

Daniel BERGEZ

**LITTERATURE
FRANCAISE**

20 grands textes commentés

COMMENTAIRES SUPPLEMENTAIRES

La Fontaine, 1668

Fables, III, 18

Le chat et un vieux rat

J'ai lu, chez un conteur de fables,
Qu'un second Rodillard, l'Alexandre des Chats,
L'Attila, le fléau des rats,
Rendait ces derniers misérables.
J'ai lu, dis-je, en certain auteur,
Que ce chat exterminateur,
Vrai Cerbère, était craint une lieue à la ronde :
Il voulait de Souris dépeupler tout le monde.
Les planches qu'on suspend sur un léger appui,
La mort-aux-rats, les souricières,
N'étaient que jeux au prix de lui.
Comme il voit que dans leurs tanières
Les Souris étaient prisonnières,
Qu'elles n'osaient sortir, qu'il avait beau chercher,
Le galand fait le mort, et du haut d'un plancher
Se pend la tête en bas : la bête scélérate
A de certains cordons se tenait par la patte.
Le peuple des Souris croit que c'est châtement,
Qu'il a fait un larcin de rôl ou de fromage,
Egratigné quelqu'un, causé quelque dommage ;
Enfin, qu'on a pendu le mauvais garnement.
Toutes, dis-je, unanimement
Se promettent de rire à son enterrement,
Mettent le nez à l'air, montrent un peu la tête.
Puis rentrent dans leurs nids à rats,
Puis ressortant font quatre pas,
Puis enfin se mettent en quête.

Mais voici bien une autre fête :
 Le pendu ressuscite ; et, sur ses pieds tombant,
 Attrape les plus paresseuses.
 « Nous en savons plus d'un, dit-il en les gobant :
 C'est tour de vieille guerre, et vos cavernes creuses
 Ne vous sauveront pas, je vous en avertis :
 Vous viendrez toutes au logis. »
 Il prophétisait vrai : notre maître Mitis
 Pour la seconde fois les trompe et les affine,
 Blanchit sa robe et s'enfarine ;
 Et de la sorte déguisé,
 Se niche et se blottit dans une huche ouverte.
 Ce fut à lui bien avisé :
 La gent trotte-menu s'en vient chercher sa perte.
 Un Rat, sans plus, s'abstient d'aller flairer autour :
 C'était un vieux routier, il savait plus d'un tour ;
 Même il avait perdu sa queue à la bataille.
 « Ce bloc enfariné ne me dit rien qui vaille,
 S'écria-t-il de loin au général des Chats :
 Je soupçonne dessous encor quelque machine :
 Rien ne te sert d'être farine ;
 Car, quand tu serais sac, je n'approcherais pas. »

 C'était bien dit à lui ; j'approuve sa prudence :
 Il était expérimenté,
 Et savait que la méfiance
 Est mère de la sûreté.

PROPOSITION DE PLAN

I. LE JEU AVEC LA FABLE

La fable appartient au genre vénérable de l'apologue, genre sérieux, non « littéraire », qui a une fonction didactique, mais dont La Fontaine subvertit ici immédiatement le code.

1. La parodie de l'imitation

- **L'imitation est exhibée** (v.1 «un conteur de fables») **mais désarmorcée** puisque le fabuliste ne nomme par l'« auteur » dont il s'inspire ; « auteur » est d'ailleurs discrédité par la rime avec « exterminateur ». La diversité des tons et références culturelles efface la trace d'une source vénérable : « Rodillard » est emprunté à Rabelais ; « Alexandre » nous projette dans l'histoire antique ; « Attila » nous fait revenir au Moyen-âge ; « Cerbère » nous ramène à l'antiquité.

- **La marqueterie stylistique** accentue la désorientation du lecteur. Les registres de langue sont d'une extrême diversité (c'est l'une des grandes originalités de La Fontaine, alors que le classicisme vise plutôt l'unité de ton) : « galant » est emprunté au vocabulaire précieux ; ensuite, le ton est épique, guerrier, à la limite de la grandiloquence, puis plusieurs fois réaliste, anecdotique, avant d'être à la fin celui du sage qui délivre une sentence philosophique.

2. La Fontaine va même jusqu'à discréditer la fonction de la fable

- **La « moralité » finale paraît bien pauvre, décevante pour le lecteur** : elle réécrit une morale bien connue de la sagesse populaire. Le contraste est saisissant avec la vigueur, la rapidité, l'enjouement du récit, fait d'une succession de séquences dont le véritable héros est le chat. La fable délivre ainsi deux morales : l'une, rhétorique, formulée à la fin, l'autre, littéraire et esthétique, qui érige le mauvais exemple (l'hypocrite et le traître) en héros.

- Dans ce travail de désamorçage de la fable, **La Fontaine s'assure la complicité du lecteur**, par un « je » qui s'énonce à plusieurs reprises et entraîne le lecteur dans son jeu.

II. LA FABLE EST TRAITÉE COMME UNE COMÉDIE

La Fontaine parlait, à propos de ses *Fables*, d'une « comédie à cent actes divers », en combinant le sens d'un récit comique et celui d'une mise en scène théâtrale.

1. La fable (en tant que récit) s'apparente à une scène de théâtre

- Grâce à **des effets de mise à distance**, tout est vu, comme au spectacle (cf. « Puis rentrent dans leurs nids... ») ; seuls les gestes et mouvements signifient les intentions et sentiments des souris. « Mais voici bien une autre fête » est une prolepse digne d'un conteur épique, mais avec un ton familier qui convoque plutôt l'image d'un bateleur de foire.

- Comme au théâtre, **les personnages sont identifiés par leurs actes** : ils sont des « actants » : « le galant fait le mort » ; « le pendu ressuscite ».

- Ce théâtre est **très proche de la farce** par l'importance du corps, des mouvements, des stratagèmes, déguisements et renversements : le chat (bondissant) est pendu par les pieds (comique de renversement visuel) ; on voit même un renversement du renversement quand le pendu « ressuscite ». Farcesques aussi les jeux plaisants sur les mots (cf. la rime « auteur »/ « exterminateur », et le double sens de « affine »).

2. La théâtralité est renforcée par l'intervention constante du registre oral

Les discours directs sont fréquents, avec le « je » répété de l'auteur et les interventions des personnages. L'auteur ne revendique donc pas un monopole particulier : il est une voix parmi d'autres, dans une fable polyphonique.

3. Le traitement de la temporalité renforce la dramatisation

- Le « **temps du récit** » (au sens de G. Genette) est **absolument linéaire**, comme dans une pièce. On évolue inexorablement du passé initial « J'ai lu » au présent continu de l'action, pour déboucher sur le présent général de la fin. La fable développe ainsi une intrigue linéaire qu'elle ne recompose pas.

- **La dramatisation est particulièrement marquée dans l'épisode central** grâce à un jeu sur les temps verbaux, qui basculent le lecteur

du présent à l'imparfait puis au futur. L'évocation du stratagème du « galand » rythme l'action en faisant se succéder présent, participe présent, participe passé, futur... Comme au théâtre, c'est bien la catégorie de l'action qui est mise au premier plan.

- **Le travail du vers participe de cette animation générale.** La Fontaine, comme à son habitude, pratique des « vers mêlés », qui surprennent le lecteur, et imposent à la diction un rythme imprévisible – même si l'emploi des vers canoniques reste « classique » : l'alexandrin est préféré pour les épisodes de présentation générale ou de réflexion, tandis que l'octosyllabe, avec sa rapidité, est orienté vers l'action. A l'intérieur des vers, les contre-rejets ont une valeur de renforcement dramatique (« et du haut d'un plancher/Se pend... »).

