

*L'Astrée*: entre le «dire» et le «redire»:  
la tromperie de Climante

par  
Catherine Spencer

Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une oeuvre qui montrerait à chacun de ses noeuds la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il *choisit* la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du possible—à—chaque—instant, qui me semble plus véritable. (Valéry, *Oeuvres*; cité par Genette, *G. Figures II*, Paris, Seuil, 1969. p. 93—c'est Valéry qui souligne)

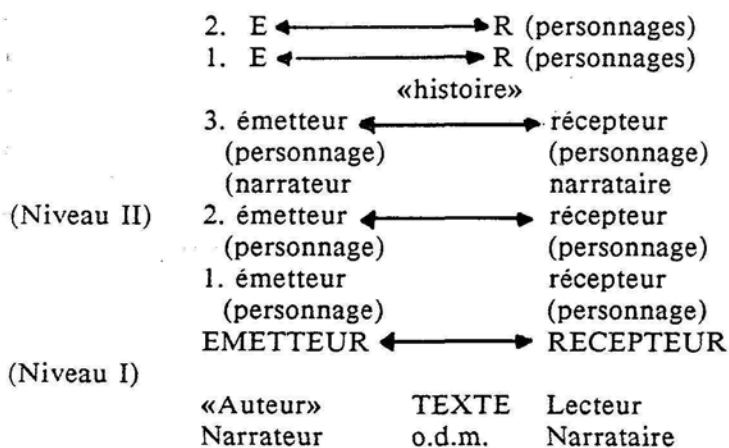
Quand l'histoire est connue, je hais de la redire.  
(*Odyssée*, v. 452-453)

Les voies neuves ouvertes par les récentes recherches sur l'énonciation ne se révèlent peut-être jamais aussi éclairantes que dans l'accès qu'elles ménagent au roman baroque. Genre multiple et divers, genre prolix surtout, où le discours prend ses aises et se répand dans l'euphorie d'un flux que rien ne vient endiguer. Ce discours épanoui et ondoyant, il faudra bien ici l'immobiliser, le temps d'en démonter le fonctionnement, d'en mettre au jour les dispositifs. L'enquête paraîtra peut-être d'une ambition démesurée; ce travail n'en est, en tout cas, qu'un jalon, une «première entreprise» dont le champ se limitera prudemment à la «première partie» de *L'Astrée*. Voilà pour les bornes de l'analyse; les outils, nous les devons, en particulier, aux recherches de G. Molinié avec qui on posera, comme point de départ:

- qu'au delà de l'opposition connue entre récit et discours (Benveniste, 238), toute oeuvre littéraire constitue en elle-même et dans sa totalité, un «discours» (Molinié, 1986; 35).



Vertigineuse gymnastique dont nous tenterons ici de repérer les figures en choisissant pour «aire de jeu» (sans mauvais jeu de mots) les récits emboîtés. Faire raconter, à l'intérieur même du récit premier, une histoire par un personnage: la technique est riche en ressources et on sait combien le roman baroque l'affectionne pour les saisissants effets de perspective qu'il s'entend à en tirer (Molinié, 1982; 82-83). La disposition en abîme ne nous intéressera ici que du point de vue de l'énonciation: dans quelle mesure, de quelle manière la fréquence des relais narratifs affecte-t-elle la structure actantielle de base? S'il est vrai que l'on reste à l'intérieur du niveau II—il s'agit toujours de «paroles de personnages»—nul doute, en même temps, qu'avec chaque «histoire» imbriquée s'instaure un système énonciatif spécifique qui reproduit, comme en mineur, la structure élémentaire:



On voit venir les complications: et si par malheur il prenait à l'un des personnages du récit emboîté l'envie de devenir à son tour narrateur? Comme le montre «l'histoire de la malle sanglante» (Todorov, 83), la démultiplication narrative peut se poursuivre à l'infini. On ne s'attardera pas, du moins pas pour le moment, sur ces jeux de reflets. Plus urgente est la question du statut du récepteur de niveau I: il était, au départ, le destinataire privilégié d'un récit tout entier orienté vers lui; chaque relais narratif risque de lui faire perdre pied davantage, en le réduisant

au rôle sans gloire d'un «récepteur additionnel» (Kerbrat-Orecchioni, 23). Destitution du lecteur (ou du narrataire) dont il faudra peut-être nuancer la gravité; qui ne représente pas, en tout cas, l'ébranlement le plus profond infligé à la structure actantielle par cette technique éminemment baroque qu'est la narration à plusieurs voix.

