

LA FORCE DISCURSIVE DES PASSIONS DANS LE ROMAN DIALOGUÉ :

ÉOLE ET LES ÂMES FORTES

Marie Galophe

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en lettres françaises

Département de français
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Université d'Ottawa

© Marie Galophe, Ottawa, Canada, 2013

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de thèse, Mme Danielle Forget, le Département de français et la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa pour l'aide et le soutien qu'ils m'ont apportés tout au long de mes quatre années de doctorat. Plus généralement, je souhaite remercier tous ceux, qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de cette thèse.

RÉSUMÉ

Le premier parcours de cette thèse consiste en un roman dialogué intitulé *Éole* qui explore le fonctionnement discursif de la force des passions dans une scénographie conversationnelle, caractéristique du roman dialogué, dans laquelle les passions deviennent si importantes qu'elles finissent par régler l'échange, dans un jeu de pouvoir ou de rapport de force, liant de manière indissociable force discursive et force des passions.

Le second parcours, de nature théorique, propose d'examiner la question de la force discursive des passions, mobilisée par l'*ethos* et le *pathos*, dans la situation d'énonciation propre au roman dialogué, abordée au moyen des outils de la rhétorique et de la pragmatique, dans une perspective conversationnelle. Pour ce faire, nous avons pris appui sur un cas exemplaire, *Les âmes fortes* (1950) de Jean Giono (1895-1970), qui a servi à illustrer notre propos.

Enfin, le troisième parcours, à caractère réflexif, est l'occasion de revenir sur la manière dont sont liées force discursive et force des passions dans *Éole*. Les choix d'écriture et les effets du dialogue, orientés vers la surexposition de la situation d'énonciation, contribuent à donner au roman le mouvement des passions, au détriment de l'intrigue et des personnages, dépersonnalisés. Reste alors l'expérience même du langage en situation de communication.

Mots clefs : pragmatique, *ethos*, passions, force, roman dialogué, *Les âmes fortes*

INTRODUCTION

« Oh ! Ces passions-là, c'est comme le choléra...¹ »

Les passions trouvent dans la littérature et, notamment, dans le roman un terrain d'expression privilégié, si l'on en croit, par exemple, Charles Grivel². En effet,

[l]a fonction émotive du texte se trouve accusée, renforcée dans le roman : le roman représente de l'émotion, met en scène toute une chaîne d'actes significatifs de l'émoi, des agents confondus allant de saisissement en saisissement, s'exprimant par gestes et cris (quand ils ne sont pas stupéfaits, évanouis), se parlant sur le ton de l'emphase, de la colère, de la passion, etc. ; le sentiment du destinataire est constamment tenu en éveil : le parler du roman "touche" ; pris dans ce tissu émotif le lecteur "vibre".³

À cet égard, trois approches semblent particulièrement pertinentes pour appréhender l'inscription des passions dans le texte romanesque : la sémiotique, qui s'attache à la production de la signification, l'esthétique de la réception, qui s'intéresse au phénomène de la lecture, et la rhétorique, enfin, qui traite de la dimension persuasive des passions. Ces avenues théoriques ont déjà été balisées, que ce soit par Herman Parret dans son essai *Les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*⁴, Albert W. Halsall, dans *L'art de*

¹ Honoré de Balzac, *La cousine Bette*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 1984, [1847], p. 318.

² Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880)*, La Hague, Mouton, 1973, 428 p. Nous renvoyons aussi à la très bonne synthèse sur le sujet, proposée par Brigitte Seyfrid-Bommertz dans *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Laval, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1999, p. 31-36.

³ *Ibid.*, p. 314.

⁴ Herman Parret, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1986, 199 p.

*convaincre. Le récit pragmatique rhétorique*⁵ ou encore Michel Meyer, dans *Le philosophe et les passions*⁶. Pourtant, et c'est sans doute le mérite de cet essai, Danielle Forget s'est penchée, dans *Passions bavardes*⁷, sur un aspect encore peu étudié des passions, à savoir leur fonctionnement discursif. En effet, Forget part de l'hypothèse selon laquelle

le pathos est un phénomène discursif – c'est-à-dire l'exploitation d'un certain rapport au langage en société – auquel se rattachent les passions ; il est ce flux d'affects transmis du locuteur vers le destinataire lors de la prise de parole, et agissant comme l'une des composantes déterminantes sur l'adhésion de ce dernier à la cause défendue par le locuteur/orateur.⁸

Ainsi, tout en étant consciente des enjeux liés à la question des passions dans le texte romanesque, nous avons choisi d'inscrire cette thèse dans la problématique formulée par Forget en nous intéressant au *pathos* qui travaille l'*ethos* et à la manière dont ces deux preuves fonctionnent dans l'élaboration d'un discours fictionnel. L'enjeu consiste donc à étudier les passions comme une attitude communicative du personnage et non pas un trait psychologique ou encore un thème.

En effet, la problématique de cette thèse consiste à comprendre la manière dont s'articulent les passions, comprises sur le plan discursif comme une force, et un sous-genre romanesque aux contours flous, à savoir le roman dialogué. Ainsi, loin de réduire les passions à des contenus psychologiques, il s'agira de voir comment elles laissent dans la langue des traces susceptibles d'être relevées de manière objective et cristallisent l'idée de force, à la fois en termes d'intensité, de durée, d'étendue, etc. Cette force joue de manière privilégiée dans deux types de preuves rhétoriques, l'*ethos*, ou image de soi construite dans

⁵ Albert W. Halsall, *L'art de convaincre. Le récit pragmatique rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Les Éditions Paratexte, 1988, 436 p.

⁶ Michel Meyer, *Le philosophe et les passions. Esquisse d'une histoire de la Nature humaine*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2007 [1991], 413 p.

⁷ Danielle Forget, *Passions bavardes. Essai de rhétorique sur le discours social*, Québec, Marcel Broquet Éditeur, 2009, 241 p.

⁸ *Ibid.*, p. 37-38.

et par l'interaction verbale, et le *pathos*, entendu comme afflux d'affects qui travaillent l'interaction, *via* notamment l'*ethos*. Ainsi, ni l'*ethos* ni le *pathos* n'appartiennent en propre à l'une des deux instances du discours, que ce soit le locuteur ou le destinataire, mais ils affectent l'ensemble de la situation d'énonciation, au service d'une communication des passions qui devient alors le lieu d'une stratégie discursive pour emporter l'adhésion au discours. En ce sens, il y a bien une force discursive des passions que nous entendons étudier dans le cadre du roman dialogué.

Pourquoi ce choix ? Ce projet soulève notre intérêt pour la question de l'alternance des points de vue dans le roman, et notamment la manière dont elle permet de faire ressortir l'intériorité du personnage en lui donnant une consistance psychologique. En effet, la focalisation interne, qui donne accès à l'intériorité du personnage *via* les analyses et commentaires du narrateur, trouve dans le monologue intérieur un moyen de s'affranchir du filtre de cet intermédiaire afin d'explorer, de manière plus réaliste, la pensée des personnages. En effet

[L]e monologue postule une psychologie, un discours de l'âme, sur l'âme. La forme littéraire du monologue intérieur, quels que soient ses modes de présentation, épouse le flux de la vie psychique, cherchant à traverser les mots par les mots, à passer outre les mots, en tout cas outre les phrases. Le sujet du dialogue intérieur existe de penser et de se parler, même s'il commence à se défaire.⁹

Cette impression d'être au plus près de la vérité du personnage était séduisante et c'est dans cet esprit que nous avons rédigé, en 2007, une courte nouvelle intitulée *Éole*, faisant alterner cinq points de vue sur le même événement, à savoir la perception du bruit produit par un parc d'éoliennes, installé dans un petit village de la région du Puy, en France. Ces monologues intérieurs, pris en charge par des locuteurs successifs, permettaient néanmoins

⁹ Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué après 1950. Une poétique de l'hybridité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2008, p. 291.

de faire progresser le récit puisqu'il portait sur des aspects chronologiquement successifs du drame, soit la mort d'un des personnages. Le projet initial de la thèse consistait alors à développer cette nouvelle pour en faire un roman, en gardant le même procédé narratif. Pourtant, après réflexions, il nous a semblé que le roman dialogué pouvait être une manière plus pertinente de réécrire cette nouvelle et d'en faire un roman puisque le roman de la subjectivité, caractérisé par le monologue intérieur, se trouve dépassé dans le roman de l'intersubjectivité qu'est le roman dialogué. En effet, « [l]e roman dialogué, lui, par le bouleversement des codes, accomplit l'élargissement et la "dislocation" de l'univers représenté, du sujet, et rend la complexité de l'esprit humain¹⁰. » Ainsi, nous avons retenu cette nouvelle perspective pour l'appréhension du personnage, plus à même de rendre compte, finalement, de notre projet et de ses enjeux.

Nous avons aussi en tête un roman, *Les âmes fortes*¹¹ (1950) de Jean Giono (1895-1970), qui témoigne, selon nous, de la force d'entraînement des passions des différents personnages, mise en forme et surexposée dans la structure narrative. Et de fait, cette question semble avoir intéressé Giono au premier plan, comme en témoigne cette citation retranscrite d'un entretien radiophonique : « Je cherche, je cherche et si justement je trouve à accorder la phrase et la syntaxe avec le drame, alors pour moi, c'est pathétique, ça m'intéresse. C'est l'effet qui est intéressant¹². » Ce projet dépend aussi de la conception gionienne des passions, pensées comme un spectacle auquel il est très tôt confronté : « À quinze ans j'entrais dans la banque pour vingt francs par mois. J'avais sous les yeux le

¹⁰ Marie-Hélène Boblet, *op. cit.*, p. 328.

¹¹ Jean Giono, *Les âmes fortes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1950, 369 p. Désormais, les citations de cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹² « Jean Giono », *Les greniers de la mémoire* [en ligne], émission produite par Philippe Tétart, diffusée le 03/04/2005 et disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/art-et-culture/musique/audio/02377907/jean-giono.fr.html>.

spectacle constamment renouvelé des passions humaines les plus communes¹³. » Il en naîtra un système de fiches¹⁴ dans lequel Giono prit l'habitude d'ajouter des détails « sur l'histoire et les habitudes de chacun, les détails les plus capables de faire comprendre son personnage, faute de quoi il n'était pas question de réussir la moindre vente. » (VI, 9) Ainsi, parlant d'une certaine M^{lle} Marie M., Giono écrit :

Habite à N. maison en ruine. Propriétaire de trois cents chênes truffiers. S'en occupe seule. Va au marché à pied (30 km) avec un sac. Retourne à pied avec ses sous. Mentalité troglodyte. Cache son argent dans la terre et ne le déterre jamais. Je crois même qu'elle l'oublie (souligné en rouge). Remarque particulière : économiserait un sou le matin même de son exécution capitale.¹⁵

La passion de M^{lle} Marie M. se dessine ici en creux, dans l'autonomie hors-norme qui l'anime. En effet, ni le temps ni l'espace ne semblent avoir prise sur elle, pas plus que les biens de ce monde ou les relations humaines. Cette autonomie révèle aussi la solitude du passionné, qui coïncide avec un pouvoir absolu, celui de reconfigurer le réel et la vie en avançant ainsi dans le rond de lumière d'un spectacle intime dont il est la vedette. Et ainsi, « [t]outes les passions du roman romanesque se promènent étiquetées dans la rue. Et le drôle (enfin, si l'on veut), c'est qu'il en faut peu pour que toutes ces passions *représentées* se mettent à jouer leur rôle au naturel. » (VI, 242) Cette proximité entre le roman et la vie se retrouve jouée dans le drame de la conscience du personnage passionné qui se voit doter d'une capacité à raconter sa vie, la mettre en scène pour autrui, en commenter les effets, en étant à la fois sujet et objet du discours. *Les âmes fortes* offre, à cet égard, un exemple magistral de la force énonciative que procure la passion et que nous entendons étudier.

¹³ Jean Giono, *Voyage en Italie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1953, p. 7. Désormais, les citations de cet ouvrage seront indiquées par le sigle VI, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁴ Voir Jean Giono, *Cœurs, passions, caractères*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1982, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 10. Les parenthèses sont d'Henri Godard, qui présente les textes.

Pour ce faire, nous avons retenu l'approche pragmatique dans la mesure où ce champ, prenant appui sur la linguistique, s'intéresse à « l'usage effectif du langage en communication¹⁶ ». Cet intérêt pour la situation d'énonciation permet de comprendre comment se construit l'interaction entre les personnages en termes de tours de parole, d'actes de langage et d'implicite. La pragmatique offre donc des outils pour décrire des phénomènes conversationnels, d'une part, et prendre en compte la spécificité de la situation d'énonciation intratextuelle, dans son microcontexte, d'autre part. Cette approche pragmatique s'oriente du côté de l'analyse conversationnelle développée par l'École de Genève, dans la mesure où cette dernière, sous l'influence de l'ethnométhodologie, s'intéresse davantage à l'interaction verbale dans sa dimension réelle et surtout complète. Nous n'aborderons cependant pas les travaux d'Eddy Roulet ou d'Antoine Auchlin qui ont, notamment, travaillé sur l'enchaînement des répliques considérées comme des actes de langage variés, placés en hiérarchie les uns par rapport aux autres¹⁷. Cette approche est trop spécifique et ne répond pas à nos préoccupations. Nous nous sommes davantage concentrée sur les réflexions pragmatiques appliquées au domaine littéraire, en privilégiant notamment les travaux de Dominique Maingueneau ou de Catherine Kerbrat-Orecchioni, également sensibles à l'approche rhétorique.

En effet, la rhétorique, à la différence de la sémantique, est une partie de la pragmatique qui n'est pas intégrée à la linguistique. Pourtant, cette discipline rejoint étroitement l'intérêt de la pragmatique pour la parole en acte dans des situations de

¹⁶ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Rhétorique et interaction », Roselyne Koren et Ruth Amossy (dir.), *Après Perelman : quelles politiques pour les nouvelles rhétoriques ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2002, p. 173.

¹⁷ Eddy Roulet, « Échanges, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation », *Études de linguistique appliquée. L'analyse de conversations authentiques*, n° 44, 1981, p. 7-39.

communication réelles, mais également, pour le dialogue littéraire, qui peut être perçu comme un type de communication différée, au même titre que l'échange épistolaire, forme institutionnalisée de la conversation. En effet, le dialogue littéraire est placé sous le signe de la recomposition, à la fois des structures énonciatives réelles, mais aussi de la situation énonciative, sujettes, dans les deux cas, à des contraintes narratives, génériques, idéologiques et esthétiques. Ce travail de composition du dialogue en vue d'un effet justifie donc le recours à la discipline qui s'attache à la production des effets du discours. Le recours à la rhétorique aussi permet d'appréhender dans le discours la question de la légitimité du locuteur et des valeurs que cette légitimation mobilise et travaille. De même, conceptualiser les effets du *pathos* conduit à penser la question des valeurs, à la fois en termes d'*ethos* discursif, mais aussi en termes de *topos*, ou lieu commun. Enfin, la rhétorique, par ses figures et ses modes oratoires, peut renforcer les éléments linguistiques présents dans le texte, qu'ils soient lexicaux, syntaxiques ou sémantiques, en fonction de sa visée communicative.

Si ces deux approches n'ont pas été conçues pour l'objet littéraire, puisque, historiquement, leurs objets sont respectivement les interactions verbales et le discours public, plusieurs éléments invitent et autorisent à les appliquer à l'objet qui est le nôtre. Gisèle Mathieu-Castellani¹⁸ observe que le renouveau des études rhétoriques s'est élaboré selon deux tendances. La première, illustrée par les travaux de Marc Fumaroli, s'attache à l'histoire de la rhétorique et, notamment, à celle de ses concepts. L'autre tendance, dont elle se réclame, s'intéresse à l'incidence de la rhétorique dans la poétique. En effet, comme le

¹⁸ Gisèle Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2000, 202 p.

note Catherine Grall¹⁹, « [...] la rhétorique se présente comme un art du discours référent au vraisemblable, ce qui explique son rapport à la fiction littéraire : [...] la rhétorique quête non la vérité ou la démonstration, mais l'illustration et la persuasion²⁰. » Ainsi, elle montre que l'orateur est souvent amené à se comporter comme « un narrateur imaginant²¹ », en mobilisant des figures telles que l'enthymème, l'exemple ou encore la métaphore. Le destin même de la discipline rhétorique, réduite à une forme appauvrie de stylistique, s'applique historiquement de manière privilégiée au texte écrit. Si elle est rejetée au XIX^e siècle par les sciences du langage qui se tournent vers les formes orales d'expression, jugées plus authentiques, mais également par les écrivains, au nom de l'originalité, « [...] la rhétorique, dans son sens premier et fondamental, est susceptible d'appréhender le récit littéraire moderne, dans la mesure où celui-ci propose parfois une fiction du présent, voire une fiction de l'oralité²². »

Or, le roman dialogué se présente bel et bien comme une fiction de l'oralité puisque la parole est partiellement ou exclusivement prise en charge par les personnages, sans recours systématique à un narrateur, « défini comme l'instance fictive qui gère l'histoire, en étant elle-même plus ou moins affirmée dans le texte (narrateur gommé, hétéro-, homo-, autodiégétique, etc.)²³. » Il présente, à cet égard, des affinités avec l'univers théâtral puisque la prégnance du dialogue, entendu au sens d'alternance de tours de parole, peut réclamer une mise en forme du texte habituellement réservée au texte dramatique. Cependant, comme dans le cas de l'art oratoire ou même du texte dramatique, cette prise de

¹⁹ Catherine Grall, « Rhétorique, narratologie et sciences cognitives : quel statut pour le narrateur ? », Jean Bessière (dir.), *Littérature, représentation, fiction*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 247-266.

²⁰ *Ibid.*, p. 248-249.

²¹ *Ibid.*, p. 249.

²² *Ibid.*, p. 250.

²³ *Ibid.*, p. 256.

parole occasionne des tirades²⁴, ou répliques à long développement, dans lesquelles « le personnage dispose pour s'exprimer d'une ou plusieurs pages au cours desquelles nul ne vient l'interrompre²⁵ ». Elles sont l'occasion pour le personnage de se livrer à des commentaires, des descriptions, des explications ou encore des récits. Ainsi, le locuteur peut endosser la fonction ou l'*ethos* de narrateur dans ce type de roman essentiellement hybride. En effet, l'hybridité semble être la conséquence du type de scénographie auquel recourt le roman dialogué :

Une scénographie s'identifie sur la base d'indices variés repérables dans le texte ou le paratexte, mais elle n'est pas tenue de se désigner : elle se montre, par définition en excès de toute scène de parole qui serait dite dans le texte. À la théâtralité de la "scène", le terme de "scénographie" ajoute la dimension de la graphie. Cette -graphie ne renvoie pas à une opposition empirique entre support oral et support graphique, mais à un processus fondateur, à l'inscription légitimante d'un texte, dans le double rapport à la mémoire d'une énonciation qui se place dans la filiation d'autres et qui prétend à un certain type de réemploi. La graphie est ici à la fois cadre et processus ; la scénographie se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont : c'est la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même.²⁶

Ce concept, emprunté à Dominique Maingueneau, renvoie, dans le roman dialogué, au dispositif conversationnel – conversation, confession, dialogue, enquête, interrogatoire, etc. – qui met en place un système de tour de parole, avec un interlocuteur réel ou fictif, qu'il s'agit dans tous les cas de convaincre dès lors que l'on s'adresse à lui.

Notre recours à la rhétorique antique et la pragmatique dans une perspective conversationnelle permettra aussi de renouveler l'approche des *Âmes fortes*, par ailleurs abondamment commenté par la critique, avec en tête les figures incontournables de Pierre Citron et de Robert Ricatte. En effet, le roman semble se prêter à des approches essentiellement narratives et thématiques, mais aussi stylistiques, comme en témoigne, par

²⁴ Nous garderons maintenant le terme de tirade pour désigner les interventions longues et celui de réplique pour désigner les interventions brèves, tout en ayant conscience que la tirade est un type de réplique.

²⁵ Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, coll. « Littérature fac. », 2001, p. 186.

²⁶ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2004, p. 192.

exemple, la thèse de doctorat de Sophie Milcent Lawson, soutenue en 2005²⁷. Cependant, les recherches sur l'intermédialité menées à l'Université de Montréal par Éric Méchoulan²⁸, portant sur l'adaptation des *Âmes fortes* au cinéma par Raoul Ruiz²⁹, montrent l'intérêt de nouvelles approches méthodologiques, telles que la nôtre. D'ailleurs, la question des passions dans *Les âmes fortes*, s'il reste un sujet mineur, est le plus souvent abordée d'un point de vue thématique, comme dans l'article de Christian Morzewsky, « Âmes fortes et femmes fortes, essai de physiognomonie gionienne »³⁰ ou celui de Marie-Anne Arnaud, « Le ciel et le poivre : corpulence de la passion gionienne »³¹. Notre thèse présente donc une certaine originalité par rapport aux études disponibles, en se situant dans la perspective pragmatique alliant à la fois les outils de la linguistique et les outils littéraires, au profit d'un regard croisé propre à rendre compte de la souplesse de ce roman dialogué et des phénomènes discursifs en jeu. Ce sera aussi l'occasion, à la lumière d'un exemple de lecture possible de la force discursive des passions dans *Les âmes fortes*, de rendre compte de la portée de cette approche et de l'intérêt qu'il y aurait à proposer une lecture systématique du roman.

²⁷ « L'esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono, Lecture stylistique de "Le chant du monde, Deux cavaliers de l'orage et Les âmes fortes" », Thèse de doctorat soutenue le vendredi 2 décembre 2005 en Sorbonne, sous la direction de Georges Molinié, publiée en 2007, à Lille, par l'Atelier national de Reproduction des Thèses.

²⁸ Université de Montréal, automne 2003, Séminaire PLU-6042 : Problématiques de l'intermédialité, sous la responsabilité d'Éric Méchoulan.

²⁹ *Les âmes fortes* de Raoul Ruiz, scénario d'Alexandre Astruc, Alain Majani d'Imguibert, Mitchell Hooper et Eric Neuhoff, production MDI Productions/Les Films du Lendemain, distribution Gemini Films/Président Films, 2001.

³⁰ Christian Morzewsky, « Âmes fortes et femmes fortes, essai de physiognomonie gionienne », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 38, 1992, p. 123-146.

³¹ Marie-Anne Arnaud, « Le ciel et le poivre : corpulence de la passion gionienne », *Écritures du corps*, Centre de recherches sur l'image, le symbole et le mythe, n° 3, 1988, p. 101-113. Elle n'aborde pas directement le cas des *Âmes fortes*, mais les analyses reflètent très bien le fonctionnement du roman.

Ainsi, nous présenterons, dans une première partie consacrée à la création littéraire, un roman dialogué intitulé *Éole*, dont la conversation à quatre est une occasion d'explorer la force des passions sur un mode agonique dans lequel l'agressivité règne, au détriment de la civilité. Les personnages ne s'embarrassent de rien et donnent au roman une dimension réaliste et vivante, qui s'inscrit dans la culture d'aujourd'hui. De même, *Éole* explore une thématique et des enjeux qui lui sont propres et qui rejoignent l'actualité puisqu'il est question de l'implantation d'un parc éolien dans une petite commune rurale française. Ce sujet devient alors prétexte à jouer des passions, au profit d'une conversation agonique. Il ne s'agit donc pas d'une réécriture à la manière des *Âmes fortes* même si le roman offre, selon nous, le meilleur représentant du roman dialogué, d'une part, et recourt à des procédés que nous avons repris à notre compte en fonction de notre propre intérêt, d'autre part. À cet égard, le roman dialogué *Éole* nous a servi de laboratoire pour éprouver le fonctionnement d'éléments linguistiques et rhétoriques en fonction de la force discursive des passions.

Puis, lors d'une seconde partie théorique intitulée « La force discursive des passions dans le roman dialogué », nous étudierons, dans un premier chapitre, les notions d'*ethos* et *pathos* ainsi que leur pertinence dans le domaine littéraire. Une fois ces notions présentées, nous nous intéresserons, dans un deuxième chapitre, à l'inscription des passions dans la situation d'énonciation, qui relève, sur le plan sémantique, de l'expression de la force. Cela nous conduira à présenter, dans un troisième chapitre, l'exemple des *Âmes fortes*, qui offre un cas attesté d'efficacité de la force discursive des passions dans un roman dialogué. On s'interrogera alors, dans un quatrième chapitre, sur la place de la conversation dans la littérature et notamment son destin au XX^e siècle pour examiner, dans le chapitre

suisant, la mise par écrit de la conversation dans la forme dialoguée et la manière dont le roman intègre le dialogue. Nous aborderons alors le cas du roman dialogué dans le but de préciser en quoi le terme convient aux *Âmes fortes* et à *Éole*. Nous terminerons ce parcours en proposant un exemple de lecture de la force des passions dans *Les âmes fortes* afin d'illustrer notre propos.

Enfin, dans une troisième et dernière partie réflexive, nous reviendrons sur le processus créatif dans *Éole*, afin de mettre en évidence la manière dont nous avons choisi de lier force discursive et force des passions dans le projet de création. En effet, en reprenant successivement les trois aspects du récit, soit l'intrigue, la situation spatio-temporelle et les personnages, nous montrerons comment elles subissent les contraintes du dialogue. Le premier chapitre portera sur la substitution de l'intrigue par les mouvements du texte, mis en œuvre par la force discursive des passions. Le chapitre suivant abordera la question des interlocuteurs et la manière dont le roman dialogué opère une forme de dépersonnalisation qui contribue à exhiber les enjeux de la situation d'énonciation. Enfin, l'examen de la situation spatio-temporelle du roman sera l'occasion de mettre en évidence les représentations de la force exploitées et leur pertinence sur le plan discursif.

I. CRÉATION LITTÉRAIRE : *ÉOLE*

– Quel vent, mes aïeux !

– Mais, fermez donc la porte ! Dépêchez-vous ! On gèle, là !

– Pousse-toi, que je la ferme, cette porte, avant que Didier ne se fâche !

– Bonjour tout le monde !

– Raymond, Robert ... Ce n'est pas votre heure... Qu'est-ce que je vous sers ?

– Oh ! Pas si vite, on a le temps avant de récupérer les bonnes femmes... et puis vous deux... qu'est-ce que vous faites ici à faire des messes basses, au lieu d'être à l'église ?

– Il n'y a pas de quoi ricaner, Raymond ! Ce n'est pas non plus la peine de la ramener ! Le sang du Christ, tu le bois plus souvent ici que là-bas, il me semble...

– Ne te fâche pas, Didier ! On ne va pas vous déranger, on va juste se mettre dans le coin, avec Robert, en attendant que Mireille et Françoise sortent. Il y a le baptême de la dernière de Renée aujourd'hui. On ne va quand même pas attendre dehors avec un vent pareil !

– Parce que tu as l'habitude de l'attendre, ta femme, après la messe ? Ne m'en raconte pas à moi. C'est bon pour les autres, ça.

– Tu es beau, toi ! Et toi aussi, André ! Pas un qui a une bonne femme, mais ça se mêle de me parler de la mienne ! Tiens, qu'est-ce que vous en savez, des femmes ? Toujours tous les deux ensemble, quand ce n'est pas trois, avec le petit... D'ailleurs, avec

³² René Char, *Feuillets d'hypnos*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus Classiques », 2007 [1962], p. 59.

ce vent, j'étais sûr que vous seriez là... Il ne faudrait pas y jeter une allumette, dans ce vent... Enfin, je dis ça ! Je ne dis rien ! Quoi ?

– Rien, Raymond...

– Quoi rien, André ? La tête de Didier, elle ne dit pas « rien » !

– Maintenant que tu le dis, c'est vrai, la minoterie a dû flamber un jour comme ça, c'était l'hiver d'ailleurs...

– La minoterie ?

– Oui ! Rappelez-vous ! Un hiver pas croyable. Dès novembre, il s'était mis à geler à pierre fendre la nuit. Et puis un vent ! À la fin, André ne pouvait même plus faire la distribution, impossible d'avancer dehors... On n'avait plus que la radio pour nous dire si tout allait chavirer !

– C'était une époque...

– Une grande époque, oui ! Le gros Frenet faisait la pluie et le beau temps sur le plateau et dans la vallée...

– Que veux-tu ! Le pain venait de là ! Ils peuvent bien dire tout ce qu'ils veulent, les éoliennes ne le feront pas revenir, le bon temps... Le père Frenet a tout emporté avec lui.

– Tu parles ! Après, c'est Picard qui l'a remplacé, oui ! Tout le monde s'est tourné vers lui. Et pourtant, ce n'était pas un cadeau !

– Pour ne pas être un cadeau, ce n'était pas un cadeau... Mais, il savait y faire ! Et même avec les femmes, il faut croire...

– On se demande comment ces deux-là ont pu s'entendre.

– Ce n'est pas avec ce qu'il criait qu'ils se seraient entendus.

– Elle est bonne ! Il faut dire que quand Picard s’y mettait, toute la musique de Reine n’aurait pas suffi à le couvrir...

– Elle aimait ça à la folie ! C’est elle qui nous l’a fait découvrir. Sur le plateau, à part Inter, zéro...

– Oui, enfin, paix à son âme, mais les cris de ses chanteuses, on les entendait fort, quand même... Quoi, tu ris ? Je suis sûr qu’au bout de ta tournée, tu les entendais encore ! Oui, oui, tu sais, l’oiseau rebelle, les ha ha ha, et tout le tintouin.

– Comme quoi, elle a un peu contribué à ton éducation.

– Très drôle : c’était une sacrée rumba ! On en parle encore !

– C’est vrai, Raymond, elle aurait fait sauter la baraque avec sa musique ! C’était des après-midis entiers, nous, on entendait de loin, et des cris aigus... Picard détestait ça, mais que veux-tu ? Il ne pouvait quand même pas la battre à mort pour la faire arrêter ! Alors, il se la tenait bien coincée, mais à la manière dont il menait les vaches, pas besoin de deviner à quel point il était en colère. Et puis, on se disait : « Mais le gosse alors, comment il va être le gosse, avec toute cette musique dans la poire ? » C’est peut-être pour ça qu’il a mis tant de temps à parler... Elle lui avait cassé les oreilles ! Ça vous fait rire ? Je plaisante, va. Elle n’aurait pas fait de mal à une mouche. C’était une colombe, une merveille. On ne la sentait pas se poser et hop, d’un coup, elle était là, bien campée. Elle me disait : « Alors, Didier, les affaires marchent ? » Et on rigolait ensemble parce qu’ici, les choses ne vont pas bien loin. Elle restait parfois un peu, cinq minutes et quand on n’était rien que nous, elle me parlait de sa vie d’avant. Des petites bricoles, trois fois rien... Les rues avec des pavés, tiens, rien que ça ! Imagine-toi des rues avec des pavés... et le bruit dedans, tous les bruits de toutes les chaussures qui résonnent. Et aussi la pluie ! Elle avait cette manière de

décrire... Je l'entends encore. Elle, elle faisait tout mieux sonner que moi, d'un mot, comme un rien... Ça, c'était le bon temps ! On en ricanait des fois, juste à nous regarder, d'un coup d'œil, comme des gosses. Le père Picard, ça ne le faisait pas rire, ces coups d'œil-là. De toute façon, rien ne le faisait rire, à part le curé, et encore, jaune. Mais Reine ! Reine !... Tout le monde l'aimait !

– Ça parlait beaucoup aussi, même si elle était bien à plaindre...

– Mais tu dis n'importe quoi, Robert ! À plaindre de quoi ? Est-ce qu'on peut plaindre une femme de son mari ? Personne ne l'avait forcée à l'épouser, le vieux ! Elle était bien venue toute seule !

– Oui, mais enfin, remets-toi dans le contexte. Elle est venue parce qu'il y a avait du travail, à la minoterie...

– Il y en a qui ont dit que c'était pour lui...

– Ce n'est pas pour Frenet qu'elle est venue ! Pas pour cet abruti-là !

– Et pourquoi elle serait venue s'enterrer ici, alors ? Pour l'amour de Dieu ? On l'a vue arriver un beau jour, sortie de nulle part, et pourquoi ? Pour travailler douze heures par jour dans la farine ? La blague ! Ça ne pouvait être que pour Frenet : toutes les ouvrières étaient après lui ! Il était partout ! Dans le journal, et que je te dresse un portrait du bonhomme en saint de la famille, à Inter, et que je me vante de mes méthodes de travail, – nous, on les connaissait, ses méthodes ! Et même au journal de vingt heures, une fois ! Mais ça, c'est après que tout a brûlé...

– Mais qu'est-ce qu'elle aurait fait de ce veau, Raymond ? Elle a toujours dit qu'il ne valait pas un clou !

– Parce que tu crois, toi, que Picard valait mieux ?

– Il valait certainement plus...

– Elle s'en foutait bien, crois-moi, Raymond. Je lui disais souvent : « Reine, l'important, c'est d'avoir une petite poire, après, on est libre. » Et elle me répondait très sérieuse : « En bocal ou en bouteille, Didier ? » Alors là, bien sûr, je ne pouvais pas m'empêcher de rire... Elle était comme ça, pas soucieuse... Pourtant, elle n'avait rien, cette petite, à part trois vinyles dans une valise en carton qu'elle venait faire jouer ici. Puis les clients, ça les a gonflés... Ils s'en foutent bien de la musique ! Alors je lui ai prêté, la platine...

– Elle aurait pu repartir chez elle !

– Qu'est-ce qu'elle aurait fait, là-bas ? Elle était déjà ici ! Alors, elle est restée. Et puis elle s'est entichée de Picard...

– Entichée ? Comme tu y vas, toi ! Ils ont sauté ensemble au bal du quatorze juillet et le seize, ils étaient mariés ! Et j'exagère à peine.

– En tout cas, ceux qui ont dit que c'était pour l'argent peuvent se mettre le doigt dans l'œil. La seule chose qu'elle a usée, c'est la chaise de la cuisine, tu sais, la vieille bleue qui ressemble à celle que la mère de Félix sort devant sa porte, tu te rappelles ? Elle la sortait dans la cour, près du portillon du potager et elle restait là, à regarder le jardin jusqu'à la nuit. Elle ne faisait même pas semblant de prendre un journal, un livre, rien...

– En tout cas, il faut croire qu'elle l'aimait, cette place, car elle s'y est obstinée, malgré la colère de l'autre. C'est sûr que lui, il aurait préféré qu'elle cuise la soupe plutôt que de regarder les poireaux. Et la mère, donc ! Enfin, vous les avez entendus comme moi. Tu parles, elle n'en a fait qu'à sa tête, jusqu'à la fin. Rappelle-toi, quand elle a décrété qu'elle accoucherait à la maison ! Dans son état ! C'est un miracle que Jean soit vivant !

– Oui, mais enfin, avec le mistral qu’il y avait ce jour-là, on ne l’aurait sûrement pas trimballée par monts et par vaux jusque dans la vallée pour un accouchement !

– C’est vrai que cet hiver a été terrible. Un vent ! Le toit de la ferme des Gérin avait été arraché. On ne tenait pas debout...

– C’est comme ça, dans ce pays... Ça finit toujours par se lever et alors là...

– Oui...

– Bon... Ça va, Didier, ça va... On le connaît le mistral, on n’est pas né de la dernière pluie... Et puis... Et puis arrête de nous embrouiller avec toutes tes salades, la colombe, la musique et tout le tralala ! Ce n’est pas de celui-là dont je parle, de feu, et tu le sais...

– Quoi « je le sais » ? Tu me parles de la minoterie, je te parle de la minoterie !

– Qui a dit que je parlais de la minoterie ?

– Toi !

– Moi, je te parle d’un incendie, pas d’une minoterie qui brûle... Ne fais pas semblant de ne pas t’en souvenir ! Depuis la vallée, les gens l’ont vu... Personne n’a cru qu’on l’arrêterait avec le vent ! Et puis... Et puis le vieux là-dedans, Didier ! Brûlé vif ! Non mais quand même ! Dans sa propre ferme, Didier ! *Chez lui...*

– Mais tu vas arrêter de nous embêter avec ça, Raymond ! Il y a bien assez du vent pour nous casser les oreilles aujourd’hui ! Bon... bon... et puis, qu’est-ce que je te sers ? Et toi, Robert, tu vas bien finir par boire quelque chose, non ? Vous n’êtes quand même pas venus pour rien !

– Un canon de rouge.

– Le même.

– Voilà qu'on s'entend. Ce n'est pas le signe de l'alliance pour rien.

– Le fruit de la vigne et du travail des hommes...

– Tu as fini tes conneries, Robert ? Tu ne vas pas t'y mettre, toi aussi ?

– Si on ne peut même plus blaguer...

– Mais parce que tu trouves qu'il y a de quoi blaguer, toi ? On est encerclé par ces machines qui font un raffut de tous les diables, qui tournent à s'en décrocher et que même un jour, c'est ce qui va arriver, et tout ça à cause de Monsieur les éoliennes ! Monsieur je vous ai bien eus ! Monsieur j'ai berné mon monde et j'en ris encore ! Et toi, tu fais des blagues ! Et ces deux-là qui se foutent de nous, avec leurs histoires ! Mais mets-toi à rire avec eux, pendant que tu y es ! Comme ça, ta femme sans travail, tes gosses qui ont foutu le camp, et tout le reste, ils seront contents ! Mais tu es vraiment con ! Ça vous fait sourire ? Mais je vais vous dire, moi : tout le monde n'y a pas vu que du feu... Ça parle, vous savez, et depuis le début...

– Ça parle pour dire quoi, Raymond ? Ça parle pour ne rien dire. Il y en a toujours pour prendre des vessies pour des lanternes ! Et puis, si on y pense un peu, qu'est-ce que tu en sais, toi, d'abord ? Des commérages ! Et encore, ceux que Mireille te rapporte de l'épicerie, le soir, entre la saucisse et le pain, pour alimenter la conversation. Parce que tu parles à qui d'autre ? Le gosse, il ne parlait à personne, alors un cul-terreux comme toi, tu penses que ça l'intéressait ! Sa mère ? Ta Mireille la détestait. Je peux te parler de sa farine qui avait des vers et de ses pneus de bicyclette crevés ! À part « Bonjour-Merci », je ne crois pas que Reine vous en ait dit plus, ni à toi, ni à elle ! Avec Picard, vous étiez fâchés depuis l'affaire du pré de Pierre, oui, tu sais, ... oui, oui, tu sais, quand tu as voulu racheter la parcelle de Pierre alors que la date de l'enterrement n'était même pas encore fixée, parce

que Mademoiselle Yvette, la secrétaire de la mairie qui est copine comme cochon avec Mireille, t'avait fait dire qu'elle serait constructible dans deux ans. Et toi, bille en tête, tu pars voir la veuve, comme si de rien n'était ! Mais enfin, tu aurais dû te douter que le Picard le savait déjà ! Imagine-toi ! Une parcelle mitoyenne avec ses propres terres ! Et *constructible* ! Et toi qui te mets en tête de vouloir l'acheter en douce ? Sous sa moustache ! En allant voir directement la veuve ? On en rit encore, Raymond ! Et les gens de Métréole ! Di Guardi ? Tu as cru qu'il en voulait à Mireille. Dès le début, tu l'as pris en grippe, avec ses moustaches de matador et ses souliers vernis ! C'est bien simple, Raymond, tu es toujours fâché avec quelqu'un ! Alors, dis-moi, qu'est-ce que tu as bien pu entendre ? Je te le dis, Raymond, du vent ! Je vais te raconter, moi, ce qui se passait pendant que tu criais à tort et à travers à journée longue. Tu rougis ? Bon ! Alors écoute un peu, pour une fois ! Je vais te la raconter, l'histoire, si tu te tiens tranquille un moment. Comme je sais que tu ne suivais déjà rien à la petite école, je vais tout recommencer depuis le début. Et pas un mot, compris, sinon, je m'arrête net ! Cette histoire, Raymond, c'est une histoire de relief. Et ne me regarde pas comme ça ! Écoute ! La connaissance du relief permet de comprendre le caractère de la vie des hommes. Eh oui ! On le définit en fonction de l'altitude et la pente. L'altitude, par chez nous, elle n'est pas forte, mais la pente, oui. Ici, c'est la pente qui fait tout. Vu d'ici, le reste du monde paraît toujours très loin. Par certains matins d'octobre, avec les premiers froids, quand la brume se lève dans la vallée, tout disparaît et, pendant parfois deux jours, plus rien n'existe autour. Du coup, les gens d'ici sont attachés à la terre. Ça retient. Et ça occupe. On peut même dire que c'était la grande affaire, par tous les temps. Surtout après la guerre. Le père de Picard était resté grâce à Poiret, l'ancien médecin, qui lui avait trouvé un souffle au cœur au nom d'une amitié qui baignait

davantage dans l'eau-de-vie que les bons sentiments. En tout cas, il faut croire que ça l'a bien conservée ! Poiret, avec l'héritage de sa mère, qui est morte en 1938 – tiens, l'année de ma naissance –, avait racheté la vieille minoterie et les terres, en 41, quand ça valait plus rien. Il suffisait de servir le café pour que mon père nous remette ça ! Il ne regardait personne... Il poussait du revers de la cuillère les miettes et les croûtes de fromages éparpillées sur la nappe, pendant que son sucre fondait au fond de la tasse. Des archipels émergeaient lentement, ombrés de tâches, au pied de son verre. Alors, il se mettait à raconter comment le père de Picard, le Bernard, avait connu Frenet qui approvisionnait les Allemands et qui avait toujours besoin de plus de grains et comment le père de Picard était alors un des seuls de la région à en récolter encore. Cette coïncidence le fascinait et il la simplifiait à dessein. Mais, à la sortie de la guerre, Frenet avait dû faire profil bas et il chercha à se recaser là où cela ne ferait pas trop d'histoires. Le père de Picard n'avait point d'imagination. Il voyait le monde à travers la seule couleur qu'il connaissait à force d'en boire : le rouge. Bref, Frenet était un camarade. Bernard demandant donc à Poiret de revendre la minoterie à Frenet, qui, somme toute, *avait déjà de l'expérience*. Frenet racheta donc la minoterie trois fois ce que Poiret l'avait payée mais, qu'est-ce que c'était à côté d'une place à l'ombre ? Bien sûr, il eut besoin de l'aide de la famille Picard pour mettre l'argent sur la table et bien sûr, la Sainte famille la lui accorda. Mais pas contre rien, vous vous en doutez. Non. Ils y gagnèrent, outre le prestige que donne une telle affaire, les grandes terres qui appartenaient jadis à la minoterie, et ils en devinrent du même coup fournisseur officiel. À partir des années cinquante, les affaires roulèrent de tous les côtés. La minoterie tournait à plein régime, on produisait du blé à tour de bras, le Bernard en tête, sa femme sur les talons, ou l'inverse vraisemblablement. Il fallut plus de main-d'œuvre.

Frenet, qui avait gardé des contacts, battit le rappel dans la vallée et elles se mirent à arriver, des gamines la plupart du temps, parfois en petit groupe, le plus souvent seules. Nous, on n'avait pas l'habitude de voir autant d'étrangers. Surtout des femmes ! Le temps est devenu perpétuellement à l'orage. Les femmes d'ici guettaient leurs hommes et leurs hommes guettaient les ouvrières ! Pour une place dans la queue à la boulangerie à midi, elles en seraient venues aux mains. Et puis, un beau jour, ce fut elle. Reine Césari. Pas en chair et en os, non. Juste un nom sur une lettre postée de Marseille. Et une adresse. Ici, sur le plateau. D'habitude, les ouvrières préféraient s'installer dans la vallée et faire les trajets en bicyclette plutôt que d'affronter les gens d'ici. Je me suis dit : « En voilà une qui a bien du culot ! » Mais j'étais surtout curieux de savoir qui portait un nom pareil. J'ai donc fini vite fait bien fait de trier mes lettres, avant que Mireille ou sa mère ne viennent mettre leur nez dedans et je suis parti. Je m'en souviens encore : un petit vent à peine frais commençait à strier le ciel de nuages et, en appuyant sur mes pédales, j'avais l'impression de partir à l'aventure. Je n'eus pas besoin d'aller bien loin ! Reine logeait chez Lancet et sa femme, tout juste débarqués en mars, après la mort du vieux Chabret qu'il a fallu remplacer à toute allure, vu que l'année scolaire n'était pas finie. Ils logeaient tous les trois dans la maison du vieux, qui appartenait en fait à l'école, donc à la mairie. Le premier jour, bien sûr, je n'ai vu personne, ni le troisième, ni les suivants. Je me disais : « Patience. Il suffit d'ouvrir l'oreille. » Au bout d'une semaine, je me suis dit : « Les carottes sont cuites. » Et je suis descendu boire un canon ici, après ma tournée. Je me souviendrai toujours de la tête de Didier quand je suis arrivé. Tu en faisais une, de tête ! Comme si tu avais vu une apparition ! Et tu m'as dit aussi sec en me servant : « Il y a une ouvrière qui veut s'installer ici. » Tu m'as chuchoté ça comme si c'était un secret alors qu'à leur manière de me fixer

tous, j'ai bien compris qu'ils pensaient que j'étais le dernier à le savoir ! Quarante ans après, j'en souris encore, de leurs têtes ! Ils étaient comme des poules devant un couteau ! Moi, je n'ai fait mine de rien, je n'ai rien dit : j'en savais assez. Elle devait être belle. Vous devez vous dire : « Mais comment j'aurais pu savoir ? » C'est simple pourtant : la seule chose qui pouvait stupéfier les gens d'ici, c'était quelque chose *pour rien*. Alors, j'ai bu mon canon et je suis parti. Je suis rentré lentement chez moi en pensant aux dix-sept jours qui me séparaient de la voir. Ça aussi, c'était facile. On était le vingt-sept juin. Le bal du quatorze juillet tombait donc dix-sept jours plus tard. Sur le plateau, personne ne le manque. Une fois par an, ce ne sont plus des vaches que l'on vend, ici ! Et puis, il y a le coup d'œil sur la vallée, avec les feux d'artifices ! Non, ici, on profite de tout. On ne se donne même plus la peine d'en tirer ! Dix-sept jours... Ils sont passés comme dans un rêve. Je me concentrais sur des choses simples pour ne pas me laisser aller à l'imaginer et à la fin, le nom de Reine se superposait aux œillets d'Inde mouchetés de mes plates-bandes et à l'odeur de l'herbe coupée de mon jardin. Reine. C'était comme une promesse au milieu de rien. Pourtant, l'été battait son plein et la fête rendait tout le monde fébrile. Un commerce intense s'organisait autour de l'épicerie et il pleuvait des colis de la Redoute. Mireille s'était faite douce et j'avais accepté de les livrer à domicile. Je devenais curieux. La mairie a commencé à installer des guirlandes de lampions dans les arbres et des banderoles de petits drapeaux multicolores deux jours avant, de peur que le vent ne les arrache. Elles partaient du platane devant l'épicerie et rejoignaient chaque arbre de la place. Ça formait un chapiteau gracieux frémissant sous les caresses du vent. C'était d'ailleurs le seul moment de l'année où le curé acceptait qu'on en mette à son arbre, celui à côté du presbytère. À Noël, il disait toujours que Jésus était né dans une étable, pas au milieu d'une fête foraine !

Et puis le jour arriva. D'abord chaud et lourd. Tout le monde se disait que ça allait tout gâcher, à cause de la danse. Moi, j'attendais. À onze heures, je me suis attablé devant une grande feuille de papier journal, face à la fenêtre de la cuisine grande ouverte sur le jardin et je me suis mis à éplucher ma bassine de patates. Je pensais : « Ça ne durera pas. » À midi, je les ai fait rissoler dans la sauteuse et j'ai cassé deux œufs dessus. À midi trente, la table était rangée, la vaisselle faite, mais il fallait encore attendre. Je me suis dit : « Il ferait meilleur de rêver un peu. » Alors j'ai tiré ma chaise dehors et je me suis assoupi au soleil. Je fus réveillé par une bourrasque. Je me suis dit : « Enfin ! » La soirée commençait tôt, à cause des enfants. Vers sept heures, la place grouillait déjà de monde et vous aviez sorti, Didier, ton père et toi, des chaises en plastique dehors, en plus des bancs en bois de la mairie, disposés tout autour de la place. Tout ce qui avait un instrument était là, entassé sur la petite estrade, du côté de la mairie : les frères Pierrot au saxophone, Martin à la clarinette, Julien Maistre à l'accordéon, le fils Pavel au violon et son propre fils, avec un petit tambour attaché autour du cou par une grosse ficelle. Des gosses couraient partout en soufflant dans leur flûte en bois d'école, relayés par le vent qui les portait plus loin. Le curé essayait de diriger tout ça et, à son habitude, il était mécontent. La nuit est tombée sans vraiment qu'on le remarque, les enfants se sont fait plus rares et les choses sérieuses ont commencé. Je ne me souviens plus de ce qui est arrivé en premier, mais soudain, toutes les lumières dans les arbres se mirent à danser et un troupeau de femmes aux vêtements très colorés s'amassa dessous. Elles ricanaient le nez au ciel pendant que ça pétaradait tout autour et leur peau luisait tantôt d'un éclat rouge tantôt d'un éclat vert. Les femmes du village n'avaient pas besoin de se presser et attendaient, souveraines, ce qui leur était dû. Les hommes, sombres, ne pouvant plus reculer, les entraînent enfin sous le chapiteau

éventé. À part les très vieux qui n'avaient plus de vieilles à faire sauter et qui n'avaient pas encore assez bu pour s'attaquer aux moins vieilles, j'étais le dernier assis. C'est là que Lancet, sa femme et Reine me trouvèrent. Ils avaient fait le tour de la place, en passant derrière l'école, l'église et ici pour ne pas avoir à fendre la foule des danseurs. Lancet s'empara immédiatement de la chaise la plus proche, en bousculant Reine et Jeanne au passage. Il se laissa tomber dessus. Elles restèrent donc debout, à regarder le spectacle. Lui, il se lança aussitôt sur les ruines de la Bastille fumantes dans la nuit, avec l'écriteau « Ici, l'on danse » planté dedans. Voyant que je n'étais pas vraiment impressionné, il attaqua d'un autre côté avec la pétition des villageois qu'on empêche de danser à cause des curés, je crois. Je me tenais coi. Il essaya de ranimer ma flamme en parlant de l'hôtel Picardie, Normandie, ou Pas-de-Calais, je ne sais plus bien, où le bon peuple républicain avait failli être privé de son bal du quatorze juillet. Quand il en parlait, cela lui faisait l'effet d'une insulte personnelle ! Il se mettait à parler de plus en plus fort jusqu'à ce que Jeanne intervienne en lui disant de boire. Elle avait l'air un peu désolée pour moi mais je m'en fichais pas mal. Pendant que l'autre s'énervait sur la République, moi, j'observais et j'essayais de me figurer la petite comédie qui se jouait sous le chapiteau, de plus en plus menacé par le vent. « Ferme la bouche, Raymond, tu vas avaler une mouche ! » La comédie, figurez-vous, elle a deux personnages. Une petite drôle en robe blanche sans manches, avec des sandales ouvertes au bout du pied, qui laissent voir un peu les orteils. Le vent lui dresse ses cheveux courts sur la tête et on se demande comme elle fait pour tenir debout sur des chevilles aussi fines ! Quand elle danse, on se dit : « Mais ce n'est pas vrai, elles vont briser net, des chevilles pareilles ! » Eh bien non, la voilà qui danse et devinez avec qui ? Je vous le donne dans le mille : notre Picard en veston ! Celui-là a toujours été

bon danseur. Ils dansent bien de satisfaction, dans cette famille, il n'y a qu'à regarder le père en train de faire valser la mère pour le voir. C'est leur fierté. D'habitude, Picard fait danser toutes les femmes possibles et imaginables du village. Et, quand il a trop bu, il fait danser les chaises et tout le monde rit. Mais, ce soir, le renard, il a l'air de prendre toute l'affaire au sérieux. Il sait qu'on le regarde et il sait qu'ils forment un beau tableau, tous les deux. Mais, il doit jouer fin pour ne pas perdre la face. Parce que si rien ne se passe, on doit penser que c'est à cause de lui. Mais, lui, il a un dilemme, bien sûr ! D'un côté, Reine vient d'arriver : elle est flambant neuve ! Rien que ça, ça pèse lourd. Mais en plus, il y a qu'à tendre la main pour l'avoir. Et ça, le Picard, c'est son péché. Mais de l'autre, il y a Germaine. Elle ne vaut pas grand-chose mais les habitudes, c'est toujours confortable. Plus grave, il y a la famille. Le père et la mère, ils ne sont pas pressés qu'une belle-fille vienne mettre son nez dans leur affaire et encore moins dans leur bas de laine. Pour eux, Germaine, c'est parfait ! Le pharmacien est dans un fauteuil roulant et bave tranquillement dans l'arrière-boutique pendant qu'elle fait tourner la pharmacie. Ce qu'il faut de morale est sauf. Et elle est déjà nantie. Mais, comme toujours, le moment est plus fort et... *le moment est là*. Ça valse encore du côté de l'estrade, le vent berce le monde et une odeur de poudre flotte dans l'air. Les drapeaux arrachés gisent par terre et se perdent dans l'ombre où un enfant oublié là les ramasse accroupi. Les gens se serrent un peu plus. Jeanne a posé sa tête sur l'épaule de Lancet qui a fini par se taire et regarde, les yeux vides, les derniers couples au centre du chapiteau. Alors je suis rentré chez moi.

– Ne me dis pas que tu as pu dormir !

– Si, Raymond, comme un Dieu en France parce que vois-tu, Raymond, quelque part, je m'en fous pas mal de toutes leurs sérénades. C'est le tableau qui compte. Et une fois

qu'il est pendu, on a tout le temps qu'on veut pour se planter devant. Ils se mirent à danser partout ces deux-là. Sur le guidon de ma bicyclette, ses talons claquant sur ma sonnette. Sur la ligne des blés qui ondulent, avec dans les creux les plis du bas de sa robe. Sur les courbes de la vallée, qui se confondaient avec celles de ses bras. Et soudain, je compris : c'est là qu'il faut pousser. « Elle est souple », me disais-je, et elle continuait de danser devant moi, sur ses petites chevilles de rien du tout, pas plus grosses que ça ! Et puis, vous la connaissez aussi bien que moi l'histoire. On les a mariés quelque temps après. Elle n'était pas bien grosse, mais, quand même, peut-être un peu plus raide qu'avant, qui sait ? Il y en a qui ont dit des choses. Mais enfin, qu'est-ce que ça vaut un gosse, par ici ? Enfin, la voilà de la famille en moins de deux. Les vieux, pas contents, vous vous en doutez, pas contents du tout. Tellement pas content que le père du Picard y laisse son cœur, ça ne lui disait plus rien, d'un coup, net ! Quinze jours après le mariage, tout le monde est de retour à l'église. Elle était pleine. Il fallut se serrer sur les bancs. Non, il n'y a rien à dire, ce fut un bel enterrement. Picard et sa mère ont payé un coup à tout le monde et tout le monde était content...

– Elle ne l'était pas vraiment, la mère !

– J'allais le dire ! Quand on voit la tête qu'elle tirait pendant la messe ! Et ce n'était pas à cause de son mari !

– Elle devait peut-être se douter de quelque chose...

– Non, mais écoutez-vous ! Didier, sors l'eau bénite ! C'est simple pourtant : elle est vieille, elle tombe, elle meurt. Je ne vois pas de mystère là-dedans !

– Mais, André, une femme comme ça, tu crois que ça tombe ? Et d'un escabeau de cuisine à trois marches ? En allant chercher un pot de confiture ?

– Pourquoi pas ? Un accident peut arriver à n'importe qui.

– Paulin, qui était tout gosse, dit qu'il a entendu des cris, au moment où il rentrait les vaches...

– Ça nous fait une belle jambe ! Est-ce que c'est important pour l'histoire, Robert ? Je te réponds : non. Laisse-le raconter !

– Oui, mais enfin, elles n'étaient que deux ce jour-là, les gens disent...

– Mais c'est là que tu te perds, Raymond ! Il ne faut pas écouter les uns, les autres, il faut regarder, toujours. Parce que pendant qu'ils ont la bouche pleine de toutes sortes de ronds mots, ils ont les deux mains libres. Prends garde de ne pas être à leur portée ! Pense à ton terrain constructible. Il aurait mieux fallu que tu tendes un gros billet à qui de droit que d'aller te goberger chez la veuve ! Un homme déterminé ne prévient pas. Qu'est-ce qu'il irait dire ? Quand on est décidé, il n'y a rien à dire.

– Alors, elle a dû le vouloir, ce gosse, parce qu'il est bien sorti de nulle part.

– On a failli avoir un petit Jésus pour Noël !

– En tout cas, on ne peut pas dire qu'il ait été touché par la grâce. Mon Dieu qu'il était laid, cet enfant ! Mais oui, André, on peut bien le dire ! Ne tire pas une tête pareille ! Et vous deux, vous riez comme des bêtes ! Non, c'est vrai, même en grandissant, cet enfant était absolument ridicule. D'accord, c'est surtout à cause du père, mais quand même ! Vous vous souvenez du coup des petits chaussons rouges ? Notre Picard avait fait une découverte capitale : un enfant, ça grandit. Mais ça grandit pas d'un coup, une fois pour toute. Il en était tout ébahi, le bougre. Et par dessus le marché, Germaine lui répétait que ça ne s'améliorerait pas avant vingt ans. Alors, il s'est mis à acheter les affaires du petit deux ou trois tailles au-dessus, pour que ça dure. Il devait avoir trois ou quatre ans, quand on l'a vu

commencer à déambuler dans la cour de la ferme avec des petits chaussons rouges trop grands dont la pointe rebiquait en accordéon. De profil, c'était extraordinaire : ça lui faisait des barques de six pieds de long qu'il ne pouvait pas plier ! Il était obligé de marcher à plat et il finissait invariablement par tomber en allant buter quelque part. Quand Picard l'emmenait ici, il n'avait pas le temps de lever la jambe pour monter la marche d'entrée qu'un de ses chaussons avait déjà raccroché. Vous auriez dû le voir partir la tête la première ! Le père se mettait à jurer en disant qu'on lui avait donné un culbuto au lieu d'un fils : tu parles, une fois remis debout, il le refaisait basculer en le poussant du pied ! Le gosse branlait alors pendant quelques secondes avant de tomber par terre : ça faisait rire les gens ! Son pantalon était souvent trop court et on le lui tirait tellement haut en bordant sa chemise qu'il pouvait à peine bouger une fois remis sur ses pieds. Il se tenait alors là, tout coincé, comme ça ! Bref, il avait l'air d'une andouille. Pas étonnant que le Picard en soit embarrassé ! Il s'attendait à autre chose que ça. Pour lui, les gosses se situaient quelque part entre les rejetons du poivron – c'est-à-dire le même que lui, en plus petit – et les gaillards de Pierrot son voisin, qui, à seize ans, mesuraient tous un bon mètre soixante-dix, avaient des cous de taureaux et buvaient du lait dans des bols d'un demi-litre. Alors, on le voyait souvent fixer le sien du coin de l'œil, un peu perplexe, cherchant à deviner ce qu'il pourrait bien en faire. La Germaine aurait pu l'aimer, mais jusqu'à cinq ans, il n'a pas ouvert la bouche. Si au moins il l'avait appelée *maman* ! Il y en a que ça flatte, des mots d'amour pareils ! Ça donne envie de jouer le jeu, de faire des mimiques, de pincer un peu les joues. Tu parles ! Alors, plus personne ne s'intéressa à lui. Il grandit dans la cour et dans les champs. Une fois, il a disparu pendant deux jours. Je l'avais retrouvé devant ma porte, sale comme une teigne, affamé. J'avais appelé le père, pour ne pas faire d'histoires, mais j'avais

demandé au petit qu'il revienne me voir, parce que *j'avais des choses à lui montrer*. Il avait ouvert de grands yeux, j'avais fait de même : nous nous étions souri... C'est comme ça que ça a commencé, entre nous... C'est drôle, la vie, quand même... Après ça, le Picard s'est fendu d'un baudrier et le petit s'est retrouvé attaché avec une corde au marronnier de la cour. On n'osait rien dire. La belle-sœur des Pierrot, une grosse veuve presque chauve qui portait toujours un grand tablier qui lui saucissonnait la taille, venait aider pour le ménage et la cuisine. Elle eut pitié de lui et elle dit au père qu'elle avait besoin d'aide parce qu'à son âge, etc. Bref, on le détacha et il se mit à trotter sur ses talons à longueur de journée. Elle lui apprit à ramasser les œufs dans le poulailler et il tenait le bol quand elle fouettait la crème. Elle lui montra comment allumer le four, mais c'est lui qui s'accroupissait pour jeter l'allumette parce que le tour de taille de la veuve l'empêchait d'aller jusque là. Comme il se tenait toujours tranquille, sans dire un mot, elle l'oubliait et parlait devant lui à haute voix. C'était toujours la même histoire. Elle avait eu un cousin plus âgé qui avait réussi son entrée au collège et qui était parti dans la vallée pour *faire des études*. On avait donc passé son enfance à lui lire les lettres du cousin au coin du feu et à espérer qu'il reviendrait riche. La vie du cousin s'effeuilla le long des lettres et la famille, très fière, les montrait à la moindre occasion, pour faire l'importante. Il entra ensuite au lycée puis à l'École centrale des Arts et Manufacture. Il devint ingénieur. Il raconta longuement la grosse plaque dorée, gravée de son nom, qui indiquait aux passants ce qu'il était devenu. Il se mit alors à parler de choses auxquelles on n'entendait plus rien. Entre les lignes, ils se dirent sans un mot qu'il ne reviendrait plus. Les lettres se firent plus rares puis ce fut terminé. Ils usèrent les anciennes jusqu'à ce que les pliures se fendent pour former de larges croix béantes. Alors, en les repliant soigneusement dans un tiroir pour la dernière fois, ils laissèrent enfin le

cousin reposer en paix. Pourtant, avec la vieillesse, ils revenaient souvent sur ce qu'ils avaient vu, entre les mots du cousin bien écrits à la plume. Ils se mirent alors à se raconter les lettres et, dans sa solitude, la veuve continuait de les ruminer, en marmonnant des brides de phrases. On y voyait passer des bouts d'ouvrages extraordinaires, où il y avait pêle-mêle des poutres gigantesques, des piles monstrueuses et des rails sans fin. Elle parlait aussi de son retour, mais il était tantôt trop occupé pour rentrer, tantôt trop méchant. Elle se mettait alors en colère et çà et là, des bouts de jurons se perdaient dans des gargouillis qui faisaient trembler ses bajoues. Picard imitait souvent la vieille pour amuser la galerie dans les banquets et tout le monde se tapait les cuisses. Même elle, quand elle était là, elle riait, sans malice. Moi, ça me serrait un peu le cœur, pourtant. Je me demandais souvent ce que ça aurait été s'il était revenu, le cousin... Parce que ces lettres, elles étaient magnifiques ! Et bien écrites... Je me disais : « Mais qu'est-ce que c'est que cette vie-là ? Comment on se lève, comment on se couche ? Comment on parle, comment on rêve ? » Je ne sentais rien : seule l'image du viaduc de la vallée s'imposait à moi. Pourtant, je ne voyais pas de lien entre cette chose énorme et le cousin. Il y a des choses, comme ça, qu'on ne peut pas imaginer construites ! On ne peut même pas comprendre par quel bout elles ont pu être commencées ! Mieux : qu'il y ait eu un commencement, un milieu ou une fin ! C'est juste un beau mystère... Enfin, Jean grandit dans les jupes de la veuve et on le voyait parfois quand il l'accompagnait à l'épicerie. À partir de six ans, je le vis presque tous les jours, parce qu'il commença l'école. On lui fichait là-bas une paix royale parce que le père répétait depuis des années qu'il était stupide, alors personne ne s'avisait de vouloir le contredire, et surtout pas Lancet. On le laissa donc être dernier bien tranquillement : à neuf heures, je le voyais passer au loin sur la place, pas pressé pour deux sous. Je sortais et je

l'appelais : « Eh bien, Jean ! Qu'est-ce que tu fais ? – Je vais à l'école, qu'il me répondait, comme si j'étais bien imbécile de poser la question ! – Mais il est neuf heures ! – Et alors ? – Et alors ? Je croyais que ça commençait à huit heures et demi, l'école ! Tu es en retard ! – J'essaie d'être à l'heure. – Et tu crois que ça suffit ? – Au catéchisme, le père, il dit que c'est mieux d'essayer que de ne rien faire du tout. » Moi, je ne savais pas quoi dire ! Et il attendait là, planté dans mes yeux, comme si c'était moi qui devais réciter ma leçon ! Pour avoir l'air moins couillon, je disais : « Si le curé le dit... » Tout content, il restait encore planté : « Quoi ? – Tu le sais ! – Non. – Si. – Tiens le voilà, maraud ! » Et il repartait tranquille avec son petit soldat de plomb qu'il faisait marcher devant lui, au pas...

– Quoi ? Tu lui as donné tes soldats ?

– Oui et non, Robert ! Je suis plus malin que ça ! Il devait remettre le précédent sur l'étagère, quand il venait jouer à la maison, pour que je lui en redonne un autre ! Je sais, c'est une drôlement bonne idée, non ? J'en suis très content !

– Je me disais bien aussi ! Déjà que tu ne les prêtais jamais avant !

– Et Picard, il disait quoi de tout ça ?

– Je n'en sais trop rien, figure-toi ! On aurait dit qu'il ne voulait pas le voir... De toute façon, quand il était question de son fils, c'était toujours la même chanson, ni plus ni moins ! Je l'entends encore : et que le petit, il était bon à rien, qu'il n'en fichait pas une à la ferme, et qu'il ne fallait mieux pas, parce qu'avec ce qu'il était dégourdi... Il rabaisait toujours ce petit plus bas que terre. Souviens-toi de toute cette histoire avec le catéchisme, puis après avec Lancet ! Que l'école, ça ne servait à rien, et que les curés, ça en faisait des filles... Il détestait tout ce qui lisait un livre ! Depuis l'abécédaire jusqu'au missel. Il s'en méfiait comme de la peste ! Il n'y avait pour lui que la parole, et encore, la sienne, quand

les choses allaient dans son sens. Cet homme-là, il était contre l'univers entier, parce que l'univers entier, ça ne vous rapporte rien. Alors, ce gosse, c'était le pompon ! Qu'est-ce qu'il aurait pu en faire ? Il ne disait pas trois mots et il n'en faisait qu'à sa tête ! L'autre, il a bien essayé de lui taper dessus, mais le petit disparaissait aussi sec ! Trois jours, une fois ! Bon, trois jours, la police s'en mêle ! Il faut s'expliquer, ça devient compliqué. Et ça, la canaille, il l'avait bien compris ! Il alla dire aux flics que Picard l'avait menacé *au couteau* en écarquillant tout grands ses yeux. Ça produisit un effet bœuf ! On parla alors de services sociaux et de maison d'accueil. Après ça, tu peux me croire, le Picard, il s'est tenu à carreau ! Passer pour un mauvais père, ça ne voulait rien dire. Passer pour un incompetent, c'était une autre affaire. Il dut se dire que le plus important, c'était de sauver la face ! Une fois que la façade tient, qui vient voir comment sont montées les briques ? Tout le monde se réconcilia. Picard parla d'un coup de trop, la mairesse dit que c'était un chic type dont l'aïeul avait été maire de la commune et le curé assura qu'il n'y avait pas mort d'homme. Les choses se tassèrent et d'un accord tacite, tout le monde laissa le gosse aller et venir à sa guise. Je le retrouvais souvent assis sur la marche de la porte de derrière, en fin de journée. Je lui disais : « Mais mon Jeannot, qu'est-ce que tu fais là ? – J'ai faim. – On ne t'a pas donné ton goûter ? – Non. – Mais comment ça ? Mais comment ça ? » Je me mettais dans tous mes états, je gesticulais, je disais que c'était un crime, que j'irais jusqu'au tribunal s'il fallait pour le prouver et qu'on obtiendrait mille tartines de dédommagement ! Il finissait par sourire en faisant battre ses grands cils noirs. Je l'attrapais sous mon bras et je te l'asseyais dans la cuisine, avec un torchon en guise de serviette. Alors, je me mettais à faire des tartines ! Lui, son truc, c'était les tartines surprises : tu vois, je mettais d'un côté une confiture foncée, comme de la fraise, tiens, et de l'autre, une confiture claire, de la reine-

claude, par exemple. Je lui donnais aussi un petit verre de lait, avec une pointe de chicorée dedans et j'attendais. Il mettait des heures à la manger sa tartine, ce gosse ! Je l'encourageais : « Mais mange-la, cette tartine ! Ce n'est pas fait pour être seulement regardé ! » Rien à faire. Je me fâchais : « Mais je croyais que tu avais faim ! En voilà donc tout un cirque pour une tartine ! » Toujours rien. Je menaçais : « Bon, si tu n'as pas faim, donne-la moi, cette tartine, je vais la manger, moi ! Donne-la ! » Et là, l'imbécile, il me regardait avec les plus beaux yeux du monde et il me la tendait les doigts poisseux parce que ça faisait une demi-heure que la confiture imbibait le pain ! Ah, cette petite tête-là, avec ses cheveux ras et ses yeux de fille ! Alors, je retournais devant, mais je laissais la porte ouverte et de temps en temps, j'allais jeter un œil, histoire de voir ce qu'il fabriquait ! Il regardait sa tartine ! Après, après... il a grandi. J'avais descendu le vieux canapé d'en haut, quand je l'ai fait changer, un peu pour lui, c'est vrai, et je l'avais mis dans la réserve. Il avait la clef. Il venait souvent, même après l'... Enfin, comme quoi, ça ne prouve rien... Non, il a bien réussi mon Jean ! Il avait même trouvé un travail ! C'est pour ça qu'il m'avait laissé ! Et tant mieux ! C'est quand même plus intéressant de s'occuper des livres que de laver des verres ici !... Enfin, c'est drôle, quand on y pense, ce que ça peut changer, la mort de quelqu'un ! Et dire que je ne lui avais pas adressé la parole trois fois dans ma vie à celle-là... Tu ne te souviens pas, Raymond ? La veuve de Gustave, Thérèse ? Celle qui s'occupait de la petite bibliothèque de la salle paroissiale depuis la fin de la guerre ? C'était trois fois rien, des vieux bouquins et des fiches en carton jaunies, mais enfin, elle était payée par la mairie, bien fière de dire qu'il y avait une bibliothèque ici. Eh bien, la veuve, les gosses des scouts l'ont retrouvée un vendredi soir, en revenant de leur veillée, assise sur sa chaise, un roman à l'eau de rose sur les genoux, la bouche grande ouverte, froide comme

de la pierre, et morte pour toujours. À la mairie, ils étaient bien embêtés : qui en aurait voulu, d'un travail pareil, huit heures par jour à ne rien faire ? Et puis le curé s'en est mêlé, en disant qu'on ne pouvait pas se priver d'un service élémentaire aussi petit soit le village et patati et patata. Lancet l'a appuyé, pas parce qu'il était particulièrement d'accord, il aurait bien été le dernier à prendre un livre celui-là, mais pour gonfler un peu notre mairesse, qui n'avait pas voulu signer la pétition contre la fermeture de la seconde classe du cours élémentaire. Résultat, on n'a plus eu besoin de deux maîtres et sa femme avait dû quitter le village et repartir dans la vallée. Il paraît que lui, il n'a pas assez de points pour partir, par rapport à ses plaintes. Enfin, bon an, mal an, il fallait trouver une solution. Et puis, je ne sais pas comment c'est arrivé mais quelqu'un a pensé au gosse, en se disant, qu'entre le crayon et le livre, ça faisait pas une grande différence. Le problème, bien sûr, c'était le père. Personne ne voulait se le mettre à dos ! Faire quelque chose du fils, même pas grand-chose, c'est encore montrer qu'il n'avait rien su en faire, lui. Alors, la mairesse a dû se dire : « Mais qu'est-ce qui vaudrait un fils pour cet homme-là ? » Elle n'a pas dû se le demander longtemps, va ! Tu souris, Robert ? Oui, je sais ! La mode des remembrements était passée alors il y a juste eu un échange parcellaire entre la mairie et Picard. Il aurait soi-disant donné un champ qui borde le chemin derrière l'épicerie contre le grand pré derrière la mairie pour qu'on puisse élargir le chemin. Tu parles ! Presque dix ans de ça et la seule chose qui a changé, c'est l'état du champ. Une vraie friche ! Pour le reste, la mairesse pouvait voir passer depuis les fenêtres de son bureau le Picard sur sa moissonneuse batteuse et le gosse passait ses journées à lire des livres. Il avait dix-neuf ans et il avait l'air d'une asperge.

– Voyons, tu exagères Didier... Il ne nous dépassait pas encore, à l'époque... Mais, il voulait toujours *faire la taille* !... C'était toute une histoire d'ailleurs, parce que tu trichais avec le mètre, pour le faire enrager ! Il fallait le voir trépigner ! Après ça, il n'a plus voulu se mesurer qu'à nous. On se mettait dos à dos à tour de rôle et on se regardait dans le miroir, celui-là, tiens. Il prenait son air ombrageux, pour nous faire comprendre que ce n'était pas le moment de faire les imbéciles ! Alors, on jouait le jeu. Pour être sûr, il continuait de garder sa petite bouche pincée ! Je le revois comme hier, avec ce rien de pâleur aux pommettes qui résistait même à l'été. C'était une pincée de poudre sur laquelle venait battre ses grands cils luisants qui, l'ombre d'un instant, mouillait ces yeux-là, comme un fait exprès... Ils prenaient alors la profondeur du terreau humide sous les feuillages épais, dans la transparence des très petits matins. Et nos yeux se rencontraient dans le miroir... Et il les faisait battre, lentement : « Il ne paie pas de mine, cet enfant-là, me disais-je, mais il est malin comme un singe. » Qu'est-ce qu'il voulait ? Je n'en sais rien. Mais, il y revenait sans cesse, même s'il ne demandait jamais rien. Il voulait juste être là, avec nous. Souvent, d'ailleurs, il s'en venait par chez moi. J'avais l'habitude, dans les derniers beaux jours de septembre, de sortir m'asseoir sous la treille, après souper. À cette époque de l'année, le fond de la vallée, souligné d'un liseré parme, se découpait nettement sur le bleu transparent du ciel alors qu'en dessous, tout commençait à s'estomper dans l'ombre immobile du soir. C'est là qu'il me trouvait, attendant de voir la vallée sombrer dans la nuit. Il longeait la clôture sans soulever le moindre bruit et il s'asseyait par terre, souplement, sur la marche en ciment de l'entrée. Moi, j'étais dans mon fauteuil. On ne se regardait pas. Au-dessus, la vigne vierge pliait par endroits les traverses de la treille, détachant des miettes de rouille qui voletaient lentement dans l'air. Matou, bondissant

parmi les roses trémières blanches irisées par le couchant, s'entêtait pourtant à vouloir les saisir. Et dans la vallée, énorme, reposait le viaduc. Jean prenait dans ma poche ma vieille boîte en fer, la jaune des pastilles pour la gorge, et il l'ouvrait d'une seule main. Le dé clic de l'ouverture de la boîte. Intact. L'odeur du fer chaud. La même. Pour toujours. Et lui, assis par terre, et moi à côté. Et la dalle en béton constellée de rouille. Et Matou tout doré de soleil, sautant dans la lumière... Il sortait une feuille de tabac d'un étui en papier écorné. Il la coinçait entre ses lèvres. Il allait chercher au fond de sa poche la botteleuse. Il l'ouvrait. À nouveau, le dé clic éternel. Et il plaçait la feuille dedans, transparente, presque rien. Il la garnissait de tabac et d'un coup, il balançait son poignet d'un coup sec et il la faisait claquer... Le claquement... Ce claquement... Il me tendait la cigarette. Et je la fumais, là, dans le soir, face au viaduc... Puis, le vent se levait. Le ciel prenait la couleur de la cendre. Je lui disais : « Rentrons. » Et il rentrait.