III. LA PORTEE MORALE DE LA FABLE

Ce texte, exemplaire de la « fable égayée » qu'a entendu pratiquer La Fontaine, n'est pourtant pas dénué de portée morale, à l'enseigne d'une vision désabusée de l'existence.

1. Le discours est déjà tissé à l'intérieur du récit

- **L'organisation de la narration** est à la fois chronologique et logique, avec une valeur démonstrative (la « morale » intervient après les deux stratagèmes et le contre-exemple du Rat). Comme dans un discours rhétorique, le fabuliste place, entre exorde et péroraison, une narration qui use d'exemples et de contre-exemples,

- Par ses interventions, **l'auteur entretient la polyphonie de la fable, mais il assume aussi sa fonction auctoriale**, judicative, morale ; il est celui qui sait, formule, démêle son monde par un jugement final.

2. Une évocation du monde humain

- **Les signes en sont très nombreux**, ceux du monde quotidien du lecteur : « planches », « logis », comme ceux du monde social, qui convoquent davantage le regard du moraliste : le « peuple des souris », la « gent trotte-menu » ; même les rites sociaux sont ici évoqués (comme si cet univers animal était véritablement un microcosme humain) : l'« enterrement » est désigné, avec ses symétries que sont la « fête » et les « jeux ».

- Le texte se fait ainsi **fable du monde social**. Comme chez Molière, le comique révèle un monde où l'hypocrisie règne en maître, où tout est fondé sur le mensonge, le paraître, la ruse, les rapports de force, sans aucune générosité.

3. Le texte dessine ainsi une morale du repli pour un monde hostile

- Si la tromperie enchante le fabuliste, comme le montre l'enjouement du récit des deux stratagèmes, elle doit tout autant être soumise à une démystification constante.

Il faut être « avisé », il est nécessaire de « soupçonner ». Le texte fonde ainsi une éthique de la vigilance et du soupçon, c'est-à-dire du repli par rapport à autrui. Significativement, l'incarnation de la « méfiance » est un « vieux Rat » - animal traditionnellement peu sympathique, et de plus mutilé : non seulement il est « vieux » (cela fait partie de sa définition, dès le titre), mais encore il a « perdu sa queue à la bataille » : la sagesse est privative ; elle suppose une perte. Le texte reformule ainsi le pessimisme habituel des penseurs de l'époque, en matière de politique et de société.

Conclusion

Un texte très riche derrière les apparences d'une grande simplicité. La Fontaine subvertit largement – mais de façon joueuse et légère - le code de la fable :

- il déplace la morale, de la moralité à une vision générale de l'humanité, qui se trouve incluse dans le récit ;
- il crédibilise celui-ci en le dramatisant ;

- il y introduit un enjouement, caractéristique de l'« égaiement » qu'il vise sciemment ;
- le texte brille par un art - extraordinaire pour l'époque – des changements de tons. La « comédie à cents actes divers » n'est pas que théâtre ; elle fait entendre une polyphonie de références et de styles, combinés dans une démarche essentiellement ludique, en contraste avec le pessimisme convenu de la « moralité » finale.

Voltaire

Candide 1759

Chapitre 22

Parmi ceux qui lui faisaient les honneurs de la ville, il y avait un petit abbé périgourdin, l'un de ces gens empressés, toujours alertes, toujours serviabes, effrontés, caressants, accommodants, qui guettent les étrangers à leur passage, leur content l'histoire scandaleuse de la ville, et leur offrent des plaisirs à tout prix. Celui-ci mena d'abord Candide et Martin à la comédie. On y jouait une tragédie nouvelle. Candide se trouva placé auprès de quelques beaux esprits. Cela ne l'empêcha pas de pleurer à des scènes jouées parfaitement. Un des raisonneurs qui étaient à ses côtés lui dit dans un entracte : « Vous avez grand tort de pleurer, cette actrice est fort mauvaise, l'acteur qui joue avec elle est plus mauvais acteur encore, la pièce est encore plus mauvaise que les acteurs ; l'auteur ne sait pas un mot d'arabe, et cependant la scène est en Arabie ; et de plus, c'est un homme qui ne croit pas aux idées innées ; je vous apporterai demain vingt brochures contre lui. –

Monsieur, combien avez-vous de pièces de théâtre en France ? » dit Candide à l'abbé, lequel répondit : « Cinq ou six mille. - C'est beaucoup, dit Candide ; combien y en a-t-il de bonnes ? – Quinze ou seize, répliqua l'autre. – C'est beaucoup », dit Martin.

Candide fut très content d'une actrice qui faisait la reine Elisabeth dans une assez plate tragédie que l'on joue quelquefois. « Cette actrice, dit-il à Martin, me plaît beaucoup : elle a un faux air de Mademoiselle Cunégonde ; je serai bien aise de la saluer. » L'abbé périgourdin s'offrit à l'introduire chez elle. Candide, élevé en Allemagne, demanda quelle était l'étiquette, et comment on traitait en France les reines d'Angleterre. « Il faut distinguer, dit l'abbé ; en province on les mène au cabaret, à Paris on les respecte quand elles sont belles, et on les jette à la voirie quand elles sont mortes. – Des reines à la voirie ! dit Candide. – Oui vraiment, dit Martin ; monsieur l'abbé a raison ; j'étais à Paris quand mademoiselle Monime passa, comme on dit, de cette vie à l'autre ; on lui refusa ce que ces gens-ci appellent *les honneurs de la sépulture*, c'est-à-dire, de pourrir avec tous les gueux du quartier dans un vilain cimetière ; elle fut enterrée toute seule de sa

bande au coin de la rue de Bourgogne ; ce qui dut lui faire une peine extrême, car elle pensait très noblement. – Cela est bien impoli, dit Candide. – Que voulez-vous ? dit Martin ; ces gens-ci sont ainsi faits. Imaginez toutes les contradictions, toutes les incompatibilités possibles, vous les verrez dans le gouvernement, dans les tribunaux, dans les églises, dans les spectacles de cette drôle de nation. – Est-il vrai qu'on rit toujours à Paris ? dit Candide. – Oui, dit l'abbé, mais c'est en enrageant ; car on s'y plaint de tout avec de grands éclats de rire, même on y fait en riant les actions les plus détestables. »

- Quel est, dit Candide, ce gros cochon qui me disait tant de mal de la pièce où j'ai tant pleuré, et des acteurs qui m'ont fait tant de plaisir ? – C'est un mal vivant, répondit l'abbé, qui gagne sa vie à dire du mal de toutes les pièces et de tous les livres ; il hait quiconque réussit, comme les eunuques haïssent les jouissants ; c'est un de ces serpents de la littérature, qui se nourrissent de fange et de venin ; c'est un folliculaire. – Qu'appellez-vous folliculaire ? dit Candide. – C'est, dit l'abbé, un faiseur de feuilles, un F.... »

C'est ainsi que Candide, Martin et le périgourdin raisonnaient sur l'escalier, en voyant défiler le monde au sortir de la pièce.

REMARQUES PRELIMINAIRES

Précisions : « idées innées » : selon la conception cartésienne, idées antérieures à toute expérience sensible ; « une assez plate tragédie... » : il s'agit du *Comte d'Essex* de Thomas Corneille ; « mademoiselle Monime » : Adrienne Lecouvreur, qui débuta en 1717 dans le rôle de Monime, dans *Mithridate* de Racine ; excommuniée en tant qu'actrice, elle fut enterrée dans un terrain vague, le clergé lui ayant refusé une sépulture ; « folliculaire » : néologisme qui semble avoir été forgé par Voltaire ; littéralement, auteur de feuilles ; « F » : désignation elliptique de Fréron, l'un des adversaires les plus tenaces du mouvement philosophique ; il publia à partir de 1756 ses « feuilles » dans « L'Année littéraire » qui fit campagne contre *L'Encyclopédie*.