La première partie de *L'Astrée* compte 15 récits emboîtés de longueur variable et, pour la plupart, de nature homodiégétique (Genette, 255-256): que le narrateur soit ou non le héros de ce qu'il raconte, il est toujours engagé à un certain degré dans le déroulement de l'histoire. Au delà de ce trait commun, 3 récits se signalent par des dispositifs spécifiques dont l'irrégularité tient au statut du narrataire. Dans les trois cas—récit de Léonide à Céladon et Silvie, (livre III), récit d'Astrée à Diane et Phillis (livre IV), récit de Climanthe à Polémas «et» Léonide (livre V)—le dispositif met un narrateur en présence de deux narrataires qu'on se gardera bien de situer au même niveau: Céladon est totalement étranger à l'histoire qui lui est racontée; Sylvie au contraire en est, s'il faut en croire le titre, l'héroïne de plein droit («Histoire de Silvie»). Si l'on s'autorise ici à aménager quelque peu les catégories de G. Genette (en les appliquant non plus au narrateur, mais au narrataire) on dira que Céladon est hétérodiégétique tandis que Silvie est homodiégétique (Sylvie s'entend raconter sa propre histoire). On en dira autant de Diane et de Phillis: l'une reste à l'extérieur d'une histoire dont elle a tout à apprendre, l'autre sait tout<sup>1</sup> d'une succession d'évènements où elle a détenu—au moins en partie—la vedette. Hétérodiégétique / homodiégétique: on retrouve le même décalage entre les deux narrataires de «L'histoire de la tromperie de Climanthe» (livre V). Mais le dispositif apparaît ici comme plus complexe; car Polémas, bien que restant extérieur à l'histoire (il n'y joue aucun rôle même s'il y est constamment impliqué comme l'ultime bénéficiaire de la mystification) est supposé en connaître tout le déroulement: non seulement il a pris part au projet, sinon à l'exécution, de «la tromperie», mais surtout le récit de Climanthe se donne comme une «redite».

Polémas apparaît donc, du moins dans le dispositif de départ, comme un narrataire hétérodiégétique qui en principe n'ignore rien de ce qu'on lui (re)raconte; alors qu'au contraire Léonide est en position de narrataire homodiégétique qui a tout à apprendre d'une histoire où elle a pourtant joué l'un des principaux rôles; mais précisément, il lui reste à découvrir qu'il ne s'agissait que d'un «rôle» à l'intérieur d'une mise en scène qu'elle a servie à son insu.

Dans le schéma de la structure actantielle, les 2 niveaux diffèrent, au moins en principe, dans leur fonctionnement le plus élémentaire: il n'est pas d'usage que le lecteur prenne à parti «l'auteur»: la communication au niveau I, n'est pas supposée être réversible. On sait qu'elle l'est, au niveau II, dans les dialogues,<sup>2</sup> mais aussi—ce qui ne va pas de soi—dans les récits emboîtés: il n'est pas rare, dans la première partie de *l'Astrée*, que le narrataire interrompe le narrateur pour solliciter plus de détails, ou, ce qui nous intéressera davantage, apporter de sa propre initiative un complément d'informations. C'est à ces interruptions que l'analyse se consacrera pour tenter d'en préciser les modalités et les implications. Du coup, *l'Histoire de Silvie* n'a plus place dans cette étude, pour la simple raison que Céladon et Silvie y observent, face à Léonide, le plus complet silence (docilité qui n'est pas sans surprendre, en particulier de la part de Silvie qui assiste en spectateur détaché au récit de sa propre histoire). Dès l'instant où les narrataires ne s'inscrivent dans le texte que sous la forme, conventionnelle, d'apostrophes—type «gentil berger»—disséminées dans le discours du narrateur, l'analyse n'a pas à s'y attarder. Dans les 2 autres «Histoires» au contraire, le narrateur se trouve régulièrement interpellé par l'un ou l'autre de ses auditeurs, la démarche attestant et revendiquant à la fois l'isotopie des postes actantiels: tout narrateur est un virtuel narrataire, de même que tout narrataire est un narrateur en puissance; ce qui ne veut pas dire que le «narré» soit à chaque fois identique; de fait, il ne l'est que rarement dans *l'Astrée*<sup>3</sup> où, à chaque redistribution des postes, un nouveau matériau narratif est introduit: ainsi Léonide narrataire de l'histoire de la tromperie de climanthe (livre V) se fait à