– Enfin André ! Vous vous racontiez quoi pendant tout ce temps ?

– Pourquoi il faudrait toujours raconter, Raymond ? Tu imagines toujours qu'il y a des choses à dire... Pour ce qui se passe dans la vie. Et puis, tu sais, il était là, j'étais là, je fumais, puis c'était l'heure de partir ! Tu crois qu'on avait le temps de jacasser comme de vieilles pies. Et, c'était un gosse, je te rappelle. Qu'est-ce que j'aurais bien pu avoir à lui dire, moi ? C'était un enfant !

– Mais alors, pourquoi il venait, André ? Pourquoi toi ?

– Qui t'a dit que c'était pour moi ?

– Il venait bien pour quelque chose !

– Tu sais, il ne tenait pas vraiment de son père, ce gosse-là !

– Oui, mais enfin, Didier, personne ne fait rien pour rien !

– Non, je sais, Raymond, c’est juste qu’André ne sait pas raconter ! Il ne se passe rien dans son histoire ! Alors, bien sûr, on est là, on s’énerve, on se dit : en voilà donc une histoire ! La belle histoire ! Il ne se passe rien ! Des gens vivent et meurent, et toi, tu fumes au soleil ! Ne l’écoute pas, Raymond. L’histoire, *la vraie*, celle qui s’est passée, elle s’est passée où ? Je te le dis : pas plus loin qu’ici et moi, moi, j’étais là ! Aux premières loges ! C’est ici que tout s’est joué, crois-moi, dans ce café même ! Sur la chaise où tu es assis, là, maintenant !

– Je croyais que vous les aviez changées il y a deux ans, les chaises...

– Non, mais là, je t’arrête tout de suite, Raymond ! Là, je ne te parle pas de cette chaise, ou de cette chaise, ou de cette chaise, j’essaie de te faire sentir...

– Qu’importe le flacon...

– André ! Ce n’est pas la peine de faire le malin ! Si ton histoire ne vaut pas un clou, ce n’est pas ma faute : il ne se passe rien et tu nous fais lanterner. Alors, sois bon joueur et laisse-moi dire. Tu devrais plutôt en prendre de la graine, tiens, monsieur-je-sais-tout ! Mais je suis bon seigneur, va ! Je vais même te montrer deux ou trois trucs dont tu me remercieras... Quoi ? Bon, bon, d’accord ! En tout cas, ce n’est pas la peine de remonter à Mathusalem pour comprendre ce qui s’est passé ! Tu l’as dit toi-même : Picard pouvait pas souffrir le petit parce que le petit était simple comme la lune, et pas plus causant. Et puis, le petit dessinait ! J’ai encore toutes sortes de dessins de lui. Son truc, c’était les ponts ! Tu peux sourire, Raymond, c’était un enfant, tu sais, ils ont tous des lubies comme ça, tiens, moi, c’était les avions ! Et tu vois, à près de soixante ans, je n’y ai jamais mis les pieds. Bon, tu vois, ici, on est sur un plateau et le petit, il nous dessine des ponts. Il faut croire que ça devait agacer son père, même si je ne suis pas sûr qu’il aurait été plus heureux s’il avait

dessiné des tracteurs. Enfin, vous voyez ! Bien sûr que le petit a dû comprendre à un moment que ça faisait enrager son père, ce truc de fille. Mais il ne s'est pas démonté pour un sou. Non, c'est vrai, il y a des enfants qui auraient essayé, juste pour plaire, pour être aimé ! Celui-là ? *Niet* : une vraie tête de mule. Alors, le vieux, pour se venger, il a refusé de donner son autorisation parentale pour que le petit aille en Allemagne. Voilà ! C'est là qu'elle a commencé, Raymond, cette affaire d'éoliennes, en Allemagne. Écoute bien. D'abord, il y avait eu comme une rumeur. Mademoiselle Yvette était allée dire des choses à son père, qui venait ici les dimanches après-midis, pour jouer aux cartes. Le vieux, il avait la manie de tricher, mais, comme on le savait, on s'en méfiait toujours un peu. Un dimanche, il était là, avec Pierrot, Lançois et son fils, le Martin, à se chicaner sur le comptage des points à la belote. Au bout d'un moment, le vieux s'est énervé. Lançois lui a dit de se calmer et l'autre est parti comme une flèche, en disant à Lançois qu'il ferait bien de s'en faire un peu, parce que ses trois champs du nord, on allait lui prendre pour planter des éoliennes. Lançois te l'a regardé, mon vieux ! Il s'est levé aussi sec, il a pris son chapeau, il s'est tourné vers Martin et il a dit : « On s'en va. » Puis il est parti. Bien sûr, tu imagines que j'ai vite pris sa place. Le Pierrot, il ne tenait plus en place. On lui a posé un tas de questions, mais il était tellement fier de lui qu'il s'est tout embrouillé dans ses explications et qu'on n'arrivait plus à savoir quel bout allait devant. Enfin, on ne peut pas prendre les terres de quelqu'un comme ça ! On n'en revenait pas avec Pierrot ! Lançois a hérité de la ferme de son arrière-grand-père. Ce n'est pas rien, je veux dire, il est d'ici ! Pourtant, pas moyen de comprendre. Et puis, le lendemain, j'ouvre comme d'habitude à sept heures. Alors que je redescendais les chaises des tables, – oui, oui Raymond, les mêmes chaises que tout à l'heure –, j'entends un bruit de fourgonnette et là, en face de mon

café, je vois la fourgonnette blanche de Bosset et fils, qui s'arrête. Le vieux Bosset en sort, en salopette, avec un jeune que je ne connaissais pas. Ils sont d'abord venus boire un café et ils m'ont dit qu'ils venaient repeindre l'annexe de l'épicerie, qui appartient à la mairie. Bon, ils venaient peindre. J'ai demandé de quelle couleur... Oui, c'est important, on ne sait jamais, André ! Et puis tu sais, les gens aiment ça, que tu leur poses des questions, que tu t'intéresses. C'est comme ça que j'ai entendu le nom de Métréole pour la première fois. Tu vois que c'est utile ! Le vieux Bosset me répond : « Vert caca d'oie ». Et moi, je rigole, bien sûr ! Vert caca d'oie, à sept heures du matin ! Bosset me répond : « Je sais, mais c'est la couleur de Métréole. » Là, ça devenait sérieux ! « Métréole, que je répons ! C'est quoi, ça ? – Une entreprise d'éolienne, qu'il me fait. » J'avais beau essayer d'imaginer ça, je ne voyais rien. « Mais, ça fait quoi, une entreprise d'éolienne ? » Et bing, le vieux, je le vexe ! « Écoute Didier, moi, j'ai trente mètres carré de mur à peindre en vert caca d'oie avant midi, et quatorze mètres linéaires de plinthe en marron, plus la devanture ! Alors, tes questions, je n'ai pas le temps. » Pendant toute la matinée, entre deux cafés, je les ai regardés travailler et à midi pétante, ils sont repartis. Même que le vieux, il a dû mal fermer un bidon dans sa fourgonnette parce qu'il a laissé derrière lui un petit sillage marron. Pendant deux jours, plus rien. Mais, le troisième jour, ils sont arrivés. Oh, pas tôt, vers onze heures. Il y avait un type avec des instruments de mesure, comme ceux des gars de l'EDF quand ils installent une ligne, un type en costume, gris un peu brillant, même que c'était drôle, à onze heures du matin, et au milieu d'eux, Sauveur ! Mais ça tombait bien puisque c'était l'heure de l'apéritif... Qui se boit où ? Je vous le donne dans le mille : ici. Les voilà qui entrent et qui s'attablent. Les deux premiers, il n'y en a pas grand-chose à dire. Mais lui, c'était toute une affaire. D'abord, c'était son genre. Pas le genre de péquenot d'ici, non,

ou le genre de péquenot de la ville. Non, lui, c'était autre chose. Il prenait toute la place. À le voir s'asseoir, on pensait tout de suite : « la chaise va se briser » ou « il va faire éclater ses emmanchures ». Non, vraiment, il fallait le voir assis pour comprendre ! De dos, c'était une masse. La tête visée au buste, sans cou. Ou du cou, ce qu'il en restait, c'était trois bourrelets de gras qui se perdaient dans son col. Pas d'épaule, je veux dire, pas de ces épaules carrées, non, des épaules tombantes, toujours un peu rentrées, les biceps jamais décollés du corps. Alors, ça faisait un peu bizarre de voir ses jambes dépasser de chaque côté de la chaise ! Imagine-toi de beaux mollets de demoiselle, bien dessinés avec au bout de tout petits pieds de rien du tout, comme ça ! Pas le genre de pieds que tu t'attends à trouver sous un buste pareil ! Non, des pieds tout fins, comme ceux d'un petit marquis, dans de petits souliers noir brillant !

– Elles en raffolaient de ses souliers noirs !

– Toutes, Raymond, toutes !

– Il faut dire que ça lui faisait une silhouette ! Des battoirs à la place des mains, des escarpins à la place des pieds ! On se disait : « Sur quel air il danse, celui-là ? » Mais, il savait y faire ! C'était un charmeur quand il voulait ! Trop même ! Il n'avait qu'à avancer un peu son petit pied en tendant sa grosse main. Ça faisait frémir les hommes d'un rien et tout un parfum montait de ça : on avait envie de lui parler, de se frotter un peu, pour approcher cette force, la mieux sentir. Alors, tout le monde est tombé dans le panneau lorsqu'il a mis ses affiches ! C'est lui qu'ils ont vu sur les vitrines du bureau, au lieu de la grande éolienne qui brillait comme une lame ! Et dessous, en lettres noires brillantes : « Voyage gratuit ». Ça aurait pu être sur la lune ! Les gens s'en fichaient pas mal ! Alors Sauveur a tiré sa révérence et il a disparu pendant trois semaines, le temps de nous laisser

mariner. On était en plein novembre. Il n'y avait presque plus rien à faire dehors, sinon à rentrer les dernières choses pour l'hiver. La nuit tombait à cinq heures mais même là, on voyait encore les affiches. Les gens les connaissaient par cœur, ils se les récitait avant d'aller dormir, en secret. Le jour, tout le monde se regardait en chien de fusil : personne ne voulait avouer. Mais au bout de trois jours, à force de la sucer, l'idée perdit tout son goût. Il ne restait plus qu'une grande affiche qui parlait finalement d'une chose dont on n'avait strictement aucune idée, et moi le premier. Non, il faut se remettre dans le contexte ! Qui pouvait se vanter ici d'avoir vu la mer ? Alors la mer du Nord ! Demander à une poule ce que c'est qu'un couteau ! Alors, bien sûr, on s'est mis à divaguer, le Pierrot en tête. Celui-là, il avait une sœur, la Francine, qui, pendant la guerre, travaillait pour la Croix-Rouge à Lyon. Jusque là, rien à redire. Mais la voilà qui décide de se marier après la guerre à un péquin des Landes, près de Bordeaux, qu'elle avait soigné en 40. La famille en fait toute une affaire. Bref, il n'y a que le Pierrot qui s'en va faire la noce de l'autre côté de la France. Alors si vous l'aviez entendu ! C'est la seule fois de sa vie que le bougre a bougé d'ici, mais il aurait été Christophe Colomb, ça aurait été pareil ! Le voilà qui se met à parler de tout comme s'il avait tout vu ! Et il parle où le Pierrot ? Il parle ici. Il est malin comme un singe même, parce qu'il vient ici tard, le dimanche, après cinq heures, quand la lumière commence à baisser dehors et qu'on est fatigué de parler dedans. Tu l'aurais vu mon Pierrot entrer ici en se balançant d'un pied sur l'autre, raide, avec sa casquette visée sur le crâne ! Oh, il ne payait pas de mine ! Mais il s'asseyait, au fond, le dos au mur, face à la salle et il retroussait ses manches, en les pliant plusieurs fois. Et puis, il avait toujours quelqu'un pour venir lui demander : « Et puis, Pierrot, tu en penses quoi de ce voyage en Allemagne ? » On entendait alors les mouches voler. Il commençait toujours en parlant de la mer ! Pas bête,

tiens ! Nous, on ne l'avait jamais vue, la mer ! Qu'est-ce qu'on aurait pu dire ? Ce qui était dur à avaler, quand même, c'est quand il disait qu'elle était grise, avec un gros ciel gris et bas par-dessus, et de grands arbres dépenaillés au bord. Ça, vous pensez bien, ça ne collait pas ! On n'avait peut-être jamais vu la mer, mais on avait quand même deux sous de jugeote. On lui disait : « Mais enfin, Pierrot ! Et le soleil alors ? » On se regardait tous d'un coup d'œil ! Et là, le vieux se mettait en colère aussi sec : « Le soleil ! Le soleil ! Bande de crétins ! Mais je vous parle de la mer du Nord ! Qu'est-ce qu'il foutrait là-bas, le soleil ! » Il n'avait pas tort, le Pierrot. Du coup, ça rendait tout le monde un peu rêveur. C'était comme deux idées qui n'allaient pas ensemble, mais qu'il fallait accepter, parce que le vieux, au moindre soupçon, prenait ses cliques et ses claques et retournait manger la soupe chez sa vieille ! Il ne venait pas ici pour discuter, mais pour faire l'intéressant : ça le rendait susceptible. Alors là, mon Pierrot, il devient la coqueluche du village. À la fin, à force de l'entendre débiter ses salades entre deux colères, on s'est tous mis à penser que quelque part en Allemagne, il y avait une mer. Par dessus, flottait la petite pointe crénelée de la rose des vents, un peu dans le genre de celle dessinée sur le planisphère de l'école, – oui, tu sais, la vieille carte gondolée qui est toujours accrochée près du tableau. Et la pointe était surmontée d'un « N » gras bouffant la mer, autour duquel s'enroulaient des rubans de dunes grises, barbelés de pins squelettiques et d'éoliennes tournoyantes, dont les arrêtes affûtées, brillantes d'un éclat blanc comme sur l'affiche de Sauveur, sabraient l'horizon. Même d'ici, ça avait déjà quelque chose d'effrayant ! Vous voyez, aujourd'hui, j'en parle encore et ça ne me fait pas rire. Qu'est-ce qu'on en savait du monde, à part nous ? Qu'est-ce qu'on aurait voulu en savoir, de toute façon ? Mais il faut dire que le Pierrot savait y faire. On aurait tout gobé, ici, dans la pénombre, quand il se laissait prendre au jeu ! Je n'osais même

pas allumer les lumières... On restait là, sans oser bouger, de peur de tout gâcher... Oui ! On avalait tout rond, parce que le Pierrot, tant qu'il parlait, on s'en foutait à un certain point de ce qu'il racontait. Quand il parlait, c'était du bonbon ! Alors, on était tous bien contents qu'il ait vu la mer, même si c'est pas la bonne, et qu'il était aussi bon en géographie que toi, Raymond. Sa voix, je l'entends encore ! C'était une voix claire, nette, parfumée, pareille à un verre d'eau tiède que tu boirais l'été, dans l'ombre, quand il fait 40 dehors, avec encore dedans le goût des graviers et des herbes. Juste l'entendre, c'était déjà bon. Il savait vous mettre alors une syllabe après l'autre comme des perles, si calmement qu'on les entendait s'entrechoquer doucement dans les silences, là, oui, comme ça. Tout venait également et les mots s'ouvraient. On y voyait des choses terribles, comme au bord, retenus par ce filet de voix. On avait envie de tendre la main dedans, pour mieux voir le sable des dunes, les arbustes desséchés ensevelis et les petites clôtures de bois mal arrimées, ondulant sous le vent. Ah, cette voix-là ! J'en frissonne encore ! Et les femmes donc ! Je revois encore Mireille, assise sur la chaise la plus proche de lui, qu'elle réchauffait depuis trois heures de l'après-midi, avec ses yeux de merlan frit, à regarder les grands pins noirs de la mer du Nord qui se terminaient par des hélices ! Alors, quand Sauveur est arrivé avec la deuxième partie de sa campagne d'affichage, le mal était fait. Il a eu beau nous mettre des belles affiches en couleur, avec un ciel éclatant sur une mer d'azur, rien n'y a fait. Il ne fallait pas nous prendre pour des abrutis. Je suis sûr que le bougre se demande encore comment le vent a tourné ! Toujours est-il qu'il a dû penser qu'il fallait mieux occuper le terrain et surtout, surtout, ne céder le crachoir à personne ! C'est à partir de ce moment qu'ils se sont installés pour de bon. C'était fin 81 et moi, j'étais aux premières loges. Tout a commencé là ! Parce qu'au fond, ce voyage en Allemagne, on s'en fout pas mal ! D'abord,

l'Allemagne, ce n'est pas ici. Et puis pour le nombre de personnes qui y est allé ! Une dizaine ! Et encore, les jeunes ! Et puis, pourquoi aller là-bas alors que c'était devenu intéressant ici ? J'étais fou ! Tu me commandais un verre de blanc, tu buvais du rouge, je lavais un verre, j'y perdais un doigt, j'ouvrais en avance, je fermais tard, je courais dedans, je courais dehors, j'écoutais les conversations, j'épiais les moindres gestes, je parlais à tout le monde et les gosses du catéchisme se payaient ma poire quand ils me voyaient tourner autour du curé dans l'espoir de l'entendre dire un mot sur toute l'affaire. Vous souriez, c'est vrai ! Mais, pour la première fois de ma vie, j'avais l'impression qu'il se passait quelque chose, et *devant moi* ! C'était mon tour ! Finalement, il y avait *une justice* !

– Quelle justice ! Quand tu vois où ça nous a menés...

– Au moins, ça nous a menés quelque part, Raymond...

– J'ai plutôt l'impression qu'on tourne en rond...

– Tu es vraiment déprimant, André, aujourd'hui !

– Non, seulement vous confondez tout ! Ça ne nous a menés nulle part : la preuve, on est toujours là, non ? Ce sont des perspectives qu'ils nous amenaient...

– Quelles perspectives, André ?

– De changement.

– Alors, tu vois qu'on ne peut pas parler de justice ! Pourquoi il fallait qu'on change, nous ?

– Je te rassure, Raymond, je ne crois pas que cela t'ait affecté...

– Parce que toi, tu as changé peut-être ?

– Moi, Raymond, j'ai ordonné le changement. Qui peux en dire autant ? Sûrement pas toi ! Ni personne d'autre ! Parce que qu'est-ce que c'était, en fait ? Rien ! Je revois

encore Reine et l'inquiétude qu'elle amena avec elle, toute nouvelle. Mais, qu'est-ce que ça vaut, un sentiment ? Du vent ! « Il faut qu'elle prenne, me disais-je, après, on verra bien comment la pousser. » Quand enfin elle s'est mise à pencher comme un arbre planté à contrevent, en se tenant les reins, j'ai compris qu'elle ne ferait pas long feu. Elle ne faisait plus rien d'ailleurs, on aurait dit qu'elle aussi attendait quelque chose. Aux premiers jours d'avril, quand le soleil commençait à chauffer la poussière de la cour, elle tirait une chaise près du potager en friche. Plus personne n'y avait mis les pieds depuis la mort de la mère de Picard. De grosses touffes drues d'orties mariaient déjà les rangées et de hauts chardons bleus saluaient la noce. Personne n'avait ramassé ses outils : on voyait des seaux en zinc traîner, remplis d'eau croupissante sur laquelle une espèce de mousse rosée servait de nid à toutes sortes de mouchettes qui s'agitaient aux premières chaleurs. Dans un coin, un râteau à demi enfoui sous le persil frisé gisait, toutes dents dehors, plus loin, une pelle ensevelie sous des restes de fumier puait doucement. Elle s'asseyait là. Dans la cour, les poules couraient derrière le coq, dans une course désordonnée, semée d'obstacles. C'étaient tantôt des jerricanes éventrés ou des pneus de voiture qui traînaient par terre, tantôt de grands trous dans la terre défoncée, où les chats allaient dormir. Je la voyais en passant. De biais. En m'arrêtant pour glisser le courrier dans la boîte au bord du chemin. L'été, elle se mit dans l'ombre de la cabane à jardin et l'ondulation des tôles du toit, auréolée de soleil, projetait sur le sol une ligne hésitante, tremblante sous l'effet de la chaleur. Elle jouait à glisser son pied nu dedans. À partir de septembre, je ne l'ai plus vue, mais je me doutais qu'elle était là. Le soleil de la fin d'après-midi frappait en plein les deux fenêtres de la cuisine et me renvoyait un éclat éblouissant. Je plissais les paupières en ouvrant la boîte aux lettres, mais ce mouvement faisait naître des ombres mates sur la vitre. Elle se cachait.

Après la naissance du petit, quand elle est revenue à elle, au printemps, elle avait pris l'habitude de m'accompagner parfois, pour un petit bout, sur la tournée. Jamais d'une ferme à une autre, non, juste entre, sur un kilomètre ou deux. Je l'entendais venir dans les chaos qui faisaient tinter la sonnette de la bicyclette noire qui appartenait à feu la mère Picard. Quand je lui demandais ce qu'elle faisait là, elle répondait : « Je me promène », comme si de rien n'était. C'était la pleine saison pourtant et elle était toujours dehors, par monts et par vaux. Les gens haussaient les sourcils, s'ils en avaient le temps. Elle ne se rendait compte de rien. Elle ne parlait jamais de l'enfant, elle ne parlait jamais de Picard, mais si on faisait une blague sur lui en sa présence, pour la faire réagir, elle souriait avec indulgence, avec des petites rides aux commissures. Et dans ces moments-là, avec ses cheveux plus courts que jamais, ses bras maigres et ses pieds minuscules, elle ne pesait pas plus qu'une caresse. Ça faisait baisser les yeux des gens : on se sentait presque gêné... Mais tout ça, ça lui échappait au Picard ! Les gens murmuraient beaucoup à cause de l'autre, non pas parce que ça les intéressait, mais parce qu'ils voulaient que Reine sache. Vous avez été bien en peine, hein ? Il vous en a fallu des insinuations avant qu'elle ne réagisse ! Et encore ! Vous avez mis le feu à de la poudre mouillée... Le petit allait fêter ses deux ans, enfin, quand je dis fêter, je veux dire qu'il était sur terre depuis deux ans et dans la plus parfaite indifférence. Le mauvais temps était arrivé avec la Toussaint et un pot de chrysanthèmes n'aurait pas tenu sur une tombe cette année-là. Le peu qu'il y avait d'elle avant s'est comme envolé. Elle était devenue une ombre. Elle ne sortait plus de la ferme. Je ne la voyais même plus à la fenêtre. Tout ce que Picard a pu dire n'a aucune d'importance. Qui s'en souvient d'ailleurs ? Et puis, c'est arrivé. Le 8 décembre. C'était un dimanche et je m'étais levé maussade. Encore un jour qu'il faudrait tuer tout seul. Il n'était pas loin de huit

heures mais la cuisine était encore noire. Je me suis dit : « Le jour est à l'orage. » Je n'ai pas allumé la lumière, j'ai attendu, là, assis en face de la fenêtre, à regarder les gros rouleaux du ciel émerger de la nuit. À neuf heures, je fis du café et me rassis. Le vent déroulait des duvets de gris frangés de noir par dessus lesquels s'égrenaient les dernières feuilles arrachées aux arbres. C'est là qu'ils me trouvèrent, à onze, lorsqu'ils sonnèrent chez moi. Je ne fus pas surpris : ils cherchaient des témoins. J'en étais un. Ils entrèrent dans la cuisine, le capitaine Gendron s'assit à ma droite, le lieutenant Broussac à ma gauche. Moi, j'étais au milieu, face à la fenêtre. Je lui ai dit : « Capitaine, je vous écoute. » Il eut l'air embarrassé puis son regard est tombé sur Broussac et il s'est rappelé qui il était et pourquoi il était là. « Monsieur Élise, il est de notre devoir de vous faire part du décès de Madame Reine Picard. Son corps a été découvert ce matin, au pied du viaduc. C'est vraisemblablement le courant qui a rabattu le corps dans les joncs, sous la première arche de la rive sud. On a retrouvé sa bicyclette un peu plus haut sur le talus. C'est Monsieur... Monsieur Jodin, un pêcheur retraité, qui a donné l'alerte ce matin, quand il a trouvé le corps pris dans la vase. Le corps a été emmené à la morgue. Le médecin a conclu à un suicide. Avec le froid qu'il faisait hier soir, et la température de l'eau, elle est morte d'hypothermie. Nous sommes désolés. » Il y eut un silence et il me prit l'envie de rire : « Messieurs, je vous remercie bien de vous être déplacés, mais vous devez faire erreur. Je ne connais pas Madame Reine Picard. Je ne peux donc vous être d'aucune utilité. » Là, les deux me regardent et en restent comme deux ronds de flanc. La fenêtre tremble dans le chambranle. Un ange passe. Puis deux. Je me tiens coi. Gendron se racle la gorge et finit par lâcher : « Enfin, les gens du village nous ont dit... ils nous ont dit que vous vous connaissiez, enfin, qu'elle... qu'elle vous parlait, à vous. Voilà, que vous aviez peut-être

des choses à dire à la famille pour expliquer ce geste regrettable. – Capitaine Gendron, que je lui fais à cette andouille en costume qui s'étrangle presque dans son col amidonné, je n'ai rien à dire à la famille et croyez-moi bien, elle s'en fout pas mal, la famille. » Alors là, tu aurais vu : les yeux leur sont sortis de la tête ! Et à la fin, je touche : « Messieurs, maintenant, si vous voulez bien m'excuser, il est onze heures trente et j'ai des patates à éplucher. » Ils se sont levés raides comme la justice, ils m'ont salué sans un mot et j'ai refermé la porte. Dehors, il pleuvait à verse.

– Enfin, André, ils ne sont pas venus chez toi comme ça ! Qu'est-ce qu'ils voulaient ?

– Ce qu'ils voulaient, je viens de le dire !

– Ne dis pas que tu n'avais rien à leur dire ! Après ce que tu nous as raconté ! Le vélo, la cour de la ferme, le cache-cache dans les rideaux, et les petits sourires !

– Raymond, est-ce que tu irais raconter, toi, à un officier de la loi qui t'interroge sur la mort d'une pauvre gosse, que tu la voyais de temps en temps planquée derrière les rideaux de sa cuisine pendant que tu balançais le courrier dans la boîte ? Pour ce que ça explique ? Épargne-toi la peine, mon pauvre Raymond ! Ils viennent de la trouver *flottant comme un grand lys* ! Ce n'est pas difficile de comprendre qu'elle avait ses raisons.

– Mais alors, pourquoi ça te fait marrer toi, que les deux flics de la vallée viennent te voir ?

– Parce que, mon cher Raymond, la vie est parfois incongrue.

– Incongrue, incongrue !

– Sérieusement André, incongrue ou pas, tu la connaissais quand même !

– Non. J’ai connu une petite danseuse qui s’appelait Reine Césari. J’en suis heureux d’ailleurs. La preuve, elle m’a fait mon dimanche.

– Alors là, André, tu me coupes la chique ! Je n’aurais jamais cru ça de toi !

– Je ne vaud pas mieux qu’un autre. Pourquoi le devrais-je ? Parce que je suis celui qui raconte l’histoire ?

– Parce que je croyais que tu étais son ami !

– Tu mélanges tout, toi !

– Non, mais tu vois, Didier, il continue de ne pas vouloir raconter !

– Mais si, je vous raconte. C’est simplement que l’histoire ne te plaît pas, Raymond, c’est tout ! Tu veux me faire dire ta version des choses, qui, au fond, n’est même pas la tienne ! Tu n’as pas assez d’imagination pour ça. Tu te souviens ? « Un dimanche, vous montez au grenier et vous trouvez une vieille paire de chaussures qui se met à vous parler. Racontez. » Bon, sois honnête, elle n’a jamais rien raconté, ta paire de godasses, et tu as eu un zéro, pour ne citer que cet exemple. Alors, si à sept ans tu n’étais déjà pas capable de faire parler une chaussure, ne te vante pas de savoir faire parler les morts aujourd’hui ! Mais, puisque tu aimes tant répéter partout ce que tu entends, raconte-nous, Raymond, raconte-nous un peu *ton* histoire !

– Tu fais le malin, André, mais oui, je vais te la raconter, l’histoire ! Et plus honnêtement que toi ! Oui, ce n’est pas la mienne, mais au moins... Je ne l’ai pas inventée. Moi, je n’aurais pas eu peur de la raconter aux flics ! Toi, tu noies le poisson parce que tu n’as pas la conscience tranquille : encore aujourd’hui, tu ne veux rien avouer ! Tu te fous de nous avec tes détours à n’en plus finir ! Moi, je vais te la raconter, l’histoire ! D’abord, il n’y a pas besoin de chercher midi à quatorze heures. Il était une fois *ici*. Un plateau battu

par le vent toute la sainte année. Il était une fois qui ? Pas Pierre, Paul, Jacques, et encore moins Reine, pomme, poire, abricot, y en a une, y en a une... *Non !* Il était une fois : Picard ! Comment ? ... Comme... Comme un bœuf...

– Non, là, je t’interromps tout de suite, Raymond ! Tu crois que tu vas nous tenir en haleine ne serait-ce que cinq minutes avec une comparaison pareille ? Raymond, il y en a plein les rues des types comme des bœufs ! Et tu sais où ils finissent ? À l’abattoir ! Pas vraiment le genre de Picard ! Et puis, rappelle-toi ! Un maigrichon de cette espèce ? Ne me dis pas qu’il t’impressionnait ! Tu mesures plus d’un mètre quatre-vingts, Picard devait faire un mètre soixante – et bien droit. Et quand je regarde tes bras, je me dis que tu dois peser aujourd’hui au moins cent kilos, autant dire près de deux fois le poids de Picard au plus lourd de sa vie ! Non, c’est vrai ? Vous êtes d’accord ? Robert, il n’avait pas vraiment l’air d’un bœuf, le Picard, hein ? Je ne sais pas où Raymond va chercher cette comparaison ! Tiens, écoute ça ! Si tu voulais dire quelque chose de juste à propos de Picard, quelque chose que tout le monde ici comprendrait, tu dirais : « C’était un homme d’un seul tenant. » Et des comme ça, Raymond, il n’y en a pas beaucoup ! Maigre comme un clou, oui, et aussi dur, certainement. Et pas un de ces jolis clous d’aujourd’hui. Non, un comme ceux d’autrefois : bosselé, un peu tordu, à quatre faces qui s’effilent en pointe. Le genre de clou qui a connu la forge et qui s’en souvient. On sentait ça en lui, cette fièvre, qui chauffe, bat, écrase, consume et qui rend les hommes sourds à force de coups ! Il venait de là, lui, rien à voir avec le père ! Quand on était gosse, le père, tout le monde en avait peur : il vous fonçait dessus à la moindre occasion. En voilà un, Raymond, à qui cette expression serait allée comme un gant. C’était une brute, saoul du soir au matin ! Les seuls rapports qu’il avait avec sa femme, c’étaient la force ! Qu’elle se soit retrouvée enceinte est un

miracle : qu'il ait réussi à trouver l'entrée, c'est une chose, mais que la vieille peau se soit laissée faire, c'en est une autre ! Picard, c'est bien simple, il a grandi, comme on dit, entre le marteau et l'enclume. Alors, c'est sûr, ça forge le caractère ! Je ne sais pas si vous avez encore la photo de notre communion... pas la confirmation, non, la première, on avait sept ou huit ans. Bon, j'ai encore cette photo et cette photo, elle dit tout. Nous, on est des gosses. On est tous bien debout, avec nos têtes d'ahuris, prêt à dire *amen* au premier venu qui vous regarde un peu de haut. On a les cheveux collés sur le crâne, et si c'était en couleur, on verrait que notre crâne est rouge tellement on a appuyé le peigne pour tracer une raie digne de Dieu. On se tortille bien un peu, mais c'est parce que les aubes du curé grattent à force d'être lavées. En un mot, on est assez content de nous. Picard, non. D'abord, c'est vrai qu'on regarde tous en direction du photographe, mais enfin, on regarde *par là*, comme si, derrière lui, chacun y voyait un petit bout de son rêve. Pour l'un, c'est le poulet rôti d'après la messe, avec ses grosses patates au jus, pour l'autre, la nouvelle bicyclette qui suivra l'hostie ! Bref, on regarde, mais on rêve un peu. Picard, non. Son petit visage fixe le photographe comme s'il le *voyait* à travers l'objectif et pouvait, à force de fixation, en découdre avec celui qui essayait de lui en imposer ! On se demande en regardant la photo : « Mais c'est qui ce gosse, avec sa bouche pincée et ses grands cernes sous les yeux ? » On ne voit que ses yeux d'ailleurs, agrandis, durs... Non, c'est vrai, Raymond, tu la connais cette photo là...

– Il ne se tenait pas pareil non plus, Didier ! Tu te souviens de sa dégaine à ce petit con ? Il roulait déjà des mécaniques à huit ans, toujours prêts à vous coller une baffe si on le regardait de travers. On s'en souvient de ses baffes ! Il vous en collait une pour un oui ou pour un non.

– Vous vous rappelez la fois où il s’est battu avec l’aîné des Michaux ? Pour un morceau de sucre ? Oui, le gros Michaux, Pascal, c’était son nom je crois, enfin, vous vous souvenez, celui qui est mort dans l’accident d’auto. Il était un des premiers à s’être acheté une Dauphine, par ici ! Il faut croire que ça ne lui a pas porté chance, il ne l’avait pas conduite quinze jours qu’il s’est payé le gros chêne à l’entrée de la ferme des Gérin, en allant chercher Françoise, pour l’emmener voir un film dans la vallée. Enfin, ce gros-là, il avait sa grand-mère maternelle qui travaillait comme bonne à tout faire chez les Poiret, depuis bien avant le début de la guerre. Elle avait la manie de voler les éclats du pain de sucre qui échappaient à la cuisinière. Oh, elle n’était pas gourmande, la vieille, non. Et sèche comme une vieille branche ! Pour te dire, ensuite, elle le donnait, ce sucre. Alors, vous imaginez bien la cour que nos parents lui faisaient ! Surtout pendant la guerre ! Son mari travaillait aussi pour les Poiret, il s’occupait des jardins. Un beau matin, le voilà qui part tailler les pommiers avec son escabeau sous le bras. Le voilà qui s’installe, et que je te plante l’escabeau et tout comme il faut, selon sa veuve. Et même que je fais bien attention car le Poiret est radin comme pas deux et qu’il n’y a pas moyen qu’il le fasse réparer, le vieil escabeau tout bancal. Selon le docteur Poiret, et voilà que je m’installe et comme je suis une grosse andouille qui trempe trop de sucre dans la poire, je ne vois même pas qu’il y a un trou de taupe à côté du pied de mon escabeau. Alors, comme une andouille que je suis, je n’ai pas monté trois marches, que le machin se casse la figure et que je tombe raide. Bref, il y reste et la veuve demeure inconsolable jusqu’au mois d’avril, où sa fille, Agnès, accouche d’un beau petit agneau tout dodu. Que le père soit envoyé au front, tout le monde s’en fiche, et même qu’on est peut-être bien contentes de rester entre soi à tripoter le joufflu, sans qu’il y ait personne pour lui disputer le morceau de sucre. Alors, le Pascal

s'est épanoui entre sa grand-mère, qui n'était pas gourmande et sa mère qui n'avait que lui : autant vous dire, elles lui ont tout donné, à ce gosse. Même que parfois, la vieille, elle était chanceuse. Les gros bras de la cuisinière faisaient éclater le sucre si fort que de gros morceaux sautaient en l'air et allaient se perdre sous les buffets en moins de deux. Mais, fine comme une mouche, elle attendait le soir, et sous prétexte de finir de récurer des gamelles, elle restait dans la cuisine où elle passait ensuite des heures à chercher les éclats à la bougie. Le dimanche après la messe, elle refilait tout ça à son gros Pascal. Nous, ça nous faisait baver d'envie, ces morceaux de sucre volés. On se racontait à la moindre occasion les parties de chasse de la vieille, accroupie dans la grande cuisine, la joue presque par terre à force de tendre le bras pour passer doucement sa main en dessous des buffets, patiemment, jusqu'au moment où, parmi les nounours de poussière, elle rencontrerait un éclat de sucre blanc, lisse comme un galet. On la voyait sourire à la lueur de la flamme ! C'est comme ça qu'on voyait aussi passer de temps en temps le gros Pascal très content de lui, avec une joue grosse comme un œuf, à sucer son sucre. Il avait dix ans, on lui en donnait douze, non par l'esprit, mais par la corpulence. Un dimanche, – on devait être en plein mois de juillet –, on s'amusait aux billes derrière le presbytère. Il faisait très chaud et il n'y avait pas un poil d'air. On devait être une quinzaine, moi, vous, les deux frères Piquet, le fils de Germaine qui était revenu du pensionnat pour l'été, le Picard et ses cousins, d'autres bien sûr, et... et... notre Pascal ! Le voilà qui vient se pavaner avec sa grosse joue au milieu de notre partie de billes. Oh il n'y est pour rien, le nigaud, il voulait juste sucer son sucre à l'ombre, en se disant qu'il ferait plus frais derrière le presbytère que sur la place. Bien mal lui en a pris ! Picard s'est redressé aussi sec et on s'est tous figés. Un coup d'éclair n'aurait pas mieux fait. Même la joue de Pascal ne bougeait plus. Puis

doucement, Picard a demandé au Pascal s'il voulait jouer. Et voilà ce niais qui essaie de répondre la bouche pleine de son gros morceau de sucre ! À part des gros postillons, vous imaginez, rien de bien clair ne sort. Oh, il n'en fallait pas plus ! Le Picard a lentement baissé la tête et il s'est mis à considérer attentivement son tricot de peau blanc devenir transparent là où la salive de Pascal l'avait frappé. Il l'a fait exprès, bien sûr ! Parce qu'avec ce que le Pascal avait lancé, n'importe qui aurait eu l'impression de prendre une douche ! Mais c'était du Picard tout craché : il a relevé sa tête et il l'a levé vers Pascal. L'autre était hypnotisé. Je revois encore comme hier le petit visage de Picard, avec ses yeux noirs aux paupières briques qui lui bouffaient le visage, son cou aux tendons saillants et ses cheveux coupés aux ciseaux de cuisine. Le Pascal a rougi jusqu'à la racine des cheveux, et il a esquissé un pas en arrière. Il en a même pas eu le temps : l'autre lui avait déjà sauté à la gorge. On était tétanisés jusqu'au moment où on a vu pleuvoir des gouttelettes rouges qui roulaient comme des billes de mercure au contact de la poussière. On s'est regardés... Non pas qu'on tenait particulièrement au gros ! Mais enfin, personne n'avait envie de recevoir une correction pour une raclée dont on n'avait été, somme toute, que les témoins. Mais, vous connaissez le fils de Germaine ! Il est parti en courant à la recherche du curé. Cinq minutes après, il y avait tout ce que le café compte de parents, plus le curé, autour de notre partie de billes. Pascal était barbouillé de sang. Il a failli s'étrangler avec son sucre, au milieu de ses pleurs. Le curé l'a obligé à le cracher par terre et il l'a engueulé pendant dix minutes en lui disant que la gourmandise était un péché. Le gros sanglotait dans sa morve, en clignant des yeux vers le gros morceau de sucre. Là, sa mère est arrivée, elle a ramassé son mioche en traitant Picard de voyou. Picard n'a pas ouvert la bouche. Le curé a levé les yeux au ciel et l'a renvoyé chez son père, en sachant bien que personne ne punirait plus cet

enfant : dans la bataille, il avait déchiré son tricot. Mon père m'a regardé et il a gonflé ses joues en louchant, ce qui lui faisait écarter les oreilles. J'ai éclaté de rire. Le curé l'a fusillé du regard et mon père a offert sa tournée. En moins d'une, les gosses ont été ramassés, les parents, repartis. Il restait plus que moi et... et... *toi* ! Ne le regardez pas comme ça ! On s'est retrouvés, André et moi, comme deux couillons, derrière le presbytère, à l'ombre, et devinez à quoi ? À regarder le gros morceau de sucre roulé de poussière !

– Qu'est-ce que vous en avez fait ?

– Ça, Robert, c'est notre secret !

– Va raconter ça à d'autre ! Il n'y a pas de quoi faire un mystère : vous l'avez bouffé, ce gros morceau de sucre !

– Raymond, tu m'offenses ! On ne l'a pas bouffé, comme tu dis, le gros morceau de sucre. On ne bouffe pas un morceau de sucre pareil !

– Alors, vous en avez fait quoi ?

– Qu'est-ce qui te ferait plaisir, Robert ?

– Je ne sais pas... On s'en fout de ce qui me ferait plaisir. Je te demande ce que vous avez du gros morceau de sucre...

– Oui, Robert, je suis d'accord, mais pour que je te raconte, il faut au moins que ça t'intéresse. Qu'est-ce que tu aimerais que j'en aie fait du gros morceau de sucre ?

– Je ne sais pas... Peut-être que tu l'as caché ? ...

– Comme un trésor, Robert ?

– Je ne sais pas... parce qu'au fond... ça ne viendrait à l'idée de personne de cacher un gros morceau de sucre...

– Mais oui, Robert, ne sois pas con ! Ils l’ont bouffé, je te dis ! Je vais même te raconter ce qu’ils ont fait, ces deux-là, avec leurs cachoteries ! Vous êtes allés vite fait bien fait jusqu’à la fontaine sur la place pour le rincer, en le cachant dans votre poche. Je suis même sûr que c’est toi, André qui l’a caché ! Didier devait être tellement excité qu’il l’aurait fait tomber d’une manière ou d’une autre. Et là, à la fontaine, vous vous êtes mis à faire semblant de boire, histoire de laver le sucre tranquille ! Un coup d’œil à droite, un coup d’œil à gauche, ni vu, ni connu, je t’embrouille ! Et bang, vous l’avez cassé en deux et vous vous l’êtes bien coincé dans la poche pour retraverser la place ! Et mine de rien, vous êtes retournés derrière le presbytère pour le sucer à l’ombre pendant que les copains se prenaient une raclée à la maison ! Vous voyez, je l’ai toujours dit : vous deux, vous êtes de vrais dégueulasses !

– Calme-toi, Raymond, ce n’est quand même qu’un morceau de sucre ! Tiens, regarde, le dégueulasse, il t’en offre un plein sucrier ! Sers-toi. Attends, je t’arrête. Je crois qu’il y a un peu de poussière sur ce sucre... Peut-être que tu devrais aller le rincer à la fontaine ! Mais attention... si tu le mets dans ta poche... c’est ta femme qui ne va pas être contente, Raymond, parce que Raymond, le sucre, dans l’eau,... ça fond et puis, ça colle...

– Ah, ah, ah ! Riez, va ! Allez-y, riez ! C’est tout ce que vous savez faire, dans cette famille ! Bon, Didier, arrête là, ce n’est plus drôle. Et puis toi aussi, André, arrête... Je ne sais même pas pourquoi tu nous parles de ça ! Non, c’est vrai, arrêtez ! De quoi on parlait ?

– On parlait de Picard !

– Oui, c’est ça ! On parlait de Picard et que Picard, il n’était pas commode...

– Ne me dis pas que tu remets ça!

– Non, Didier, écoute ! Je ne pédalais pas avec elle, c’est sûr, et le gosse il ne venait pas fumer des cigarettes dans mon jardin, mais le Picard, c’est avec moi qu’il les buvait, ses canons, ici. Pas vrai Didier, qu’on était là, toujours ensemble, les deux ? Quoi ! Didier ? Il n’y a pas besoin de s’asseoir ensemble pour se parler. Quand on parle ici, on parle à tout le monde !

– Très bien Raymond ! Alors, explique-moi ce que Picard racontait à propos de Sauveur, pendant qu’il parlait à tout le monde. Je suis curieux, parce que moi, d’accord, j’admets, ce n’est que moi, c’est-à-dire le type qui passe dix heures par jour dans ce café, il ne lui a pas entendu dire grand-chose à Picard !

– Il ne parlait pas forcément...

– Alors quoi ?

– Ça voulait dire quand même !

– Bon, je ne te suis plus : Raymond, qu’est-ce que ça voulait dire ?

– Qu’il se passait quelque chose !

– Quoi ?

– C’est ce que je veux savoir.

– On tourne en rond !

– Mais tu sais, Raymond, cette question, elle dépend d’abord de qui on parle. Toi, tu crois que quand je parle de Reine, je te fais perdre ton temps. Tu n’es pas le seul, je le reconnais mais je comprends. Laisse-moi t’expliquer, *vous* expliquer. Raconter une histoire, c’est raconter ce qu’il arrive à quelqu’un. Tiens, prenons Mireille, par exemple. Où ? Dans l’épicerie. Quand ? Quand elle s’absente ! Là, tu comprends immédiatement où cela nous mène, son absence de quatre heures à quatre heures trente. Oui ? Tu souris ! Bon : elle

goûte dans sa cuisine du lait au chocolat avec des biscottes au beurre. Pourquoi ? Tu le sais : parce qu'elle *adore* les biscottes au beurre trempées dans le lait au chocolat...

– Bien sûr : c'est ma femme !

– Je sais Raymond, mais tu pourrais étendre ce raisonnement à d'autres personnes que tu connais moins bien. Par exemple, d'après toi, que fait Justin, l'enfant de cœur, une fois la messe terminée ?

– ...

– Logiquement, Raymond ! Tu l'as déjà aperçu, Justin ?

– Oui.

– Bon, que pourrais-tu déduire de ton observation de Justin ?

– Je ne sais pas... Peut-être qu'il rentre chez lui ?

– Sûrement, Raymond. Mais, est-ce que ça fait une histoire ? Il faudrait que ça le change quelque part, de rentrer chez lui, ce jour-là... Alors que, si nous reprenons l'exemple de l'histoire de Mireille, il se passe quelque chose.

– Quoi ?

– Minimatement, elle grossit.

– Je ne vois vraiment pas où elle est, l'histoire.

– C'est là que ça prend un peu d'imagination, Raymond. Il pourrait y avoir des conséquences plus graves que ses cuisses... Vois-tu ?

– Vraiment pas, André ! Tu racontes n'importe quoi ! Bon, elle aime les biscottes ! Eh bien quoi ? Pour d'autres, c'est la bouteille ! Il n'y a quand même pas de quoi fouetter un chat, qu'elle trempe ses biscottes !

– Non, tu as raison, mais ne penses-tu pas qu'elle doit se sentir un peu seule, dans la cuisine, à tremper ses biscottes, alors qu'en dessous, elle entend teinter la clochette du magasin et parler les gens ? Parfois, elle doit bien se demander ce qui se dit, *en dessous*, et chercher à deviner qui est là pendant qu'elle est ici, seule... Alors qu'il fait grand jour dehors et que sa mère travaille en bas... Parce que cette demi-heure, c'est une demi-heure pendant laquelle, somme toute, elle ne fait rien... Et puis, elle les lit tous ces magazines... On a quand même fait des choses un peu plus légères que des biscottes couvertes de beurre en termes de goûter... Parfois, elles doivent sembler lourdes, ces biscottes... On doit penser à tout ça, Raymond, en les faisant craquer, même que souvent, une idée comme ça, en l'air, doit vous rendre la biscotte un peu amère...

– Heu... Je ne sais plus... tu me parles de quoi, à la fin, André ? Je n'en mange pas, moi, des biscottes au beurre, à la fin !

– Non, mais tu vois où ça pourrait te mener.

– Tu me fous la chair de poule avec tes conneries de biscottes !

– Alors, ça ferait une bonne histoire.

– Sans doute André, mais raconte-nous plutôt Sauveur.

– Sauveur ? Pourquoi pas... C'est une histoire facile et il n'y a pas besoin de chercher midi à quatorze heures, comme tu dis, pour comprendre où elles l'ont mené, ses biscottes à lui ! Après l'incendie de la minoterie, au milieu du chassé-croisé des lettres à en-tête du cabinet d'assureurs Monfils, de la Caisse d'épargne, des avocats et du tribunal, j'étais tombé, en triant, sur une lettre portant un en-tête nouveau pour moi. Je peux donc dire : nouveau pour le plateau. On pouvait lire, en lettres grasses caca d'oie le mot « Métréole ». Mais, le « t » et le « l » étaient remplacés par de petites éoliennes dont une

des trois palmes venait inévitablement crever le « e » et le « o » précédents, faisant un accent malheureux sur la dernière lettre. D'emblée, ça n'avait pas l'air sérieux. La lettre était adressée à l'attention du maire. Je me mis à en guetter d'autres et une vingtaine arrivèrent jusqu'en 1993. Bien sûr, il y eut des rumeurs, et autres petites choses de dites, mais, dans l'ensemble, c'était dans la même veine. Alors, comme toujours, il fallut prendre son mal en patience, en attendant que quelque chose arrive, mais j'avais du mal. Le temps ne m'aidait pas. Cette année-là fut terrible. Le gros printemps faisait fleurir si fort les genêts qu'ils bordaient les chemins comme des coraux monstrueux et si denses que, de loin, les talus semblaient couverts de moisissure. Le soleil assommait dès neuf heures et le ciel était d'un bleu opaque à vous faire sauter la cervelle. Impossible de penser au milieu de ce monde prêt à éclater. Ça vous poussait de partout ! À chaque minute, un machin vous sortait de la terre, comme si la Nature vomissait l'hiver ! Même faire la tournée était devenue pénible et je traînais le plus tard possible dans la pénombre du petit bureau sous l'escalier qui m'était alloué à l'épicerie, plus content d'entendre les cancans de Mireille, que tout le vacarme du dehors. C'est comme ça, par un lourd matin du soi-disant joli mois de mai, alors que je sortais de l'épicerie, ma sacoche pleine, que je suis tombé sur eux. Ils étaient debout devant la devanture fraîchement repeinte du local vide à côté l'épicerie, face à face, presque en rang. Ce qui frappait, dans le reflet de la vitrine, c'était l'image de la mairesse, avec ses cheveux blonds éblouissant de soleil et l'aura de sa robe en lin blanche qui lui descendait jusqu'aux chevilles, encadrée par le curé en soutane, un peu en retrait, et le docteur François, avec ses lunettes à grosses montures noires. Face à eux, il y avait un pauvre type, en chemise blanche, qui se dandinait d'un pied sur l'autre et le fameux monsieur au costume trois pièces d'un gris satiné, presque blanc. Et, au milieu, il se tenait

là. Silencieux, immobile. Bizarre. C'était sa manière de regarder qui faisait drôle. Il regardait par en-dessous, en inclinant sa tête vers une épaule puis en levant les yeux vers vous de l'autre côté. Mais ils étaient trop proches. Le nez lui partait du front d'un coup, encadré par deux petits yeux, noirs comme de la suie, luisants sous l'ombre des crins couleur charbon qui lui sortaient du crâne, raides comme des pics. On ne voyait rien d'autre sur ce museau-là ! Mais, quand le monsieur en costume lui a désigné la mairie d'un mouvement de tête et qu'il s'est mis en branle, on aurait dit qu'il allait écraser la terre. Il vous balançait les épaules en avant, à droite, à gauche, et les petites jambes tricotaient derrière, à toute allure. Il avançait, un coup à droite, un coup à gauche, furieusement. Ce n'est pas un cœur humain qui devait battre dans cette poitrine-là ! Non, un cœur plus gros, gorgé de sang à en exploser. Comme il venait dans ma direction, je me suis engouffré dans la boulangerie pour donner son courrier à Gisèle. C'est la petite-fille du cousin de mon père, le charpentier. Elle m'a expliqué, très fière, que le monsieur en costume était l'entrepreneur des travaux et que le gros brun, c'était son assistant, Sauveur Di Guardi, qu'elle m'a dit dans un souffle, presque en murmurant, comme si elle allait se pâmer sur son comptoir, entre les sucettes Pierrot et le tiroir-caisse. Je l'ai payée de sa facture d'électricité, cette tête de linotte et je suis parti, sans un mot. À partir de ce moment, tout le monde s'est mis à parler de Di Guardi ! Di Guardi par-ci, Di Guardi par-là. C'était le nom du matador. Pourquoi pas ? Tant qu'il vient, je me suis dit, il peut bien s'appeler comme il veut ! Et il est venu. J'étais assis là d'ailleurs, un matin, tôt, et il est entré, toutes ses épaules en avant, la tête un peu rentrée. Il a essayé de sourire pour avoir l'air aimable, sans trop savoir comment s'y prendre. Didier s'est fait tout sucre tout miel et l'a invité à boire le café avec nous. Moi, j'attendais, sans un mot. Didier a commencé à poser tout un tas de

questions sur le projet et l'autre essayait d'y répondre sans se mouiller pendant que les deux petites billes noires revenaient sans cesse se poser sur moi, obliquement. Mais, toi, tu étais tellement à ton affaire que tu continuais à jacasser sur la beauté des éoliennes ! Tu t'imaginai déjà en train de les regarder tourner, avec en arrière-fond le viaduc ! Parce que, quand même, quel ouvrage, ce viaduc, et blablabla ! Tu t'es laissé complètement emporter. Résultat ? Tu as fini par parler de Jean et de Reine, bien sûr ! J'ai vu les billes noires se figer sous les deux gros sourcils qui masquaient les paupières. Reine. Tu as tout de suite compris et tu t'es arrêté net, d'un coup. C'était trop tard, évidemment : il avait la main. Il a alors déplié lentement ses jambes et ses pieds sont venus se poser sur le barreau de ma chaise. Il a commencé en disant qu'il comprenait. Qu'il *nous* comprenait. Penses-tu ! Il s'est mis à discourir sur l'importance de la famille, en nous chantant la messe sur sa vieille maman qui était Corse et lui qui était un déraciné, perdu ici en plein continent, histoire de nous faire avaler la couleuvre. Et tranquillement, il l'a sortie de sous son manteau en disant que tout était, au fond, *histoire de mentalité*. Et pour nous faire réagir, il l'a répété trois fois. C'est tombé creux, dans un vide si grand que ça l'a entraîné à poursuivre : « C'est la seule chose qui est vraiment difficile à comprendre, la mentalité des gens. Pourtant, c'est vrai... Sans ça, ça vous tue, la mentalité des autres... » Je n'ai pas bronché. Toi non plus. On faisait mine de rien, on attendait. Et peu à peu, ses mots cessèrent de vouloir dire, absorbés par le silence. Alors, à bout d'idées, il a fini par me demander si j'étais né ici. « Est-ce que j'ai l'air d'être d'ailleurs ? » que je lui fais, en me plantant dans ses yeux. Il a eu l'air un peu étonné et il m'a dit que j'étais peut-être son homme. « Bien sûr que je le suis ! » que je lui réponds. Et pour prendre l'avantage, je l'assomme : « Dis-moi ce que tu veux, tu l'auras. – Pourquoi ? Qu'il me fait tout surpris. – Chacun ses intérêts. – C'est quoi ton

intérêt ? – Le mien. – Oui, mais le tien comment ? – Le mien comme la plus vieille habitude du monde. Le tien ? – Je travaille pour Métérole. – Ça pèse lourd. – On fond, c'est le même, hein ? » Il n'avait pas l'air bien sûr mais on sentait qu'il avait envie de tendre la main quand même et qu'on la lui serre, pour se sentir complice, un instant, au milieu du café désert, là, dans le petit matin. J'ai souri pour l'encourager. Il s'est redressé et il m'a dit : « Finalement, la vie est bien faite ! – À qui le dis-tu ! » Didier servit le café. Quand il le posa devant le matador, on entendit tinter dans ses yeux le bruit des cuillères contre la faïence des bols de son enfance et d'un seul coup, toute la pièce embauma d'un parfum de famille. En avait-il eu seulement une ? Dieu seul le sait ! Mais, une chose était sûre : il voulait en être. Arrête de prendre ces airs de chiens battus, Didier ! Ne sois pas bête, voyons ! Crois-moi, il aurait compris très vite, d'une manière ou d'une autre, où les choses allaient coincer ! Au fond, tu nous as tous rendu service : notre partie était claire, il n'avait plus qu'à faire le nécessaire pour déblayer le terrain. Pour ça, il avait besoin d'un guide, quelqu'un d'ici, chargé de la direction du chantier. Il en avait conscience et mieux, la perspective de ce compagnonnage ne semblait pas lui déplaire. Il renifla plusieurs fois de plaisir. « Tu as déjà quelqu'un en tête ? – Oui. – Fiable ? – Oui. – Malin ? – Oui. – Et pas gourmand. – Pas gourmand comment ? – Service contre service. – C'est ton homme. – Quand est-ce qu'il peut commencer ? – Quand tu veux. – Et la famille ? – Il s'en occupe. – Il sait ce qu'on fait ? – Oui. – Il est pour ? – De quoi tu parles, là ? On parle d'intérêts, pas d'opinions ! Et toi, tu es pour ? – Pour quoi ? – Pour jouer avec le feu ! – Pour de vrai ? – Pour de vrai. – Oui. » Il n'a pas hésité et j'ai vu passer dans ses yeux une drôle de lueur. Je n'ai pas pu m'empêcher de penser qu'il avait une vraie tête d'assassin, celui-là ! Enfin, après ça, on l'a fait parler un peu de son contrat en attendant que son guide se réveille dans

la remise. On a vu à quel point il avait intérêt à toute l'affaire. Il avait emprunté beaucoup d'argent au monsieur en costume et l'autre voulait récupérer ses billes. Di Guardi avait donc été embauché comme le bras droit à tout faire, avec comme unique consigne de faire aboutir le projet au plus vite. La contribution de Di Guardi sur ce chantier prendrait la forme d'un solde de tout compte. Et, quand il en parlait, on sentait à quel point il était déterminé à solder ces comptes qui lui irritaient l'échine. Mais, comme on dit : qui n'a pas ses problèmes ? Nous, on l'a écouté bien gentiment jusqu'au moment où Jean s'est levé et ils sont partis ensemble. À partir de ce moment-là, on a commencé à les voir aller et venir de tous les côtés et on ne s'en est plus occupé...

– Ah bon ? Alors, pourquoi je voyais Di Guardi sortir de chez toi quand je rentrais par le petit chemin ?

– Depuis quand as-tu besoin de passer par le petit chemin, toi, pour rentrer ? Belle mentalité Raymond ! Et tu épiais pour qui ?

– Personne !

– Ne nous fais pas croire que cette idée-là t'est venue toute seule !

– Tu me prends toujours pour un imbécile, toi ! Eh bien, si ! Je l'ai eue tout seul ! Parce que tout le monde se disait : « C'est le Picard qu'il faut surveiller, c'est de là que le coup va partir ! » Mais moi, je me suis dit : « Picard a peut-être le fusil mais sur qui il va tirer ? » Et un jour, à force de le regarder boire ici, ça m'a sauté à la figure. Je me suis dit : « Raymond, ma montre qu'il ne sait pas encore quel bout va devant dans cette affaire ! » Alors, je me suis mis à observer encore plus parce que c'était comme ça que la première chose m'était venue. Mais, comme rien ne venait, au bout d'un moment, je me suis dit : « Peut-être que tu ne regardes pas la bonne chose. Et puis, tout le monde regarde ce que tu

regardes. Mais personne ne trouve ! On doit tous se tromper quelque part... » Et là, bing ! Je t'ai vu ! Tu passais derrière l'église sur ton vélo et bing ! Je me suis dit : « En voilà un à qui personne ne fait attention ! Pourtant, il se balade partout : il doit en savoir des choses, celui-là !... »

– La belle affaire, Raymond ! Mais absolument tout... C'est votre vie que je livre à longueur d'année ! En long rectangle, en petit carré, en colis, en paquets ! De timbre en timbre, je suis vos peines et vos joies, j'entends vos appels et vos prières. Et vous me regardez les yeux pleins d'espérance en attendant que je vous distribue la bonne nouvelle ! C'est pour cela que les gens vont à la messe le dimanche, mon pauvre Raymond : parce qu'il n'y a pas le moindre espoir d'une lettre. Voilà leur vraie misère ! Parce ce qu'il y a tout ce qui déborde les mots, les souligne, les corrige, les réécrit : il y a un univers de possibilités, de modifications, de réaménagements, de reconfigurations... Tout l'ennui du monde se trouve balayé par ces cathédrales d'oubli ! Et c'était ça, Raymond, qui accompagnait Reine... « Mais *pourquoi ! Pourquoi ?* » Je me le demandais sans cesse et elle dansait encore devant mes yeux, encore et encore... Même quand tout fut fini, elle était encore là, gracieuse, comme une arabesque sur le manche d'un outil dont on ne saurait plus se servir. Ce n'était rien, pourtant, de simples volutes qui naissaient d'une robe... Mais voilà, elle dansait toujours et, à la fin, je me disais : « Mais laisse-la donc danser : elle te servira bien un jour. » Il fallait juste se contenter d'attendre et se tenir prêt, du haut que je m'étais haussé, à retomber pour faire : Pan ! Peu de coups, juste là où il faut. Mais, tout ça se perdait au fond des bassines, dans l'eau de salade irisée, immobile, aussi profonde qu'un puits... Jusqu'à cet automne qui a tout balayé, comme si de rien n'était... Il s'était résumé à une seule chose d'ailleurs : du vent. Dès les derniers jours d'août, les choses s'étaient mises

à frémir. En pédalant, j'observais les derniers blés oubliés ondulant légèrement au bord des routes, comme si une caresse d'air effleurait seulement les derniers brins de leurs épis. Dans les cours, les grands draps pendus se gonflaient parfois brusquement et retombaient quelques secondes après, vidés, comme des baudruches. Autour, le linge se balançait sur les cordes qui grinçaient à intervalles réguliers. Les chiens me regardait silencieux, les deux oreilles tendues, aux aguets. Parfois, j'entendais un volet clapoter sur une façade, sans que personne n'aille le rattacher. Même mon vélo ne faisait plus de bruit : tout était couvert par les bruissements du vent. Une inquiétude naquit dans l'air et moi aussi, je me mis aux aguets. Qu'est-ce qui couvait dans ce vent-là ? Je n'aurais pas su le dire, mais cela ne me disait rien de bon. Septembre vint sans qu'on le remarque, en déballant un grand ciel gris qui pesa d'abord sans appuyer. Les jours étaient monotones. La lumière du matin se confondait avec celle du soir et, à cinq heures, il fallait déjà allumer. Les gens se mirent à regarder le ciel. Mais, il n'y avait rien à en dire. On regardait les arbres : leurs cimes se balançait de concert, à droite, à gauche, à droite, à gauche, régulières, pareilles à un métronome vivant qui marquerait le temps le plus lent du monde. Rien ne craqua cet automne-là : la brise avait tout desséché et tout fut emporté dans des tourbillons de poussière. Lever le clapet des boîtes aux lettres me grisait les doigts et je laissais au gré des enveloppes des empreintes que j'essayais d'effacer avec ma manche. Le village se calfeutra pour l'hiver, on était seulement en octobre. Il n'y avait plus un chat dehors, même les gosses couraient pour rentrer de l'école. Quand j'arrivais quelque part, et qu'on me voyait de derrière une fenêtre, les portes ne s'ouvraient plus. On me saluait de loin, méfiant, comme si j'apportais la rumeur d'un désastre, ou, qui sait, une maladie. Tout marchait au ralenti : sur les vitrines, on lisait « Fermeture exceptionnelle à midi ». Qu'est-ce que les

gens faisaient chez eux ? Je n'en sais rien. Dans les rues désertes volaient des déchirures de papiers, des débris de paille, et de grandes bourrasques de terre. On sentait que l'orage montait quelque part. Souvent, le vent faisait retentir le meuglement des bêtes qui, d'une ferme à l'autre, se répondaient, dans un jeu d'échos effrayants, modulés par un souffle changeant qui les faisait sonner comme un appel au secours. Y avait-il encore des oiseaux qui piaillaient dans les branches ? Ou des coqs pour marquer les jours ? Je n'en sais plus rien. Je ne me rappelle que du hululement du vent et du remuement du monde, perpétuellement secoué par les bourrasques, nous forçant à appuyer sur les pédales plus fort, à pousser plus avant le torse pour avancer, les deux mains agrippées à soi, de peur d'être arraché. Pourtant, le temps restait sec. La terre se fendit, levant de grands filets de poussières où venaient se prendre plumes, poils, épines, herbes, feuilles, fleurs, branchages ! Le monde se referma définitivement quand les tuiles se mirent à voler. Je ne voyais plus guère que Mireille qui passait d'ailleurs son temps à me chercher querelle, pour la moindre brouille. Un vendredi, tiens, j'arrive vers sept heures et demie, et comme j'ai la clef, j'entre par l'épicerie pour aller récupérer le courrier à distribuer. Je m'installe dans le petit bureau sous l'escalier, là où il gèle toujours. Dehors, il faisait presque noir, dedans, j'étais seul. Je me suis dit : « Un peu de chaleur ne me ferait pas de mal. » Je vais donc chercher le petit chauffage électrique et je l'allume. Ça ne faisait pas dix minutes que le machin essayait de chauffer que la voilà qui descend comme une furie de l'étage en hurlant que ça sent le brûlé et que je mets le feu avec le petit chauffage. J'essaie d'expliquer et là, c'est pire : elle m'accuse carrément de prendre mes aises, tranquille, sous l'escalier, quand il n'y a personne pour me voir, et que, pendant que j'y étais, je n'avais qu'à me faire un café et pourquoi pas un morceau de brioche au sucre ! J'ai répondu : « Pourquoi pas ? »

Elle a failli s'étrangler de colère, dans sa robe de chambre en jersey bouloché, avec ses cheveux tout éparpillés de nuit ! Enfin, je n'étais pas fâché. Si ce n'était pas ça, ça aurait été autre chose. Parce que je ne m'étais pas essuyé les pieds en entrant, parce que j'étais en retard, parce que j'étais en avance, parce que le monde, parce que la vie. Mais moi, je le sais : parce que le vent, un point c'est tout. Le monde était sur les nerfs, prêt à réagir au quart de tour. Alors, je ne disais rien mais je pensais en moi-même : « Ça y est, quelqu'un va craquer. » Les derniers jours d'octobre se sont égrenés sous une lourde chape grise, que crevait parfois un éclair. Pourtant, ça n'éclairait rien. « Il faut que ça pète, maintenant, ou on va tous devenir fous ! » me disais-je. On était samedi et il n'y avait rien d'autre à faire qu'attendre. La vallée semblait dérisoirement loin, avec ses arbres minuscules et ses petits carrés de champs. Et le vent tournoyait là-dedans comme si de rien n'était. Ici, le corps à corps commença : le ciel noir s'amassa violemment derrière les cerisiers squelettiques qui ne se détachaient plus du couchant. La veille de la Toussaint, ça éclata. Toute la nuit, derrière les volets clos de ma chambre, j'ai regardé la tempête à travers ces bruits de fin du monde. En les ouvrant le lendemain, c'était presque surprenant de voir que tout était encore là. Alors, je me suis préparé pour aller à la messe parce qu'il fallait que je sache. C'était de la folie, mais je n'ai pas résisté à la tentation d'y aller, pour voir, une dernière fois. Sur la route, des éclats de cloche me parvenaient, mais chaque rafale les redistribuait aux quatre vents, et, à la fin, ils semblaient venir de toutes les directions à la fois, comme si le plateau entier carillonnait pour rassembler ses ouailles dans la tempête. Quarante minutes plus tard, j'étais sur la place et la messe avait déjà commencé. J'essayais de rentrer le plus doucement possible, en retenant à deux mains le grand ventail de la porte. Les gens assis au fond se retournèrent d'un bloc sous l'effet de la coulée d'air glacial qui accompagna mon entrée. Ils

se détournèrent avec ostentation quand ils virent que c'était moi. On m'ignora. Je me glissais dans un coin et je me mis à considérer les choses. Il y avait des bougies partout. Chacun était venu redire sa flamme à son petit mort particulier et les chandeliers croulaient sous les longs cierges blancs dont la cire dégoulinait des bobèches pour se figer dans le vide en longues stalactites irrégulières. La lumière vive qu'ils projetaient colorait d'une teinte orangée les murs de pierre et même le bois des bancs s'adoucissait dans la chaleur mordorée des flammes, relayée par les chrysanthèmes bordeaux bordant la nef jusqu'à l'autel. Ce tapis rougeoyant frémissait sous le coup des rafales qui faisaient trembler les murs et resserrer les rangs. Après la communion, on aurait même dit que les gens mâchaient leur hostie avec plus de ferveur, au son du vent rugissant et de l'orgue qui sonnait comme une sirène. Une épaule toucha la mienne. Je me tournai comme un ressort. Il me sourit. La pénombre duvetait ses yeux de noir, et prolongeait leurs ombres jusqu'en haut de ses pommettes de femme. Il se collait maintenant. Il avait l'air fou de joie. Il me dit : « C'est ce soir. J'ai vingt ans. » Une grosse boule me monta dans la gorge pendant que ça carillonnait dehors à s'en décrocher. Je levai les yeux et rencontrai ceux de Di Guardi, de l'autre côté de la nef, appuyé sur un pilier, le poil luisant. Il me regardait, narquois, un mauvais sourire aux lèvres. J'ai ramassé mon chapeau sur le ban et je lui ai dit : « Déjà ? » Il a légèrement incliné la tête et je suis sorti alors que l'orgue éclatait pour le chant final. Il me poursuivit longtemps, mais peut-être était-ce seulement le vent. Et puis, c'est arrivé. J'étais couché depuis quelques heures, à écouter la pluie s'abattre sur les volets, par rafales. Matou était couché près de moi et lui aussi ne dormait pas. Les éclairs faisaient apparaître, dans les interstices du bois, des languettes de ciel éblouissantes qui cédaient presque aussitôt la place au noir de la nuit. Pourtant, un peu avant minuit, une espèce de pénombre

régnait dans ma chambre alors que les cieux s'ouvraient dehors. Je me suis dis : « D'où vient cette clarté ? » Je me suis levé à tâtons et, pareil à Noé, j'ai ouvert les volets. La nuit était absolument noire et le vent balayait tout de tourbillons de pluie. Mais, à l'est, je vous le jure, il montait à la verticale un halo de sang nimbé de gris, grésillant sous la pluie, qui rejoignait les cieux pour se perdre dans la nuit. Quelque chose me caressa le bras et je vis mon matou aussi trempé que moi, assis immobile, pareil à un sphinx, luisant de sang sous la voûte embrasée. Combien de temps sommes-nous restés là ? Impossible de le dire. En tout cas, le lendemain, j'étais couché au fond de mon lit, au sec, et j'ai téléphoné au docteur François. Il a accepté de passer vers onze heures, parce qu'avec *les évènements de la veille*, j'avais bien autre chose à faire qu'à me prélasser au fond de mon lit pour un petit rhume de rien du tout. Il m'a même sorti son petit laïus sur le devoir et comme quoi, en cas de *circonstances exceptionnelles*, tout le monde devait faire son devoir, en l'occurrence, dans mon cas, porter *la nouvelle*, avec ou sans enveloppe. Avec tout ça, ça faisait déjà dix minutes qu'il baladait son stéthoscope dans mon dos. J'ai répondu bien gentiment : « Oui, docteur » et j'ai failli lui demander une sucette à la framboise. Pendant que je tirais la langue, il m'a dit de me reprendre un peu parce qu'il se passait *des choses graves* autour de nous ! Enfin, des choses qu'on voit qu'une fois dans la vie d'un homme ! Il s'en est ému tout seul, le bougre, et comme il était le seul, il s'est fâché : « Mais enfin, André, vous êtes au courant, tout de même, *de ce qu'il s'est passé ?* » Alors, pour lui faire plaisir, j'ai pris ma plus belle tête de crétin et je lui ai dit : « Mais enfin, *docteur*, de quoi parlez-vous ? Vous me faites peur à la fin ! » Il aurait gagné le gros lot, ça aurait été pareil. Comme dans la fable, ça l'a gonflé d'un coup ! « Alors, là, André, il y a des ignorances très graves. » J'ai écarquillé les yeux. « Très très graves. » J'ai remonté un peu ma couverture. « Plus graves

encore celles dans lesquelles on se prélassait... par paresse... ou par... égoïsme ! » J'ai dégluti : « Mais enfin, docteur, je suis malade depuis samedi ! Et je savais bien que vous étiez parti visiter votre fils dans la vallée... Que voulez-vous ? Je n'allais tout de même pas appeler le fils du docteur Poiret... – Non, évidemment !... Je comprends votre situation... mais enfin, là, maintenant, vous n'êtes quand même pas très pressé de savoir ! » Je me suis redressé sur mon lit, j'ai tiré ma couverture jusqu'en haut de mon cou et j'ai dit : « Docteur, dites-moi tout ! » Et le voilà qui se pâme devant moi, les deux mains jointes sur ses genoux, le cul bien assis sur ma chaise : « Il n'y a qu'un mot, André, pour décrire *ce qui s'est passé* : un scandale ! Un scandale... un drame... heu... un crime même ! En un mot, l'impensable ! – Mais enfin, docteur, où, quand, comment ? – Ici, voyons ! – Oui, mais, quoi ! – Quelque chose d'atroce ! – Comment ça d'atroce ! Docteur, parlez ! Je vais finir par croire que M. le curé est mort ! – Ce n'est pas le moment de faire des blagues, André ! Il se passe *des choses plus que sérieuses* à l'heure où nous parlons... c'est Picard ! Il est mort ! – Mais enfin, Docteur, ce n'est pas possible ! Un homme aussi vigoureux ! Je ne peux pas croire à un accident... – Non, justement ! Cela ne peut pas être un accident ! André, je vous le dis : cela ne peut être qu'un crime ! – Même un crime ! Il y a des hommes qu'on n'assassine pas comme ça, voyons ! – Si ! Pourvu que l'on sache comment s'y prendre et visiblement, l'assassin le savait... – Docteur, enfin, finissez ! – Je le voudrais, André, je le voudrais, mais ce n'est pas peu de choses à dire ! – Oh, vous savez, au final, tout n'est que peu de mots... – Je le sais, André, mais il en y a de douloureux... – Je comprends votre situation, Docteur, et je vais vous éviter cette peine : ne me dites rien, je demanderai à quelqu'un d'autre... – Mais enfin, vous n'y pensez pas ! Vous, avec votre impatience ! Décidément, vous manquez de délicatesse ! Un peu de respect pour les morts,

tout de même ! Il a brûlé vif ! Tout a brûlé ! » Il eut alors l'air un peu étonné de lui et de moi. Le stéthoscope lui pendait dans les mains. L'horloge sonna. Soudain, il fut tout pressé de partir : il était midi et il n'avait pas encore mangé. Moi aussi, j'avais faim. Je sortis le pâté de foie, le bocal de cornichon et le gros pain et je me mis à faire des tartines. Je disposais les rondelles de pain en marguerite et coupais une petite touffe de persil que je mis au centre. « Magnifique ! », me dis-je. « Et odorant ! ». Je pris une seconde assiette et j'en fis une autre avec des tartines de confiture de poire mais cette fois, je mis au centre un petit verre d'eau de vie. « Il n'y a aucune raison de perdre son sens de l'humour », me dis-je. Et je me suis installé devant ma fenêtre de cuisine. « Pour que le jour soit parfait, ce soir, je me ferai des crêpes ! » Voilà à quoi je pensais, en mangeant mes tartines, à des crêpes. Alors, une fois les tartines avalées, je me suis mis dans la chaise en rotin de la cuisine, j'ai tiré ma couverture sur mes jambes et je me suis endormi au son de la pluie qui battait régulièrement sur le toit et vers quatre heures, en me réveillant, on n'entendait plus que, çà et là, quelques gouttes : le monde était totalement occupé à s'égoutter dehors. J'ai entrebâillé la fenêtre sans allumer et, comme ça, dans la pénombre bleutée, j'ai sorti la farine, les œufs, et le lait. J'ai fait fondre une grosse noisette de beurre avec une cuillère de rhum à feu très doux. Puis, j'ai sorti mon grand saladier de verre. La farine fit un bruit étouffé en tombant d'un coup et un nuage blanc monta du fond du plat. J'ai creusé un puits au centre et laissé couler un à un les œufs. Puis, le lait. À chaque tour de cuillère, les œufs et le lait caressaient doucement les parois lisses et immaculées du puits de farine. À chaque tour augmentait l'onctuosité de la pâte jusqu'au moment où elle submergea complètement ce qui avait été de la poussière de blé. La pâte était lisse et claire, mais je continuais à tourner lentement pour sentir encore le mouvement de mon bras, régulier, tranquille, et le

tintement de la cuillère en bois sur la cloche de verre... Je les ai coulées dans une poêle avec une pointe de beurre et, une fois dorées, je les ai arrosées de sucre et de citron. J'avais une bouteille de cidre au frais. Je suis passé à table...