La scène se place à Paris, c'est-à-dire dans l'univers auquel appartiennent les lecteurs de Voltaire (et non dans une contrée lointaine, ou un hypothétique Eldorado, comme dans les autres

chapitres du conte). Mais si l'ancrage spatial est réel, le traitement narratif prolonge, curieusement, le registre du conte.

Le choix de maintenir la tonalité du conte tient peut-être à la volonté de rendre plus acceptable la portée critique du passage. Paris apparaît comme le lieu de l'hypocrisie opposée à la sincérité de Candide (sur lequel Voltaire greffe le thème, propre au XVIII^e siècle, de la sensibilité). Le social est le lieu de la représentation masquée, un *theatrum mundi* où prospèrent la vanité, la méchanceté, et les contradictions.

Voltaire ne joue pas cependant au moraliste. S'il se sert de Candide pour exercer sa critique de la société contemporaine (que son héros découvre un peu comme le faisaient les persans de Montesquieu), il le discrédite aussi sous le regard du lecteur, en lui prêtant une naïveté qui le fait pleurer à une mauvaise pièce. La voix de l'écrivain demeure ainsi inassignable, brouillée, dans un texte polysémique. Elle est ironique en pratiquant le double sens, mais sans construire pour autant une morale au service d'une vérité assurée.

En cela le « conte philosophique », dont Voltaire est à la fois l'inventeur et l'unique représentant à son époque, n'est pas qu'un genre littéraire pratiqué pour séduire les lecteurs, ou leur rendre plus accessible des réflexions d'ordre philosophique ou social. Le ton du conte permet à Voltaire d'inquiéter la philosophie, et de ne pas réduire l'exercice de la pensée à des « leçons » simplistes.

PROPOSITION DE PLAN

I. LE TON DU CONTE

1. Un conte en raccourci

- **Un effet de clôture**, entre le « Il y avait » initial et le « C'est ainsi que » de la fin, avec le découpage net du passage en 3 séquences rapidement enchaînées.

- Le passage condense et met en abyme **les composantes essentielles du livre** : le regard « candide » du héros, la diversité toujours surprenante du monde perçu, le principe du récit emboîté (avec la figure de l'abbé périgourdin, double potentiellement auto parodique de Voltaire dans son texte).

2. L'économie du conte

- **Le texte ne retient que des éléments d'action ou de signification** – d'où l'absence de description, à l'exception de la mention finale de l'« escalier ». La présentation des personnages est surtout actantielle, peu physique, et l'analyse psychologique confine au type (cf. l'opposition schématique entre l'initiateur goguenard, l'abbé, et le pessimiste désabusé, Martin).

- **Le récit suit le déroulement des événements** à la manière d'une chronique sans les recomposer. On passe d'un personnage ou d'un épisode à un autre par simple relation de contiguïté (cf. le « raisonneur » simplement placé « à ses côtés ») ; Voltaire refuse ainsi le traitement romanesque de la rencontre. De même il privilégie constamment le mode du simple constat (cf. la fréquence des gallicismes impersonnels, « C'est beaucoup », « C'est un mal vivant »).

3. La vivacité du récit

- Le temps de la narration est découpé en **séquences rapides**. D'un paragraphe à l'autre s'opère un saut temporel, une ellipse. Dans chacune de ces séquences, c'est la « scène » (au sens de Genette) qui domine, rythmée par les dialogues. Le rythme est renforcé par l'alternance de l'imparfait (traduisant la durée, et créant parfois un effet de focalisation interne) et le passé simple qui marque une ponctualité de l'action (« Oui, dit l'abbé »).

- **La phrase voltairienne est elle-même rapide**, soit brève, soit longue mais coupée de virgules, ce qui lui donne un rythme haletant. L'écriture du passage rappelle ainsi l'origine orale du conte (filiation maintenue aussi par le jeu des questions/réponses, le nombre de locutions toutes faites et de stéréotypes, comme le rôle stratégique du jeu sur les mots - voir la comparaison avec les eunuques).

II. LA CRITIQUE SOCIALE

1. La problématique sociale

- L'originalité de ce chapitre : **pour la première fois Candide est en société**, face à ses semblables, et non confronté à des individus singuliers. La présence du monde social se marque par l'abondance des collectifs de personnes : le « on » est fréquent (« On y jouait une tragédie nouvelle »; « on les mène au cabaret »; « comme on dit »...). La doxa est ainsi omniprésente.

- Une critique se dégage de **l'opposition dialectique entre le singulier et le pluriel**. Celui-ci est toujours signe de conformisme et appelle le mépris (« les eunuques », « ces serpents »). *A contrario*, l'émotion de Candide est placée sous le signe de l'intensité singulière et presque indicible (« j'ai tant pleuré »; « des acteurs qui m'ont fait tant de plaisir »).

- **Le rôle de la sensibilité dans la perception de la réalité** – enjeu majeur de la pensée des Lumières – est dévoilé par la référence aux « idées innées », inspirées par la philosophie cartésienne, qui s'oppose à la vision des sensualistes comme le philosophe Locke, pour qui les idées procèdent des sensations. Candide incarne ici ce point de vue « sensible » : les « pleurs » et le « plaisir » sont pour lui des arguments suffisants à opposer au critique.

- Au-delà du seul personnage de Candide, **le rôle dévolu au sentiment est déterminant** dans la page. Le terme de « plaisir » termine la présentation de l'abbé, et celle des acteurs selon Candide. Entre ces deux passages, toute la réflexion sur le théâtre s'articule à partir du filtre de la sensibilité (ainsi l'actrice « plaît » à Martin).

2. Le *theatrum mundi*

- La critique sociale s'élargit par **l'analogie classique entre la représentation théâtrale et la scène du monde** : les personnages voient à la fin « défiler le monde au sortir de la pièce ». Le motif théâtral est de fait filé tout au long de l'épisode (la « tragédie » jouée, le sort des actrices, le critique littéraire de la fin). La théâtralité se

transfère d'ailleurs dans l'écriture de la page, avec les dialogues rapides, répliques brèves qui construisent de petites saynètes.

- Le thème théâtral permet **une critique traditionnelle de l'hypocrisie** du monde parisien, qui donne lieu à des contradictions radicales : les parisiens rient, mais « en enrageant », de même que Fréron se venge du plaisir d'autrui par la jouissance de la détestation.

III. L'AMBIGUÏTÉ DU CONTE, A L'OPPOSE DU DIDACTISME PHILOSOPHIQUE

Le texte échappe au schématisme polémique : dans le face à face entre le « folliculaire » et Candide, le premier trompe méchamment, et le second se trompe par naïveté.

1. L'impossibilité à identifier précisément la voix de Voltaire

- L'épisode rappelle en condensé **la fonction même du conte philosophique**, qui permet une mise à l'épreuve des certitudes conceptuelles par l'expérience du réel. Entre le portrait de l'initiateur et l'image finale de la scène du monde, le passage mêle expérience et réflexion par le biais du dialogue.

- La portée philosophique du conte est d'autant plus attendue que, comme dans tout le livre, **Candide est psychologiquement réduit à son nom**, « candide ». Alors que l'abbé périgourdin est assez longuement présenté au début, Candide « pleure », est « très content », s'étonne ou questionne sans que ses réactions soient commentées ou interprétées par le narrateur. Cela lui permet d'évoluer au long du passage, des réactions sans recul du début aux jugements fortement modalisés de la fin (« ce gros cochon ») : le personnage devient ainsi progressivement un champ de conscience.