son tour le narrateur de l'histoire de Galathée et Lindamor (livre IX). La menace demeure, pourtant, d'une toujours possible circulation du discours, où le «dit» ne cesserait plus d'être «redit», galvaudé, colporté—et c'est pour parer à ce danger que certains récits ne consentent à se livrer que sous le sceau du plus complet secret.<sup>4</sup>

I. «une musique à plusieurs voix» (138)

Ce n'est pas le cas pour l'«Histoire d'Astrée et de Phillis» qu'Astrée consent volontiers à relater; la seule réticence, affichée non sans coquetterie, est un souci de brièveté que—comme on s'y attendait—la longueur du morceau finalement démentira. Astrée raconte *son* histoire, ce qui revient, à partir d'un certain point, à raconter aussi celle de Phillis (dès l'arrivée de la nouvelle venue, une ...«amitié...estroite» a rendu les «belles(s) bergère(s)» quasi inséparables. (p. 121). Le narrateur étant l'un des principaux personnages, le décrochage de la diégèse (récit premier) à la métadiégèse (récit second) se trouve marqué par une nette rupture de mode: la narration est d'emblée prise en charge par un «je» dont la constante présence ne répugne pas aux interventions personnelles. A l'autre borne du circuit, deux destinataires dont les positions de départ sont clairement définies: à Diane revient le statut privilégié de «destinataire directe»—comme en témoigne, d'entrée de jeu, l'apostrophe «belle Diane» qui reviendra épisodiquement avec de légères variantes; Phillis, quant à elle, semble cantonnée dans le rôle plus effacé d'un témoin, «spectatrice» d'un discours dont le contenu ne lui est que trop familier. Pour ce qui est du lecteur, la confiscation, par les personnages, des instances narratives ne lui laisse apparemment d'autre recours que de jouer les «voyeurs»,<sup>5</sup> à l'affût d'un message qui ne lui est, en principe, nullement destiné:

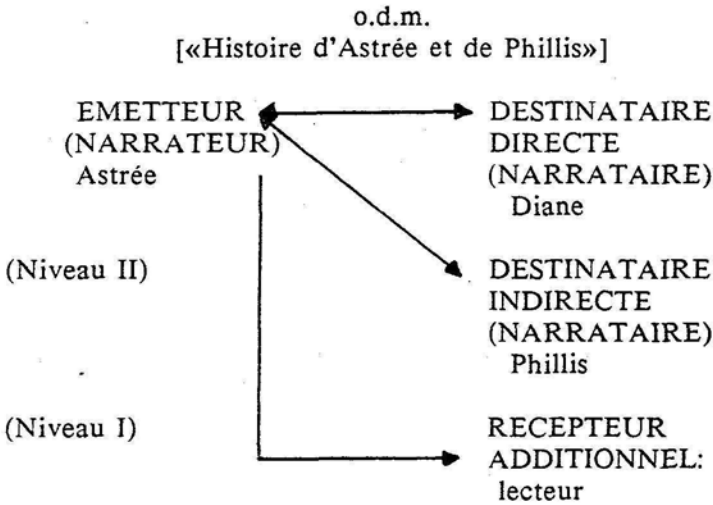


Schéma commode, mais dont la simplicité excessivement statique appelle un certain nombre de correctifs.

