

VESTIGES D'UN DISCOURS ORAL DANS CLAIRE LENOIR DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM.

SIDNEY BARBOSA

1). L'AUTEUR ET L'ORALITÉ

Quand on songe à Balzac comme l'auteur du manuscrit de la *Comédie humaine* [avec toutes les révisions et rééditions faites de son vivant!], ou à Stendhal qui dictait tout simplement ses textes à son secrétaire de l'Ambassade de France à Rome, on ne peut pas oublier la figure de Villiers de l'Isle-Adam, célèbre par ses qualités de causeur et pour qui écrire était une tâche accomplie sans plaisir, voire avec souffrance. Cette caractéristique mène son plus important critique du XXème siècle à dire que:

/.../ somme toute, les contemporains semblent se souvenir de Villiers comme causeur plutôt que comme écrivain, et il est hors de doute que dans la conversation il faisait preuve de dons exceptionnels (RAITT, 1965, p.23).

Quand il était présent aux "mardis" de Mallarmé il occupait toute la conversation, mais ce qui est surprenant c'est qu'on l'écoutait sans s'ennuyer. Même la jeune génération symboliste en tirait profit.

L'un de ses contemporains, Gustave Guiches, s'exprimait ainsi sur ce trait de sa personnalité:

Il a merveilleusement parlé de ce conte (*La torture par l'espérance*). Et maintenant il n'a plus envie de l'écrire! Je n'ai jamais senti, à ce point, chez un artiste l'horreur de la réalisation. Il cherche tous les prétextes pour s'épargner cette corvée (Apud RAITT, 1965, p.27).

Ceci se passait à tel point qu'on connaît des cas de contes qui n'ont jamais été écrits, et aussi des cas de "vols" d'histoires écoutées dans les salons ou cafés de la mode et publiées ensuite sous les noms des auditeurs.¹

En réalité, il s'agissait presque d'une méthode de travail: raconter pour guetter l'effet sur le public et écrire seulement après avoir observé les réactions. Stéphane Mallarmé en parlant de son ami Villiers renforce cette proposition puisqu'il se souvient de Villiers de l'Isle-Adam "raturant dans nos yeux de mentales épreuves"(Apud RAITT, 1965, p.27). Et Villiers lui-même avoue dans une lettre où il justifie le retard d'une histoire promise:

Mon cher, ce n'est la bonne volonté qui me manque. Cela m'a rendu malade! Je voudrais n'avoir qu'à la raconter de vive voix, écrire c'est si bête. (BOLLERY, 1962, p. 193)

Il est question ici de se demander dans quelle mesure ce trait de personnalité tellement considérable dans la biographie de Villiers de l'Isle-Adam, concernant les rapports de l'auteur avec son œuvre, c'est-à-dire, sa préférence pour **raconter** ses histoires au lieu de les **écrire**, n'a pas agi sur sa production écrite. Dans d'autres mots: on aurait pu trouver de séquelles du discours oral dans les récits écrits qui nous sont parvenus à travers le temps? L'aversion qu'éprouvait Villiers à l'acte d'écrire et son incontestable don de causeur privilégient ou portent préjudice à son écriture? N'aurait-il pas fait passer dans le "filtrage" oralité-écriture des éléments du **raconté** dans le **racontant** ou l'écriture de Villiers ne serait qu'une pure oralité gravée en caractères d'imprimerie à défaut d'autre moyen de se faire transmettre dans l'espace et dans le temps? Ou,

¹ A. W. Raitt cite le cas d'un "emprunt" dûment documenté. Il s'agit de *Torrequemada*, par Henry La Luberne, un des habitués du salon de Nina de Villard, une grande amie de Villiers. La nouvelle parut dans *La jeune France* en 1886 et V.E. Michelet, indigné, en informa Villiers tout de suite. Mais celui-ci répondit qu'il en avait fait cadeau à La Luberne. Op. cit. p.25.

² Mots pris ici au sens que leur donne Brémond dans son *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973.

finalement, son écriture en tant que telle ne serait-elle pas un artifice aboutissant à un effet conscient hardiment élaboré?

C'est en réfléchissant sur ces questions que nous avons choisi le conte "Claire Lenoir", du recueil *Tribulat Bonhomet*³, comme but de notre analyse ici, à cause de certaines coïncidences qui font de ce conte une pièce unique dans l'ensemble de son œuvre et parmi ses contes. D'abord il s'agit de son premier conte⁴, bien que sa carrière comptait déjà une dizaine d'années. À part ses poésies, il avait publié deux pièces de théâtre, *Elen e Morgane* et un seul roman, *Isis*.

E. Drougard, dans sa célèbre édition critique des trois premiers contes (DROUGARD, 1931) de Villiers de l'Isle-Adam, considère avec justesse, que le chef-d'œuvre de Villiers ne serait pas un de ses grands romans ou pièces de théâtre, mais une sélection de ses meilleurs contes. Et Villiers lui-même allait dire plus tard que "sauf accident un roman n'est qu'un conte stupidement délayé" (Apud DAIREAU, 1936).⁵

DANS LES VERTS
 LES HISTOIRES LE
 RAISONNABLE

³ Nous nous servons, dans ce travail, de l'édition de *Tribulat Bonhomet* de Villiers de l'Isle-Adam, présentée par P.G. Castex et J.M. Bellefroid. Paris: José Corti, 1967. Toutes les références sans d'autres précisions que simple citation de page renvoient à cette édition.