- **L'abbé semble représenter un doublet de l'écrivain** : alerte, empressé, contant l'histoire scandaleuse de la ville (c'est ce que fait ici Voltaire pour Paris...). Mais l'assimilation n'est pas totale : si l'abbé est « serviable », il est aussi « effronté », il est à la fois « accommodant » et « caressant ». Voltaire se projette ainsi dans ses personnages, mais sans esprit de système. Chacun formule une part de vérité, mais aucun n'est son porte-parole.

2. L'ironie voltairienne

- « L'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou quelle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté. » (Milan Kundera, *L'Art du roman*).

- **L'ironie voltairienne, qui déstabilise le lecteur en le privant d'un sens sûr, se retrouve à tous les niveaux** : dans l'instabilité stylistique qui alterne phrases longues et formules lapidaires ; dans les questionnements sur le sens des mots utilisés (« C'est beaucoup » ; « folliculaire », « comme on dit ») : tous ces jeux de miroir déstabilisent le confort trop assuré du lecteur face au conte.

- Le dédoublement ironique peut prendre **la forme du raccourci** (« la scène est en Arabie ; et de plus... » ; « Des reines à la voirie »), qui se présente comme une évidence en faisant l'économie d'un long développement ; l'ironie peut aussi être **parodique** (style philosophique dans « il faut distinguer » ; style galant pour la « peine extrême » ; style auto parodique du conte à la fin) ; elle peut enfin prendre l'allure d'**une fausse indifférence**, comme dans le récit, apparemment détaché, de l'enterrement de mademoiselle Monime.

- Cette ironie permet à Voltaire d'éviter la pose du pamphlétaire. L'attaque contre Fréron est violente, mais c'est la seule ; **le registre du texte est plutôt celui de l'humour et de la dérision**, accompagnant un regard autant irrité qu'amusé, comme le condense l'expression de « drôle de nation ». Voltaire ne délivre pas une leçon morale. Il est plus proche de l'inspiration carnavalesque d'un Rabelais ou d'un Erasme, qui renverse les positions acquises, et les décape dans une grande farce du monde.

- Le texte pourrait ainsi apparaître, autant que comme une charge critique, comme **une petite comédie joyeuse** dont l'intérêt résiderait

moins dans un sens construit que dans une mise en scène textuelle. Voltaire jouerait ici tous les rôles, et se retrouverait dans chacun de ses personnages ; il a la naïveté désarmante de Candide, le cynisme désenchanté de Martin, tout en partageant la gouaille assassine mais complice de l'abbé. Cette manière de jouer des possibles littéraires met à mal les prétentions éventuelles du philosophe à légiférer sur la folie du monde.

Conclusion

Ce texte éclaire le choix du « conte philosophique » par Voltaire :

- il autorise une simplicité et une vivacité narratives qui séduisent la plume alerte de Voltaire ;
- il permet de mettre en évidence, clairement, des enjeux notionnels d'importance – notamment ici la dialectique de la convention sociale opposée à la vérité de la sensibilité individuelle ;
- le caractère hybride du conte philosophique permet surtout de problématiser la réflexion au lieu de la clore en un système. Le conte, ne fixant pas l'identité et la pensée de l'auteur, met la philosophie en danger, et la somme de s'exercer sans se construire en système.

Stendhal

Le Rouge et le Noir

1830

I^e Partie, chap. 9

Ses regards, le lendemain, quand il revit madame de Rênal, étaient singuliers ; il l'observait comme un ennemi avec lequel il va falloir se battre. Ces regards si différents de ceux de la veille, firent perdre la tête à madame de Rênal : elle avait été bonne pour lui, et il paraissait fâché. Elle ne pouvait détacher ses regards des siens.

La présence de madame Derville permettait à Julien de moins parler et de s'occuper davantage de ce qu'il avait dans la tête. Son unique affaire, toute cette journée, fut de se fortifier par la lecture du livre inspiré qui retrempait son âme.

Il abrégéa beaucoup les leçons des enfants, et ensuite, quand la présence de madame de Rênal vint le rappeler tout à fait aux soins de sa gloire, il décida qu'il fallait absolument qu'elle permît ce soir-là que sa main restât dans la sienne.

Le soleil en baissant, et rapprochant le moment décisif, fit battre le cœur de Julien d'une façon singulière. La nuit vint. Il observa avec une joie qui lui ôta un poids immense de dessus la poitrine, qu'elle serait fort obscure. Le ciel chargé de gros nuages, proménés par un vent très chaud, semblait annoncer une tempête. Les deux amies se promenèrent fort tard. Tout ce qu'elles faisaient ce soir-là semblait singulier à Julien. Elles jouissaient de ce temps qui, pour certaines âmes délicates, semble augmenter le plaisir d'aimer.

On s'assit enfin, madame de Rênal à côté de Julien, et madame Derville près de son amie. Préoccupé de ce qu'il allait tenter, Julien ne trouvait rien à dire. La conversation languissait.

Serai-je aussi tremblant et malheureux au premier duel qui me viendra ? se dit Julien, car il avait trop de méfiance et de lui et des autres, pour ne pas voir l'état de son âme.

Dans sa mortelle angoisse, tous les dangers lui eussent semblé préférables. Que de fois ne désira-t-il pas voir survenir à madame de Rênal quelque affaire qui l'obligeât de rentrer à la maison et de quitter le jardin ! La violence que Julien était obligé de se faire, était trop forte pour que sa voix ne fût pas profondément altérée ; bientôt la voix de madame de Rênal devint tremblante aussi, mais Julien ne s'en aperçut point. L'affreux combat que le devoir livrait à la timidité était trop pénible, pour qu'il fût en état de rien observer hors lui-même. Neuf heures trois quarts venaient de sonner à l'horloge du château, sans qu'il eût encore rien osé. Julien, indigné de sa lâcheté, se dit : Au moment précis où dix heures sonneront, j'exécuterai ce que, pendant toute la journée, je me suis promis de faire ce soir, ou je monterai chez moi me brûler la cervelle.

Après un dernier moment d'attente et d'anxiété, pendant lequel l'excès de l'émotion mettait Julien comme hors de lui, dix heures sonnèrent à l'horloge qui était au-dessus de sa tête. Chaque coup de cette cloche fatale retentissait dans sa poitrine, et y causait comme un mouvement physique.

Enfin, comme le dernier coup de dix heures retentissait encore, il étendit la main, et prit celle de madame de Rênal, qui la retira aussitôt. Julien, sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait ; il la serrait avec une force convulsive ; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta.

REMARQUES PRELIMINAIRES

Situation du passage : Julien Sorel, jeune homme de condition modeste, a été nommé précepteur des enfants de madame de Rênal. Il s'est épris de sa femme, et s'est promis, au chapitre précédent, de la conquérir (« Julien pensa qu'il était de son devoir d'obtenir que l'on ne retirât pas cette main quand il la touchait »).

Précisions : le « livre inspiré qui retrempait son âme » est le *Mémorial de Sainte-Hélène* de Las Cases. Comme Stendhal lui-même, Julien est fasciné par Napoléon, et rêve d'héroïsme.

Le texte présente une scène de séduction et de conquête amoureuse, en apparence conventionnelle, caractéristique du « roman d'éducation » qui s'impose au XIXe siècle. Tout se joue entre transgression et fascination, avec des topoï bien connus : l'importance du regard ; la

fétichisation de la femme aimée (réduite finalement à la « main ») ; un mélange d'angoisse et d'audace chez le séducteur.