– C'est toi tout craché ça ! Picard est encore chaud et toi, tu penses qu'à bouffer des crêpes ! Tu vois bien après ça, Robert, qu'ils l'ont bouffé, le gros morceau de sucre !

– Bouffé ou pas, il me met l'eau à la bouche, avec ses crêpes ! Ma mère, André, elle met plutôt une cuillère de vanille, à la place du rhum.

– Ta mère fait encore des crêpes, Robert ?

– Oh oui ! Elle va avoir quatre-vingt treize ans cette année, mais elle m'en fait encore au moins une fois par semaine...

– Et tu n'as pas honte ?

– Honte de quoi, Raymond ?

– De te faire dorloter comme si tu avais huit ans !

– Ce n'est quand même pas se faire dorloter, des crêpes de temps en temps...

– Parce que ta femme, elle ne sait pas les faire ?

– Non, ou plutôt, si... Mais pas comme celles de ma mère...

– Mon père disait : les crêpes, c'est une affaire d'homme ! Il faut avoir une bonne poigne !

– Oh, ne t'inquiète pas, Didier, ma mère, elle en a une... il n'y a qu'à voir comment elle a foutu mon père dehors !

– C'est pour ça qu'elle fait de bonnes crêpes.

– En attendant, mesdames, j'aimerais bien savoir ce qu'André célébrait, avec ses bonnes crêpes...

– La connerie du docteur François.

– Très drôle, Didier !

– Non... Un beau feu de joie !

– Mais tu vas arrêter, Didier ! On ne peut jamais parler sérieusement avec toi. Et puis, de toute façon, ce n'est pas drôle du tout ! Il mort, nom de Dieu ! Ce n'est pas rien quand même... Voilà ! Comme d'habitude... tu me fous en pelote !

– Je m'excuse, Raymond ! Tiens, bois ça. Moi, je ris de tout, et toi, tu prends tout au sérieux. Évidemment qu'on se fâche. Mais, je suis d'accord, après cette nuit-là, il n'y avait pas de quoi rire ! Et encore moins de s'envoyer des crêpes derrière le gosier. Moi, ça m'a coupé l'appétit pendant des jours. J'étais trop excité ! Avec les journalistes, les experts et tout le reste ! Il y avait en permanence un monde pas possible ici, puis, il fallait toujours répéter la même histoire. Alors autant vous dire qu'à la fin, j'étais drôlement bon ! Un vrai numéro de cirque. Tu sais, les mecs qui venaient là, c'était le genre de petits cons de la vallée, avec des tricots de fille et des chemises avec des cols qui auraient aussi bien servir de bavette. La télé était en plein boum et ils ne pensaient qu'à une chose : devenir Yves Mourousi. Donc, autant te dire que ce qui se passait ici, ils n'en avaient rien à foutre. Alors, je me suis dit : « Tâchons d'être fin. » Parce que, c'est vrai, il y avait quelque chose à faire ! J'ai pensé : « Je suis le meilleur ! Alors, autant y aller ! » D'ailleurs, je ne m'étais pas couché cette nuit-là. Même une fois que les pompiers sont arrivés. Il était près d'une heure, et la plupart des gens étaient rentrés mais, mine de rien, j'ai traîné autour des camions, jusqu'au moment où je l'ai repéré. Mon père avait un frère qui ne lui parlait plus depuis son mariage. Il avait épousé une drôle de bonne femme de la ville qui l'avait monté contre nous. Du jour au lendemain, il était parti sans jamais revenir ou envoyer un mot. Mais, par

la mère de mon père, on avait su qu'ils avaient eu deux fils, dont l'un était mort pendant la Guerre. L'autre, à peine plus vieux que moi, était devenu pompier bénévole à dix-sept ans, l'année où son père est mort d'un arrêt cardiaque, à l'heure de l'apéritif, et avait été engagé trois ans plus tard. Depuis, il envoyait chaque nouvelle année un calendrier des pompiers à la grand-mère, en douce, sans que sa mère le sache. Il devait même piocher dans les vieux stocks parce que c'était toujours le calendrier de l'année d'avant et que ça faisait râler la vieille qui disait que ce gosse était aussi con que sa mère. Bref, c'est ce pompier-là qui est devant moi et capitaine de surcroît. Je ne pouvais évidemment pas me frotter les mains mais j'étais très fier ! Et là, le capitaine, noir de fumée, je lui tombe dans les bras ! « Fernand, Fernand,... » Je manque de m'étrangler avec la fumée, je tousse, je tousse, je m'accroche au capitaine, il essaie de se dégager, je m'accroche plus fort, et ô miracle, à cet instant, mes yeux se mettent à pleurer comme des madeleines ! J'étais ravi ! Quand enfin l'autre arrive à me repousser avec ses deux bras, il y a un pont de morve entre nous et le capitaine ne sait plus à quel saint se vouer. Je lui dis : « Mais enfin, Fernand, tu ne me reconnais pas ? Papa m'a tellement parlé de toi ! » Et j'ose : « Et grand-maman ! Je l'entends encore pleurer quand elle recevait tes calendriers ! Ils seraient tous si fiers de te voir ici aujourd'hui, en train de secourir notre village, mon cousin ! » J'aurais pu continuer longtemps mais le cousin a remarqué que ses collègues lorgnaient de notre côté, en se demandant si c'est du lard ou du cochon : « Eh bien, heu, heu... – Didier, je lui fais. – Eh bien Didier, je suis content de te voir. Mais... qu'est ce que tu fais ici ? » J'ai baissé la tête en essuyant une larme et j'ai fait mine de sangloter un peu : « Que veux-tu, c'est la ferme d'un ami qui brûle et... Au cas où on arriverait à le sortir de là... J'attends ! » Et là, le cousin, je vois qu'il n'est pas convaincu, mais alors pas du tout. Je me rattrape : « Je suis même le parrain de

son fils ! » Je vois ses yeux qui s'allument. « Oui, un orphelin maintenant ! Sa mère est morte quand il était encore un nourrisson... – Il a quel âge, cet enfant ? » Et là, ça coince. Si je dis l'âge de Jean, c'est cuit. « Oh, il est si jeune, il vivait encore ici, tu sais, c'est sa propre maison qui a brûlé ! Il n'a plus rien cet enfant ! – Mais... si tu es son parrain, j'imagine... que tu vas pouvoir l'aider... – Bien sûr ! Sur mon honneur ! Il est déjà couché dans mon lit. Tu te souviens ? Le café de grand-père ? Et bien, je vis toujours au-dessus... Là où ton père a grandi... Il est couché là, Fernand, dans le même lit, avec les mêmes draps... D'ailleurs, je ne devrais pas le laisser tout seul, cet agneau ! Mon Dieu, il faut que je rentre ! » Et là, je renifle un grand coup, je me frotte un peu les yeux et je m'en vais en traînant les pieds. Je suis sûr qu'il me regarde partir, au milieu de la nuit ! J'ai encore rôdé un moment et je suis rentré chez moi à pied, parce qu'il n'y avait plus personne pour me redescendre au village. Il pleuvait des seaux et l'odeur des cendres embaumait la nuit dans des bandes de brumes opaques. Des images fantastiques se levèrent dans ma cervelle et j'en oubliai jusqu'à la pluie. Comment suis-je arrivé chez moi ? C'est un mystère ! Mais, soudain, j'étais devant une porte et cette porte, j'en avais la clef. Je suis entré et là, devant moi, sur le comptoir, je vis la platine. Je la connais, cette platine ! Mon père me l'avait offerte pour ma confirmation autant que pour lui ! Mais là, c'était autre chose : elle illuminait le comptoir d'un soupçon de clarté, comme si la lumière de l'incendie dehors chauffait l'aiguille à blanc. Un long frisson m'a secoué l'échine. Sur la pointe de pied, je me suis approché des vitrines et la main tremblante, j'ai soulevé le rideau : il n'y avait personne sur la place et tous les volets semblaient clos. Je suis quand même sorti par derrière et je me suis glissé du côté de l'église, jusqu'à la bibliothèque. J'ai fait le tour. Il n'y avait personne. J'ai gratté à la fenêtre et j'ai appelé doucement : « Jean ! » Rien, sinon

le bruit régulier de la pluie qui martèle les toits et la terre. Je tends l'oreille pour voir si j'entends quelque chose. Rien. Je recommence : « Jean ! » Et là, mon vieux, une main s'abat sur mon épaule ! J'ai failli crever d'une crise cardiaque, à trois heures du matin, là, comme un couillon, derrière l'église ! Et à ce moment, j'entends la voix de mon Jean qui me demande ce qu'il y a ! Comment ça, *ce qu'il y a* ! Je peux te dire qu'il en a entendu des vertes et des pas mûres, ce dadais, à me faire peur comme ça ! Oh ! Je suis plus un gamin, moi ! Et puis, je lui fais : « Mais tu sors d'où, toi ? – De la ferme, comme tout le monde... – C'est vrai, tu as raison. Bon, il n'y a pas de temps à perdre, j'ai besoin de toi ! – Pourquoi ? – Pour un petit spectacle. Tu viens, tu m'aides, mais tu jures que tu restes jusqu'à la fin ! Et en échange, je dis que tu as passé la nuit chez moi. Plus : consommations illimitées et gratuites ! – Tu sais que je ne bois pas... – Oui, mais enfin, le jus d'orange, ça coûte, aux dernières nouvelles ! » On s'est souri et on s'est glissé dans la nuit, sous la pluie battante, en faisant gicler l'eau avec nos godasses. À partir de sept heures, les premières camionnettes de la télé et de la radio sont arrivées. Je les attendais. Les journalistes poussèrent la porte avec un peu d'hésitation, en demandant pourquoi il n'y avait pas de lumières et si c'était ouvert. On les a regardés sans rien dire puis je leur ai dit : « Parce qu'il y a un homme qu'on pleure ici. » Ils ont immédiatement sorti leurs micros et, avec beaucoup de soin, comme si j'étais un nouveau-né, ils sont venus s'asseoir autour de moi et ils m'ont demandé mon nom. « Je m'appelle Didier Lamy, j'ai cinquante-cinq ans et je suis le propriétaire de ce café. L'homme qui est mort hier était un ami d'enfance et un homme estimé. C'est une vraie tragédie pour nous tous, ici. – Monsieur Lamy, aujourd'hui, tout le monde s'interroge sur le drame qui s'est déroulé cette nuit. Est-ce que vous pouvez raconter, pour nos auditeurs, ce qui s'est passé, s'il vous plaît ? – Très certainement. Je

dormais tranquillement hier soir lorsque, vers onze heures, j'ai entendu des cris qui montaient de la rue. D'habitude, c'est un village plutôt tranquille, alors j'ai pensé qu'il se passait quelque chose dehors. J'ai passé un pantalon, une veste et des souliers et je suis descendu dans cette salle, pour observer la place, que vous voyez d'ici. Il n'y avait rien d'anormal, sinon que le ciel était rougeoyant malgré l'orage et la pluie. Puis, j'ai vu passer des gens qui couraient et je suis sorti sur le pas de la porte. J'ai arrêté Bernard, l'homme à tout faire de la mairie, qui passait avec sa fourgonnette. Ma foi, il avait l'air bouleversé. Je lui ai demandé ce qui se passait et il m'a dit qu'une ferme brûlait et qu'*on avait peur que le feu se propage*. Je suis aussitôt monté avec lui et nous sommes repartis ensemble, dans la nuit. C'était fantastique ! La route qui nous emmenait était déjà pleine de boue et les rigoles ruisselantes charriaient les branchages arrachés aux arbres. Figurez-vous un paysage nocturne de torrents et de rivières, de cascades et de barrages, de lacs et de canaux à la surface plissée par le courant inexorable qui dévalait le chemin, comme mystérieusement attiré par quelque chose qui, quelque part dans la nuit, était allumé. On avait l'impression que, même en lâchant le volant, l'auto continuerait d'aller vers cette clarté de plus en plus vive derrière le rideau de pluie ! Soudain, Bernard pila net au milieu du chemin ; mais ce qui nous sauta d'abord au visage, ce fut l'odeur ! L'odeur âcre du bois qui brûle sous la pluie à laquelle se mêlait la puanteur des pneus, des plastiques, de l'essence. Malgré les vitres de la 4L fermées, cela vous brûlait les yeux et la gorge. On est sorti très vite, bien sûr ! Mais la pluie n'apaisa rien. Au contraire ! Elle collait sur nous une poisse pleine de paillettes de cendres rouges et blanches. Et plus loin les tourbillons de vapeur d'eau se mêlaient à ceux de la fumée, tantôt transparents, tantôt opaques, battus en brèche par des rafales d'eau qui les dispersaient au gré des vents. Ils dévoilèrent enfin un brasier

gigantesque dont les contours se perdaient dans l'ombre. C'était insoutenable ! Le regard sans cesse fuyait d'une barrière à une étable, d'une fenêtre à un baquet en flamme afin d'échapper à cette incandescence ! Tout le corps de la ferme était en flammes ! Mais aussi les hangars à gauche, avec les réserves de foins, ceux de droite, avec tout le matériel, moissonneuses-batteuses, semoir, charrues, remorques, tracteurs, les étables, avec toutes les bêtes, la laiterie, les silos, le poulailler, l'appentis avec le bois ! La moindre parcelle de cette ferme était en feu ! Il en montait une clarté surnaturelle, comme si la nuit s'était ouverte en deux, livrant passage à des tourbillons de flammèches et de cendre qui s'élevaient vers le ciel en crépitant follement sous les bourrasques de pluie. Celle-ci tombait sans relâche, alimentant de sa furie le spectacle de ce désastre entrecoupé, par le concert des bêtes terrifiées, dissipé par une rafale et qui vous revenait soudain en pleine oreille et vous donnait envie de vous précipiter dans la fournaise, comme si on entendait un homme hurler. On tendait désespérément l'oreille, cherchant à distinguer la part de notre peur de celle de l'homme qui était en train de brûler. Hélas ! Tout se perdait dans les craquements monstrueux des charpentes de pin qui s'effondraient sous le poids des plaques en fibrociment, broyées dans des nuages de poussière et de cendre. Imaginez-vous ! De bâtiment en bâtiment, la ferme tout entière tomba comme un château de cartes sous le poids des nuées. Alors, au loin, on entendit les premières sirènes qui annonçaient les secours et les petits brassiers qu'avait dispersés l'écrasement des toits, crépitaient au bord des flaques d'eau. Dix minutes plus tard, la scène fut envahie par des hommes en uniforme bleu ou rouge. Dans leurs courses, ils faisaient changer la couleur des trous d'eau. Un enfant qui était là se mit à pleurer. Soudain, il faisait froid. Alors, les gens sont rentrés chez eux. C'était fini. Tout était fini. – On ne peut manquer de frémir en vous écoutant, Monsieur

Lamy ! Cependant, comment expliquez-vous qu'on ait laissé cet homme sans secours ? – Enfin, il n'y a quand même pas besoin de trois camions de pompiers pour vous décider à ficher le camp quand les carottes sont cuites ! – Monsieur Lamy, il s'agirait donc d'un suicide, selon vous ? – Absolument pas ! – Que voulez-vous dire, alors ? – Eh bien, disons qu'il a pu s'évanouir ! Ou autre chose ! Je suis sûr que vous avez votre idée là dessus ! Je suis sûr aussi que le capitaine de la brigade, Monsieur Fernand Lamy, pourrait vous en dire plus, même si lui et ses hommes doivent être très fatigués maintenant. Je tiens à les remercier, en mon nom propre, mais aussi au nom de la victime indirecte de ce drame, le fils de l'homme qui a perdu sa vie, et qui est ici même... » J'aurais lâché une bombe, ç'aurait été pareil ! Ils se sont tournés comme un seul homme vers mon brave Jean, assis au fond de la salle et ils se sont jetés sur lui : « Monsieur Picard... – Jean. – ... Jean, que pouvez-vous dire à propos de ce drame ? – C'était un spectacle formidable... – Et votre mère, où est-elle ? – Je ne sais pas, elle est morte quand j'avais deux ans. – Avez-vous d'autres membres de votre famille pour vous soutenir aujourd'hui ? – J'ai mon parrain, qui est ici, c'est lui. – Où étiez-vous, hier soir, Jean, au moment du drame ? – Quand j'ai vu que ça brûlait, je suis venu retrouver mon parrain et il m'a conseillé de rester chez lui. C'était plus sûr. – Et maintenant, que comptez-vous faire ? – Attendre les gendarmes. – Ici ? Oui, aujourd'hui, vous savez, tout va se passer ici. – Comment expliquez-vous, Jean, ce terrible accident ? – Vous savez, mon père était un vieil homme. Il mettait un point d'honneur à diriger sa ferme, mais qu'y pouvait-il vraiment ? Vous savez, il y a parfois des choses plus fortes que nous... Alors, ma foi, il est mort là où il devait mourir. Il n'aurait jamais abandonné sa ferme, de toute façon... – Je vous remercie, Jean. C'était Jeanne Ducis, pour Antenne deux. » Les choses sont allées bon train ensuite, quand les gens ont découvert qu'il

était huit heures trente et qu'ils n'avaient toujours rien avalé. Mon histoire les avait affamés! Ça réclamait du café, des croissants, du pain, du beurre, de la confiture dans tous les sens ! Il y en a même qui m'ont demandé du vin ! Heureusement que Jean était là, il m'a donné un sacré coup de main. Je me suis dit : « Au train où vont les choses, j'ai besoin que la fille d'Agnès vienne nous aider. Elle est belle comme un cœur, et pas regardante sur la longueur de ses jupes. » Elle est arrivée en même temps que la vague des journalistes qui étaient allés directement à la ferme, – ou du moins, ce qu'il en restait – pour interroger le Fernand, qui me les a envoyés en disant que j'hébergeais la victime, d'une part, et que, d'autre part, je tenais un café, celui-là même où son propre père était né. Visiter la maison de famille du héros devenait maintenant un devoir ! Ils se sont rués ici ! Et chaque fois, je remettais l'histoire entre deux plateaux où se mêlaient les cafés comme les apéritifs ! Les commandes partaient dans tous les sens et j'ai pensé : « J'ai besoin d'un vieux, pour qu'ils aillent dire qu'on est sympathiques ! » La fille d'Agnès est partie en courant me chercher le Pierrot, tout content de boire aux frais de la princesse ! Je l'ai mis en garde : « Pas de blague, Pierrot, et pas un mot sur la mer ! C'est sérieux aujourd'hui ! Parle-leur du Picard, mas pas trop méchamment ! » Ensuite, on a eu les gens de la gendarmerie, plus les gens du village, qui ont profité de l'heure du déjeuner pour venir dire bonjour aux gens qu'ils connaissaient. Ça s'embrassait dans tous les coins et on se portait des toasts parce que ça faisait longtemps qu'on ne s'était pas vus. Tout le monde me demandait de répéter ce que j'avais dit le matin aux journalistes et qui était passé sur les ondes ! Surtout le passage sur le ciel qui s'ouvre en deux ! J'en étais d'ailleurs très fier, de ce passage ! Alors, je l'ai encore un peu amélioré, pour ceux de l'après-midi. C'étaient les pompiers ! Ils sont venus se reposer ici, en attendant que la relève arrive. Comme ils avaient tout manqué, ceux-là, il

a fallu tout leur raconter... ils n'arrêtaient pas de poser des questions pointilleuses, alors je leur ai laissé la fille d'Agnès. Elle a bien essayé de répondre, mais elle s'embrouillait si fort dans l'histoire qu'elle avait entendue qu'ils lui donnaient des petites tapes sur les fesses pour jouer à la corriger. Moi, j'arrosais et tout le monde riait fort. Puis, ça a été les gens de la mairie, qui râlaient parce qu'ils étaient les derniers à entendre le détail de ce qui s'était passé. La mairesse voulait parler au capitaine ! « Le capitaine ! Trouvez-moi le capitaine ! – Lequel ? – Le capitaine des cocus ! – Impossible, il est mort ! » Enfin, bref, ça partait dans tous les sens ! Puis, rebelote, toute la clique de la place est revenue prendre l'apéritif. J'avais demandé à Gisèle de m'aider, puisque la boulangerie est fermée le lundi, ainsi qu'aux deux grands fils du Régis, qui faisaient les aides en cuisine. Quand la nuit a commencé à tomber, pour que les gens arrêtent de s'entasser dedans, j'ai mis une petite guirlande de lampions rouge et jaune dehors et j'ai sorti des chaises. Un pompier qui était encore là m'a aidé à sortir des tables. Il faisait à peine frais pour la saison, mais c'était comme si l'orage avait lavé la vie et tout le monde était content d'être là ! Quelqu'un a mis un disque sur la platine et j'ai payé une tournée à tout le monde. On entendait sauter les bouchons et remuer les tables. On les poussait vers les murs et les plus jeunes se sont mis à danser. Les vieux tapaient des mains et clignaient des yeux, pour ne pas perdre une miette du spectacle. Ceux qui avaient le plus bu se mirent à chanter et des gosses aux yeux écarquillés de fatigue couraient de partout en criant ! Il a fallu mettre les gens dehors, à deux heures du matin, en les menaçant d'appeler les gendarmes, ce qui les faisait pisser de rire vu que les gendarmes, ils étaient endormis, ivres morts, sur les tables ! Ce fut une soirée formidable !

– Je m’en souviens ! J’étais allé avec Raymond chercher les dernières bouteilles en réserve à l’épicerie ! On avait un mal fou à ne pas faire de bruit pour ne pas nous faire prendre par Mireille ! Tu t’en souviens, Raymond ? Tu avais tellement bu que tu pouvais à peine mettre la clef dans la serrure. Pour rire, tu te l’enfonçais dans le nez et à la fin, on riait tellement que tu as pissé dans ton pantalon !

– Je ne me rappelle vraiment pas de ça, Robert. Je crois que tu inventes, là. Et toi aussi, Didier ! Personne n’aurait fait une fête pareille sur la tombe d’un mort...

– On n’était pas sur sa tombe, Raymond, il ne faut pas exagérer.

– On voit que ce n’est pas toi qui t’es fait rôtir la couenne ! Est-ce que tu aurais aimé qu’on vienne picoler toute la nuit et danser si c’était toi qui étais mort ?

– Bah, Raymond, je ne l’aurais pas su.

– En attendant, il y en a un autre qui n’était pas ému pour deux ronds.

– On n’allait quand même pas lui demander de pleurer !

– Non, mais on lui demandait pas non plus de danser toute la nuit avec la fille d’Agnès.

– Mais il s’en foutait, des filles.

– Alors pourquoi il dansait, d’après toi ?

– Je ne sais pas, moi ! Il était peut-être content !

– Ah ! Nous y voilà ! Et content de quoi ?

– Non, mais, tu m’embêtes à la fin, avec tes questions ! Il était content de quoi ?

Eh bien, tu n’avais qu’à le lui demander, de quoi il dansait, celui-là !

– Parce que toi, tu n’aurais pas dû te demander d’où il sortait, ce gosse, au milieu de la nuit ?

– Enfin, Raymond, je venais presque de mourir de peur ! Et j’avais autre chose à penser, comme tu peux le voir !

– Et les gendarmes ? Ils lui ont bien posé des questions, les gendarmes ?

– Oui, mais quoi ? On ne fait pas une enquête sur un coin de table, entre deux bouteilles.

– Et puis tu sais, Raymond, Picard, il était chez lui quand ça a brûlé...

– Qu’est-ce que tu veux dire, André ?

– Ils auraient été plus pointilleux si ça avait été toi, par exemple... Non, non, pas dans ta propre ferme ! Dans celle de Picard...

– Comment ça ? Qu’est-ce que je serais allé faire dans la ferme de Picard en feu ?

– Je ne dis pas que tu y serais allé, non, comme souvent, ça aurait pu être juste un accident ! Tu aurais été là, juste comme ça...

– Non, mais toi, alors !

– Non, ce que je veux dire, c’est que ce n’est pas suffisant, un type mort, dans une ferme qui brûle, pour qu’on jette des gens en prison... Il faut qu’il y ait une enquête, histoire de déterminer s’il s’agit ou non d’un accident.

– Enfin, il ne faut pas être le plus malin du monde pour voir qu’il ne s’agissait pas d’un accident !

– Non, Raymond, c’est là que tu te trompes. Les gens ont vu ce qu’ils avaient intérêt à voir : qui aurait eu intérêt à ce que ce ne soit pas un accident ?

– Les deux Sébastien ! Oui, les deux Sébastien, d’abord, et puis...

– Les deux Sébastien auraient été bien incapables de voir où étaient leurs intérêts, Raymond ! Ces deux-là sont nés absolument myopes ! Et leurs mères ne leur servaient que de cul de bouteille, quand ça les arrangeait !

– Les jumelles ?

– Oui, les deux sœurs de la mère de Picard...

– Demi-sœurs, Didier. Elles sont nées en 1920, tout rond, soit deux ans après la mère de Picard. Elles n'étaient pas sœurs de sang puisque leur mère, qui s'était retrouvée seule avec la ferme sur les bras après la guerre, s'était remariée dare-dare avec un cousin de son mari. Elle avait été à peine débarrassée de la dernière permission du premier que le second la mobilisa. Il voulut prendre la direction de la ferme et de sa femme, sous prétexte qu'il apportait dans le ménage les cinq grands près du Nord, au bord du plateau. Mais la vieille, – elle s'appelait Yvette –, ne se laissa pas faire. Résultat ? On dit qu'il la battit comme plâtre pendant toute sa grossesse et qu'au moment où elle allait être enfin délivrée de tous ces enfantements, elle y resta. On en tira deux grosses jumelles, Berthe et Renée, et le père fut satisfait : c'étaient bien les siennes. Il resta veuf quatre mois, le temps d'aiguiser les partis. Il se remaria le cinquième avec une fille Desprès, qui avait la réputation d'être une solide ménagère. Elle n'amena rien dans le ménage, sinon une belle enveloppe et un sérieux appétit qui fit prospérer tout le monde très vite. À quinze ans, les deux jumelles étaient grosses comme des barriques et on aurait mis les deux cuisses de leur sœur pour faire un de leurs bras. La mère de Picard en prit son parti très tôt. Mon père disait qu'on la voyait parfois tourner la tête très vite de gauche à droite, plusieurs fois, les yeux opaques grand ouverts, fixés dans le vide, comme si elle ne voyait rien ou comme si elle voyait tout. Ce fut, paraît-il, toute l'exubérance dont elle témoigna. À dix-sept ans, elle ressemblait à

une vieille et elle rentra un beau jour à la maison en disant qu'elle s'était trouvé un mari ! Le père piqua une de ses fureurs et il refusa avec force : elle prit la dernière raclée de sa vie. Quand elle cessa de remuer, il la laissa sur le carreau de la cuisine, croyant l'avoir matée *une bonne fois pour toutes*. Mais, les gens racontent qu'au beau milieu de la nuit, elle s'était levée tout doucement, protégée par les ronflements de ses sœurs, et qu'elle était allée chercher la serpe du jardin. C'était une nuit de pleine lune, au seuil de l'été, et on aurait pu danser dehors, à cause de la clarté. Elle se serait ensuite glissée dans la chambre, la serpe à la main, et, sur la pointe de ses pieds, – ou de ses os, pour ce qu'il devait y avoir de chair là-dessus –, elle serait allée au bord du lit, du côté où dormait le père. Elle lui aurait mis la serpe sous la gorge et elle aurait attendu. Combien de temps ? Les histoires varient. Certains disent une heure, d'autres toute la nuit. Qu'est-ce que ça change ? Toujours est-il qu'à un moment, le vieux éternua dans son sommeil et il se réveilla avec une bavette saignante à la place du drap. Quand il ouvrit les yeux, horrifié par l'aspect de cette vieille fille de dix-sept ans penchée sur lui, dont les os saillaient autour du manche de la serpe, la peau tendue à craquer sur le bras au duvet noir hérissé, elle lui aurait murmuré à l'oreille : « À prendre, ou à laisser. » Et sans attendre, elle se serait alors reculée tout doucement dans la clarté de la lune, la serpe en garde devant elle, les yeux noirs fous de joie et un sourire diabolique sur les lèvres. Le lendemain, le père porta un foulard et il balança leur première raclée aux jumelles. Tout le monde se réconcilia à l'église en juillet et Rose, – car s'était son prénom ! –, devint Mme Picard. Cette demoiselle Fréjet entra donc dans la famille en... en juillet 1936. Ses sœurs en conçurent beaucoup de jalousie, car la famille Picard possédait depuis plusieurs générations, les plus beaux champs du plateau. Dire qu'ils étaient riches ? Non, qui l'était ? Mais, ils étaient établis dans l'habitude qu'on avait de les jalouser en

pensant qu'ils *avaient du bien*. Un aïeul avait aussi été maire. Si Bernard Picard avait été moins soûl dans sa vie, il aurait pu l'être aussi... On répétait que Rose y était pour beaucoup, dans cette ivresse perpétuelle, et que la table était toujours garnie chez eux... En tout cas, il ne fallait pas être malin pour voir que, même si elle aurait pu se faire des draps avec les culottes de son mari, elle faisait tourner le ménage, et à son idée. Or, ça ne faisait pas partie de son idée, de se retrouver avec un moutard dans les jupes. Pourtant, elle tomba enceinte. On raconte qu'elle n'avait pas volé l'expression « porter son enfant ». Elle était maigre comme une sauterelle, et toute petite, presque un corps d'enfant. De dos, on ne voyait rien, mais de face, c'était, paraît-il, monstrueux. Une grosse cloque barrait sa silhouette et il semblait que toute sa peau était tirée depuis la racine de ses cheveux jusqu'à ses orteils pour contenir cette excroissance-là. Elle était grise, et ses cheveux noirs clairsemés frisotaient autour de son visage, comme le duvet sur la tête d'un singe. Ses doigts, élargis aux jointures, s'effilaient en pointe et quand elle posait la main sur son ventre, le dimanche à la messe, en imitant ce geste de toutes les femmes, on aurait pu croire qu'elle allait le crever. Elle fut délivrée en mai 1938, le 1^{er} même, le jour de la Fête du travail : au grand dam de la famille, ce fut un fils. Berthe et Renée décidèrent donc de se marier pour maintenir le patrimoine familial, comme répétait sans cesse le père. Au plus proche de leurs intérêts, elles tombèrent d'accord sur les deux frères Pichet. Ils n'avaient rien de remarquable, sinon qu'ils étaient les deux seuls enfants de monsieur et madame Pichet, eux-mêmes propriétaires de la majorité des terres qui s'étendaient derrière la mairie, jusqu'à la route qui descend dans la vallée. Berthe, qui était la plus grosse, prit le plus vieux, François, et Renée prit le plus jeune, Pierre. Les deux frères se mirent à construire deux maisons, à côté de la ferme de leurs parents, pendant que les deux sœurs attendaient

leur premier enfant. Neuf mois plus tard, en juillet 1937, elles accouchèrent. Cependant, chacune d'elles méditait secrètement d'appeler l'enfant, si c'était un garçon, Sébastien. Quand il fut établi qu'il y en avait deux, une vive dispute éclata, mais le vieux Pichet, qui avait un peu vécu, trancha la question en décrétant qu'on les appellerait tous les deux Sébastien, en ajoutant pour les distinguer, le prénom de leur père. Voici comment notre Picard se retrouva flanqué de deux cousins, Sébastien François Pichet et Sébastien Pierre Pichet. Les deux Sébastien furent élevés comme des frères ou comme des chiens : ils allaient et venaient entre les trois maisons, s'endormant là où ils se trouvaient, mangeant là où on leur donnait quelque chose, ne se lavant pour ainsi dire jamais, prétendant toujours qu'ils l'avaient déjà fait ailleurs. L'été, ils se baignaient dans le vieil abreuvoir en béton où les poneys venaient boire ; l'hiver, ils faisaient des cabanes dans les bottes de paille, au fin fond des étables. Ils avaient aussi une petite chèvre qu'ils martyrisaient en paix. Bref, ils restaient entre eux. En entrant à l'école, ils entrèrent à la ferme. Ils ramassèrent d'abord les œufs, nettochèrent les poulaillers, sortirent les oies. Ils s'occupèrent du jardin, ramassant les pommes de terre, désherbant les allées, sortant arroser le soir. Ils s'occupèrent aussi de la cuisine, récupérant les épluchures pour les cochons, équeutant les haricots, sortant les couverts pour garnir la table, leur petite chèvre trotinant sur leurs talons, en quête d'un quignon. Plus tard, ils s'occupèrent de mener les vaches dans les prés ou de conduire les chevaux à ferrer. À dix ans, ils conduisaient la 2CV de leurs pères dans la cour de la ferme. Et quand ils restaient un moment à traîner dans la cuisine ou dans la cour, on leur disait d'aller faire leurs devoirs. Ils allaient alors traîner plus loin, dans les hangars où leurs pères trafiquaient tout ce que le plateau comptait d'autos. Il y avait de la graisse de moteur partout et ils se faisaient des peintures d'indiens. Ils venaient toujours à l'école avec des

vêtements tachés de cambouis ou d'huile ou parfois seulement de crottes. L'instituteur ne disait rien, car les Pichet s'entendaient comme cul et chemise avec le maire et sa femme. En fait, ils méditaient une alliance. Les parents du maire lui avaient légué deux grandes parcelles, mitoyennes avec celles des Pichet, sur le côté nord du plateau. Mais le maire avait perdu une jambe pendant la guerre et il en avait perdu le goût des champs. Il lui resta celui de l'argent et il décida qu'il donnerait sa fille, la jolie petite Claire, à celui qui lui donnerait le meilleur rendement sur ces parcelles. Les Pichet avait les deux Sébastien, ils se dirent : « Il y en aura bien un qui s'accommodera de ça ! » Et ils n'avaient pas bien loin à aller pour s'occuper de ces terres-là. Enfin, quand je dis « ils » ! Je devrais dire « le vieux Pichet », qui était un vrai terrien. Mais les chiens font parfois des chats, n'en déplaise au proverbe, et le père Pichet eut deux fils qui ne partageaient en rien sa passion. Leur truc, à eux, c'était la mécanique. Enfin, ça aurait pu être la mécanique s'ils avaient été autre chose qu'eux-mêmes. Oh, ils n'étaient pas mauvais ! C'était même d'excellents garçons, mais l'énergie leur manquait. Il fallait être à dix heures en train d'épandre du fumier ? Ils arrivaient vers onze heures, toujours ensemble, sous n'importe quel prétexte, l'un tenant le volant, l'autre appuyant sur la pédale, assis dans le tracteur, les coudes dans les côtes de l'autre, les épaules collées, dans la chaleur du petit pare-brise. Le temps de venir, ils en avaient oublié pourquoi et il fallait repartir chercher l'épandeuse. Qui n'était pas chargée. Ils la chargeaient au tracteur, l'un au volant, l'autre debout à le regarder. Puis, il fallait finir de nettoyer à la main. Il leur fallait alors des fourches. Mais où étaient donc les fourches ? Ils cherchaient les fourches, finissaient par les trouver. Ils raclaient alors mal les étables ou ils en semaient tout le long de leur chemin. Ils marchaient dedans, rentraient pour déjeuner quand la mère les appelait, une fourche à la main, de la crotte plein les pieds, toujours un

peu étonnés. Le père demandait : « Et cet épandage ? » Alors, ils essayaient d'expliquer mais comment parler du Temps ? Il était donc hors de question pour tout le monde que les deux frères s'occupent des champs du maire, mais le père y mit un point d'honneur. Il voulut apprendre ce métier à ses petits-enfants, mais les deux Sébastien étaient seulement bêtes. Bon an, mal an, le maire s'enrichit sur le dos du vieux Pichet sans que ce dernier pût même profiter de la noce : un beau matin de septembre, il s'écroula dans le chenil, mort d'un arrêt cardiaque. On maria, le 12 octobre 1974, Claire et Sébastien François, car il était l'aîné. Tout le village fut invité au mariage et la famille Pichet se retrouva avec des terres aussi importantes que celles de notre Picard. Les femmes disaient : « Il viendra bien un petit avec la moisson ! » Mais rien ne vint cette année-là, ni les suivantes. La jolie Claire ne tira rien non plus de son mari. Alors, elle le laissa jouer à la ferme et elle décida de suivre les pas de son père, même boiteux. En 1977, elle était déjà maire depuis trois ans. De leurs côtés, Berthe et Renée faisaient tourner les affaires, à grand renfort d'ouvriers. Et la grand-mère Pichet, presque centenaire, ne quittait plus son lit. C'est vers cette époque que les gens se mirent à beaucoup parler des Pichet. Une des filles de Geneviève s'occupait de laver la grand-mère deux fois par semaine et elle avait raconté dans le secret de la confession des choses peu communes. La vieille aurait murmuré à plusieurs reprises qu'*il* allait mourir, que le vent l'avait dit aux mouches et que les mouches l'avaient dit aux vaches qui ne les avaient pas crues. Qui veut croire en sa mort prochaine ? Mais regardez comme elles fouettent l'air ! Elles chassent la mouche vipère ! *Il va mourir* ! On ne sait pas ce qui lui fit le plus peur, mais elle décida, avec sa mère, que M. le curé devait savoir que *quelqu'un allait mourir* ! Le bon père lui répondit aussi sec : « N'est-ce pas toujours le cas ? » Il l'absout et lui donna vingt *Pater* à réciter. La mère et la fille en furent mécontentes et elles

se dirent que décidément, le curé prenait tout à la légère maintenant ! Elles racontèrent alors l'histoire un peu partout, et trouvèrent chaque fois la confirmation de la mauvaise foi du curé : les gens se mirent à avoir peur ! Alors, quand elles furent toutes réveillées par les aboiements des chiens fous la nuit de l'incendie, un drôle de frisson leur passa sur l'échine. Claire embarqua les jumelles dans la Renault 25 qu'elle avait héritée du père et sauvée des mains de son mari et elles partirent dans une course désordonnée, comme des papillons de nuits affolés par une trop grande flamme. Elles arrivèrent pour voir la toiture du corps de ferme s'effondrer et les gens se tourner vers elles, le regard suspicieux. Les paroles de la vieille Pichet semblaient passer de prunelles en prunelles et on ne savait plus si c'était l'incendie qui les allumait ou la méfiance. Les jumelles se regardèrent en coin et virent qu'il était temps de tirer leurs marrons du feu. On ne les vit pas le lendemain, mais elles arrivèrent le surlendemain, très tôt, dans la Peugeot de leur fils, ou ce qu'il en restait. On était alors tous les trois ensemble, Didier, Jean et moi, ici même, à les regarder s'extraire de leur banquette, les deux gros fils libérant comme des bouchons les deux vieilles, qui étaient assises au milieu. Autant les deux garçons étaient mous, avec leurs épaules tombantes et leur embonpoint, leurs grosses jambes aux genoux rentrés et leurs pieds plats, autant les deux sœurs étaient vives. Elles se coupaient les cheveux l'une l'autre et elles arboraient depuis des années une espèce de casque gris qui descendait bas dans la nuque tout en étant très court sur le front, faisant ressortir leurs gros yeux ronds. Avec le temps, elles avaient aussi pris l'habitude de bouger de concert. Si l'une tournait la tête vers la droite, l'autre faisait de même, presque instantanément. Elles se déplaçaient à la même hauteur, allant presque toujours en zigzaguant légèrement. Quand l'une parlait à quelqu'un, sans cesse la tête semblait chercher l'autre du regard, les yeux un temps trop fixes, pareille à un automate

dont l'autre tiendrait les ficelles. En bonnes mères, elles mirent leurs fils en avant lorsqu'elles entrèrent ici. Les deux innocents s'avancèrent vers nous et nous saluèrent, puis les deux jumelles passèrent une tête derrière eux avant de s'avancer pour de bon. Elles se regardèrent et Berthe prit la parole : « Eh bien, Jean, cette ferme, qu'est-ce que tu vas en faire maintenant ? » Jean se tourna vers elle pour l'envisager, lentement, les yeux opaques. Le temps sembla s'ouvrir, comme si la lenteur qu'il mettait à la considérer absorbait tous les bruits. On eut soudain l'impression d'être au milieu d'un désert. Il ne disait rien. Les yeux des jumelles papillotèrent dans tous les sens et les deux Sébastien regardaient leurs pieds. Une mouche vola. Je pris alors la parole : « Le notaire vous avisera s'il y a quelque chose qui vous concerne. *A priori*, il n'y a aucune raison qu'il le fasse. » La tête de Berthe partit en avant en moins d'une seconde, comme sous l'effet d'une impulsion électrique et elle me siffla : « Ne te mêle pas de ça, André ! » Renée attaqua Jean à son tour : « Alors, qu'est-ce que tu vas faire ? Ne me dis pas que tu as perdu ta langue, en plus de ton père ! Allez, arrête ton cinéma, crache le morceau ! » Les yeux de Jean étaient un mur. « Si tu les vends à Métréole, on t'en empêchera ! Si tu crois que tu vas déposséder ta famille pour t'enrichir sur notre dos, tu te trompes dans les grandes largeurs ! Cette ferme nous revient ! On la mérite ! Ce n'est pas un bon à rien comme toi qui saura en faire quelque chose, crois-nous, on en a deux sous les yeux à la maison ! Tu n'en feras rien que du gâchis ! » Alors qu'elle continuait de vomir les phrases qu'elle avait répétées pendant deux heures la veille avec sa sœur, Jean tendit la main vers son jus d'orange et lentement il leva le verre jusqu'à la hauteur de ses yeux. Je ne sais pas ce qu'il vit, mais soudain le verre éclata sur le comptoir, dans une explosion de bris sucrés qui s'égayèrent aux alentours. Rien ne bougeait plus à part l'écho infime tintinnabulant dans nos oreilles. Les jumelles restèrent pétrifiées,

le regard fixé sur la main de Jean serrée sur le culot fendu, qui crissait sous la pression, libérant des gouttes de sang qu'on aurait pu entendre tomber. Il déplia sa main fichée d'éclats et, en la renversant, une petite pluie de verroterie rouge tomba sur le comptoir. Alors, doucement, il leur sourit. Elles échangèrent un regard. Leurs yeux s'agrandirent et sans un traître mot, elles reculèrent, en tirant leur grand fils devant elles, comme des boucliers. On resta immobile jusqu'à ce que le bruit du pot d'échappement percé du Renault se perde. Alors, Didier est monté chercher du désinfectant sans rien dire et en redescendant, il a raté une marche. Il a dégringolé en bas sur les fesses. Je l'ai trouvé la larme à l'œil, le cul par terre, tout déboussolé : « Non, mais qu'est-ce qui t'arrive encore ? » que je lui demande. Et là, il se remet sur ses pieds et me répond : « Je ne sais pas, c'était magnifique ! » Il a ensuite nettoyé la main du petit en tremblant, sans même voir que l'autre le regardait en coin en se foutant de lui. Tu répétais comme un âne que *c'était du grand art* et il t'a fallu deux verres de vin blanc pour t'en remettre ! Tu étais ridicule, mon Didier, ridicule !

– Peut-être, mais je le maintiens, André ! C'est juste que tu ne sais pas raconter ! Si tu l'avais bien raconté, on l'aurait sentie, la peur ! Il leur a foutu la trouille, aux jumelles, une grosse trouille, avec ce sourire ! Une trouille qui te réveille la nuit en te faisant sentir la lame d'une serpe sur la gorge ! Tiens, regarde, j'en frissonne encore ! Et puis, le sang ! Là, tu fais des blagues, mais c'était autre chose, quand il était là, sur mon comptoir. Tiens, regarde, même Robert, ça le fait se pousser ! Non, c'est vrai, avec le jus d'orange, ça dégoulinait rouge de partout, comme s'il en avait perdu un litre !

– Mais pourquoi il a fait ça ?

– Casser mon verre ?

– Non, je veux dire, faire peur aux jumelles...

– Tu sais, Robert, là où il y a de l'argent, il y en a toujours pour venir ramasser les miettes !

– Oui, mais ça leur revenait un peu à elles...

– Absolument pas, Robert ! Cette ferme, elle revenait de plein droit à Jean. Il était le seul héritier direct. Il n'y avait rien à discuter.

– Oui, mais il y avait pas un testament ?

– Non.

– Pourtant, le notaire, il avait parlé d'un papier...

– Le notaire ne connaît rien à cette affaire, Raymond. Il débarque de la vallée avec son costume trois pièces et ses godasses qui n'ont jamais vu la boue. Lui, il veut son pourcentage et c'est tout ! Alors, un de plus qui veut qu'on racle les miettes. Seulement voilà, à force de manger des virgules dans des assiettes, il a pris des vessies pour des lanternes ! Cette lettre, il n'avait pas à en parler. Elle ne regardait personne.

– Calme-toi, André ! Peu importe ! Ça n'a rien changé à nos affaires.

– Peut-être, peut-être pas...

– Mais, pourquoi Jean n'a pas vendu à Métréole, après l'incendie ?

– Vendu quoi ?

– Eh bien, la ferme !

– Son père venait juste de mourir ! Il avait bien d'autres choses à penser ! Avec les papiers, les travaux et tout ! La preuve, c'est qu'une fois que les choses se sont tassées, qu'il a eu un peu de temps à lui, il les a louées, ces terres, pour la deuxième phase...

– Ah oui ? Alors, il a payé comment, après l'incendie ?

– Payé quoi ?

– Voyons, André ! Les droits de succession ! Avec ce qu'il y avait de terres !
Même, avec les bâtiments en moins, ça valait des millions, cette ferme !

– C'est ce que tu dis.

– Non, ce que je dis, c'est que c'est un mystère ! Bing, il hérite d'une ferme immense dans laquelle on n'a jamais dépensé un sou. Il devait bien y avoir des comptes, non ? Et les assurances ? Hein ? Bon ! Il faut payer ensuite. Et là, lui, il paie sans vendre et même sans louer la moindre parcelle à Métréole ! Alors, je te pose la question : il sortait d'où, l'argent ?

– Tu l'as dit, il devait y avoir des économies.

– Mais André, autant d'argent que ça, *disponible* ? On parle de soixante pour cent de la valeur. Pas de quatre francs six sous ! Tu fais l'imbécile ! Il sortait d'où l'argent, hein ? Je vais te le dire puisque tu fais exprès de ne pas savoir. Il sortait de la poche de Métréole, cet argent !

– De la poche de Métréole, de la poche de Métréole et pourquoi pas de celle de ta sœur pendant que tu y es ! Réveille-toi, Raymond : tu fabules complètement.

– Alors, comment tu l'expliques, toi, ce mystère ?

– Raymond, je n'ai rien à expliquer : ce ne sont pas mes affaires...

– Quand ça t'arrange, oui !

– Qu'est-ce que tu veux dire ?

– Reine, ça t'intéressait, ses affaires...

– Non.

– Alors pourquoi tu as raconté tout ça ?

– Parce que *tu* voulais savoir !

– Pour ce qu'on comprend à ce que tu racontes ! On tourne en rond ! Rien n'explique rien et encore moins qu'on l'ait assassiné...

– Ne me dis pas que tu remets encore ça, Raymond ! C'était un accident !

– C'est ce que vous dites, oui, mais comment tu expliques que tout ait brûlé en même...

– Raymond, je t'arrête tout de suite : et l'enquête de la police, alors ? Est-ce que c'est nous ? Tu l'as vu le rapport, non ? Les jumelles l'avaient réclamé, pour aller le montrer partout, histoire de prouver qu'*elles n'y étaient pour rien* ! Bon, il disait quoi, ce rapport de police ? Il disait toutes les constatations extérieures confirment l'absence d'effraction, blablabla. Toutes les constatations effectuées à l'intérieur mettent en évidence la présence d'un foyer d'incendie au niveau de la prise électrique du salon. Bon, y a encore du blabla sur six pages, mais le fait est, Raymond : le vieux, il n'avait qu'à pas rajouter une prise sur un fil trop petit.

– Mais qui te dit que c'est lui qui l'a fait, ce branchement ?

– Qui te dit que ce n'est pas lui ?

– Mais, Jean, il dit quoi ?

– Il ne dit rien. Tu crois que ça s'improvise de te foutre une prise dans un mur ?

– Mais alors, il était où, la nuit de l'incendie ?

– Sûrement pas en train de monter une prise dans le salon de son père, je te le dis !

– Mais, qu'est-ce qu'il a dit aux gendarmes, Didier ?

– La stricte vérité : il a passé la nuit chez moi.

– Mais non ! Tu l'as dit toi-même ! Vous avez inventé ça ensemble !

– Pas du tout.

– Mais si ! Tu as dit que tu l’avais trouvé près du presbytère !

– Et alors ?

– Et alors ? La nuit, elle avait déjà commencé !

– Ah bon, monsieur les étoiles ! Parce que tu as fait astronomie, toi peut-être ! Tu peux dire quand elle commence et quand elle finit, la nuit ! Ah, la belle blague ! C’est moi qui raconte, Raymond ! La nuit, elle commence quand je veux et elle se termine à midi si je le décide ! C’est une histoire, andouille ! Toi, tu prends ça au pied de la lettre !

– Vous me dégoûtez : vous n’êtes pas honnêtes pour deux sous... Des vrais menteurs même ! Vous dites : « Mais on va te la raconter, l’histoire ! Reste, assis-toi, écoute ! » Et puis à la fin vous faites tout pour qu’on ne comprenne rien !

– Mais c’est toi qui compliques tout Raymond ! À force de parler à droite, à gauche avec tout le monde, tu te mets à voir des choses terribles... Des officiers de la loi incompetents... des hommes corrompus, des fils criminels ! Pourtant, ce n’est pas faute de dire que la vie tient parfois à un fil ! La vie est bien plus simple, Raymond, et tu dois nous le pardonner ! On essaie de raconter, mais fais-en une, toi, d’histoire, avec si peu de choses ! Parce qu’il s’agit pas de construire un petit bout de phrase puis plus rien ! Ah, tu vois ?

– Mais André, les jumelles...

– Les jumelles ont fait ce qu’elles ont pu avec ce qu’il leur restait : juste de la méchanceté ! Elles n’ont pas eu besoin de lire le rapport de police pour comprendre ce qu’elles avaient perdu ! Qu’elles n’héritent de rien, passe encore, mais qu’on leur prenne tout : ce fut insupportable. Et tout ça sans rien avoir vu venir... En deux coups et trois

mouvements... Elles en perdirent le nord ! Et pour cause ! Personne ne peut rendre justice à des crimes semblables. Que l'on perde de l'argent, oui, c'est une chose, ça fait mal, ça fait grincer des dents, ça vous donne envie de tuer un homme ! Mais avec le temps, on s'en remet, on devient juste plus cruel. Mais les rêves ! Les rêves, Raymond ! C'est toute la substance de la vie que l'on perd ! Posséder les terres des Picard ! Voir se lever des aubes qui ne se coucheraient jamais sur ces étendues de blé crevant leur écosse de joie ! Parcourir ce Temps doré avec son âme de bois et de prés, comme le premier humain sur la terre ! Avoir enfin tout le soleil à soi ! Et tout ça, dans des milliers d'heures de chuchotements, des échafaudages vertigineux de pensées, des insomnies troublantes qui se perdaient au fond des nuits ! C'est terrible... Il n'y a pas de tribunal pour ça... Même pas de vengeance possible : on n'en a plus la force... Oh, elles continuèrent à diriger la ferme, par habitude, mais on voyait de plus en plus souvent les deux Sébastien ici, ou sur les routes du plateau, comme si on avait oublié de leur donner quelques tâches à faire. Les ouvriers racontaient aussi de drôles de choses : du foin qui n'était pas rentré ou des portes qu'on trouvait grandes ouvertes après la nuit tombée. La fille de Geneviève parla de linges qui restaient mouillés dans les corbeilles jusqu'à puer et de soupe qui traînait sur le fourneau où venaient se poser de grosses mouches noires sur les ronds de gras blanc. Cela faisait peine à voir, malgré la rancune qui restait. Par contre, celle qui crevait le cœur, c'était l'autre. Des poches mauves apparurent sous ses yeux de violettes et les flouèrent pour toujours. Ils leur restèrent cet air ébahi des incrédules ou des saints, l'air de tous ceux qui ne s'y attendent pas dans la vie et à *qui ça arrive*. À force de boire son chagrin avec des verres de liqueur, elle s'empâta et ses joues se voilèrent d'un filet de veines rouges qui ne retenaient même pas ses larmes. Rien ne la retenait plus d'ailleurs : elle se mit à agir sans pudeur, comme les

très vieilles femmes. Elle ignorait les files, passait devant tout le monde, interrompait les marchands pour connaître les prix d'une botte de poireaux que, de toute façon, elle n'achèterait pas parce que décidément, *c'était quand même devenu bien cher*. Et le tout très haut, indifféremment. Les gens laissaient faire, gênés par cette femme qui était redevenue une toute petite fille. Moi, je ne pouvais m'empêcher de la plaindre... Que voulez-vous ? Une histoire qui commence dans les grands blés de juin et qui finit broyée à la meule, ça ne peut que faire mal au cœur... À quatorze ans, elle était déjà amoureuse... Lui, il avait d'autres chats à fouetter mais ça lui conférait déjà beaucoup d'importance. À seize ans, il essaya de la séduire à son tour, pour voir, mais les parents s'interposèrent. Elle fut envoyée dans un pensionnat pendant deux ans et revint l'été de ses dix-huit ans plus savante que nous tous réunis, mais des rêves pleins les cils. Il n'eut qu'à cueillir quelques chardons bleutés au bord des routes pour ravir ce cœur qui l'avait toujours attendu. Elle rayonnait et se vit mariée pour l'hiver. Ce n'était dans les projets de personne. Elle continua d'attendre. Pourtant, elle en eut, d'autres soupirants. En vain. Elle s'enferma dans des rêveries où elle le parait à loisir de toutes les vertus, et au premier rang desquelles d'une force qui ravissait tout ce qu'elle avait de raison. Les années continuèrent de passer et elle pardonna Germaine comme on tolère que son héros s'enrhume, maternellement. Son père joua de cet argument pour la décider à se marier. Qui épouse la femme qu'il aime ? Il lui raconta des souvenirs de romans et il la convainquit qu'une jeune fille devait d'abord se marier pour ensuite connaître l'amour. La toute jeune fille allait sur ses trente-six ans et elle épousa les arguments de son père en la personne de Sébastien François Pichet, qui, toujours selon lui, ne ferait pas trop de difficultés avec *ses amours*. Après vingt ans d'idées, elle devint enfin sa maîtresse et son objet de fierté. Après tout, elle était le maire de la commune. Ce

bonheur dura un an au terme duquel elle livra ce qui fut sans aucun doute la seule bataille de sa vie. Personne ne s’y était attendu, croyant cette docilité-là à toute épreuve. Pourtant, elle ne put se résoudre à ce mariage, non pas parce qu’il se mariait, la chose devait arriver d’une manière ou d’une autre, mais parce qu’il épousait une étrangère. Elle en perdit tout son parfum, d’un coup. Elle se défendit avec des larmes et il négocia la paix par une pieuse promesse : celle d’unir leurs terres pour toujours lorsqu’il mourrait. Est-ce l’évocation de sa mort ? Ou ce mariage de la terre qui valait plus que tout ce que vous promettait Dieu ? Elle céda en emportant, serrée dans sa poche, une lettre attestant de la divine promesse. L’imprégna-t-elle d’une goutte d’eau de Cologne ? L’histoire ne le dit pas. Mais elle n’a pas dit non plus que *elle et lui*, ce n’est pas Tristan et Yseut ! Non, elle et lui, c’est notre maïresse – qui ne veut pas qu’on l’appelle comme ça parce que ça rime avec fesses – et notre Picard, qui avait dicté la fameuse promesse à un de ses ouvriers. Même la signature était un faux. Mais la belle Claire avait sa relique dans un petit coffret qu’elle avait commandé à l’atelier de Bertrand. Il lui devint alors impossible de douter de l’amour d’un homme qui était prêt à *tout* lui donner. Et ce tout petit mot balaya l’idée même qu’il pût mourir comme il balaya l’odeur de Reine, au hasard des cols de chemise. Cette miette d’absolu remplit sa vie et elle connut le bonheur d’être préférée, dans le secret d’un coffret en frêne. L’arrivée de Métréole ne bouleversa pas d’abord cette existence, déjà pleine à ras bords, mais, peu à peu, elle reconfigura le champ des intérêts et la belle Claire se retrouva au centre d’une partie dont elle ignorait finalement tout. D’abord, elle détenait des informations, grâce à sa fonction. Beaucoup ? Non. Mais les seules qui comptent : combien. Combien ça coûte. Combien ça rapporte. Et à qui. Ensuite, c’était si simple de faire jouer ce petit pied de biche. Depuis que le permis de construire avait été accordé à Métréole, un sot,

ou la majorité de ceux qui n'y entendent rien, aurait dit : « Désormais, le monde se sépare en deux : ceux qui sont pour, ceux qui sont contre. » Mais, vu de l'intérieur, c'est-à-dire vu par le cœur des hommes, c'était comme regarder une grande planisphère frappée d'une lumière qui dévoilerait enfin le relief intime du papier, avec ses ombres et ses méplats, ses crêtes et ses craquelures, ses déchirures et ses trous. Personne n'était pour ou contre l'installation des éoliennes. Chacun essayait de tirer son épingle du jeu. Et malgré tous les efforts de Di Guardi pour faire passer le projet au-dessous des 300 millions qui auraient déclenché une Commission de débat public, tout le monde sut tout. À tel point que des quatre consultations publiques que la mairie avait négociées auprès de Métréole pour nous faire avaler la pilule, on n'arriva même pas à tenir la première proprement. Et pour cause : qu'il y avait-il à exposer ? Des raisons ? Pour ce que ça intéresse, les raisons des autres ! Ce qui importe, c'est de savoir la raison de qui va l'emporter ! Or, la belle Claire, elle n'avait aucune raison : elle avait seulement une lettre et un grand cœur plein d'adoration. Cette lettre était d'ailleurs un secret de polichinelle et c'était presque devenu une blague quand il était question de demander des garanties ! On disait : « Bah ! Va te faire écrire une lettre ! » Alors, Di Guardi a dû se dire : « C'est sur cette lettre-là qu'il faut appuyer. » Un soir, il est allé voir les jumelles après le dîner et il leur a dit : « Mesdames, convoquez votre famille, nous avons des intérêts communs à discuter. » Les jumelles se sont bien défendues un peu, mais elles ont fini par lâcher un rendez-vous le lendemain. Le lendemain, revoilà donc tout le monde à table : les jumelles, les deux Sébastien et notre Claire. Di Guardi leur dit : « Vous savez déjà que les terrains du Nord qui bordent le plateau et qui sont dans votre famille peuvent vous rapporter gros : on pourrait mettre dessus au moins six machines. Alors vous, en plus de continuer à les exploiter, vous pouvez vous faire une belle rente !

Mais, pour nous, il y a un problème. – Comment ça, un problème ? se récrient les jumelles.

– Eh bien, figurez-vous que pour vous donner un loyer intéressant, on devrait installer des éoliennes sur toute la face nord du plateau. Sinon, ce n'est pas rentable. On ne sait même pas si ça vaut la peine d'en installer que six. » Les jumelles se regardent puis elles jettent un coup d'œil en coin sur Claire : « Mais qu'est-ce qu'il faudrait faire, pour que ce soit rentable ? – Il faudrait que Monsieur Picard accepte de louer ses terres ! Jusqu'à maintenant, il refuse ! C'est un vrai entêté ! Impossible de comprendre pourquoi il s'y oppose ! Mesdames, je vous le dis : c'est incompréhensible ! » Alors là, les jumelles, elles se regardent franchement parce qu'il n'y a rien, mais alors rien d'incompréhensible pour elles. Et, en se retournant vers Di Guardi, elles prennent de plein fouet ce regard noir qui les fixe à les faire plier, jusqu'au moment où elles rougissent jusqu'à la racine des cheveux, avant de crier à leur mari d'aller faire le café. Parce que, dans le fond, pourquoi Picard n'aurait-il pas voulu être de la partie ? Lui, il aimait les choses, les choses de toutes sortes, les neuves, les vieilles, les cassées. Mais, c'était pour les calculs, les comparaisons, les spéculations sur la revente. Et c'est pour cela qu'il aimait la ferme ! Pour le commerce infini qu'elle lui offrait. Il en tirait une fierté féroce et regardait tout le monde plus bas que terre, comme s'il se livrait à la seule activité au monde qui ait de la valeur. Alors, tu penses, quand le Di Guardi est arrivé pour nous vendre ses éoliennes, bien sûr, le vieux a voulu être de la partie. Mais de la sienne ! C'est-à-dire celle qui servait le mieux ses intérêts et récemment, *on* avait mis à mal ses intérêts. Et ça, ça ne se pardonne pas. Quand le père Pichet était mort, juste avant le mariage de Claire, les deux frères avaient dû payer les droits de succession sur leur part d'héritage et, faute de liquidités, les jumelles avaient décidé de mettre en vente les deux terrains qui bordent la route qui part de l'épicerie, en face de celles

de Picard. Il n'y a qu'à traverser le chemin ! Bien sûr, tout le monde a pensé : « Picard les aura. » Mais, déjà que les jumelles devaient avaler cette dépossession, elles n'étaient pas du tout prêtes, mais alors pas du tout prêtes à avaler l'enrichissement d'un autre, qui plus est si cet autre était Picard. Elles allèrent donc discrètement voir le notaire et elles lui parlèrent de la famille Thierry, des pauvres bougres qui tiraient le diable par la queue, tous ouvriers agricoles de père en fils, et qui avaient touché un petit héritage de leur côté. Ils voulaient cultiver un peu de terre pour eux et ils avaient des sous sonnants et trébuchants sous le coude. On pourrait même s'arranger pour le matériel. Le notaire alla voir la famille et l'acte de vente fut signé en moins de deux si bien que Picard faillit avoir une attaque de nerfs quand il vit débarquer trois jours plus tard Thierry, père et fils, sur un tracteur des Pichet, loué à la demi-journée. On ne le vit pas à la noce. Et quand il fut question de savoir s'il y avait quelque chose à tirer de ces éoliennes, Picard comprit qu'il avait enfin un moyen de faire payer le tort qu'on lui avait fait. Il avait su que ses terres du nord intéressaient Métréole, qui voulait implanter toute une ligne de machines sur cette face du plateau, en partant de la route de la vallée jusqu'au Préfou. Et quelque esprit ingénieux avait pris soin d'ajouter cette formule magique : « Mais, c'est tout ou rien. » Picard prit donc son parti le plus simplement du monde. Si, dans le secret de leur conscience, les jumelles étaient satisfaites de leur coup, souvent, elles se demandaient si elles avaient eu raison de s'en prendre à Picard. Maintenant, le regard accusateur de Di Guardi leur disait « non », sans aucun doute. Et suffisamment méchamment pour qu'elles comprennent qu'elles devaient essayer d'arranger la situation pour les terres du Nord. Alors, elles poussèrent Claire à aller raisonner le vieux, en vantant son influence et ses charmes. Et puis, elle avait la lettre ! Et quelque part dans leur esprit, cela leur semblait donner des droits à Claire, parce qu'elles ne

pouvaient voir où se verrait le vice d'intention sur lequel elles n'avaient pourtant aucun doute. Elles se répétaient sans cesse : « Il l'a bien écrit ! » sans s'empêcher néanmoins de se demander comment Picard avait pu faire une erreur pareille. Elles essayaient de réfléchir, mais il y avait un angle mort dans leur champ de vision : il y avait tout simplement des sentiments qu'elles ne pouvaient comprendre. Pourtant, elles pressèrent Claire de faire pression, à l'aveuglette. La pauvre se trouva investie d'une importance nouvelle et elle entrevit dans les flatteries des jumelles un kaléidoscope d'images dans lesquelles elle avait enfin *le beau rôle*. Elle se mit alors à jouer la femme influente en mentant si bien aux jumelles sur l'avancement de ses affaires que Di Guardi fit signer un contrat aux Pichet. Ce contrat accordait à Métréole la location de toutes les terres que la famille Pichet possédait au nord du plateau, telles que définies par le cadastre, en échange d'un loyer dont la somme annuelle parut exorbitante aux jumelles. Il était question d'y implanter six des treize éoliennes qui constituaient la première phase d'installation sur le plateau. Une seconde phase d'installation était à l'étude. L'implantation des treize éoliennes lors de la première phase était la condition *sine qua non* du versement du loyer tel que mentionné. La remise en cause de ce nombre entraînerait une réduction des loyers de plus de la moitié, compte tenu des coûts d'installation et de raccordement, d'une part, et de la faible rentabilité d'un parc de six aérogénérateurs, d'autre part.

– Mais Di Guardi, est-ce qu'il savait que la lettre était fausse ?

– Tout le monde le savait, Robert.

– Je suis sûr que c'est Jean qui le lui a dit, oui ! Pour nous avoir, tous !

– Pourquoi il serait allé faire ça, Raymond ?

– Tu dois bien le savoir, toi !

– Eh bien, je vais être honnête avec toi : je n'en ai aucune idée !

– Ne me la fais pas, Didier !

– Mais pas du tout ! Pas du tout ! Et si tu veux tout savoir, le petit, il ne me parlait plus ! Il ne dormait même plus à la maison ! Si, si, je t'assure, tu peux me croire ! C'est très simple : il m'ignorait ! Complètement ! Oui ! Comme si je n'étais pas capable d'être de la combine, de garder des secrets ! Le sale gosse, va ! Tu n'imagines pas le chagrin qu'il m'a fait ! Pourtant, j'essayais, je lui disais : « Viens manger, viens prendre le café, on écouterait de la musique ! » Rien à faire, il disait : « Oui, oui. » Et il repartait aussi sec en me laissant en plan. Tout ça à cause de l'autre ! J'avais beau me regarder entre les verres, je n'arrivais pas à voir ce qu'il avait de plus, à part les chaussures. Je me suis dit : « Essayons. » J'ai sorti ma boîte à cire, ma brosse et une vieille chaussette en laine et je me suis mis à cirer comme un fou. J'y ai passé la moitié de la boîte puis j'ai brossé jusqu'à me voir dedans. J'étais très fier ! Ça m'a fait claironner un peu. Et c'était bon ! J'ai lancé : « À nous deux maintenant ! » Tu parles ! J'ai passé trois jours comme une andouille, mes godasses au pied, marchant à plat, de peur de marquer les plis, en attendant que l'animal ne revienne ! Et quand il est revenu, il est allé s'enfermer dans la réserve, sans même passer me dire bonsoir ! À la fin, j'ai carrément mis les pieds dans le plat. Je lui ai dit : « Jean, tu ne m'aimes plus. » Et là, il éclate de rire ! Bien sûr, je me fâche ! Il s'en fichait pas mal ! « Arrête de rire ! Ce n'est pas drôle ! Tu ne me parles plus ! Tout ça à cause de ce Di Guardi ! Il t'a ensorcelé ! Et moi ? Et moi alors ? Hein, je compte pour du beurre ? Jean, parle-moi ! Qu'est-ce que vous êtes en train de faire, tous les deux ensemble ? » Et là, l'autre, il riait de plus belle, toutes dents dehors, prêt à bouffer la vie. Mon Dieu que j'avais de la peine ! J'essayais par un autre côté : « Jean, pense à Reine ! Qu'est-ce qu'elle aurait

dit, hein ? » Ses yeux se faisaient un quart de seconde immobiles, mais il me répondait comme un nigaud : « Ne t'inquiète pas ! Mon parrain, c'est toi ! – Alors parle-moi, je le suppliais. » À la fin, il m'évitait ! Je lui en veux encore, là, tiens, de m'avoir fait passer à travers tout ça ! Du coup, moi, je bouillonnais ! Impossible de tenir en place alors qu'eux deux passaient des heures à arpenter le plateau, à s'inviter dans les cuisines et à donner des chiquenaudes aux bambins en distribuant des prospectus, ensemble. Mais, il y avait aussi de petits délices au milieu de ce tourment. Souvent, je les voyais revenir le soir vers le bureau, avec leur sacoche presque vide. Di Guardi, l'air furieux, marchait devant, la tête rentrée, jetant de mauvais regards en coin aux platanes, aux bancs et aux allées, comme s'ils étaient responsables de son humeur. Jean marchait derrière, penaud. Ils rentraient puis tiraient les stores et c'était fini. Je n'avais pas la moindre idée de ce qui s'était passé mais, *ça s'était mal passé* ! Je m'en frottais les mains ! Je sais qu'ils se couchaient là, des fois, sur un matelas de fortune que l'ingénieur leur avait déniché quelque part. Je les imaginais couchés l'un à côté de l'autre et j'avais mal. Ils ne venaient jamais ici. Jean ne se montrait plus. J'en étais réduit à écouter les autres pour savoir ce qui se tramait. Mais, là encore, c'était difficile ! Il fallait montrer la couleur pour avoir un bout d'histoire, qui au final, ne tenait pas debout. C'était pire que le carême ! Et le pire, c'est que les gens venaient me demander ! Pour la première fois, je ne savais plus quoi leur dire... Alors, quand Di Guardi a finalement franchi ma porte, j'en aurais pleuré de joie ! J'ai essayé de le faire rester un peu mais, à part une affiche, il ne m'a rien lâché. Mais, c'était du beurre : la mairie, en association avec Métréole, nous conviait à une réunion de concertation publique concernant l'implantation du parc éolien sur le territoire de la commune, le vendredi 17 septembre, à 19 heures. En relevant la tête, je pouvais entendre dans l'air le bruit des couteaux qu'on

aiguisé. Je me suis mis à transpirer et mes mains humides rendaient le papier moite. Il me fallut près de dix minutes pour mettre ça bien droit sur la vitrine. Je me dis : « Mais quelle andouille, tu aurais dû lui en demander deux ! Une pour voir de dehors, une pour voir de dedans ! » Je me mis à lorgner de l'autre côté de la place : il était là, il était seul. « J'ai une excuse, là ! Je vais aller le cuisiner ! » Je me suis approché de la porte et quand il a ouvert, je lui ai fait : « Sauveur ! Il m'en faudrait une deuxième, d'affiche, pour voir de l'intérieur ! » J'essaie d'en profiter pour jeter un coup d'œil dedans et là, le voilà qui me barre le passage : « – Tiens. – Merci... Dis Sauveur, c'est un sacré travail que vous faites, toi et Jean. Je me disais que peut-être je pourrais vous aider... – Non, on a terminé. – Terminé quoi ? – Notre affaire. – Enfin, il doit bien rester des bricoles à faire, non ? – Non. – Mais alors, qu'est-ce que vous faites, toute la journée, à aller et venir, s'il ne vous reste plus rien à faire ? – Tu veux savoir, hein ? – Pas tant que ça, mais ce n'est juste pas logique ce que tu me dis... – Bah, c'est Jean qui ne veut pas qu'on te mette au parfum. – Comment ça ! – Ne te fâche pas. Il veut juste que tu te tiennes tranquille... Il dit que tu as trop d'imagination ! Pourtant quand on te voit... Ne fais pas cette tête ! Écoute, moi, je n'ai pas de problème à te dire, c'est juste que le petit et André ont dit... – André ? – Oui, André ! – Le salaud ! Il ne perd rien pour attendre, celui-là ! André ! – Ne va pas lui dire que c'est moi qui t'ai dit ça ! – Oh, ne t'inquiète pas... Je n'ai plus envie de lui dire rien du tout... Mais pourquoi il me fait ça ? À moi ? – Enfin, Didier, ce n'est pas la fin du monde ! – C'est toi qui le dis ! – Mais je suis sûr qu'il ne pensait pas à mal, Didier ! – Oui, mais il ne veut pas partager avec moi ! Ah, tu vois ? Qu'est-ce qu'on peut répondre à ça ? Tiens, ça me coupe les jambes... Je vais rentrer... À bientôt, Sauveur... – Didier, ne pars pas comme ça ! Il n'y a pas mort d'homme ! ... » Je m'en fichais pas mal ! Je suis rentré, j'ai fermé la

porte et j'ai retourné l'écriteau. J'ai tiré les rideaux, j'ai éteint les lumières et je suis monté. J'ai mis les volets, j'ai décroché le téléphone et je me suis couché, tout habillé, sous les couvertures...

– Décidément, il faut toujours que tu te fasses tout un cinéma !

– Tout un cinéma ? On voit bien que ce n'est pas toi qui venais d'apprendre que, non seulement un gosse qu'il aimait comme le sien le boudait, mais qu'en plus son ami lui faisait des cachotteries sur un coup aussi important que ça ! Belle mentalité, vraiment ! Comment as-tu pu me faire ça, André ? À moi ! Comme si on n'avait jamais rien partagé ! Et Reine, alors ? Et les hérissons, André ! Les hérissons ! Tu les ramassais au bord des sentiers, au petit matin, en venant jusqu'ici pour aller trier les courriers ! Tu n'avais pas besoin de frapper au carreau, le petit t'avait déjà entendu ! Il avait du chocolat jusqu'au coude et il t'en tartinait les joues ! On se servait un café pendant que l'autre, il paillait d'impatience et alors, enfin, tu ouvrais ta veste et tu en sortais une petite boule emmaillottée de chiffon et tu la posais sur la table. Tu te souviens de la tête de Jean en attendant de voir sortir la pointe du museau de l'animal ? Et quand enfin le machin sortait du bout de ses petites pattes en trotinant sur la table : ne me dis pas que tu as oublié, André ? Tous les trois, rien que nous, avec la petite bête que Jean suivait à quatre pattes sous les tables ! Et toi, tu passes là dessus comme si de rien n'était ! Comme si tu n'avais jamais bu un café chez moi ! Comme si tu n'en avais jamais ramassé, des hérissons !

– Calme-toi, Didier.

– Elle est bonne ! Ce n'est pas toi qui es blessé, Monsieur. Au fond de l'âme !

– Didier ! On t'a laissé le beau rôle, pendant la réunion. Rien que ça, tu devrais me pardonner...

– Jamais ! Mais c’était une sacrée réunion ! C’est Di Guardi qui était venu me demander d’animer le débat ! Comme quoi j’avais dû lui faire de la peine, avec mon petit numéro ! En tout cas, j’avais dit oui.

– On s’en souvient...