⁴ L'étude du conte pose déjà le problème de la définition du genre: qu'est-ce qu'un conte? De "récit assez court d'aventures imaginaires" enregistré au dictionnaire jusqu'à "un genre bref, et éternel" des manuels littéraires, il y a toute une gamme de tentatives de classement et de démarcation des limites opposant surtout roman, nouvelle et conte, dont le résultat reste plutôt intuitif. Dans le cas de *Tribulat Bonhomet*, la tradition de la critique littéraire en France prend ce texte comme conte, malgré son extension plus longue que beaucoup de nouvelles.

⁵ Il est bon de remarquer que cette opinion de Villiers est corroborée de nos jours par Jorge Luis Borges, qui nous dit à ce propos: "distraction laborieuse, qui ne donne pas beaucoup, celle d'écrire de vastes livres, celle de délayer pendant cinq cents pages une idée dont l'exposition orale parfaite peut se faire dans quelques minutes. C'est une meilleure procédure celle de simuler que ces livres existent déjà et en offrir un résumé, un commentaire /.../ Je préfère écrire des notes sur des livres imaginaires. BORGES, J.L. *Ficciones*. Buenos Aires: EMECE Editores, 1956.

2). LA FORME ORALE DU CONTE

“Claire Lenoir” est un récit à sens unique, avec la seule histoire de Claire, qui se déroule dans une ambiance de mystère maintenue du début à la fin du récit. Pourtant, il s’agit d’une pièce littéraire qui ne laisse tout de même pas de surprendre par son aspect formel. Il y est question de vingt parties appelées “chapitres”. D’emblée, cette division semblerait ne rien ajouter à l’histoire ainsi qu’un procédé sans aucune fonction déterminée, mais si l’on cherche des raisons pour ces coupes du récit, de vraies pauses, on constate qu’elles se justifient par une double fonction: tout d’abord appeler l’attention du lecteur, en annonçant par le titre l’action qui va suivre, ensuite donner l’occasion au narrateur de réaliser un suspense ou provoquer chez le lecteur-auditeur une détente à un moment culminant du récit, le soulageant de la tension accumulée jusqu’à là.

Cette coupe systématique du récit caractérise dans la macro-structure du conte le premier procédé de narration orale.

Dans les veillées d’hiver d’autrefois on avait l’habitude de raconter des histoires [conte traditionnel]. Il y avait toujours quelqu’un dans la famille, généralement un grand-père ou une grand-mère, instruit dans l’art de causer. Ce narrateur répétait presque toujours les mêmes histoires, cependant leur narration était pleine de riches détails de façon à ne pas ennuyer les auditeurs. Il y avait des morceaux chantés, une profusion de mimes, différentes intonations de voix, enfin, toutes sortes d’expédients propres à enrichir la narration. La pause y jouait beaucoup, à plusieurs façons et effets. C’était parfois une question posée au public qui tacitement ne devrait pas répondre puisque la réponse serait superflue étant explicitée tout de suite par le conteur lui-même ou alors celui-ci faisait une pause pour une gorgée de thé chaud ou d’alcool, coïncidant par calcul avec un moment compliqué ou angoissant pour les personnages. Le but, évidemment, c’était faire du suspense ou de l’esprit avec le public.

Or, c’est justement cette coupe du récit produisant un effet sur le public que nous trouvons transposée dans “Claire Lenoir”. Il en a deux qui sont capitales et justifiables du point de vue de l’histoire par opposition à toutes les autres apparemment inutiles. Ce sont celles de la fin du premier chapitre et de la fin du chapitre XVI.

La première grande pause sépare l'auto-présentation de Bonhomet et les raisons qu'il juge utiles de donner pour l'acte de raconter l'histoire des Lenoir du début du récit même.

- Et je me pique d'être encore l'une des plus belles âmes échappées des mains du Très-Haut. Tous les hommes vraiment modernes, tous les esprits qui ne sentent "dans le mouvement" me comprendront.

Je vais me borner au rapide exposé des faits, tels qu'ils se sont présentés et classés d'eux-mêmes. Commentera l'histoire qui voudra, je ne la surchargerai d'aucunes théories scientifiques: ainsi son impression générale dépendra des proportions intellectuelles fournies par le Lecteur (p. 83, fin du premier chapitre).

Le second exemple de ces coupes est marqué par le seul hiatus temporel important de tout le récit, aussi bien que par l'annonce de l'accomplissement de l'anecdote entamée avant, ce qui finit par piquer encore plus l'intérêt du public.

Mais l'important est d'achever cette histoire. Ce que j'ai à dire est une chose si terrible, que j'ai été prolix à dessein. Je n'osai pas! - Je reculais le moment fatal! Mais j'ai bu, ce soir, des vins capiteux qui m'ont excité la cervelle... et je parlerai, (p.192, fin du chapitre XVI).

Une année après, je me trouvai dans le midi de la France. (193, début du chapitre XVII).

Pour en finir avec cet aspect ou procédé de narration, nous pourrions donc voir trois moments, concernant la composition, dans le découpage du conte en chapitres: l'exposition du sujet (chapitre premier), le déroulement de l'histoire (du chapitre II au XVI) et son dénouement (du chapitre XVII au XX).

L'oralité du discours de Tribulat Bonhomet est tellement évidente, qu'on peut s'en rendre compte déjà avec les pauses, rien qu'avec les pauses du récit.