Mais Stendhal s'écarte de la convention par des aspects essentiels :

- Julien assimile effectivement séduction amoureuse et conquête guerrière ; ce qui est métaphorique dans les romans d'amour est vécu par Julien au premier degré ; comme un Don Quichotte de la conquête amoureuse, il a besoin de cette illusion pour passer à l'acte.

- La conquête de l'autre est surtout l'occasion d'une conquête de soi : toute son attention est concentrée sur ses propres émotions ; il s'évalue, s'interroge, tente de se saisir en permanence. C'est un renversement de la logique habituelle de la scène amoureuse, centrée sur l'objet du désir (cf. Phèdre dans sa déclaration à Hippolyte, dans la pièce de Racine).

- Ces réorientations font porter le doute sur la réalité du passage à l'acte de Julien. La fin est décevante : « mais enfin cette main lui resta » (l'adverbe combine un sens temporel et une valeur de modalisation ironique ; la main apparaît comme un reliquat dérisoire de madame de Rênal).

Cette conquête amoureuse ne se solde-t-elle donc pas par un échec ? Il est marqué par une écriture à moitié distanciée et ironique. A relire le passage, on voit à quel point il est construit à partir de lieux communs, notamment romantiques, et discrédités par l'importance donnée au corps, dans sa massivité (« un poids immense de dessus la poitrine »), loin de toute l'idéalité du sentiment qui nourrit l'illusion de Julien.

La scène offre ainsi trois niveaux de compréhension, qui pourraient articuler un commentaire en dévoilant, par approfondissements successifs, le vrai sens de la scène :

- ce que Julien croit réaliser (son point de vue conscient) ;
- ce qu'il fait en réalité (sa vérité, marquée par une peur de lui-même, et un désir d'auto héroïsation) ;
- la « vérité » du narrateur dans sa relation implicite avec le lecteur, vérité qui se confond avec une démystification du sentiment amoureux.

PROPOSITION DE PLAN

I. LES AVENTURES DU SEDUCTEUR

1. La figure du conquérant

- L'attitude de Julien est entièrement déterminée par un projet, et engage **une véritable stratégie**, qui appelle le vocabulaire des affaires et de la réussite sociale (il « observe », « va tenter »...).

- **Le champ lexical abondant du regard** le confirme (avec 6 termes dans le premier paragraphe). Le regard n'établit jamais ici une complicité, mais marque une distance et une étrangeté (regard « singulier » ; regards « différents »), ou permet de s'observer soi-même (et non l'autre : « voir l'état de son âme »).

- **Le lexique du combat amoureux** montre que Julien s'engage, au premier degré et sans recul, dans une « guerre d'amour » (qui rappelle la rhétorique amoureuse des siècles antérieurs). La protagoniste de la scène amoureuse est un « ennemi », le livre « retrempait son âme » (comme on trempe une épée), Julien entend les « coups » de la cloche, métaphore du combat amoureux.

- Le vocabulaire du combat est accompagné par **un registre de langue « héroïque » qui rappelle les textes du XVIIIe siècle** : les « soins » de sa gloire ; le sens du « devoir » ; l'emploi à plusieurs reprises d'un registre de langue noble avec les formes du subjonctif imparfait (« tous les dangers lui eussent semblé préférables »). L'héroïsme de Julien est donc d'essence mimétique.

2. Le temps de la conquête

- Pour Julien, **le temps passe à la fois trop vite** (eu égard à l'angoisse de l'échec) **et trop lentement** (au regard de son désir). Stendhal alterne donc des moments où Julien distend la durée, et ceux où il veut

la contracter, abrégant les leçons, trouvant que la conversation languit.

- En contrepoint de ce temps intérieur, Stendhal rend sensible **le passage continu du temps** par des notations temporelles insistantes (« toute cette journée » ; « Le soleil en baissant » ; les coups de la cloche qui marquent l'heure).

- Cette durée est en contraste avec **le caractère exceptionnel de la circonstance**, noté par les trois occurrences du même adjectif, « singulier ». Cette perception temporelle est à la mesure de l'enjeu psychologique de la scène pour Julien qui tente, comme un héros épique, de fonder son identité par une action exceptionnelle.

II. UN ACTE MANQUE

1. L'impuissance de Julien

- L'homophonie entre « restât » (subjonctif, mode de l'irréel) et le « resta » (indicatif, mode de l'action accomplie) de la fin, suggère **une stratégie réussie** dans le passage à l'acte.

- Pourtant par deux fois **Julien est dépossédé de la responsabilité de son action** : dans le jeu de substitutions que développe l'expression volontairement lourde « il décida qu'il fallait absolument qu'elle permît ce soir-là que sa main restât dans la sienne » ; et dans le dernier paragraphe, où l'action accomplie est finalement désignée du point de vue de l'objet : « mais enfin cette main lui resta ». S'il y a acte, il n'y a donc pas passage à l'acte, puisque la volonté personnelle de Julien ne semble pas vraiment engagée.

- **La peur de l'acte** est d'ailleurs notée par une tournure d'expression qui revient 3 fois, à partir de « il avait trop de méfiance et de lui et des autres, pour ne pas voir l'état de son âme » : le tour consécutif relie une intensité émotionnelle extrême à une impossibilité traduite par une syntaxe négative. C'est pourquoi Julien est obligé, pour passer à

l'acte, de faire intervenir une causalité extérieure : ce sont les battements de la cloche qui le poussent, finalement et comme par un réflexe mécanique, à l'action.

- A la fin, **l'héroïne de la scène amoureuse s'efface** : la « main » semble exister pour elle-même. On reconnaît le schéma triangulaire de la fétichisation amoureuse, mais le rapport symbolique entre la partie et le tout a disparu : au moment où Julien serre cette main, madame de Rênal n'existe plus.

2. Entre soi et soi

- Le champ du combat amoureux se déplace donc, **de la scène amoureuse au rapport avec soi-même**. La composition du passage le montre, avec une première partie à trois personnages, et une deuxième partie (« Serai-je aussi tremblant... ») où tout est considéré du seul point de vue de Julien.

- Ce glissement de la scène est confirmé par **le réemploi des termes de regard** : Julien « revit » madame de Rênal, puis « voi(t) l'état de son âme » ; il « observ(e) » d'abord la nuit, puis n'est pas en état de « rien observer hors lui-même ». D'ailleurs, dans la même deuxième partie du texte se multiplient les verbes réfléchis (se dire, se faire violence, se promettre...) : Julien est alors devenu le seul protagoniste de son action.

- Cependant ce retour du héros sur lui-même s'accompagne des signes de son **aliénation progressive** : sa voix est « altérée », il est « hors de lui ». Le déplacement de la scène s'accompagne donc d'un double échec : il n'y a pas de victoire dans la « guerre d'amour » où il s'est engagé, et il ne parvient pas à se saisir, se retrouvant finalement dépossédé de lui-même.

III. L'ENVERS DU DECOR

1. Une « désécriture » de la scène amoureuse

Stendhal tient un « discours amoureux » iconoclaste, qui subvertit par la parodie les images toutes faites.

- Il accorde **une importance inhabituelle au corps**. En apparence il fixe, classiquement, le topos amoureux (avec les motifs du regard, de la voix, des mains) ; mais le narrateur, au lieu d'idéaliser le corps, le rend à sa matérialité fonctionnelle : le soleil « fit battre le cœur de Julien » (le cœur est organe, non symbole ; le mécanisme physiologique remplace la notation affective) ; la locution lexicalisée du « poids sur la poitrine » est réécrite et réactivée dans son sens concret par « lui ôta un poids immense de dessus la poitrine ». La démystification de l'amour passe par un jeu sur les locutions toutes faites (« ce qu'il avait dans la tête » ; « se brûler la cervelle » ; l'horloge « était au-dessus de sa tête » ; chaque coup « retentissait dans sa poitrine »). L'amour est ainsi rabattu sur une physiologie mécaniste, qui renverse l'idéalisme attendu du sentiment amoureux.