– Tu t’en souviens ? Là, je suis content ! Moi aussi, je m’en souviens ! C’était électrique ! D’abord, la foule ! Ils avaient choisi la plus grande salle de la mairie et Di Guardi avait décrété : « On ouvre les portes à dix-neuf heures pétantes ! » Croyez-moi, ça a pété. Une demi-heure avant, les gens avaient commencé à s’agglutiner sur les marches du perron. Di Guardi et moi, on se tenait de l’autre côté des portes vitrées : on voyait tout. Au début, ils étaient aimables, ils nous faisaient signe à travers les vitres, en se lançant de petits coups d’œil au passage. On était vendredi, ils s’étaient faits beaux. Il y en a même qui avaient mis un chapeau ! Le monde arrivait, comme ça, de plus en plus et puis, ça a commencé à se bousculer un peu sur les marches. Les gosses se faufilaient aussi en poussant et des taloches se sont mises à voler. Alors quelqu’un a crié : « Bon, elle s’ouvre, cette porte ? » J’ai regardé Di Guardi. Il m’a répondu : « On ne bouge pas. » Et là, les commères s’en sont mêlées, en disant que tout le monde ne rentrerait pas et que c’était un scandale, que ça faisait une heure qu’on attendait, et tout ça... On entendait à travers les portes les gens gronder. Les gonds se mirent à grincer, à cause de la pression. Di Guardi m’a dit : « On ne bouge pas. » C’était difficile parce que, maintenant, les gens nous regardaient de travers et leurs mains s’aplatissaient sur les vitres en essayant de voir à l’intérieur ce qui les empêchait de rentrer. Quand retentirent enfin les cloches de l’église qui marquaient sept heures, Di Guardi m’a dit : « Mets-toi dans un coin ou ils vont te piétiner. » Je me suis collé dans l’encoignure de la porte des toilettes, et en rentrant bien le

ventre, je dépassais à peine. J'entendis le déclic de la serrure qui cède à la clef et j'ai jeté un œil. Di Guardi avait ouvert un seul des deux battants et son corps barrait l'ouverture. Déjà, ceux qui étaient en haut des marches lui faisaient subir la pression de ceux qui étaient plus bas, mi-gênés, mi-ravis de se heurter à ce corps-là. Mais Sauveur n'était pas du genre à se laisser faire ! Il te les a repoussés si fort que toute la masse du Perron s'est mise à vaciller jusqu'au moment où un type s'est renversé sur une vieille, deux marches plus bas ! Les gens se sont mis à hurler ! Di Guardi a alors fait un pas dehors et il a crié : « Compte tenu du nombre de places limité, on va d'abord appeler ceux qui représentent les associations anti éoliennes, pour être sûr de leur garantir une place. » Les gens se sont rués sous la huée des autres. Ça se poussait, ça se repoussait sur le Perron, les gens lançant leurs bras pour que Di Guardi les empoigne et les tire de cette foule compacte qui ne voulait rien lâcher. Les insultes pleuvaient, mais Sauveur tenait bon. Un à un, il a repêché une bande de couillons et il leur a dit : « Vous représentez les anti éoliens ? » À part un petit à lunettes rondes qui a dit qu'il représentait l'Association régionale de défense de l'environnement, et une femme qui tremblait encore de son passage à travers la foule au nom de l'Association pour la défense du paysage et de quelque chose d'autre, les autres voulaient juste s'assurer de poser leur cul sur une chaise. « Je vous en prie, installez-vous, leur fit galamment Sauveur. » Il m'interpella ensuite : « Didier, va attendre dans la salle, je vais faire entrer le reste. » Je n'étais pas encore assis derrière la grande table sur l'estrade que la salle fut prise d'assaut. Les gens se seraient battus les chaises et une fois qu'elles furent toutes prises, ils se pressèrent dans les allées jusqu'à la porte. Di Guardi se fraya un passage en repoussant à deux mains tout ce qui se trouvait sur son passage et, malgré les protestations des hommes, en arrivant près de l'estrade, les gens s'écartèrent d'eux-mêmes. Il y eut alors des cris du

côté de l'entrée : c'était Claire qui voulait passer. Apparemment, on l'en empêchait : « Non, mais il n'y a pas de place pour tout le monde ! Alors, si nous on ne peut pas rentrer, vous non plus ! – Mais enfin, je suis le maire ! – Le maire de quoi ? – Le maire d'ici ! – Ah ! Vous voulez dire la mairesse ! » Le monde éclata de rire et gigotait des fesses. C'était ridicule. Ils allaient tout gâcher. J'ai saisi le micro et je me suis mis à tonner : « Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, Bonsoir ! J'appelle à cette table Madame Claire Pichet, maire de notre commune. » Tout s'immobilisa une fraction de seconde. Je pris l'avantage : « J'appelle à cette table Monsieur Yves Désprès, représentant de l'Association régionale pour la défense de l'environnement. J'appelle à cette table Madame Lucie Fréjou, représentante de l'Association régionale pour la défense des paysages ruraux et du bien-vivre en campagne. J'appelle à cette table Monsieur Di Guardi, maître d'œuvre, employé par la société Métréole. J'appelle à cette table Monsieur Étienne Julot, ingénieur et chef de projet pour l'implantation du parc, employé par la société Métréole. J'appelle à cette table Madame Monique Granget, ingénieur écologue, employée par le cabinet Lemaistre. J'appelle enfin Monsieur Bernard Léger, représentant du Syndicat des énergies renouvelables. Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, je vous le répète : bonsoir et bienvenue à cette soirée de débat public. Je m'appelle Didier Lamy et je serai ce soir l'animateur de ce débat. » Là, j'entendais un tonnerre d'applaudissements, mais, en fait, ça clapotait ça et là, sans vraiment que ça prenne. Le temps qu'ils s'éteignent, quelqu'un cria d'une voix de baryton dans la salle : « *Saaaaaalaud !* » Tout le monde s'est alors mis à parler et à crier, et par-dessus le tumulte, j'entendais la voix aiguë de Lancet qui fusait, réclamant une salle plus grande *afin que s'exerce la vraie démocratie !* Une brusque pression ramenant la foule sur l'estrade et on comprit enfin que ceux qui étaient restés

dehors avaient trouvé un moyen d'entrer. Les gens scandaient : « Des chaises, des chaises ! » J'en réclamaï à mon tour, pour apaiser la foule. Enfin, sorties d'on ne sait où, des chaises se mirent à circuler et, au bout de dix minutes de raclements, la majorité se retrouva enfin assise. Je repris le micro : « Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, Bonsoir ! Nous sommes heureux de vous accueillir ce soir à la première rencontre de notre longue série de débats qui porte sur le projet d'installation du parc éolien sur le beau territoire de notre commune. Je ne vous présenterai pas les participants du débat de ce soir : vous les connaissez. Et si vous ne les connaissez pas, peu importe : ce soir, le principal acteur du débat, c'est vous ! » Et là, je l'ai eu, mon tonnerre d'applaudissements ! « Oui, vous ! » Rebelote ! « *Vous, vous, vous !* » C'était du délire. Mais, là, Di Guardi m'a pris le micro des mains. Il devait être un peu jaloux, je crois : « J'en profite maintenant pour vous rappeler les règles du débat. Chacun de nos interlocuteurs va se présenter et nous faire une brève synthèse des informations... – Et ils sont où les micros ? – Quels micros ? – Ben les micros pour que nous on parle ! – Un micro circulera dans la salle pendant la période de questions... – Mais c'est dégoûtant ! On est cent, vous êtes dix et on a un micro, alors que vous en avez six ! – Monsieur Lancet, les personnes ici présentes ont des informations capitales à vous donner afin que vous puissiez vous faire une opinion en toute connaissance de cause... – Nous aussi, on en a des informations à vous donner ! On n'en veut pas de vos éoliennes ! Tiens, voilà ! Et je n'ai pas besoin d'un micro pour vous le dire ! Ça ne remplit pas le pantalon ! – Enfin, un peu de respect, monsieur le curé est là ! Dites-lui, mon père ! – Et puis, vous, vous en pensez quoi ? – De quoi ? – Ben, de ces éoliennes, c'est pourquoi on est là, non ? – J'attendais justement ce débat pour me faire une opinion... – Parce qu'ils n'en parlent pas dans la Bible, de ça ? Les gens se mirent à rire et les gens autour voulurent

savoir pourquoi et la blague se perdit dans les rangées. Même Sauveur avait l'air complètement dépassé...

– Tu parles ! Ça faisait bien son affaire, oui ! Comme ça, il n'a eu qu'à attendre que les pompiers arrivent parce que l'autre tarte s'est évanouie de trouille quand Lancet s'est jeté sur l'estrade pour attraper un micro.

– Non !

– Si, je te jure, Robert. Elle s'est mise à pencher et tout d'un coup, on l'a retrouvée par terre !

– Non, je veux dire : Lancet ! Il s'est vraiment jeté sur l'estrade ?

– Si, je te le dis ! On ne sait vraiment pas ce qui lui a pris ! Il est monté sur sa chaise et de là, il a voulu sauter par-dessus la première rangée. Seulement, voilà, il s'est pris un pied dans un des dossiers, il est parti la tête en avant, mais il était retenu par-derrière, si bien que la chaise s'est soulevée en même temps que celui qui était assis dessus et il est parti bouler jusqu'à l'estrade !

– Et cet imbécile a trouvé moyen de se faire saigner un peu.

– Ah ! Je comprends maintenant. C'était ça, le gros pansement ?

– Oui. Il s'est coupé un peu le front et il en fait toute une histoire, en parlant de normes de sécurité et de liberté d'expression. Tu aurais dû le voir en train de s'étaler ça sur le front, pour en rajouter une couche ! Du coup, tout le monde s'est levé pour voir. Les gens étaient debout sur leur chaise, à se tordre le cou en cherchant à savoir si quelqu'un allait enfin mourir, entre lui qui braillait comme un âne et elle dans les pommes, qu'on essayait de porter dehors pour lui faire prendre l'air. Finalement, les pompiers sont arrivés. Mais que veux-tu ? La salle était pleine comme un œuf ! Ils n'ont jamais pu entrer. Alors, entre

ceux qui voulaient sortir, ceux qui voulaient entrer et ceux qui voulaient rester pour le spectacle, c'était un brave bordel.

– Et Picard, il était là ?

– Non, il ne pouvait pas voir Di Guardi en peinture depuis qu'ils s'étaient attrapés.

– Comment ça, ils se sont attrapés ? Quand ?

– Tu n'as jamais entendu parler de ça, Raymond ? Tu m'étonnes ! En tout cas, ne prends pas cet air surpris. Ça devait bien finir par arriver, non ? On peut même dire que vous l'avez espéré ! Je me trompe ? Évidemment que non ! Et vous ne l'avez pas su ? Non, il n'y a pas à dire : c'était un malin, ce Di Guardi ! Il savait qu'on l'attendait au tournant, alors il a dû se dire qu'il valait mieux couper à travers champs. Il n'avait pas vraiment intérêt à ce qu'on sache qu'ils s'étaient battus. D'ailleurs, ils ont foutu le camp aussi sec, juste après, lui et Jean. Ils devaient soi-disant réceptionner une commande de matériel dans la vallée et rencontrer les gens de Métréole. C'est Di Guardi qui a lâché ça, du bout des lèvres, en passant prendre Jean, à l'aube. Le petit avait à peine pu avaler une omelette ! Didier a même dû lui faire son sac, pour qu'il ait le temps de finir ! Déjà qu'il ne mangeait pas vite, mais là, on battait des records : il était bouleversé, cet enfant... tout lui restait dans la gorge ! On voyait qu'il avait besoin de dormir, pas d'aller courir par monts et par vaux avec ce type pour aller faire on ne sait quoi de pas bien catholique ! On lui a dit : « Jeannot, pourquoi tu dois partir ? – Il a besoin de moi. » Ça nous rendait fous. « Besoin de toi, besoin de toi ! Qu'est-ce qu'il te veut, à la fin ? Il ne peut pas te laisser tranquille un peu, cette brute ? » Et c'est là qu'il a levé sa petite figure vers nous, des larmes plein les yeux, et d'une voix hésitante, il nous a dit : « Il veut tuer mon père. » Didier est devenu blanc comme un linge et s'est laissé tomber sur une chaise. Des larmes s'accrochaient au duvet

fin de ses joues. Didier s'est mis à renifler aussi. Je me suis assis et j'ai dit : « Raconte. » Picard les avaient surpris en train de rôder dans le petit bois, mais Jean pense qu'il les surveillait. Pourquoi se trouvait-il là, sinon ? Il n'y passait qu'en allant au village. Or, il était presque onze heures du soir. Jean a ajouté, en frissonnant : « À moins que quelqu'un nous ait vus et l'ait prévenu... » Ils avaient du matériel d'arpenteur avec eux. Pour faire quoi ? Je n'en sais rien. Jean n'a rien dit. Mais, le vieux, ça l'a rendu susceptible. Il leur a dit de dégager. Di Guardi a dit qu'ils allaient partir. L'autre a pris la mouche en disant maintenant. Et puis, vous savez comment c'est : Di Guardi a regardé Picard d'une certaine manière en disant « Oui », l'autre a trouvé qu'il avait une drôle de manière de dire « Oui ». Ils ont eu des mots. Les choses ont dégénéré. Jean nous a dit qu'ils en étaient venus aux mains et qu'il les avait séparés en les menaçant d'appeler les gendarmes. Picard lui aurait craché qu'*il n'y avait qu'un petit con comme lui pour avoir besoin des gendarmes pour régler ses affaires*. Enfin, Di Guardi ne pouvait pas non plus se le permettre, à cause de Métréole. Di Guardi était, paraît-il, fou de rage et il aurait menacé Picard, en lui disant qu'*il l'aurait*. Picard lui aurait répondu : « Je t'attends. » En tout cas, il pouvait être sûr de son fait parce qu'on l'a vu le lendemain, frais comme un gardon, alors que la pénombre du petit matin ne parvenait pas à masquer les griffures sur la joue de Di Guardi. Ils sont partis très vite, d'ailleurs, sans qu'on ait même pu embrasser Jean ! On n'a rien osé dire pourtant, devant le regard de Di Guardi, qui n'allait souffrir aucun mot, on pouvait en être sûr. Ils ont mis dix jours à revenir. Jean avait maigri. Il était plus pâle aussi. Didier s'est fâché. Ça a fait toute une histoire. Jean l'a calmé en promettant d'être sage et de venir regarder le tour de France avec lui, dimanche après-midi. Tout s'est donc arrangé dans les Alpes, en buvant de la limonade, dans l'ombre des volets mis à la crémone, qui faisaient un peu oublier la

chaleur écrasante du mois de juillet. Picard et Di Guardi continuèrent à faire semblant de s'ignorer et les choses en restèrent là, apparemment. Di Guardi se fit plus discret. Picard aussi. Ou bien était-ce moi. Je ne l'ai vu qu'une fois, avant l'incendie. Ce fut la dernière. On devait être à la mi-octobre. J'avais reçu un colis qui était adressé à Jean. Je fis donc ma tournée habituelle en trimballant le paquet mais, de ferme en ferme, j'avais dû m'arrêter chaque fois pour tenir conseil avec les gens qui se trouvaient là. Ils voulaient parler de *la réunion*. En gros, ce qu'ils voulaient savoir, c'est si ça valait le coup. Moi, je leur disais : « Au point où en sont les choses, vous savez, il vaut mieux laisser faire. Ils ont des arguments, *ces gens-là* ! » Je les regardais alors avec des coups d'œil entendus et on concluait alors ensemble : « La vie n'est vraiment pas juste ! Il y en a qui s'en mettent plein les poches, alors que nous, rien ! » Je répétais : « *La vie n'est pas juste.* » Je levais les yeux au ciel et je leur donnais leur courrier. Et il y avait toujours là quelque chose pour confirmer l'injustice du sort. Ça faisait bon effet. Je continuais ma distribution, de plus en plus léger. J'arrivais chez Picard vers six heures : c'était tard, par rapport à mon passage habituel. J'ai posé mon vélo contre le muret du potager et je me suis dit : « Quelque chose manque. » C'était le bruit : ni aboiement de chiens, ni bourdonnement de machines, ni piaillage aucun ! Juste du vent, très doux. Tout avait l'air désert, mais je me suis quand même avancé. Il faisait encore bon et les derniers rayons du jour chauffaient tranquillement le seuil dans un rectangle de lumière blanc impassible. Je me mis au bord. La porte était ouverte. Mon colis me sembla plus lourd. J'entendis alors de petits reniflements qui semblaient presque s'excuser de troubler le silence. Je ne bougeai pas. Une chaise racla les dalles de la salle. Ça reniflait encore. Puis une voix : « Sans toi, on est ruiné. » J'étais de sel. Plus rien. Encore plus rien. La brise dans la cour fit rouler de petits graviers. L'un

d'eux buta contre ma semelle. « Et alors ? » Cette voix. Cette voix ! « Alors, j'ai besoin de toi. J'ai besoin que tu tiennes ta promesse. – Quelle promesse ? – *Ta* promesse ! – Mais enfin, je n'ai rien promis du tout ! – Et la lettre ? – Quelle lettre ? – *Cette* lettre ! – Ah... ça... – Oui. – Tu n'es pas une femme pour rien, tiens ! Pas la peine de faire l'innocente ! Je te donne une lettre, pour rien ! Et toi, tu te pointes ici la gueule enfarinée, *pour réclamer* ! Hein ! Toujours *réclamer* ! Et les autres alors ! En voilà bien, du culot ! – Mais c'est toi qui me l'as donnée ! – Et alors ? En te disant de venir me faire chanter avec ? – Mais, je ne te... – Ah bon ? Alors pourquoi tu es là ? – Mais je te l'ai dit... J'ai besoin que tu loues ces terres à Métréole... – *Ces* terres, *ces* terres ! Mais, comme tu y vas ! On ne parle pas de *ces* terres : on parle de *mes* terres ! Les miennes ! Tu sais ce que ça veut dire, à *moi* ? Ça veut dire que ça m'appartient, qu'on n'y touche pas, qu'on n'ose même pas en parler ! Qu'on ne respire pas quand on les approche, qu'on les respecte, qu'on les craint ! *C'est à moi*, m'entends-tu ! Et à personne d'autre ! Qu'ils viennent ! C'est au calibre douze que je vais les accueillir et je vais leur apprendre ce que c'est que le respect de *ma terre* ! – Mais enfin, ce n'est pas eux, Frédéric, c'est *moi* ! – Quoi, toi ? – *Moi* ! J'ai besoin que tu tiennes ta promesse. J'en ai besoin maintenant ! Maintenant ! Qu'est-ce que ça change, pour toi ? Cela devait arriver de toute façon... – Qu'est-ce qui devait arriver de toute façon ? » La voix était un puits de surprise. « – Mais enfin, qu'elles me reviennent... – Qu'est-ce que c'est que ces sornettes ? – *Ta* promesse ! – Fais voir ! – Tiens, tu vois, je n'ai pas menti, c'est écrit : je lègue à ma mort toutes mes terres à Claire Pichet afin d'unir pour toujours ce que nous avons de plus cher... – Trop tard. – Trop tard, quoi ? La voix tressaillit comme un lapin terrifié pris dans les phares d'une auto au beau milieu de la nuit. – Trop tard tout court. » Voix de hachoir. « – Frédéric, Frédéric... – Frédéric, quoi ? Je ne

vais pas les laisser gagner, tu m'entends ? – Mais *moi* ? – Toi, *rien*. On parle de *moi*, là, maintenant ! » L'air léger caressait ma nuque et les buissons d'herbes folles bruissaient, infimes. J'avancais mon pied sans bruit dans le rectangle de soleil où chaque gravier se détachait à la perfection, concret, dur, vivant. J'aurais aimé rencontrer la densité de la lumière, en y enfonçant mon pied. Rien ne résista pourtant. Mais, il y avait la chaleur, tendre, et le réconfort de la savoir exister. « Trop tard... » Douleur de la voix égarée... « Mais quand aurais-je dû... » Elle se faisait plus misérable encore. « Au bon moment. Si tu crois que je vais laisser ces rascasses de jumelles se tailler la grosse part du gâteau et gagner des millions sur le dos de ma terre... – Mais qu'est-ce que ça te coûterait, à toi ? On ne te demande pas de les leur donner ! On te demande ton accord pour installer ces fichues éoliennes ! Maintenant ! Pendant la première phase du projet ! Toi aussi, tu vas les gagner, ces millions ! Enfin Frédéric, il te suffit de dire oui pour nous sauver !... » Le silence hésita et elle reprit : « Si ce n'est pas pour moi... Fais-le au moins au nom de nos souvenirs... » Et là, l'autre voix partit d'un éclat de rire qui résonna dans la salle comme si les murs, la pendule, le buffet, les fauteuils s'esclaffaient ensemble devant une telle énormité. Pourtant, l'écho se tut à l'instant où il cessa : « Les souvenirs ! Si tu crois que je me paye de ça, ma pauvre ! Tu as passé ta vie à te faire mener par les uns et par les autres, alors ne fais pas semblant de t'étonner le jour où tu te retrouves à l'abattoir. Les bêtes à viande, c'est là qu'elles finissent ! Et tu sais ce qu'elles en font, de leurs souvenirs : rien. Elles vivent et elles crèvent et ça ne change rien. – Mais toi, toi, tu... – Moi, rien du tout ! On s'est divertis. Il n'y a pas de quoi en faire un fromage... – Mais, il te suffit de... – C'est encore trop, je préférerais les voir crever, ces salopes ! Tiens, en voilà, des souvenirs utiles ! Si elles pensent que je vais les oublier, les Thierry ! Les salopes ! Les salopes ! – Frédéric ! Je

leur ai menti ! Je leur ai dit que tu étais d'accord ! Je leur ai dit que tu allais louer ! Elles m'ont crue ! Di Guardi nous a fait signer ! S'ils n'installent pas toutes les éoliennes, on ne touchera rien de loyer. Et qu'est-ce qu'on fera si on n'a pas l'argent des loyers pendant qu'ils font les travaux d'installation avant que le blé ne repousse ? Ce n'est pas nous qui gagnerons, Frédéric, c'est lui ! – Lui, ce n'est pas moi ! – Mais enfin, Frédéric ! C'est un étranger ! Tu vas le laisser s'enrichir sur nos terres ! – Non ! Parce que je n'ai pas été aussi con que vous ! Et je te jure que chaque jour que Dieu fera, je regarderai ces éoliennes en pensant de toutes mes forces à ces salopes de jumelles et j'espère... j'espère qu'elles vivront centenaires pour les voir tourner et tourner et tourner jusqu'à ce qu'elles en perdent la cervelle ! » La lumière n'était plus assez forte : je me suis éloigné tout doucement, à reculons jusqu'à mon vélo et j'ai fait tinter la sonnette, plusieurs fois. J'ai attendu. Il est sorti. Je me suis avancé. On était face à face. « Un colis pour Jean. » Ses yeux noirs brûlaient. Je lui ai tendu. « Tu te fous de moi ? » J'ai soutenu son regard et je n'ai rien dit. Ses mâchoires étaient en fer. Une grosse veine barrait ses sourcils. « Tu sais qu'il ne vit plus ici... Non ? Tu ne le sais pas ? Tu veux que je te l'apprenne ? – Parce que tu veux que je t'apprenne à lire ? Il est écrit quoi, sur ce paquet ? Il est écrit « ici ». Alors, ouvre un peu tes mirettes et arrête de nous faire chier pour un oui ou un non. Si tu ne veux plus recevoir de courrier, enlève ta boîte aux lettres. Et si tu n'acceptes pas ce paquet, je le retourne à l'expéditeur, c'est aussi simple. – C'est quoi, ce paquet ? – Comment veux-tu que je le sache ? – À d'autre, Madame la commère ! – Ouvre-le ! » En moins de deux secondes, il arracha la boîte en carton comme si c'était du papier. Le vent emporta les morceaux et ils se mirent à rebondir gracieusement de bourrasque en bourrasque. « C'est quoi encore ces conneries ? » Devant lui, écrit en rouge, on lisait : « Gustave Eiffel. Histoire d'une

entreprise. » Il a levé les yeux et je lui ai souri : « Une autre de ses passions, j’imagine. » Et je suis reparti. Je suis rentré en pédalant consciencieusement, comme si chaque tour de pédalier mettait en branle les rouages universels d’un organisme géant, qui, pareil à un soufflet colossal, allumerait la forge au fond d’une nuit à venir. J’appuyais sur les pédales avec mon âme, pour sentir la résistance et l’élan, la pression et la détente, quand enfin le mouvement joyeux remontait de lui-même, heureux de subir encore une fois la poussée, la désirant, pour mieux m’emmener. Dire que je volais ? Oui et non ! Je passais d’arche en arche sur un pont infini dénué de pile, dénué de fils, sans plus rien qui le tiendrait. C’était la joie parfaite... Pourtant, j’ai fini par arriver. Il a fallu descendre et reprendre le cours des choses. Il était tard : la fatigue m’a pris. J’ai soupé quand même, puis je me suis installé dans le fauteuil de la cuisine, en écoutant le raclement des arbres sur la façade, dehors. Je me suis levé pour tirer les rideaux et j’ai allumé la veilleuse. Je me suis rassis. J’ai ouvert un livre, au hasard. Ça ne me disait rien. Les mots débordaient d’ennui puis je ne sais plus comment c’est arrivé, mais j’ai fini par m’endormir.

– Tiens, les cloches sonnent... vos femmes ne vont pas tarder à sortir. Vous devriez y aller, tous les deux, maintenant.

– D’accord, Didier... Il est temps... Mais, à tout prendre, André, c’est quand même une sacrée histoire, non ?

– Mais non, Raymond... C’est juste deux heures de prises.

II. PARTIE THÉORIQUE : LA FORCE DISCURSIVE DES PASSIONS DANS LE
ROMAN DIALOGUÉ

Chapitre 1. La rhétorique revisitée

Notre approche théorique s'inspire de la rhétorique antique renouvelée et de la pragmatique, dans une perspective conversationnelle. En effet, il s'agit de mettre en évidence le fonctionnement de deux modes rhétoriques – *ethos* et *pathos* – associés à autant de stratégies persuasives, au service de la force énonciative de chacun des interlocuteurs en situation d'interaction. Nous allons donc aborder, dans un premier temps, l'évolution de la rhétorique dans ses rapports avec la linguistique, pour tenter ensuite de situer et de définir les notions d'*ethos* et de *pathos* dans le champ de la recherche actuelle, notamment littéraire.

A. « La rhétorisation de la linguistique³³ »

Jean-Michel Adam, prenant note de la coïncidence du développement des sciences du langage et de la redécouverte de la rhétorique antique au XX^e siècle, s'est penché sur la rhétorisation de la linguistique depuis les années 1930. Nous présenterons sa thèse en abordant les grandes lignes de l'évolution des notions rhétorique d'*ethos* et de *pathos*, pour aborder ensuite la manière dont la pragmatique se les est appropriées, dans une perspective de communication globale.

La rhétorique, cet art de la parole publique, a été théorisée par Aristote dans son traité *Rhétorique*, dans lequel il présente « les moyens de persuader que comporte chaque

³³ Nous empruntons l'expression à Jean-Michel Adam, « De la grammaticalisation de la rhétorique à la rhétorisation de la linguistique. Aide-mémoire », Roselyne Koren et Ruth Amossy (dir.), *Après Perelman : quelles politiques pour les nouvelles rhétoriques ?*, p. 22-55.

sujet³⁴ », en recourant à trois types de preuves, l'*ethos*, le *pathos* et le *logos*. Ces preuves peuvent être de deux ordres, extratechniques ou techniques, au sens d'artificiel. En effet, il est possible de persuader en citant des lois ou des témoignages qui ne relèvent pas de la création de l'orateur tout comme il est possible de le faire en utilisant des arguments ou des passions, qu'il revient à l'orateur de savoir mobiliser. Ces preuves s'actualisent conjointement dans les trois grands genres de discours, soit le discours délibératif, le discours judiciaire et le discours démonstratif aussi appelé épideictique. Elles interviennent également de manière privilégiée dans certaines parties du discours, qui sont, rappelons-le, l'exorde, la narration, l'argumentation, qui expose le pour et le contre, et la conclusion, entre lesquelles peuvent s'intercaler des propositions, des preuves, des altercations ou des digressions. Pourtant, les successeurs d'Aristote s'intéresseront davantage à l'étude de l'*ethos*, puis, à partir de la Renaissance, à celle du *pathos*, alors que sous l'impulsion de la nouvelle rhétorique, l'étude du *logos* domine³⁵. En effet, au tournant des années 1960, Chaïm Perelman (1912-1984), dans son essai *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (1958), remet à jour la dimension argumentative de la rhétorique, rompant avec une tradition séculaire la cantonnant à l'étude des figures. Ce retour en grâce de la rhétorique élargie se traduit, dans les années 1990, par une multiplication des études faisant une large place à la rhétorique, notamment dans le domaine littéraire³⁶.

Partant de l'observation des travaux mêlant l'approche rhétorique et l'approche linguistique, Adam remarque qu'ils suivent « les grandes orientations de la linguistique

³⁴ Aristote, *Rhétorique*, trad. Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2007, p. 21.

³⁵ Michel Meyer, *La rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2004, p. 17.

³⁶ Nous renvoyons ici à l'analyse de François Provenzano, « Littérature et rhétorique : enquête sur des retours (récent et présent) du refoulé », N° 8, *LHT* [En ligne], mis en ligne le 16 mai 2011, <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=240>.

contemporaine³⁷ ». Dans le cadre de l'approche qui est la nôtre, mentionnons l'approche pragmatique³⁸, qui s'est penchée sur le fonctionnement en discours des tropes ou figures, comme en témoigne par exemple l'article de Kerbrat-Orecchioni, « Les figures revisitées : rhétorique et pragmatique »³⁹ (1994), ou encore l'essai de Danielle Forget, *Figures de pensée, figures de discours*⁴⁰ (2000). Le courant cognitiviste s'est également intéressé aux tropes afin de comprendre les mécanismes interprétatifs en jeu dans la conceptualisation des figures. Mentionnons à titre d'exemple l'essai de George Lakoff et Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne* (1980). Enfin, le courant sémiotique, qui s'est notamment attaché à la question des passions, trouve une bonne illustration dans l'ouvrage d'Herman Parret, déjà cité, *Les passions. Essai de mise en discours de la subjectivité*, publié en 1986. Cependant, les sciences du langage, largement orientées sur l'analyse et la description de la langue orale, cherchent également à « devenir une linguistique des textes et du discours⁴¹ », en réexaminant les cinq parties de l'art oratoire, dont seule l'invention – ou recherche d'arguments – était jusqu'alors étudiée. L'analyse du discours, qui recourt aux outils de la linguistique, ouverte sur la pragmatique et la rhétorique, s'intéresse à la situation du texte par rapport à ses conditions d'énonciation qui en font un discours et participe ainsi à ce mouvement de redécouverte de la rhétorique antique. Par exemple, s'il

³⁷ Jean-Michel Adam, *loc. cit.*, p. 31.

³⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni relativise cependant la prise en compte de l'héritage rhétorique par la pragmatique même si les « investigations menées aujourd'hui dans le champ de la pragmatique se situent dans le droit fil de la rhétorique. », « Rhétorique et interaction », p. 174.

³⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Les figures revisitées : rhétorique et pragmatique », *Langue française*, vol. 101, n° 1, 1994.

⁴⁰ Danielle Forget, *Figures de pensée, figures du discours*, Éditions Nota bene, coll. « Langue et pratiques discursives », 2000, 184 p.

⁴¹ Jean-Michel Adam, *loc. cit.*, p. 34.

faut attendre les travaux de linguistique énonciative⁴², et notamment *Le dire et le dit* (1984) de Ducrot, pour que la notion d'*ethos* soit réexaminée, les tenants de l'analyse du discours, avec Ruth Amossy et Dominique Maingueneau en tête, explorent la portée de ce concept, à partir de l'héritage aristotélicien, à la fois en termes de présentation de soi dans le discours, mais également en termes de rites d'interaction, en mobilisant des représentations cognitives dans une société donnée⁴³.

Le fait que les sciences du langage – et la pragmatique qui nous intéresse au premier chef – aient fait une relecture de la rhétorique témoigne de l'intérêt commun de deux disciplines : « la communication et ses acteurs⁴⁴ ». À cet égard, il n'est pas non plus surprenant que la pragmatique s'intéresse au discours littéraire, qui représente un cas spécifique d'interlocution, *via* la médiation du texte, entre un narrateur et un narrataire, être fictif qui renvoie à l'image que se fait le narrateur de celui à qui il s'adresse, mais aussi entre l'auteur et le lecteur.

B. L'*ethos* ou présentation de soi dans le discours

Essayons de préciser maintenant les enjeux de la preuve basée sur l'*ethos* dans la perspective aristotélicienne afin de mettre ensuite en évidence ses implications dans le discours littéraire. Pour cela, nous retiendrons de manière privilégiée l'approche de Dominique Maingueneau, qui englobe dans la notion d'*ethos* à la fois la posture du locuteur

⁴² Voir à ce sujet Thierry Herman, « L'analyse de l'*ethos* oratoire », Philippe Lane (dir.), *Des discours aux textes : modèles et analyses*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, coll. « Dyalang », 2005, p. 159-16, et Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Rhétorique et interaction », p. 183.

⁴³ Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », p. 13-14.

⁴⁴ Martine Bracops, *Introduction à la pragmatique. Les théories fondatrices : actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Champs linguistiques », 2006, p. 14.

et du destinataire à l'intérieur de l'échange fictionnel, mais également celle de l'auteur/locuteur et du lecteur/destinataire, au profit d'une vision élargie de la scène énonciative littéraire.

L'*ethos* renvoie, chez Aristote, à l'impression que l'orateur cherche à produire sur le public pour que « le discours [soit] de nature à rendre l'orateur digne de foi⁴⁵ ». Il s'agit donc bien d'une « image discursive que l'orateur produit de sa propre personne⁴⁶ », sans rapport avec la sincérité *a priori* de l'orateur ni aux qualités qu'on lui attribue couramment. Chaque prise de parole réclame à chaque fois un travail de construction de l'image de soi, en fonction de la visée du discours et renvoie à la notion d'*ethos* oratoire qui recouvre

[...] tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de parole, choix de mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique.⁴⁷

L'*ethos* de l'orateur fonctionne alors comme un principe d'autorité, basé sur la moralité qu'on lui prête, à partir des éléments qu'il mobilise dans son discours. En ce sens, nous pouvons dire avec Meyer⁴⁸ que le principal enjeu de la preuve éthique est de rassurer l'auditoire, en établissant « un lien indissoluble entre ce qui est proféré et celui qui prend la responsabilité du dire⁴⁹. » Cependant, « [l']*ethos* se rapporte au *pathos* et au *logos* en faisant preuve de valeur morale dans un rapport à autrui ou dans sa gestion des choses, mais aussi dans la façon de conduire sa propre vie, par le choix des moyens [...] et des fins

⁴⁵ Aristote, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁷ Gilles Declercq, *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, 1992, p. 48, cité par Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 205

⁴⁸ Michel Meyer, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 17.

[...]»⁵⁰. » Ainsi, si l'*ethos* semble renvoyer de manière privilégiée à l'orateur, comme le *logos* au discours ou le *pathos* au public, nous voyons ici que les valeurs morales auxquelles il peut se référer sont porteuses d'une charge pathétique, en vertu du système de valeurs indissociable des systèmes de représentation.

Les sciences du langage se sont interrogées par la suite « sur la façon dont le sujet parlant construit une image de soi dans le discours⁵¹ » en considérant la tradition aristotélicienne qui aborde précisément le langage en situation. Si on attribue souvent à Oswald Ducrot le mérite d'avoir réintroduit la notion d'*ethos*, Amossy suggère qu'il s'agit d'un malentendu puisque, selon elle, cette notion lui sert seulement à distinguer « l'être empirique extra-linguistique (extérieur au langage) et les instances internes au discours, à l'intérieur desquelles il différencie L, le locuteur comme fiction discursive, et λ (*lambda*), comme l'être au monde, celui dont on parle⁵² ». Ducrot précise que « la distance entre ces deux aspects du locuteur est particulièrement sensible lorsque L gagne la faveur de son public par la façon dont il humilie λ : vertu de l'autocritique⁵³ ». Il y a donc bien un jeu possible entre la manière dont le locuteur parle et ce qu'il dit. Cette distinction sert davantage la théorie de la polyphonie de Ducrot qu'elle n'éclaire réellement la question de l'*ethos*. Ruth Amossy voit dans les travaux de Dominique Maingueneau inspirés de la théorie énonciative un moment important de l'élaboration d'une théorie linguistique de l'*ethos*. En effet, Maingueneau opère deux déplacements majeurs par rapport à la pensée d'Aristote : d'abord, la notion d'*ethos* est étendue à tous les modes de communication – et

⁵⁰ Michel Meyer, *op. cit.*, p. 22.

⁵¹ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 33.

⁵² *Ibid.*, p. 33-34.

⁵³ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, p. 201.

plus seulement l'art oratoire – et déborde le domaine de l'argumentation. À cet égard, il devient possible d'appliquer la notion d'*ethos* au texte littéraire, qui emprunte le médium de l'écrit et dont la finalité n'est pas argumentative.

Maingueneau distingue trois caractéristiques de l'*ethos*, à savoir sa dimension discursive, sa dimension interactive en tant qu'il vise à influencer autrui et, finalement, sa dimension hybride puisqu'inscrite dans un contexte sociodiscursif. D'où l'intérêt de sa distinction entre l'*ethos* discursif et l'*ethos* prédiscursif, qui « pren[d] en compte la diversité des types, des genres de discours et de positionnements ; [et] ne peut être pertinente dans l'absolu⁵⁴. » Dans le cas du texte littéraire, l'*ethos* prédiscursif joue un rôle important puisque la publication, épreuve qui fait accéder au rang d'écrivain dans les sociétés modernes, positionne l'auteur dans le champ et participe de son image de soi. L'*ethos* discursif, soit l'image de soi à l'œuvre, cette fois, dans le discours passe par le corps du locuteur, qui, même absent en termes physiques, s'apparente à une voix, « associée à la représentation d'un “corps énonçant” historiquement spécifié⁵⁵ ». La vocalité devient donc une qualité propre à tout texte et renvoie à ce que Maingueneau appelle un « garant qui à travers son ton atteste de ce qui est dit⁵⁶ ». Les qualités de ce garant relèvent des représentations à l'œuvre dans le champ social qui lui sont attachées et des stéréotypes culturels. Cela constitue, selon Maingueneau, le principal ressort de l'adhésion littéraire, puisque, usant de stéréotypes, « l'*ethos* littéraire contribue à façonner et à cautionner des modèles de comportements. [...] Les idées ne s'y présentent qu'à travers une manière de

⁵⁴ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 205

⁵⁵ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 207.

dire qui renvoie à une manière d'être, à l'imaginaire d'un vécu⁵⁷. » Le locuteur, en mobilisant une certaine vocalité, fait valoir un caractère, entendu ici au sens de « faisceau de traits psychologiques⁵⁸ », et une corporalité, « associée à une complexion et une manière de s'habiller⁵⁹ ». Cependant, cette corporalité n'est pas le seul fait du locuteur. Elle affecte aussi le destinataire puisque sa lecture interprétative permet à l'*ethos* de prendre corps dans un système de représentation tout en l'incorporant au destinataire lui-même, au profit d'un corps ou « communauté imaginaire⁶⁰ » qui scelle l'adhésion du locuteur et du destinataire au discours. En effet,

dès qu'il y a énonciation, quelque chose de l'ordre de l'*ethos* se trouve libéré : à travers sa parole un locuteur active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de lui-même, mettant ainsi en péril sa maîtrise sur sa propre parole ; il lui faut donc essayer de contrôler, plus ou moins confusément le traitement interprétatif des signes qu'il envoie.⁶¹

Ainsi, l'adhésion n'a plus rien à voir avec le maniement des preuves logiques, éthiques et pathétiques, comme dans la rhétorique antique, « [e]lle est conditionnée par la place qu'occupent les partenaires de l'échange dans un espace socioinstitutionnel et dans une configuration idéologique⁶². » Elle opère par l'adhésion physique du coénonciateur à la vocalité et la corporalité de l'image de soi en jeu à qui il donne corps en investissant mentalement les indices donnés par le locuteur. Ce processus est spontané et non pas réfléchi ou même conscient.

À cet égard, on peut dire avec Amossy, que « [l]a notion d'incorporation, comme le conditionnement social du locuteur, est révélatrice d'une conception du sujet parlant et

⁵⁷ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 209.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁶¹ *Ibid.*, p. 207.

⁶² Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 39.

de son rapport au monde en rupture totale avec celle de la rhétorique classique⁶³. » L'*ethos* n'est donc plus une stratégie dont use librement le locuteur, il est plutôt la résultante de l'ordre du discours, dépendant des mécanismes socio-discursifs à l'œuvre dans le processus de communication.

C. Le *pathos* ou les moyens affectifs du discours

La preuve pathétique semble être le domaine privilégié des passions dont la définition varie en fonction des disciplines et des époques. Nous reviendrons ici à la conception aristotélicienne du *pathos*, pertinente du point de vue rhétorique, avant d'envisager son intérêt pour l'analyse du texte littéraire, en privilégiant l'approche d'Aron Kibédi-Varga, qui s'interroge sur la place des passions dans la littérature, à la fois comme thème, mais aussi comme logique propre à certains genres. Cela nous conduira, dans le chapitre suivant, à présenter la définition que nous avons retenue du terme.

La *Rhétorique* d'Aristote donne à lire, selon Georges Molinié, « la théorie la plus systématique des passions⁶⁴ » dans le domaine de la rhétorique. En effet, la preuve pathétique a pour but d'émouvoir l'auditeur, en mobilisant des passions « car l'on ne rend pas les jugements de la même façon selon que l'on ressent peine ou plaisir, amitié ou haine⁶⁵ ». Aristote détaille par ailleurs, dans le livre II de la *Rhétorique*, la dimension persuasive des passions, définies comme « les causes qui font varier les hommes dans leurs jugements et ont pour conséquences la peine et le plaisir, comme la colère, la pitié, la crainte

⁶³ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁴ Georges Molinié et Michel Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1999, p. 293.

⁶⁵ Aristote, *op. cit.*, p. 23.

et toutes les autres émotions de ce genre ainsi que leurs contraires⁶⁶ ». À cet égard, les passions sont entendues au sens large d'affections ou encore « des émotions, des états passagers liés à des dispositions⁶⁷ ». L'auditeur est, lui, envisagé comme un sujet sensible, doté d'une imagination, qu'il s'agit de mettre en branle *via* le discours afin d'infléchir son intelligence et sa volonté. Pour cela, il importe de déterminer quels états favorisent quelles passions, quelles personnes en sont le plus susceptibles et, finalement, quels objets les suscitent. L'enjeu se porte donc principalement sur le terrain psychologique, puisqu'il s'agit avant tout de connaître l'auditoire auquel l'orateur s'adresse. Cependant, si la rhétorique s'intéresse au *pathos* du point de vue de l'auditeur, force est de constater que, « [c]omme les passions sont contagieuses, l'autorité de celui qui parle infléchira forcément sur son propre état l'état sentimental de ses auditeurs⁶⁸. » De fait, il est plus facile d'émouvoir lorsque l'orateur semble lui-même ému. À cet égard, le *pathos* affecte à la fois l'orateur et l'auditoire dans la mesure où les moyens affectifs mis en œuvre par l'orateur affectent l'ensemble de la situation d'énonciation. À cet égard, il semble important de considérer le *pathos* contenu dans l'*ethos*. Michel Meyer, dans sa postface à l'édition du livre II de la *Rhétorique*, intitulé *La rhétorique des passions*, a par ailleurs bien mis en évidence cette vision élargie des passions, comme « réponses aux représentations qu'autrui se fait de nous, représentations au second degré⁶⁹ ». Ainsi, les passions peuvent être envisagées à la fois comme un enjeu de conditionnement, puisque transmises

⁶⁶ Aristote, *op. cit.*, p. 109.

⁶⁷ Georges Molinié et Michel Aquien, *op. cit.*, p. 293.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 308.

⁶⁹ Aristote, *La rhétorique des passions. Livre second, chapitre 1-11*, Paris, Édition Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Rivages », 1989, p. 156.

automatiquement, ou de stratégies discursives, en fonction de l'approche et de la visée de chaque auteur.

En effet, Jürgen Hengelbrock et Jakob Lanz⁷⁰ ont analysé l'évolution historique de la conception des passions, des Présocratiques à Sartre, en montrant comment la question s'articule aux préoccupations éthiques. Ainsi, le *pathos*, en tant qu'il met en jeu des passions, tend facilement à glisser de la problématique argumentative du côté de l'ontologie, au profit de réflexions sur l'origine ou la nature des passions qui occultent l'élaboration d'« une véritable praxis rhétorique⁷¹ » des passions. Cependant, ces réflexions ont nourri les représentations des passions, notamment celles basées sur l'opposition raison et passion, qui jouent sur l'aspect négatif des passions, généralement considérées comme subies. Enfin, Michel Meyer propose de distinguer les passions des émotions afin de mettre en évidence le pouvoir d'adhésion des passions, dans la mesure où « [l]a passion, à l'inverse des émotions, ne fait plus la différence entre le problème posé de l'extérieur et la réponse subjective. L'indifférenciation englutit l'individualité de la personne [...]»⁷².

Ainsi,

le champ de la conscience individuelle (ou le Soi) qui connaît une passionnalité spécifique ; le rapport à autrui, lui aussi empreint de passions (de conflit, ou alors de compassion) ; enfin, le rapport aux choses, qui a également ses passions propres. Tous ces régimes passionnels vont être en interaction, et les passions, ce faisant, vont changer de dénomination. Pour ne prendre qu'un exemple, l'amour sera appelé désir sexuel ou volonté fusionnelle lorsqu'il lie deux êtres, et cupidité, s'il s'adresse à une chose comme l'argent.⁷³

Il y a donc une réelle dynamique des passions, qui en fait un élément actif. Dès lors, ce que l'on désigne comme une passion ne correspond pas une réalité immuable pas plus qu'elle

⁷⁰ Jürgen Hengelbrock et Jakob Lanz, « Examen historique du concept de passion », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 21, 1980, p. 77-91.

⁷¹ Danielle Forget, *Passions bavardes*, p. 36.

⁷² Michel Meyer, *op. cit.*, p. 23.

⁷³ *Ibid.*, p. 293.

n'affecte que les interlocuteurs du discours. Elles touchent à l'ensemble de la situation d'énonciation.

Sur le plan littéraire, les passions ont été abordées le plus souvent sous l'angle thématique, comme en témoignent, par exemple, les analyses d'Erich Auerbach⁷⁴, dans son étude sur les passions à l'âge classique⁷⁵. Cependant, sur le plan pragmatique, Aron Kibédi-Varga a mis en évidence l'ambivalence du personnage, qui se situe entre le locuteur, en l'occurrence l'auteur, et le destinataire, soit le lecteur. Ainsi, le personnage, à la différence du locuteur, ne peut se contenter de dire les passions dans le but d'émouvoir le destinataire : « il suscite et représente les passions⁷⁶ », alors même que l'engagement moral du locuteur n'était pas requis. De plus, en tant que le personnage suscite les passions, il engage des enjeux éthiques, qui relèvent, dans la rhétorique, du caractère du locuteur. D'où, la situation polyvalente du personnage, qui « hérite à la fois des deux procédés rhétoriques des mœurs et des passions [et] doit disposer des qualités de l'un et des défauts de l'autre⁷⁷ ». Il en va ainsi pour les personnages principaux, par opposition aux personnages secondaires, dotés, selon cette rhétorique des émotions, « de la psychologie fixiste des caractères⁷⁸ ». Il montre enfin que les passions représentées ne correspondent pas nécessairement à celles que le locuteur-auteur cherche à susciter en raison de la logique propre à chaque genre littéraire.

⁷⁴ Erich Auerbach, *Le culte des passions. Essais sur le XVII^e siècle français*, Paris, Macula, coll. « Argo », 1998, 187 p.

⁷⁵ Auerbach montre comment la littérature du XVII^e siècle tend à autonomiser l'expression des passions de la sphère religieuse, au profit d'une idéalisation qui culmine dans le drame racinien pour influencer par la suite sur le genre romanesque. Cette dynamique passionnelle favorisera également le développement de l'introspection chez le personnage romanesque, questionnant les passions qui l'animent, dès lors qu'elles sont coupées de leur origine religieuse.

⁷⁶ Aron Kibédi Varga, « La rhétorique des passions et les Genres », *Rhétorique*, n° 6, 1987, p. 69.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 69.

Ainsi, puisque le locuteur est par nature « patible » ou « passible », selon les termes de Mathieu-Castellani⁷⁹, le *pathos* n'affecte pas seulement le destinataire. Il circule dans l'interaction, à la fois comme effets, mais aussi comme visées en mobilisant des éléments affectifs, émotions ou passions, des figures, auxquelles il ne se limite pas, et des actes de langage. En ce sens, le *pathos* est bien « la dimension rhétorique de l'interlocution⁸⁰ ».

Adhérer aux valeurs éthiques que le locuteur se prête et, par là, se ranger à ses arguments ou adhérer au mouvement du *pathos* qui fait communier ensemble les participants de l'interaction révèle l'enjeu des deux modes rhétoriques – *ethos* et *pathos* – dans le cadre de la pragmatique envisagée dans une perspective conversationnelle. En effet, il semble dans les deux cas que l'*ethos* comme le *pathos* tentent de réduire l'écart entre les interlocuteurs, au moyen d'une stratégie discursive, qui vise à emporter l'adhésion. Or, cette stratégie met en jeu une force qu'il s'agit maintenant de préciser.

Chapitre 2. Rapports de force

Reprenant la distinction posée par Danielle Forget⁸¹, il s'agit ici de s'attacher à la communication des passions, et non pas aux références de la passion qui se manifestent sur le plan thématique. En effet, ce sont les enjeux pragmatiques des passions dans le discours qui nous intéressent et leurs manifestations dans l'interaction verbale, en vertu de l'hypothèse selon laquelle il est possible de relever dans l'énoncé des traces de ce *pathos*.

⁷⁹ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁰ Michel Meyer, *op. cit.*, p. 26.

⁸¹ Danielle Forget, *op. cit.*, p. 66.

Nous aborderons donc, dans un premier temps, l'inscription des passions dans le langage, et notamment les représentations qui y sont attachées, puis, à titre d'exemples, quelques moyens au service de leurs expressions.

A. Passions et langage

Les passions influent dans le langage en fonction du choix des mots, de l'organisation des énoncés, ou encore de la conception stylistique. Considérant alors la manière dont on parle des passions dans le langage courant, Danielle Forget a mis en évidence la métaphorisation des passions en termes de force. Nous nous proposons d'examiner ici le fonctionnement de la métaphore sur le plan cognitif avant d'aborder la sémantique des passions et le système de conceptualisation qui s'y rattache.

La linguistique, avec notamment les travaux de Ducrot, a bien mis en évidence la présence de la subjectivité dans le langage dans lequel « [l]e choix d'éléments linguistiques, qu'ils soient syntaxiques, lexicaux, sémantiques, est responsable de cette "présence subjective", à laquelle peuvent se joindre des tournures stylistiques et rhétoriques qui les renforcent⁸². » Ainsi, le *pathos* qui affecte les interlocuteurs d'une situation d'énonciation laisse des traces dans l'énoncé, comme manifestation de la subjectivité des interlocuteurs. Michel Meyer n'a pas manqué de souligner l'ancrage énonciatif du phénomène passionnel dans la mesure où « [l]a passion est ce qui peut être énoncé dans et par les actes du langage : le sens de l'énoncé est à trouver dans l'énonciation. C'est la *manière* dont le sujet de l'énonciation s'implique qui est passion⁸³. » Pourtant, la manière de dire, qui pourrait

⁸² Danielle Forget, *op. cit.*, p. 40.

⁸³ Michel Meyer, *Le philosophe et les passions*, p. 328.

s'apparenter à l'action rhétorique qui vise à délivrer le message, ne fait que traduire une certaine expressivité du langage. En cela, l'analyse se situe davantage du côté psychologique que pragmatique puisque la dimension interactive n'est pas considérée. L'hypothèse que propose Danielle Forget cherche au contraire à se situer sur le plan de l'efficacité persuasive du *pathos*, cristallisée par l'adhésion de l'auditoire. L'originalité de sa démarche consiste à conceptualiser ce phénomène d'adhésion puisque, selon elle, « [la passion] [...] règle l'échange entre les instances du discours sous forme d'un rapport de force et mobilise un certain savoir avec ancrage dans un cadre social⁸⁴ ».

En effet, sur le plan sémantique, Forget observe que la notion de passion, dans son opposition historique avec la raison, s'exprime sur le mode de la contrainte ou de la force. Ces phénomènes du langage témoignent de la structuration de nos représentations en termes métaphoriques, mise en évidence par George Lakoff et Mark Johnson dans *Les métaphores dans la vie quotidienne*⁸⁵. En effet, le réel est appréhendé en termes de métaphores, substituant un élément par un autre, dans un système conceptuel métaphorique cohérent où chaque métaphore dépend sémantiquement des autres. Ainsi, on dira de quelqu'un d'ambitieux qu'il vise haut dans la vie et, à propos de quelqu'un qui a réussi, qu'il est sur le dessus du panier. Ces métaphores d'orientation, ici d'ascension verticale, mobilisent donc des aspects positifs que l'on trouve dans de nombreuses expressions :

⁸⁴ Danielle Forget, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁵ George Lakoff et Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, trad. Michel de Fornel et Jean-Jacques Lecercle, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1985 [1980], p. 256.

La plupart de nos concepts fondamentaux sont donc structurés par des métaphores quotidiennes d'orientation spatiale, et ce, suivant une certaine systématique interne (un ensemble d'expressions cohérentes entre elles en découlent) et externe (l'orientation des différents concepts est cohérente); cette structuration s'enracine dans notre expérience physique (corporelle) et culturelle du monde. Elle est extrêmement naturelle et parfois difficilement repérable. Les orientations physiques dominantes varient d'une culture à l'autre ("le choix d'un fondement physique est fonction de la cohérence culturelle de la métaphore").⁸⁶

Ce recours aux métaphores s'explique, selon eux, par le fait que nous ne disposons pas de concepts suffisamment clairs pour appréhender l'ensemble de nos expériences, notamment lorsqu'elles en viennent au domaine des sentiments et de l'émotivité. Ainsi, les métaphores s'élaborent en fonction des interactions que l'on a avec les objets de notre environnement, ce qui récuse l'idée d'objectivité de la langue, mais aussi de vérité. Lakoff et Johnson montrent d'ailleurs que certaines métaphores nient la réalité physique, rendant ainsi compte, en raison même de leur prégnance dans la langue et les représentations, qu'elles contribuent à structurer notre manière de penser et de percevoir le réel. En ce sens, nous ne sommes plus seulement dans le domaine du figuratif : les métaphores appartiennent au domaine cognitif.

Il n'en va pas autrement lorsqu'on aborde les expressions de la passion dont la conceptualisation recourt systématiquement à des éléments du monde physique pour rendre compte du mouvement que les passions mettent en jeu, et notamment de la force. En effet, comme nous l'avons mentionné précédemment, la preuve pathétique cherche à émouvoir, à transporter le destinataire *via* un certain nombre d'affects, de passions, « dont le sémantisme se complète par une projection de l'intériorité (la subjectivité, le "ressenti") vers l'extérieur (expressivité, interaction avec autrui dans l'échange discursif)⁸⁷ ». Ainsi, la

⁸⁶ George Lakoff et Mark Johnson, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁷ Danielle Forget, *op. cit.*, p. 45.

force est évoquée selon des « axes de sens⁸⁸ » exprimant l'intensité, la durée, l'étendue, le déplacement, le rythme ou encore la portée, autant d'éléments qui, en termes sémantiques, témoignent de la force d'un déplacement. Ainsi, « leur sémantisme [des passions] peut être interprété, dans ses grandes lignes, à travers cette représentation imaginative du dynamisme que chacun des discours actualisera par la parole ou l'écrit⁸⁹ ». On en veut pour preuve les exemples bien connus qu'offre la langue, dont les expressions et les stéréotypes tendent à établir un lien privilégié entre le domaine de la force physique et la force des passions. Ainsi, dire que l'on éprouve de la répulsion pour quelqu'un témoigne de la distance que provoque le dégoût ressenti. De la même manière, l'expression « une femme attirante » rend compte de l'affect du désir tout autant que du mouvement de rapprochement qu'il génère. Il en va de même pour la description des passions au moyen de leurs effets physiques : un visage blanc est associé, sur le plan sémantique, à la peur.

Cette métaphorisation des passions, définies comme force, relève donc de la sémantique des passions et témoigne d'usages que nous retrouverons dans le texte littéraire et qui serviront d'indices pour l'étude du fonctionnement pragmatique du *pathos*. Cependant, comment ces éléments sémantiques sont-ils récupérés dans les interactions ? Plus précisément, « comment le discours arrive-t-il, à travers cette métaphorisation des passions comme force, à communiquer ces dispositions affectives⁹⁰ ? »

⁸⁸ Danielle Forget, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 73.

B. L'expression des passions

Ces éléments sémantiques sont renforcés dans le discours par des éléments pragmatiques et rhétoriques qui, « placés dans un contexte argumentatif approprié [...] prolongent les traits de la passion en question pour les implanter jusque dans le mode de l'expression l'idée de la force⁹¹ ». Partant de ce constat, nous essayerons de présenter quelques éléments pragmatiques pertinents et leur fonctionnement pour illustrer la propagation de la force dans le discours.

Les éléments pragmatiques pertinents dans le cadre de notre étude relèvent généralement des actes de langage, qui montrent que l'on accomplit des actions en parlant. En effet, les énoncés dans la langue ne font pas que décrire, ils mettent en jeu des actions. Que le locuteur supplie ou prie, dénonce ou défende, ces énoncés dits performatifs donnent au texte un mouvement, mais ne peuvent pas, à eux seuls, être responsables du *pathos*. Cette distinction, rappelons-le, a été introduite par Austin en 1962, dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire*⁹², à partir de la distinction entre l'énonciation et l'énoncé, auquel sont associés respectivement une signification et un sens. La signification de l'énonciation recouvre le but qui la motive ou encore les actes que l'énonciation met en jeu, à la différence du contenu propositionnel de l'énoncé. Le destinataire du message doit donc être capable de saisir cette composante pragmatique de l'énonciation pour réagir adéquatement. Pour cela, le locuteur recourt à des embrayeurs qui permettent de relier le sens de l'énoncé à la situation d'énonciation, soit le locuteur, l'ici et le maintenant, ainsi qu'à des actes de langage. Austin distingue trois types d'actes : l'acte locutoire, qui consiste à dire, l'acte

⁹¹ Danielle Forget, *op. cit.*, p. 51.

⁹² J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970 [1962], p. 109-118.

illocutoire, soit l'acte que l'on fait en disant, et l'acte perlocutoire, soit celui que l'on provoque par le fait de dire quelque chose. Bien que très critiqués, les actes de langage ont été repris par Goffman et Roulet dans une perspective conversationnelle afin de réinsérer dans le contexte de la communication ces unités conçues de manière abstraite et isolée. L'enjeu est d'abord de décrire l'organisation séquentielle des actes de langage et de la combiner avec une théorie des interactions sociales, dans la structure du dialogue, puisque les actes de langage participent à l'élaboration des relations interpersonnelles.

Si Kerbrat-Orecchioni présente cette notion dans le cadre de l'énoncé pour lequel elle a été conçue, elle ne manque pas de souligner la portée plus grande du concept dès lors que l'on aborde le discours, « envisag[é] comme une séquence d'actes de langage⁹³ ». Comme elle, Dominique Maingueneau n'a d'ailleurs pas manqué de souligner l'importance de ces actes dans le discours littéraire, qui, dans sa visée, propose un « pacte illocutoire⁹⁴ ». Maingueneau parle alors de « macro-actes de langage⁹⁵ » qui renvoient à la problématique des genres de discours puisque « dès qu'il a identifié de quel genre relève un texte, le récepteur est capable de l'interpréter et de se comporter de manière adéquate à son égard⁹⁶ ». La communication entre l'auteur et le lecteur suppose donc une coopération, basée sur un certain nombre de connaissances, non linguistiques et linguistiques, liées aussi au contexte énonciatif et à l'organisation textuelle. En effet, au niveau de la microstructure, la coopération se joue en fonction de la règle de la cohésion, qui régit les éléments qui font progresser le texte au niveau des énoncés et de leurs enchaînements. Au niveau de la

⁹³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2009 [2001], p. 158.

⁹⁴ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup », 1997 [1990], p. 12.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 12.

macro-structure, la règle de cohérence s'applique puisqu'elle porte sur les contraintes et les attentes génériques. En effet, « [l]a notion de cohésion désigne les faits de continuité et de progression sémantiques et référentiels produits dans un texte [...] par un dispositif spécifiquement linguistique⁹⁷ », là où la cohérence « désigne [...] les propriétés pragmatiques qui assurent à une séquence textuelle ou discursive, son interprétabilité, notamment par des données informationnelles [...] susceptibles d'être congruentes avec le monde de celui qui évalue ces données⁹⁸ ». Le lecteur actualise donc, par sa compréhension, le dispositif textuel qu'est l'œuvre. Notons enfin que les actes de langage permettent aussi « d'éclairer efficacement le fonctionnement du dialogue romanesque aussi bien que théâtral⁹⁹ » dans la mesure où la littérature enregistre le fonctionnement de la langue en situation d'énonciation.

Ces actes de langage se manifestent à la faveur des tours de parole qui règlent les interactions. Toute interaction est fondée sur un principe commun que Paul Grice a baptisé « principe de coopération¹⁰⁰ ». Selon lui, quatre maximes conversationnelles régissent l'énonciation dans le but de maintenir ce principe de coopération et de guider l'interprétation des énoncés en situation d'interaction. La première est la maxime de quantité, qui recouvre la quantité d'informations données par les interlocuteurs : « [c]haque intervenant doit donner autant d'informations que nécessaires et pas plus [...]¹⁰¹. » La seconde vise la qualité dans la mesure où « [t]oute contribution doit répondre aux

⁹⁷ Franck Neveu, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 70.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰⁰ Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications, La conversation*, n° 30, 1979, p. 61. Grice en donne la définition suivante : « que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, dans le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagés. »

¹⁰¹ Martine Bracops, *op. cit.*, p. 77.

conditions de véridicité et de bien-fondé [...] ¹⁰². » La troisième repose sur sa pertinence. La quatrième est la maxime de modalité, « qui ne concerne pas, contrairement aux précédentes, ce qui est dit, mais plutôt comment on doit dire ce que l'on dit ¹⁰³ ». Elle répond à un impératif de clarté, de concision et d'à-propos. Ces maximes regroupent les conditions de réussite optimale d'une interaction. Cependant, la transgression de ces règles ne condamne pas la communication. Au contraire, Grice a montré, en recourant aux notions d'implications communicationnelles et conventionnelles, que le travail interprétatif du destinataire vise souvent à expliciter la signification par rapport au sens de l'énoncé en vue de réparer, en termes sémantiques, ce qui aurait pu être une transgression en termes énonciatifs. Cela permet donc au destinataire de capter l'implicite, qui se manifeste principalement à travers les sous-entendus, en fonction du contexte énonciatif, et les présupposés, inscrits dans l'énoncé de manière stable. Les conversations se déroulent généralement sur ce mode implicite, de la même manière que le texte littéraire. Maingueneau considère en effet que les présupposés jouent un rôle majeur dans la construction de la cohérence textuelle puisque, pour progresser, le texte convertit les informations déjà données en présupposés. Ces informations peuvent avoir été données dans le texte lui-même, ou être déjà admises par le lecteur, ou encore être universellement admises.

Ainsi, l'expression de la force ne saurait se résumer à relever des exclamations ou autres éléments linguistiques qui témoignent, dans le texte écrit, d'une émotion non verbale. Il s'agit plutôt de voir, dans le phénomène de coénonciation inhérent à toute situation d'énonciation, comment se construit la charge pathétique, qui, nous l'avons vu,

¹⁰² Martine Bracops, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰³ Paul Grice, *loc. cit.*, p. 61.

circule entre les différentes instances énonciatives. C'est donc l'analyse des configurations textuelles qui est le plus à même de faire comprendre le propos.

C. La rhétorique des passions

Cette expression consacrée renvoie à la fois à une théorie des passions et à une *praxis*. C'est davantage cette dernière qui nous intéresse dans la mesure où l'enjeu consiste à mettre en évidence les procédés les plus propices¹⁰⁴ au maniement du *pathos* puisque, comme le note Mathieu-Castellani, « elles animent le discours et l'échauffent, lui donnent mouvement et couleur¹⁰⁵ ». De fait, seule leur inscription dans un faisceau d'indices d'ordre sémantique ou pragmatique permettra de convertir ces procédés rhétoriques en expression de la force.

D'un point de vue général, les passions se propagent d'autant plus facilement que le locuteur tend à rejouer les passions qu'il entend raconter dans l'actualité de la prise de parole : « Cette propriété, que nous nommerons actualisation, tend à neutraliser la différence entre la référence, c'est-à-dire le narré (ou la *mimésis* s'il s'agit d'un récit), et la narration, faisant comme si le sujet expérimentait *hic et nunc* l'affect en question¹⁰⁶. » Ainsi, tout se passe comme si le locuteur trouvait dans la situation d'énonciation même des éléments déclencheurs de passions. Il est alors aisé de voir comment ce principe d'actualisation est au service d'un principe d'activation immédiat des passions, qui aura des conséquences en termes d'*ethos* puisque le locuteur présente tous les signes de la sincérité,

¹⁰⁴ En effet, aucune figure n'exprime exclusivement le *pathos* d'un texte. De même, aucune figure ne renvoie qu'à une seule passion.

¹⁰⁵ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰⁶ Danielle Forget, *op. cit.*, p. 52.

mais aussi en termes de *pathos*, en vertu du principe de communication des passions envisagé précédemment. Sur le plan de l'énonciation, cela se traduit par l'emploi du présent de narration. Au niveau de l'organisation du discours, la narration peut être sollicitée afin de contribuer à prolonger « l'effet énonciatif d'*immédiatement*¹⁰⁷ » et par là, à propager la force de la passion, tout en exploitant cette partie du discours, qui par nature donne à voir, met sous les yeux de l'auditoire et constitue, selon Georges Molinié¹⁰⁸, le lieu privilégié du *pathos*, à l'origine de la forme romanesque. D'autres parties du discours peuvent être favorables à la communication des passions. Ainsi en va-t-il de l'action, qui

rapproche l'art oratoire de celui du comédien ; elle est le signe de l'individualité et de la singularité ; elle représente la composante sociale la plus forte de l'éloquence, la situant délibérément dans la vie. Traditionnellement, l'action a deux aspects : la prononciation et le geste. Il semble bien que le premier soit le plus important : il s'agit de la voix.¹⁰⁹

Si le texte écrit prive du spectacle des passions transmises par le biais du corps physique, la conception de Mainguenau de l'*ethos* appliqué aux personnages de fiction permet cependant d'appréhender l'éloquence du corps du locuteur et son effet sur le destinataire.

De plus, le locuteur peut recourir à une série de stratégies discursives toujours dans le but de communiquer une charge émotive. Danielle Forget en recense quelques-unes dans *Passions bavardes*. En effet, la transmission des passions peut opérer *via* « une *thématique suggestive*¹¹⁰ », déjà en elle-même chargée d'enjeux pathétiques, qui appartiennent à l'imaginaire collectif et nécessitent par là d'être traités d'une manière pathétique. De même, « [l]e destinataire prend ainsi connaissance du thème tout en l'interprétant à travers une

¹⁰⁷ Danielle Forget, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁸ Voir Georges Molinié et Michel Aquien, *op. cit.*, p. 291.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁰ Danielle Forget, *op. cit.*, p. 73.

vision énonciative marquée de pathos¹¹¹. » Elle peut aussi recourir à une stratégie de « corrélation¹¹² », qui vise à rapprocher le locuteur du destinataire « au cours d'un même processus : celui du *pathos* interpellé, qu'une cohésion linguistique contribue à cimenter¹¹³ ». Le locuteur peut également jouer sur « une transposition des rôles¹¹⁴ », entendu ici comme modèle de comportement dans l'interaction, qui peuvent prendre un aspect social dans le cas des rôles archétypaux, mobilisés par certaines interactions. Ces rôles s'inscrivent dans une conception implicite que nous avons de scénarios, « situation type plus ou moins déterminée, où les éléments qui la composent obéissent à une cohérence écho à nos expériences¹¹⁵ ». Chaque situation renvoie, malgré sa spécificité, à un scénario qui offre un modèle comportemental aux interlocuteurs, susceptible d'être échangé au profit d'une communion empathique, voire sympathique. Cependant, une stratégie discursive peut consister à susciter le *pathos* pour que le destinataire effectue la transposition des rôles et par là, adhère au discours du locuteur. L'interpellation peut aussi fonctionner comme « une provocation pragmatique¹¹⁶ » en cherchant à faire réagir l'interlocuteur.

Ajoutons enfin le cas de figures – expression usant de mots courants pour désigner une chose, tout en présentant une modification de l'énoncé qui entraîne un glissement sémantique – ou de tropes – expressions provoquant un transfert du sens propre vers le sens figuré – qui peuvent devenir des indices de la force passionnelle d'un discours, en prolongeant « la métaphorisation dans une correspondance analogique entre le contenu des

¹¹¹ Danielle Forget, *op. cit.*, p. 73.

¹¹² *Ibid.*, p. 73.

¹¹³ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

passions (la description de chacune) et leur mode d'expression qui en exploite la force¹¹⁷ » comme c'est le cas, par exemple, de l'exagération, qui peut devenir, dans certains contextes, un indice d'intensité¹¹⁸. Les figures dites de « complicité/participation¹¹⁹ » peuvent jouer un rôle analogue, selon le contexte argumentatif dans lequel elles s'insèrent. En effet, ces figures établissent ou réclament une complicité entre les interlocuteurs, dans le but d'obtenir sa participation. On compte parmi elles l'apostrophe, « interpellation interrompant brusquement le discours¹²⁰ », l'astéisme, qui consiste à « voiler la louange en lui donnant forme de reproche¹²¹ », le chleuasme, qui consiste à « se déprécier avec l'espoir d'une désapprobation chez l'interlocuteur¹²² » ou encore l'interrogation. À travers ces quelques exemples se dévoile l'usage stratégique que l'on peut faire des figures dans le but de faire circuler les passions. Précisons enfin que l'usage de ces figures ou tropes dépend étroitement des périodes, qui trouvent en elles une manière privilégiée de faire ressentir la force des passions, dans des configurations textuelles toujours inédites.

Ainsi, nous pouvons dire avec Herman Parret que « le sujet des passions se rend présent dans son discours, “se met en discours” essentiellement par la *performativisation* et par la *figurativisation* des énoncés¹²³ ». Cependant, les passions doivent avoir une incidence sur la situation d'énonciation afin de faire circuler les affects en jeu pour emporter, ultimement, l'adhésion du l'interlocuteur. En cela seulement les passions se comprennent comme une construction discursive et non un thème.

¹¹⁷ Danielle Forget, *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹¹⁹ Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 137.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 138.

¹²¹ *Ibid.*, p. 138.

¹²² Nicole Ricalens-Pourchot, *op. cit.*, p. 138.

¹²³ Herman Parret, *op. cit.*, p. 150.

Ainsi, il ne s'agit pas de faire un relevé exhaustif des procédés puisque « les passions peuvent s'exprimer par des figures très diverses¹²⁴ ». D'où l'intérêt d'envisager un cas pratique qui servira à donner un exemple du type de traitement pragmatique et rhétorique de la force. En effet, en vertu même du caractère discursif des passions, « ce sont les discours où elles sont employées qui permettront d'en mieux connaître les mécanismes de fonctionnement, les effets, ainsi que le rôle qu'elles jouent¹²⁵ ». Considérons alors le cas des *Âmes fortes* de Jean Giono, qui servira d'exemple à cette étude.

Chapitre 3. Le cas des *Âmes fortes*

En effet, *Les âmes fortes* favorise la mise en évidence du caractère discursif des passions puisque le roman thématise cette question tout en proposant une démonstration de son efficacité pragmatique. Ainsi, nous aborderons dans ce chapitre le fonctionnement du roman afin d'exposer les conditions d'exercices de la force des passions, que nous présenterons par la suite. Pour cela, nous donnerons un aperçu des principaux éléments diégétiques afin de mettre en évidence le caractère problématique de la conversation et, finalement, la place d'un tel roman dans l'œuvre de Giono.

A. Présentation des *Âmes fortes*

À la question scolaire « de quoi ça parle ? », force est de répondre sans malice que ça parle. En effet, le lecteur entre *in medias res* dans une conversation entre des

¹²⁴ Gisèle Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 106.

¹²⁵ Herman Parret, *op. cit.*, p. 41.

personnages parfois anonymes¹²⁶ et force pour lui de prendre son mal en patience pour reconstituer pas à pas l'histoire qui lui est contée. Nous précisons ici les choix d'écriture de Giono, sur le plan narratif et typographique, afin de faciliter la compréhension ultérieure des analyses qui seront proposées.

Le roman s'ouvre sur une épigraphe fictive, attribuée au poète anglais William Shakespeare (1564-1616). Elle est intéressante à plusieurs égards. D'abord, l'épigraphe mime une réplique de la pièce, réduite ici à une interjection, « Oh ! ». Elle renvoie donc le lecteur à tout un spectre d'émotions qui rendent néanmoins compte d'une réaction, à la limite du non verbal. Cette réaction est attribuée à un personnage anonyme, identifié seulement par sa fonction de domestique, tout droit sorti de la pièce de théâtre shakespearienne mentionnée en italique à la ligne suivante, *The winter's tale* (1623). S'il n'en est rien dans les faits, cette mention doit être lue, selon nous, de manière tout aussi littérale que cette intervention sans mot du domestique. En effet, qu'est-ce que *Les âmes fortes* sinon un conte d'hiver ? Le roman donne à lire une conversation occasionnée par la veillée funéraire d'Albert, dans le village de Lalley, en 1949, soit moment de l'écriture du roman. Pourtant, le dispositif mis en place fait très vite oublier la modernité du tableau et fait basculer le roman dans une temporalité vague, aux contours flous, en dépit des dates et autres indices temporels.

¹²⁶ L'anonymat des personnages est partiel puisqu'il est possible, dans certain cas, tantôt d'attribuer une réplique grâce aux interpellations tantôt d'identifier un narrateur en vertu du même principe et du pronom sujet à la première personne.

L'entrée d'un groupe de visiteuses dont on ignore le nombre¹²⁷, accueillies par l'épouse du défunt, Rose, qui cède rapidement à leurs réprimandes et part se coucher, ouvre le roman. Seules, les visiteuses se mettent à l'aise pour passer la nuit, dans ce cadre domestique et privé. Elles se livrent alors à une série de menues occupations – changer les cierges au chevet du mort, surveiller le sommeil de Rose – avant de décider de prendre une collation, malgré la polémique qui s'ensuit pour savoir s'il est convenable ou non de boire du vin dans la maison d'un mort et de manger ses provisions de surcroît. Elles finissent cependant par se concentrer autour de la table et du feu, où elles font griller du pain pour manger les caillettes. Il n'est d'ailleurs pas question d'allumer l'électricité dans la maison du mort et tout se déroule à la lueur des bougies. Ce dispositif nocturne et cet éclairage ne sont pas sans rappeler l'univers fabuleux des *Mille et une nuits* et plus généralement celui des histoires racontées plus que lues. Ainsi, la forme de la conversation sert de manière privilégiée cette atmosphère puisqu'elle renvoie, d'une part, aux phénomènes d'oralité et autorise, d'autre part, le récit, au sens rhétorique.

Ainsi, les interlocutrices se mettent à échanger une série d'anecdotes plus ou moins longues autour de l'incendie du château de Percy, de l'altercation entre les dénommés Charmasson et Blaise, celles, courantes, entre mari et femme, puis d'un dénommé Albert. Finalement, la conversation se concentre sur la vie de Thérèse qui « devient en même temps le narrateur principal, et raconte sa vie à la première

¹²⁷ Il est étonnant de remarquer que Jacques Chabot ou Jacques Ibanès tranchent la question en décrétant avoir affaire à un trio de personnages. En l'absence de démonstration probante, nous continuerons de prétendre que le nombre de veilleuses est indéterminé. Voir Jacques Chabot, « Un roman à coulisses », *Les âmes fortes, Roman 20-50*, n° 3, juin 1987, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1987, p. 25, et Jacques Ibanès, « La dérobadé : Exposition du mensonge pluriel », *Les âmes fortes, Roman 20-50*, n° 3, juin 1987, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1987, p. 19.

personne¹²⁸ ». Notons, avec Pierre Robert, que « son nom est le seul que le lecteur connaisse, et elle est la seule qui puisse être reconnue quand elle parle¹²⁹ ». Le lecteur découvre alors la manière dont elle a fui le domicile parental en mai 1882 pour se rendre à Châtillon, avec la complicité de l'homme qui deviendra son mari, Firmin. Thérèse est alors employée comme bonne à tout faire à l'auberge du village et fait la connaissance de M. et Mme Numance, notables et rentiers, qui vivent dans la petite ville jusqu'à leur ruine financière, entraînant la mort de M. de Numance et la fuite de son épouse, en juillet 1885. À la suite de cette disparition, Thérèse et Firmin partent s'installer à Clostre, où ils achètent une auberge. Ils déménagent finalement dans le village nègre, au bord de la voie de chemin de fer en construction, où ils tiennent la cantine. Firmin y meurt à la suite d'un accident. Le récit de Thérèse se termine ainsi et la conversation reprend pour signaler que le jour se lève, ce qui met fin au roman.