C'est ainsi que parfois les coupes du récit caractérisent simplement une suite banale d'actions, coïncident avec les pauses

naturelles du récit. L'exemple ci-dessous marque un changement d'espace et non de temps:

Après quoi, nous passâmes au salon et nous mîmes à causer (p. 106, fin du chapitre V)

L'ameublement, les rideaux et les tapisseries de ce petit salon étaient d'un rouge sombre: des vases d'albâtre sur la cheminée /.../La fenêtre était ouverte, donnant sur le ponant et sur la mer (p.107, début du chapitre VI)

Ou alors la coupe fait l'interruption d'un discours excessivement abstrait. L'introduction philosophique qui risquait de tourner au pamphlet, au discours excessivement abstrait. L'introduction d'un fait du quotidien change la situation permettant à l'auteur d'animer le récit et de le rendre plus vivant en approchant narrateur et public. Ce type de coupe opère ainsi comme soupape de sûreté du récit.

C'est la germination du monde, que Hegel - vous le savez, - regardait comme 'une plante qui pousse.' (p.139, fin du chapitre IX).

Le domestique nous apporta le thé (p.140, début du chapitre X).

Le narrateur-personnage Bonhomet profite de ces pauses pour suggérer tout court le suspense. La chose proposée et non explicitée tout de suite a la fonction d'augmenter la curiosité, surtout quand il s'agit de suggestions non ordinaires dont l'étrangeté séduit l'esprit du lecteur-auditeur.

Tel était le bon docteur; et il venait de poser la question - si toutefois c'est même une question - que j'ai mentionnée.

Elle donna lieu, comme on va le voir, à une discussion des plus étranges et qu'il est indispensable de relater, pour l'intelligence des événements plus étranges encore qui la suivirent, (p.128, fin du chapitre VIII)

Nous allumâmes des cigares et passâmes au salon, (p.129, début du chapitre IX)

En d'autres circonstances le narrateur fait usage de phrases en vue d'effets soi-disant esthétiques, ou carrément ironiques, pour parachever le chapitre de même qu'un morceau indépendant. Dans l'antimétabole - "siècle des lumières et la Lumière des siècles" - il est question de toute une philosophie ou vision du monde.

Comme les sages des vieux jours m'en ont donné l'exemple sacré, je ne saurais hésiter moi, chrétienne et pécheresse, entre votre "siècle de lumières", et la Lumière des siècles (p.164, fin du chapitre XII).

En somme, la première caractéristique de l'oralité dans l'écriture de Villiers de l'Isle-Adam, si l'on prend l'exemple du conte "Claire Lenoir", c'est cette bizarre division du conte en vingt chapitres. Elle marque des pauses et des coupes du récit qui peuvent être classés comme pauses orales. La plupart d'entre elles marquent le changement temporel ou suggèrent le suspense. Il en ressort des qualités orales du discours. C'est normal que lorsque l'on raconte oralement une histoire les pauses se fassent au moment d'un changement temporel. Par ellipse le narrateur passe sous silence des faits jugés non essentiels ou alors il s'arrête afin de provoquer une attente angoissée chez l'auditeur, matérialisant ainsi le suspense.

La division en chapitres du conte étudié n'est pas arbitraire. Elle comporte une intention et une fonction déterminées. Ce sectionnement du texte produit des pauses bien déterminées quant à leur but, s'élaborant ainsi le premier procédé de la narration orale calquée sur le discours écrit.

3). LE STATUT DU PROTAGONISTE-CAUSEUR

Le personnage Tribulat Bonhomet accumule bien des fonctions dans le récit: il est, à la fois, narrateur omniscient, protagoniste, de même qu'il joue le rôle de témoin-dépositaire des événements qu'il est en train de raconter. Il est, donc, l'auteur implicite personnage agissant dans l'histoire racontée par lui-même. Il agit, il subit et il donne des jugements de valeur

dans un seul univers. Il a un rôle considérable, qu'il joue à tous les niveaux, en tant que clef de voûte de l'histoire.

Pour mieux saisir les caractéristiques et la valeur littéraire de ce personnage, il nous semble convenable de résumer l'intrigue du conte "Claire Lenoir". La voici, retirée de l'édition du recueil *Tribulat Bonhomet* de chez Corti:

Les personnages sont Claire, l'héroïne, son mari, Césaire et le docteur Tribulat Bonhomet, ami du couple. Après avoir fait son auto-présentation à l'auditoire comme homme de science et du monde, Tribulat Bonhomet raconte l'histoire suivante: il avait rencontré, en croisière, le lieutenant Henry Clifton, et une confidence recueillie de sa bouche le laisse croire à une intrigue sentimentale entre l'officier et son amie Claire Lenoir. Justement, il va rendre visite à cette jeune femme, qui habite, avec son mari, près de Saint-Malo. Il donne d'abord la mesure de sa sottise en formulant des opinions littéraires et musicales. La conversation roule bientôt sur des sujets plus austères: Césaire Lenoir, en hégélien, pose la souveraine réalité de l'Idée; Claire, en chrétienne, évoque la Révélation; mais tous deux sont d'accord pour accabler leur hôte, qui oppose à leurs nobles croyances les misérables arguments du sens commun. Puis Lenoir se risque à défendre des thèses occultistes; il affirme que "la puissance d'une imagination, d'un rêve, d'une vision, dépasse quelquefois les lois de la vie", et que, notamment, la volonté d'un défunt peut se manifester aux vivants par l'intermédiaire de son corps sidéral. Quelques jours plus tard, victime des initiatives thérapeutiques de Bonhomet, Césaire Lenoir succombe à une attaque d'apoplexie. Un an après, le docteur apprend l'assassinat d'Henry Clifton par l'un de ces pirates polynésiens appelés *ottysors* qui guettent les naufrages, et il assiste à l'agonie lucide de Claire Lenoir, qui voit le fantôme de son mari en train d'aiguiser un grossier coutelas de pierre. L'idée lui vient, quand elle est morte, de scruter son regard avec un ophtalmoscope. Il y découvre, dans un décor polynésien, un *ottysor* qui ressemble à Césaire, élevant vers l'abîme la tête décapitée d'Henry Clifton.