2. Le regard amusé du narrateur

- Face à la déshéroïsation du personnage, l'intérêt du lecteur est réorienté vers **une autre scène, celle du récit littéraire** (et non de la diégèse), où le vrai « héros » n'est autre que le narrateur. Il pratique, à l'intention du lecteur, une écriture joyeusement déceptive.

- Stendhal multiplie **les parodies allusives** qui renvoient à différentes strates de l'histoire littéraire. Il parodie les débats moraux médiévaux (« L'affreux combat que le devoir livrait à la timidité »), le langage chevaleresque, le topos pétrarquiste du regard, le topos du « paysage » romantique (avec l'image du coucher de soleil qui emblématise le sentiment amoureux).

- Pour ne pas fixer la scène dans le registre topique attendu par le lecteur, **Stendhal donne avec virtuosité une grande mobilité au narrateur**. Il alterne les visions d'ensemble avec les images saisies en gros plan ; il n'hésite pas à se placer en focalisation interne, adoptant le point de vue du personnage (« Ces regard si différents... »), mais il brise aussi cette sympathie pour son héros en revenant brutalement à une focalisation de degré zéro (« car il avait trop de méfiance et de lui

et des autres... »). Au lieu d'homogénéiser le texte par un seul point de vue, l'écrivain crée à l'inverse une tension entre narrateur et personnage, qui invite le lecteur à prendre ses distances avec l'illusion amoureuse que croit vivre le héros.

Conclusion

L'intérêt de la page se place dans un jeu entre illusion et désillusion. D'un côté, l'auto mystification de Julien fait de lui un héros d'épopée. Symétriquement, le travail du narrateur discrédite le personnage par une écriture à moitié ironique. C'est pourquoi le personnage reste crédible aux yeux du lecteur, malgré – ou à cause de – sa naïveté. La page conserve donc son charme romanesque, en annonçant les développements ultérieurs de l'intrigue. Elle montre aussi que le fameux « réalisme » de Stendhal est essentiellement critique. Il passe par un travail de réévaluation ironique des modèles antérieurs – à la fois réécrits et parodiés -, et par un jeu lucide sur les possibles de la narration.

Beckett

Fin de partie

1957

NAGG. (...) (*Un temps. Montrant le biscuit.*) – Tu veux un bout ?
 NELL. – Non. (*Un temps.*) De quoi ?
 NAGG. – De biscuit. Je t'en ai gardé la moitié. (*Il regarde le biscuit. Fier.*) Les trois quarts. Pour toi. Tiens. (*Il lui tend le biscuit.*) Non ? (*Un temps.*) Ca ne va pas ?
 HAMM, avec lassitude. – Mais taisez-vous, taisez-vous, vous m'empêchez de dormir. (*Un temps.*) Parlez plus bas. (*Un temps.*) Si je dormais je ferais peut-être l'amour. J'irais dans les bois. Je verrais... le ciel, la terre. Je courrais. On me poursuivrait. Je m'enfuirais. (*Un temps.*) Nature ! (*Un temps.*) Il y a une goutte d'eau dans ma tête. (*Un temps.*) Un cœur, un cœur dans ma tête.
Un temps.
 NAGG, bas. – Tu as entendu ? Un cœur dans sa tête !
Il glousse précautionneusement.
 NELL. – Il ne faut pas rire de ces choses, Nagg. Pourquoi en ris-tu toujours ?
 NAGG. – Pas si fort !
 NELL (*sans baisser la voix*). – Rien n'est plus drôle que le malheur, je te l'accorde. Mais...
 NAGG (*scandalisé*). – Oh !
 NELL. – Si, si, c'est la chose la plus comique au monde. Et nous en rions, nous en rions, de bon cœur, les premiers temps. Mais c'est toujours la même chose. Oui, c'est comme la bonne histoire qu'on nous raconte trop souvent, nous la trouvons toujours bonne, mais nous n'en rions plus. (*Un temps.*) As-tu autre chose à me dire ?
 NAGG. – Non.
 NELL. – Réfléchis bien. (*Un temps.*) Alors, je vais te laisser.
 NAGG. – Tu ne veux pas de ton biscuit ? (*Un temps.*) Je te regarde. (*Un temps.*) Je croyais que tu allais me laisser.
 NELL. – Je vais te laisser.

NAGG. – Tu peux me gratter d’abord ?
NELL. Non. (*Un temps.*) Où ?
NAGG. – Dans le dos.
NELL. – Non. (*Un temps.*) Frotte-toi contre le rebord.
NAGG. – C’est plus bas. Dans le creux.
NELL. – Quel creux ?
NAGG. – Le creux. (*Un temps.*) Tu ne peux pas ? (*Un temps.*) Hier tu m’as gratté là.
NELL. (*élégiaque.*) – Ah hier !
NAGG. – Tu ne peux pas ? (*Un temps.*) Tu ne veux pas que je te gratte, toi ? (*Un temps.*) Tu pleures encore ?
NELL. – J’essayais.
Un temps.
HAMM (*bas.*) – C’est peut-être une petite veine.
Un temps.
NAGG. – Qu’est-ce qu’il a dit ?
NELL. – C’est peut-être une petite veine.
NAGG. – Qu’est-ce que ça veut dire ? (*Un temps.*) Ca ne veut rien dire. (*Un temps.*) Je vais te raconter l’histoire du tailleur.
NELL. – Pourquoi ?
NAGG. – Pour te déridier.
NELL. – Elle n’est pas drôle.
NAGG. – Elle t’a toujours fait rire. (*Un temps.*) La première fois j’ai cru que tu allais mourir.
NELL. – C’était sur le lac de Côme. (*Un temps.*) Une après-midi d’avril. (*Un temps.*) Tu peux le croire ?
NAGG. – Quoi ?
NELL. – Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme. (*Un temps.*) Une après-midi d’avril.
NAGG. – On s’était fiancés la veille.
NELL. – Fiancés !
NAGG. – Tu as tellement ri que tu nous as fait chavirer. On aurait dû se noyer.
NELL. – C’était parce que je me sentais heureuse.
NAGG. – Mais non, mais non, c’était mon histoire. La preuve, tu en ris encore. A chaque fois.
NELL. – C’était profond, profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net.
NAGG. – Ecoute-la encore. (*Voix de raconteur.*) Un Anglais... (*Il prend un visage d’Anglais, reprend le sien.*) - ayant besoin d’un pantalon rayé en vitesse pour les fêtes du Nouvel An se rend chez son tailleur qui lui prend ses mesures. (*Voix du tailleur.*) « Et voilà qui est fait, revenez dans

quatre jours, il sera prêt. » Bon. Quatre jours plus tard. (*Voix du tailleur.*) « Sorry, revenez dans huit jours, j'ai raté le fond. » Bon, ça va, le fond, c'est pas commode. Huit jours plus tard. (*Voix du tailleur.*) « Désolé, revenez dans dix jours, j'ai salopé l'entre-jambes. » Bon, d'accord, l'entre-jambes, c'est délicat. Dix jours plus tard. (*Voix du tailleur.*) « Navré, revenez dans quinze jours, j'ai bousillé la braguette. » Bon, à la rigueur, une belle braguette, c'est calé. (*Un temps. Voix normale.*) Je la raconte mal. (*Un temps. Morne.*) Je raconte cette histoire de plus en plus mal. (*Un temps. Voix de raconteur.*) Enfin bref, de fauil en aiguille, voici Pâques fleuries et il loupe les boutonnères. (*Visage, puis voix du client.*) « Goddam Sir, non, vraiment, c'est indécent, à la fin ! En six jours, vous entendez, six jours, Dieu fit le monde. Oui Monsieur, parfaitement Monsieur, le MONDE ! Et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en trois mois ! (*Voix du tailleur, scandalisée.*) « Mais Milord ! Mais Milord ! Regardez – (*geste méprisant, avec dégoût*) – le monde... (*un temps*)... et regardez (*geste amoureux, avec orgueil*) – mon PANTALON ! »

Un temps. Il fixe Nell restée impassible, les yeux vagues, part d'un rire forcé et aigu, le coupe, avance la tête vers Nell, lance de nouveau son rire.