Cependant, ce récit n'est pas le seul fait de Thérèse. Cela dit, rien n'est moins sûr. En effet, la critique est partagée sur la question de l'interlocution. Pour Robert Ricatte, qui fait autorité dans les études gioniennes, Thérèse n'a qu'une seule interlocutrice, à laquelle il se réfère, conformément aux indications données par Giono dans ses carnets de travail, comme étant « le Contre ». Pourtant, cette construction duelle de l'histoire de Thérèse n'est pas aussi évidente, si l'on en croit Pierre Robert :

¹²⁸ Pierre Robert, *Jean Giono et les techniques du roman*, Berkeley, University of California Press, 1961, p. 22.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 21.

Il n'y a rien qui puisse justifier une telle hypothèse. Il serait d'abord illogique que dans un groupe de plusieurs personnes qui veillent, il n'y en ait que deux qui parlent. Ensuite, "l'affaire Thérèse" a sans aucun doute fait sensation dans le petit village – chacune des veilleuses a bâti, d'après les rumeurs, sa version particulière. C'est cette version personnelle qu'elles opposent à tour de rôle à celle de Thérèse.¹³⁰

Pourtant, Giono lui-même aurait parlé en ces termes du roman, dans une entrevue avec Ricatte, que ce dernier retranscrit dans la Notice parue dans la Pléiade : « J'ai fait parler la femme puis une autre qui racontait la même histoire, mais toute différente¹³¹. » Notre lecture des *Âmes fortes* ne réclame pas ici de trancher la question puisque, comme nous le verrons par la suite, que ces interventions soient le fait d'un ou de plusieurs locuteurs, elles répondent toutes, selon nous, à la même stratégie éthique et pathétique. Cependant, nous nous rangerons du côté de Ricatte et maintiendrons dans le reste de la thèse l'appellation du Contre pour désigner l'interlocutrice principale de Thérèse, même si nous admettons qu'il y certainement plus de trois interlocutrices présentes lors de la veillée.

Sur le plan typographique, les tours de parole sont indiqués par un retour à la ligne et la présence d'un tiret. Les tours de paroles sont aussi l'occasion d'insérer des séquences narratives plus ou moins longues allant de quelques lignes à plus d'une centaine de pages. Il semble, à première vue, que Giono recourt au retour à la ligne et à l'alinéa pour segmenter le texte sous forme de paragraphes quand les blocs narratifs sont très longs, comme dans le cas du récit de la vie de Thérèse à l'auberge de Châtillon. Ainsi, le retour à la ligne permet d'aérer les blocs narratifs tout en mettant à distance la conversation-cadre. Les dialogues et plus largement les fictions dialogiques largement convoqués par ces séquences narratives sont encadrés par des guillemets. Les tirets ne sont utilisés que dans les séries de répliques,

¹³⁰ Pierre Robert, *op. cit.*, p. 21.

¹³¹ Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. V, p. 1010-1011. C'est nous qui soulignons.

pour distinguer les tours de paroles. L'épigraphe ainsi que le lieu et la date de fin de rédaction sont indiqués en italique.

Ainsi, le dispositif narratif des *Âmes fortes*, en apparence simple, éclaire le jeu de miroir entre le dispositif fictionnel et le dispositif narratif : les personnages, placés dans la pénombre, distinguent à peine les choses qui les entourent tout comme le lecteur distingue à peine les interlocuteurs, à l'exception de celui qu'ils distinguent, dans tous les sens du terme, Thérèse. Se trouvent donc immédiatement mobilisés dans la situation d'énonciation des enjeux éthiques et pathétiques, relayés aussi par la nature de leurs échanges.

B. Une conversation problématique

En effet, la forme dialoguée implique un travail de coénonciation qui devient problématique dans le cas des *Âmes fortes* dans la mesure où il est basé, en termes logiques, sur des incohérences, voire des contradictions qui naissent dans la confrontation de ces deux points de vue. Nous précisons cette idée en abordant d'abord la genèse du roman puis le processus d'écriture débouchant sur un système de vérité plurielle, qui donne au roman sa complexité, en termes narratifs.

Giono s'attelle, à la sortie de la Seconde Guerre mondiale, à l'écriture du *Hussard sur le toit*, qui sera publié un an après *Les âmes fortes*, en 1951. Cependant, comme l'indique Ricatte dans sa notice à *Faust au village*, « [l]e 25 juin 1948 la rédaction du *Hussard sur le toit* s'interrompt ; quelques notes s'y rapportent encore en juillet et en août, durant les vacances familiales à Lalley : elles cessent à partir du 23 août¹³². » Rien n'explique cette pause ni l'apparition plus loin dans les carnets d'un titre, *La chose*

¹³² Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. V, p. 937.

naturelle, qui rassemblera un ensemble de nouvelles et, entre autres, un texte intitulé *La veillée*, « le second volet [...] du diptyque funèbre prévu alors : aux préparatifs du *Mort* succédaient les bavardages des femmes du village venues passer la nuit au chevet mortuaire du pauvre Albert¹³³ ». Mais, comme le confiera Giono à Ricatte lors d'un entretien en août 1955,

[j]'en étais là, je croyais mon livre presque terminé, j'ai pris le train pour Marseille. Je ne sais pas si vous êtes comme moi, mais les secousses, le rythme du train, ça fertilise l'imagination... Parmi ces femmes qui bavardaient à la veillée, il devait bien en avoir une qui racontait sa vie. L'histoire de cette femme... Alors je me suis dit : «Ton roman, il n'est pas fini. Il est à peine commencé.» J'ai recommencé, comme ça, sans savoir où j'allais.¹³⁴

Se dessine alors l'intrigue des *Âmes fortes*, dont la rédaction s'étale du 27 décembre 1948 au 28 avril 1949, à partir de ce court texte d'une vingtaine de pages. Ainsi, en suivant le fil de la conversation de cette *Veillée*, Giono développe le texte en continuant de faire parler Thérèse jusqu'au moment où intervient, par hasard, une contradictrice. Ce premier moment dans l'élaboration du livre permet à Giono d'en dresser le plan général, à partir de cette construction duelle dynamique. Robert Ricatte a ainsi pu, grâce aux carnets de travail de l'auteur, retracer assez précisément l'évolution du texte¹³⁵ par rapport au projet initial, qui visait à réconcilier, *in fine*, les deux versions. Pourtant, en abandonnant cette idée, Giono se retrouve dans une impasse : que faire alors du roman ? Ce deuxième moment est l'occasion pour Giono de revoir sa conception du personnage de Thérèse et d'accepter la possibilité de sa duplicité. À cet égard, Robert Ricatte parle de « révolution copernicienne¹³⁶ » puisqu'il n'existe plus aucune vérité stable dans l'univers romanesque :

¹³³ Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. V, p. 1010.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 1010-1011

¹³⁵ *Ibid.*, p. 1010-1021.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 1020.

Avec un sûr sens du *kairos*, il aura donc réussi, sans intention préalable ni ratiocination, mais bien plutôt au cours de l'aventure de l'écriture, à "perturber le fonctionnement traditionnel du roman" comme l'écrit avec justesse Henri Godard, qui conclut : "Le processus ordinaire de poursuite d'une vérité et d'une seule s'est trouvé enrayé à l'improviste, comme par surprise, et Giono se gardera de reprendre ensuite le schéma ainsi constitué : l'effet serait vite nul si le lecteur s'habituaient à prendre le début du roman pour une version des faits destinée à être systématiquement démentie."¹³⁷

En effet, selon le premier récit de Thérèse, le couple Numance s'est ruiné à la suite de l'adultère de Mme de Numance. Le Contre, bien renseignée par le biais d'une tante, la tante Junie, corrige cependant cette version en affirmant que c'est Firmin, l'époux de Thérèse, qui a machiné la ruine des Numance. Pourtant, Thérèse reprend la parole et s'attribue la responsabilité de la mort de M. Numance et de la disparition de sa femme. Le Contre prend alors la relève pour raconter la suite de la vie de Thérèse, après cette disparition et notamment ses rapports violents avec Firmin. Thérèse reprend enfin la parole pour raconter la mort de ce dernier, qu'elle a vraisemblablement fait assassiner. Mais, loin de générer une simple contradiction sur les faits,

l'emploi des versions alternées et contradictoires que [...] l'héroïne et sa vieille adversaire donnent de la vie de Thérèse a pour effet, dès que la narratrice change, de créer un écart béant à l'intérieur d'un autre couple qu'on croyait uni par la malice ou la passion : celui de Firmin et Thérèse se distend dès que Berthe vient corriger ce qu'en disait Thérèse ; mais lorsque celle-ci s'en prend à son tour à l'interprétation que l'autre vient de donner de l'amitié de Thérèse et de Mme de Numance, on voit la plus effroyable distance s'instaurer entre les deux femmes.¹³⁸

Cependant, elles questionnent aussi, de manière essentielle, la nature du personnage lui-même, faisant dire à Marcel Neveu que « dans l'articulation des mystères, c'est celui du

¹³⁷ Philippe Mottet, « *Les âmes fortes : des ruses pour la forme* », *La mêtis de Giono. Présences de la mêtis grecque, ou intelligence pratique, dans l'art romanesque de Jean Giono*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, p. 157-158.

¹³⁸ Robert Ricatte, « Jean Giono et le récit », Roland Bourneuf (dir.), *Les critiques de notre temps et Giono*, Paris, Éditions Garnier Frères, coll. « Les Critiques de notre Temps », 1977, p. 162. L'emploi du prénom de Berthe est assez mystérieux dans ce contexte. Nous devons vraisemblablement lire le Contre, soit l'interlocutrice principale de Thérèse, qu'il semble abusif d'identifier à une des participantes de la veillée, interpellée par moment par ce prénom.

personnage qui commande tout¹³⁹ ». Comment comprendre que Thérèse fasse profil bas au début du roman, en se présentant comme une petite bonne, témoin de la grande vie des Numance pour ensuite se présenter comme un prédateur vis-à-vis d'eux, capable de saigner le couple à blanc ? Le roman sollicite donc, toujours selon Neveu, moins la compétence policière du lecteur que « sa pénétration psychologique¹⁴⁰ ». Pourtant, que peut-on dire de celui qui parle, en dehors de ce qu'il dit de lui et veut nous faire penser en retour ? Ainsi, il semble que l'on ait intérêt à penser la contradiction davantage en termes de stratégies énonciatives qu'en termes de morale. Or, la forme et les implications sociodiscursives de la conversation, d'une part, sont particulièrement favorables à un jeu stratégique basé sur l'*ethos* et le *pathos* et le légitime, d'autre part.

En effet, tout se passe comme si le prétexte de la conversation donnait au roman un fil rouge logique, qui tolère les ruptures puisque l'enjeu de la conversation est moins dans son objet que dans son déroulement, à la différence des formes littéraires comme le dialogue. On en veut pour preuve le traitement de la triple chronologie du roman où se mêlent celle de l'interaction verbale, celle des faits narrés et, finalement, celle des faits tout court. S'il y a concomitance entre le temps de l'écriture et celui de la conversation, puisque la veillée funéraire a lieu en 1949, il n'en est rien entre l'ordre des récits et celui des faits. Au contraire,

¹³⁹ Marcel Neveu, « Thérèse et les destinées », *Les âmes fortes, Roman 20-50*, n° 3, juin 1987, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1987, p. 56.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

[d]ans *Les âmes fortes*, par les retours en arrière constants des différents narrateurs, [Giono] reprend sans cesse le récit. Les vides chronologiques d'un premier récit sont souvent couverts par le second : procédé très efficace : le lecteur a l'impression que rien n'a été oublié, qu'aucun vide n'existe dans le récit, pour découvrir d'ailleurs que c'est exactement le contraire, qu'il a été mystifié, que le plus important n'a pas été dit. Mais l'illusion de la continuité chronologique est toujours présente.¹⁴¹

Une partie des faits qui reste inaccessible pour le lecteur, comme ce qu'il advient de Thérèse entre la mort de Firmin au village nègre et la scène de la veillée funéraire qui a lieu à Trièves. Il y a donc sélection de la part des interlocutrices des informations qui méritent d'être dévoilées en dépit de l'impression d'exhaustivité qui contribue à augmenter la crédibilité des interlocutrices et, par voie de conséquence, la confiance du lecteur. Ainsi, l'intérêt du roman semble résider dans la force d'entraînement à l'œuvre dans l'interaction, qui balaie incohérences et contradictions.

De fait, « [l]es Thérèse racontées nous distraient de la Thérèse narratrice ou narrataire, la seule incontestable¹⁴². » Il y a ainsi tout intérêt à se pencher sur la rhétorique de cette prise de parole, afin de rendre compte, en termes pragmatiques, de l'adhésion somme toute problématique des interlocuteurs et, *in fine*, du lecteur, qui n'abandonne pas la lecture. Cependant, au-delà du hasard de l'écriture, comment comprendre l'émergence, au sein de l'œuvre gionienne, de ce roman météorite¹⁴³ ?

C. Situation des *Âmes fortes* dans l'œuvre de Giono

Il peut sembler *a priori* ambitieux de vouloir situer *Les âmes fortes* dans une production romanesque qui occupe six volumes dans la collection de la Bibliothèque de la

¹⁴¹ Marcel Neveu, *loc. cit.*, p. 27.

¹⁴² *Ibid.*, p. 63.

¹⁴³ En effet, *Les âmes fortes* est le seul roman de l'œuvre de Giono à emprunter la forme dialoguée, avec les nouvelles *Faust au village* et *La mort*, qui appartenaient, à l'origine, au même projet d'écriture que *Les âmes fortes*.

Pléiade, sans compter d'autres écrits divers et variés¹⁴⁴. Pourtant, *Les âmes fortes* s'inscrit, selon nous, à la croisée de trois préoccupations qui tracent dans l'œuvre complète des lignes de fuite propres à révéler certains enjeux thématiques pertinents pour comprendre la force d'expression des passions, que nous aborderons par la suite.

La première d'entre elles, c'est le thème de la générosité¹⁴⁵, qui relit, à quinze ans d'écart *Que ma joie demeure* (1935) et *Les âmes fortes*. Ce premier roman met en scène le personnage de Bobbi, qui arrive seul, de nuit, sur le plateau Grémone. Invité à rester par Jourdan et sa femme, il initie peu à peu la vingtaine d'habitants du plateau à la joie. Pourtant, le suicide de la jeune Aurore amoureuse de Bobbi entraîne son départ. Il meurt alors foudroyé lors d'un orage. Pierre Citron voit dans cette œuvre, pour la première fois dans l'univers romanesque gionien, l'apparition d'un « premier héros véritablement solitaire¹⁴⁶ ». Or, la conjonction de ce thème avec l'apparition d'un nouveau type de personnage n'est pas un hasard. En effet, Robert Ricatte, dans sa notice des *Âmes fortes*¹⁴⁷, s'appuie sur les propos de Giono tirés de l'entrevue avec Amrouche, pour montrer que la générosité est, en fait, une forme de solitude dans la mesure où elle est, par définition, hors norme et qu'elle conduit nécessairement au désastre. Cela s'explique par la nature même de la générosité, « une qualité ou une passion féroce et égoïste¹⁴⁸ ».

¹⁴⁴ Giono a, en effet, rédigé des préfaces, des essais, des manifestes, des articles de journaux, des traductions, de poèmes, des pièces de théâtres, des scénarios de films, auxquels s'ajoutent les carnets de création, la correspondance et les journaux intimes.

¹⁴⁵ En effet, « [l]e thème central [de *Que ma joie demeure*], c'est la générosité sans limites. La même chose que dans *Les âmes fortes*. » Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1990, p. 202-214.

¹⁴⁶ Pierre Citron, *Giono 1895-1970*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 214.

¹⁴⁷ Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. V, p. 1035-1037.

¹⁴⁸ Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, p. 207.

En effet, « [l]e généreux est un personnage exceptionnel, il n'est pas un personnage normal. L'égoïsme, qui lui ferait retenir les choses qu'il donne, se transforme en lui-même en une espèce de jouissance égoïste du fait même qu'il donne¹⁴⁹. » D'où « [le] problème suivant : c'est que si vous êtes généreux, vous êtes amenés, fatalement, à considérer à un certain moment donné le côté sans limites de cette générosité. Vous ne savez pas, et vous poussez cette générosité de plus en plus loin¹⁵⁰. » Cela engendre une forme de démesure qui convertit le bien *a priori* que l'on attribue à cette vertu en un mal. *Que ma joie demeure* et *Les âmes fortes* offrent donc, à quinze ans d'écart, « deux tentatives qui ont donné des résultats différents¹⁵¹ ». Si le premier est considéré par son auteur comme « un roman raté de la générosité », c'est parce qu'il lui manque l'ambivalence de la vertu et son ancrage social, développés par ailleurs dans *Les âmes fortes*. En effet, Giono explique qu'il est nécessaire « de connaître comment la générosité avait son cheminement psychologique dans un homme ou une femme¹⁵² » pour réussir un roman sur ce thème.

Cette remarque conduit directement à la deuxième préoccupation qui travaille l'œuvre, à savoir la pensée de Machiavel. En effet, Christian Morzewski, dans son article intitulé « Dans quelles ténèbres sourd la générosité ? »¹⁵³, voit dans l'œuvre de Machiavel l'origine de cette conception paradoxale de la générosité. Giono indique par ailleurs, dans le *Voyage en Italie*, qu'« il y a plus de vingt ans [qu'il] li[t] et reli[t] Machiavel » (VI, 19). Il rédige également, dans les années 1950, une série de textes consacrés à cet auteur et

¹⁴⁹ Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, p. 208.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 209.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁵² *Ibid.*, p. 211.

¹⁵³ Christian Morzewski, « Dans quelles ténèbres sourd la générosité ? », *Les âmes fortes, Roman 20-50*, n° 3, juin 1987, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1987, p. 5-18.

regroupés aujourd'hui dans le recueil *De Homère à Machiavel*¹⁵⁴. Nous y trouvons, notamment, le fameux article que Giono avait proposé en octobre 1951, dans la revue *La Table ronde*, en guise de préface à quelques lettres de la correspondance de Machiavel, « Monsieur Machiavel ou le cœur humain dévoilé (1951-1955) », ainsi que la préface des *Œuvres complètes* de Machiavel, parue en 1952 dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade. À cela s'ajoute *Notes sur un Machiavel*, paru en 1955, et d'autres notes inédites.

Morzewski a raison de souligner que cet intérêt pour Machiavel ne peut s'expliquer seulement par les injustices subies pendant la Seconde Guerre mondiale. Godard voit plutôt dans cette lecture assidue des années 1950 le fait que Machiavel

crystallise autour de lui tout l'infléchissement – ou tout au moins le déplacement d'accent – que les événements, de 1939 à 1945, ont imposé à sa manière de voir l'homme. [...] Giono voit en lui le seul moraliste qui soit allé jusqu'au bout, sans faire de concessions et sans se payer de mots, dans l'analyse des conduites humaines.¹⁵⁵

Or, si l'on en croit toujours Giono, l'entreprise de Machiavel, qui consiste à dévoiler les rouages du cœur humain, aboutit à la conclusion suivante :

Par un juste retour des choses d'ici-bas, dans les comportements si variés qu'ils soient du monde extérieur, le cœur humain (une fois dévoilé) n'a pas trente-six façons de réagir. Il n'en a qu'une seule : l'égoïsme ; dans quoi on peut faire entrer toutes les générosités, les dévouements, les courages, les passions et les turpitudes.¹⁵⁶

Enfin, l'écriture des *Chroniques romanesques*, « dont le projet initial se situe [...] en 1946¹⁵⁷ », constitue une troisième préoccupation majeure au sein de l'œuvre. Pour connaître leur composition, il faut se référer à l'édition des *Chroniques* préparée par

¹⁵⁴ Jean Giono, *De Homère à Machiavel*, Cahier Giono 4, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1986, p. 135-250.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 155.

¹⁵⁷ Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. III, 1974, p. 1279. Ainsi, il faut corriger l'affirmation de Giono dans la préface à l'édition des *Chroniques romanesques* parues en 1962, selon laquelle le projet des *Chroniques* remonterait en 1937.

Giono¹⁵⁸ et qui regroupe *Un roi sans divertissement* (1947), *Noé* (1948), *Les âmes fortes* (1950), *Le moulin de Pologne* (1951) et *Les grands chemins* (1951), ainsi que deux récits qui appartiennent aux *Récits de la demi-brigade* (1972), *La Nuit du 24 décembre 1826* et *Une histoire d'amour*. Cette édition comporte, d'ailleurs, une préface dans laquelle Giono revient sur cette notion de chronique : « Il s'agissait pour [lui] de composer les chroniques ou la chronique, c'est-à-dire tout le passé d'anecdotes et de souvenirs de ce "Sud imaginaire" dont [il] avai[t], par mes romans précédents, composé la géographie et les caractères¹⁵⁹ ». Les *Chroniques* sont donc placées du côté de l'histoire privée, oscillant entre le XIX^e et le XX^e siècle, et surtout de la fiction, puisqu'il ne s'agit en aucun cas d'une démarche d'historien.

Marcel Neveux, dans son article « Thérèse et les destinées »¹⁶⁰, précise l'objet des *Chroniques*, en mettant l'accent sur la dimension problématique de cette histoire privée, composée d'« évènements ou [d']enchaînements de circonstances demeurés obscurs, mais qui [...] "firent date" dans la mémoire collective¹⁶¹ ». D'où le caractère également problématique des points de vue sur cette histoire, thématisé dans le récit par l'éclatement de l'instance narrative. Ainsi, le cadre du roman prend une apparence nouvelle, puisqu'il ne s'agit plus de la Nature chantante du Sud imaginaire, mais bien plutôt d'un sud alpestre, théâtre du drame, à l'échelle du village ou de la communauté : « Giono n'entend d'ailleurs pas peindre une fresque sociale, mais mettre ses aventures au centre des regards curieux, forme circulaire de l'espace social autour du drame d'êtres qui s'abîment ou se débattent

¹⁵⁸ Jean Giono, *Chroniques romanesques*, Paris, Gallimard, 1962, 684 p.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶⁰ Marcel Neveux, *loc. cit.*, p. 55-64.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

[...] ¹⁶². » On comprend, dès lors, la place nouvelle du personnage occupant le devant de la scène et dont on suit le destin, défini par Giono dans *Le moulin de Pologne* comme « l'intelligence des choses qui se courbent devant les désirs secrets de celui qui semble subir, mais en réalité provoque, attire, séduit ¹⁶³ ».

Sur le plan stylistique, les *Chroniques* se caractérisent par leur brièveté dans la mesure où elles ont d'abord été conçues comme une production alimentaire au sortir de la guerre, à destination des maisons d'édition américaines, afin de permettre à leur auteur de se consacrer à l'écriture du cycle du Hussard ¹⁶⁴. Elles se singularisent également par rapport aux œuvres antérieures par leur style spécifique, « un “style récit”, grâce auquel tout s'enchaîne et court à son terme ¹⁶⁵ ». Enfin, Ricatte souligne la dimension orale de cette production, « histoires racontées à haute voix ¹⁶⁶ », de l'aveu même de Giono.

Ainsi, si les interlocutrices se retrouvent dans le cadre restreint de la veillée, « elles le conquièrent et l'offrent au lecteur dès leurs premiers échanges qui sont déjà – comme tout le roman – des voyages de la mémoire et de l'imagination ¹⁶⁷ », il en va de même pour le roman. Dès lors, bien plus qu'un thème, la passion est d'abord passion de raconter, au sens de conter à haute voix plutôt que d'écrire. En ce sens, il pertinent de chercher, dans cette prise de parole différée par la fiction, les traces de cette passion dans l'énoncé.

¹⁶² Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. III, p. 1292.

¹⁶³ Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. V, p. 744.

¹⁶⁴ Ce que la critique désigne sous l'appellation du « cycle du Hussard » est, en fait, une série de romans ou de nouvelles, qui regroupe *Les récits de la demi-brigade*, *Angelo*, *Mort d'un personnage*, *Le hussard sur le toit*, *Le bonheur fou*.

¹⁶⁵ Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. V, p. 1281.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 1294.

¹⁶⁷ Marie-Françoise Canerot, « La structuration de l'espace dans *Les âmes fortes* », *Les âmes fortes, Roman 20-50*, n° 3, juin 1987, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1987, p. 75.

Les divergences irréconciliables, recensées et commentées abondamment par la critique¹⁶⁸, l'indécidabilité relative à la nature du personnage et, finalement, le caractère lacunaire de faits présentés font des *Âmes fortes* un roman paradoxal. Cependant, qu'en est-il vraiment de l'originalité de cette démarche ? En effet, Giono n'est pas le premier à faire entrer la conversation en littérature, ni à questionner, *via* ce dispositif narratif, le processus narratif lui-même. Qu'en est-il alors la place de la conversation dans la littérature ?

Chapitre 4. De la conversation en littérature

La littérature bourdonne d'échos de conversations, de la compagnie galante des devisants de l'*Heptaméron*, pour finir, plus près de nous, sous un abri d'autobus, en compagnie de Mercier et Camier. Nous tenterons pourtant de montrer comment son destin littéraire dépend, à partir du XVII^e siècle, de la conception du statut de l'écrivain et du champ littéraire qui domine et qui aboutit, au XX^e siècle, à la remise en cause de la conversation. Pour cela, nous envisagerons d'abord la conversation comme un lieu commun littéraire, qui repose sur le maniement des lieux communs et d'une langue idéale, sur lequel se jouera le destin des représentations de la conversation dans la littérature XX^e siècle.

¹⁶⁸ Voir notamment la notice de Robert Ricatte, Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. V, p. 1008-1023, la présentation de Mireille Sacotte des *Âmes fortes*, dans Jean Giono, *Chroniques romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 261-263, l'article de Jean-Yves Laurichesse, « Variations narratives sur une histoire d'amour », *Les âmes fortes, Roman 20-50*, n° 3, juin 1987, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1987, p. 43-54, ainsi que celui de Jacques Ibanès, déjà cité.

A. La conversation comme lieu commun

Le XVII^e siècle français a consacré l'art de la conversation comme pratique littéraire par excellence, en vertu de la coïncidence du champ mondain parisien et du champ littéraire. En effet, les mondains redécouvrent les modèles d'interlocution antiques, au profit d'une vision idéale du locuteur, honnête homme et galant, qui imprègne les témoignages de cette pratique, dans le champ large des Belles Lettres. Nous allons donc voir comment un *topos* de la conversation s'est élaboré à partir de cet idéal.

De fait, la conversation à la française, institution nationale et lieu de mémoire,

a donné lieu à une immense littérature normative, à la fois rhétorique et éthique, traités *De la conversation* proprement dits, traités de l'art de vivre en société, ou *De la société civile*, mais aussi dialogues et entretiens, pièces de théâtre et romans où dialogues et entretiens s'entrelacent à la narration : autant de genres écrits qui prétendent fixer des règles à la conversation, ou qui la mettent en scène dans la descendance prodigieusement fertile des dialogues de Platon et du théâtre grec.¹⁶⁹

La conversation déborde donc le cadre de la seule interaction verbale pour inonder le champ scriptural, guidée par le modèle illustre des dialogues platoniciens, et au premier rang d'entre eux, *Le banquet*. Les dialogues platoniciens mettent en présence une série d'interlocuteurs, tous libres, qui conversent au détour d'une promenade, soit dans des lieux qui ne sont pas, *a priori*, des lieux consacrés à la politique. Pourtant, leurs conversations portent sur des sujets philosophiques, comme l'amour dans *Le banquet* ou la métempsychose dans *Ménon*. Ainsi, il s'agit pour le personnage de Socrate, interlocuteur privilégié des dialogues, de mener une enquête philosophique, au moyen d'une méthode maïeutique, basée sur l'échange de questions et de réponses, de récits et d'anecdotes, d'interruptions et de détours, qui miment la réalité de la conversation. À cet égard, selon le

¹⁶⁹ Marc Fumaroli, « La conversation », Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », t. 3, 1997, p. 3624.

modèle platonicien, « la conversation, délassément supérieur entre hommes libres, apparaît aussi comme la méthode pédagogique la plus subtile, et la forme d'encyclopédie la plus complète sous son apparence discontinue¹⁷⁰ ». Dandrey note cependant que l'attrait pour les dialogues platoniciens repose aussi sur une vision de Socrate, véhiculée d'ailleurs par Xénophon et Aristophane, propre à séduire les humanistes de la Renaissance

qui le reconnaissent pour saint patron du colloque sagace et enjoué, sinueux et discontinu comme une promenade de l'esprit, instructif sous ses dehors de divertissement, réglé comme une dramaturgie et harmonieux comme une liturgie chorale aux rôles distribués par registres.¹⁷¹

À cela s'ajoutent d'autres formes littéraires, comme la correspondance ou l'idylle, qui, relues avec une certaine nostalgie du passé antique, font advenir « cette stylisation fictive de la spontanéité et de l'improvisation verbale¹⁷² » qu'est la conversation à la française à l'époque classique.

Nous sommes donc loin d'une conception médiocre de la conversation, au sens littéral, puisque celle-ci est, selon l'expression de Patrick Dandrey, « modulation de l'*ethos* parfait¹⁷³ ». En effet, cette pratique est guidée par un double impératif de bienséance et d'enjouement¹⁷⁴, qui est à la fois une attitude ludique, galante et railleuse. Bienséance et enjouement définissent l'esprit même de la galanterie, qui est le naturel de l'honnête homme urbain. Comme lui, la conversation est oisive et vise le divertissement tout en étant une école de la langue et de l'esprit. Ainsi, la maîtrise de la conversation suppose aussi le

¹⁷⁰ Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 3618.

¹⁷¹ Patrick Dandrey, « Le “commerce des honnêtes gens” : mythe ou réalité ? », *La conversation. Un art de l'instant*, Gérald Cahen (dir.), Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », 1999, p. 88.

¹⁷² *Ibid.*, p. 89.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷⁴ Voir ici l'analyse de Delphine Denis dans « Conversation et enjouement au XVII^e siècle : l'exemple de Madeleine de Scudéry », *Du goût, de la conversation et des femmes*, Alain Montandon (dir.), Clermont Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Clermont Ferrand, coll. « Littératures », 1994, p. 111-129.

maniement de la politesse comme de la flatterie, des lieux communs comme du langage corporel. Converser revient donc à adopter une attitude conversationnelle fondée sur une esthétique et une morale idéales, qui est aussi attitude discursive, critique et créatrice. Dandrey voit d'ailleurs dans la parution de *Conversations sur divers sujets* (1980) de Madeleine de Scudéry (1607-1701), l'acte inaugural par lequel « la conversation se fait ici reconnaître pour pôle attractif de tout discours auquel elle peut donner forme, et pour lieu d'élaboration et d'évaluation des modèles de toute perfection sociale et morale¹⁷⁵ ». Ainsi, nous assistons à un double mouvement : d'une part, la conversation devient l'aune et le sujet à la création littéraire, et d'autre part, les œuvres créées offrent des modèles d'attitudes conversationnelles qu'il faut tendre à imiter, en vertu de « la relation spéculaire qui se noue ici entre la forme et l'objet¹⁷⁶ ». Plus généralement, Fumaroli choisit la métaphore des vases communicants pour montrer l'interdépendance étroite de la conversation orale et le texte écrit, entre les champs social et littéraire.

Fort de ce constat, Fumaroli propose d'envisager la conversation comme le genre gigogne par excellence, à partir duquel se sont élaborés les autres genres littéraires, avec le même ton d'improvisation et de la légèreté. En effet, le salon devient le lieu où se conçoivent les œuvres, où elles sont mises en forme, relues, critiquées. Une fois imprimées, elles sont alors l'objet de commentaires et de jugements à partir desquels d'autres œuvres seront élaborées. Ainsi,

¹⁷⁵ Patrick Dandrey, *loc. cit.*, p. 98.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 99.

[d]ans les méandres de cette conversation ininterrompue [...] toute une série de genres littéraires, outre la nouvelle, surgit de cette souche-mère : poèmes, récits, maximes, réflexions, morales, portraits, mémoires, lettres. Cependant, ces genres ont eux-mêmes engendré d'autres types de productions littéraires, comme le roman épistolaire, descendant du récit-conversation.¹⁷⁷

La conversation apparaît donc, pour reprendre les catégories de Marc Fumaroli¹⁷⁸, comme un genre littéraire gigogne, un genre amphibie et un genre encyclopédique. De fait, converser amène précisément le locuteur à user d'éléments propres à d'autres genres, que ce soit en incluant des répliques qui s'apparentent aux stichomythies théâtrales, des maximes, des récits, des lectures de lettres, etc. De plus, elle joue sur le double registre de l'oral et de l'écrit, soit la performance verbale, qui suppose esprit, réparties, à-propos, le phénomène de l'écriture et celui de la lecture. Enfin, la conversation porte sans restriction sur tous les sujets savants.

Plus encore, en tant qu'elle est consacrée au maniement des lieux communs, elle offre un miroir tendu au siècle susceptible de rendre compte d'un état du discours social à un moment donné. En effet, conçue comme un « stéréotype logico-discursif¹⁷⁹ », le lieu sert de matière première à l'invention dès lors que l'on s'adresse à quelqu'un dans le but de faire valoir une opinion qui n'a pas de vérité scientifique, mais qui relève du probable. Aristote le premier leur a consacré un traité, les *Topiques*¹⁸⁰. Les *topoi* forment, selon lui, un réservoir de propositions – ou « magasins d'arguments¹⁸¹ » – qui, sans être nécessairement vraies, sont admises par le plus grand nombre. Ces lieux communs assurent également un socle commun d'acceptations aux termes mis en jeu par ces propositions et

¹⁷⁷ Marc Fumaroli, *Le genre des genres français : la conversation*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 29.

¹⁷⁸ Marc Fumaroli, *loc. cit.*, p. 3628.

¹⁷⁹ Georges Molinié et Michel Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, p. 223.

¹⁸⁰ Aristote, *Topiques. Organon V*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004, 362 p.

¹⁸¹ Régine Pietra, « Lieux communs », *Littérature, Espaces et Chemins*, n°65, février 1987, p. 98.

évitent la confusion du sens, comme dans le cas de l'homonymie, ou des extensions fautives. À partir de ces propositions peuvent se former des arguments nécessaires au raisonnement qui, en raison même de la fonction universalisante du contenu du lieu commun, offre une forme générale *a priori* à l'intérieur de laquelle on peut poser un problème en termes particuliers, relatifs au sujet de la conversation. En ce sens, chaque conversation renvoie à un « déjà-dit » dont seuls les termes varient. L'*Organon* lui-même peut être envisagé comme l'hypertexte d'un « hors-texte » préalable.

Ces raisonnements – ou syllogismes – plus ou moins logiques se réfèrent aux lieux communs. Ils visent à convaincre un interlocuteur du plus haut degré de probabilité d'une opinion sur l'autre. En effet, l'*Organon V*, conçu comme un outil, vise une fin pratique, à savoir le dialogue entre interlocuteurs dans lequel il s'agit de ne pas se contredire soi-même en raisonnant sur des opinions, mais aussi de « réduire loyalement un adversaire à l'impuissance [argumentative] et à l'aveu [de son erreur de jugement]¹⁸² ». Aristote se place donc dans une perspective toute rationnelle. De plus, les lieux communs servent d'horizon régulateur au discours en lui offrant un périmètre à l'intérieur duquel il peut avoir lieu de manière optimale. En effet, les *Topiques* se présentent comme un recueil de lieux communs de l'accident, du genre, du propre, de la définition, à partir desquels on peut former un prédicat. Le traité exclut aussi certaines thèses, jugées trop évidentes ou criminelles. Ainsi, lit-on, dans le livre I :

¹⁸² Aristote, *op. cit.*, p. 7.

Il ne faut pas, du reste, examiner toute thèse, ni tout problème : c'est seulement au cas où la difficulté est proposée par des gens en quête d'arguments, et non pas quand c'est un châtement qu'elle requiert, ou quand il suffit d'ouvrir les yeux. Ceux qui, par exemple, se posent la question de savoir s'il faut ou non honorer les dieux et aimer ses parents, n'ont besoin que d'une bonne correction [...].¹⁸³

À cet égard, nous pouvons reprendre la définition que donne Marc Angenot de la topique comme

ensemble des "lieux" et des présupposés généraux du vraisemblable social auxquels tous les intervenants d'un débat se réfèrent pour fonder leurs divergences et désaccords parfois violents *in praesentia*, c'est-à-dire tout le présupposé-collectif des discours argumentatifs et narratifs.¹⁸⁴

La topique tend donc vers le stéréotype et la généralisation et possède une dimension idéologique. Nous pouvons donc dire qu'elle renseigne sur le discours social dans un état de société : il n'y a pas de « rhétorique sans topique, c'est-à-dire en termes modernes sans une histoire du discours social, de la production historico-sociale du probable, de l'opiniable et du vraisemblable¹⁸⁵ ».

La conversation apparaît donc, dans la culture classique, comme le lieu commun du champ culturel, où règne un code éthique et esthétique que les acteurs du champ possèdent en partage. Cependant, bien plus, « [...] la conversation n'est pas seulement par elle-même un lieu commun : elle est le "lieu des lieux communs", sans lesquels il n'est pas de dialogue possible¹⁸⁶. » Or, le XIX^e et le XX^e siècle sont marqués par des crises majeures des valeurs, qui entraînent une remise en cause de la conception du lieu commun, décisive pour l'évaluation de la conversation.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸⁴ Marc Angenot, *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et Une Nuits, 2008, p. 185-186.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 418-419.

¹⁸⁶ Marc Fumaroli, *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1994, p. 385.

B. Évolution littéraire

Pierre Bourdieu a bien montré, dans *Les règles de l'art*¹⁸⁷ (1992), la manière dont le champ littéraire gagne en autonomie à la faveur du XIX^e siècle, sous l'impulsion, notamment, d'une nouvelle conception du génie et du lieu commun, condamnant la pratique de la conversation. La littérature n'a d'ailleurs pas manqué d'enregistrer ce phénomène, à la faveur « d'une crise de la littérature¹⁸⁸ ». Quelle place le roman du XX^e siècle fait-il encore à la conversation, à la suite de la Révolution romantique ?

Fumaroli définit l'art de la conversation à l'époque classique comme « le commerce des esprits vigoureux appliqué aux lieux communs de l'humanité, et propre à les faire redécouvrir sous un jour renouvelé¹⁸⁹. » Il cite par ailleurs Voltaire, qui précise cette qualité conversationnelle, à savoir l'esprit, ou raison ingénieuse, qui « ne consiste pas [...] à rechercher l'originalité hors des lieux communs, mais à la trouver à l'intérieur de ceux-ci, au fond de ceux-ci¹⁹⁰ ». Il faut donc distinguer lieux communs et idées reçues, les premiers servant de matrice à un questionnement millénaire sur la nature humaine, les seconds étant des préjugés limitant l'activité conversationnelle dans le cadre restreint des choses à la mode. Or, la conversation bascule au XIX^e siècle du côté des idées reçues, avec l'émergence de la bourgeoisie comme classe sociale dominante. La conversation, apanage d'une aristocratie oisive, laïque ou religieuse, est jugée subversive, et le caractère égalitaire d'une pratique sociale qui s'attachait à gommer les différences de classes à l'intérieur du

¹⁸⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Génèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1992].

¹⁸⁸ L'expression est proposée par Richard Crescenzo, Gérard Lahouati, Amancio Tenaguillo y Cortázar, « Présence de la conversation », *Op. cit.*, *Revue de langue et littératures françaises*, n° 14, Presses Universitaires de Pau, 2000, p. 10.

¹⁸⁹ Marc Fumaroli, *La diplomatie de l'esprit*, p. 288.

¹⁹⁰ Marc Fumaroli, *Le genre des genres littéraires français : la conversation*, p. 4.

cercle mondain rebute « dans une société travaillée par le ressentiment égalitaire¹⁹¹ » postrévolutionnaire. À cela s'ajoute, entre autres, le préjugé romantique qui cantonne la création littéraire à l'originalité et détache la conversation de la branche littéraire qu'elle avait engendrée. Elle connaît alors un double destin, rejetée, d'une part, dans la sphère des idées reçues avec son inscription dans le dictionnaire flaubertien du même nom, et embaumée, d'autre part, comme lieu de mémoire.

On connaît, en effet, la férocité de Flaubert qui peint notamment dans *Bouvard et Pécuchet* (1881) la bêtise des conversations, dominées par les généralisations abusives et le rabâchage de clichés. Citons, par exemple, le cas du dîner chez M. de Faverges, à l'occasion de sa réélection au conseil général du Calvados. En effet, le dîner rassemble dix-sept convives, tous notables, qui, après force nourriture et boisson, se retrouvent à trois heures du matin, dans le fumoir :

L'abbé, voulant convaincre Girbal, attaqua Voltaire. Coulon s'endormit. M. de Faverges déclara son dévouement pour Chambord. « Les abeilles prouvent la monarchie. – Mais les fourmilières la République ! Du reste, le médecin n'y tenait plus. – Vous avez raison ! dit le sous-préfet. La forme du gouvernement importe peu ! – Avec la liberté ! objecta Pécuchet. – Un honnête homme n'en a pas besoin, répliqua Foureau. Je ne fais pas de discours, moi ! Je ne suis pas journaliste ! et je soutiens que la France veut être gouvernée par un bras de fer ! Tous réclamaient un sauveur. Et en sortant, Bouvard et Pécuchet entendirent M. de Faverges qui disait à l'abbé Jeuffroy : – Il faut rétablir l'obéissance. L'autorité se meurt si on la discute ! Le droit divin, il n'y a que ça ! – Parfaitement, monsieur le Comte !¹⁹²

Le *Dictionnaire des idées reçues*, le *Catalogue des idées chic* ou encore le *Sottisier*¹⁹³ s'inscrivent dans la même veine, celle du recensement des lieux communs compris comme autant de clichés, qui frappent d'inanité la conversation. Il en va de même du projet de Léon Blois (1846-1917), dans *l'Exégèse des lieux communs* (1901), « florilège de la

¹⁹¹ Marc Fumaroli, *Les lieux de mémoire*, p. 3651.

¹⁹² Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Éditions Rombaldi, coll. « Le club des classiques », [1881] 1970, p. 242-243.

¹⁹³ Il s'agit là des matériaux réunis par Flaubert en vue d'écrire *Bouvard et Pécuchet* et qui devaient, à l'origine, faire partie de cette œuvre romanesque.

banalité des conversations bourgeoises du XIX^e siècle, [qui] livre toutes les formules qui permettront de parler sans rien dire¹⁹⁴ ». Pourtant, si la conversation est condamnée, cette condamnation n'est pas unanime.

Le conflit posthume entre Marcel Proust (1871-1922) et Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) est, à cet égard, exemplaire puisqu'il articule à la fois une conception du lieu commun et une conception de la littérature diamétralement opposées. Ainsi, « pour Sainte-Beuve, une œuvre française est littéraire parce qu'elle est la chambre d'écho écrite et durable d'une société lettrée et de ses voix, parce qu'elle en préserve l'esprit¹⁹⁵ ». Cependant, Sainte-Beuve recourt à des catégories d'évaluation esthétique qui dépendent d'une époque révolue. D'où les railleries dont il fait l'objet de la part d'écrivains qui souscrivent à la vision du génie solitaire, créateur dans une tour d'ivoire, et qui feront de la conversation l'apanage d'une classe. *À la recherche du temps perdu* est exemplaire à cet égard, puisque l'œuvre met en scène de nombreuses conversations mondaines sur l'art et la création littéraire. Mais, « [l]oin d'être une *mimésis* de la sociabilité lettrée, de son bonheur et de sa générosité, le roman de Proust en fait le *pastiche* et la caricature¹⁹⁶. »

La conversation n'est donc plus un lieu commun où se retrouvent les acteurs du champ littéraire. Le lieu commun est réifié par une littérature qui s'en moque, en le simplifiant ou en mettant l'accent sur les généralisations abusives auxquelles il peut mener. Pourtant, la réhabilitation du lieu commun, sous l'influence d'écrits comme les *Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941) de Jean Paulhan (1884-1968) ou encore la préface au *Portrait d'un inconnu* (1947) de Nathalie Sarraute (1900-1999) écrite par Jean-

¹⁹⁴ Richard Crescenzo, Gérard Lahouati, Amancio Tenaguillo y Cortázar, *loc. cit.*, p. 11.

¹⁹⁵ Marc Fumaroli, *loc. cit.*, p. 3654.

¹⁹⁶ Marc Fumaroli, « Littérature et conversation : la querelle Sainte-Beuve-Proust », Gérald Cahen (dir.), *La conversation. Un art de l'instant*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », n° 182, 1999, p. 115.

Paul Sartre (1905-1980), invite écrivains et critiques à se pencher sur le fonctionnement de la conversation, ses mécanismes et ses stratégies, pour finalement aborder l'envers de cette façade d'improvisation et de légèreté classique. Dès, lors, comme l'analysent Alain Duchesne et Thierry Leguay¹⁹⁷, le roman du XX^e siècle travaille la conversation, l'expérimente, éprouve ses limites, dans un contexte culturel dominé par la question de la communication, et corollairement, de l'incommunicable.

Ainsi, des auteurs comme Sarraute s'attachent à réfléchir au statut du lieu commun, à sa valeur et à son fonctionnement dans le langage¹⁹⁸, au profit d'une réflexion sur ce que l'on peut dire de soi et des autres *versus* ce que l'on est. Dès lors, le lieu commun est replacé dans une perspective éthique et non plus seulement rhétorique. À cet égard, « la conversation demeure, par delà la faillite du modèle classique, un enjeu majeur des représentations, au premier rang desquelles la littérature¹⁹⁹ ».

C. Représenter la conversation dans le roman

La représentation des conversations à l'écrit est couramment désignée par le concept de dialogue²⁰⁰, qui prend une acception restreinte d'« échange de répliques entre deux ou plusieurs personnages²⁰¹ » dans le domaine de la fiction, et notamment du roman.

¹⁹⁷ Alain Duchesne et Thierry Leguay, « De la parlotte à l'écriture », Gérald Cahen (dir.), *La conversation. Un art de l'instant*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », n° 182, 1999, p. 122-135.

¹⁹⁸ Voir, par exemple, Christine Cormier, « Topos, tropismes et toponymes dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000.

¹⁹⁹ Emmanuel Godo, *Une histoire de la conversation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 262.

²⁰⁰ Précisons ici que les œuvres dialoguées sont de tous ordres dans le domaine écrit. Voir, par exemple, Jean-François Vallée, « Mauvais genre : l'hybridité transversale du dialogue », *Comètes* [en ligne], n°1, 2004 : « le dialogue ne fait pas que traverser les époques : il possède la particularité aussi de sillonner plus d'un champ – générique, thématique, disciplinaire, médiatique et linguistique... – sans pouvoir lui être assigné à demeure ».

²⁰¹ Sylvie Durrer, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1999, p. 6.

Dès lors, quelles contraintes le roman fait-il subir à cette *mimésis* de la parole ? Cette question nous permettra d'aborder la place problématique de la conversation dans les textes de fiction en mettant en évidence sa spécificité et les enjeux pragmatiques qu'elle favorise.

Le roman réaliste, qui fait entrer dans l'univers romanesque un nouveau personnel issu des classes populaires, fait du même coup advenir la possibilité de représenter la langue différemment de l'idéal prescrit par les classiques. Le roman parlant, étudié par ailleurs par Jérôme Meizoz²⁰², apparaît à cet égard comme l'aboutissement d'un processus qui libère enfin la parole des personnages du joug d'un narrateur, garant du bien parlé. En effet, l'introduction de personnages issus du peuple entraîne une oralisation progressive des dialogues, qui contamine, au tournant du XX^e siècle, l'instance narrative elle-même, au profit de récits fictivement oralisés. Ainsi, « [s]'incrument alors dans la voix du "récitant" des marques sociolectales, idiolectales ou dialectales condamnées par le bien-écrire. Cette curieuse irruption tend à faire circuler la voix dite vulgaire dans le discours distingué de la Littérature²⁰³. » Cependant, le débat sur l'authenticité de cette parole soi-disant mimétique remet au centre des préoccupations des acteurs – aussi bien écrivains que critiques – du champ littéraire la question du dialogue et de son fonctionnement. Si les romanciers ont aujourd'hui toute latitude pour travailler les écarts de registres entre personnages, l'échange de répliques dans un texte de fiction se distingue de ceux observables en situation d'énonciation réelle puisque, d'une part, il émane d'une instance énonciative unique – l'auteur –, et qu'il met en place, d'autre part, un double dispositif énonciatif. En effet, les personnages s'adressent à la fois les uns aux autres, mais aussi au lecteur. Enfin, le lecteur a

²⁰² Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, 503 p.

²⁰³ *Ibid.*, p. 27.

toute latitude pour relire une ou plusieurs répliques au besoin, favorisant, selon Durrer, « les sous-entendus et les allusions²⁰⁴ ». De plus, le dialogue se présente dans le roman comme une mise en scène du dialogue ou représentation, qui ne nécessite pas de connaître le début ou la fin de l'interaction, ou même d'être suivi.

Ainsi, l'inscription de la conversation dans le roman, *via* la forme dialoguée, n'a pas de prétentions mimétiques, au sens où le dialogue chercherait à reproduire la langue orale, à la fixer. Cependant, comme le montre Gillian Lane-Mercier dans son essai *La parole romanesque*, le roman témoigne d'« une connaissance de la parole », soit

une connaissance du code oral en vigueur à une époque, saturé de conventions et d'investissements socioculturels – tabous, convenances, mises en discours d'une classe, d'une façon de voir le monde – et par là, rend stables, disponibles, maniables des phénomènes, qui oralement, se perdent dans "l'indifférencié" du parler quotidien.²⁰⁵

Cette fixation d'éléments langagiers est aussi favorable à un travail métalangagier qui participe de la dimension illocutoire de l'œuvre. Marie-Hélène Boblet précise ainsi :

Le dialogue littéraire, en tant que dialogue, adopte un code dialogal qu'il représente. Il n'a pas pour seule ambition d'en reproduire le fonctionnement, il le présente, le malmène et le rend signifiant. [...] Ils [les écrivains] ne le décrivent pas, ne l'étudient pas, mais captent des propriétés particulières au discours qu'ils rendent intentionnellement opératoires.²⁰⁶

Ainsi, nous pouvons nous attendre à trouver dans le roman une exploitation de la dimension pathétique de certains procédés du dialogue littéraire. À cet égard, le recours au témoignage d'un tiers, *via* le discours indirect ou le discours indirect libre, serait particulièrement susceptible d'augmenter la charge pathétique du locuteur, en fonction de l'*ethos* de ce témoin, d'une part, et du *pathos* de son intervention, d'autre part. Le procédé même qui consiste à relayer dans son discours le discours d'un tiers permet tout un jeu sur la force

²⁰⁴ Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, p. 7.

²⁰⁵ Gillian Lane-Mercier, *La parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1989, p. 18.

²⁰⁶ Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué après 1950*, p. 99.

que peut avoir cette mise en présence : intrusion, contestation, révélation, coup de théâtre, etc. Il serait donc possible de déceler, à travers le fonctionnement du discours rapporté, des éléments rendant compte de la force de propagation des passions à l'œuvre. De même, le discours narrativisé, sous couvert de rapporter est potentiellement un endroit stratégique de déformation du propos à des fins éthiques et pathétiques mais aussi de distanciation, entre l'*ethos* montré et l'*ethos* dit : « Ce que l'orateur prétend *être*, il le donne à entendre et à voir : il ne *dit* pas qu'il est simple et honnête, il le *montre* à travers sa manière de s'exprimer. L'*ethos* est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours²⁰⁷. » Le locuteur peut donc être amené à s'accuser d'une chose, à avouer, tout en montrant qu'il est innocent.

Gillian Lane-Mercier²⁰⁸ a bien montré la manière dont la parole fictive emprunte des éléments à la parole réelle qu'elle redistribue ensuite dans le code scriptural en vertu des contraintes du code, mais aussi des genres. L'éclatement de l'acte communicatif qui en découle entraîne une reconstruction fictive des situations d'énonciation en vue d'exploiter les possibilités pragmatiques de la langue. Chaque auteur peut alors faire valoir *via* la représentation de la parole une conception de l'écriture ou du monde.

Ainsi, la conversation, cet usage effectif de la langue en situation, a connu, sur le plan littéraire, une institutionnalisation à l'époque classique qui a consacré une certaine forme écrite ou rhétorique en modèle du bon usage. La conversation s'est alors trouvée associée, du point de vue idéologique, à la finesse de la civilité. Rompant avec cette conception, la littérature du XX^e siècle a cherché à éprouver la conversation, en travaillant

²⁰⁷ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1993, p. 138.

²⁰⁸ Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 11-16.

les possibilités linguistiques et pragmatiques à l'œuvre dans la représentation des interactions verbales. Dès lors, comment se manifeste le dialogue dans le genre qui nous intéresse, à savoir le roman ?

Chapitre 5. Les voies du dialogue dans le roman

Le dialogue fait figure de parent pauvre de la critique littéraire qui ne s'est penchée que tardivement sur le dialogue dans le texte de fiction²⁰⁹. Il convient cependant de se demander quels usages le roman fait du dialogue dès lors qu'il l'intègre. Les études littéraires, qu'elles relèvent de la narratologie ou encore des approches inspirées de la linguistique, ont cherché à définir la nature, le fonctionnement ou encore les moyens au service du dialogue dans le roman. Nous tenterons de préciser ces trois éléments en présentant d'abord une mise au point sur la présence formelle du dialogue dans le roman, pour aborder ensuite la question du dialogisme romanesque, qui nous permettra d'aborder le cas problématique du roman dialogué.

A. La place du dialogue dans le roman

Le dialogue se présente d'abord dans le roman comme « une unité de composition textuelle (orale ou écrite)²¹⁰ », le plus souvent discriminée par la ponctuation et la mise en

²⁰⁹ Voir « Liminaire », *Art et avatars de la conversation*, Nicolas Xanthos (dir.), *Tangence*, n° 79, 2005, 139 p. Xanthos cite notamment la parution de l'ouvrage de Gillian Lane-Mercier, *La parole romanesque* (1989). Depuis, quatre ouvrages font référence sur le sujet : l'essai de Vivienne Mylne, *Le dialogue dans le roman français. De Sorel à Sarraute* (1994), celui de Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque. Style et structure* (1994), celui de Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué après 1950. Une poétique de l'hybridité* (2003) et enfin *La pensée romanesque du langage* (2003) de Philippe Dufour.

²¹⁰ Jean-Michel Adam, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Armand Collin, coll. « Cursus », 2008 [2001], p. 148.

page. Comment, dès lors, cette unité s'articule-t-elle avec les éléments narratifs propres au genre romanesque ? Nous verrons dans un premier temps la manière dont le dialogue s'insère dans la narration, pour cerner la frontière entre le récit et le dialogue et aborder enfin les différentes formes de discours rapporté et leurs inscriptions dans la trame du récit.

Benveniste, dans son article « La relation de temps dans le verbe français »²¹¹, repris par Gérard Genette dans « Frontières du récit »²¹², exclut le dialogue de la fiction dans la mesure où le discours n'imité que lui-même. En ce sens là, on ne peut pas à proprement parler de *mimésis*. Si Genette réévalue cette exclusion au cours de ses travaux postérieurs, cela aura pour conséquence durable d'écarter le dialogue du champ théorique de la narratologie. Ce sont donc davantage les linguistes qui chercheront à différencier ces notions inséparables dans le cas du roman. Ainsi, dans *Les textes : types et prototypes*, Jean-Michel Adam, partant du constat que les textes ne sont jamais purs, montre que les énoncés dépendent de la compétence linguistique du sujet, basée sur des contraintes discursives, liées au contexte sociohistorique qui les détermine, mais aussi textuelles, liées à l'hétérogénéité de la composition, et enfin, des contraintes locales, qui sont celles d'une langue donnée. Ainsi, l'approche pragmatique et textuelle envisage tout énoncé comme un texte, « configuration réglée par divers modules ou sous-systèmes en constante interaction »²¹³. En ce sens, il peut être envisagé comme une configuration pragmatique qui relève de la grammaire de la phrase via l'analyse de la visée illocutoire, des repérages énonciatifs et de la cohésion sémantique. Il peut également être envisagé comme une suite

²¹¹ Émile Benveniste, « La relation de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », vol. I, 1966, p. 237-250.

²¹² Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1969, p. 49-69.

²¹³ Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 21.

de propositions qui relèvent de la grammaire du texte. Elle s'intéresse alors aux questions de connexité et de séquentialité du texte. L'unité textuelle se définit par un certain nombre de séquences qui fonctionnent dans une relation d'indépendance et de dépendance par rapport à l'ensemble dont elles font partie.

Ainsi, on peut définir le texte comme un ensemble de séquences, composées elles-mêmes d'un ensemble de macropropositions, formées d'un certain nombre de propositions. Ce modèle d'analyse s'élabore en fonction de l'hypothèse selon laquelle, malgré leur variété, il existe des types relativement stables d'énoncés qui offrent une régularité séquentielle. Ainsi, Jean-Michel Adam introduit la notion de séquences prototypiques narratives, descriptives, argumentatives, explicatives et dialogales, qui permettent d'évaluer le plus ou moins fort degré d'appartenance d'un texte au type. Le type dialogal a longtemps été mis de côté dans les études dans la mesure où il est hétérogène et inclut souvent « des moments (séquences monologiques) narratifs, descriptifs, explicatifs ou argumentatifs²¹⁴ ». Ajoutons qu'il est également polygéré, à la différence des types monologiques. Cependant, Adam montre qu'il existe un prototype des séquences dialogales, qui n'a pas une valeur normative, mais sert d'aune pour apprécier des variations. Ainsi, « [l]e texte dialogal peut être défini comme une structure hiérarchisée de séquences appelées généralement "échanges"²¹⁵. » L'échange est lui-même constitué de clauses, et pas seulement d'énoncés dans la mesure où des éléments paraverbaux peuvent jouer le même rôle. Adam distingue « les séquences phatiques d'ouverture et de clôture » et « les séquences transactionnelles constituant le corps de l'interaction²¹⁶ ». Si les premières sont relativement aisées à repérer

²¹⁴ Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 146.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 154.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 154.

en raison de leur caractère fortement ritualisé, les secondes posent la question de leur délimitation. Adam recourt à la proposition de Kerbrat-Orecchioni, développée dans le premier tome des *Interactions verbales*, publié en 1990 : « Pour qu'on ait affaire à une seule et même interaction, il faut et suffit que l'on ait un groupe de participants modifiable mais sans rupture, qui, dans un cadre spatio-temporel modifiable mais sans rupture, parlent d'un objet modifiable, mais sans rupture²¹⁷ ». La séquence phatique n'est donc pas requise dans une séquence interactionnelle.

Cependant, dans le cadre du roman, se pose la question de l'articulation des séquences narratives avec les séquences dialogales. Les écrivains disposent, en effet, de quatre modalités du discours rapporté pour donner à entendre les personnages. Le discours direct fait parler le personnage sans la médiation d'une instance narrative. Le discours indirect permet également de faire entendre la voix des personnages – mais non la prétendue forme du discours original – même si chaque assertion est attribuée à un personnage au moyen d'une formule introductrice de type « Elle se mit à dire que... ». Le discours indirect libre subordonne la parole des personnages au discours du narrateur, qui rapporte ces propos, au profit d'une superposition ambiguë des énoncés qui brouille le phénomène d'attribution des répliques. Enfin, le discours narrativisé laisse à entendre qu'il y a eu une prise de parole, sans que le contenu ou les propos exacts soient retranscrits par le narrateur ou le personnage. Sur le plan formel, il y a différentes manières d'inclure le discours direct dans le récit. Francis Berthelot en recense cinq : le dialogue détaché dans lequel « chaque réplique fai[t] l'objet d'un retour à la ligne, et d'un signe de ponctuation

²¹⁷ Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 154.

(guillemets et/ou tiret)²¹⁸ », le dialogue inclus, inséré directement dans les passages narratifs, « sans passage à la ligne, parfois même sans guillemets ni tiret²¹⁹ », la parole isolée, qui consiste à faire intervenir une seule réplique au milieu d'un développement narratif, à un moment stratégique du texte (incipit, description, dernière phrase, etc.) et, enfin, le discours attributif, « équivalent romanesque de la didascalie théâtrale [...] [qui] permet d'attribuer [le discours] à un personnage donné, tout en précisant les émotions, gestes, intonations, etc. qui l'accompagnent²²⁰ ». Sur le plan typographique, l'usage varie selon les conventions généralement adoptées par les éditeurs, elles-mêmes variant d'une époque à l'autre. Françoise Rullier-Theuret²²¹ présente ces variantes typographiques qui oscillent, jusqu'au XVIII^e siècle, entre guillemets et italique. Si les guillemets l'emportent, s'y ajoute ensuite le tiret pour marquer l'alternance des tours de parole. Finalement, elle indique un retour au dialogue en bloc. Ainsi, aujourd'hui, si

[l]e dialogue se détache formellement – du point de vue de sa texture – du récit qui l'englobe [...] on observe tant sur le plan stylistique que sur le plan typographique, une dissolution du dialogue dans le récit englobant. Certains romanciers contemporains, Sarraute ou Pinget évidemment, mais aussi Éric Holder, Paule Constant et d'autres encore, renoncent au tiret et au retour à la ligne, atténuant l'effet de bloc.²²²

Ainsi, la plasticité générique du roman permet de jouer sur les moyens qu'il intègre, au profit d'une hétérogénéité séquentielle. En effet, on peut assister à une dissolution du dialogue dans le récit ou, *a contrario*, à une expansion, qui, poussée à l'extrême, donne naissance à ce que l'on appelle le roman dialogué. Cependant, quelle que soit la stratégie narrative derrière l'intégration du dialogue dans le roman, elle peut devenir

²¹⁸ Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, p. 148.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 153.

²²⁰ *Ibid.*, p. 165.

²²¹ Françoise Rullier-Theuret, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 8-20.

²²² Sylvie Durrer, *op. cit.*, p. 39.

un autre indice dans la problématique de la force qui est la nôtre, comme nous le verrons, par exemple, dans *Éole*.

B. Le dialogisme

Les procédés énoncés précédemment s'inscrivent dans un phénomène plus large du dialogisme, conceptualisé par Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) à partir de ses travaux sur la littérature. Si le concept a été depuis largement repris par la linguistique et l'analyse du discours²²³, il s'agit de comprendre ici ce qu'est le roman dialogique et en quoi il se distingue du roman dialogué. Pour cela, nous présenterons d'abord le dialogisme au sens large, avant de nous concentrer sur la conception de Bakhtine du dialogisme romanesque.

En effet, le dialogisme désigne les « relations que tout énoncé entretient avec les énoncés produits antérieurement ainsi qu'avec les énoncés à venir que pourraient produire ses destinataires²²⁴ ». Ainsi, tout énoncé est dialogique, même ceux qui empruntent une forme apparemment monologique, c'est-à-dire sans interlocuteur immédiat. De fait,

[t]out discours s'inscrit dans une interaction plus ou moins explicite avec d'autres discours, parmi lesquels la réponse prêtée par anticipation au destinataire. Il naît d'eux, il leur répond, les évoque ou les rapporte pour les confirmer, les infirmer, les rejeter, les retravailler, etc.²²⁵

Ce dialogisme peut être interlocutif²²⁶. Il désigne alors les relations qu'établissent les locuteurs successifs avec leurs interlocuteurs. Il peut également être interdiscursif qualifiant

²²³ Voir ici l'article « dialogisme » de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 175-178.

²²⁴ *Ibid.*, p. 175.

²²⁵ *Dialogisme et polyphonie*, Jacques Bres, Patrick Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nolke et Laurence Rosier (dir.), Bruxelles, Éditions Duculot, 2005, p. 10.

²²⁶ Nous nous référons ici à l'article de Jacques Bres, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogisme, polyphonie... », Jacques Bres, Patrick Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nolke et Laurence Rosier (dir.), *Dialogisme et polyphonie*, Bruxelles, Éditions Duculot, 2005, p. 42.

ainsi les relations que tissent les locuteurs successifs avec d'autres discours, relatifs au même objet. La rhétorique antique met d'ailleurs au service du discours de nombreuses figures qui fonctionnent comme des « fictions dialogiques²²⁷ », tout en témoignant de la portée argumentative du phénomène dialogique. Marc Angenot cite à titre d'exemple la figure du dialogisme « qui consiste à mettre sous forme de dialogue des idées ou des sentiments prêtés à un personnage²²⁸ », la prosopopée « qui consiste à faire parler un absent, un mort, un animal, une chose personnifiée²²⁹ », la sermocination dans laquelle « l'homme est présenté comme dialoguant avec lui-même²³⁰ », ou encore le témoignage. On peut également ajouter la subjection, « figure d'énonciation qui présente une affirmation sous la forme question-réponse, dans un simulacre de dialogue entièrement pris en charge par l'orateur ou le narrateur²³¹ ». Mentionnons enfin le cas des questions rhétoriques, « manière de forcer l'adhésion du public [qui] constitue le plus souvent un acte perlocutoire²³² ».

Sur le plan littéraire, le concept de dialogisme renvoie aux travaux menés par Bakhtine et diffusés en Europe *via* des traductions, et notamment celle de *La poétique de Dostoïevsky* (1929) et de *Rabelais* (1965), en 1970, ou encore celle de *l'Esthétique et théorie du roman* (1975) traduit en 1978. On constate donc, à la simple lecture de ces titres, la place qu'occupe le roman dans la pensée de Bakhtine. En effet, « Bakhtine n'a pas consacré d'étude spécifique à la polyphonie, pas plus qu'au dialogisme. C'est latéralement et métaphoriquement qu'il aborde la question de la pluralité des voix dans l'énoncé, et

²²⁷ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 51.

²²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²²⁹ *Ibid.*, p. 51.

²³⁰ *Ibid.*, p. 51.

²³¹ Daniel Bergez, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Lettres Sup », 2001 [1994], p. 65.

²³² *Ibid.*, p. 65.

jamais frontalement²³³. » D'où l'intérêt de cet article qui éclaire les problèmes de terminologie dans l'œuvre de Bakhtine et qui propose, *in fine*, de conserver la distinction suivante : « La polyphonie décrit les différentes structures d'un type de roman, alors que le dialogisme se déploie dans le cadre de l'énoncé, qu'il soit dialogal ou monologal, romanesque ou ordinaire²³⁴. » En effet, le dialogisme concerne ce phénomène de coprésence de discours dans les énoncés, aussi appelé à la suite des travaux de Julia Kristeva, intertextualité, d'une part, et « des cas particuliers de l'intertextualité, tels l'échange de répliques entre deux interlocuteurs²³⁵ », d'autre part. Cependant,

[p]our revenir dialogique, les relations logiques et les relations sémantiques objectales doivent s'incarner, comme on l'a déjà dit, c'est-à-dire qu'elles doivent dans une autre sphère d'existence : devenir discours, c'est-à-dire énoncé, et recevoir un auteur, c'est-à-dire le créateur de cet énoncé, dont l'énoncé à son tour exprime la position.²³⁶

Le roman apparaît, selon Bakhtine, comme le lieu privilégié d'expression et d'exploitation du dialogisme dans la mesure où « [l]'objet fondamental, spécifique du genre romanesque, celui qui produit son originalité stylistique, c'est *l'homme parlant* et son *discours*²³⁷. » Ajoutons que si le roman représente la langue, « il sert aussi lui-même d'objet de représentation²³⁸ ». En ce sens, ce regard réflexif, à l'intérieur d'un genre qui réfléchit sur sa propre élaboration, introduit un principe de distance et de dérision qui fonde l'esprit carnavalesque du roman et le distingue du récit épique, monologique et sérieux.

²³³ Aleksandra Nowarowska, « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », Jacques Bres, Patrick Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nolke et Laurence Rosier (dir.), *Dialogisme et polyphonie*, Bruxelles, Éditions Duculot, 2005, p. 25.

²³⁴ *Ibid.*, p. 26.

²³⁵ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 95.

²³⁶ *Ibid.*, p. 96.

²³⁷ *Ibid.*, p. 103.

²³⁸ *Ibid.*, p. 103.

Cependant, comme le note Jacques Bres, Bakhtine ne s'est pas directement intéressé aux « phénomènes dialogaux [qui] tiennent à l'alternance *in praesentia* des locuteurs, et [qui] sont décrits par l'analyse conversationnelle dans leur liaison à l'alternance des tours de parole²³⁹ ». Ces phénomènes sont, en effet, immédiatement perceptibles, que l'on entende l'interaction ou que l'on y assiste. Dans le cas du texte écrit, la mise en page et la ponctuation fonctionnent de manière analogue et aident à identifier les tours de parole. Au contraire, les phénomènes dialogiques, qu'ils soient dialogaux ou monologiques, s'inscrivent dans la structure interne des énoncés, en relation avec d'autres. Énoncé désigne ici « *tour de parole* dans le dialogal et *texte* ou *discours* dans le monologal)²⁴⁰ ». Ainsi, pour les besoins de la thèse, nous conserverons le terme de dialogisme pour désigner la figure rhétorique du dialogisme, le terme de dialogue pour désigner « le produit textuel des interactions sociales²⁴¹ » qui peut mettre en jeu plusieurs interlocuteurs et, en conséquence, l'adjectif dialogal, « pour prendre en charge tout ce qui a trait au dialogue en tant qu'alternance de tours de parole²⁴² ».

Les romans sont donc essentiellement dialogiques, sans pour autant avoir besoin de recourir à des dialogues ni de les généraliser comme on pourrait s'y attendre dans le cas du roman dialogué. Cependant, force est de constater le recours quasi systématique, dans le roman, aux différentes modalités du discours rapporté, qui donnent à entendre un certain nombre de voix. L'identification de ces voix peut s'avérer problématique et nécessite une mise au point.

²³⁹ Jacques Bres, *loc. cit.*, p. 55.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 55.

²⁴¹ Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 149.

²⁴² Jacques Bres, *loc. cit.*, p. 49.

C. La polyphonie

La notion de polyphonie possède une dimension heuristique pour la situation d'énonciation à l'œuvre dans le dialogue et le discours rapporté romanesque. En effet, elle permet de comprendre la superposition des voix à l'intérieur d'un énoncé et la question de l'attribution de la responsabilité des énoncés, dans des cas problématiques, comme le sous-entendu ou encore l'ironie. Nous essayerons de situer cette notion sur le plan littéraire et linguistique, pour envisager sa pertinence dans le cadre de la parole romanesque.

En effet, chaque énoncé n'appartient pas en propre à celui qui l'énonce dans la mesure où la pensée d'autrui est constitutive de toute pensée. Il n'y a donc pas d'unicité du sujet parlant, qui utilise, de surcroît, une langue façonnée par ses emplois. D'où la possibilité de dire quelque chose sans nécessairement être tenu responsable de cet énoncé ni même y adhérer. Bakhtine le premier a cherché à conceptualiser cette question, dans son essai *La poétique de Dostoïevski*²⁴³, où il définit un type de roman au moyen du concept :

*La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. [...] Les héros [...] sont, en effet, dans la conception même de l'artiste, non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant. Le mot de ces héros n'est pas épuisé par ses fonctions habituelles : caractérogiques, "anecdotiques", pragmatiques, mais il ne se réduit pas davantage à l'expression de la position idéologique personnelle de l'auteur [...]. La conscience du héros est présentée comme une conscience autre, étrangère, mais en même temps, elle n'est pas réifiée, ni fermée sur elle-même, elle ne devient pas simple objet de la conscience de l'auteur.*²⁴⁴

Ainsi, les personnages gagnent en autonomie vis-à-vis de leur créateur puisqu'ils possèdent une autorité équivalente, en présentant des langues comme des positions idéologiques différentes, qui peuvent être antagonistes par rapport à celle de l'auteur. Ainsi, le concept

²⁴³ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970 [1929], 336 p.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 35.

renvoie à ce phénomène de « rapports multiples qu’entretiennent auteur, personnages, voix anonymes (le “on-dit”), différents niveaux stylistiques, etc. : on parlera de “ polyphonie ” s’il s’établit dans le texte un jeu entre plusieurs voix²⁴⁵ ». Si cette idée n’est pas nouvelle, Bakhtine « [lui] confère [...] un développement nouveau qui anticipe, par la “translinguistique”, sur la linguistique pragmatique dans la mesure où il privilégie l’emploi du langage conçu comme une activité sociale, en situation²⁴⁶ ». De fait, les linguistes se sont aussi penchés sur la polyphonie, dont, notamment, Oswald Ducrot, dans le huitième chapitre de *Le dire et le dit*, « Esquisse d’une théorie polyphonique de l’énonciation » où il prend acte des travaux de Bakhtine. Ce faisant, il montre l’importance de comprendre le mécanisme de la polyphonie, non plus au niveau de texte envisagé comme une série d’énoncés, mais au niveau de l’énoncé lui-même afin de rendre compte, par exemple, du fonctionnement linguistique du mensonge.

En effet, Ducrot distingue le niveau de l’énonciation et le niveau de l’acte illocutionnaire. Le premier met face à face un locuteur, responsable de l’énonciation, c’est-à-dire le fait de produire un énoncé, qui s’adresse à un allocutaire. Le locuteur, instance qui prend en charge l’énoncé, est à distinguer du sujet parlant, empirique, source de l’énoncé. Cette idée permet d’éclairer la distinction que l’on fait dans les études littéraires, entre l’auteur, doté d’un état civil, considéré ici comme le sujet parlant, et l’instance qui énonce, qui ne saurait être assimilée à l’auteur. Le locuteur recourt donc au « je » et s’adresse à un « tu ». Cependant, dans le cas du dialogue romanesque, par exemple, les personnages peuvent utiliser la première personne du singulier, pour parler en leur nom et prendre en charge un énoncé. D’où le conflit qui peut naître entre le positionnement idéologique des

²⁴⁵ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 448.

²⁴⁶ Marie-Hélène Boblet, *op. cit.*, p. 333.

deux instances, comme l'indique, d'ailleurs, Bakhtine. Ce « je », comme nous l'avons mentionné en abordant la notion d'*ethos*, peut aussi être le théâtre d'un conflit dans la mesure où le locuteur introduit dans son discours une image de soi, qui n'est pas nécessaire conforme à celui qu'il est, en tant qu'être de discours. Le niveau illocutionnaire met en jeu un énonciateur qui vise, via son énonciation, un destinataire. L'énonciateur est responsable des actes illocutionnaires réalisés dans l'énonciation. Par exemple, dans l'affirmation « Je te promets de venir ce soir », le locuteur s'adresse à son allocataire, mais l'énonciateur réalise une promesse vis-à-vis du destinataire, qui crée un engagement entre les deux instances et modifie par là la situation d'énonciation. Il y a alors polyphonie puisqu'un jeu peut s'établir entre les deux niveaux du discours, lorsque, par exemple, le locuteur se différencie de l'énonciateur et qu'il rejette la responsabilité de l'acte illocutionnaire réalisé par l'énoncé, ou, à l'inverse, lorsque deux locuteurs coexistent dans un énoncé, comme dans le cas du discours rapporté où il faut distinguer le sujet responsable de l'énoncé et le sujet responsable du propos rapporté.