L'histoire s'achève avec Tribulat Bonhomet, en bon bourgeois, "cheveux dressés" et "poings crispés", se demandant: "Mais... alors, - où sommes-nous?"

Il s'agit, donc, d'un récit à la première personne, où le narrateur est personnage agissant dans l'histoire narrée (vision "avec", narrateur-personnage, d'après Todorov)(1967). Néanmoins, cette entité se dédouble par l'aspect temporel, du moment que, comme tient compte Mieke Bal, "le héros dans ce cas, ne se laisse pas identifier au narrateur parce que le moment où il écrit [ou raconte, on ajouterait volontiers!] ses aventures n'est jamais celui où il les vit."

Il est ainsi question d'un narrateur (JE) nommé par lui-même *Tribulat Bonhomet*. Ce "JE" qui écrit et qui annonce le JE (il) qui livre "ces pages à l'impression" est à son tour proféré par une instance supérieure, quoique implicite, et qu'on appelle: l'auteur. Ce qui n'empêche pas qu'au niveau de l'énoncé Tribulat Bonhomet se partage entre deux fonctions, à savoir, raconteur de l'histoire et personnage qui agit dans cette même histoire. Il va de soi que Villiers de l'Isle-Adam en tant qu'homme n'y est pour rien.

La preuve matérielle, dans le récit, de la présence de cet auteur implicite est donnée par la seule note au bas de la page du texte. Il s'agit d'une intervention sur un ton décontracté, qui précise la distinction entre ces deux entités. L'auteur essaie même de sauver sa responsabilité face aux opinions émises:

1. Inutile de rappeler; n'est-il pas vrai? que nous ne répondons pas de **façons de voir**, même physiques, du Docteur. Il a ses appréciations à lui, que nous n'avons à nous permettre de rectifier en rien, - supposé qu'il y ait lieu dans ses dires, de "rectifier" quoi que ce soit. (Au bas de la page 103).

Ceci est un procédé très courant chez Villiers. Dans son ouvrage intitulé *Villiers de l'Isle-Adam*, J.P. Gourevich (1971) essaie justement de dégager les positions idéologiques de l'homme de celles de l'écrivain, il éclaircit nettement ce procédé. Et s'il n'arrive pas à sauvegarder la responsabilité de Villiers face aux accusations idéologiques qu'on lui porte [accusations de manipulations *droitières* de ses personnages], il parvient au moins à y semer le doute. Pour lui, Villiers ne cherche qu'à produire un "effet" littéraire plutôt qu'à faire du prosélytisme.

Dans le processus de fabrication qui mène du schéma au texte la recherche de l'effet l'emporte sur le culte de toute sincérité. Et il nous donne un excellent exemple tiré du conte "**Sombre récit, conteur plus sombre**", du recueil *Contes cruels*:

Si au contraire on n'examine que le but poursuivi par l'auteur, montrer que les comédiens ne sont que des corps sans âme parce qu'habités à l'emphase et à la déclamation ils finissent par voir les drames réels sous l'angle du théâtre, on s'aperçoit que l'introduction d'un narrateur n'est qu'un moyen pour grossir l'effet à produire. JE 1 (le narrateur) assiste à un souper ou JE 2 (le conteur) raconte à ses confrères le drame tel que lui-même (JE 3 dont il analyse après les réactions) l'a vécu. La composition en abîme introduit une distanciation qui permet d'être plus sensible aux tics professionnels dont Villiers a chargé le conteur. Il manque un personnage qui joue par rapport à JE le rôle que JE 2 joue vis-à-vis de JE 3. Ce serait le narrateur lui-même JE 0 le jour où il rencontrera un littérateur à qui il racontera l'histoire telle que lui JE 1 l'avait entendue. Aucuns des JE n'étant naturel ou de bonne foi on peut donc avancer que Villiers ne les a multipliés que pour les envelopper dans une défiance générale et pour agir par-derrière eux avec l'innocence d'un roué. (GOUREVICH, 1971, p.36)

C'est, donc, par le moyen de ruses comme celle de la mise en abîme des narrateurs, explicitée par Gourevich, ou par des procédés comme celui de la division en chapitres (pauses orales, coupes du discours) que l'auteur parvient à glisser des tournures orales dans son discours écrit.

L'important c'est d'essayer de vérifier quels sont les sens donnés aux expressions tenant au discours oral et au discours écrit dans le texte du conte "Tribulat Bonhomet", pour mieux atteindre nos objectifs ici.

D'abord on voit Tribulat Bonhomet manifester son dessein de "livrer ces pages à l'impression". Ce qui ne va pas dans une forme ordinaire, mais sous la présentation d'un "rapport scientifique". La première page du "mémoire" a toutes les caractéristiques d'un frontispice de travail pour une académie de sciences. Tout porte à croire, donc, que ces procédés tiennent à caractériser un récit ou un rapport écrit.