Première remarque, évidente: on ne se méprendra pas sur le terme «récepteur additionnel» et sur le sens qu'il convient de lui donner. A la différence du monde réel—où la communication a effectivement le pouvoir d'inclure les uns, d'exclure les autres— dans le texte, quoi qu'il arrive, le lecteur est et reste le destinataire ultime du «dit» (pour la raison précise qu'il est en train de le lire). L'acte de «lire» étant, entre tous, un mouvement d'appropriation, il va de soi que sur le récit emboîté, comme sur le reste, le lecteur instantanément fait valoir ses droits et s'en décrète (inconsciemment, si on nous permet l'oxymoron) l'unique destinataire. Insensible, irrésistible glissement qui s'effectue d'autant plus aisément que, malgré le relais narratif, la tonalité du récit est restée la même: d'un niveau à l'autre, la voix narrative garde les mêmes inflexions.

Confort d'une prérogative que le texte n'a pas le pouvoir d'abolir; mais qu'il a les moyens de contester, en opposant à la boulimie d'une lecture impérialiste un récit coriace qui résiste et se refuse; récit paradoxal qui ne se

donnerait à lire que pour renvoyer au lecteur l'image de vaines, abusives prétentions.

Le propos de ces premières analyses sera de déterminer dans quelle mesure l'«Histoire d'Astrée et de Phillis» met ainsi le lecteur en porte-à-faux. La question revient à évaluer le degré d'inscription dans le texte des destinataires de plein droit, ceux que le récit au départ s'est donné et dont la présence peut seule préserver un terrain en constant danger d'être colonisé.

On ne s'attardera pas sur les apostrophes du type «belle Diane», «sage Diane», qui sont manifestement trop conventionnelles pour faire le poids; pas plus qu'elles ne garantissent sa sagesse (sa beauté,...) elles ne suffisent à imposer la bergère comme narrataire à part entière. Moins banales, mais guère plus décisives sont les deux occasions où Astrée s'adresse explicitement à Phillis: une première fois, discrète («n'eust été Artemis, *vostre mere*, Phillis, je la luy eusse rendue» p. 114) est reprise, assortie d'un geste sans équivoque: «Artemis, ma tante et mère de Phillis, vint visiter ses parens, et mena avec elle ceste belle bergère, dit-elle, monstrant Phillis». (p. 121) C'est, sans nul doute, une manière de nous rappeler que Phillis est—encore et toujours—là, mais la mention est trop fugitive pour susciter le sentiment d'une véritable présence.

Beaucoup plus significatives, en revanche, sont les interruptions. Comme on l'a déjà noté, la communication peut toujours être réversible et les narrataires peuvent choisir d'intervenir pour ajouter leurs commentaires: Diane et Phillis ne s'en privent pas, ce qui paraît tout naturel, en particulier pour l'amante de Lycidas dont c'est après tout l'histoire. Du point de vue du lecteur—qui nous intéresse ici—l'effet est invariablement de choc, et l'interruption est sentie comme une effraction; intrusion d'une autre voix dont l'intervention suffit à restituer le cadre énonciatif dans sa totalité: le dialogue, ou l'ébauche de dialogue, entre narrateur et narrataires suspend la relation du récit emboîté et se trouve (re)pris en charge, en tant que «paroles de personnages), par le récit principal; récit qui, pour le coup, n'est destiné qu'au seul lecteur.

On voit ainsi comment l'interruption remet instantanément, mais non sans brutalité, le lecteur à *sa place*: elle le rétablit dans ses droits immémoriaux—il redevient le narrataire unique et privilégié d'une histoire qui n'est «dite» que pour lui—mais le confronte rétrospectivement à l'usurpation dont il s'est, jusque là, rendu coupable (tout ce qui précède, de fait, ne lui était pas destiné).

Particulièrement révélatrice est, à cet égard, l'une des interventions de Diane; elle suscite un échange complice dont le déroulement souligne et confirme l'éviction du lecteur: il y est question de «vers» qu'une nymphe aurait composés, après avoir surpris, à leur insu, l'une des dernières rencontres d'Astrée et de Céladon.<sup>6</sup> Ces vers ne seront jamais cités, et, de fait, ils n'ont *pas de raison* de l'être: les deux bergères en connaissent parfaitement l'esprit, sinon la lettre. Mais le lecteur en ignore tout et se voit ainsi condamné à rester sur sa faim: ellipse narquoise où il lui est rappelé, sans ménagements, que l'entretien ne lui est pas destiné, qu'il n'est pas supposé y assister, que sa présence est celle d'un intrus, d'un indésirable.