Ainsi, comme l'a montré Bakhtine, le roman enregistre l'éclatement du sujet en présentant, dans le roman polyphonique, une parole travaillée par le discours d'autrui, sans qu'il soit toujours possible d'en attribuer la responsabilité à quelqu'un. Cela crée donc une superposition de voix, qui peut être particulièrement visible dans le discours rapporté et notamment le discours indirect libre. À cette occasion, on peut donner entendre des rumeurs, des ragots attribués au « on-dit », des souvenirs, des témoignages, des récits, et plus généralement toutes formes de fictions dialogiques, qui débordent largement la seule question du dialogue, entendu au sens d'alternance de répliques. Ce feuilletage de la parole devient alors un terrain propice à la propagation de la force des passions, qui peut se

manifester dans la multiplication des relais, la durée qui sépare les reprises, la qualité des locuteurs auxquels le discours est attribué, etc. Mentionnons aussi l'instrumentalisation que le locuteur peut faire du discours intérieur rapporté dans le dialogue. Ce cas de polyphonie est intéressant dans la mesure où le locuteur recourt à une pratique autoréférentielle qui est pathétique, en raison du lieu commun qui se résume ainsi : ce que l'on pense par-devers soi est ce que l'on pense vraiment. Or, en prétendant donner accès à son intériorité dans l'interaction verbale, le locuteur endosse un *ethos* authentique.

Ainsi, le concept de polyphonie est intéressant à considérer dans le cas du dialogue romanesque qui, notamment dans la littérature du XX^e siècle, travaille sur les qualités pragmatiques de la langue, en faisant valoir les contraintes de la situation d'énonciation sur la prise de parole, au détriment du contenu²⁴⁷. Il devient aussi le lieu d'une réflexion sur le statut du personnage, qui se manifeste de manière problématique, dans le cas du roman dialogué, comme nous le verrons par la suite.

Le dialogue romanesque apparaît comme un lieu propice pour mettre en œuvre les passions, capables de régler les échanges, mais aussi de les dérégler, en travaillant les possibilités pragmatiques de la langue afin de rendre visible la circulation des discours. Cependant, cela va de pair avec une hybridation des formes des répliques, qui ne sauraient plus se limiter à « des entités closes, complètes, du point de vue syntaxique surtout, mais aussi dans une certaine mesure du point de vue sémantique²⁴⁸ ». En ce sens, le roman dialogué, qui postule une généralisation du dialogue, apparaît comme un laboratoire d'expérimentation du fonctionnement discursif des passions.

²⁴⁷ Voir Sylvie Durrer, *op. cit.*, p. 35-36.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

Chapitre 6. Le roman dialogué

Vivienne Mylne²⁴⁹, dans son essai *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, a ébauché une histoire française du roman dialogué, en remontant du XVII^e siècle jusqu'au XX^e siècle. Ce phénomène littéraire pourtant ancien ne semble pourtant pas avoir retenu l'attention de la critique, posant d'abord ainsi un problème de définition. Qu'est-ce qu'un roman dialogué ? Nous tenterons de répondre à cette question en partant des deux essais qui se sont, à notre connaissance, penchés sur le sujet, avant de proposer deux traits définitoires suffisamment généraux pour rendre compte à la fois de notre expérience de lecture de différents romans dits dialogués, mais aussi de notre propre pratique d'écriture.

A. Problèmes de définition

L'essai de Mylne que nous venons de citer et celui de Marie-Hélène Boblet déjà cité, *Le roman dialogué après 1950. Une poétique de l'hybridité*, proposent, chacun à leur manière, de définir cet objet paradoxal, qui fait tenir le roman dans la tension entre les stratégies pragmatiques d'interactions et celles « de différemment propres à l'écriture²⁵⁰ ». Partant des éléments de définition qu'elles proposent, nous tenterons de montrer leurs limites afin de mettre en évidence le flou qui entoure cette notion, dont la critique reste à faire.

Mylne dégage quatre critères pour définir le roman dialogué. Comme on pourrait s'y attendre, le premier porte sur la forme du dialogue puisque, selon elle, « [s]i l'ouvrage

²⁴⁹ Vivienne G. Mylne, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994, 241 p.

²⁵⁰ Marie-Hélène Boblet, *op. cit.*, p. 94.

entier est fait de conversations présentées sans verbes déclaratifs, on peut le classer tout de suite, semble-t-il, parmi les romans dialogués²⁵¹. » Le second a trait à la proportion des formes dialogales. En effet, le roman dialogué ne doit pas « dilu[er] le dialogue en y mêlant d'autres éléments²⁵² », comme les monologues intérieurs ou l'échange épistolaire, au risque d'être « mixte ». Le troisième critère touche principalement à la notion même de roman, puisque « [o]n doit placer dans une autre catégorie les ouvrages qui sont entièrement constitués de dialogue, mais qui n'offrent que très peu ou pas d'histoire(s)²⁵³. » Enfin, le dernier critère porte sur la notion linguistique d'interlocution dans la mesure où le roman dialogué se modèle, selon Mylne, dans le partage de la parole qui le fait progresser. Or, « [l]e fait qu'un autre personnage soit censé écouter l'histoire et que celui-ci fasse de temps en temps des observations ne change ni la situation du narrateur ni le cours de l'histoire²⁵⁴. » Il doit donc y avoir coénonciation pour que l'on puisse parler de roman dialogué.

Cependant, en confrontant cette grille aux œuvres dites dialoguées, certaines limites apparaissent. D'abord, exclure les romans dialogués recourant à des verbes déclaratifs, en vertu du premier critère de Mylne, conduit à exclure *Mercier et Camier* (1946) de Samuel Beckett (1906-1989), envisagé par ailleurs par Boblet comme un roman dialogué figurant dans son corpus d'étude. D'autre part, si le dialogue ne doit pas être dilué par d'autres fictions dialogiques, il faut alors exclure *Jean Barois* (1913) de Roger Martin du Gard (1881-1958), qui, du propre aveu de Mylne, n'est composé que de 55 % de

²⁵¹ Vivienne G. Mylne, *op. cit.*, p. 171.

²⁵² *Ibid.*, p. 172.

²⁵³ *Ibid.*, p. 172.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 173.

répliques au discours direct²⁵⁵. Il semble donc que l'on soit en présence d'un roman mixte. Concernant la question de « l'histoire », de quoi s'agit-il ? Faut-il exclure un roman comme *Le dîner en ville* (1959) de François Mauriac (1914-1996) qui n'est fait que de bribes de pensées, de réflexions et de propos anodins ? Enfin, comment comprendre l'idée que le dialogue change la situation du narrateur et le cours de l'histoire dans la mesure où le dialogue porte la plupart du temps sur des faits qui ont déjà eu lieu ? Des précisions terminologiques semblent s'imposer puisque, ces critères, en l'état, sont peu opératoires face aux textes.

La définition que propose Boblet porte sur la forme du texte dans la mesure où elle définit le roman dialogué comme « un texte de matière romanesque envahi par le dialogue au point que la proportion entre le narratif et le discursif bascule au profit exclusif du discours²⁵⁶ ». Cependant, comment définir « discours » ? Faut-il le limiter aux échanges au discours direct ou y inclure les fictions dialogiques ? De plus, quelle est cette « matière romanesque » ? Elle précise plus loin dans son essai que « [l]e roman dialogué se passe en effet de toute narration [...] et ne compte sur aucun achèvement scénique pour faire résonner la parole²⁵⁷. » Cependant, comme nous l'avons mentionné précédemment, il n'y a pas d'énoncé pur, pas plus qu'il ne peut y avoir de texte conversationnel pur. Dès lors, il faudrait préciser les relations avec la narration dans le cas du roman dialogué pour comprendre la portée de la première partie de la définition citée ici. Dans la mesure où

²⁵⁵ Mylne précise que dans *Jean Barois*, « [m]is à part les descriptions, les allocutions, les conférences, les lettres et autres documents divers, il ne reste que 55 % du texte, à peu près, qui est fait d'échanges verbaux entre les personnages. », *op. cit.*, p. 183.

²⁵⁶ Marie-Hélène Boblet, *op. cit.*, p. 13.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 59.

certaines précisions terminologiques manquent, examinons le raisonnement de Boblet²⁵⁸. Partant du constat de Tynianov, selon lequel la littérature évolue en vertu d'une dynamique de croisements et d'interactions, Boblet considère le roman dialogué comme le fruit d'une évolution partant d'un roman épigone, tourné vers le monde, objet d'observations, déviant sous la forme du roman de la subjectivité, caractérisé par le monologue intérieur, pour aboutir, après une seconde déviation, au roman dialogué, qui est celui de l'intersubjectivité. Cette évolution n'est pas due à une dégénérescence du genre, mais plutôt à un investissement de valeurs éthiques.

Or, selon elle, « [c]'est surtout après 1950 que ce trait formel particulier a travaillé le genre des “romans” de l'intérieur, en y engageant une vision du monde que l'on peut localiser dans le temps²⁵⁹. » L'épithète « dialogué » renvoie, selon Boblet, aux implications formelles et fictionnelles du dialogue qui l'apparentent à une démarche philosophique. Elle n'établit pourtant pas de liens avec la rhétorique. Le personnage n'est plus alors que support de la parole, dans une mise en scène de l'énonciation qui vise à rendre « sa force d'impulsion²⁶⁰ ». Le sujet du roman dialogué devient alors « la performativité de la parole en acte²⁶¹ » qui vise à explorer la relativité conceptuelle de la parole dialogale et l'excentricité de la subjectivité dialogale, au profit d'une littérature de l'éventuel, qui propose plutôt qu'elle n'impose une vision du monde. La démarche analytique de Boblet et les conclusions qu'elle en tire sont intéressantes même si leur pertinence semble se limiter au corpus retenu, composé principalement de romans associés au Nouveau Roman : *Mercier et Camier*, *L'inquisiteur* (1962) de Robert Pinget (1919-1997), *Le dîner en ville* et *La*

²⁵⁸ Marie-Hélène Boblet, *op. cit.*, p. 63 et suiv.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 70.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 67.

marquise sortit à cinq heures (1961) de Claude Mauriac, *Le square* (1997) et *L'amante anglaise* (1967) de Marguerite Duras (1914-1996), ou encore *Tu ne t'aimes pas* (1996) et *Ouvrez* (1997) de Nathalie Sarraute. En effet, elle ne dit mot des *Âmes fortes* alors même que publié en 1950, le roman ouvre sa période d'étude. Or, *Les âmes fortes* ne répond précisément pas à la définition proposée.

De fait, la désignation de roman dialogué semble être une convention commode pour désigner des romans aussi différents que *La nuit et le moment* (1755) de Crébillon fils (1707-1777) et *La passion, Ginette* (1938) de Mariella Righini. Ainsi, en l'absence de définition opératoire pour définir le phénomène des *Âmes fortes*, nous avons essayé de mettre en évidence les principes fondamentaux du roman dialogué, qui, tout en s'inscrivant dans la droite ligne du roman, en questionne pourtant les catégories.

B. Une scénographie conversationnelle

Le premier élément caractéristique du roman dialogué est, selon nous, le recours systématique à une scénographie conversationnelle. En effet, le roman dialogué met en scène une grande diversité d'interactions verbales qui ont toutes en commun d'être des avatars de conversations. Nous éclairerons cet aspect en proposant une série d'exemples représentatifs de la variété des choix retenus par les auteurs avant de voir quelle incidence cet aspect a par rapport à la problématique qui est la nôtre.

Prenons d'abord le cas de *Jacques le fataliste et son maître*²⁶². Le lecteur entre dans le roman *via* une courte introduction composée d'une série de questions portant sur l'identité, l'origine, la destination, l'occupation de deux personnages que l'on saisit

²⁶² Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996 [1796], 355 p.

littéralement au vol, entre deux répliques d'une conversation dont le lecteur ne sait rien, en termes de contexte et d'identification. Les déambulations de Jacques et son maître au hasard d'un voyage sont l'occasion d'un échange portant sur la doctrine déterministe, défendue par Jacques. Pourtant, le fil de la conversation est sans cesse interrompu par un narrateur qui raille l'intérêt du lecteur. Suivre les amours de Jacques devient donc une sorte de défi, entre digressions, récits enchâssés et changements de sujets. En effet, jouant sur les conventions romanesques, Diderot recourt à la parodie pour explorer différents registres et genres littéraires. À cet égard, le roman déborde l'appellation picaresque puisqu'il met en jeu, *via* les possibilités de la conversation, une réflexion critique à la fois littéraire et philosophique.

De même, si nous revenons sur *Jean Barois*²⁶³, l'aspect réaliste du roman va de pair avec une réflexion philosophique sur la religion et la science. En effet, Jean Barois naît en 1866 dans une famille catholique, mais développe très tôt une tendance à la réflexion critique qui lui fait craindre d'être un libre penseur. Ses études de médecine à Paris, puis divers événements personnels, le plongent peu à peu dans une nuit de la foi. Cependant, Barois fait l'expérience de la profondeur de l'enracinement de la pensée religieuse dans son esprit à la suite d'un accident. Il rédige alors un testament dans lequel il condamne par avance tout retour de foi qui pourrait survenir dans sa vie avec la vieillesse. Pourtant, il meurt en chrétien et son testament est brûlé par l'abbé Lévy, qui voit dans le retour à la foi de Jean le sens et la rédemption de sa propre incrédulité. Jean Barois apparaît donc comme un roman à thèse puisque, sous le couvert de la fiction et des conversations, l'auteur retrace les grandes lignes du débat idéologique de son temps.

²⁶³ Roger Martin du Gard, *Jean Barois*, Paris, Rombaldi, coll. « Collection des Prix Nobel de littérature », 1963 [1913], 424 p.

A contrario, Mauriac présente, dans *Le dîner en ville*²⁶⁴, l'ambiance feutrée d'un dîner dans l'Île-Saint-Louis, un soir d'automne, au cours duquel le lecteur assiste à la conversation mondaine de huit convives entremêlée de leurs conversations intimes, tantôt moqueuses à l'égard des autres, tantôt personnelles, voire métaphysiques à propos de leur vie. Le lecteur a donc accès à l'intériorité du personnage par le biais du monologue intérieur, mais aussi à la présentation objective d'une conversation mondaine, au discours direct. Ces voix sont identifiables grâce au plan de table liminaire. L'une d'elles appartient d'ailleurs à Bertrand Carnéjoux, qui incarne la figure de l'écrivain songeant à écrire un roman comme celui que le lecteur est en train de lire. Cette désincarnation des voix au profit des pensées permet à Mauriac d'explorer le mouvement de la conscience *via* le principe de la conversation, intérieur ou pour autrui.

Mariella Righini, dans *La passion, Ginette*²⁶⁵, propose un dispositif en apparence diamétralement opposé à celui de Mauriac, puisque le roman « superpose conversations téléphoniques et surtout message soliloqués déposés sur répondeur²⁶⁶ ». Les voix des personnages féminins s'adressent alors à cette machine à enregistrer, qui délivre, au début de chaque section numérotée du roman, de 1 à 89, un message enregistré dont l'auteur est identifié, d'une part, et qui contient, d'autre part, un commentaire métadiscursif sur le dispositif. Ainsi, nous lisons : « Véronique – *C'est un répondeur-enregistreur qui vous écoute. Profitez-en. Tout ce que vous n'osez pas me dire en direct, vous pouvez me le faire savoir, en différé, par la machine. Vous avez la parole.* » (PG, 59) Le message liminaire, quand le personnage ne décroche pas le combiné pour engager une conversation, provoque

²⁶⁴ Claude Mauriac, *Le dîner en ville*, Paris, Albin Michel, 1959, 285 p.

²⁶⁵ Mariella Righini, *La passion, Ginette*, Paris, Grasset, 1983, 325 p.

²⁶⁶ Marie-Hélène Boblet, *op. cit.*, p. 401.

des réactions d'humeur ou des épanchements, qui permettent au lecteur de suivre les relations de ces femmes avec les hommes.

Dans un autre registre, Nothomb emprunte dans *Péplum*²⁶⁷ (1996) des éléments du roman de science-fiction, en situant le dialogue liminaire le 8 mai 1995 pour ensuite basculer le 27 mai 2580. Le cadre réaliste de la première conversation anonyme est alors remplacé par une conversation entre l'un des personnages de la première conversation, identifié par la suite comme étant un personnage féminin, écrivain et Belge, et un dénommé Celsius, brillant chercheur. En effet, l'écrivain s'est fait kidnapper en 1995 à la suite de la première conversation dans laquelle il avait émis l'hypothèse selon laquelle l'éruption volcanique qui avait recouvert Pompéi en 79 après J.-C. n'était pas le fait du hasard. Il s'ensuit alors une conversation très violente entre les deux personnages sur la valeur de la préservation, mêlant moqueries, insultes, menaces de mort, avant de se terminer sur un accord tacite entre les deux interlocuteurs et le retour du personnage féminin, le 9 mai 1995. Il y donc des éléments satiriques dans ce dialogue où le personnage d'écrivain se présente comme un « dialogiste »²⁶⁸ et joue avec la rhétorique pour défaire son adversaire.

Enfin, dans *Ouvrez*²⁶⁹, Sarraute propulse le lecteur *in medias res* dans une conversation dont on comprend peu à peu qu'elle met en jeu des mots personnifiés qui ne savent pas se tenir dans la conversation et qui sont emprisonnés derrière une paroi à travers laquelle ils observent les mots qui circulent encore dans les conversations. Ainsi, les mots bannis dialoguent entre eux des causes de leur exclusion et commentent les effets de ceux en libre service. De plus, les mots bannis aspirent à reprendre leur place dans la

²⁶⁷ Amélie Nothomb, *Péplum*, Paris, Albin Michel, 1996, 211 p.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 128 : « – J'étais surtout dialoguiste. – Heureuse coïncidence. »

²⁶⁹ Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, Paris, Gallimard, 1997, 129 p.

conversation, d'où l'impératif du titre qui exprime bien la poussée qui travaille le dialogue et la force qui s'en dégage. La réflexion métadiégétique, illustrée par cette conversation, questionne la valeur des mots dans le fonctionnement conversationnel pour mieux dévoiler de manière critique les normes de la bienséance qui le gouvernent.

Ainsi, malgré la diversité des interactions verbales, qui offrent autant de scénographies, le roman dialogué doit être pensé en termes de dominance de la prise de parole par les personnages, qui, sans nécessairement être quantifiée, se mesure précisément à l'aune du dispositif conversationnel. L'exemple de *Jean Barois* est, à cet égard, éloquent, puisqu'il tisse constamment une conversation diégétique et métadiégétique malgré la présence forte des séquences narratives. Plus généralement, l'imbrication des différents types de séquences dans le roman dialogué justifie ce critère souple qui rend compte du caractère protéiforme des textes. Cependant, ces scénographies travaillent les principes de la conversation, réelle ou imaginaire, dont le premier d'entre eux est l'adhésion *via* la participation d'autrui, fut-il un alter ego. En ce sens, le roman dialogué est propice à l'examen des stratégies éthique et pathétique bien plus que logique dans la mesure où il n'a pas les prétentions sérieuses du dialogue, entendu au sens de genre littéraire. À cela s'ajoute l'alternance des tours de parole qui rend évidents la délégation de la parole et les phénomènes d'adresse, et place le « je » et le « tu » dans une configuration analogue à celle de l'orateur et de son auditoire.

L'effet de voix qui découle de ces scénographies, allant de la rumeur à la cacophonie, en passant par des formes plus audibles, telles l'entretien, conversation familière, ou encore le colloque, conversation didactique, ne crée cependant pas un obstacle à la lecture, compte tenu des mécanismes cognitifs et culturels convoqués habituellement et

exercés dans d'autres types de texte, notamment les correspondances épistolaires. Cependant, le roman dialogué défie aussi les habitudes de lecture en raison de son hybridation formelle.

C. L'hybridation

Cela constitue le deuxième aspect important, selon nous, du roman dialogué. En effet, il est intéressant de remarquer la plasticité du roman dialogué, qui intègre et transforme des éléments appartenant traditionnellement à d'autres genres littéraires et notamment au théâtre. En examinant encore une fois des exemples révélateurs des possibilités de théâtralisation du roman dialogué, nous essayerons de voir en quoi il se distingue néanmoins du texte dramatique.

La majorité des romans dits dialogués que nous avons consultés place le dialogue sous la tutelle d'éléments paratextuels ou narratifs qui varient selon les romans. Ainsi, *La nuit et le moment*²⁷⁰ de Crébillon s'ouvre sur une courte phrase, précisant que « [*l*]a scène est à la campagne, dans la maison de Cidalise. » (NM, 39) L'usage de l'italique, ainsi que la brièveté de l'information, n'est pas sans rappeler le fonctionnement des didascalies, impression renforcée par la suite avec l'emploi du nom de l'interlocuteur au début de chaque réplique, suivi d'un point puis d'un tiret qui ouvre la réplique. Ce procédé typiquement théâtral permet d'identifier les locuteurs, mais aussi de rendre explicite le nombre de participants. Ainsi, le lecteur suit réplique après réplique le dialogue entre Cidalise et Clitandre, échangeant sur leurs aventures amoureuses. Cependant, le dialogue

²⁷⁰ Crébillon fils, *La nuit et le moment*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993 [1755], 250 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle NM, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

est interrompu à certains endroits par des passages narratifs en italique au cours desquels le narrateur nous fait entrevoir les conséquences pratiques de la conversation libertine entre les deux personnages.

Plus étonnant encore est *Gabriel*²⁷¹, qui donne à lire, en début de roman, une liste de personnages, qui s'apparente au tableau de personnages du théâtre imprimé. Le lecteur suit donc les aventures d'un jeune garçon, Gabriel, élevé comme tel pour maintenir le patrimoine familial alors qu'en fait, c'est une fille. Cette découverte la pousse sur les routes où elle rencontre son cousin Arnolphe, qui s'éprend au cours des épreuves, de ce nouveau compagnon dont il ignore tout. Sand recourt aussi au découpage traditionnel du genre théâtral, avec ses parties et ses scènes. Ainsi, le roman compte un prologue, suivi de cinq parties, elles-mêmes composées de deux ou plusieurs scènes, numérotées en chiffre romain. Le nom de chaque interlocuteur est aussi indiqué en tête de chaque réplique, de manière centrée par rapport à la page. Enfin, Sand utilise des mentions analogues aux didascalies théâtrales pour préciser l'intonation ou l'état d'esprit des personnages, la nature des lieux ou le moment de l'action. Les répliques sont globalement assez courtes et se distinguent des longs monologues délibératifs qui interviennent à de nombreuses reprises dans le roman.

Pinget adopte, dans *L'inquisiteur*²⁷², une mise en forme pour le moins inhabituelle dans le cadre du roman puisque le texte s'ouvre par une question en italique, dont le locuteur n'est pas identifié. Cette question est suivie d'un espace puis d'un paragraphe plus ou moins long dont la ponctuation est parfois absente. Cependant, les paragraphes ne sont pas nécessairement toujours une réponse à une question. Ils répondent, en fait, aux ordres émis par la voix qui questionne, demande des détails, réclame des descriptions ou des

²⁷¹ George Sand, *Gabriel*, Paris, Antoinette Fouque, coll. « Des femmes », 1988 [1880], 230 p.

²⁷² Robert Pinget, *L'inquisiteur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, 508 p.

commentaires sur des éléments précis, ou encore rappelle à l'ordre la voix qui répond, à propos notamment des maximes conversationnelles de pertinence et de brièveté. Ainsi se succèdent sur près de 500 pages les injonctions d'abréger, de répondre, de préciser, de continuer, de s'expliquer, visant à éclaircir la disparition de l'intendant. L'ancien domestique est amené, en y répondant, à dresser le tableau de la vie du château de Broy, de ses deux principaux occupants, puis du village, des relations entre les individus avec une foule de détails, en dépit d'une certaine duplicité.

Beckett va plus loin dans l'hybridation des éléments formels avec *Mercier et Camier*²⁷³, puisque le roman s'ouvre sur une confession anonyme à la première personne du singulier à propos du voyage de Mercier et Camier. Le paragraphe suivant reprend une narration traditionnelle à la troisième personne et nous présente la rencontre entre les deux personnages sur le point de partir. Pourtant, une voix interrompt le narrateur et lance : « Que cela pue l'artifice. » (MC, 10) La déconstruction narrative²⁷⁴ va de pair avec une propagation des dialogues qui s'engagent entre Mercier et Camier au discours direct, sans tirets, ni guillemets, entrecoupés par les procédés déjà mentionnés, mais aussi par des comptes rendus de conversations, sous forme de liste numérotée ou de résumés des chapitres précédents, insérés dans le texte dans des chapitres séparés. Ils se composent d'une liste de groupes nominaux ou de phrases simples, limitées au sujet et au verbe.

²⁷³ Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « 10/18 », 1970, 181 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle MC, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁷⁴ Voir l'article de Marie-Hélène Boblet sur la critique du roman qu'opère Beckett via la déconstruction narrative, « Topique romanesque et déconstruction narrative dans *Mercier et Camier* », Marius Buning (dir.), *Three dialogues revisited/Trois dialogues revisités, Samuel Beckett revisited/revisité*, vol. 13, Rodopi, 2003, p. 261-278.

« L'hybridation et la confusion des "genres" » pour reprendre l'expression de Muriel Plana²⁷⁵ est évidente mais, comme l'a bien montré Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*,

le roman parodie les autres genres (justement, en tant que genre) ; il dénonce leurs formes et leurs langages conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonnance.²⁷⁶

Ainsi, si le roman dialogué intègre des éléments formels du drame, il reste fondamentalement différent du drame. En effet, si le roman dialogué « présente son énonciation en suppléant la désincarnation du littéraire par des effets illocutoires et pragmatiques qui motivent les enchaînements²⁷⁷ », le drame joue son énonciation dans l'espace concret de la scène. Ainsi, la dimension spectaculaire du drame fait porter la modalisation sur le contenu du discours, qui permet de laisser entendre par une intonation le contraire du message délivré ou de montrer, par des moyens corporels, le contraire de ce que l'on dit, par exemple. L'actualisation scénique contribue donc pleinement à réaliser la visée pragmatique du texte, en comptant sur le jeu physique de l'acteur. *A contrario*, dans le roman dialogué, la modalisation revient tout entière à l'écriture, par les mots, les rythmes, la ponctuation, etc. En ce sens, le roman dialogué recourt à toutes les ressources rhétoriques et linguistiques pour réaliser son effet, *via* la médiation de la lecture. Enfin, mentionnons que le texte théâtral ne peut souffrir l'anonymat. La parole y est toujours attribuée, faisant porter la responsabilité de l'énoncé à un locuteur décidable en termes d'identité, en raison même de l'impératif de mise en scène. Et encore bien même qu'une

²⁷⁵ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004, p. 78.

²⁷⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1975], p. 444.

²⁷⁷ Marie-Hélène Boblet, *op. cit.*, p. 69.

voix se fasse entendre sur scène sans la présence d'un corps physique, elle reste identifiable dans une certaine mesure – en termes de sexe, de race, d'âge, de parodie, etc.

Il n'en est rien dans le roman dialogué qui peut jouer sur l'anonymat de manière éthique et pathétique, comme nous le verrons par la suite dans *Les âmes fortes* et dans *Éole*. La dimension parodique permet aussi un jeu sur l'*ethos* et le *pathos* au profit d'une polyphonie surexposée, elle aussi pathétique, puisqu'elle peut conduire à l'humour. En ce sens, l'hybridation relève de la stratégie de communication propre à chaque roman dialogué, qui fait feu de tout bois pour emporter l'adhésion.

Ces deux aspects du roman dialogué que nous venons de mettre en évidence plus clairement qu'ils ne l'étaient dans les travaux de Boblet ou de Mylne nous renvoient paradoxalement à la définition même du genre romanesque, montrant que le roman dialogué est d'abord un roman. Sa plasticité lui permet de jouer avec les frontières des genres au profit d'une formule originale : le roman dialogué, qui, pour être mis en scène ou porté à l'écran, nécessite un travail d'adaptation, qui témoigne en faveur de son irréductibilité d'œuvre écrite en dépit de la scénographie conversationnelle.

Chapitre 7. Un exemple de la force discursive des passions dans *Les âmes fortes*

Il s'agit ici de mettre en évidence quelques figures dominantes, propres à susciter les passions ainsi que leur cohésion intratextuelle, qui produit, en terme pragmatique, la cohérence du texte. De telles configurations découlent l'impact pragmatique particulier de la mise en évidence du dialogue sur fond éthique et pathétique. Pour ce faire, nous étudierons d'abord la manière dont les interlocutrices traduisent le monde en termes de rapports de

force, en recourant notamment à l'hyperbole, puis l'effet loupe inscrit dans la construction du texte *via* la gradation, au profit d'un discours épideictique en faveur des passions, basé principalement sur l'amplification.

A. Le principe d'opposition radicale

Le dialogue à l'œuvre dans *Les âmes fortes* est fondé sur un accord préalable fort, réaffirmé à maintes reprises : celui de l'opposition irréductible entre les interlocutrices et le reste du monde. Cette opposition est un moyen de faire ressortir le pouvoir que Thérèse s'attribue et la force de dépersonnalisation qu'elle met en jeu. Nous tenterons donc de montrer comment cette opposition éthique met en jeu une charge pathétique essentiellement mobilisée par la figure de l'hyperbole.

Arrêtons-nous d'abord sur la composition des interlocutrices du dialogue. L'appartenance des *Âmes fortes* aux *Chroniques* invite à penser que les personnages appartiennent à la même communauté rurale des Alpes-de-Haute-Provence²⁷⁸. Il est également vraisemblable de croire que tous les personnages sont féminins. Enfin, il est possible de déduire qu'ils appartiennent à la même classe sociale, à partir d'une réflexion de Thérèse à propos de la tante du Contre, appelée tante Junie : « Toujours propre comme un sou. Ça, elle aimait les rubans. Pour un ruban, qu'est-ce qu'elle n'aurait pas fait ? Elle n'était pas de notre bord. Elle était de celles qui étaient là-haut avec Madame. » (*AF*, 70)

L'adjectif possessif « notre », employé comme un déictique renvoyant implicitement aux interlocutrices, les fait adhérer à la position de Thérèse, construite sur une opposition qui

²⁷⁸ Voir la définition des *Chroniques* donnée par Jean Giono dans une lettre à Gallimard, datée du 2 janvier 1948 et citée par Robert Ricatte dans la notice des *Âmes fortes*, *Œuvres romanesques complètes*, vol. IV, p. 1029 : « *Chroniques* comprend des romans qui sans être précisément des *suites* sont centrés sur l'histoire familiale d'un pays. »

joue à la fois sur le ressentiment social et la jalousie proprement féminine. Ainsi, elle disqualifie l'*ethos* de témoin de la tante Junie et diminue la portée de l'argument du Contre, fondé sur ce témoignage. En faisant naître ce sentiment même provisoire d'appartenance, Thérèse peut utiliser la figure du chleuasma, qui vise à « se déprécier avec l'espoir d'une désapprobation chez l'interlocuteur²⁷⁹ », afin de renforcer l'adhésion de ses interlocutrices en continuant de consolider leur opposition aux autres.

En effet, Thérèse ne manque jamais une occasion de faire valoir une métaphore définitoire qu'elle attribue aux bourgeois de Châtillon : « Pour eux, j'étais zéro en chiffre. » (AF, 313) Cette métaphore numérique resurgit au détour d'une question rhétorique que Thérèse adresse à ses interlocutrices : « Qu'est-ce que tu étais, toi ? » (AF, 288) Décrivant sa situation sociale, elle fait valoir un *ethos* dit de narrateur, instaurant une distance vis-à-vis de son *ethos* montré de personnage du récit. Cette distance se manifeste dans l'emploi de la deuxième personne qui crée une confusion entre locuteur et destinataire. L'expression interrogative suggère, par ailleurs, la dévalorisation qui rejait sur les deux instances du discours. Or, la réponse sous-entendue à la question renvoie à cette nullité, au fait de n'être rien. L'explétion engage la participation du locuteur dans cet énoncé qui ne permet pas de parler de discours rapporté, mais qui mime quelque chose de la focalisation interne, en nous donnant accès aux représentations des bourgeois de Châtillon. Thérèse, en les imitant, reconnaît que son auditoire est capable de se reconnaître dans cette représentation et d'y réagir en termes pathétiques. Rappelant leur infériorité sociale, Thérèse cherche moins à en faire sentir l'injustice que l'inéluctabilité qui impose le recours à d'autres stratégies pour vaincre.

²⁷⁹ Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, p. 138.

En se plaçant dans une impasse, mieux, dans un cul-de-sac formé par le consensus socioéconomique de son temps, Thérèse amène son auditoire à s'identifier à elle. En faisant corps avec lui, elle peut donc lui faire éprouver le goût de la victoire, en mobilisant exclusivement la charge pathétique au détriment des arguments rationnels qui pourraient amener à condamner son crime. Ainsi, Thérèse se réapproprie la métaphore du zéro pour en faire le pivot de son discours, au profit d'une ironie formidable qui convertit la faiblesse en force, aux dépens des représentants de la bourgeoisie de Châtillon, les Numance. En effet, Thérèse file la métaphore en la déplaçant :

Les gens que tu vises ne tiennent à rien, *sauf à aimer* ; et ils te tombent dans les pattes. [...] Ensuite, puisqu'ils donnent volontiers tout ce qu'ils ont, c'est qu'ils aiment combler. Alors, à la fin, je me montre nue et crue. Et ils voient que *rien ne peut me combler*. Plus on en met, plus je suis vide. C'est bien leur dire : vous n'êtes rien. (AF, 318)

Le champ sémantique du vide métamorphose le zéro en puits et renvoie au tonneau percé des Danaïdes, condamné à être rempli sans fin. Ainsi, la nullité de Thérèse se change en piège, d'une part, et frappe de nullité ses victimes, d'autre part. On assiste donc à un renversement des valeurs qui ne peut manquer d'« être en honneur » devant cet auditoire féminin. Nous comprenons, dans ces conditions, que la magnanimité paradoxale de Thérèse fasse consensus, en raison de l'adhésion qu'elle provoque.

Cependant, cette manière hyperbolique de concevoir les rapports sociaux, dans lesquels les interlocutrices ne sont rien comparativement aux bourgeois qui sont tout, n'est en fait, comme nous l'avons vu, qu'une stratégie discursive de la part de Thérèse, qui joue sur des représentations partagées. Or, le Contre développe une stratégie discursive exactement inverse dans sa manière de décrire Thérèse, qui, en vertu du même fonctionnement hyperbolique, devient « tout » à la faveur du portrait qu'elle en dresse dans ses différentes tirades. Il faut entendre ici « portrait » au sens rhétorique, comme une figure

subordonnée au principe d'efficacité discursive²⁸⁰. En effet, le Contre introduit une série de variations sur la figure de Thérèse, filant et diversifiant la métaphore de la force que lui confère sa passion. Elle présente ainsi tour à tour Thérèse comme une forcenée, poursuivant Mme de Numance disparue par monts et par vaux, hurlant pareille à une bête sauvage jusqu'au moment où les gendarmes la ramènent ligotée. Plus loin dans le récit, elle présentera Thérèse comme la plus belle femme de Châtillon, précisant que « [q]uelqu'un qui l'a bien connue à ce moment-là [...] disait : "Elle était belle comme ce marteau, vois-tu !" Et il me montrait ce marteau dont il faisait usage depuis vingt ans [...] dont le fer si souvent frappé étincelait comme de l'or blanc. » (*AF*, 340) Par la suite, lors de ses affrontements avec Firmin, elle la peindra sous les traits d'une tigresse capable d'attaquer et de vaincre physiquement Firmin.

Ainsi, le Contre met en évidence la démesure de Thérèse en jouant sur l'hyperbole qui

opère par renvoi métonymique sur l'intériorité à la source de la prise de parole. "Dire beaucoup" devient l'indice de l'émotion forte qui a prévalu : l'importance que le sujet revêt pour le locuteur, son implication psychologique sont autant d'éléments justifiant les débordements.²⁸¹

Nous pouvons donc à la fois penser que ce recours au portrait hyperbolique est un indice de la force du discours de Thérèse qui contribue, en retour, à en propager les effets, en multipliant les hyperboles, voire les adynatons, hyperboles impossibles, qui, par leur exagération, augmentent la charge pathétique du discours. Cependant, cette charge pathétique se traduit, sur le plan discursif, par la multiplication des occurrences qui inscrivent ces débordements dans le principe même de la prise de parole. D'où, finalement,

²⁸⁰ Alain Romestaing propose de considérer le travail de description du corps dans les romans de Giono comme des études au sens artistique. Voir *Jean Giono. Le corps à l'œuvre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2009.

²⁸¹ Danielle Forget, *Figures de pensée, figures du discours*, p. 162.

l'adhésion totale qui se joue dans la description programmatique que le Contre fait de Thérèse :

Ce qui faisait la force de son âme c'est qu'elle avait, une fois pour toutes, trouvé une *marche à suivre*. Séduite par une passion, elle avait fait des plans si larges qu'ils occupaient tout l'espace de la réalité; elle pouvait se tenir dans ces plans quelle que soit la passion commandante; et même sans passion du tout. La vérité ne comptait pas. (AF, 349-350)

L'opposition radicale entre le tout et le rien, exploitée par Thérèse, devient, littéralement, la démarche discursive des deux interlocutrices, leur marche à suivre. Mais la passion discursive de Thérèse se propage puisque le Contre endosse un *ethos* d'apologue, entièrement soumis au *pathos* puisque le principe de vérité n'a plus d'importance, à la fois en termes de vraisemblance, mais également de diégèse. Il semble donc, en dépit des nombreuses analyses sur la question de l'opposition entre Thérèse et la soi-disant bien nommée, le Contre, qu'il y est un partage total, via le *pathos*, de la finalité du discours. En acceptant *in fine* d'abandonner l'horizon d'attente fondé sur l'illusion romanesque, d'une part, et la maxime conversationnelle de véracité, d'autre part, le lecteur s'abandonne lui aussi, semble-t-il, à ce même programme, dans le processus de lecture.

B. L'effet de loupe

L'adhésion au programme de Thérèse est préparée, en termes de structure, selon un principe de gradation, lui-même assujéti à la logique d'opposition radicale que nous venons de présenter. Cette figure de l'amplification, qui procède par ajout d'éléments dans un ordre croissant ou décroissant, agit comme renforcement et crée un style de l'ampleur. Nous reprendrons ici cette figure dans le but de montrer comment Giono utilise la

concentration et l'expansion au profit d'un effet loupe qui communique les passions par saturation du discours.

En effet, le roman s'ouvre par une conversation aux répliques courtes, qui ne sont pas sans rappeler la stichomythie théâtrale. Sans qu'il soit possible de les identifier, un groupe de femmes échange de menus propos sur les conventions sociales qui régissent la veillée funéraire, leurs propres opinions sur le sujet, leurs opinions sur les autres, entre commérages et anecdotes, qui questionnent finalement la maxime de pertinence de cette prise de parole, dans le cadre générique du roman. Pourtant, sous l'apparente spontanéité d'une conversation à sauts et à gambades, la construction du prologue pointe le pouvoir du locuteur qui contrôle la progression de l'histoire, dans l'emboîtement une série de micro-récits préparant la réussite du discours de Thérèse. Ainsi, réagissant aux préoccupations des veilleuses concernant le risque d'incendie lié à la présence de bougies, une des interlocutrices se met à raconter comment un incident similaire eut lieu au château de Percy, à l'occasion de la mort de M. Charmasson. Ce récit très bref est l'occasion de souligner la dichotomie du tableau, entre les notables occupés à se saouler dans la bibliothèque en veillant le corps et les domestiques dont fait partie l'interlocutrice – et témoin – qui raconte l'événement. Il est aussi question de Mme Charmasson, sa jeune épouse, qui dormait, indifférente au drame.

Cette mention relance la conversation à propos de la veuve d'Albert, suivie par une série de digressions qui font porter la conversation sur les goûts forts. En effet, le café amène la question des petits grains de café « comme dans le temps » (*AF*, 12) seulement disponible dans le présent de la conversation, à l'épicerie de Prébois. Cette remarque occasionne une digression sur l'épicerie d'« ici », qui est mal tenue par Marie : « Il (le café)

est dans une caisse en bois. Il s'évente. Il faut le mettre dans une boîte en fer bien bouchée. » (AF, 12) Quelqu'un mentionne alors les Bertrand, dont le fils est mort en Indochine, mais dont la veuve a fait parvenir « un petit sac de café » (AF, 11) qui « ne valait rien » (AF, 13). Enfin, la conversation retourne à son objet initial, les petits grains de café « comme dans le temps » brûlé « ici²⁸² » (AF, 13). Cette évocation fait naître une digression sur les odeurs et la préférence de deux des interlocutrices pour les odeurs fortes : café, corne brûlée et violette : « Si on vendait des parfums de café, moi j'en serais folle. » (AF, 13) Cette digression est interrompue par un retour sur le café que l'on brûlait « ici » et présente le personnage de l'invalidé de 70, qui tenait l'épicerie et qui faisait griller des harengs : « Quand on vit ces choses-là on lui dit : “Tu veux nous faire manger ces saloperies ? Un sou ? On ne t'en donne même pas un liard. Tu en seras de ta poche ; et fourre-toi-les où tu penses.” » (AF, 14)

Leur attrait pour les odeurs fortes est supplanté par le fumet métaphorique du conflit entre un certain monsieur Blaise, appartenant aux « gens de la grande ferme du Percy » (AF, 15), assimilé aux patrons et passionné de chasse, et M. Charmasson. Cette réorientation de la conversation occasionne alors un deuxième micro-récit qui s'emboîte dans le premier en opérant un rétrécissement du cadrage sur le château de Percy où l'altercation eut lieu. Voici le récit qui est fait de leur face-à-face :

– Quand il fallait péter sec, Monsieur Charmasson ne se laissait damer le pion par personne. [...] Il (Blaise) avait ses trois chiens dans les jambes; il leur a donné de ses coups de botte! À un point que monsieur Charmasson a dû lui en envoyer une verte. Car le Blaise s'est arrêté net comme si on lui avait donné du fouet dans les reins. Le père Arnaud a mis la main à la gâchette. Enfin, ça s'est réglé comme ça. (AF, 16)

De l'observation des faits, le locuteur se plaît à suggérer un dialogue entre les deux hommes, en y prenant un plaisir visible comme en témoigne cette métaphore « des vertes et

²⁸² C'est nous qui soulignons.

des pas mûres », qui joue sur le pouvoir suggestif des sous-entendus. Notons enfin que le plus fort est celui qui possède l'arme la plus forte.

La digression qui suit est intéressante, puisqu'il est question de la tante d'une des interlocutrices que Thérèse aurait connue lorsqu'elles travaillaient toutes les deux au château de Percy. Thérèse lui répond : « Elle était lingère, elle. Elle habitait les étages. Nous, défendu de passer la porte de la cuisine. Si jamais on t'avait attrapé dans un couloir – on n'y allait pas – mais en supposant, je ne sais pas ce qu'on t'aurait fait. En tout cas renvoyé séance tenante. » (AF, 16). Thérèse refuse d'emblée de laisser penser qu'elles auraient pu être proches, en opposant notamment le « elle » au « nous », qui lui confère un *ethos* de membre indifférencié d'une classe sociale anonyme. Remarquons également l'emploi de prolepses orientées vers le pire, qui reposent aussi sur la force de la suggestion. En effet, le renvoi apparaît comme un moindre mal, laissant libre cours à l'investissement pathétique. De fait, l'atmosphère de violence créée par les précédents récits et digressions alimente les suppositions des interlocutrices et du lecteur qui peuvent, à loisir, investir la prétérition des représentations les plus propres à les faire frémir. Il y a donc là un paradoxe entre la digression, qui, par définition, donne à lire un développement secondaire, et l'investissement évaluatif et émotif qui laisse croire à l'importance du narré. On retrouve ce procédé par la suite, *via* la digression sur les difficultés du couple Charmasson : « C'était une fille [Mme Charmasson] qui avait toujours eu tout à gogo, même au couvent. Les couvents, tu sais, c'étaient des bonbonnières. Et ici, à part le bon air, qu'est-ce qu'on a ? » (AF, 17) Encore une fois, l'opposition entre le « elle » et le « on », qui devient, par la suite, un « nous », renforce la cohésion du groupe dans la communication pathétique.

Le troisième récit nous fait pénétrer plus avant dans l'intimité du château de Percy en se focalisant sur les conflits entre M. Charmasson, doté de la puissance de son âge, de son statut social, de sa force physique et de sa force de caractère, et son épouse, impuissante en raison de sa jeunesse et de sa frivolité. Une interlocutrice raconte « qu'il (M. Charmasson) tapait dur » (AF, 17). Cependant, cette affirmation entraîne une série de spéculations, qui traduit leur fascination pour ces déchaînements de violence et l'actualisation à l'œuvre *via* le récit, propageant la force des passions dans le présent de l'énonciation. Ainsi, nous lisons : « Il devait la battre avec une ceinture, et du côté de la boucle. – Non, il avait un nerf de bœuf. » (AF, 18)

Ces remarques ouvrent une digression sur la violence conjugale et, notamment, ce qui est le plus supportable, le nerf de bœuf *versus* la calotte :

– Tu aurais supporté le nerf de bœuf, toi ? – Ne parlons pas de nerf de bœuf : c'était des choses de l'ancien temps, mais il m'est arrivé de recevoir de calottes, je ne vous le cache pas. – Des calottes, bien sûr, moi aussi ! J'ai même reçu des coups de pieds au cul. Et je n'ai rien dit. Et il ne faut rien dire. – Bien sûr qu'il ne faut rien dire. (AF, 18)

L'extrait est intéressant, car il pointe l'écart entre le réel et l'imaginaire. Les interlocutrices jouent à se faire peur alors même que les supplices qu'elles se plaisent à imaginer n'ont finalement aucune mesure par rapport aux calottes reçues qui renvoient, dans un registre familier, à une petite tape sur la tête. La normalité de ce traitement est confirmée par la reprise du terme « des calottes » dans la réplique suivante tout en maintenant un principe de surenchère puisque l'interlocutrice prétend avoir subi pire (les coups de pied au cul). La digression qui suit porte ainsi sur les armes à la disposition des femmes dans ce combat, dont la privation sexuelle, avant de revenir sur le cas de Mme Charmasson et d'opérer un rétrécissement du champ envisagé : « Sans parler du château de Percy. Pas plus loin

qu'ici...²⁸³ » (AF, 18) S'ensuivent trois micro-récits qui continuent de réduire le cadrage tout en s'inscrivant dans la logique du récit précédent, portant sur la violence conjugale.

Le premier cas est celui d'Albert *versus* Rose qui se sont affrontés sur la place publique lors d'une fête et qui fait dire à l'une des interlocutrices : « – Ce jour-là, moi, j'ai bien cru qu'il la partagerait en deux. » (AF, 18) Battant sa femme presque à mort, il ne l'a cependant pas emporté au paradis puisqu'il est allongé mort dans la pièce d'à côté pendant que sa femme dort, comme Mme Charmasson d'ailleurs dans le tout premier récit. Pourtant, cette mort ne semble pas être due au passage du temps, comme l'insinue une des veilleuses, puisque Rose était la garde-malade de son mari. La polémique qui suit cette déclaration se conclut par une affirmation de la loi sociale qui fonctionne aussi comme une suspension de jugement de valeur : à chacun son linge sale. Le deuxième cas le prouve, en mettant en scène Louis *versus* une des interlocutrices. Le conflit oppose l'avarice du mari et la passion de l'interlocutrice pour sa fille qu'elle gâte à outrance malgré l'interdiction de ce dernier. Pourtant, il est possible de l'emporter sur lui en recourant à la dissimulation : « Je me cache. Je mets des sous de côté ; je vais à Mens et puis j'achète. Et puis on place. » (AF, 20) Nous retrouvons aussi la prolepse orientée vers le pire : « – Si jamais le Louis savait que nous faisons ça je crois que, monde ou pas monde, il me tuerait séance tenante. » (AF, 20-21) Enfin, le troisième cas oppose symboliquement un « moi » versus un « il » qui procède par généralisation du comportement masculin à partir de l'exemple de Louis tout en renversant le cas : le père passe tout à sa fille, mais devient avare avec sa belle-mère. Les accusations et la violence physique qui en résulte sont encore évoquées sur le mode de la suggestion : « – À deux doigts de m'arracher les yeux. Cette fois je me disais : “Tu y

²⁸³ C'est nous qui soulignons.

passes !” » (*AF*, 21) Le recours au discours rapporté fictif contribue à faire passer dans le présent de l'énonciation la violence suggérée.

Le récit cède alors la place à une digression finale portant sur le frère de la mère de cette dernière interlocutrice. Le cas de l'oncle Albert opère, selon nous, un mouvement paradoxal à la fois d'essentialisation et d'expansion maximale, en terme de représentations et de généralisation. En effet, le portrait qu'en dressent les interlocutrices dévoile les ressorts de son égoïsme et l'étendue de son domaine d'opposition : le monde entier. Le cas d'Albert met donc en exergue et fait culminer l'opposition ultime entre le sujet, qui est tout, et le monde, qui n'est rien. Dépeint comme une force de la nature, très beau, irrésistible quand il cherche à séduire, et d'un égoïsme féroce le reste du temps, il est animé par une passion pour la boisson. Cette passion le conduit à toutes les extrémités : se quereller avec toute sa famille, faire une crise dans une auberge et tout casser, jouer la comédie avec sa sœur toute la nuit. Cependant, la passion efface la différence entre le réel et l'imaginaire au point qu'Albert était « le premier à se prendre au jeu. On ne pouvait pas résister. Il avait de vraies larmes. » (*AF*, 26) Cette ambivalence du personnage, beau et sale, prudent et souldard, séducteur et célibataire, maître et profiteur, sincère et comédien, assujetti à une passion, porte en lui toutes les contradictions parce qu'il est essentiellement hors-norme. La force de cette anormalité se traduit par la gradation ternaire des anecdotes que se partagent les interlocutrices et qui culmine avec Albert ivre, soufflant dans le trombone « comme un bœuf » (*AF*, 26), pendant toute la nuit.

Ainsi, on voit que cette conversation est éminemment construite dans un jeu de digressions qui s'inscrivent dans la même logique exemplaire, culminant avec le cas d'Albert. Ces digressions le plus souvent narratives, secondes pour l'horizon d'attente

romanesque, sont premières sur le plan énonciatif puisque elles sont porteuses d'une charge pathétique, d'une part, et manifestent, par leur multiplication, la propagation des passions, d'autre part. Il y a, en effet, expansion et gradation, sur le plan discursif.

C. La surenchère

Le roman présente par la suite un dialogue quasi exclusif entre le Contre et Thérèse, dans lequel toutes les ressources de l'amplification sont utilisées afin d'augmenter la portée de la force de la passion de Thérèse. Nous tenterons alors de mettre en évidence la dimension épideictique²⁸⁴ d'une conversation qui se construit dans et par l'interaction entre les deux interlocutrices au profit d'une mise au point sur la force discursive des passions dans le cas de Thérèse.

Alors que Thérèse a pris soin de s'inclure dans la communauté anonyme des femmes au service des autres au cours du prologue, en choisissant littéralement de faire mine de rien, l'invitation qui lui est faite à prendre la parole modifie radicalement son *ethos*. En effet, Thérèse se présente sous les traits de l'historiographe, en retraçant de manière chronologique le récit de son existence, de Châtillon où elle a fui en compagnie de Firmin, à Clostre où elle l'assassine. Cependant, « l'ordre des faits », pour reprendre l'expression de Jean-Yves Laurichesse²⁸⁵, ne coïncide pas, sinon avec l'ordre du récit, du moins avec la raison d'être du discours et l'*ethos* qui lui est associé. En effet, Thérèse

²⁸⁴ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, p. 107 : « La systématisation du démonstratif a bien sûr été établie par Aristote, sous la dénomination grecque d'épideictique. Il s'agit donc de l'honorable et de son contraire, sous la forme de la vertu et du vice, du beau et du laid; tel est l'objet de l'éloge et du blâme. C'est également par rapport à ces traits que sont appréhendés les caractères ou mœurs de l'orateur, qui peuvent former d'importantes preuves d'autorité sur l'auditoire. »

²⁸⁵ Jean-Yves Laurichesse, « Variations narratives sur une histoire d'amour », *Les âmes fortes, Roman 20-50*, p. 43.

développe une palette d'images de soi qui font d'elle tour à tour une biographe, une commère, un stratège et une historienne. Ainsi, le récit de sa vie se présente d'abord comme la réponse à la question d'une de ses interlocutrices, doutant de son bonheur en raison de son égoïsme. Thérèse recourt à un *ethos* de biographe afin de faire preuve par l'exemple. Alors que le Contre discute certains détails, les autres demandent à Thérèse de poursuivre et, notamment, de raconter ce qu'elle savait à propos des Numance à cette époque. Thérèse endosse alors le regard distant de la commère et raconte la manière dont elle mena son enquête à propos des dettes des Numance. Alors qu'elle se félicite de son talent d'enquêtrice, le Contre intervient alors : « – [...] On le sait que tu es futée. Tu l'es même maintenant. [...] Écoute : moi je vais te raconter aussi une petite histoire mais elle ne sera pas longue. » (AF, 120-121) Il s'agit bien sûr de révéler que Thérèse en savait bien plus sur les Numance qu'elle ne veut bien le prétendre. Le Contre feint d'être d'accord pour mieux accuser Thérèse d'enfreindre la maxime de pertinence. Cependant, l'usage du sous-entendu permet en quelque sorte de négocier le tour de parole en créant un moindre mal pour la face de Thérèse, qui peut laisser le Contre dire, en adhérent à son *ethos* montré pragmatique, qui compense l'*ethos* évaluatif dit. Lorsque Thérèse est sommée, plus tard, de donner son avis sur cette version, elle doit reprendre l'avantage en termes d'autorité et de sincérité, afin de répondre à la maxime de vraisemblance, battue en brèche par la mise en évidence de sa dissimulation, après le contre-exposé du Contre.

Pour ce faire, elle recourt à un *ethos* de synthèse, dans lequel elle assume sa *mêtis* et dénonce par là son *ethos* précédent comme un effet de discours et non une tromperie, mais lui associe cependant une figure plus grande en terme de représentation discursive, celle du stratège. Elle développe cet *ethos* de stratège pour asseoir sa suprématie, à la fois

sur le plan diégétique et sur le plan narratif, en suivant mot pour mot les principes rhétoriques propres à l'éloge, théorisé par Aristote :

Comme l'éloge se tire des actions et comme le propre de l'honnête homme est d'agir par choix, il faut s'efforcer de montrer que l'agent agissait par choix. Il est également utile de montrer qu'il a souvent agi de même ; aussi faut-il interpréter les coïncidences et les hasards comme des actes intentionnels ; car si l'on produit plusieurs actions semblables, elles sembleront indices de vertu et d'intention.²⁸⁶

Ainsi, au moment où Thérèse fait l'aveu de sa propre duplicité et du crime qu'elle prémédite, ce recours à l'*ethos* du stratège lui permet de faire l'apologie de sa stratégie. L'intention de faire un « grand coup », à la fois en terme de revanche sociale et de charge symbolique, servie par une construction du récit rigoureuse, juxtaposant, selon une logique chronologique et ternaire, la description de la situation initiale d'ennui de Thérèse, la recherche de sa passion, son identification, ses coups d'essai, la manipulation de Firmin, l'identification de l'objet de sa passion, les préparatifs du plan, de nouveaux essais, et enfin, la bataille, fait naître l'admiration de l'auditeur et non le blâme.

On comprend alors pourquoi le récit de Thérèse se clôt à l'apogée de sa puissance, au moment où elle reconstitue une conversation imaginaire avec Mme de Numance, qui actualise la force discursive que s'attribue sur le plan thématique, dans le bourgeonnement de la conversation. Mais, alors même que nous sommes placés, destinataires et lecteurs, au plus près de l'intériorité du bourreau et de la victime, le récit s'interrompt. Et Thérèse de conclure : « J'étais loin de me douter qu'à la fin elle m'échapperait. – As-tu fini ton histoire, Thérèse ? – Oui, là, somme toute, elle est finie. » (AF, 332) L'échec de la prédation est présenté sobrement et son retentissement est limité par le jeu des pronoms sujets. Ainsi, Thérèse fait coïncider la fin de son récit avec ce tableau d'elle au sommet de

²⁸⁶ Aristote, *Rhétorique*, p. 63.

son art, à la fois de stratège et d'oratrice, comme en témoigne l'adverbe de lieu employé comme un déictique, dont le référent immédiat confond le talus où se déroule le dialogue fictif entre les deux femmes et ce dialogue même sur lequel s'achève le récit, si l'on excepte la phrase conclusive qui sert de pivot et permet au Contre de rebondir, tout en réalisant performativement la dérobaude de l'objet : Mme de Numance échappe à Thérèse et ce faisant, le discours s'achève. En ce sens, on voit bien comment la propagation des passions informe la situation d'énonciation. Si Thérèse termine plus tard le récit à la demande du Contre, sous prétexte qu'elle « doi[t] connaître le fond des choses mieux que [le Contre] » (AF, 365), elle le fera avec la sobriété de l'historien, préoccupé par les faits, en jouant sur la froideur de la force calculée, qui s'oppose aux débordements de la passion précédents.

Pourtant, cet acmé dans la stratégie narrative de Thérèse a un effet contagieux sur le Contre, dont l'*ethos* évolue aussi. Excitée par le récit, elle dévoile immédiatement la finalité du discours, qu'elle n'entend pas boudier devant la pudeur de vaincue de Thérèse, et précise : « – Alors, je continue la mienne [d'histoire], car, tu le sais : moi je n'ai pas dit le plus beau. » (AF, 332) Alors qu'elle se présentait jusqu'à présent avec une spontanéité au service d'un vertueux sentiment de sincérité, propre à faire vaciller l'autorité de la vénérable nonagénaire, elle abat ici ses cartes en pointant du doigt son plaisir et son projet de l'augmenter. L'emploi du verbe « continuer » témoigne du dessein que poursuit le Contre, imperceptible jusqu'alors, mais dont Thérèse semble complice, en vertu d'un savoir partagé. L'interpellation de cette dernière le prouve et modifie la nature du discours. Cette surenchère que promet le Contre fait oublier l'échec de Thérèse en relançant l'intérêt du lecteur, d'une part, et en proposant, d'autre part, un nouvel horizon d'attente, supérieur,

comme en témoigne l'emploi du superlatif. Rétrospectivement, l'échec de Thérèse ressemble à de la modestie et participe encore de sa grandeur, sur le plan éthique.

Cette modification de l'ordre du discours grâce à la complicité qui lie les deux interlocutrices permet de saisir la dimension ludique de cette conversation, qui ressemble, à bien des égards, à un exercice rhétorique semblable à ceux pratiqués pendant l'Antiquité gréco-romaine. Ainsi, le Contre, en brossant un portrait peu flatteur de Firmin, encensé précédemment par Thérèse, s'interrompt et dit : « – Tu ris ? Il n'y a pas de quoi rire, Thérèse. Il était comme ça, ton Firmin. – Je sais, c'est lui craché. – Puisque tu sais alors, je ne vais pas me gêner. » (AF, 135) Cette interpellation de l'auditrice nous donne accès aux réactions non verbales de Thérèse, qui mettent en évidence à la fois le plaisir pris au récit et le jeu à l'œuvre entre les deux femmes. Ainsi, le *pathos* du Contre donne l'avantage à cette dernière, à qui Thérèse concède le droit de l'amuser, par l'aveu de la vraisemblance de la charge. Et le Contre accepte d'endosser cet *ethos* de fou du roi, que traduit la promesse contenue dans l'expression familière « ne pas se gêner ». Cette fonction divertissante du discours du Contre, qui rompt avec la tension dramatique de celui de Thérèse, se développe, par ailleurs, dans cette veine hyperbolique.

Il y a donc bien amplification du cas Thérèse à travers les échanges entre les deux interlocutrices. Ainsi, la cacophonie apparente des *Âmes fortes* n'est qu'une stratégie narrative au service de l'expansion, figure de discours qui domine le texte. En effet, la configuration du texte sous la forme dialoguée offre aux interlocutrices la possibilité d'étendre le domaine de la lutte. Plus encore, cette extension est le seul lieu de victoire possible, dans la réalisation du phénomène de lecture qui offre à Thérèse une réalisation totale de sa passion.

À travers la construction du prologue, le *pathos* déployé mobilise l'attention des interlocutrices et prépare le terrain à un plus grand investissement pathétique, dans le cadre du duo entre Thérèse et le Contre, qui s'instaure par la suite. Il s'imbrique dans l'*ethos* puisque les interlocutrices jouent sur les représentations de soi pour en augmenter la portée, au profit d'une cohésion et une cohérence textuelle fortes, reposant sur les représentations de la force des passions qu'il nous reste à envisager.

Chapitre 8. Les représentations de la force dans *Les âmes fortes*

Si les empreintes de la passion tendent à déborder le texte à force d'amplification, elles participent également d'un système de représentation qui va à l'encontre des représentations traditionnelles associées à la force de l'âme. Nous tenterons donc de montrer comment ces représentations investissent l'espace tridimensionnel au profit d'une conception de la force sans contraintes. Ainsi, nous envisagerons d'abord le dialogisme relatif à la notion d'âmes fortes dans le roman, puis les écarts gioniens par rapport à cette tradition, pour enfin les inscrire dans une stratégie globale d'écriture, qui témoigne de la situation paratopique de Giono, autre composant discursif de la force.

A. La notion d'âmes fortes

La notion d'âme forte apparaît dès le titre du roman et participe du dialogisme du roman puisque,

[...] l'expression a été relevée chez Vauvenargues et chez Barrés, mais elle est trop banale pour qu'on puisse lui assigner à coup sûr une source ; en passant au pluriel, elle a en revanche pris sans conteste la couleur des Ames mortes de Gogol, qui figurait dans la bibliothèque de Giono en 1925.²⁸⁷

Quelles sont alors les représentations mises en jeu par cette notion ? Comment fonctionnent-elles, sur le plan discursif ?

La référence aux *Âmes mortes*²⁸⁸ de Nicolas Gogol (1809-1852) est suffisamment précise pour qu'on se penche sur ce roman mettant en scène les aventures de Tchitchikov qui achète, aux grands propriétaires de la ville de N., les âmes des serfs mâles décédés pour lesquels ils continuent de payer de l'impôt. Le but est ensuite de déclarer une propriété avec un grand nombre fictif d'âmes afin d'obtenir une hypothèque correspondant à la valeur d'une propriété riche. Toutes sortes de péripéties découlent de la rencontre entre Tchitchikov et les différents propriétaires, mettant en évidence la gamme des passions humaines, allant de l'avarice au jeu. Tchitchikov lui-même est doté d'une « force indomptable de [...] caractère » (*AM*, 301) qui conduit son auteur à explorer

l'horrible vase des bassesses ou s'enlise notre vie, plonger dans l'abîme des natures froides, mesquines, vulgaires – que nous rencontrons à chaque pas au cours de notre pèlerinage terrestre, parfois si pénible, si amer, – et d'un burin impitoyable étale au grand jour ce que nos yeux indifférents se refusent à voir ! Il ne connaîtra pas les applaudissements populaires, les larmes de reconnaissance, les élans d'un enthousiasme unanime ; il ne suscitera nulle passion héroïque dans les cœurs de seize ans ; il n'évitera pas enfin le jugement de ses hypocrites et insensibles contemporains qui traiteront ses chères créations d'écrits méprisables et extravagants, qui lui attribueront les vices de ses héros, lui dénieront tout cœur, toute âme et la flamme divine du talent.²⁸⁹ (*AM*, 172)

La citation dévoile, selon nous, une représentation de la force d'âme excessive, mettant en jeu des passions basses, assimilées au vice, qui s'opposent aux grandes passions littéraires que nous avons abordées précédemment avec Aron Kibédi-Varga. Ajoutons, du point de

²⁸⁷ Pierre Citron, *Giono 1895-1970*, p. 431.

²⁸⁸ Nicolas Gogol, *Les âmes mortes*, trad. Henri Mongault, Moscou, Éditions du Progrès, coll. « Volga », 1971, [1842], 314 p. Désormais, les citations de cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁸⁹ C'est nous qui soulignons.

vue de l'efficacité rhétorique, que le narrateur dénonce l'impossible identification du lecteur à la force d'âme des personnages aussitôt démentie par l'ironie du propos.

En effet, les représentations de ces « âmes fortes » s'inscrivent en faux par rapport aux représentations traditionnelles, héritées de l'Antiquité et dominantes jusqu'au XVIII^e siècle. Aristote aborde cette notion dans la *Rhétorique*, traduite par le terme de « magnanimité »²⁹⁰, qui se comprend en relation étroite avec la notion de vertu, définie par Aristote, comme « la faculté d'être bienfaisant²⁹¹ ». En effet, la vertu apparaît comme une passion tempérée ou régulée, qui comporte une caution morale *a priori*. Les grandes vertus sont, selon Aristote qui les couple au vice correspondant²⁹², la justice et l'injustice, le courage et la lâcheté, la tempérance et le dérèglement, la libéralité et l'avarice, la magnanimité et la pusillanimité, la munificence et la mesquinerie et la sagesse pratique et spéculative. L'*Éthique à Nicomaque* offre, par ailleurs, une définition de la magnanimité, présentée comme un exemple de vertu morale, acquise par l'habitude, en vue d'agir moralement et d'atteindre le bonheur. Elle est un principe d'estime de soi qui permet la générosité et le don. Elle se situe entre deux extrêmes, la pusillanimité et la vanité, caractéristique d'une forme de démesure, par défaut ou par excès de caractère. Elle apparaît de surcroît comme un ornement de la vertu puisque cette disposition morale la favorise.

André Comte-Sponville n'a pas manqué de souligner dans son *Petit traité des grandes vertus*²⁹³ que ce que les Anciens appelaient vertus nous apparaît aujourd'hui davantage comme des valeurs et qu'à cet égard, la vertu est historique. Il en fait la

²⁹⁰ Le terme, issu du latin, est formé de l'adjectif *magnus*, qui signifie grand, et d'*animus*, qui désigne l'âme. Le magnanime est donc celui qui a une grande âme, à la différence du pusillanime, qui a une petite âme.

²⁹¹ Aristote, *op. cit.*, p. 59.

²⁹² *Ibid.*, p. 59.

²⁹³ André Comte-Sponville, *Petit traité des grandes vertus*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 391 p.

démonstration en abordant, notamment, la magnanimité dans le chapitre consacré à la générosité, qui est « la vertu du don²⁹⁴ ». En effet, Comte-Sponville met en évidence la tradition de philosophes qui se sont penchés sur cette vertu, depuis Aristote, en passant par René Descartes (1596-1650) et son *Traité des passions* (1648) pour finir avec Baruch Spinoza (1632-1677). Distinguant la justice et la générosité qui portent chacune à leur façon sur le rapport à autrui, Comte-Sponville montre comment la première relève davantage de la raison alors que la seconde relève du tempérament. En ce sens, rien ne sépare la magnanimité de la générosité puisque le magnanime est libéral en vertu de la conscience qu'il a de sa propre valeur. N'ayant rien à perdre, il peut donc donner. Comte-Sponville propose également de voir la petitesse ou pusillanimité et l'égoïsme comme des vices équivalents.

Élisabeth Rallo-Ditche propose une démarche analogue²⁹⁵, en évoquant aussi l'évolution du concept de magnanimité et du personnage de magnanime. Selon elle, le modèle du magnanime présenté dans l'*Éthique à Nicomaque* « est resté la base du héros classique occidental jusqu'au XVIII^e siècle²⁹⁶ ». Pourtant, Descartes opère une mise en ordre des différentes conceptions de la vertu et des passions, au profit d'une vertu unique, la générosité qui offre une « solution au problème des passions²⁹⁷ ». Elle permet, en effet, de se garder des autres passions et des objets qui les suscitent, tout en s'y adonnant. Le sujet n'est plus victime des affects : il en joue. La générosité comme passion permet alors d'accéder au sublime sans tomber dans des excès affectifs ou comportementaux. La notion

²⁹⁴ André Comte-Sponville, *op. cit.*, p. 114.

²⁹⁵ Elisabeth Rallo-Ditche et Jacques Fontanille, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, coll. « Universitaires D. », 2005, 302 p.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 81.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 85.

de générosité évolue encore avec Friedrich Nietzsche (1844-1900) qui y voit une arme absolue contre la haine par « la compréhension des causes du mal, pour tenter de le vaincre²⁹⁸ ». Cependant, la société productiviste du XX^e siècle condamne la générosité comme passion, qui « a plus à voir avec l'insubordination qu'avec la vertu²⁹⁹ ». Georges Bataille (1897-1962) voit donc dans la dépense extraordinaire l'accomplissement de la générosité, ce qui fera dire à Klossowski (1905-2001) et à d'autres : « Généreux jusqu'au vice ». Comme le soulignent les auteurs, la générosité ainsi envisagée se détache de la notion de vertu. Nous en voulons pour preuve les connotations négatives attachées aujourd'hui à l'excès jugé destructeur, entre prodigalité³⁰⁰ et maladie.

Ainsi, philosophes et penseurs ont essayé d'articuler le phénomène des passions à des systèmes de valeurs, subordonnés essentiellement à la vision de l'homme qui était la leur. Force est cependant de constater, en termes de dominance des représentations, un basculement progressif dans la conception spatiale de la force d'âme. Caractérisée d'abord par l'élévation et l'excellence, comme pouvoir de maîtrise, elle renvoie davantage aujourd'hui au débordement excessif, voire pathologique.

B. Écarts gioniens dans *Les âmes fortes*

Ce recours à l'histoire des représentations des âmes fortes permet de mettre en évidence un modèle, à partir des scénarios passionnels qui y sont associés, pour mieux comprendre les choix gioniens et leur efficacité persuasive. En effet, Giono reprend à son

²⁹⁸ Elisabeth Rallo-Ditche et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 94.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 97.

³⁰⁰ Elisabeth Rallo-Ditche souligne le sens juridique du terme « prodigue » : « celui qui dissipe son patrimoine en dépenses inutiles et folles », *op. cit.*, p. 99.

compte ces représentations associées à la magnanimité en les reconfigurant au profit de la performativité du dialogue. En effet, la dimension illocutoire de l'échange participe de manière privilégiée de la réalisation de l'adhésion littéraire, qui se réalise dans la visée perlocutoire du texte.

En effet, de la grande âme, nous passons chez Giono à l'âme forte dont la puissance se mesure à la force d'entraînement, ce dont témoigne la locution « marche à suivre », qui revient à plusieurs reprises dans le roman³⁰¹. Le sens propre de la formule rend compte du processus concret de cheminement. Ainsi, l'enjeu est de trouver sa voie. Or, l'*ethos* dit d'oratrice consiste aussi, dans le cas de Thérèse et du Contre, à trouver une voix propre à persuader. Cette double acception se traduit, sur le plan discursif, par le système de propagation des récits, assujetti à la passion de Thérèse. Quelle est cette passion ? Si elle n'est point explicitement nommée, elle se manifeste en filigrane dans la tirade de Thérèse, alors que le Contre vient de terminer celle relative à la ruine des Numance, en concluant : « – [...] Est-ce que vous vous souvenez de ce que vous disiez, vous, de votre auberge, tout à l'heure ? – Comment veux-tu que j'oublie mon auberge ? » (*AF*, 272) Le jeu de mots opéré par Thérèse limite sa réponse au complément du nom et fait porter ainsi l'accent sur le contenu de la tirade et non plus l'acte énonciatif. Elle semble donc répondre au Contre tout en opérant un glissement de sens. L'auberge, désignée au moyen du pronom possessif à valeur hypocoristique, rend compte, par ailleurs, de la valeur de cet objet pour Thérèse. Le *pathos* favorise donc le glissement, en attirant l'attention, au détriment du *logos*.

³⁰¹ Jean Giono, *Les âmes fortes*, p. 138 : « La marche à suivre est bien simple. » Ou, p. 350 : « ... elle avait, une fois pour toutes, trouvé une *marche à suivre*... » Voir aussi l'article de Marie-Françoise Canerot, « La structuration de l'espace dans *Les Ames fortes* », *Les âmes fortes, Roman 20-50*, n° 3, juin 1987, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1987, p. 75-80, où elle analyse cette question.

Cependant, une autre mention de l'auberge permet d'éclairer le sens de ce glissement. En effet, le Contre, agacée par les détours de Thérèse au début du roman, l'interrompt et dit : « – [...] Et parle-nous un peu de Clostre! – Mais nous ne sommes pas encore à Clostre ! Laisse-moi donc encore un peu dans cette auberge. » (AF, 121) Cette réplique juxtapose un argument logique, en rapport avec la chronologie des faits, et une demande rhétorique, qui interpelle l'auditrice *via* l'impératif. Pourtant, la mention de l'auberge, précédée d'un adjectif démonstratif employé comme déictique, pose le problème du référent. Le contexte conversationnel immédiat permet de lire l'expression « cette auberge » comme une métaphore du récit qui se déroulait à l'auberge. Ainsi, lorsque Thérèse dit « mon auberge », elle semble encore désigner le chronotope³⁰² narratif et non plus le lieu réel. Ce chronotope convoque une série de schémas discursifs dont témoignent des expressions comme « on n'est pas sorti de l'auberge » ou « auberge espagnole ». Trouver sa voix revient donc à rester sur place³⁰³, au profit d'un enracinement du corps mais aussi de la passion, à partir duquel, il lui devient possible de se propager.

En effet, la passion de Thérèse opère par bourgeonnement dans le roman, à partir de cette souche passionnelle initiale, celle pour la fabulation, ou selon Robert Ricatte « la passion du merveilleux³⁰⁴ ». De fait, cette passion la conduit à mettre en scène son histoire, à l'occasion de cette veillée funéraire que nous avons sous les yeux. Il s'ensuit une seconde ramification, qui n'est autre que le récit concurrentiel proposé par le Contre, à l'occasion du

³⁰² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 238 : « Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par “espace-temps” : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. »

³⁰³ Voir la conception gionienne du « voyageur immobile », développée notamment dans *Noé* où le narrateur cueille des olives dans un arbre et se laisse peu à peu aller, au rythme de la cueillette, à imaginer des histoires mais surtout, à retourner dans les histoires des romans déjà publiés.

³⁰⁴ Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. IV, p. 1019.

récit de Thérèse. Cependant, ces deux interlocutrices convoquent, à travers leurs tirades et les interventions des autres interlocutrices, tous les récits circulant dans la communauté relatifs à Thérèse. La polyphonie à l'œuvre participe de l'effet de cacophonie, autre indice de la force discursive des passions, à la fois dans le phénomène de répétitions et de densification des actes énonciatifs.

En effet, cette limitation géographique du drame à Châtillon et Clostre s'explique par la métaphore végétale à laquelle nous avons eu recours. La passion de Thérèse prend sa force dans la terre, elle s'enracine dans l'âpreté des Alpes-de-Haute-Provence, terre gionienne de l'ennui et de sa conjuration, matière du récit et matrice de l'écriture oralisée³⁰⁵. En effet, entre les différents tours de parole, qui donnent lieu à des récits, émergent les paysages du Dauphiné « qu[i] représent[ent], pour le romancier, la quintessence du paysage superbe et terrible [...]. La démesure de ses hauteurs confronte, en effet, à des forces "inhumaines", sinon surhumaines³⁰⁶. » De fait, la vie de Thérèse se partage entre Châtillon, que Ricatte identifie à la ville de Châtillon-en-Diois, au sud de Die, Clostre, qui rappelle le village de Glandage, et le village nègre, camp volant situé entre le col de la Croix-Haute et le village de Lus, à proximité du chantier d'établissement d'une voie ferrée de Grenoble à Sisteron. Enfin, la veillée funéraire a lieu dans le village de Lalley. Ainsi, les lieux sont aussi vecteurs de force et expliquent le caractère passionné des interlocutrices, au profit d'une circulation entre les lieux imaginaires où s'ancre la passion et les lieux réels, tout aussi formidables.

³⁰⁵ Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, p. 323-364.

³⁰⁶ Sylvie Vignes, « Giono et le Dauphiné : le créateur des poids et mesures », *Jean Giono, le Sud imaginaire*, Jean-François Durand (dir.), Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Centre des Écrivains du Sud », 2003, p. 94.

Nous retrouvons dans le principe de concentration au service de l'effet d'expansion maximale à la fois sur le plan horizontal puisque la parole de Thérèse est relayée et amplifiée par le Contre, mais aussi sur le plan vertical dans la mesure où la conversation fait retentir la geste de Thérèse. Enfin, par les phénomènes de débordement textuel, la passion investit également l'espace tridimensionnel. On peut donc parler d'écarts gioniens dans la mesure où il privilégie la saturation et l'expansion permanente dans les représentations de la force d'âme.