HAMM. – Assez !

Nagg sursaute, coupe son rire.

NELL. – On voyait le fond.

NAGG (*excédé*). – Vous n'avez pas fini ? Vous n'allez donc jamais finir ? (*Soudain furieux.*) Ca ne va donc jamais finir ! (*Nagg plonge dans la poubelle, rabat le couvercle. Nell ne bouge pas.*) Mais de quoi peuvent-ils parler, de quoi peut-on parler encore ? (*Frénétique.*) Mon royaume pour un boueux ! (*Il siffle. Entre Clov.*) Enlève-moi ces ordures ! Fous-les à la mer !

Précisions : Les quatre personnages qui interviennent sont : Hamm, aveugle, paralysé dans son fauteuil ; Clov, son serviteur ; Nagg et Nell, ses « maudits progéniteurs », placés chacun dans une poubelle. « Goddam » : emprunt au *Mariage de Figaro* (III, 5) de Beaumarchais ; « Mon royaume pour un boueux » : réécriture d'une expression de *Richard III* de Shakespeare (« Mon royaume pour un cheval ! »).

PROPOSITION DE PLAN

I. UNE SCENE AUX LIMITES DE LA THEATRALITE

1. Entre le silence et la parole

- **Le silence est littéral**, dans les interruptions (« Un temps ») qui trouent le tissu verbal. Hamm semble le substitut du dramaturge, appelant au silence, coupant le dialogue, rêvant d'une cessation du dire.

- **La pauvreté syntaxique achemine la parole vers son extinction**. Le texte ne présente presque que des phrases simples, juxtaposées. C'est le règne de l'asyndète et de la parataxe.

- Aussi pauvre soit-elle, **la parole a une fonction conjuratoire**, qui masque ou comble le vide de la réalité. Cela explique l'importance de la fonction phatique, de contact, qui maintient seulement le fil de la conversation. C'est le rapport à l'autre qui prévaut sur l'échange.

- La parole est concurrencée par **les modes de communication non verbaux**, qui font intervenir le corps : quand Nagg demande à être gratté, ou quand le rire intervient.

2. Dans un temps non théâtral

- **Le titre de la pièce se rejoue** ici, dans un achèvement toujours repoussé, une fin qui dure. La « partie » n'est que cette « fin » en train de se représenter. Au début de la pièce, Clov s'exprimait ainsi : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir ». Nous sommes de même ici dans un temps hautement paradoxal, pris entre une continuation

ininterrompue, et une abolition définitive. C'est un temps anti-théâtral par excellence, qui exclut les effets de construction d'une intrigue.

- **Le temps est fractionné**, réduit à une succession de moments juxtaposés. L'histoire du tailleur met en abyme ce principe : les séquences en sont disjointes, et chacune se donne comme déception de la précédente (d'un moment à l'autre, c'est toujours une chute qui s'opère). Le passé, toujours détaché du présent, est défini comme temps de l'illusion (cf. à propos des fiançailles). Les personnages sont donc toujours bloqués dans un présent perpétuel.

- **La répétition structure la temporalité**. L'image en est donnée par la clepsydre qu'est devenue la tête de Hamm (« une goutte d'eau dans ma tête »). L'engendrement est lui-même répétition d'une même déchéance (d'où l'expression de « maudits progéniteurs » désignant les parents).

- **Les personnages répondent à leur manière à ce temps sans perspective**. Nagg semble vouloir en reconstruire la continuité : c'est lui qui emploie le plus le passé composé (« Tu as entendu ? »). Hamm ne retrouve cette continuité que dans l'hypothétique, le temps rêvé, conjugué au conditionnel (on pourrait le considérer en cela comme le double de l'écrivain, désireux de construire une fiction).

II. DES PERSONNAGES EN QUETE D'EUX-MEMES

1. Des personnages sans personne

- Ils sont **verbalement réduits à une seule syllabe** : Nell, Nagg, Clov, Hamm. A l'inverse les personnages de l'histoire du tailleur paraissent presque plus crédibles, parce que marqué, typés.

- Ces êtres tronqués verbalement sont même **privés de toute caractérisation par rapport à la cellule familiale** qu'ils forment. Rien, ou presque, n'identifie ici Hamm comme le fils de Nagg et Nell. Et les rapports de couple ne sont marqués que de façon parodique :

c'est bien sûr (comme un cliché appuyé) la femme qui est la plus sentimentale ; et c'est l'homme qui demande à être gratté, comme dans une allégorie animale.

- Le plus frappant est **l'absence d'intériorité**. Souvent le « je » intervient en position seconde, après un impersonnel (Nell : « C'était parce que je me sentais heureuse » ; Nagg : « c'était mon histoire »). De même les propos de Hamm, très affectifs et modalisés au début du passage, versent progressivement dans l'impersonnel.

- **Les sentiments sont parodiques, ou voués au dérisoire**, qu'il s'agisse de l'amour (« je ferais peut-être l'amour ») ou de la tristesse (Nell dit avoir essayé de pleurer). D'une façon générale les sentiments oscillent entre les pôles extrêmes, sans nuances intermédiaires. Pas de gradation entre l'exaspération de Hamm (« Assez ! »), et l'attendrissement élégiaque de Nell (« Ah hier !»). L'affectivité semble soumise à la logique du tout ou rien.

- A l'extrême limite de la réduction, **les personnages sont assimilés à des choses**. La mise en scène du corps se déploie dans un décor d'objets qui tendent à le réifier. Une même chaîne lexicale relie ainsi le verbe « gratter », le « dos », le « rebord » de la poubelle, et le « creux ». De même la tête de Hamm est considérée dans sa matérialité de volume (« une goutte d'eau dans ma tête »). Tout se passe comme si le vrai signifié de l'homme, c'était la chose.

2. Une mise en scène pulsionnelle

- Pour maintenir la possibilité d'une intrigue, au moins potentielle, Beckett **recharge de sens le schéma dramaturgique du couple** (cf. Dom Juan et Sganarelle chez Molière, *Maître Puntilla et son valet Matti* chez Brecht). Comme dans *En attendant Godot*, les personnages sont reliés par paires : au couple maître-valet (Hamm-Clov) fait écho le couple mari-femme (Nagg-Nell).

- Ce schéma dramaturgique peut, classiquement, faire intervenir une riche gamme de sentiments (fascination, envie, jalousie, mimétisme,

etc.). Ici au contraire **les sentiments prennent place dans un système de violence sado-masochiste**, où il s'agit de souffrir ou de faire souffrir. Nell est victime de Hamm, comme Hamm est victime de ses parents, et comme Clov est soumis à Hamm. Dans le dialogue, c'est d'ailleurs le conflit qui est premier ; il est la base de la relation (cf. les réponses de Nell : « Non... quoi ? ; « Non... où ? »). L'origine probable des noms des personnages en est l'emblème (Hamm = marteau en anglais ; Clov, Nagg et Nell renvoient tous au mot clou, en français, allemand et anglais).