Nonobstant, malgré le ton solennel de la présentation dès les premières “lignes” du conte, le narrateur s’adresse à un “public” et non aux collègues d’une académie:

Réduit à me présenter moi-même au public n’est il pas urgent de me décrire tel que je suis une fois pour toutes, au moral et au physique? (p. 71).

Il ne serait pas superflu de rappeler que le mot “public” peut renvoyer aussi à une assistance ou à un auditoire. La division en chapitres, comme on l’a vu, tient plutôt à déterminer des pauses d’un discours oral qu’à des divisions objectives et impartiales d’un traité savant. Chaque chapitre porte un titre et une épigraphe. Cependant, il faut voir, par exemple, le titre du chapitre IX:

Balourdises, indiscretions et stupidités (incroyables!) de mon pauvre ami (p. 129).

Les noms utilisés dans l’énoncé, bien que presque synonymes et d’un penchant vulgaire, pourraient, à la rigueur, passer encore dans un sous-titre d’un mémorandum, mais l’adjectif entre parenthèses et avec point d’exclamation serait inadmissible dans un discours se voulant scientifique. Et ce n’est pas la peine de discuter de la propriété de l’adjectif “*pauvre*” à valeur émotive.

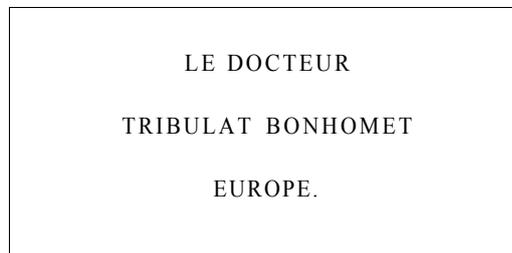
Pourquoi, alors, cette incohérence? Si, comme on propose tout au long de cet essai, le discours du narrateur ne constitue qu’un ensemble de procédés oraux, bon gré mal gré imprimé, comment expliquer cette présentation sous forme de mémorandum scientifique.

Soucieux de vraisemblance et de crédibilité face au public qui l’écoute, le personnage-narrateur se voulant sérieux, “docteur, philanthrope et homme du monde”, brandit avant de commencer sa narration orale, un volume à toute apparence de traité scientifique. Tricheur impénitent qui se “pique d’être encore l’une des plus belles âmes échappées des mains du Très-Haut”, attaché aux apparences, il fait exprès de montrer seulement la première page et la structure formelle (la division

en chapitres) de son ouvrage. Puis, Bonhomet narre oralement l’histoire faisant des titres des chapitres des commentaires extra-narration, des pauses d’effet sur l’auditoire qu’il suppose crédule.

Autrement, on ne pourrait pas non plus comprendre pourquoi, au premier chapitre du conte, Tribulat Bonhomet insère le dessin de sa carte de visite, coupant nettement le discours écrit, procédé graphique pas trop courant dans les textes de fiction du XIX^{ème} siècle. Il pourrait dire ce qui était marqué sur sa carte, mais ne le fait pas. Il la dessine dans la feuille. C’est que probablement en la sortant de sa poche il l’a montrée au public en disant:

Ma carte de visite est ainsi conçue:



(P. 75) .

Par conséquent le mot “lecteur” n’est pas déplacé ni artificiel, mais le résultat d’un habile stratagème visant à confondre le lecteur-auditeur. Il y a de la tromperie dans l’audition de l’histoire parce que le “*mémorandum*” est faux, de la même façon que la lecture du texte est mystifiée parce que sur le papier il n’y a qu’une narration orale.

Il faut donc dans la lecture de “**Claire Lenoir**” jouer avec le mot “*public*” et le pronom de traitement “*vous*” à chaque fois que se présente le mot “*lecteur*”.

Et puisqu'on discute ici les parties du discours, il conviendrait peut-être de jeter un regard sur la valeur des verbes “dire” et “parler”, qui interviennent énormément dans le récit s’opposant à “écrire”.

On souligne dans les citations prises au *Petit Robert* ce qui met en relief la valeur orale de ces verbes: “dire” a le sens *d’exprimer la pensée, les intentions par la parole*”, ou encore “raconter, narrer, conter”, tandis que “parler” signifie “articuler **les sons** d’une langue naturelle”. Ces deux verbes employés au sens figuré font toujours appel chez le lecteur à une certaine oralité du discours. C’est pourquoi ils sont souvent introducteurs du discours rapporté.

Tout pesé, je parlerai (p. 70).

J’ai dit “**esprits forts**” et je ne parle pas au hasard (p.70).

Et puis, s’il faut tout dire, j’étais de fort mauvaise humeur contre Lenoir, parce qu’il m’avait serré avec **trop** de tendresse /.../ (p. 109).

De toute façon, dans le passage qui suit la possibilité de prendre ces verbes au sens figuré est écartée, étant donné que le vin aurait, sans conteste, sur l’esprit d’un conteur l’effet de l’exciter, de le faire bavarder d’avantage, mais l’alcool n’agit absolument pas sur la précision inflexible d’un homme de lettres le rendant plus jaseur.

Mais l’important est d’achever cette histoire. Ce que j’ai à dire est une chose si terrible, que j’ai été prolixe à dessein. - Je n’osais pas! Je reculais le moment fatal!... Mais j’ai bu, ce soir, des vins capiteux qui m’ont excité la cervelle... et je parlerai. (p. 192).