On ne s'attardera pas davantage, pour le moment, sur les tribulations du lecteur. Il nous reste, pour compléter l'analyse de cette première «histoire» à déterminer comment les interruptions affectent le reste de l'appareil énonciatif: i.e., les statuts respectifs du narrateur et des narrataires.

Première remarque: le dispositif se signale par une certaine mobilité et une souplesse qui autorise l'instauration du dialogue entre *chacun* des points du triangle énonciatif: le circuit s'établit ainsi non seulement de narrataire à narrateur, mais de narrataire à narrataire:

o.d.m.

[Histoire d'Astrée et de Phillis]

EMETTEUR  
(NARRATEUR)  
Astrée

DESTINATAIRE  
DIRECTE  
(NARRATAIRE)  
Diane

DESTINATAIRE  
INDIRECTE  
(NARRATAIRE)  
Phillis

RECEPTEUR  
ADDITIONNEL  
lecteur

Dans les interventions de Phillis, on reconnaît l'indice d'une complémentarité des instances narratives. Le privilège de la narration échoit à Astrée, mais pourrait tout aussi bien revenir à Phillis (en vertu du principe d'équivalence noté plus haut). Dans ce cas, l'entente «sororale» entre les deux bergères est assez étroite pour que la distribution des rôles s'opère dans l'harmonie: Astrée raconte, Phillis brode. Chacune de ses interventions valide le récit, l'authentifie en l'assortissant d'une touche personnelle—commentaire éminemment intégrable, car modulé sur le même ton, dicté par la même réaction: «Ma soeur, interrompt Phillis, je me ressouviens fort bien de ce que vous dites, et faut que je vous fasse rire de la façon dont il parloit à moy,....» (p. 123)

Même la remarque ironiquement désabusée, sur les naïvetés d'antan—lorsqu'elles n'étaient qu'«escolières d'amour» (129)—est à lire davantage comme l'indice d'une complicité attendrie que comme la marque d'un désaveu.

Tout autre est le cas de Diane dont les interruptions semblent menacer plus gravement non seulement l'équilibre du dispositif, mais surtout l'intégrité même du récit. Au beau milieu de l'histoire, Diane coupe la parole à Astrée pour interpeller, non sans acrimonie, la bergère Phillis:

«Pour cerain, interrompt alors Diane, voilà une estrange preuve de bonne amitié [...]. Sans mentir, Phillis, c'est trop, et pour moy j'advoue que mon courage ne le sçauroit souffrir.» (p. 137). Sur fond de silence, —le narrateur décidant pour un temps de se taire—il se noue entre les deux narrataires un dialogue d'un genre inhabituel où la communication, d'horizontale, devient verticale; procédure déroutante dont la rareté ne suffit pas à expliquer l'étrangeté. si l'intervention de Diane est source de malaise—pour la lecture spontanée comme pour l'analyse critique—c'est d'abord parce qu'il semble difficile de *situer* l'échange à l'intérieur du cadre énonciatif. En principe, on l'a vu, toute interruption suspend la relation du récit secondaire et permet à la narration principale de reprendre le contrôle du circuit: narrateur et narrataire(s) redeviennent de simples personnages, engagés dans une discussion dont, comme l'atteste le retour des marqueurs (dit-il, dit-elle...), le détail nous est diligemment restitué. Le problème est que ces personnages—pas si simples, après tout—continuent à bénéficier d'un double statut, dans la mesure précisément où le dialogue n'est qu'une pause à l'intérieur d'un récit destiné, d'un instant à l'autre, à être repris et continué. Narrateur et narrataire(s) redeviennent personnages, mais, ce faisant, ne cessent pas d'être perçus comme des instances narratives actives et autonomes dont le privilège—production/réception d'une histoire—n'a pas été ébranlé. La question se complique encore davantage dans le cas de Phillis: personnage de la diégèse, elle est aussi et en même temps, narrataire *et* personnage de la métadiégèse; ce qui suffit à éclairer l'intervention de Diane d'un jour très étrange: lorsqu'elle tance vertement la sémillante bergère, on ne peut se défendre, au moins l'espace d'un instant, d'un curieux sentiment: plutôt qu'à un échange isotopique entre destinataires d'un même récit, aurait on affaire à une autre sorte de dialogue, le dialogue d'un narrataire avec l'un des protagonistes de l'histoire *en train d'être racontée*? Dialogue irréel auquel on ose à peine croire, et pourtant...: la valeur de l'interruption serait ainsi de permettre à la narrataire—Diane de prendre à parti le personnage—Phillis pour en rectifier, sans plus attendre et comme à bout de patience, les juvéniles étourderies. Rectification qui s'opère *sur place*, au creux même de