C. La situation paratopique

La paratopie contribue également à alimenter cette force dans la mesure où elle constitue un positionnement éthique et pathétique. En effet, l'inscripteur fait valoir une image de lui dans les choix discursifs qu'il réalise, de manière à faire œuvre tout en légitimant sa posture aux yeux des lecteurs. Nous verrons donc comment la paratopie est encore l'occasion de faire jouer le *pathos* contenu dans l'*ethos* du conteur authentique, absolu, c'est-à-dire sans liens avec le champ, et magistral.

Le discours littéraire participe, selon Dominique Maingueneau, d'une aire de production verbale large, celle des discours constituants, « qui se donnent comme discours d'Origine, validé par une scène d'énonciation qui s'autorise elle-même³⁰⁷ ». La notion de paratopie permet d'aborder la question de la place de celui qui énonce le discours constituant. En effet,

³⁰⁷ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 47.

[l]'œuvre littéraire surgit à travers les tensions du champ proprement littéraire, elle ne peut dire quelque chose du monde qu'en mettant en jeu dans son énonciation les problèmes que pose l'impossible inscription sociale (dans la société et dans l'espace littéraire) de sa propre énonciation.³⁰⁸

Ainsi, l'énonciateur doit à la fois se positionner par rapport aux institutions qui permettent l'actualisation et la diffusion du discours alors même qu'il doit s'en éloigner afin que s'opère la constituance. Cette tension se joue par rapport à des lieux concrets, mais aussi à l'intérieur du champ et des groupes qui le constituent, de manière plus ou moins antagonistes. Maingueneau parle de « communautés discursives qui partagent des rites et des normes³⁰⁹ ». L'énonciateur dispose de trois lieux à investir : la scénographie qui « fait d'un discours le lieu d'une représentation de sa propre énonciation³¹⁰ », le code langagier qui lui permet de « produire un effet prescriptif³¹¹ » et enfin un *ethos*, qui « active l'imaginaire stéréotypique d'un corps énonçant moralement évalué³¹² ».

Ces notions dépendent donc étroitement du contexte socio-culturel dans lequel adviennent les discours constituants. À cet égard, les modalités de la paratopie varient dans l'histoire, qui a consacré, depuis le XIX^e siècle, la figure du créateur singulier. Dès lors, « la paratopie s'élabore dans la singularité d'un écart biographique³¹³ ». Elle s'élabore en écartant l'énonciateur d'une identité, d'un lieu, d'un moment ou d'une langue. Ainsi, la paratopie exprime la tension entre un lieu et un non-lieu et devient le moteur de la création en attirant l'énonciateur vers certains lieux qui, tout en étant intenables, sont nécessaires à l'élaboration de l'œuvre. À la fois condition du discours littéraire au même titre que tous les discours constituants, elle est donc également le résultat du processus créatif. Elle se

³⁰⁸ Dominique Maingueneau, *op cit.*, p. 74.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 53.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

³¹¹ *Ibid.*, p. 55.

³¹² *Ibid.*, p. 55.

³¹³ *Ibid.*, p. 72.

manifeste, dans le discours, sous la forme d'embrayeurs paratopiques, en provoquant notamment des ruptures interprétatives. Ces embrayeurs « participent à la fois de la langue et du monde [et] tout en restant des signes linguistiques, prennent leur valeur à travers l'événement énonciatif qui les porte³¹⁴ ».

Cependant, la scène énonciative du discours littéraire oblige à distinguer l'écrivain, « acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire³¹⁵ » et, enfin, « l'inscripteur », qui « subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte [...] et la scène qu'impose le genre du discours : romancier, dramaturge, nouvelliste³¹⁶... ». Il est donc un énonciateur textuel, assimilable au narrateur, dans le cas du récit. Ainsi, la construction du positionnement de l'énonciateur, au niveau de la production du discours, que ce soit un roman, une pièce de théâtre, un pastiche, etc., s'élabore à travers la négociation de ces trois aspects. Il s'agit, notamment, pour l'énonciateur d'asseoir l'autorité de son propre discours afin d'emporter l'adhésion et de légitimer sa prise de parole et de faire valoir la preuve éthique. Cependant, cette adhésion relève de la pragmatique puisqu'il s'agit moins de disputer d'un contenu que de susciter l'engagement face au processus d'écriture, en lui-même problématique puisque paratopique.

L'écrivain Giono, nous l'avons vu, compte *Les âmes fortes* au rang des *Chroniques*. Ainsi, il s'inscrit d'emblée à l'écart du genre problématique, mais consacré des années 1950 : le roman. Pourtant, Gallimard enlèvera la mention des *Chroniques* lors de la

³¹⁴ Dominique Maingueneau, *op cit.*, p. 95.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 107.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 107-108.

première édition au profit du terme de roman³¹⁷, choix finalement accepté par Giono. Cette mention générique tend d'ailleurs à inscrire Giono dans le champ des recherches en cours sur le roman, qui aboutira, à la fin des années 1950, à l'acte de naissance du Nouveau Roman³¹⁸. Ainsi, elle favorise la diffusion de l'œuvre en vertu de l'horizon d'attente créé par les œuvres antérieures et celui, plus général, mis en jeu par la notion à la mode de roman. À cet égard, l'embrayeur paratopique fondamental du discours est le recours *in medias res* au dialogue, qui, loin de se limiter à l'*incipit*, chose à laquelle le lecteur peut s'attendre, accapare tout le récit. L'inscripteur imagine alors paradoxalement ce dispositif fictionnel qui met en jeu un romancier faisant converser un groupe de femmes anonymes. Il y a donc une rupture par rapport au genre institué et auctorial du roman, puisque les personnages renvoient davantage à un chœur de la tragédie antique qu'à des êtres individués.

En effet, l'identité floue des personnages devient un autre embrayeur paratopique. En effet, les informations sont livrées au compte-goutte : tantôt un nom, tantôt un âge, tantôt une qualité ou un défaut, ou encore un élément de description physique, sans pour autant qu'émerge une représentation définie des personnages mis en scène. On peut donc parler ici de paratopie d'identité avec ces voix anonymes, réceptacles et émetteurs de la parole d'autrui dans une conversation bruisante de voix, exploitant toutes les ressources de la parole rapportée. À cela s'ajoute une paratopie d'artiste puisque l'inscripteur choisit des conteuses, dont le talent repose sur la voix, alors même que les représentations associées à la figure du romancier mettent l'accent sur la plume et la nature scripturale du travail littéraire. Enfin, comme nous l'avons vu, ces femmes ne sont rien. Leur anonymat mime

³¹⁷ Voir la Notice de Robert Ricatte, Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, vol. V, p. 1025.

³¹⁸ Voir Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Paris, Droz, 1995, p. 21.

quelque chose de leur insignifiance sociale, qui est moins jugement de valeur de la part de l'inscripteur qu'observation des gens ordinaires, en vertu du principe des *Chroniques*. Les personnages perdent donc leur qualité dans l'indifférenciation du groupe plutôt que dans l'insignifiance de leur personnalité, choix d'ailleurs largement exploité par le roman.

À cet égard, la situation diégétique, soit un groupe de femmes veillant un mort à la lueur des bougies, fait corps avec la situation du lecteur. Il ne possède donc pas de longueur d'avance comparativement aux personnages qui connaissent déjà l'histoire de la vie de Thérèse, de près ou de loin. Cette connaissance traduit une certaine désinvolture vis-à-vis du lecteur puisque la situation d'énonciation feint d'ignorer le destinataire réel du discours. Mentionnons aussi la noirceur, qui devient alors un embrayeur paratopique, en dématérialisant la paratopie de lieu au profit d'une sensation. Cette atmosphère entre chien et loup, qui rompt avec l'omniscience du narrateur attendue dans le genre romanesque, est d'ailleurs présentée par Giono comme « la formule la plus pratique pour chuchoter des secrets et comploter dans le particulier et le général³¹⁹ ». Tout un chacun peut faire l'expérience de la portée pathétique de ce dispositif, qui favorise l'imagination d'une part, et l'amplification des sensations, d'autre part. Ainsi, les lieux évoqués par la suite, Châtillon, Clostre, etc. se teintent d'une irréalité, comme s'ils n'appartenaient finalement qu'au domaine du conte.

Dans ce double contexte, émerge littéralement la figure de Thérèse, que les interlocutrices croyaient alors endormie : « – Vous dormez, Thérèse ? – Non, j'écoute. » (AF, 52) Cette interlocutrice principale introduit une autre paratopie identitaire. En effet,

³¹⁹ Jean Giono, *De Homère à Machiavel*, p. 148.

Thérèse est cette petite femme aux allures d'enfant³²⁰, installée au dernier échelon de la société dans une cabane à lapins, vivant de la charité des bourgeois de Châtillon avant de devenir tenancière d'auberge. L'absence de prestige de son corps est entièrement compensée par son usage prestigieux du corps³²¹. Ainsi, cette figure minimale fonctionne exactement comme le cas de l'oncle Albert : indécidable en termes de jugement de valeur, mais entièrement contenue dans la tension qu'ils créent entre la duplicité induite par leur *ethos* de comédien et la force de leur comédie, qui tend à le faire oublier. Il y a donc bien ici un autre aspect de la paratopie artistique puisque l'inscripteur recourt à une figure de charlatan génial pour réaliser l'éloge de l'art de raconter dans un roman conçu comme « [le] récit du récit, l'histoire de ce que c'est que de raconter des histoires, une mise en scène des séductions et des mensonges de la fiction³²² ».

À la faveur des *Âmes fortes*, Giono fait donc la démonstration de sa conception de la force de la passion. En effet, le romancier idéal, selon Giono, est la figure du conteur arabe³²³, dont la survie dépend de sa capacité à faire adhérer son auditoire au récit qu'il propose. Il y a donc bien là un tour de force, puisque Giono semble s'inscrire en faux par rapport aux préoccupations du champ romanesque alors même que la recherche narrative à l'œuvre dans *Les âmes fortes* rejoint l'actualité littéraire³²⁴, sous le couvert de l'archaïsme des choix scénographiques.

³²⁰ Voir *Les âmes fortes*, p. 307 : « J'ai toujours eu l'air enfant. »

³²¹ Voir l'analyse d'Alain Romestaing, *op. cit.*, p. 49, à propos du corps d'accouchée de Thérèse et de la manière dont elle en joue pour avoir barre sur les bourgeois de Châtillon.

³²² *Ibid.*, p. 102.

³²³ « Jean Giono », *Les greniers de la mémoire*.

³²⁴ Nous renvoyons ici à l'article de John Westlie, « Jean Giono : Devancier du Nouveau Roman? », *The French novel: theory and practice, Literature series*, vol. XI, 1984, p. 109-115.

On voit donc la portée stratégique en termes éthiques et pathétiques de la scénographie conversationnelle et de l'hybridation qui en découle. Qu'en est-il alors dans *Éole* ? À la suite de l'exemple du fonctionnement de l'*ethos* et du *pathos* au service de la force des passions dans le roman de Giono, nous allons maintenant revenir sur les choix d'écriture retenus dans la première partie de création littéraire. Cette juxtaposition permettra de faire apprécier l'écart entre les deux romans, qui, ayant en partage certains procédés, sont irréductibles en termes de résultats, ce qui rend compte, finalement, de notre « usage effectif de la langue en situation³²⁵ », pour reprendre l'expression de Kerbrat-Orecchioni.

³²⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Rhétorique et interaction », p. 173.

III. PARTIE RÉFLEXIVE : LA FORCE DISCURSIVE DES PASSIONS DANS *ÉOLE*

Chapitre 1. Une intrigue diffractée dans le dialogue

J'ai³²⁶ choisi d'écrire un dialogue imprégné de « mouvements » qui s'élaborent sous l'effet de la force discursive des passions et qui donnent au roman la dimension d'une joute verbale, quand les passions atteignent un point crucial d'intensité ou quand le conflit se manifeste ostensiblement. Cette question décisive pour le roman dialogué m'a amenée à réfléchir sur la longueur, mais aussi la composition séquentielle des tours de parole, de manière à rendre compte de mon projet d'écriture. J'ai donc privilégié exclusivement les répliques courtes et les tirades, qui favorisent ces modulations et donnent au roman une apparente uniformité de forme. Afin de justifier ces choix, en lien avec les outils théoriques présentés dans la seconde partie, j'aborderai d'abord la question de l'intrigue, puis la manière dont le texte est travaillé par des ruptures. Cela m'amènera à évoquer les attentes différées, caractéristiques de l'échange et qui m'ont permis d'instaurer, enfin, une joute verbale.

A. La question de l'intrigue

La priorité accordée au dialogue dans ma thèse explique qu'il n'y ait pas de succession d'épisodes comme dans le récit canonique. Au contraire, les composantes de l'intrigue sont prises en charge et disséminées dans le roman à la faveur des tours de parole. Comment se démarque et se renouvelle alors l'action ? Pour cela, j'ai cherché à faire

³²⁶ Compte tenu de la dimension réflexive de cette troisième partie, nous utiliserons désormais la première personne du singulier.

ressortir dans le texte *Éole* les mouvements du discours, de manière à faire porter l'attention non pas sur le contenu de l'interaction, mais sur la situation d'énonciation elle-même.

En effet, le roman dialogué exhibe le présent d'énonciation dans lequel les péripéties sont essentiellement d'ordre discursif puisque les actions prennent des formes diverses : entrée ou sortie d'un personnage, interruption, agression, cessation de l'échange, etc. Ce que l'on assimile traditionnellement à l'intrigue, soit ce qui arrive à un personnage, est relégué dans les micro-récits enchâssés, mobilisant des séquences narratives où un récit unifié peut être proposé, comme dans *Les âmes fortes*, ou encore une succession de micro-récits, comme dans *Éole*. En effet, j'ai privilégié l'éclatement de l'intrigue dans une mosaïque de micro-récits, pris en charge par deux locuteurs principaux. Cependant, je parlerai de diffraction dans la mesure où ces micro-récits dévient la conversation, en dévoilant, dans cet évitement, l'objet problématique du roman. Ainsi, ces récits abordent différents sujets qui s'apparentent parfois à autant de digressions. Cela contribue à jouer sur les nerfs des interlocuteurs, obligés d'attendre la tirade suivante dans l'espoir d'obtenir les informations manquantes, alors même que les tirades déjouent ces attentes au moyen de stratégies de contournement, qui exhibent l'acte énonciatif au détriment du contenu des énoncés. Plus intéressant encore, cela génère une complexité cognitive pour le lecteur, qui travaille le processus de lecture. Je pense donc avoir mis en place un lieu d'échange risqué, en mettant de l'avant le présent d'énonciation tout en créant une attente autour de la question de l'intrigue, assumée par les séquences narratives, qui détournent, *in fine*, l'attention vers la situation d'énonciation.

La formulation de cette expérience tient tout entière dans l'épigraphe, empruntée à un poète français, René Char (1907-1988), qui ouvre le roman. Là où Giono avait choisi une épigraphe fictive se référant au théâtre, j'ai choisi une épigraphe poétique, découverte au hasard d'une exposition sur les ponts³²⁷ alors même que l'écriture du roman s'achevait. Cette citation fonctionne en deux temps qui s'opposent, malgré l'antithèse de la première proposition³²⁸. D'un côté, il s'agit d'« [ê]tre du bond » : donc de l'action, du mouvement. De l'autre, nous sommes placés du côté du résultat, avec cet impératif négatif : « N'être pas du festin, son épilogue. » L'analogie qui se crée cependant entre les deux formules *via* l'expression « être de quelque chose » renvoie à une alternative éthique séduisante puisque la première proposition désigne et dérobe l'objet de la participation, en limitant celle-ci à l'expérience même de la participation, alors que la seconde proposition fait valoir cet élément éminemment festif et positif : le festin. La mention de l'épilogue assombrit le tableau en désignant cette célébration comme une retombée et une conclusion.

Ainsi, tout se passe comme si les connotations positives revenaient tout entières à cette proposition d'agir plutôt qu'à celle de jouir et de se réjouir, qui suit l'action. En la reprenant à mon compte, il me semblait qu'elle désignait au lecteur le pari peut-être dangereux de l'expérience plutôt que de la jouissance, dans la mesure où le roman ne répondra pas aux attentes liées à la présence d'une intrigue, de personnages individualisés, ou encore d'un dénouement. Au contraire, l'expérience que j'ai voulu proposer est celle de

³²⁷ Exposition « Ponts », tenus au Palais des Papes, Avignon, du 4 décembre 2010 au 25 septembre 2011, www.avignon-expositionponts.com.

³²⁸ Je me réfère ici aux analyses d'Isabelle Ville, *René Char : une poétique de la résistance. Être et faire dans les Feuilles d'Hypnos*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Études linguistiques », 2006, p. 363.

« l'usage effectif de la langue en communication³²⁹ », c'est-à-dire la manière dont s'emploient les mots et tournures dans l'interaction, de manière à attirer l'attention du lecteur sur l'énonciation plutôt que l'énoncé. Il est donc important de redire que j'ai misé davantage sur l'*ethos* et le *pathos* que sur le *logos* dans la situation d'énonciation. D'où l'importance moindre accordée à la démonstration de la pollution par le bruit que génèrent les éoliennes, davantage présente dans la nouvelle à l'origine du roman, ou encore, sur le plan rhétorique, à la démonstration serrée au moyen d'arguments ordonnés. La question du dialogue telle que je viens de la présenter m'a aussi amenée à réfléchir, pendant le processus d'écriture, sur les conventions typographiques à utiliser, en fonction des effets pragmatiques recherchés.

Si la présentation des répliques est conforme à l'usage qui domine, la mise en forme des tirades s'est révélée plus problématique dans la mesure où elles sont essentiellement un lieu d'hybridité, entre séquences dialogale, explicative, narrative, descriptive ou encore, argumentative. Ainsi, j'ai gardé le retour à la ligne, marqué d'un alinéa et d'un tiret, pour délimiter physiquement les répliques, pouvant aller d'un mot à une série de phrases. L'alinéa a pour but de faire ressortir les moments dialogués par rapport aux tirades des personnages et de créer visuellement un moment de rétrécissement du texte qui mime, selon moi, à la fois la proximité physique des personnages, mais aussi le caractère stichomytique³³⁰ de ces échanges. J'ai privilégié, dans les tirades, une présentation sous forme de blocs de texte continu, qui donne le sentiment visuel de submerger le lecteur. Si l'introduction d'alinéas dans ces blocs peut procurer un certain confort de lecture, comme dans *Les âmes fortes*, j'ai décidé de ne pas faire cette concession au lecteur, puisque

³²⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Rhétorique et interaction », p. 173.

³³⁰ J'entends ici le terme au sens d'échange rapide de répliques, le plus souvent limitées à une phrase.

certains passages fonctionnent comme des récompenses de lecture, justifiant l'effort. Par opposition, les tirades prennent alors une place maximale qui traduit le gonflement de la parole et invite le lecteur à s'interroger sur le rapport qualitatif entre les tirades et les échanges de réplique puisque les plus longs développements laissent croire, selon les règles de la conversation présentées par Grice, qu'il y a une pertinence qui s'élabore. Or, cette attente est souvent déjouée pour laisser place à des marques émotives prépondérantes. Ainsi, c'est la mise en situation de la langue, son maniement et la possibilité d'en augmenter la résonance, c'est-à-dire la force, dans le discours qui m'a amenée à travailler un roman sur « rien », pour reprendre la formule de Flaubert. Et, c'est là mon hypothèse : la force discursive des passions mise en œuvre compense la vacuité du propos, plaçant ainsi le lecteur au cœur de l'expérience paradoxale qui consiste à « être du bond ».

Ainsi, *Éole* est avare en repères référentiels exacts, ce qui oblige un investissement au niveau des affects, faute d'autre chose. Cet investissement nourrit les passions puisque colère, jalousie, honte, etc. y puisent dans toutes les gammes et à tous les degrés. Cependant, si on en devine la force, j'ai voulu les livrer en « demi-teinte » dans la modulation permanente de l'*ethos* et du *pathos* autour de ces silences qui sont, en fait, des non-dits. Ce flou référentiel n'enlève rien, en effet, à la force des passions. Les hésitations, les reprises, les réticences, etc. sont autant de marques de l'oralité qui traduisent les « perturbations » des interlocuteurs lors de l'échange dont les raisons ne nous sont pas exposées clairement. Le roman repose en effet sur le non-dit qui renvoie à une trame où se mêlent événements du passé et rapports de force établis lors d'échanges antérieurs. Le lecteur ne possède alors plus de longueur d'avance et peut même éprouver de la difficulté à comprendre l'« histoire » que l'on devine entre les interlocuteurs. Ainsi, le non-dit se joue

par des présupposés, des sous-entendus, des allusions qui interviennent en plusieurs points du roman; ils peuvent être réitérés, s'interrompre et reprendre plus loin. Bref, on est toujours en quête d'une information plus complète qui semble ne jamais vraiment survenir, en même temps que cette absence justement, effleurée par des allusions et sous-entendus, laisse croire (un peu comme une menace, ce qui confirme le caractère agonique) qu'il y aurait beaucoup à dire, mais qu'il vaut mieux pas, soit parce que certains sujets sont tabous, ou parce que, négatifs, ils font partie du terrain d'entente entre les membres de la communauté et qu'il vaut mieux ne pas les exposer au grand jour.

Éole pose donc un défi de lecture dans la mesure où, si l'on cherche à expliquer de quoi ça parle, force est de répondre : ça parle. Il y a donc une difficulté voulue de recomposer la cohérence du propos qui a pour effet de déstabiliser le lecteur en le coupant de ses repères habituels. De fait, la cohérence, bien que construite, prend une apparence aléatoire et nécessite un processus de remaniement des repères attendus afin d'appréhender ce phénomène comme un effet escompté de la force discursive des passions à l'œuvre dans la conversation.

B. Les ruptures

Cependant, cette vacuité ne va pas de soi et elle suscite des tensions, voire de l'agressivité, qui s'expriment de manière privilégiée par le biais des ruptures et de leur négociation, en termes d'investissement éthique et pathétique. En effet, les interruptions qui se manifestent dans les tours de paroles obligent un travail de légitimation vis-à-vis de cette infraction à la maxime fondamentale de coopération, qui est aussi une occasion de mettre à mal la face de l'Autre, via la mobilisation d'un *ethos* peu flatteur. La question de la

dévalorisation devient alors un vecteur de force des passions sur lequel il convient de s'attarder.

En effet, le début du roman et la plupart des tirades donnent à lire quelques lignes ou quelques pages au cours desquelles les répliques s'échangent sur un mode rapide, qui n'est pas sans rappeler les stichomythies théâtrales. Elles sont marquées par de nombreuses interruptions, matérialisées dans le texte par les points de suspension en finale et le retour à la ligne qui indique le changement de tours de parole, mais aussi par des interpellations ou encore des questions. Cependant, ces interruptions ne menacent à aucun moment la possibilité de l'échange puisque les interlocuteurs comme le lecteur possèdent une certaine tolérance à l'égard de ces infractions, largement compensées par l'impression de vivacité et de spontanéité de l'échange. De fait, elles relèvent des caractéristiques de langue orale. La rapidité d'enchaînement des répliques tend, d'ailleurs, à atténuer la portée immédiate des insultes, par exemple, en faisant porter l'attention sur la situation d'énonciation plutôt que sur la valeur sémantique des énoncés. J'ai voulu créer ainsi une atmosphère agressive sans tomber dans l'affrontement systématique. À cet égard, la grossièreté ne se manifeste jamais dans le présent d'énonciation. Je l'ai réservée au discours rapporté, ponctuellement, comme dans le cas de l'insulte lancée anonymement lors de la réunion publique, ou comme une des caractéristiques de l'*ethos* montré d'un locuteur, comme, par exemple, lorsqu'André rapporte la conversation entre Picard et Claire, à la toute fin du roman.

Ainsi, l'agressivité est avant tout exploitée comme une attitude énonciative qui consiste à vouloir menacer la face d'Autrui pour prendre l'avantage sur lui. Cela passe principalement par la dévalorisation, qui met en œuvre des rapports d'autorité, de dépendance et de domination, qui règlent la plupart des échanges du roman. En effet, cette

question est au cœur de la stratégie discursive que j'ai mise en œuvre puisqu'elle est le meilleur moyen de parer aux attaques lancées par tel ou tel interlocuteur et de renverser les valeurs attachées à la posture d'accusateur et d'accusé. Ce renversement était d'autant plus retentissant que les interlocuteurs sont des hommes mûrs qui incarnent une certaine force. Or, en leur faisant endosser un *ethos* d'enfant, de mauvais élèves, de bêtas, voire en activant des stéréotypes féminins, c'est-à-dire, en faisant valoir un *ethos* diamétralement opposé en termes de valeurs aux représentations habituellement associées à la figure d'homme, j'ai augmenté la puissance de la réaction éthique et pathétique de l'interlocuteur ainsi dévalorisé. La dévalorisation tient tout entière dans l'absence de pouvoir attribuée à ces figures, qui peuvent être l'occasion d'une confirmation de la part de l'accusé de son absence de pouvoir, actualisé par son intervention, ou au contraire, d'une infirmation si l'accusé fait la preuve, par son intervention, de son habileté discursive.

Ces interruptions créent donc des ruptures dans la linéarité de la conversation, qui peuvent donner l'impression de passer du coq à l'âne alors que la cohérence des *Âmes fortes* reposait sur l'unité du sujet de la conversation, à savoir la vie de Thérèse. Cependant, ces ruptures s'intègrent dans *Éole* comme un indice de la force énonciative des passions des personnages dans la mesure où l'interaction se trouve réorientée en fonction des ressorts éthiques et pathétiques mis en place par les différentes répliques, sans rapport, d'un point de vue logique, avec l'enjeu du propos interrompu. Ainsi, la démarche discursive de Raymond est placée, dès le début du roman, sous le signe de la recherche de la vérité. Pourtant, il est le premier à perdre de vue cet objectif en réagissant au *pathos* du discours. De fait, alors qu'André confesse littéralement la part qu'il a jouée dans l'incendie et termine son récit par l'évocation du festin de crêpes auquel il s'est livré ensuite, Raymond

interrompt André par une attaque *ad hominem*, qui sert aussi à révéler, rétrospectivement, l'importance de l'épisode du gros sucre, raconté précédemment par Didier :

– [...] Je les ai coulées dans une poêle avec une pointe de beurre et, une fois dorées, je les ai arrosées de sucre et de citron. J'avais une bouteille de cidre au frais. Je suis passé à table...
– C'est toi tout craché ça ! Picard est encore chaud et toi, tu penses qu'à bouffer des crêpes ! Tu vois bien après ça, Robert, qu'ils l'ont bouffé, le gros morceau de sucre !

En effet, il adhère à l'*ethos* de gourmand qu'André mobilise dans le récit de la séance de crêpes, et ce, d'autant plus facilement qu'il cherchait déjà, au moment du récit de Didier, une preuve de la culpabilité d'André.

À cet égard, le rappel de l'épisode du gros morceau de sucre a activé le ressentiment de Raymond, injustement puni en la circonstance, mais a aussi suscité sa jalousie. En effet, Didier a exacerbé le *pathos* de son intervention en concluant l'épisode par son aveu d'amitié avec André. Cette révélation assortie d'une désignation, basée sur le jeu des déictiques – « toi » et « moi » – renvoie les interlocuteurs au présent de l'énonciation, actualisant ainsi la possibilité de leur duplicité :

En moins d'une, les gosses ont été ramassés, les parents, repartis. Il restait plus que moi et... et... *toi* ! Ne le regardez pas comme ça ! On s'est retrouvés, André et moi, comme deux couillons, derrière le presbytère, à l'ombre, et devinez à quoi ? À regarder le gros morceau de sucre roulé de poussière !

Cet *ethos* est convoqué à nouveau par Raymond, à la fin de l'épisode des crêpes, témoignant de son effet en termes de force, d'une part, et expliquant aussi l'indignation de Raymond, d'autre part. En effet, il réagit davantage à la trahison de Didier et d'André – trahison qui porte confusément à la fois sur l'évaluation des faits narrés et du discours –, qu'à celle qui consiste à manger des crêpes alors que le village est sous le choc de l'incendie. Il est également intéressant de montrer que Robert, pris à témoin *via* l'interpellation, adhère aussi à cet *ethos* de gourmand mobilisé par André et y réagit en

réorientant encore la conversation, comme si l'aveu précédent était balayé par cette adhésion pathétique intense autour de la nourriture :

- C'est toi tout craché ça ! Picard est encore chaud et toi, tu penses qu'à bouffer des crêpes ! Tu vois bien après ça, Robert, qu'ils l'ont bouffé, le gros morceau de sucre !
- Bouffé ou pas, il me met l'eau à la bouche, avec ses crêpes ! Ma mère, André, elle met plutôt une cuillère de vanille... à la place du rhum.
- Ta mère fait encore des crêpes, Robert ?

L'interpellation de Robert légitime son intervention et l'intègre alors à l'interlocution en lui donnant aussi l'occasion de participer à l'égarement de la conversation, à la suite de la lecture littérale du festin. On voit donc immédiatement l'importance, mais surtout l'intérêt des conflits comme choix orientés vers les passions.

La force des passions se traduit ainsi, sur le plan spatial, par une régression d'où rejaillissent simultanément plus de passions – jalousie, haine, rancœur, etc. – ou, au contraire, par une poussée confuse qui contribue à les amplifier irrationnellement. Ces mouvements de recul et de rebond m'ont particulièrement intéressée dans la mesure où ils sont efficaces dans le cadre serré des répliques du dialogue et dans l'économie globale d'un roman court. À cet égard, je les ai retenus pour leur efficacité discursive, dans ce contexte.

C. Les attentes différées

L'agressivité sentie dans la plupart des échanges se manifeste le plus souvent à la faveur des attentes différées qui sont de règle dans *Éole*. Elles participent d'une stratégie de contournement fondée sur une forme de sustentation, figure qui laisse entendre que des révélations sont à venir, alors que tout le roman – y compris la forme d'écriture – retarde le moment de livrer ces dernières. Cette tension exacerbe les passions tout en ouvrant la porte à une réflexion sur le traitement rhétorique du délayement dans la conversation.

Or, le lecteur d'*Éole* peut avoir l'impression que cela parle pour « ne rien dire ». En effet, il s'agit sans doute là de la formulation la plus exacte pour présenter ce roman. Cet enjeu est présent d'emblée, grâce au titre, « objet de circulation – ou, si l'on préfère, un sujet de conversation³³¹ ». Pourquoi le titre *Éole* ? Utiliser le nom du dieu grec du vent était une manière de mettre le roman sous la tutelle d'une force naturelle, associée au vent et à la dispersion. Or, les vents, dans la symbolique, renvoient « à des manifestations surnaturelles qui trahissent les intentions des dieux³³² ». Le titre reste, donc, à première vue, énigmatique, et ne laisse rien présager du contenu du roman. Pourtant, du point de vue de la cohérence du texte, le titre offre un premier indice fort, qui renvoie à la fois au thème des éoliennes, et à celui du vent qui alimente, sur le plan thématique, la force des passions d'André et déclenche aussi le lyrisme de ses tirades. Pourtant, la force du vent est remise en question par une locution qui revient dans le texte à plusieurs reprises : « ce n'est que du vent ». Il y a donc, inscrite dans le titre, la possibilité même de la fausse promesse, du propos vain. Ainsi, le titre joue sur la double possibilité de la force et de la vacuité, de la circulation et de la rotation, de l'intention et du hasard, du naturel et de l'artificiel, en renvoyant à la stratégie des deux principaux locuteurs, André et Didier, exploitant la mise à distance ou, au contraire, le rapprochement du sujet pour dominer l'échange et prendre l'avantage en jouant sur le non-dit.

En effet, la question des éoliennes est présente dès les premières répliques du roman, dans une intervention anonyme, puis abordée quelques pages plus loin, par Raymond :

³³¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1987, p. 79.

³³² *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « La pochothèque », 1989, p. 706.

On est encerclé par ces machines qui font un raffut de tous les diables, qui tournent à s'en décrocher et que même un jour, c'est ce qui va arriver, et tout ça à cause de Monsieur les éoliennes ! Monsieur je vous ai bien eus ! Monsieur j'ai berné mon monde et j'en ris encore !

L'horizon du roman se trouve ainsi défini par l'évocation du but de la conversation, dont la finalité interne autorise ce dévoilement tardif. Pourtant, le sujet ne réapparaît que dans la deuxième tirade de Didier, qui semble répondre directement à la demande d'explication de Raymond, en dépit de la vingtaine de pages qui sépare la réplique de la précédente : « [c]'est là qu'elle a commencé, Raymond, cette affaire d'éoliennes, en Allemagne. » Didier raconte alors la manière dont les éoliennes sont apparues dans sa vie, lors d'une discussion avec le vieux Bosset, puis sur les affiches posées par Di Guardi. On trouve dans cette intervention six mentions du sujet. Didier s'approprie donc la parole, dans cette première tirade, en mettant de l'avant le sujet et en légitimant sa prise de parole du point de vue de la maxime de pertinence. Pourtant, la conversation fait provisoirement oublier cet enjeu, mentionné seulement à deux reprises dans la quatrième tirade d'André.

Il faut attendre la septième tirade d'André pour que le sujet soit remis au centre de la conversation. Si l'on observe le déroulement de l'échange, on constate qu'André, dans la sixième tirade consacrée à l'histoire de la famille Pichet et Picard, fait remonter son récit à l'enfance de Rose Pichet, pour aborder ensuite la question de ses demi-sœurs, les jumelles, mariées à deux frères, qui donnèrent naissance à deux garçons appelés tous les deux Sébastien. Sa tirade est interrompue par Didier lorsqu'André aborde la petite comédie jouée par Jean devant les jumelles, lors de l'épisode du verre cassé. Sa moquerie à l'égard de Didier provoque l'interruption et génère une accusation :

- [...] Tu répétais comme un âne que *c'était du grand art* et il t'a fallu deux verres de vin blanc pour t'en remettre ! Tu étais ridicule, mon Didier, ridicule !
- Peut-être, mais je le maintiens, André ! C'est juste que tu ne sais pas raconter ! Si tu l'avais bien raconté, on l'aurait sentie, la peur ! [...]
- Mais pourquoi il a fait ça ?
- Casser mon verre ?
- Non, je veux dire, faire peur aux jumelles...
- Tu sais, Robert, là où il y a de l'argent, il y en a toujours pour venir ramasser les miettes !
- Oui, mais ça leur revenait un peu à elles...
- Absolument pas, Robert ! Cette ferme, elle revenait de plein droit à Jean. Il était le seul héritier direct. Il n'y avait rien à discuter.
- Oui, mais il y avait pas un testament ?
- Non.
- Pourtant, le notaire, il avait parlé d'un papier...

L'insatisfaction se propage puisque Robert intervient en demandant des explications. Raymond en profite aussi pour aborder la question du testament. La multiplication soudaine des locuteurs responsables de leurs énoncés ramène au premier plan les tensions à l'œuvre dans la conversation en enclenchant une polémique sur les droits des jumelles. La force de l'échange se manifeste dans la multiplication des répliques courtes, des questions, des interpellations, des ruptures qui remettent en jeu le pouvoir dans l'échange. Ainsi, pour garder l'avantage, André doit faire valoir un *ethos* capable d'en imposer aux autres interlocuteurs, de manière aussi à sauver sa face par rapport aux multiples attaques dont il a été l'objet.

Il choisit d'attaquer Raymond, au moment où ce dernier se livre à une accusation empreinte du *pathos* contenu dans cet *ethos* d'enfant trahi : « - Vous me dégoûtez : vous n'êtes pas honnêtes pour deux sous... Des vrais menteurs même !... » André retourne l'accusation, en faisant endosser à Raymond un *ethos* de fabulateur, qui, paradoxalement, lui confère l'*ethos* sincère de celui qui dit la vérité. Pour asseoir son accusation, il met encore une fois Raymond au défi de raconter l'histoire et commente son échec dans l'exclamation conclusive : « - Ah, tu vois ? » Ce dernier tente d'objecter, mais il est interrompu par André qui se livre à une tirade passionnée dans laquelle il prend pourtant

soin de revenir au sujet des éoliennes, de manière à parer de manière définitive à toutes formes d'objections. En effet, il détaille alors les mécanismes du projet des éoliennes, citées à six reprises. Le terme ne réapparaîtra qu'à la fin du roman, lors de la réunion publique rapportée par Didier, puis dans la conversation finale entre Claire et Picard, rapportée par André. Ainsi, en dépit de l'impression que l'on peut avoir que le sujet des éoliennes arrive tard dans le roman, l'enjeu est présent dès le début avant d'être ventilé de manière telle qu'on en vient à l'oublier. Cependant, les stratégies narratives se cristallisent autour de la négociation de cette question, qui met aussi en place des attentes différées et leur négociation par le locuteur, à partir d'une thématique qui est moins assumée par l'énoncé cohérent et continu d'un propos structuré que par l'acte d'énonciation. Ainsi, sans jamais enfreindre la maxime de pertinence puisque l'objet même du roman est flou, comme l'accusation qui met en branle cette conversation agonique, les interlocuteurs expérimentent toutes les passions liées au différemment : impatience, colère, découragement, joie, etc.

Cela m'a permis d'introduire notamment l'humour, qui contrebalance l'agressivité tout en cohabitant avec elle. En effet, la blague déclenche le plus souvent un regain d'agressivité, créant une tension intéressante, à mon avis, entre des passions contraires. Plutôt que de choisir, à la manière de Giono, dans *Les âmes fortes*, une passion dominante et commune à tous les interlocuteurs de la conversation, j'ai préféré expérimenter la manière dont les passions pouvaient s'exacerber entre elles. L'opposition joie et colère m'a semblé très porteuse dans la mesure où elle déclenche des réactions extrêmes et rapides. Elle s'inscrivait de manière efficace dans l'économie du roman. J'en veux pour preuve, par exemple, la manière dont Didier détourne l'agressivité de Raymond, en jouant son rôle de commerçant, dans le prologue. Robert demande à boire un verre de vin rouge et une voix

anonyme demande la même chose. La réplique suivante, toujours anonyme, salue cette entente en faisant un sous-entendu à propos du signe de l'alliance. Il est partiellement explicité à la réplique suivante, par Robert qui cite la Bible, partageant ainsi à la fois le travail discursif d'élaboration de la blague et l'*ethos* de blagueur :

- Un canon de rouge.
- Le même.
- Voilà qu'on s'entend. Ce n'est pas le signe de l'alliance pour rien.
- Le fruit de la vigne et du travail des hommes...
- Tu as fini tes conneries, Robert ? Tu ne vas pas t'y mettre, toi aussi ?
- Si on ne peut même plus blagueur...
- Mais parce que tu trouves qu'il y a de quoi blagueur, toi ?

Cette propagation, même limitée à deux répliques, crée une micro-impulsion déclenchant la fureur de Raymond, qui apostrophe Robert et rompt brutalement son discours en le prenant à partie. Cette rupture permet de préciser le rapport entre ces deux interlocuteurs et de voir que Raymond souhaite maintenir son *ethos* d'opposant, avec, à ses côtés, un adjuvant. Son agressivité confine, *in fine*, Robert dans ce rôle, qu'il accepte plutôt passivement.

Ainsi, en dépit de l'impression que l'on peut avoir que le sujet des éoliennes arrive tard dans le roman, l'enjeu est présent dès le début avant d'être ventilé de manière telle qu'on en vient à l'oublier. Cependant, en plaçant le roman sous les signes jumelés du mythe et d'une thématique moderne, j'ai contribué à mettre en place deux axes d'exploitation spatio-temporelle de la force sur lesquels je reviendrai dans le troisième chapitre. Je me contenterais de signaler ici qu'ils contribuent à désorienter le lecteur quant à l'horizon d'attente, entre passéisme et modernité.

D. La joute verbale

Le traitement du conflit dans *Éole* m'a conduit à mettre en place une scénographie agonique, faisant une large place à l'agressivité³³³ au détriment de la civilité. Cependant, plus que l'affrontement, ce sont les stratégies éthiques et pathétiques mises en œuvre pour déjouer l'agressivité qui m'ont intéressée, dans la mesure où elles permettaient d'exploiter la dimension ludique de la force des passions, que je trouvais originale, par rapport à la « thématique suggestive³³⁴ » du conflit. Ainsi, je crois renouer avec un aspect classique de la conversation, soit le jeu d'esprit qui donne une force énonciative aux interlocuteurs.

En effet, la conversation met en scène trois compétiteurs en thématissant la question de l'efficacité narrative là où Giono l'illustre, grâce au duo exemplaire entre le Contre et Thérèse. Il me semblait tenir là une piste porteuse dans l'exploitation de la force des passions en mobilisant à la fois le *pathos* inhérent à la compétition et au statut de gagnant ou de perdant. Cela faisait donc à la fois monter les enjeux dans l'interaction, mais aussi pour le lecteur. Je parle ici d'efficacité narrative puisque les ratés de la conversation sont sans cesse attribués à une déficience narrative, qui porte sur trois aspects. Le premier porte sur la question du commencement, que je peux formuler ainsi : « quand les choses ont-elles commencé ? » Chacun des interlocuteurs est, en effet, amené à proposer sa version des faits. André le premier, dans sa première tirade, suggère qu'il faut remonter au « début » pour comprendre l'histoire :

³³³ Je préfère ici le terme « agressivité » à celui de « conflit », qui est moins marqué, dans la mesure où l'agressivité s'oppose à l'idée de civilité, au cœur du concept de conversation.

³³⁴ Je reprends ici l'expression de Danielle Forget, *Passions bavardes*, p. 73.

Cette histoire, Raymond, c'est une histoire de relief. Et ne me regarde pas comme ça ! Écoute ! La connaissance du relief permet de comprendre le caractère de la vie des hommes. Eh oui ! On le définit en fonction de l'altitude et la pente. L'altitude, par chez nous, elle n'est pas forte mais, la pente, oui. Ici, c'est la pente qui fait tout.

Didier, au contraire, affirmera que les choses ont commencé en Allemagne, avant de se rétracter en disant que les choses ont commencé « là ». Employé comme déictique, l'adverbe laisse planer une incertitude quant à l'origine. S'agit-il du plateau, de l'arrivée de Di Guardi ou encore dans cette loge imaginaire où se trouvait alors Didier ? Raymond, enfin, essaiera d'être plus précis, dans un effort paradoxal pour situer les choses : « Il était une fois *ici*. Un plateau battu par le vent toute la sainte année. » Le deuxième sujet de dispute porte sur le sujet du drame, que je peux résumer ainsi : « de qui est-ce l'histoire ? » Est-ce celle du plateau comme l'affirme André ou l'histoire de l'histoire, comme le montrent Didier et André ? Ou bien celle d'un personnage, comme l'affirme Raymond : « Il était une fois qui ? Pas Pierre, Paul, Jacques, et encore moins Reine, pomme, poire, abricot, y en a une, y en a une... *Non !* Il était une fois : Picard ! » Enfin, le troisième sujet a trait à l'évolution du drame : « qu'est-ce qui a changé ? » Là encore, les avis diffèrent puisque ces questions sont volontairement restées floues de manière à alimenter la dispute. Elles génèrent les passions justement parce qu'elles sont senties comme posant un défi pour le respect des maximes conversationnelles.

À titre d'exemple, on peut citer le cas de la première tentative de Raymond pour raconter sa version du drame. Cette tentative se situe juste après l'aveu paradoxal d'André qui prétend être indifférent au suicide de Reine. Raymond l'accuse alors de dissimulation. Didier réagit en rappelant à Raymond son manque d'imagination. Il illustre son accusation en convoquant le souvenir d'un échec scolaire de Raymond, incapable d'écrire une

rédaction. Il le provoque alors en l'invitant à prendre la parole, non pas en son nom propre, mais en tant que perroquet :

– Mais si, je vous raconte. C'est simplement que l'histoire ne te plaît pas, Raymond, c'est tout ! Tu veux me faire dire ta version des choses, qui, au fond, n'est même pas la tienne ! Tu n'as pas assez d'imagination pour ça. Tu te souviens ? « Un dimanche, vous montez au grenier et vous trouvez une vieille paire de chaussures qui se met à vous parler. Racontez. » Bon, sois honnête, elle n'a jamais rien raconté, ta paire de godasses, et tu as eu un zéro, pour ne citer que cet exemple. Alors, si à sept ans tu n'étais déjà pas capable de faire parler une chaussure, ne te vante pas de savoir faire parler les morts aujourd'hui ! Mais, puisque tu aimes tant répéter partout ce que tu entends, raconte-nous, Raymond, raconte-nous un peu *ton* histoire !

Il recourt donc à la figure de l'épître, qui invite de manière dissuasive à persévérer, plaçant son interlocuteur dans un dilemme angoissant. En effet, en se taisant, il donne raison à l'accusateur. En prenant la parole, il prend le risque de perdre la face et de donner encore une fois raison à son interlocuteur. Cependant, l'effet de l'insulte porte et Raymond justifie son intervention en recourant à un *ethos* d'honnête homme, qui, sans compenser le discrédit attaché à celui de piètre narrateur convoqué par André, en raison même de la situation métadiégétique, porte implicitement une accusation de mauvaise foi vis-à-vis d'André. Se parant de cette vertu, il prend ses distances vis-à-vis de la manière de raconter, pariant sur le lieu commun de l'évidence de la vérité. Cette preuve éthique légitime, selon lui, son intervention et lui donne une certaine force énonciative, puisqu'il remet en cause la manière de raconter d'André, sur un mode ironique, en parodiant une comptine enfantine. Cela est d'autant plus vexant que c'est le statut de l'énonciateur qui est remis en cause, sur le plan pragmatique, qui correspond à son autorité, sur le plan de l'*ethos*.

Cependant, il bute très rapidement en voulant faire une comparaison à propos de Picard, créant une hésitation immédiatement récupérée par Didier, qui annonce de manière performative l'interruption en dénonçant le manque d'intérêt de la comparaison. Il se met alors à le sermonner sur l'art de comparer et propose, ce qui serait, selon lui, une bonne

comparaison. Il en fait la preuve immédiate puisque loin d'être interrompu, il garde ainsi la parole, pour sa troisième tirade où il utilise la métaphore filée de la forge pour illustrer l'atmosphère de force qui règne dans la famille Picard :

Si tu voulais dire quelque chose de juste à propos de Picard, quelque chose que tout le monde ici comprendrait, tu dirais : « C'était un homme d'un seul tenant. » Et des comme ça, Raymond, il n'y en a pas beaucoup ! Maigre comme un clou, oui, et aussi dur, certainement. Et pas un de ces jolis clous d'aujourd'hui. Non, un comme ceux d'autrefois : bosselé, un peu tordu, à quatre faces qui s'effilent en pointe. Le genre de clou qui a connu la forge et qui s'en souvient. On sentait ça en lui, cette fièvre, qui chauffe, bat, écrase, consume et qui rend les hommes sourds à force de coups ! Il venait de là, lui, rien à voir avec le père ! Quand on était gosse, le père, tout le monde en avait peur : il vous fonçait dessus à la moindre occasion. En voilà un, Raymond, à qui cette expression serait allée comme un gant. C'était une brute, saoul du soir au matin ! Les seuls rapports qu'il avait avec sa femme, c'étaient la force ! Qu'elle se soit retrouvée enceinte est un miracle : qu'il ait réussi à trouver l'entrée, c'est une chose, mais que la vieille peau se soit laissée faire, c'en est une autre ! Picard, c'est bien simple, il a grandi, comme on dit, entre le marteau et l'enclume. Alors, c'est sûr, ça forge le caractère !

Or, cet échange se déroule à la faveur de trois tours de parole qui montrent la densité du texte cristallisant, par endroits, des passions éloquentes, comme la colère ou la vanité, et qui engendrent des tirades explosives. La métaphore filée témoigne de cet emballement du discours, qui, à partir d'une comparaison, se déploie et excède son objet premier tout comme sa circonscription textuelle. Il ne s'agit plus de comparer Picard, mais d'actualiser, pour les interlocuteurs, la force qui l'anime.

Dès lors, les interlocuteurs sont à la fois juges et parties de leur intervention, qu'ils évaluent à la fois en termes d'efficacité pragmatique, mais aussi en termes de poétique puisqu'ils tendent à reverser les lacunes pragmatiques de leur intervention sur leur incompetence narrative. Cette circulation métadiscursive, qui pointe la spécificité du roman dialogué, permet encore une fois de laisser en suspens l'incertitude quant aux compétences discursives des personnages, entre faiblesse ou stratégie volontaire.

Il est possible de mesurer alors la fertilité du conflit dans l'expression des passions lors de l'échange où dénonciations, reproches, rectifications concernant des événements

passés dominant. Ces ruptures, loin de créer des pauses dans la conversation, favorisent l'enchaînement et la vivacité, dans le traitement de l'*ethos* et du *pathos*. Elles participent d'ailleurs du « mouvement » des passions qui règle le déroulement du roman et nous amènent aux rapports de force entre les personnages, en situation, dans une sorte de condensé qui nous fait perdre les identités exactes des uns et des autres.

Chapitre 2. Les interlocuteurs du dialogue

Le dialogue choisi dans *Éole* n'est pas une alternance attendue des répliques. Au contraire, les interventions se modèlent dans l'interaction et créent cet effet de vraisemblance, qui fait oublier la planification du dialogue. En ce sens, il y a bien coénonciation, qui l'emporte sur les besoins de retracer les éléments référentiels et sur le suivi argumentatif à propos des éoliennes. Cependant, l'œuvre ne perd pas son intelligibilité pour autant. Elle montre l'effet puissant des passions à « porter » l'échange sans la visée d'un fil d'arrivée conclusif. Cela permet ainsi de prendre le pas sur l'argumentation démonstrative tout en subvertissant le dialogue habituellement utilisé dans le roman, par l'inclusion de tirades dont la teneur narrative vient compléter l'intelligibilité de l'ensemble, au profit d'une hybridation caractéristique du roman dialogué.

A. Les personnages

Le dialogue d'*Éole* ressemble davantage à un polylogue puisqu'il convoque quatre interlocuteurs masculins, André, Didier, Raymond et Robert. Il donne lieu, d'ailleurs, à des alliances entre les personnages qui ne sont pas réglées d'avance, mais dépendent, au

contraire, de la portée des passions. Elles orientent alors le cours de l'interaction, créant des révélations ou des coups de théâtre qui participent en plein des stratégies éthiques et pathétiques au service de la force des passions.

Étant donné mon intérêt premier qui conjugue dialogue et passion, j'ai choisi des personnages dont le profil se prêtait à l'expression des passions de façon opposée. En effet, Raymond et Robert incarnent des personnages dont l'*ethos* est marqué par la sincérité. En ce sens, j'ai exploité ce lieu commun : leurs passions sont d'autant plus fortes qu'elles sont sincères. Face à eux, on trouve deux autres interlocuteurs, qui tout en étant de la même génération et du même lieu, ne sont pas des paysans. Leur métier de service permet de les doter d'une compétence discursive vraisemblable, qui n'a rien à voir avec l'éducation, mais avec l'habitude des échanges verbaux, inhérente à leur métier. J'ajouterai que, comme dans le cas des *Âmes fortes*³³⁵, la syntaxe est choisie en fonction du registre de langue des intervenants et intégrée au littéraire. Il ne s'agit pas d'un calque de l'oralité, mais d'une manière intuitive et essentielle de différencier les voix des personnages. C'est donc là une des possibilités d'identifier ou non le personnage qui parle lorsqu'il y a ambiguïté sur l'identité du locuteur. Cela ouvre évidemment la porte à un jeu stratégique de la part du locuteur qui peut imiter un autre locuteur, comme, par exemple, Didier, dans le récit qu'il fait du récit qu'il a donné aux journalistes, imite la manière d'André. Cependant, je n'ai pas cherché à approfondir ce jeu stylistique dans la mesure où l'élaboration des tours de parole a occupé toute mon attention.

Cela dit, en prévision des effets visés, j'ai volontairement entretenu un portrait non défini des personnages, ce qui oblige le lecteur à collecter le peu de détails capables

³³⁵ Voir l'analyse de Pierre Citron sur les différences de style entre les deux interlocutrices, *Giono 1895-1970*, p. 431.

d'identifier ces interlocuteurs. En effet, je voulais que ce soit la mise en dialogue et non les indications référentielles ou des didascalies qui se chargent d'en dévoiler l'*ethos*. Cela m'a semblé important pour maintenir l'intérêt du lecteur, puisque, d'une part, les interlocuteurs témoignent d'un *ethos* virulent, voire violent, qui interpelle par leur force, tandis que, d'autre part, ils sont dépersonnalisés. Il en découle une tension qui favorise la lecture. De plus, il devenait possible de faire évoluer la connaissance que nous avons d'eux en cours de roman dans le *hic* et *nunc* du dialogue, à la faveur de révélations graduelles, vecteurs de force. Enfin, la dépersonnalisation s'accommodait particulièrement bien à la souplesse du roman dialogué et évitait, selon moi, de donner au roman le caractère factice d'un exercice de style, en faisant valoir la vraisemblance d'une conversation, qui, à la différence du genre littéraire du dialogue, n'a pas à tout expliquer et expliciter. L'exemple suivant permet de montrer comment fonctionnent, dans le texte, les considérations précédentes.

En effet, dans sa troisième tirade, Didier fait une révélation capitale pour la compréhension du roman, déclenchant l'indignation de Raymond de manière telle que cela détourne l'objet de la conversation. En effet, Didier reprend la parole après la première tentative de Raymond pour expliquer ce qu'il croit être la réalité des faits problématiques. Il se lance alors dans un portrait de Picard qui semble faire l'unanimité, comme en témoigne l'interruption anonyme qui va dans le sens de la surenchère, renforcée par la reprise de Didier, qui, tout en allant dans le même sens que l'interruption, soit un souvenir d'enfance mettant en valeur la force de Picard, se présente alors comme un exemple plus éloquent. Les deux questions rhétoriques inaugurales mobilisent l'attention de l'auditoire sur l'affrontement entre Picard enfant et le gros Michaux :

– Vous vous rappelez la fois où il s’est battu avec l’aîné des Michaux ? Pour un morceau de sucre ? Oui, le gros Michaux, Pascal, c’était son nom je crois, enfin, vous vous souvenez, celui qui est mort dans l’accident d’auto. Il était un des premiers à s’être acheté une Dauphine, par ici ! Il faut croire que ça ne lui a pas porté chance, il ne l’avait pas conduite quinze jours qu’il s’est payé le gros chêne à l’entrée de la ferme des Gérin, en allant chercher Françoise, pour l’emmener voir un film dans la vallée. Enfin, ce gros-là, il avait sa grand-mère maternelle qui travaillait comme bonne à tout faire chez les Poiret, depuis bien avant le début de la guerre.

Une fois le gros Michaux resitué dans la mémoire des interlocuteurs, Didier clôt le chapitre avec l’adverbe de discours « enfin », qui lui permet d’aborder la question de la grand-mère du gros Michaux sans pour autant que cette bifurcation du récit ait l’air d’une digression. Au contraire, l’adverbe est employé dans le sens de « bref », désignant l’évocation de la grand-mère comme le but de la tirade alors même qu’il s’agissait initialement du portrait de Picard. De fait, l’emploi du « nous » inclusif, qui conclut le développement, témoigne de la fascination qu’opère la grand-mère sur les enfants qu’ils étaient alors : « Nous, ça nous faisait baver d’envie, ces morceaux de sucre volé. »

Cependant, il ajoute tout de suite après :

On se racontait à la moindre occasion les parties de chasse de la veille, accroupie dans la grande cuisine, la joue presque à terre [...] jusqu’au moment, parmi les nounours de poussière, elle rencontrerait un éclat de sucre blanc [...]. On la voyait sourire à la lueur de la flamme.

Le pronom indéfini suivi parallèlement des verbes « raconter » et « voir », témoigne de l’emprise du récit des chasses de la veille sur le locuteur, notamment, en termes de sensations, rejoué dans le présent de l’énonciation. Il y a donc une circulation entre le présent et le passé *via* les éléments pathétiques dans cet appel aux sens. Le retour du récit sur le petit-fils repose sur une relation explicative qui n’a rien à voir avec le dernier élément mentionné et traduit une certaine désinvolture narrative. Didier semble enfin reprendre intérêt à son récit lorsqu’il en arrive au récit de la bataille entre les deux enfants, occasion pour lui de mettre en évidence la disjonction entre l’*ethos* montré de Picard et l’*ethos* dit.

L'excitation de Didier se lit par ailleurs dans ce commentaire : « Il l'a fait exprès, bien sûr ! » Le plaisir tient donc à la comédie à laquelle se livrent les deux enfants et que le locuteur apprécie en spectateur et non en témoin du duel de type judiciaire. Encore une fois, cet *ethos* tend à faire coïncider le temps des faits narrés et celui de la narration. On en veut pour preuve la place accordée à ce face-à-face qui mime quelque chose de la fascination des enfants « tétanisé[s] ». Le réveil qui s'opère à la vue du sang du gros Michaux se traduit également par le commentaire de l'action par Didier.

Le résumé des faits qui suit a des allures d'épilogue, ce qui permet de ménager l'effet de surprise de la révélation, pour le moins inattendue. En effet, Didier conclut en disant : « Il ne restait plus que moi... et ... et... toi ! » Les points de suspension traduisent la surprise que produit ce retournement chez le locuteur même, pris finalement en flagrant délit d'aveu de complicité avec celui qui, pour le moment, ne semblait être qu'un consommateur parmi d'autres. L'interpellation précise, en effet, la référence du pronom démonstratif : il s'agit d'André. La relation entre les deux se noue alors dans la tension créée par la question « [...] devinez à quoi ? » et se résout dans la proposition infinitive : « À regarder le gros morceau de sucre roulé de poussière ! » La répétition de l'élément poussière renvoie, par sa proximité, moins à la réalité de la situation qu'à cette poussière imaginaire soulevée par la grand-mère, qui donne au sucre roulé dans la poussière ce statut de trophée, mais aussi de récompense, comme si un morceau de rêve était tombé dans la réalité. À cet égard, le spectacle du gros morceau de sucre devient du bonbon, comme le suggère la préposition « de » qui aurait dû être logiquement un « dans », mais qui renvoie ainsi à l'expression « roulé de sucre ». L'interruption de Robert souligne la dimension mystérieuse de cet objet puisque, demandant quel a été son destin, il avoue implicitement

que ce n'était pas d'être mangé. La réponse anonyme qui suit cimente en quelque sorte l'amitié entre Didier et André puisqu'on ne peut savoir qui répond, d'une part, et met en évidence le secret qu'ils partagent, d'autre part. La force de cette communion tient essentiellement au fait que le locuteur donne ici une fin de recevoir aux interlocuteurs, configuration inédite dans le roman qui enferme le secret en lui-même et suscite, dans la dérobage, des passions. La réponse pragmatique de Raymond met en jeu un *ethos* d'enfant boudeur et jaloux, *via* notamment l'utilisation du terme familier « bouffer », qui tend à démystifier la réplique précédente.

À la lumière de ces quelques remarques, on voit que la conversation progresse en vertu de la logique passionnelle des locuteurs qui n'a finalement pas grand-chose à voir avec la logique factuelle. Au contraire, la révélation de la relation entre Didier et André n'a même pas besoin d'être explicitée pour faire réagir Robert et Raymond, soudainement plus intéressés par le destin du morceau de sucre que par l'incendie qui a coûté la vie à Picard, grâce notamment à l'actualisation des passions que réalise Didier.

B. Anonymat et attribution des répliques

Le processus de lecture est compliqué, à certains moments, par l'impossibilité dans laquelle le lecteur se trouve d'attribuer une réplique ou une série de répliques à un personnage. La perte de repère quant à l'attribution de la parole m'a semblé propre à illustrer paradoxalement le débordement de la force des passions, en balayant l'idée même de l'intériorité, ou encore, de la singularité du personnage. Reste alors ce qu'il exprime sous l'impulsion des passions, faisant ressortir l'emprise qu'elles ont sur la situation d'énonciation.

En effet, le lecteur est en présence de quatre personnages identifiables à la faveur des tours de parole, *via* les interpellations, adresse, prise à témoin, ou des déictiques, placés en amont ou en aval du discours, et parfois, à l'intérieur. Ce marquage constant fait ainsi ressortir des zones d'incertitude, au début de la conversation, notamment, où l'anonymat offrait un procédé efficace pour travailler la force énonciative des interlocuteurs en rapport avec leur stratégie éthique et pathétique. L'anonymat mime aussi la force d'entraînement de la conversation, qui poursuit un objet au détriment de la fonction informative. Là où le lecteur pourrait voir une infraction à la maxime de pertinence ou de qualité, il est obligé de rétablir la cohérence du propos en faisant des hypothèses interprétatives qu'il cherchera par la suite à vérifier. Cela confère une participation active au lecteur, qui est pris dans l'engrenage du roman *via* la conversation. Cependant, je n'ai pas cherché à généraliser le procédé, ce qui aurait risqué de lasser le lecteur, mais, au contraire, j'ai choisi de l'utiliser à des moments stratégiques du texte. En effet, je l'ai réservé aux deux personnages, André et Didier, lorsqu'ils sont en difficulté dans l'interaction, c'est-à-dire lorsqu'il devient visible, pour les interlocuteurs comme pour le lecteur, qu'ils ne veulent pas dire. J'ai ainsi compensé cette infraction à la maxime de coopération en faisant valoir davantage le *pathos* de manière à équilibrer l'intérêt tout en créant un effet de déstabilisation, ce qui oblige le lecteur à se concentrer sur la question de l'attribution plutôt que sur le contenu des énoncés.

J'ai ainsi créé des zones du texte très intéressantes, selon moi, où la conversation s'emballe sous l'effet des passions, alors même que les interlocuteurs se dérobent en se masquant derrière l'anonymat, faisant valoir l'entraînement des passions au détriment du contenu informatif. Considérons l'exemple suivant, situé au début du roman. Mis à part la toute première réplique du roman, toutes les répliques qui suivent ont un locuteur

identifiable, jusqu'à celle de Raymond : « – Quoi André ? La tête de Didier, elle ne dit pas “rien”. » La reformulation de cette locution attribuable en premier lieu à Raymond fait basculer la conversation dans l'anonymat au moment où le personnage interprète la réaction physique de son interlocuteur, André, comme un signe d'aveu d'une accusation encore floue. De fait, un personnage enchaîne en convoquant un souvenir dont la cohérence s'impose via l'élément sémantique du feu. La conversation dévie alors sans que l'on sache qui en est responsable, passant de l'incendie à la minoterie, de la minoterie à Frenet, de Frenet à Picard, de Picard à Reine, qui neutralise l'*ethos* polémique de Raymond au profit d'un *ethos* participatif, réalisé dans cet anonymat. La réplique attribuable à Robert, « Ça parlait beaucoup aussi, même si elle était bien à plaindre... », rompt avec cette communion qui culmine dans le récit pathétique de Didier, celui-ci mobilisant des émotions en lien avec la fraternité. Elle fait immédiatement resurgir les tensions entre les personnages. Le débat s'engage alors sur les mobiles de Reine et la véhémence des personnages se manifeste *via* les exclamations, mais surtout les interruptions et l'interpellation systématique de Raymond, auquel est attribué un *ethos* de mauvaise langue. Encore une fois, la détente s'opère dans l'anonymat et la mobilisation des souvenirs, embrayée par Didier et l'évocation de la platine.

Cela entraîne un second micro-récit enchâssé, portant sur la rencontre entre Picard et Reine, puis sur la vie de Reine dans la famille. Cette évocation se termine par une réplique qui rompt la cohérence du discours et traduit, en termes pathétiques, la nostalgie qui travaille le texte, mise en place par cette évocation du passé qui suscite la rêverie : « – C'est comme ça, dans ce pays... Ça finit toujours par se lever et alors là... » La confirmation anonyme de la réplique suivante fait écho et souligne la vacuité d'une

affirmation qui n'appelle en rien une réponse et fonctionne davantage comme la confirmation d'un présupposé que les personnages ont en partage, sans qu'il soit explicite pour le lecteur. La réplique suivante tente de replacer la conversation sur un plan plus rationnel et se termine par une accusation d'infraction à la maxime de vérité : « Ce n'est pas de celui-là que je parle, de feu, et tu le sais... » L'emploi du pronom personnel sujet à la première personne renvoie à une réplique antérieure attribuée à Raymond. L'interpellé, anonyme, se défend en rappelant l'objet de leur conversation, que Raymond réfute par une question « Qui a dit que je parlais de la minoterie ? » à laquelle une voix anonyme répond de manière sibylline : « – Toi ! » Protégé par l'anonymat, qui éclaire paradoxalement la seule figure de Raymond qui se voit immanquablement associé à un *ethos* de mauvais joueur puisqu'il semble se contredire lui-même. Ainsi, le locuteur responsable de cette réplique renvoie dos à dos la figure de l'accusateur et celle de l'accusé. Il déclenche alors une réaction de colère de la part de Raymond, impuissant face à ce tour qui repose tout entier sur la construction discursive de l'extrait.

De plus, il était important pour moi de prendre mes distances, dans *Éole*, avec le texte dramatique, en déstabilisant notamment le processus interprétatif exercé *via* ce genre. J'ai donc joué sur l'hybridation caractéristique du roman dialogué pour écrire un roman qui se dérobe, dans un impossible lieu. Dès lors, le personnage se trouve défini par sa prise de parole tout en laissant penser qu'il ne s'y réduit pas puisque la situation d'énonciation pointe ce qu'il cache, phénomène renforcé par les alliances entre personnages.

C. Le duo André/Didier

J'ai mis en place dans le roman un duo qui, contrairement à celui des *Âmes fortes*, permet de mettre en valeur la force des passions dans ce qu'elle oblitère. Il y a différentes façons d'aborder la manière dont fonctionne ce duo mais je voudrais m'attacher ici à ce qui fait sans doute l'originalité d'*Éole*, à savoir le scénario de la séduction exploitée par André et Didier à partir duquel j'ai élaboré une stratégie de collaboration entre ces deux personnages, qui suggère, sur le plan discursif, davantage de passions.

Le scénario, selon Danielle Forget, « permet l'émergence des passions en les plaçant dans des ensembles situationnels déjà constitués où elles sont imbriquées. Il a un pouvoir suggestif³³⁶. » Ainsi en va-t-il bien évidemment de la séduction, qui s'inscrit, dans le cas d'*Éole*, dans trois ensembles situationnels plus ou moins évidents : la relation amoureuse, l'amitié et la famille. Cependant, je n'ai à aucun moment exploité la transposition, qui, tout en étant éminemment pathétique, fait participer les interlocuteurs dans une communion sympathique, sinon empathique. Au contraire, j'ai voulu tenir les interlocuteurs à distance pour augmenter le retentissement de ce qui n'est pas partageable et qui, je le montrerai, affecte la situation d'énonciation elle-même, en modifiant, par exemple, la verve d'un personnage. Ainsi, si la séduction est associée à une forme d'éloquence ou, du moins, d'extraversion, de mouvement vers l'autre, j'ai pris le pari d'en faire un repli sur soi, qui possède, à mon sens, un pouvoir suggestif. Elle rejoint aussi la stratégie de contournement que j'ai déjà évoquée et elle permet de réévaluer la relation entre Didier et André. Si ce dernier domine la conversation en termes de prises de parole et de longueur de tirade, il ne le fait que grâce au soutien de Didier : en effet ce dernier lui

³³⁶ Danielle Forget, *op. cit.*, p. 75.

sauve la mise tout en accentuant, par cette récupération, la charge pathétique du discours d'André.

Le scénario de la séduction porte sur un personnage du roman, Jean. Cette figure est en soi pathétique, puisque, comme le note Seyfrid-Bommertz, « l'enfant, en connivence avec les sources primitives et instinctives de la vie, représente le moyen idéal d'entrer de plain-pied dans le monde des passions, d'extérioriser les désirs profonds de l'être humain³³⁷ ». Or, cette question introduit dans *Éole* un principe dynamique qui ne se laisse pas résoudre, au niveau du contenu. En effet, Didier, le premier, évoque l'enfant, alors très jeune, dans sa première tirade. Celle-ci commence par un portrait de l'enfant, dont il peint avec force détails la laideur et le ridicule. Il provoque une réaction de la part d'André, non verbale d'abord, lorsqu'il l'apostrophe en lui disant « Mais oui, André, on peut bien le dire ! Ne tire pas une tête pareille ! », alors que les deux autres interlocuteurs rient. Il semble se défendre d'exagérer en donnant un exemple de la véracité de son propos alors que la réaction favorable qu'il soulève ne devrait pas l'inciter à surenchérir. À cet égard, on voit bien le jeu possible entre l'*ethos* dit – « Non, c'est vrai,... » – et l'*ethos* montré, qui lui fait interpellier son auditoire, par une question rhétorique qui scelle leur adhésion au propos. Il utilise alors l'hypotypose pour rendre plus attrayant encore son discours, qui se ramifie pour aborder ensuite la question du père, de sa maîtresse, jusqu'à cette locution exclamative et performative : « Tu parles ! » Le *pathos* affecte donc le locuteur lui-même qui multiplie les détails avant de se livrer à une confession intime sur sa rencontre avec l'enfant, dont il cherche à faire éprouver la séduction en rapportant le dialogue quasi muet entre eux. Le *pathos* est à son comble lorsque le locuteur joue sur l'aposiopèse, ou « réticence suivie

³³⁷ Seyfrid-Bommertz, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, p. 27.

d'une digression³³⁸ », qui interrompt momentanément la tirade. La charge pathétique se mesure alors dans cette réticence qui suggère encore plus de *pathos*, puisque le locuteur laisse croire qu'il est submergé ou qu'il ne peut continuer. Elle se mesure aussi au fait que la parole laissée vacante dans ce moment de silence n'est pas récupérée par un autre locuteur, mimant ainsi l'attente de ces derniers vis-à-vis de la révélation, et par là, l'aveu de leur implication pathétique. L'évocation de leur rencontre matinale avant l'école poursuit dans cette veine en inversant le rapport de séduction, puisque l'enfant est doté d'un pouvoir de séduction sur l'adulte. Cette tendance se poursuit jusqu'à la scène du goûter où Didier montre à travers ce qu'il dit l'affection qu'il porte à l'enfant et qui le submerge finalement lorsque l'*ethos* montré témoigne de l'interruption du discours, avec, encore une fois, une aposiopèse, alors que l'*ethos* dit se veut rationnel et délibératif. La digression qui suit, concernant la bibliothèque du village, se termine par une conclusion peu flatteuse : « Il avait dix-neuf ans et il avait l'air d'une asperge. »

Il est interrompu par André dont l'énonciation conserve la trace du *pathos* mobilisé par Didier puisqu'il commence sa tirade par une série d'aposiopèses qui l'amènent à évoquer l'épisode de la taille, où l'enfant se mesure physiquement aux adultes. André recourt alors à un *ethos* amoureux, en soulignant la sensualité des regards de l'enfant, qui crée une fascination perceptible dans le discours, que le locuteur commente par une question rhétorique, qui fait porter la responsabilité de la séduction sur l'enfant. Ainsi, encore une fois, l'*ethos* dit cherche à comprendre ce qui se passe alors que l'*ethos* montré témoigne de la séduction opérée, scellée par la paraphrase de la formule flaubertienne :

³³⁸ Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, p. 147.

« Leurs yeux se rencontrèrent.³³⁹ » La tentative de s'extraire du *pathos* contenu dans cette preuve éthique qui donne à l'enfant une image ambiguë et calculatrice, qu'il tente de renforcer en illustrant l'obstination de l'enfant par le récit de ses visites. Cependant, le tableau intime qu'il peint lui permet d'adopter l'*ethos* de « l'arroseur arrosé » en utilisant l'hypotypose, d'une part, et se présentant comme la première victime de son *pathos*, d'autre part. En effet, le récit se solde par une interruption, rendant compte de la force des passions qui en viennent à couper la voix. Il ne reste plus alors que des groupes nominaux entrecoupés de silence. Cependant, le locuteur ne se laisse pas submerger par l'émotion. Au contraire, il conclut sur le départ de l'enfant, qui laisse la porte ouverte à un changement de tour de parole.

L'interruption de Raymond semble ainsi négociée, comme si le rythme de la tirade l'autorisait à questionner André. Cette intervention a pour but de rendre compte du décalage dans la perception du *pathos* qui règne entre les personnages. En effet, il me semblait porteur pour la perception de la force discursive des passions de mettre en scène des personnages qui précisément ne témoignent pas de la même sensibilité aux passions de manière en à faire ressortir la force. Cette manière de montrer les choses par contraste est aussi, à mon sens, un facteur de vraisemblance. S'ajoute à cela l'effet de surprise pour André, qui voit sa stratégie échouer partiellement. Cela crée une émulation dans le roman et renforce la dimension compétitive de l'interaction, où rien n'est gagné d'avance. De fait, la remarque pragmatique de Raymond montre qu'il réagit moins au *pathos* qu'à l'absence de logique du discours d'André, obligeant ce dernier à énumérer une série d'arguments visant à démontrer l'inanité de la question. Il échoue puisque Raymond continue de l'interroger

³³⁹ Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001 [1869], p. 54 : « Leurs yeux se rencontrèrent. »

jusqu'à ce qu'au moment où Didier clôt le débat, en sauvant la face d'André. Il attribue la faiblesse de son récit non pas aux émotions dont il prétend être victime, mais à sa faculté de discourir. Il distrait ensuite l'auditoire par une promesse, celle de raconter la vraie histoire. Cette récupération, si elle ne plaît pas à André, est néanmoins acceptée et Jean est écarté de la conversation jusqu'à ce qu'André raconte, dans sa cinquième tirade, la rencontre furtive à l'église, où il mentionne encore une fois son regard et « ses pommettes de femme ». Cependant, l'*ethos* de narrateur extra-diégétique adopté par André ne montre rien en dehors de ce qui est dit.

Didier mentionnera dans la tirade suivante l'enfant, en montrant la complicité qui les unit, lors de la nuit de l'incendie. André profitera de sa tirade suivante pour se moquer de l'émotivité de Didier lors de l'épisode du verre cassé. Cependant, il endosse un *ethos* distant de commentateur, plus railleur que rieur, malgré l'*ethos* dit. La valeur hypocoristique de l'adjectif possessif dans l'explétion ne fait qu'atténuer l'effet de revanche. Didier réagit en actualisant le *pathos* de la scène du verre cassé de manière à montrer que son émotion était fondée. La réaction même de Robert la confirme. Ce jeu se poursuit jusqu'à la fin du roman où Didier, dans sa cinquième et dernière tirade, joue sur un *ethos* dit de séducteur pour apprivoiser l'enfant avant de témoigner de son *ethos* maternel lors de la scène des hérissons. Le *pathos* est à son comble puisque la colère de Didier suscite une volée de questions rhétoriques et d'apostrophes visant à culpabiliser André de l'avoir tenu en dehors de « l'affaire des éoliennes ». Il utilise aussi l'hypotypose pour remettre sous les yeux d'André cette scène familiale. André acceptera d'endosser cet *ethos* dans sa dernière tirade, où il joue sur le *pathos* contenu dans cet *ethos* pour faire valoir l'innocence de Jean et invalider les soupçons d'accusations qui pèsent sur lui. Il inclut

Didier dans cet *ethos*, en employant notamment le pronom indéfini « on », de manière à faire ressortir l'opposition entre « le petit » et « la brute », et leur impuissance face à ce qui est présenté comme un abus de pouvoir. Ainsi, en investissant finalement Di Guardi de cette puissance, ils mettent en évidence l'inéluctabilité du drame. Cependant, cet éclairage final fait porter tous les soupçons sur Di Guardi, plutôt que sur Jean, présenté comme un enfant. Ainsi, à la toute fin du roman, Didier et André recourent à l'ensemble situationnel familial, dans lequel la séduction est cette fois dirigée vers les interlocuteurs, puisqu'ils se présentent comme des parents inquiets pour leur enfant sans défense face à un homme prêt à tout.