Sans considérer le tiret du début de la phrase, déjà un signe graphique introduisant dans l’écriture le dialogue rapporté, cet énoncé est typiquement oral. Les deux verbes y sont, en effet, pris au sens premier. Les passages analogues à celui-ci sont nombreux, ce qui spécifie pour nous la nature profondément orale du discours étudié.

4.) L'ORALITÉ ET LE HÉROS

Cette quête de l'oral dans l'écriture du conte "Claire Lenoir" doit être complétée maintenant par une étude des signes de ponctuation. Ceux-ci servent à distinguer non seulement les pauses dans la lecture de la langue écrite, mais aussi à suggérer des modifications dans l'inflexion des mots ou de groupes de mots.

Grosso modo tous les signes de ponctuation jouent énormément chez Villiers de l'Isle-Adam. Son style, trop chargé à cet égard, y est pour le démontrer dans toute son œuvre fictionnelle.

On tient à faire ressortir surtout ceux qui servent de support à l'oralité et dont on passera à faire ensuite un relevé.

Dans "Claire Lenoir" il faut, tout d'abord, attester la coexistence, très souvent à la même phrase, de signes de ponctuation différents qui jouent un rôle analogue. Il s'agit, par exemple, de la parenthèse et du double tiret, placés tous les deux, côte à côte. Il n'y a pas de distinctions entre ces deux signes dont les fonctions s'identifient entièrement comme il s'ensuit:

J'avais pris, également, - (j'allais oublier de le dire) - deux ou trois volumes d'un ancien député français, ex-pair de France - si je dois en croire ce que m'affirma, très étourdiment, le capitaine, - et les ouvrages d'un conteur américain édité à Richmond, dans la Caroline du Sud. (p. 114)

Normalement le double tiret "sépare d'un contexte une proposition, une phrase pour les détacher, ou indique un changement d'interlocuteur dans un dialogue" (*Petit Robert*). Evidemment, là on ne songe pas au dialogue mais uniquement au discours du conteur. Alors que les parenthèses "s'emploient à intercaler quelque indication ou réflexion non indispensable au sens et dont on ne juge pas opportun de faire une phrase distincte"(Grevisse, in *Le bon usagé*). Néanmoins les tirets et les parenthèses dans le texte villiérien coupent des phrases pour ajouter une idée nouvelle, laquelle, compte tenu de l'émotion, de la spontanéité et de la vitesse accélérée du discours oral du personnage-narrateur, ne peut pas

attendre la fin de la phrase entamée pour se préciser et doit être exprimée sur-le-champ, s'intercalant entre deux "morceaux" de la phrase. Il y a comme un besoin impérieux de glisser un commentaire (oral), une idée nouvelle, au milieu de *l'écriture* qui, en principe est bien organisée, modérée et réfléchie. D'autres fois il s'agit de l'émission d'un jugement de valeur qu'on veut ajouter "en dehors" de la phrase. De manière générale chez Villiers ces deux signes de ponctuation caractérisent l'oralité du discours⁶ marquant à la fois des effets de relief et de suspension. C'est à dire, faisant la fusion de deux fonctions: mettre en relief une idée jugée importante et anticiper une pensée parce qu'elle ne peut pas attendre la suite normale du récit (au moyen des parenthèses).

Comme on a déjà constaté, l'emploi simultané des signes différents à fonction analogue doit être interprété comme une redondance du style villiérien, toujours très chargé. Cependant les parenthèses et les doubles tirets se présentent seuls, en jouant un même rôle, comme on peut voir:

Et, d'abord, disons mon faible pour Voltaire, ce créateur de Micromégas (page immortelle), /.../ (p. 80).

C'était (autant que je puis m'en souvenir) une sorte de pot-pourri de légendes sans suite, et comme on dit, sans rime ni raison.

Néanmoins, - je suis forcé de l'avouer, - je suis sujet à un mal héréditaire /.../ (p. 78).

Tous ces signes de ponctuation, à notre avis, servent à démontrer des caractéristiques orales présentes dans le discours écrit.

Parfois, les parenthèses et les tirets font place aux virgules qui coupent les phrases en vue d'effets pareils:

⁶ Michel Butor, dans son ouvrage *Répertoire III* (Paris, Les Éditions de Minuit), dit que Balzac a été le premier dans la langue française à avoir utilisé le tiret à l'intérieur d'une phrase. Et il cite la préface de Balzac aux Chouans : "L'auteur prévient ici le lecteur qu'il a essaié d'importer dans notre littérature dans le petit artifice typographique par lequel les romanciers anglais expriment certains accidents du dialogue..."

Ceci, je dois l'avouer, me fit pâlir à mon tour (p.207).

Un des éléments le plus représentatif de la langue parlée dans l'écriture c'est la gamme assez riche d'interjections, marques indiscutables de l'émotion caractérisant n'importe quel discours oral. Bien entendu, le point d'exclamation y tient place obligatoire:

Hé! qui serait, alors, insensible à leurs fins sourires /... (p. 85).

C'était même (hé!hé!hé!) un peu pour cela que je l'avais marié sans pitié! Car j'ai toujours un motif pour faire ce que je fais, moi! /.../ (p. 126).

Ho! Ho! moi aussi je sais être "poète" quand les circonstances l'exigent, lorsqu'en un mot cela cadre avec la solennité d'un événement (p. 188).