l'histoire dont le déploiement est, à cet effet, temporairement suspendu.

Provocante métalepse (Genette, 244) dont l'audace a quelque chose de vertigineux au sens «Borgesien» du terme,<sup>7</sup> où allons-nous si le texte s'autorise—et se plaît à représenter l'abolition de cette «frontière mouvante, mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte» (Genette, 245)? Mais l'impression n'est que fugitive, le vertige, d'un instant—car le déploiement du dialogue s'emploie à ramener l'ordre et semble bien devoir remettre les choses en place: trêve de mirages subversifs, on reprend pied en terrain familier: il s'agit, tout bonnement, d'une discussion psychologique—entre deux partenaires *de même niveau*—sur le modèle des subtils débats amoureux dont s'orne le roman. A un détour du récit, la discussion naît naturellement d'une divergence d'interprétation: face à l'inconstance (forcée) de Lycidas, Phillis a-t-elle eu raison de se montrer indulgente? oui, dit Astrée—ou plus précisément, c'est ce que suggère la relation des faits telle qu'elle est proposée par Astrée. Oui, maintient Phillis, qui devenue narrataire de sa propre histoire, continue, en bonne logique, à défendre les positions qu'elle y a prises en tant que personnage. Non, affirme Diane, dont le jugement se donne comme plus valide, parce que plus distancié. Et c'est ainsi que surgit une nouvelle, grave, ambiguïté: au terme de l'échange, c'est le point de vue de Diane qui l'emporte. Il n'y aurait rien là de gênant si les arguments de Diane n'acquerraient au passage une force perlocutoire aux effets spectaculaires; la suite immédiate du récit s'en trouve profondément modifiée: lorsqu'Astrée reprend la parole, elle taxe le comportement de Lycidas d'«effronté»<sup>8</sup>—la sévérité de l'axiologique<sup>9</sup> offrant un saisissant contraste par rapport à l'indulgente tonalité d'avant l'interruption. Quant à Phillis, plutôt que ses neuves résolutions du type «on ne m'y reprendra plus», ce qui nous intéresse ici est l'engagement qu'elle prend de proposer désormais de l'épisode une nouvelle version, sensiblement rectifiée: «Donc, dit Phillis en sousriant, autrefois je disois que c'estoit l'amitié qui me l'avoit fait faire; mais à ceste heure je dirois que

c'estoit la vengeance, et aux plus curieux j'en diray la raison que vous m'avez apprise» (p. 138).

L'apparente ironie ne suffit pas ici à atténuer l'ampleur de la révision: Phillis s'apprête à dire l'exact opposé de ce qu'elle disait auparavant. On mesure l'étrangeté de la situation: Diane, narrataire d'une histoire où elle n'a aucune part, se mêle d'apprendre à celles qui l'ont vécue, comment la raconter; se mêle avec succès, puisqu'elle en récuse une version pour lui en substituer une autre, opposée—et le fait que la manoeuvre ne porte que sur un segment narratif n'en diminue pas le caractère profondément déroutant. On se prend à rêver: suffit-il qu'un narrataire interrompe avec assez de vigueur pour que la narration revienne sur ses pas et prenne subitement un autre cours, inverse de celui antérieurement suivi? L'«histoire» n'est-elle finalement qu'un «fait» de langage, indéfiniment malléable, susceptible de se prêter à toutes les révisions, corrections, rectifications? rectifications dont on se demande d'ailleurs par rapport à quelle norme elles s'effectueraient: «réalité» de l'évènement ou caprice du discours?