- Ce rapport de violence révèle **un besoin de l'autre, une situation de dépendance mutuelle entre les personnages**. A partir du « As-tu autre chose à me dire ? », le dialogue se réenclanche pas un chantage implicite à la présence de l'un au côté de l'autre. La violence de la dénégation (« Non », répété) est en même temps un appel à l'autre, un aveu de faiblesse autant qu'un acte d'autorité. C'est pourquoi ces rapports de violence peuvent s'inverser à tout moment, comme le montre à la fin du passage Hamm, le plus plaintif et le moins actif dans la scène, mais qui devient tout à coup le plus autoritaire.

III. ENTRE SENS ET NON-SENS

1. Le sens du dialogue paraît toujours problématique

- **Les tentatives d'ébauche d'un discours articulé** sont soumises à des renversements parodiques : les « donc » sont utilisés à contre-emploi : le « Vous n'allez donc jamais finir ? » de Hamm traduit non pas une maîtrise rationnelle, mais une impuissance pratique. Les rapports de déduction sont remplacés par des rapports d'induction : « Où ? » et « Pourquoi ? » font remonter le dialogue à un point antérieur. La seule continuité est fantasmée, dans la rêverie lyrique de Hamm et dans l'histoire du tailleur. La continuité est donc de l'ordre du désir, alors que le réel impose la simple contiguïté des paroles et des instants.

- La cohérence attendue par le spectateur paraît d'autant plus incertaine que le passage fait appel à **des emprunts intertextuels sans unité**. L'évocation exaltée de la nature par Hamm rappelle Rousseau ;

le ton de déploration élégiaque de Nell prolonge un certain lyrisme romantique ; le motif de la noyade, associé au bonheur amoureux, rappelle Ophélie, la fiancée d'Hamlet, comme certains poèmes de Hugo consacrés à la mort de Léopoldine ; « Goddam Sir » est emprunté au *Mariage de Figaro* de Beaumarchais ; « Mon royaume pour un boueux » est une réécriture burlesque de *Richard III* de Shakespeare (« Mon royaume pour un cheval ! »). Même l'histoire du tailleur (que Beckett avait déjà citée onze ans plus tôt en épigraphe de *Le Monde et le pantalon*) peut être rapprochée d'un passage du *Bourgeois gentilhomme* de Molière (II, 5, dialogue entre Monsieur Jourdain et le maître tailleur ; et III,2). Beckett ne propose donc pas une réécriture, mais truffe le passage d'emprunts intertextuels qui oscillent entre la parodie et la dégradation burlesque. La littérature semble elle-même vouée au rebut, à l'assemblage hétéroclite de fragments sans unité.

2. Effets de convergence

La structure théâtrale, qui double le point de vue des personnages par le regard à distance du spectateur, permet cependant à celui-ci de percevoir des effets de convergence entre motifs apparemment séparés.

- Le recul dont bénéficie le spectateur lui permet de **saisir comme allégorie l'histoire du tailleur** : le vêtement fabriqué renvoie au « tissu » du texte (les deux mots ont une étymologie commune), il en constitue la matrice symbolique et la métaphore interne. Toutes les composantes de l'histoire peuvent en effet renvoyer au dialogue : les « délais » qui retardent l'achèvement interviennent aussi dans cette « partie » interminable qui se joue sur scène ; le « fond » « raté » renvoie à l'insignifiance de propos superficiel, à une parole qui ne cesse de s'engloutir dans un abyme ; les « boutons » peuvent être images des ouvertures du texte, de ses « silences », tous ces temps morts où le texte se découde. D'ailleurs la comparaison finale entre « le monde » et le « pantalon » avait déjà été placée, sous forme de citation, en tête de *Le Monde et le pantalon*, consacré par Beckett aux peintres Abraham et Gerardus van Velde, et plus globalement à l'art.

- L'élément commun le plus riche de sens, entre le dialogue et l'histoire racontée, tient à **la question du « fond », qui apparaît sous trois formes dans le texte** : le « creux » du dos ; la profondeur de l'eau lors de l'épisode des fiançailles ; le fond du pantalon. Ce creux apparaît comme le véritable paradigme du texte, son thème axial. Le passage qui débute par la question « Le creux ? » montre la polysémie du motif, en le déclinant successivement dans l'ordre du corps, puis du langage (« Un temps »), puis du pouvoir (« Tu ne peux pas ? »), et enfin du temps (« J'essayais », marque d'une impuissance basculée de surcroît dans le passé). On retrouve sans doute le motif dans le « ça » excédé de Hamm à la fin : « Ca ne va donc jamais finir ? » ; démonstratif (avec un effet de mise à distance) à valeur de neutre, le mot semble désigner l'existence prise dans sa globalité, le rien de la vie, l'« innommable » dont Beckett avait fait le titre d'un roman paru en 1953. Ainsi est désigné ce autour de quoi tourne en permanence le dialogue : l'absence de tout « contenu » de l'existence, et l'impuissance du langage face à ce vide.

- L'histoire du tailleur convie le spectateur à **mettre ce vide du monde en relation avec son créateur, Dieu**, qui semble évoqué parodiquement, et en « creux » justement, disséminé et dissimulé dans plusieurs références : le don du biscuit peut rappeler celui de l'hostie ; de même « Pâques fleuries » et « Goddam » (formé sur « God », Dieu) semblent des références burlesques à un Dieu qui n'existe pas, ou qui serait mauvais : un « mauvais progéniteur », comme le sont Nagg et Nell par rapport à Hamm. Contre ce Dieu inconsistant, le tailleur propose son objet imparfait et rejoint le dramaturge. Le geste du tailleur s'adressant à son client emblématise le travail dramaturgique : le pantalon existe comme objet de spectacle, comme la pièce (et les deux, effectivement, manquent de « fond »).

- Il semble que le texte trouve son équilibre – ou son point de fuite – dans cette **mise en abyme à la fois déceptive et orgueilleuse**. Le théâtre est toujours raté – comme la vie -, mais il s'impose comme une œuvre consciente d'elle-même, dressée en défi à un Dieu absent. Ainsi s'explique le registre globalement farcesque et clownesque du passage (comme de presque tout le théâtre de Beckett). La farce est la tonalité dominante, parce que le spectacle ne peut pas ne pas se donner comme

dévaluation auto ironique de lui-même. Ce registre farcesque est manifeste dans le rôle donné au corps, l'importance des renversements, le caractère sommaire des relations de pouvoir, le caractère presque caricatural des personnages, sans intériorité définie. Cependant la caricature ne renvoie pas ici à des types dramaturgiques fixés par la tradition, mais plutôt à la situation existentielle des personnages et des spectateurs – ce qui fait basculer implicitement le farcesque du côté d'un tragique moderne.

Conclusion

- Le passage relève bien d'un « anti-théâtre », qui défait les catégories habituelles de la dramaturgie (l'action ; l'intrigue ; la notion de « caractères »).
- La mise à l'épreuve de l'idée même de drame (c'est-à-dire d'action représentée) met d'autant plus en évidence la logique pulsionnelle et agressive qui relie entre eux les personnages.
- Beckett demeure un auteur de théâtre parce qu'il mobilise le double foyer de la scène représentée, en mobilisant la participation lucide du spectateur. C'est lui qui perçoit l'unité d'un texte apparemment fractionné, qui identifie les effets d'intertextualité, qui comprend l'histoire du tailleur comme une bouffonnerie allégorique.
- Le texte se maintient ainsi dans un équilibre vertigineux, entre le sentiment de l'absurde et une confiance dans le geste esthétique – même s'il ne peut se désigner que dans une dérision pathétique.