Finalement, il y a beaucoup de phrases et passages où il est question de toutes les caractéristiques précédentes mélangées et surtout de nombreuses expressions, tournures, manières d'intonation, que l'on pourrait même oser interpréter comme la manifestation d'une certaine humeur joviale typique du domaine du discours oral. Elles sont, pourtant, dans la *bouche* du narrateur "écrivain". Si l'on en procède un inventaire il est possible de grouper ces procédés en:

a) Des nuances de vocabulaire:

Le choix des mots, des expressions, la combinaison de ces éléments linguistiques forment, dans un considérable nombre de périodes, plutôt un glossaire de la langue parlée:

Je tins le dé; je renvoyais la balle; j'agitai les grelots de la plaisanterie; - je racontai avec aplomb toutes ces fadeurs; - je parlai de ceci, de cela; de droite et de gauche, à tort et à travers, pensant, qu'après tout, c'était assez bon pour eux. - Bref, je fus charmant! (p.109).

b) Des tournures de la langue parlée:

L'intercalation de phrases toutes entières par le biais des parenthèses ou des doubles tirets - ou avec l'utilisation simultanée des deux signes - , l'emploi de clichés de la langue *parlée*, pour ne pas dire *familière*, du genre "disons-le tout bas" et "depuis que je me connais" sont d'indiscutables caractéristiques d'oralité.

c) rythmes du discours oral:

Dans l'exemple ci-dessous le point d'exclamation, la gradation du début de la phrase et la coordonnée de la fin de la période marquent le rythme oral de celle-là.

Après vingt, trente, quarante années de **qui-vive!** perpétuel, les rois ont détourné l'attention: ils ont régné tranquillement, se sont bien amusés, et tout le monde est content (p.87).

d) l'intonation des phrases:

Comme l'on sait, il y a quatre formes fondamentales de la phrase: phrase déclarative, interrogative, impérative et exclamative. Ce sont les points d'interrogation, d'exclamation et de suspension qui enregistrent dans l'écrit les nuances affectives - le doute, la colère, la joie, l'étonnement, etc. - du sujet parlant. Ces signes marquent les variations mélodiques des phrases, c'est-à-dire l'intonation, caractérisant ainsi le type de phrase. Excepté la phrase déclarative, les autres consistent dans la reproduction, dans l'écriture, des différentes applications de la langue parlée, soit qu'elle se présente en discours direct, indirect ou indirect libre.

En principe, Tribulat Bonhomet réalise un discours déclaratif pour autant qu'il dépend d'un engagement initial de faire un mémorandum scientifique. Toutefois, il y a un éloignement, de plus en plus visible, des propositions du début, au fur et à mesure que le récit avance. Et ce sont les phrases aux accents émotifs - interrogatives et exclamatives - qui caractérisent essentiellement cette *dégradation* du discours écrit en discours oral.

Je ne lui ferai qu'un reproche et encore avec la réserve de l'humilité: c'est d'être quelquefois, peut-être un peu - métaphysique... un peu - comment dirai-je? - un peu trop abstrait... - enfin pour dire quelque chose, - un peu trop dans les nuages, comme le sont malheureusement, tous les poètes.

Ah! quand viendra-t-il donc un écrivain qui nous dira des choses vraies! - des choses qui arrivent! - des choses qui tout le monde sait par cœur! qui courent, ont couru et courront éternellement les rues! des choses SERIEUSES, enfin! Celui-là sera digne d'être estimé du Public, puisqu'il sera la Plume-publique (p.115).

L'intonation de ce groupe de phrases ne laisse pas de doute: pratiquement tous les signes propres à marquer les variations tonales y sont et il y a encore une nouveauté: l'adjectif "sérieuses" en capitales enregistre aussi une augmentation de la hauteur, afin de mettre en relief l'idée que le mot représente.

Dans l'exemple qui suit, les majuscules suggèrent une augmentation du ton de toute une phrase. Celle-ci a dû être prononcée, par rapport au reste de l'énonciation, plus fort, voire criée. Ce procédé fonctionne comme une rétractation: s'il y a des cris, il n'y a pas de mémorandum.

Lorsqu'on me questionne à ce sujet, JE FAIS LA BÊTE (p.76).

f) des changements dans la structure des phrases:

Une phrase dite normale, appelée aussi *phrase nucléaire* ou *phrase-noyau*, se constitue d'un syntagme nominal sujet et d'un syntagme verbal prédicat. Cela est valable tant pour la langue parlée que pour sa transcription écrite. L'absence d'une de ces constituantes de base est plus courante dans l'énonciation orale. Nous voyons, donc, un aspect oral dans l'omission du verbe dans des phrases du type:

- Fortement évoquée! murmurai-je d'un air confondu comme si je n'eusse pas su par cœur, depuis le berceau, toutes ces banalités rebattues et lamentables. Eh bien!, Lenoir, vos conclusions?(p.138)