Au terme de l'échange le récit dégagé de tout ancrage dans le «réel» (ou, si l'on préfère l'illusion de réel qu'il est supposé entretenir) ne semble plus avoir de référent que dans le langage—ce que vient sanctionner la requête finale de Phillis à Astrée: «Et vous, Astrée, vous estes trop longuement muette, dites nous donc comme j'assistay à faire ceste enfant»? (p. 138)

L'invite n'aurait rien que de normal venant de Diane qui ne sait rien de ce qui s'est passé. Formulée par Phillis, elle a quelque chose d'absurde—pourquoi demander qu'on l'informe d'une chose qu'elle est la première à savoir?—ou de scandaleusement provocant: car c'est elle-même, en tant qu'heroïne de l'épisode, qui suggère ainsi la possibilité d'une multiplicité de «dire» concurrents entre lesquels elle se réserverait (et nous réserverait, par la même occasion) le droit de choisir. Concurrence qui s'actualise aussitôt dans le texte: à peine Astrée a-t-elle repris le fil de son récit que Diane l'interrompt une seconde fois pour proposer sa

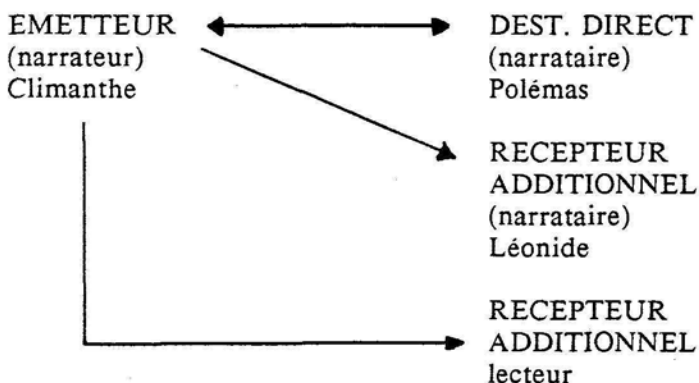
propre version de l'épisode. Version incomplète et «trouée» puisque les protagonistes—plus silhouettes que personnages—n'y sont que des masques sans nom. Elle se propose pourtant avec la caution du texte qui se garde bien d'en mettre en doute la validité jusqu'au moment où les deux narrataires (Astrée et Phillis) la récusent comme étrangère à *leur* histoire; ce qui laisse toute liberté à Astrée, dont le privilège de narratrice ne sera désormais plus contesté, de relater «l'artifice» de Phillis, tel qu'il s'est «réellement» déroulé; récit plus simple, plus rapide et surtout, plus précis, chacun des acteurs évoluant cette fois à nom et visage découvert. Est-ce ce surplus d'informations qui fait regretter la version antérieure? Version dont la romanesque, mystérieuse séduction persiste au moment même où elle est supposée être supplantée par un autre «dire», conforme, celui-là, à «la vérité». Or, qu'est-ce que promouvoir un récit à trous—aux dépens de la plénitude d'une narration véridique—si ce n'est remettre le «narrer»/narré à l'arbitrage souverain d'un tout-puissant destinataire qui aura tout loisir de combler les vides, colorant de son propre langage les blancs d'un «dit» offert? «Le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi et parfois bien davantage, celui qui l'écoute» (Genette, 267). Subversion dont G. Genette esquisse le fonctionnement sans en souligner la gravité—et le truquage. Comme le montre G. Molinié de telles manipulations correspondent à un projet spécifique du texte: réaliser et donner à voir «l'osmose...entre l'instance de production et l'instance de réception» (Molinié, 1988, 20-21). Mystification proprement baroque—et en même temps très moderne—dont la portée s'éclairera encore davantage dans l'analyse d'une autre «tromperie», celle de Climante, à la fois faux devin et «Grand devineur».