Ce scénario diversement exploité permet d'éclairer les personnages sous des angles très différents sans qu'il soit possible de trancher sur leur nature. Ils mettent en jeu dans l'interaction des pistes interprétatives qui seront le plus souvent déçues, faute d'être alimentées par d'autres indices. Pourtant, du point de vue de la cohérence, cela permet de faire circuler le pouvoir entre les personnages et donc d'accentuer la dimension agonique d'une interaction où rien n'est acquis. Cette remise en jeu favorise, selon nous, une émulation propre à rendre compte de la force des passions.

D. Polyphonie

La force des passions est alors à chercher non plus dans la construction rigoureuse d'un discours unifié, comme dans *Les âmes fortes*, mais dans l'épaississement du texte, provoqué par la polyphonie, qui contribue aussi à brouiller le phénomène d'attribution de la responsabilité des répliques. En effet, si l'anonymat questionne directement l'identité du

locuteur, la polyphonie questionne la relation du locuteur à son énoncé, qui, de manière généralisée, contribue aussi à subvertir les habitudes de lecture et à tenir le lecteur en alerte.

En effet, la polyphonie m'a semblé le moyen idéal d'intensifier la force discursive des passions des interlocuteurs en augmentant à la fois la taille de leur réplique, mais aussi son retentissement, dans la capacité où elle est alors de faire retentir un monde d'échos, de spéculations, de rêves ou de fantasmes qui, finalement, évoquent la vie intérieure d'une communauté secouée par un drame. Ainsi, plutôt que de dire, les interlocuteurs donnent à entendre des fragments de discours qui mêlent des temporalités différentes. En effet, ils portent sur l'histoire de cette communauté et, notamment, la manière dont la transmission générationnelle échoue. Cependant, ces fragments dévoilent aussi la vie intérieure des personnages, une vie imaginaire. La polyphonie permet donc de laisser filtrer quelques bribes sur la situation des personnages et sur leurs relations afin d'éclairer minimalement les enjeux de la communauté et de relancer les jeux de pouvoir qui se manifestent dans l'échange à travers eux.

Elle apparaît dans le roman à la faveur du discours rapporté, présenté comme fictif, et alimente la conversation en faisant circuler le *pathos*. Ainsi en va-t-il, par exemple de la scène de la récitation racontée par Didier, dans sa seconde tirade. Alors que Didier vient de promettre de raconter l'histoire, il entame son récit en indiquant la manière dont il a eu vent de l'installation des éoliennes, en rapportant sa conversation avec le peintre chargé de la rénovation des locaux destinés à accueillir le bureau d'informations de la compagnie Métroéole. Cette conversation rapportée vient donc se placer au premier plan, en se substituant à l'interaction elle-même, mise au second plan par la longueur de la tirade. Il enchâsse ensuite un second micro-récit dans laquelle il raconte sa première rencontre avec

Di Guardi, dont il dresse le portrait. À cette occasion, il rapporte les impressions des villageois devant cette figure ambiguë, séductrice par sa force. Le *pathos* imbriqué dans cet *ethos* offre une transition vers un troisième micro-récit, dans laquelle il est question des récitations du vieux Pierrot.

Didier utilise l'hypotypose pour donner à ses interlocuteurs une idée de l'atmosphère qui régnait alors dans ces récitations hivernales. Le pouvoir d'évocation du récitant affecte alors directement la situation d'énonciation, puisque Didier entame un quatrième micro-récit enchâssé où il rend compte des représentations qui se mettent à circuler, à la suite des récitations de Pierrot. Ces informations donnent une perspective sur une vie intérieure qui n'appartient plus en propre à aucun des personnages et créent une évocation quasi onirique où il est impossible de distinguer la part du rêve de celle du discours. Cependant, il y a contamination dans la situation d'énonciation puisque le personnage se met alors à commenter les effets du discours de Pierrot, en s'attachant à la qualité de sa voix et à son incidence sur le corps des interlocuteurs : « Ah, cette voix-là ! J'en frissonne encore ! Et les femmes donc ! » Encore une fois se manifeste le principe de la séduction, qui culmine dans cette opposition entre le « je » et « les femmes » et témoigne de la puissance de cette voix, illustrée ensuite par l'exemple de Mireille.

La polyphonie se manifeste aussi dans les éléments du texte mis en italique, témoignant de l'intensité du locuteur responsable de l'énoncé, que cet énoncé soit rapporté indirectement ou qu'il soit au discours direct. Cela m'a permis, en utilisant un seul et même procédé de façon cohérente, de donner des indices de la force énonciative du locuteur. Je les ai placés dans des passages où ils permettaient d'interpeller le lecteur et de l'amener à se questionner sur le positionnement éthique du locuteur. Par exemple, lorsqu'André rapporte

sa conversation avec les gendarmes venus l'interroger à propos de la mort de Reine, il se positionne de manière telle à laisser penser qu'il est indifférent à la nouvelle. Cependant, les italiques utilisées pour souligner la paraphrase des vers d'Arthur Rimbaud (1854-1891), mettent en valeur l'*ethos* dit, et le *pathos* contenu dans ce suicide : « Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles / La blanche Ophélie flotte comme un grand lys, / Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles.../ – On entend dans les bois lointains des hallalis³⁴⁰. » Ainsi, les italiques rompent l'adhésion immédiate à l'*ethos* montré en remettant de l'avant l'énoncé.

Ainsi, on voit que la polyphonie se manifeste aussi dans l'intertextualité qui travaille le roman, sur un mode lointain, entre mémoire et effacement. J'ai fait ce choix afin de mettre en valeur la force de ce qui perdure dans la mémoire, qui renvoie à la force d'impression de certains discours, oraux ou écrits. Cette question est thématifiée dans le roman et elle affecte aussi la situation d'énonciation. Par exemple, quand André prend la parole dans sa première tirade, il affirme que « la connaissance du relief permet de comprendre le caractère des hommes ». Cet énoncé paraphrase un manuel scolaire de géographie datant de 1966³⁴¹. Il participe donc en plein de la logique éthique du locuteur qui adopte un *ethos* d'enseignant tout en délivrant une leçon qui n'a plus de valeur, sur le plan diégétique, puisque, précisément, le lecteur ne peut que formuler des hypothèses sur le caractère des personnages. Autre exemple : le discours narrativisé d'André, qui rapporte la tirade de Lancet, lors du bal du Quatorze juillet. Cette tirade rapportée se perd dans l'indéfini, qui affecte à la fois l'*ethos* de Lancet et celui d'André puisque le caractère flou

³⁴⁰ Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984 [1965], p. 29.

³⁴¹ *Géographie 1^{re}*, Paris, Bordas, coll. « Maurice Le Lannou », 1966.

de l'énoncé – s'agit-il de l'hôtel Pas-de-Calais, Picardie ou Normandie ? – peut être soit imputé à l'imbécillité de Lancet soit à l'inattention d'André, préoccupé par le tableau formé par le couple de danseurs, Picard et Reine. Cette anecdote sur l'histoire du bal est tirée de l'ouvrage *Histoires de bal : vivre, représenter, recréer le bal*³⁴².

Il faut mentionner aussi l'importance des fictions dialogiques présentes dans *Éole*, qui rend compte de la richesse des postures rhétoriques. En effet, on rencontre à plusieurs reprises la figure du dialogisme, qui transmet les idées ou sentiments d'un tiers sous forme de dialogue, la prosopopée, qui permet de donner à entendre un absent ou un mort, la sermocination, dans laquelle le locuteur se présente comme dialoguant avec lui-même. On trouve aussi le témoignage, ou encore l'échange épistolaire. Les interlocuteurs citent ainsi à deux reprises des lettres, soit celle du cousin que j'ai déjà présentée, mais aussi la lettre qui contient la promesse faite à Claire par Picard. Cette lettre alimente les conversations, à la fois dans le passé, dans le présent et dans un futur, renvoyant aux fantasmes qui lui sont associés. En effet, André rapporte, dans sa septième tirade, que la lettre était l'objet d'une plaisanterie qui circule dans le village. Cette mention rompt avec l'*ethos* romantique sur lequel il joue en présentant l'histoire de Claire, de manière à faire ressortir l'écart entre la manière dont Claire a perçu sa propre vie *versus* la manière dont les autres l'ont perçue, en parodiant finalement le discours de Claire. Cette parodie est une manière d'atténuer la cruauté dont elle est victime, en interdisant aux interlocuteurs d'adhérer pathétiquement à l'histoire : elle leur évite de ressentir l'humiliation de Claire, tout en les amenant à partager le ressort de l'affaire des éoliennes. À cet égard, la polyphonie permet de dissimuler en

³⁴² Olivier Ihl, « Le rire et le sacré. Sur les bals du 14 Juillet sous la III^e République », *Histoires de bal : vivre, représenter, recréer le bal*, Cité de la musique, Paris, 1998, p. 71.

désignant l'*ethos* du personnage, sensible, voire délicat vis-à-vis des rêves d'autrui, contenus dans cette lettre, pour Claire.

Ainsi, s'il n'y a pas, à proprement parler, de récits de rêves dans le roman, il fait une large place aux rêves éveillés, qui créent cette confusion entre représentations et fantasmes, passé et futur, Soi et l'Autre, conversation et vision. La polyphonie sert donc à rendre compte de la force discursive que donne l'imaginaire et qui transparait dans la généralisation de fictions dialogiques, que ce soit au niveau des énoncés ou de l'énonciation. Il y a donc bien propagation des passions dans la généralisation de la polyphonie.

De fait, les interlocuteurs d'*Éole* participent à une conversation où l'enjeu se résume ainsi : faire dire *versus* ne rien dire. Ils peuvent ainsi jouer sur l'anonymat, la complicité ou la polyphonie pour négocier cette mise en tension de la maxime de coopération, tout en donnant à l'interaction une dynamique d'expansion qui relève des passions. Cependant, cette dynamique n'est pas, comme dans *Les âmes fortes*, asymptotique. Au contraire, elle travaille l'interaction de manière souple, grâce, notamment, au traitement de l'espace et du temps, de manière à exploiter la plasticité du roman dialogué.

Chapitre 3. La situation spatio-temporelle

À partir d'une situation spatio-temporelle retenue dans le dialogue pour son intérêt vis-à-vis de l'exploration de la force discursive des passions, je voudrais montrer à présent comment les passions, en plus de donner le « mouvement » de la conversation, lui donnent

aussi sa profondeur en dépit de sa vacuité. En effet, la force des passions se mesure sur le plan horizontal, mais aussi vertical, sans qu'il soit possible d'en identifier la source, à la différence de l'univers romanesque des *Âmes fortes*, dominé par la passion du merveilleux de Thérèse. En effet, j'ai cherché à explorer, dans *Éole*, la force d'attraction du vide qui se manifeste, sur le plan rhétorique et pragmatique, par un travail sur la vitesse de l'échange, qui peut s'abolir dans le ressassement, au profit d'une circularité qui donne lieu, dans l'interaction, à une circulation qui explique aussi sa réussite, en termes pragmatiques.

A. Le huis-clos

La situation qui m'a paru la plus favorable pour développer la force discursive des passions est le huis-clos, qui sépare un groupe de personnages et les contraint à rester ensemble pour une certaine durée. Cependant, la spécificité de ce huis-clos favorise l'interaction puisqu'un des interlocuteurs est porteur d'une demande à laquelle il entend obtenir une réponse, provoquant un affrontement. Ainsi, j'ai privilégié l'écriture d'un conflit, qui convoque immédiatement des passions et le maniement de stratégies éthiques et pathétiques.

En effet, le roman débute avec l'entrée dans un café de deux personnages, identifiés par le jeu des interpellations comme étant Raymond et Robert, où se trouvent deux autres personnages, Didier, le propriétaire, et André, l'ancien facteur du village. Les personnages se retrouvent seuls alors que le reste de la communauté est à l'église, pour la messe du dimanche, exceptionnellement longue en raison d'un baptême. À cela s'ajoute la présence d'un vent fort qui sépare encore les quatre interlocuteurs du reste du monde, les contraignant aussi à rester à l'intérieur, ensemble. Ce huis-clos, s'il est vraisemblable, est

cependant relativement souple et renvoie davantage à une parenthèse temporelle qu'à un univers fermé et angoissant. Cependant, c'est précisément le caractère limité de sa durée qui crée l'urgence, signifiant par là que, loin d'être une vraie contrainte subie, ce huis-clos est vu comme une occasion pour les deux personnages qui entrent, les incitant à la parole plutôt qu'à s'en défendre. J'ai donc mis en scène cette situation où le locuteur peut se laisser aller d'entrée de jeu, sans qu'il ait à contenir sa colère dans la mesure où il sait qu'il dispose de peu de temps pour faire valoir sa position. D'où l'agressivité qui apparaît dès les premières répliques, sans souci de civilité.

La dimension temporelle renvoie à la durée d'une conversation sans interruption par la narration, comme dans le roman traditionnel. En effet, j'ai préféré à la narration deux grands types d'interventions, la réplique et la tirade. Elles sont orientées vers le futur dans la mesure où les interlocuteurs travaillent tous à faire durer l'échange, quelle qu'en soit la raison. Je parlerai aussi de futur dans la mesure où les énoncés dépendent les uns des autres pour être compris. Ainsi, les interlocuteurs, conscients du fonctionnement pragmatique du dialogue, parlent d'abord pour faire dire ou empêcher de faire dire, en jouant, par exemple, sur les sous-entendus ou, *a contrario*, sur le sens littéral des énoncés. Les tirades sont utilisées ainsi puisqu'elles permettent aussi au locuteur de se livrer à un type de performance verbale dont la durée participe à la réussite pragmatique. En effet, la longueur est essentiellement liée à la stratégie discursive du locuteur, et, dans le cas du texte littéraire, de l'inscripteur relayé par les personnages. Cependant, on trouve dans ces tirades des séquences qui peuvent être narratives et qui, jumelées avec un travail sur l'*ethos* de narrateur du locuteur, expliquent le recours au passé simple, en soi peu courant dans l'oralité associée à la scénographie conversationnelle. Ainsi, en introduisant des séquences

narratives, j'ai pu exploiter un autre axe temporel, orienté vers le passé. Cependant, il entre en concurrence avec le premier puisque les passions, qui favorisent la poursuite de la conversation, travaillent en même temps une forme de régression, qui tend à annuler les strates temporelles du roman.

En effet, j'ai cherché à travailler sur le traitement de l'ordre des faits, du discours et de l'interaction de manière à créer, dans la continuité temporelle d'une conversation continue, les discontinuités temporelles du récit, dans le but, *in fine*, d'éviter d'aborder l'ordre des faits, problématique et objet du non-dit. Ce choix opère, selon nous, un bouleversement de l'aspect spatio-temporel par rapport au roman traditionnel et interroge la perception temporelle du lecteur. De fait, les strates n'existent plus en raison de la fusion des voix. Si le présent de la conversation coïncide avec l'exploitation non datée du parc éolien et, notamment, ses conséquences sonores et économiques, cela est à peine évoqué au détour d'une réplique dans les premières pages du roman. Cette mention servait davantage à justifier l'urgence « d'en parler » et la virulence des personnages présents. Cependant, le sujet des éoliennes se trouve aussi balayé au profit d'une histoire plus ancienne qui fascine tous les interlocuteurs, entre mémoire et nostalgie. Cela constituait d'ailleurs une des difficultés d'écriture de ce roman puisqu'il m'est arrivé d'être perdue dans la chronologie des faits sur laquelle jouent implicitement les interlocuteurs principaux. J'ai donc été amenée à dresser un tableau chronologique des faits, qui commencent aux alentours de 1888 avec la naissance des grands-parents de Rose Fréjet, la mère de Picard et grand-mère de Jean, et qui se termine dans le présent de l'énonciation. Je n'ai pas voulu le soumettre au lecteur puisqu'il s'agit là, comme nous le verrons, d'un effet de la force des passions.

À cet égard, la longueur du texte elle-même reflète cet enjeu puisque le dialogue est placé sous le signe de la recomposition, à la fois des structures énonciatives réelles, mais également de la situation énonciative, sujette, dans les deux cas, à des contraintes narratives, génériques, idéologiques et esthétiques. En ce sens, je n'ai pas cherché à savoir si une telle conversation pourrait avoir lieu d'un point de vue réaliste. Au contraire, j'ai fait subir à la conversation la contrainte de mon projet de manière à en faire une parenthèse dans le temps, qui s'ouvre et se referme sur elle-même, de manière brève. Ainsi, le roman ne compte qu'une centaine de pages dactylographiées et ferait sans doute un roman fort court une fois imprimé. Cela ne pose pas en soi de problème dans le champ éditorial d'aujourd'hui, mais mérite quand même quelques lignes d'explication dans la mesure où la longueur du roman s'accommode de la stratégie discursive. Ainsi, les éléments formels comme la longueur du texte ont été établis en fonction de l'effet pragmatique recherché, c'est-à-dire l'exploitation de la force discursive des passions dans une conversation conflictuelle.

Cela m'a amenée à m'interroger sur la possibilité de maintenir ou non, dans le roman dialogué, un dialogue de sourds, c'est-à-dire un dialogue dans lequel une partie des interlocuteurs feint d'ignorer la demande de l'autre ou tout au moins refuse d'y accéder entièrement ou de manière pertinente. N'y aurait-il pas alors un risque de lasser le lecteur ? On peut objecter que c'est le pari tenu par Pinget dans *l'Inquisiteur* où un vieux serviteur, justement sourd, répond à un questionneur sur la vie et les mœurs des deux messieurs, propriétaires de la maison où il était employé, en dissimulant des éléments, en détournant les questions ou en mentant. Cependant, comme le montre Boblet, la démarche policière est parodiée de manière telle que le caractère répétitif du roman est mis en échec puisque le

serviteur remet en cause, *in fine*, « les conditions de production du dialogue et la compétence discursive de son interlocuteur³⁴³ ». Ainsi, il me semble que le roman dialogué peut recourir au dialogue de sourds pour autant qu'il met en place une cohésion forte, qui fasse ressortir la progression du texte. Les moments de blocage du dialogue peuvent alors servir la dynamique du roman plutôt que la desservir.

J'ai ainsi cherché à mettre en place dans *Éole* une unité d'espace-temps extrêmement condensée pour permettre aux passions de « s'épanouir » en force, en exacerbant les enjeux éthiques et pathétiques de la conversation. Alors que Giono fait valoir la saturation et le débordement dans une situation analogue, j'ai privilégié l'exploration des modulations de la dilatation et de la rétraction, et simultanément, de l'accélération et du ralentissement, afin de souffler le chaud et le froid par rapport aux attentes des interlocuteurs.

B. La question de la vitesse

La vitesse joue un rôle important dans *Éole* en raison de la double thématique du roman, qui apparaît dès le titre, et des contraintes situationnelles que nous venons d'exposer. Elle m'a permis de mettre en valeur la situation d'énonciation en travaillant directement le rythme de l'échange de manière à faire ressortir, dans les séquences narratives, la figure de l'hypotypose, qui cherche à transmettre le sentiment décrit, en se fondant sur l'énergie de la mise en scène et l'accumulation d'émotions dans le *hic* et *nunc* de l'énonciation.

³⁴³ Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué après 1950*, p. 115.

En effet, la notion d'hypotypose est associée, dans les manuels de stylistique et de rhétorique, à ce qui est peint sous nos yeux et s'apparente ainsi à une autre forme de la description. Cependant, à d'autres moments, on insiste sur l'énergie de la mise en scène et sa composante pragmatique en termes d'adhésion. C'est cette acception qui m'intéresse dans la mesure où il ne s'agit pas de faire un roman réaliste, mais de puiser dans l'énergie à l'œuvre pour augmenter le *pathos*. En effet, si on retient seulement la première définition du terme, elle se banalise et pourrait donner à penser que j'ai voulu faire un roman réaliste. La seconde acception, au contraire, n'oblige pas à livrer le détail référentiel qui alimente habituellement la description et qui contredirait la spécificité d'*Éole*, basé sur l'effacement des références. Elle invite plutôt à chercher la manière dont on pourrait augmenter l'intensité de cette énergie. Il m'a semblé qu'en jouant sur le rythme à l'œuvre dans la situation d'énonciation, je pourrais faire ressortir de manière originale cette figure par ailleurs largement exploitée pour peindre les passions dans la littérature. L'hybridation du roman dialogué y est d'ailleurs particulièrement propice puisqu'il autorise l'imbrication serrée de différentes séquences de texte, qui peuvent fonctionner différemment, en termes de rythme, et rendre perceptible, dans la continuité d'une tirade, des moments de focalisation assimilables à des gros plans cinématographiques, qui court-circuitent le processus interprétatif au profit d'une expérience pathétique.

On en trouve un bon exemple dans la sixième tirade d'André qui présente l'histoire de la famille Pichet et Picard. Il commence sa tirade en endossant un *ethos* de narrateur omniscient pour passer en revue l'histoire de la famille Pichet, de la naissance de Rose et des jumelles, en 1920, à l'année du mariage de Rose et Picard, en 1936. André insère alors un portrait de Rose, attribué à son père et rapporté au discours indirect qui

introduit dans la tirade une inquiétante étrangeté encore imprécise dans la mesure où la dimension explicative du propos s'enraie dans ce portrait qui achoppe à illustrer, mais dont le locuteur ne peut être tenu pour responsable. Cela crée une première disjonction dans l'interprétation en introduisant une ambiguïté quant à l'objet de la tirade qui fonctionne aussi comme une pause : s'agit-il de Rose ou des jumelles ? Il reprend ensuite le fil des événements et l'annonce du mariage entre Rose et Picard, en recourant au discours narrativisé qui se focalise sur l'altercation entre Rose et son beau-père :

À dix-sept ans, elle ressemblait à une vieille et elle rentra un beau jour à la maison en disant qu'elle s'était trouvé un mari ! Le père piqua une de ses fureurs et il refusa avec force : elle prit la dernière raclée de sa vie. Quand elle cessa de remuer, il la laissa sur le carreau de la cuisine, croyant l'avoir matée *une bonne fois pour toutes*.

Le *pathos* se trouve aussi condensé par l'exploitation de la force du personnage, qui introduit, dans la trame du discours, la thématique suggestive de la violence corporelle. De plus, en mettant l'accent sur l'élément déclencheur et la conséquence, c'est-à-dire en oblitérant la description des coups elle-même, le locuteur mime la rapidité de ces explosions de violence, dont l'intensité rejaillit dans la situation énonciative.

L'adverbe de discours « Mais » qui introduit la phrase suivante enclenche une restriction, qui, loin de se limiter à une phrase, va envahir le discours et fonctionner comme une réaction, à la fois sur le plan diégétique puisqu'il est question de la vengeance de Rose, mais aussi sur le plan énonciatif, puisque le locuteur utilise l'hypotypose pour donner un retentissement maximal à la surenchère de violence. La propagation opère aussi grâce à la polyphonie qui témoigne du retentissement, dans la communauté, de cette revanche, dont le locuteur commente la circulation :

Mais, les gens racontent qu'au beau milieu de la nuit, elle s'était levée tout doucement, protégée par les ronflements de ses sœurs, et qu'elle était allée chercher la serpe du jardin. C'était une nuit de pleine lune, au seuil de l'été, et on aurait pu danser dehors, à cause de la clarté. Elle se serait ensuite glissée dans la chambre, la serpe à la main, et, sur la pointe de ses pieds, – ou de ses os, pour ce qu'il devait y avoir de chair là-dessus –, elle serait allée au bord du lit, du côté où dormait le père. Elle lui aurait mis la serpe sous la gorge et elle aurait attendu. Combien de temps ? Les histoires varient. Certains disent une heure, d'autres toute la nuit.

Cependant, cette circulation du discours est utilisée de manière à occulter la responsabilité directe du locuteur dans l'élaboration du *pathos* qui passe, bien évidemment par une forme d'exagération. Il n'est plus possible de savoir si la danse macabre peinte ici est imputable à André ou à l'imaginaire collectif dont il ne serait que le témoin, comme le laisse penser l'emploi prudent du conditionnel. Néanmoins, en prenant le temps d'évoquer minutieusement le tableau de cette nuit, il ralentit le rythme de la tirade en donnant à voir Rose en action. À l'inverse de l'altercation rapportée précédemment, le locuteur actualise pour ses interlocuteurs l'attente de Rose au chevet du lit et installe la menace et l'idée de la mort dans la durée fantastique d'une nuit de pleine lune :

Quand il ouvrit les yeux, horrifié par l'aspect de cette vieille fille de dix-sept ans penchée sur lui, dont les os saillaient autour du manche de la serpe, la peau tendue à craquer sur le bras au duvet noir hérissé, elle lui aurait murmuré à l'oreille : « À prendre, ou à laisser. » Et sans attendre, elle se serait alors reculée tout doucement dans la clarté de la lune, la serpe en garde devant elle, les yeux noirs fous de joie et un sourire diabolique sur les lèvres.

L'emprunt d'éléments macabres contribue à déréaliser Rose et renvoie à la première description rapportée du personnage, dont il ne reste que la force à l'œuvre, au détriment de tous autres éléments référentiels.

Il reprend ensuite le cours du récit en résumant le cours des événements, soit le mariage de Rose et de Picard et la vie de jeunes mariés du couple, jusqu'à la grossesse de Rose. André emploie encore une fois le discours rapporté pour donner à voir le tableau de cette femme enceinte, dont le caractère monstrueux est présenté comme l'objet d'un consensus dans la communauté et non un effet de discours de la part d'André. Cette mise

en retrait du locuteur est pathétique puisqu'elle fonctionne comme un avertissement de la distance qu'il faudrait prendre vis-à-vis du contenu du discours alors même que l'énonciation table sur la participation active des interlocuteurs *via* l'hypotypose :

On raconte qu'elle n'avait pas volé l'expression « porter son enfant ». Elle était maigre comme une sauterelle, et toute petite, presque un corps d'enfant. De dos, on ne voyait rien, mais de face, c'était, paraît-il, monstrueux. Une grosse cloque barrait sa silhouette et il semblait que toute sa peau était tirée depuis la racine de ses cheveux jusqu'à ses orteils pour contenir cette excroissance-là. Elle était grise, et ses cheveux noirs clairsemés frisotaient autour de son visage, comme le duvet sur la tête d'un singe. Ses doigts, élargis aux jointures, s'effilaient en pointe et quand elle posait la main sur son ventre, le dimanche à la messe, en imitant ce geste de toutes les femmes, on aurait pu croire qu'elle allait le crever.

En laissant planer un doute sur le référent du pronom « le », employé comme un déictique, André continue de préciser l'association de Rose avec l'image de la mort, rompant avec les lieux communs associés à la maternité. En ce sens, il y a bien une accumulation et une intensification de la force à l'occasion de ces trois évocations du personnage qui culmine par cette menace, pathétique parce que dérangeante par rapport aux représentations de la femme.

Il poursuit encore une fois son récit pour aborder la naissance de Jean, puis celle des deux Sébastien, jusqu'à la confrontation finale entre Jean et les jumelles, qui se clôt par la comédie du verre cassé. Ainsi, de la naissance de Rose et des jumelles, à l'incendie de la ferme de Picard en 1995, André parcourt près de quatre-vingt-dix ans d'histoire de manière rapide, en intercalant des tableaux qui rendent compte de la force des passions puisque, si le temps s'écoule, les personnages ne changent pas, comme le procédé utilisé pour les décrire. Il y a donc un principe d'accumulation et de juxtaposition à l'œuvre dans la situation d'énonciation, qui tient tout entier dans son effet pathétique, au détriment, encore une fois du logos puisque les motifs psychologiques, les mobiles, ne sont pas expliqués. Cette tirade est donc saturée de *pathos* de manière à déstabiliser le processus d'évaluation de la

pertinence de cette intervention. Dès, lors s'agit-il d'une digression ? Est-ce que cette histoire a un rapport avec l'histoire ? Que faut-il en penser ? Reste l'évocation des sensations et du langage corporel des personnages qui inscrit dans le texte un *pathos* renvoyant à une dimension concrète de la force, à savoir la force physique, présentée ici non pas par la pugnacité des personnages, comme dans *Les âmes fortes*, mais par leur agressivité constitutive à l'égard d'Autrui. En multipliant les portraits et les anecdotes, le locuteur en vient à dilater sa tirade, qui compense son manque de pertinence logique en participant à la cohésion du roman. Cependant, il y a bien incidence sur la situation d'énonciation puisque le locuteur impose à son tour ces images, sur un mode que l'on peut qualifier d'agressif aussi, en raison du ralentissement, de la focalisation, du gros plan qui fait aussi violence, d'une certaine manière, aux interlocuteurs.

Cela contribue à créer une atmosphère fantasmatique où l'on ne sait plus si la violence est réelle ou imaginaire, s'il y a menace ou non, et qui oblige à questionner la confiance accordée au locuteur, dans le cadre de l'interaction. En ce sens, André montre un *ethos* similaire à celui des personnages qu'il peint dans un jeu de miroir qui renforce les effets. Force alors de mesurer la circulation des passions sur le plan discursif, à travers l'élaboration de l'*ethos* et du *pathos*.

C. L'enjeu du ressassement

J'ai cependant été amenée à jouer sur l'effet exactement opposé à celui mentionné précédemment, dans le but de continuer à estomper les références spatio-temporelles d'*Éole*, au profit de cette indétermination pathétique qui réclame un surinvestissement au niveau des affects. En effet, j'ai introduit une forme de ressassement où se mêlent mémoire

et nostalgie, et qui entraîne les interlocuteurs dans le mouvement paradoxal et simultané de régression et d'actualisation, *via* la force discursive des passions.

Encore une fois, la polyphonie m'a servi à inscrire de manière privilégiée la force des passions dans *Éole* où j'ai privilégié la figure de la répétition, et notamment celle du ressassement, forme dépréciative de la répétition. Considérons, par exemple, l'utilisation que fait Didier des lettres du cousin de la veuve qui s'occupe de faire le ménage dans la ferme des Picard, dans sa première tirade. Par un système de mise en abyme, Didier introduit une digression sur la veuve à l'aide d'un dispositif narratif : Jean écoute la veuve qui parle toute seule dans ses dents, en présence de l'enfant. Cependant, Didier légitime son discours narrativisé en invoquant la dimension publique des lubies de la veuve : « [c]'était toujours la même histoire. » En effet, Didier précise que les lettres ont été montrées comme des preuves et objets de fierté dans la communauté. Il dira aussi plus loin que la veuve est un objet de parodie de la part de Picard. Ainsi, il y a circulation des passions, sur le mode de la variation. Cette idée de répétition est ensuite thématifiée par le radotage de la veuve qui renvoie, dans le passé, au radotage de la famille, qui a bercé son enfance et qui se trouve actualisé dans l'énonciation par la reprise de l'épisode par Didier.

Cependant, la circulation ne s'arrête pas là. Elle puise dans la fierté de chacun des personnages pour s'alimenter dans la mesure où, par un jeu d'écho immédiat avec « la grosse plaque dorée, gravée de son nom qui indiquait aux passants ce qu'il était devenu », on comprend que le cousin veut, à travers ses lettres, faire valoir un *ethos* positif, qui rejaillit sur sa face. Il y a donc un parallèle mis en place par Didier, entre l'activité narrative du cousin et l'activité narrative de la famille, qui répond au même impératif éthique : se montrer, « faire les importants ». Ainsi, en faisant valoir une certaine image de lui, le

cousin menace la face de la famille, qui réplique la posture du cousin vis-à-vis de la communauté dans laquelle ils vivent, et, à leur tour, menace la face de la communauté par l'importance qu'ils se donnent. La réaction ne tarde pas puisque, dans la parodie que fait Picard pour amuser la galerie, il contribue à sauver la face de la communauté dans cette « imitation » qui, face à la personne surtout, traduit un non-respect de l'Autre et peut-être utilisé dans les conflits. Sur le plan rhétorique, c'est donc une force contre Autrui, une manière de ridiculiser son *ethos*. Ainsi, la répétition prend des formes dégradées comme le radotage, le ressassement, la parodie, mais elle témoigne de la force des passions, qui circulent dans le temps jusque dans le présent de l'énonciation où Didier explore cette stratification avant de faire retentir l'actualité de ces lettres, en mettant en avant la dimension fascinatoire qu'elles exercent et dont les autres se défendent, de peur de perdre la face.

De fait, le récit de Didier opère un double mouvement de mise en évidence de la dégradation subie par le message du cousin dans le phénomène de la propagation et d'actualisation de la force discursive de ces lettres, qui lui permettent de faire valoir un *ethos* complexe de poète. Rétrospectivement, cela confère à tous les personnages cités un *ethos* mesquin, négatif. De fait, le récit de la vie du cousin véhiculé par les lettres est premier dans l'ordre des faits alors qu'il est placé au centre du récit de Didier. À partir de ce point central, le récit de Didier procède par dégradation de la propagation du message de la lettre alors que simultanément se propage l'effet de ces lettres qui culmine dans le *pathos* employé par Didier. Pour bien comprendre, considérons le tableau suivant, qui met en regard l'ordre des faits et l'ordre du discours :

ORDRE DES FAITS	ORDRE DU DISCOURS
Récit du cousin dans les lettres	Jean écoute
Lecture des lettres par la famille	La veuve parle
Monstration des lettres	Monstration des lettres
La famille réinvente	Récit du cousin dans les lettres
La veuve parle/rumine	La famille réinvente
Jean écoute	La veuve rumine
Picard imite	Picard imite

À partir du noyau central que constituent les lettres du cousin, Didier fait dialoguer la monstration des lettres et les divagations de la famille dans la vieillesse, qui constitue, à un premier niveau, un premier recul par rapport au message contenu dans les lettres. La double mention de l'activité discursive de la veuve, qui parle ou rumine, constitue un second recul, qui met l'accent à la fois sur la perte de netteté du message, mais aussi sur sa dimension nutritive. Enfin, il se perd définitivement dans l'opposition finale entre l'enfant spectateur muet de la veuve, et son père, parodiant la veuve aux yeux de tous. Cependant, si le message se perd, reste la propagation d'une histoire qui résonne moins en termes de faits qu'en termes d'impressions.

En effet, Didier réaffirme sa présence dans le récit par l'emploi du pronom démonstratif à la première personne du singulier, qui introduit un commentaire sur le récit, chargé de *pathos* puisqu'il avoue : « Moi, ça me serrait un peu le cœur, pourtant. » Cette réaction pleine de pitié se comprend par rapport à ce qui précède, soit l'inconscience de la veuve face aux moqueries de Picard et rompt avec la désinvolture apparente du début de la digression, tout se passant comme si le locuteur se trouve ému par son propre récit. Pourtant, l'emploi de la sermocination permet de comprendre que c'est finalement moins le sort de la veuve qui est pathétique que cette fascination que possèdent tous les personnages,

évoqués ou présents, en partage. Elle porte précisément sur cette absence de sens, que le récit de Didier a préparée et qu'il développe par un recours à la métaphore du viaduc. En indiquant « On ne peut pas comprendre par quel bout elles ont pu être commencées ! Mieux : qu'il y ait eu un commencement, un milieu ou une fin ! », il n'est pas sans rappeler une certaine théorie du récit qui permet au lecteur averti de faire un lien entre ce viaduc, énorme, dont la construction reste finalement un mystère et cette chose qui a été à un moment l'histoire du cousin et qui grossit par le jeu de répercussion des passions, qui l'efface paradoxalement. Les interlocuteurs ont alors toute latitude pour envisager d'un point de vue rêveur ce qu'aurait pu être cette vie et investir cette forme vide de leurs propres émotions. Il nous semble donc que le pacte d'adhésion se réalise dans la réalisation discursive d'une forme vide prête à être investie en fonction de la passion propre à tout un chacun, *via* un dispositif imaginaire dynamique, qui partant de lettres dont on ne sait finalement pas grand-chose, s'élabore dans un système d'échos tout aussi creux qui laissent libre court à l'imagination.

Ainsi, sous couvert de donner à entendre une histoire sans intérêt puisqu'usée par la répétition, le locuteur récupère ces discours pour dévaloriser le reste de la communauté, incluant ses interlocuteurs immédiats, en faisant ressortir sa propre grandeur d'âme pour asseoir la légitimité de sa prise de parole, en suggérant une forme de sincérité contenue dans la sensibilité dont il fait preuve. Il utilise donc le *pathos* à son insu, pour faire jouer cette image émue de lui, propre à emporter l'adhésion de ses interlocuteurs. Le ressassement est, à cet égard, dynamique, et travaille à la circulation des passions.

D. La circularité

Les passions circulent aussi sur le mode de la circularité. Ainsi, en dépit des phénomènes d'interruptions et de blocages de la conversation, les passions se manifestent dans la dynamique cyclique, qui s'accommode très bien de la séquence dialogale, en laissant l'interaction ouverte tout en la contenant, *via* les marqueurs phatiques. La dynamique cyclique se manifeste, au niveau des énoncés, par des répétitions, participant en plein de la polyphonie d'*Éole*, et, au niveau de la situation d'énonciation, par le contournement.

En effet, les interlocuteurs mentionnent à tour de rôle que la conversation tourne en rond. André le premier l'affirme, à la suite de la deuxième tirade de Didier, de façon à reprendre l'avantage du point de vue éthique :

- [...] Mais, pour la première fois de ma vie, j'avais l'impression qu'il se passait quelque chose, et devant moi ! C'était mon tour ! Finalement, il y avait une justice !
- Quelle justice ! Quand tu vois où ça nous a menés...
- Au moins, ça nous a menés quelque part, Raymond...
- J'ai plutôt l'impression qu'on tourne en rond...
- Tu es vraiment déprimant, André, aujourd'hui !
- Non, seulement vous confondez tout ! Ça ne nous a menés nulle part : la preuve, on est toujours là, non ? Ce sont des perspectives qu'ils nous amenaient...

La deuxième mention, anonyme, se situe dans la reprise de l'échange qui précède l'épisode central du roman. La troisième tirade de Didier, au cours de laquelle il raconte l'épisode du gros sucre, déclenche, je l'ai montré, une reprise de l'échange sur un mode agonique qui se nourrit des affects comme la colère, la jalousie, la honte ou encore la gêne. La force de ce sentiment se manifeste dans l'effacement du locuteur, mais aussi dans le rétrécissement des répliques et leur vide sémantique :

- Très bien Raymond ! Alors, explique-moi ce que Picard racontait à propos de Sauveur, pendant qu’il parlait à tout le monde. Je suis curieux, parce que moi, d’accord, j’admets, ce n’est que moi, c’est-à-dire le type qui passe dix heures par jour dans ce café, il ne lui a pas entendu dire grand-chose à Picard !
- Il ne parlait pas forcément...
- Alors quoi ?
- Ça voulait dire quand même !
- Bon, je ne te suis plus : Raymond, qu’est-ce que ça voulait dire ?
- Qu’il se passait quelque chose !
- Quoi ?
- C’est ce que je veux savoir.
- On tourne en rond !

Le point d’exclamation qui accompagne l’énoncé témoigne aussi de la propagation de la force des passions, dans ce contexte, en indiquant une forme d’exaspération. Elle se précise dans la troisième et dernière occurrence que le locuteur, Raymond, utilise comme une preuve de la mauvaise foi d’André. La restriction de l’échange entre les deux interlocuteurs met en jeu une tension perceptible dans le jeu des pronoms puisque le « je » est quasi absent, au profit de l’apostrophe du « tu », qui essaie de reverser la responsabilité de l’infraction de la maxime de pertinence sur l’autre :

- Mais André, autant d’argent que ça, disponible ? On parle de soixante pour cent de la valeur. Pas de quatre francs six sous ! Tu fais l’imbécile ! Il sortait d’où l’argent, hein ? Je vais te le dire puisque tu fais exprès de ne pas savoir. Il sortait de la poche de Métréole, cet argent !
- De la poche de Métréole, de la poche de Métréole et pourquoi pas de celle de ta sœur pendant que tu y es ! Réveille-toi, Raymond : tu fabules complètement.
- Alors, comment tu l’expliques, toi, ce mystère ?
- Raymond, je n’ai rien à expliquer : ce ne sont pas mes affaires...
- Quand ça t’arrange, oui !
- Qu’est-ce que tu veux dire ?
- Reine, ça t’intéressait, ses affaires...
- Non.
- Alors pourquoi tu as raconté tout ça ?
- Parce que tu voulais savoir !
- Pour ce qu’on comprend à ce que tu racontes ! On tourne en rond ! Rien n’explique rien et encore moins qu’on l’ait assassiné...

Cependant, cette circularité est moins, en fait, une infraction à la maxime de pertinence, qu’une stratégie discursive au service de la cohérence du roman. La répétition ternaire de la formule elle-même invite, au niveau de la cohésion, à examiner ce qui manque, en termes de contenu, et comment cela se manifeste dans l’interaction, par ailleurs dense. La forme du

cercle renvoie à une vacuité centrale, reprise au milieu du roman lui-même, d'une façon encore une fois paradoxale.

En effet, le noyau du roman est éclaté puisqu'André prend la parole dans une cinquième tirade, suivie d'un échange de répliques, qui aboutit à la reprise de la parole, dans la quatrième tirade de Didier. Jusqu'ici, il n'y a rien de remarquable. Cependant, les deux tirades s'articulent de manière inédite dans le roman puisqu'elles traitent d'événements qui se suivent chronologiquement. Il y a donc, au cœur du roman, l'ébauche d'une continuité, dans la discontinuité de la prise de parole. Les postures rhétoriques mobilisées par André et Didier vont également dans le même sens puisqu'André prend la parole au début de sa tirade en exploitant la sermocination qui met en scène l'incompréhension du locuteur de manière à mettre en place un horizon d'attente explicative, mais aussi conclusive. L'emploi du déictique « cet » renvoie implicitement à la mémoire commune aux interlocuteurs, capable de situer l'automne en question. Or, cette focalisation temporelle ne permet pas d'interpréter l'aposiopèse comme une réticence suivie d'une digression. Au contraire, le *pathos* contenu dans le non-dit, le silence, laisse penser qu'une révélation va avoir lieu :

« Mais *pourquoi ! Pourquoi ?* » Je me le demandais sans cesse et elle dansait encore devant mes yeux, encore et encore... [...] Mais voilà, elle dansait toujours et, à la fin, je me disais : « Mais laisse-la donc danser : elle te servira bien un jour. » Il fallait juste se contenter d'attendre et se tenir prêt, du haut que je m'étais haussé, à retomber pour faire : Pan ! Peu de coups, juste là où il faut. Mais, tout ça se perdait au fond des bassines, dans l'eau de salade irisée, immobile, aussi profonde qu'un puits... Jusqu'à cet automne qui a tout balayé, comme si de rien n'était...

Didier à son tour, en prenant la parole dans la tirade suivante, instrumentalise le mécontentement de Raymond en faisant une concession pour lui donner raison quant à la gravité de l'incendie. Cependant, il recourt au « je » pour actualiser immédiatement les conséquences de l'événement et détourner la conversation. De fait, il fait valoir le *pathos* de

l'excitation, au moyen de phrases nominales et exclamatives, juxtaposées avec des phrases incisives comme autant de parembles qui permettent au locuteur de commenter ses propres émotions en demandant ainsi la participation des interlocuteurs. Le *pathos* mobilisé suggère que quelque chose d'excitant va être raconté, c'est-à-dire aussi, en terme qualitatif, quelque chose de plus, en rapport avec les attentes mises en place par la tirade précédente d'André et donc en lien direct avec la question des éoliennes.

Ainsi, chacune des deux tirades travaille à augmenter le *pathos* lié à la révélation sensationnelle, André en jouant sur la sincérité de la confiance, Didier pariant sur la sincérité à l'œuvre dans l'actualisation. À partir de ces deux *ethos*, ils vont déployer deux stratégies opposées : André va endosser un *ethos* de narrateur homodiégétique, décrivant dans une temporalité indéterminée marquée par le rythme des saisons, les indices qui laissent penser qu'un drame va avoir lieu ; Didier prend un *ethos* de témoin et actualise, pour ses interlocuteurs, le lendemain du drame. Cependant, les postures rhétoriques complexifient cette opposition puisque André fait alterner séquences descriptives et séquences dialogales de manière à donner une dimension cosmique au drame que l'on devine en train de se jouer et dont il prétend ne pas pouvoir donner la mesure, alors que Didier mobilise toutes les ressources de la polyphonie pour surexposer le travail énonciatif, au point de faire douter de la teneur informative de ce dont il entend témoigner. Cette mise à distance de l'objet de la conversation par les moyens du discours aboutit dans le partage du récit. André amène ses interlocuteurs au seuil de l'incendie, en ayant eu soin d'activer leur inquiétude dans l'alternance des séquences basée aussi sur l'accélération, synonyme de tensions, dans les séquences dialogales, le ralentissement, synonyme d'angoisses, dans les

séquences descriptives et l'attente, synonyme de pause, dans les séquences narratives. Il ouvre alors, métaphoriquement, une fenêtre sur la nuit :

Pourtant, un peu avant minuit, une espèce de pénombre régnait dans ma chambre alors que les cieux s'ouvraient dehors. Je me suis dit : « D'où vient cette clarté ? » Je me suis levé à tâtons et, pareil à Noé, j'ai ouvert les volets. La nuit était absolument noire et le vent balayait tout de tourbillons de pluie. Mais, à l'est, je vous le jure, il montait à la verticale un halo de sang nimbé de gris, grésillant sous la pluie, qui rejoignait les cieux pour se perdre dans la nuit.

Au contraire, Didier commence son récit sur les lieux de l'incendie, en désamorçant les attentes par une digression sur son histoire familiale, qui lui permet d'aborder le drame de biais, grâce au personnage du pompier et non pas celui, pathétique, du mort. La comédie qu'il rapporte et qu'il commente tend à actualiser le *pathos* lié à la force énonciative propre à faire la démonstration du talent de comédien de Didier, au détriment du *pathos* lié au drame. Ce détournement de l'attention est particulièrement bien négocié puisque, alors que Didier amène ses interlocuteurs au plus près du drame, il les en éloigne le plus.

Le détournement se conclut dans les deux scènes finales des deux tirades dans lesquelles André comme Didier s'autocélèbrent. Le premier décrit la scène cocasse de la visite du médecin, qui fait oublier le drame en faisant valoir une description ironique, qui emprunte beaucoup à la comédie. Elle manifeste la jubilation du personnage, qui mobilise d'un seul coup un *ethos* ironique, diamétralement opposé à la distance lyrique convoquée précédemment. La tirade se termine ensuite par la description du festin de crêpes qui déclenche la déroute de la conversation, comme nous l'avons vu précédemment. Le second décrit le tableau d'une fête improvisée, en endossant un *ethos* de spectateur qui rompt avec la demande de participation mobilisée précédemment dans sa tirade. Il ne semble plus alors être responsable de rien, comme en faisant valoir la force du cours des choses, naturelle.

J'ai montré comment cette tirade se termine par l'intervention de Robert, qui surenchérit en donnant des détails sur cette fête, sans que Didier ait eu l'air d'en être responsable.

Ces deux interventions sertissent ce qui ne sera pas révélé, en amenant les interlocuteurs à se pencher au plus près du noyau du drame et à l'en détourner. On voit alors le maniement de l'*ethos* et du *pathos* à l'œuvre, puisque responsables de ces mouvements subtils, mais aussi indices de la force d'entraînement des passions qui soumet les interlocuteurs et oblitère le roman sans créer de ruptures, alors même que ces deux personnages commettent une infraction à toutes les maximes conversationnelles.

La force discursive des passions, bien visible dans les stratégies éthiques et pathétiques mises en œuvre par André et Didier, renvoie au pouvoir qu'ils ne cessent de s'attribuer. À cet égard, comme dans *Les âmes fortes*, la conversation tient lieu de démonstration de la force. On en veut pour preuve la négociation de l'interruption finale, qui impose le départ aux interlocuteurs indésirables, sans qu'ils ne soient plus en mesure de protester. Leur agressivité initiale a donc été battue en brèche sans qu'ils aient eu satisfaction sur rien, au plan logique.

CONCLUSION

Construire en solide pour échapper à l'ennui, c'est retrouver l'ennui quand la construction est achevée. C'est user le bonheur en un seul rendez-vous. Il n'y a qu'une certitude celle de la passion constamment occupée ; du désir constamment entretenu. Le rêve met à chaque instant du bois au feu.³⁴⁴

Cette thèse en création littéraire a été pensée et construite comme un aller-retour entre une problématique, une œuvre exemplaire et notre propre travail de création. En effet, partant de notre intérêt pour l'exploration de l'intériorité du personnage romanesque dans le monologue intérieur, nous avons été amenée à réfléchir sur la manière de rendre compte de la complexité de cette vie intérieure. Le roman dialogué nous a offert une piste de recherche novatrice et porteuse dans la mesure où la dominante des séquences dialogales ouvre la voie à l'élaboration d'une intériorité inséparable de la situation d'énonciation qui la révèle, mais aussi la façonne. Ainsi, il ne reste plus au personnage que cette qualité discursive, qui ne saurait, en aucun cas, lui appartenir en propre, du fait des conditions de réalisation de toute énonciation. En travaillant sur les deux modalités du persuasif, *ethos* et *pathos*, nous avons cherché à accentuer ce phénomène de coénonciation essentiel dans le dialogue, si l'on en croit Catherine Kerbrat-Orecchioni :

³⁴⁴ Jean Giono, *Postface à « Angelo »*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. IV, 1977, p. 1181.

[p]our qu'on puisse véritablement parler de dialogue, il faut non seulement que se trouvent en présence deux personnes au moins qui parlent à tour de rôle, et qui témoignent par leur comportement non verbal de leur "engagement", mais aussi que leurs énoncés respectifs soient mutuellement déterminés.³⁴⁵

En effet, en expérimentant l'hypothèse formulée par Danielle Forget sur le fonctionnement discursif de la force des passions, nous avons pu créer un roman, *Éole*, qui tire sa progression, que nous avons appelée aussi « mouvement », mais aussi sa dynamique des passions à l'œuvre, non pas comme thème, mais comme attitude énonciative.

Ainsi, dans le jeu stratégique mis en place par les interlocuteurs pour conserver la parole et emporter l'adhésion, la distinction entre la part de ce qu'ils sont de celle qu'ils prétendent être n'a plus aucune pertinence herméneutique pour la compréhension du roman. Au contraire, ces disjonctions sont surexposées de manière à obliger le lecteur à soumettre le processus interprétatif aux mouvements des passions, au détriment de tout autre système référentiel. Ce mouvement des passions se manifeste dans la construction du roman, mais aussi dans l'élaboration des tours de parole, entre répliques courtes et longues tirades, qui multiplient le feuilleteage polyphonique de manière à rendre compte de la circulation des passions et de leurs effets, en termes de prise de parole. S'ajoutent les nombreuses figures qui renvoient à autant de postures rhétoriques, cohérentes avec le fonctionnement des passions qui procèdent, justement, de l'excès. Finalement, l'écriture d'*Éole* a bien donné lieu à un parcours d'écriture, dans le retournement que nous avons opéré, d'une conception monolithique de l'intériorité du personnage à cette vision extravertie de lui qui transparait dans la conversation, sous l'influence des passions. Cependant, et c'est sans doute la découverte majeure de ce parcours, il court alors le risque de la dépersonnalisation, dans

³⁴⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 197.

l'effacement des repères référentiels et la nécessité d'user de l'*ethos* et du *pathos*, quand on discourt sur le vraisemblable.

Le deuxième parcours, de nature théorique, nous a conduite à préciser la notion centrale de dialogue, en examinant ses différentes implications, sur le plan littéraire. En effet, partant du postulat de la pragmatique selon lequel l'efficacité communicationnelle d'un discours repose avant tout sur l'adhésion du destinataire au message, nous nous sommes penchée sur les mécanismes persuasifs propres à l'*ethos* et au *pathos* à l'œuvre dans les situations d'énonciations. Or, ces deux modalités du persuasif mettent en jeu, dans la tradition rhétorique, des passions, justifiant le recours à l'expression « rhétorique des passions » dans la mesure où la dynamique même du texte crée un effet passionnel qui, sur le plan discursif, se traduit en termes de force. L'expression « force discursive » renvoie, d'ailleurs, à la « force illocutoire » dont on parle en pragmatique, que ce soit dans la théorie énonciative de Benveniste ou de Jakobson, pour évoquer le pouvoir des actes de langage. En effet, les mots créent des obligations entre locuteur et destinataire. Or, la force discursive est bien à l'œuvre dans le dialogue. Sur le plan conversationnel, il donne à lire une succession de répliques, mais rythmées par les enjeux rhétoriques, notamment par les passions – et pas seulement par un contenu thématique. Les passions peuvent se manifester de manière particulière dans le dialogue, réglant les changements de répliques, leur prise en charge par tel et tel personnage, les interruptions, les longs récits intégrés, etc. Donc, les passions peuvent devenir si importantes qu'elles règlent l'échange dans un jeu de pouvoir ou de rapport de force. À cet égard, force discursive et force des passions sont liées.

L'inscription de la force dans la situation d'énonciation est particulièrement intéressante en contexte fictionnel puisque les enjeux énonciatifs et pragmatiques du

discours y sont surexposés. De fait, nous avons limité le champ d'implication de notre problématique au genre romanesque et, notamment, à une sous-catégorie moins évidente ou connue, celle du roman dialogué. Ce faisant, nous nous plaçons au cœur d'un problème typiquement littéraire, celui du dialogue, qui rejoint aussi un enjeu de création romanesque majeur, soit l'insertion du dialogue dans le cadre traditionnel du récit. Si un certain nombre de travaux balisent aujourd'hui cette question, l'approche rhétorique et pragmatique offre un éclairage neuf, qui, tout en étant ouvertement transdisciplinaire, concerne de plein droit les études littéraires, en offrant notamment des outils d'analyse pertinents dans le domaine de l'interaction verbale, fût-elle fictionnelle. Ainsi, la flexibilité du roman dialogué, qui tient, selon nous, à la fois à son hybridation générique et aux scénographies conversationnelles sur lesquelles il s'appuie, justifiait le recours aux outils de la linguistique et des études littéraires, dans un regard croisé qui fait aussi l'originalité de cette thèse.

Ainsi, *Les âmes fortes* de Jean Giono nous est apparu comme un cas paroxystique de mise en écriture de la force, limitant ainsi notre corpus primaire à ce roman qui s'inscrit néanmoins dans une solide tradition que nous avons explorée, au titre de corpus secondaire. Ce cas attesté d'efficacité discursive concernant la propagation des passions est donc un modèle du genre sans pour autant que nous ayons cherché à l'imiter, dans la partie création de la thèse. Dès lors, nous avons écarté la question de la réécriture, somme toute peu pertinente dans notre cas. En effet, nous avons davantage cherché à explorer d'autres éléments, figures et stratégies éthiques et pathétiques qui, différemment de la dynamique passionnelle propre aux *Âmes fortes*, répondent davantage à nos préoccupations. Il ne s'agit donc pas d'une réécriture, mais bien d'une expérience d'écriture cherchant à éprouver les

ressorts de l'expression de la force en situation d'énonciation, toujours variable et originale. Ainsi, reprenant la forme du roman dialogué à la manière de Giono, mais aussi de bien d'autres que nous avons été amenée à lire pour les besoins de cette thèse, notre roman intitulé *Éole* possède son propre enjeu et sa propre thématique.

Nous avons donc pris le parti de revenir, dans la troisième partie réflexive, sur ces dimensions du discours, soit la manière dont force discursive et force des passions sont liées, prises en charge par la pragmatique et la rhétorique, dans notre travail de création littéraire. Ainsi, à partir de configurations discursives propres au dialogue, mais propices à l'expression de la subjectivité pathétique, doublées par l'usage qu'en fait le genre appelé « roman dialogué », nous nous sommes penchée sur la manière dont s'élabore, dans *Éole*, la dynamique des passions où *ethos* et *pathos* s'épaulent pour nourrir l'échange, puisque ce sont les prémisses théoriques – partie prenante dans la démarche de création – qui ont prévalu dans les parties théoriques. De fait, nous avons cherché à travailler, dans *Éole*, tout comme Giono dans *Les âmes fortes*, la densité de répliques des personnages tout en jouant du dépouillement et de l'allusion propre à la conversation. Ainsi, en affrontant le même défi que Giono, soit le paradoxe d'une cohabitation entre concision et exubérance, qui n'est pas facile à atteindre dans le dialogue, nous avons mis en évidence un exemple du fonctionnement de la force discursive des passions dans la création, sans prétendre épuiser le sujet, de manière à laisser la compréhension du roman ouverte. Ainsi, que l'on aborde la question de l'intrigue, des personnages ou encore de la situation spatio-temporelle, les choix qui ont été faits dépendent entièrement de leurs effets en termes d'exploitation de la force discursive des passions. Nous avons alors mesuré, au terme de ce parcours, la complexité de l'échange qui, sous les apparences de la facilité et de l'improvisation,

travaille à constamment alimenter les passions. Nous pensons ainsi avoir atteint un niveau de densité qui permet de distinguer *Éole* d'un simple exercice de style en lui donnant la consistance d'une œuvre romanesque.

BIBLIOGRAPHIE

A. Corpus

a) Corpus primaire

GIONO, Jean, *Les âmes fortes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1950, 369 p.

b) Corpus secondaire

BALZAC, Honoré de, *La cousine Bette*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1984, [1847], 539 p.

BECKETT, Samuel, *Mercier et Camier*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « 10/18 », 1970, 181 p.

CHABOT, Jacques, *L'imaginaire*, Arles, Actes Sud, 1990, 194 p.

CRÉBILLON fils, *La nuit et le moment. Le hasard du coin du feu*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993 [1755-1763], 250 p.

DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996 [1796], 355 p.

DURAS, Marguerite, *Le square*, Paris, Gallimard, 1955, 155 p.

DURAS, Marguerite, *Roman cinéma théâtre. Un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 1764 p.

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Éditions Rombaldi, coll. « Le club des classiques », 1970 [1881], 473 p.

GIONO, Jean, *Que ma joie demeure*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1969 [1935], 385 p.

- GIONO, Jean, *Pour saluer Melville*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1943, 184 p.
- GIONO, Jean, *Un roi sans divertissement*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. III, 1974 [1947], 1602 p.
- GIONO, Jean, *Noé*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. III, 1974 [1948], 1602 p.
- GIONO, Jean, *Les âmes fortes*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. V, 1980 [1950], 1602 p.
- GIONO, Jean, *Voyage en Italie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1953, 260 p.
- GIONO, Jean, *Chroniques romanesques*, Paris, Gallimard, 1962, 684 p.
- GIONO, Jean, *Les récits de la demi-brigade*, Paris, Gallimard, 1972 [1955-1965], 184 p.
- GIONO, Jean, *Cœurs, passions, caractères*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1982, 160 p.
- GIONO, Jean, *De Homère à Machiavel*, *Cahier Giono 4*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1986, 260 p.
- GIONO, Jean, *Journal. Poèmes. Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, 1644 p.
- GIONO, Jean, *Chroniques romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, 1451 p.
- GOGOL, Nicolas, *Œuvres complètes*, trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, [1842], 1953 p.
- GOGOL, Nicolas, *Les Âmes mortes*, trad. Henri Mongault, Moscou, Éditions du Progrès, coll. « Volga », 1971, [1842], 314 p.
- MAURIAC, Claude, *Le dîner en ville*, Paris, Albin Michel, 1959, 285 p.

MARTIN DU GARD, Roger, *Jean Barois*, Paris, Rombaldi, coll. « Collection des Prix Nobel de littérature », 1963 [1913], 424 p.

NOTHOMB, Amélie, *Péplum*, Paris, Albin Michel, 1996, 211 p.

NOTHOMB, Amélie, *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Albin Michel, 2001, 138 p.

PINGET, Robert, *L'Inquisiteur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, 508 p.

RIGHINI, Mariella, *La passion, Ginette*, Paris, Grasset, 1983, 325 p.

SAND, George, *Gabriel*, Paris, Antoinette Fouque, coll. « Des femmes », 1988 [1880], 230 p.

SARRAUTE, Nathalie, *Ouvrez*, Paris, Gallimard, 1997, 129 p.

B. Les ouvrages et les articles théoriques

ADAM, Jean-Michel, « De la grammaticalisation de la rhétorique à la rhétorisation de la linguistique. Aide-mémoire », Roselyne Koren et Ruth Amossy (dir.), *Après Perelman : quelles politiques pour les nouvelles rhétoriques ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2002, p. 22-55.

ADAM, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes types et prototypes*, Paris, Armand Collin, coll. « Cursus », 2008 [2001], 223 p.

AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 233 p.

ANGENOT, Marc, *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et Une Nuits, 2008, 450 p.

ARISTOTE, *La rhétorique des passions. Livre second, chapitre 1-11*, Paris, Édition Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Rivages », 1989, 173 p.

- ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2007, 297 p.
- ARISTOTE, *Topiques. Organon V*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004, 362 p.
- Art et avatars de la conversation*, Nicolas Xanthos (dir.), *Tangence*, n° 79, 2005, 139 p.
- AUERBACH, Erich, *Le culte des passions. Essais sur le XVII^e siècle français*, Paris, Macula, coll. « Argo », 1998, 187 p.
- AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970 [1962], 202 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970 [1929], 366 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], 491 p.
- BARTHES, Roland, et Frédéric BERTHET, « Présentation », *Communications, La conversation*, n° 30, 1979, p. 3-5.
- BENVENISTE, Émile, « La relation de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », vol. I, 1966, p. 237-250.
- BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, coll. « Littérature fac. », 2001, 245 p.
- BOBLET, Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950. Une poétique de l'hybridité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2008, 441 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1992], 567 p.

BRACOPS, Martine, *Introduction à la pragmatique. Les théories fondatrices : actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Champs linguistiques », 2006, 240 p.

COMTE-SPONVILLE, André, *Petit traité des grandes vertus*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « perspectives critiques », 1995, 391 p.

CRESCENZO Richard, Gérard LAHOUATI, Amancio Tenaguillo y Cortázar, « Présence de la conversation », *Op. cit., Revue de langue et littératures françaises*, n° 14, Presses Universitaires de Pau, 2000, p. 9-12.

DANEAU, Gratien, *Les passions dans la Rhétorique d'Aristote*, Thèse de maîtrise, Faculté de philosophie, Université d'Ottawa, 1948, 117 p.

Dialogisme et polyphonie, Jacques Bres et alii (dir.), Bruxelles, Éditions Duculot, coll. « Champs linguistiques », 2005, 344 p.

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, 237 p.

DUGAST-PORTES, Francine, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, coll. « Fac. », 2001, 244 p.

Du Goût, de la conversation et des femmes, Alain Montandon (dir.), Clermont Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Clermont Ferrand, coll. « Littératures », 1994, 232 p.

DURRER, Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1999, 128 p.

- FORGET, Danielle, *Figures de pensée, figures du discours*, Éditions Nota bene, coll. « Langue et pratiques discursives », 2000, 184 p.
- FORGET, Danielle, *Passions bavardes. Essai de rhétorique sur le discours social*, Québec, Marcel Broquet Éditeur, 2009, 241 p.
- FORNEL, Michel de, et Jacqueline Léon, « L'analyse de conversation, de l'ethnométhodologie à la linguistique interactionnelle », *Histoire Épistémologie Langage*, t. 22, fasc. 1, 2000, p. 131-155.
- FUMAROLI, Marc, *Le genre des genres français : la conversation*, Oxford, Clarendon Press, 1992, 34 p.
- FUMAROLI, Marc, *La diplomatie de l'esprit, De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : lettres », 1994, p. 283-320.
- FUMAROLI, Marc, « La conversation », Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », t. 3, 1997, p. 3617-3676.
- GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1969, p. 49-69.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1987, 426 p.
- GODO, Emmanuel, *Une histoire de la conversation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2003, 326 p.
- GRALL, Catherine, « Rhétorique, narratologie et sciences cognitives : quel statut pour le narrateur ? », Jean Bessière (dir.), *Littérature, représentation, fiction*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 247-266.
- GRICE, Paul, « Logique et conversation », *Communications, La conversation*, n° 30, 1979, p. 57-72.

- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880)*, La Hague, Mouton, 1973, 428 p.
- HALSALL, Albert W., *L'art de convaincre. Le récit pragmatique rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Les Éditions Paratexte, 1988, 436 p.
- HENGELBROCK, Jürgen et Jakob Lanz, « Examen historique du concept de passion », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 21, 1980, p. 77-91.
- HERMAN, Thierry, « L'analyse de l'*ethos* oratoire », Philippe Lane (dir.), *Des Discours aux textes : modèles et analyses*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, coll. « Dyalang », 2005, p. 157-182.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Les figures revisitées : rhétorique et pragmatique », *Langue française*, vol. 101, n° 1, 1994, p. 57-71.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La conversation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1996, 92 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Rhétorique et interaction », Roselyne Koren et Ruth Amossy (dir.), *Après Perelman : quelles politiques pour les nouvelles rhétoriques ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2002, p. 173-196.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2009 [2001], 200 p.
- KIBÉDI VARGA, Aron, « La rhétorique des passions et les Genres », *Rhétorique*, n° 6, 1987, p. 67-83.
- La conversation. Un art de l'instant*, Gérald Cahen (dir.), Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », 1999, 229 p.

Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire des la littérature française du XX^e siècle ? Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, 336 p.

LAKOFF, George et Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, trad. Michel de Fornel et Jean-Jacques Lecercle, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1985 [1980], 250 p.

LANE-MERCIER, Gillian, *La parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1989, 366 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, Coll. « Lettres supérieures », 1993, 196 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, coll. « Lettres Sup », 1997 [1990], 186 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2004, 262 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », 2005 [1986], 243 p.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La rhétorique des passions*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2000, 202 p.

MEIZOZ, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, 503 p.

MEYER, Michel, *La rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2004, 126 p.

- MEYER, Michel, *Le philosophe et les passions. Esquisse d'une histoire de la Nature humaine*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2007 [1991], 413 p.
- MIGUELEZ, Roberto, *Les règles de l'interaction. Essais en philosophie sociologique*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2001, 344 p.
- MYLNE, Vivienne G., *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994, 241 p.
- PARRET, Herman, *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1986, 199 p.
- PERELMAN, Chaïm, *L'empire rhétorique*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2002 [1977], 224 p.
- PIETRA, Régine, « Lieux communs », *Littérature, Espaces et chemins*, n° 65, 1987, p. 96-108.
- PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004, 255 p.
- PROVENZANO, François, « Littérature et rhétorique : enquête sur des retours (récent et présent) du refoulé », n° 8, *LHT* [En ligne], mis en ligne le 16 mai 2011, <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=240>
- ROULET, Eddy, « Échanges, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation », *Études de linguistique appliquée, L'analyse de conversations authentiques*, n° 44, 1981, p. 7-39.
- RULLIER-THEURET, Françoise, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, 128 p.

SEYFRID-BOMMERTZ, Brigitte, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Laval, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1999, 265 p.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, 315 p.

VALLÉE, Jean-François, « Mauvais genre : l'hybridité transversale du dialogue », *Comètes* [en ligne], n° 1, 2004, <http://www.cometes.org/revue/numeros/numero-1-le-dialogue-et-le-genre/jean-francois-vallee-mauvais-genre-hybridite-transversale-du-dialogue/>

WOLF, Nelly, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Paris, Droz, 1995, 215 p.

C. Les ouvrages et les articles sur le corpus

ARNAUD, Marie-Anne, « Le ciel et le poivre : corpulence de la passion gionienne », *Écritures du corps*, Centre de recherches sur l'image, le symbole et le mythe, n° 3, 1988, p. 101-113.

ARROUYE, Jean, « Un diable peu divertissant », *D'un seul tenant. Manières et matière gioniennes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles littéraire », 2003, p. 179-188.

BOBLET, Marie-Hélène, « Topique romanesque et déconstruction narrative dans *Mercier et Camier* », Marius Buning (dir.), *Three dialogues revisited/Trois dialogues revisités, Samuel Beckett revisited/revisité*, vol. 13, Rodopi, 2003, p. 261-278.

BONHOMME, Béatrice, « Ennui et divertissement dans l'œuvre de Jean Giono », Béatrice Bonhomme (dir.), *Un divertissement royal d'après Jean Giono*, Nice, Presses U.F.R. Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, 1996, p. 11-27.

BORGOMANO, Madeleine, « Le dialogue dans l'œuvre de Marguerite Duras : une zone de turbulences », *Loxias 4* [en ligne], *Identités génériques : le dialogue*, n° 4, 2004, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=29>.

CHABOT, Jacques, *La vie rêvée de Jean Giono*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Art en bref », 2002, 82 p.

CITRON, Pierre, *Giono 1895-1970*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 665 p.

CLAYTON, Alan J., *Pour une poétique de la parole chez Giono*, Paris, Minard, coll. « Situation », 1978, 148 p.

GIONO, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1990, 331 p.

Giono Paulhan. Correspondance 1928-1963, *Cahier Giono n° 6*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF » 2000, 155 p.

GRAMAIN, Michel, « La réception de l'œuvre de Jean Giono dans la presse (année 1950) », *Revue Giono*, vol. II, 2008, p. 129-148.

Jean Giono, Jean Guéhenno. Correspondance 1928-1969, Paris, Seghers, coll. « Missives », 1991, 233 p.

Jean Giono 5. Les œuvres de transitions 1938-1944, Laurent Fourcaut (dir.), Paris, Éditions Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes », 1991, p. 225-228.

Jean Giono, Le magazine littéraire, n° 329, février 1995, p. 16-70.

« Jean Giono », *Les greniers de la mémoire* [en ligne], diffusée le 3 avril 2005, <http://www.ina.fr/art-et-culture/musique/audio/02377907/jean-giono.fr.html>

Les âmes fortes, Roman 20-50, n° 3, juin 1987, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1987, 117 p.

MORELLO, André-Alain, « Les somptueuses panathénées de Giono, quelques réflexions sur la mutation esthétique de Giono », Béatrice Bonhomme (dir.), *Un divertissement royal d'après Jean Giono*, Nice, Presses U.F.R Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, 1996, p. 87-98.

MORZEWSKY, Christian, « Âmes fortes et femmes fortes, essai de physiognomonie gionienne », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 38, 1992, p. 123-146.

MOTTET, Philippe, *La mètis de Giono. Présences de la mètis grecque, ou intelligence pratique, dans l'art romanescque de Jean Giono*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, 226 p.

NEVEU, Marcel, *Jean Giono ou le bonheur d'écrire*, Monaco, Éditions du Rocher, 1990, 293 p.

PARADIS, Catherine, *Les romans dialogués d'Amélie Nothomb. Enjeux romanescques, narratifs et génériques* [en ligne], Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, Québec, 2006, www.theses.ulaval.ca/2006/23808/23808.pdf

PILORGET, Jean-Paul, *Le compagnonnage souverain de Jean Giono. Intertextualité et art romanescque*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2006, 306 p.

RICATTE, Robert, « Jean Giono et le récit », Roland Bourneuf (dir.), *Les Critiques de notre temps et Giono*, Paris, Éditions Garnier Frères, coll. « Les Critiques de notre Temps », 1977, p. 159-168.

ROBERT, Pierre, *Jean Giono et les techniques du roman*, Berkeley, University of California Press, 1961, 107 p.

VIARD, Bruno, « Un long dérèglement des termes de l'échange », *Giono romancier*, vol. II, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999, p. 467-478.

VIGNES, Sylvie, « Giono et le Dauphiné : le créateur des poids et mesures », Jean-François Durand (dir.), *Jean Giono, le Sud imaginaire*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Centre des Écrivains du Sud », 2003, p. 89-101.

SWEDENBORG, Eky, *Jean Barois de Roger Martin du Gard. Étude des manuscrits et des techniques narratives*, Lund, Södergard, coll. « Études romanes de Lund », 1979, 226 p.

WESTLIE, John, « Jean Giono : Devancier du Nouveau Roman? », *The French novel: theory and practice*, Litterature series, vol. XI, 1984, p. 109-115.

D. Divers

BERGEZ, Daniel, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Lettres Sup », 2001 [1994], 233 p.

CHABOT, Jacques, *La vie rêvée de Jean Giono*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Art en bref », 2002, 86 p.

CHAR, René, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus Classiques », 2007 [1962], 153 p.

CHARAUDEAU, Patrick et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 661 p.

CORMIER, Christine, « Topos, tropismes et toponymes dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 109-125.

Encyclopédie des symboles, Paris, Librairie Générale Française, coll. « La pochothèque », 1989, 818 p.

FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001 [1869], 606 p.

Géographie 1^{re}, Paris, Bordas, coll. « Maurice Le Lannou », 1966, 384 p.

GIONO, Jean, *Postface à « Angelo »*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. IV, 1977, 1727 p.

Histoires de bal : vivre, représenter, recréer le bal, Paris, Cité de la musique, 1998, 246 p.

MOLINIÉ, Georges, et Michel AQUIEN, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1999, 757 p.

NEVEU, Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2004, 316 p.

RALLO-DITCHE, Élisabeth et Jacques Fontanille, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, coll. « Universitaires D. », 2005, 302 p.

RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003, 218 p.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984 [1965], 304 p.

VILLE, Isabelle, *René Char : une poétique de la résistance. Être et faire dans les Feuilletés d'Hypnos*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Études linguistiques », 2006, 424 p.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	iii
INTRODUCTION.....	1
I. CRÉATION LITTÉRAIRE : <i>Éole</i>	13
II. PARTIE THÉORIQUE : La force discursive des passions dans le roman dialogué.....	123
Chapitre 1. La rhétorique revisitée.....	124
A. « La rhétorisation de la linguistique ».....	124
B. L’ <i>ethos</i> ou présentation de soi dans le discours.....	127
C. Le <i>pathos</i> ou les moyens affectifs du discours.....	132
Chapitre 2. Rapports de force.....	136
A. Passions et langage.....	137
B. L’expression des passions.....	141
C. La rhétorique des passions.....	145
Chapitre 3. Le cas des <i>Âmes fortes</i>	149
A. Présentation des <i>Âmes fortes</i>	149
B. Une conversation problématique.....	154
C. Situation des <i>Âmes fortes</i> dans l’œuvre de Giono.....	158
Chapitre 4. De la conversation en littérature.....	164
A. La conversation comme lieu commun.....	165
B. Évolution littéraire.....	171
	316

C. Représenter la conversation dans le roman.....	174
Chapitre 5. Les voies du dialogue dans le roman	178
A. La place du dialogue dans le roman.....	178
B. Le dialogisme	183
C. La polyphonie.....	187
Chapitre 6. Le roman dialogué	191
A. Problèmes de définition	191
B. Une scénographie conversationnelle.....	195
C. L'hybridation.....	200
Chapitre 7. Un exemple de la force discursive des passions dans <i>Les âmes fortes</i>	204
A. Le principe d'opposition radicale	205
B. L'effet de loupe	209
C. La surenchère	216
Chapitre 8. Les représentations de la force dans <i>Les âmes fortes</i>	221
A. La notion d'âmes fortes	221
B. Écarts gioniens dans <i>Les âmes fortes</i>	225
C. La situation paratopique	229
III. PARTIE RÉFLEXIVE : La force discursive des passions dans <i>Éole</i>	236
Chapitre 1. Une intrigue diffractée dans le dialogue	237
A. La question de l'intrigue	237
B. Les ruptures.....	242
C. Les attentes différées.....	246
D. La joute verbale.....	252
	317

Chapitre 2. Les interlocuteurs du dialogue	256
A. Les personnages	256
B. Anonymat et attribution des répliques	261
C. Le duo André/Didier	265
D. Polyphonie	270
Chapitre 3. La situation spatio-temporelle.....	275
A. Le huis-clos.....	276
B. La question de la vitesse	280
C. L'enjeu du ressassement	285
D. La circularité	290
CONCLUSION.....	296
BIBLIOGRAPHIE.....	302
A. Corpus	302
a) Corpus primaire	302
b) Corpus secondaire.....	302
B. Les ouvrages et les articles théoriques	304
C. Les ouvrages et les articles sur le corpus	311
D. Divers.....	314
TABLE DES MATIÈRES	316