L'auteur est le seul à voir clair par-dérrière les évidentes fourberies du personnage-narrateur. Il laisse faire Tribulat. C'est une ingénieuse façon de faire la peinture du personnage: Tribulat Bonhomet a toute sa liberté. Il a la parole qu'il utilise uniquement dans son propre intérêt; il abuse de la crédulité des auditeurs; il tente de faire passer une image positive, sinon mégalomane, de lui-même, faisant appel à un langage recherché, à un style plein d'érudition semé de citations qui ont l'air d'être correctes, mais qui ne résisteraient pas beaucoup à un examen plus attentif. C'est par exemple le cas du long passage où Bonhomet raconte aux Lenoirs ses voyages "dans les cinq parties du monde", qui va de la page 107 à 109. Il y cite de noms propres, qui existent dans le monde réel (Canada, Islande, Bouddha, et d'autres du même genre) pour, justement, glisser des absurdités du genre "un serpent de la Terre du Feu, qui se contente de mordre l'ombre humaine sur le sable, au soleil, - pour faire mourir". Tout cela dit avec *une seule phrase* de presque une cinquantaine de lignes. C'est plutôt une sorte de monologue où les mots du personnage se succèdent dans un flot continu, la pensée se reprenant par rebondissements successifs dans une seule phrase sans signes de ponctuation capables de clore ou de marquer l'achèvement de l'idée. Ce procédé rappelle celui de Joyce à la fin d'*Ulysse*, où à titre de transposition d'un très long monologue intérieur du personnage, Joyce n'emploie aucun signe de ponctuation au long d'une cinquantaine de pages pour suggérer au lecteur que lorsque quelqu'un pense tout seul il ne fait pas de pauses capables d'être signalées par l'écriture. Villiers utilise ici, *avant la lettre*, cet artifice pour transposer un discours qui a été prononcé très vite, d'un seul souffle, par le personnage soucieux d'impressionner son public et de faire couler toutes les niaiseries qu'il prononçait. La longueur exagérée de cette phrase sert, donc, à montrer le rythme haletant de son énonciation par Tribulat Bonhomet. Nous pourrions y voir encore un témoignage de l'oralité dans l'écriture de Villiers de l'Isle-Adam.

L'auteur n'explicite pas directement les vices de Tribulat Bonhomet, mais fait une peinture caricaturale du personnage bourgeois-type, chargée dans les traits et dans les couleurs. Il y a toute une série de détails utilisés dans le "dessin" du portrait écoeurant de ce bourgeois achevé, stéréotype parfait de lieu commun et de "bon-sens". Rien que l'alternance d'éloges flatteurs et d'adjectifs dédaigneux à chaque fois que

le narrateur fait allusion à “son ami” Césaire ou à l’habileté de l’exécution et narration de l’assassinat de celui-ci, pour nous donner une idée du caractère méchant, maladif, voire sadique du personnage Bonhomet.

Nous sommes donc convaincus de la présence d’une oralité immanente au discours villiérien en général et très visible dans le conte “**Claire Lenoir**”, en particulier, qui présente, comme on a pu voir, beaucoup de caractéristiques d’un discours narré oralement.

Il tardait, cependant, l’instant de se poser la question des intentions ultimes de Villiers en ayant recours à cet ensemble de procédés. Si dans un carnet intime il notait que “lorsqu’on écrit, quel que soit le sujet, on ne fait que parler de soi-même” (BOLLERY, 1962, p.7); étant Tribulat Bonhomet connu outre mesure comme l’anti-porte-parole de l’homme Villiers, c’est gênant pour nous de chercher l’explication de la genèse et de la destinée de ce vilain “héros”.

Gourevich (1971, p.95) admet qu’on retrouve dans l’emploi fréquent du monologue et de certains procédés de style redondants de Villiers, des marques d’oralité. Il veut croire à un déséquilibre psychologique dans cette préférence pour le monologue, et donc le soliloque. En tout cas, il est évident que chez Villiers il y a prédominance du projet sur l’acte d’écrire.

La réalisation d’une œuvre (pour Villiers) n’est donc pas un accomplissement mais un obstacle à surmonter. L’écriture est coupable d’être. La transformation d’une idée en un certain nombre de pages pour un imprimeur est la première des transgressions.

Et il distingue, parmi d’autres, par rapport à la transgression, un schéma qui fait le compte de la “victoire” du héros négatif sous l’œil critique de l’auteur.

Et c’est ainsi que nous aussi voyons Tribulat Bonhomet dans “**Claire Lenoir**”: un héros négatif, sorte de cible finement installée pour être tirée sans se montrer trop directement. L’oralité s’organise, dans ce conte, comme un piège habilement préparé par l’auteur à son personnage. Bonhomet se réserve le beau rôle pendant le temps qu’il a pris la parole, c’est-à-dire, toute la narration, du premier au dernier mot du conte: mais,

par-derrière, le regard critique de Villiers l'accompagne et met en évidence son aspect grotesque et caricaturale. Le personnage vantard et ridicule à se nuire avec ses propres mots, témoigne d'une performance extraordinaire de la part de l'auteur dans la construction de son texte.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BOLLERY, J. (éd.) *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits*. Paris: Mercure de France, 1962 (2 vol.).

CARONI, I. *O cómico na obra de Villiers de l'Isle-Adam*, thèse de doctorat. São Paulo: Universidade de São Paulo, polycopié, 1967.

DAIREAU, M. *Villiers de l'Isle-Adam, l'homme et l'œuvre*. Paris: Desdée de Brouwer, 1936.

DROUGARD, E. *Les trois premiers contes de Villiers*. Publications de la Faculté de Lettres d'Alger, 1931.

GOUREVICH, J. P. *Villiers de l'Isle-Adam*. Paris: Seghers, 1971 (Collection Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui).

RAITT, A. W. *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*. Paris: José Corti, 1965.

TODOROV, T. *Littérature et signification*. Paris: Larousse, 1967.