## II. «Le grand devineur». (365)

«Tant y a que je trouvay le tout si bien disposé, qu'il me sembloit qu'il n'y avoit rien à redire» (p. 158) s'exclame non sans suffisance le faux-devin Climante, émerveillé au souvenir de sa propre ingéniosité. Pour calmer les alarmes de son complice, il lui faudra pourtant

consentir à tout «redire» (158), et qui plus est, «par le menu» (156). Première différence, notable, avec le récit qui précède: l'histoire qui s'annonce a déjà été dite, la narration se désigne explicitement, et à l'avance, comme une répétition.

Préface obligeante dont il convient de nuancer, d'emblée, la candeur: en premier lieu, le récit n'est répétitif que pour les deux complices entre lesquels il a en principe,—et dans le secret du hors-texte—déjà fait l'objet d'un échange. Pour les nouveaux venus que le dispositif accueille en position de «récepteurs additionnels»—statuts parallèles du lecteur et de Léonide, l'un diégétique, l'autre métadiégétique—l'histoire racontée par Climante garde tout l'attrait du neuf, attente et curiosité sont intactes, et d'autant plus en éveil que l'identité du narrataire est, au départ, et sauf pour le devin, un complet mystère. Climante commence en s'adressant à un «vous» anonyme (et, à ce point, silencieux) où le lecteur d'aujourd'hui peut être tenté de reconnaître le familier écho de ces jeux auxquels se plaît la modernité.<sup>10</sup> L'hésitation n'est, de toute manière, que de courte durée, car le déictique, sans tarder, se précise dans une série de déterminations qui ne laissent plus dans l'ombre que le nom du narrataire: c'est un familier des nymphes, c'est un militaire de haut rang, c'est le proche complice du devin, c'est, comme Climante lui-même l'indiquera en le nommant, Polémas.



Un narrateur, deux narrataires, dont l'un interrompt tandis que l'autre se tait: on se retrouve en présence d'un dispositif triangulaire dont le fonctionnement s'apparente, par certains aspects, à l'«Histoire d'Astrée et de Phillis». Comme Diane, et bien qu'il ne soit pas l'un des personnages de l'histoire, Polémas s'autorise à intervenir; contrairement à Phillis, et bien qu'elle soit l'une des principales victimes de «la tromperie», Léonide s'abstient d'interrompre. Mais la comparaison reste trop hâtive pour rendre justice à la complexité du dispositif en question. Pour commencer, le silence de Léonide ne saurait être mis sur le même plan que les interruptions de Phillis: l'une a tout loisir de parler, l'autre est placée dans l'impossibilité *matérielle* d'intervenir. La paroi qui sépare la nymphe de ses compagnons de chambrée n'est mince, si l'on ose dire, que dans un sens: elle permet l'écoute, mais pas le dialogue.

Quant à Polémas, sa situation par rapport au récit est beaucoup plus mêlée, plus brouillée que celle de Diane: à la fois témoin, complice et ultime bénéficiaire de la mystification, il n'est ni tout à fait extérieur, ni tout à fait intérieur à l'histoire. Moins qu'un personnage, mais plus qu'un spectateur, il est voué à l'entre-deux ou, ce qui revient au même, au chevauchement. Posture d'instabilité et de déséquilibre dont l'ambiguïté s'aggrave dès lors qu'on se souvient qu'il est censé occuper ce poste de narrataire non pour la première, mais pour la seconde fois: ce que dément la nature même de ses interventions. A voir le franc enthousiasme<sup>11</sup>—des commentaires dont il ponctue le déroulement du récit, on a peine à croire qu'il s'agit d'une redite. S'exclame-t-on deux fois de suite aux mêmes rebondissements narratifs? Il faut que, d'une version à l'autre, quelque chose ait changé: si ce n'est le «dit»—il s'agirait, grosso modo, de la même histoire—il faut que ce soit le «dire»: Climante raconte la même chose, mais il raconte autrement; ce que laissait entendre, d'emblée, la précision «par le menu», promesse d'une narration plus précise, plus minutieuse—comme si le devin, pour achever de convaincre son complice, s'en remettait désormais au pouvoir du littéral plutôt que du grand trait.

«Littéral» paraît ici particulièrement approprié puisque, pour la majeure partie, la (seconde) narration se ramène à un récit de paroles. Les notations descriptives qui abondent à l'entrée de l'«Histoire»—accessoires, déguisements, machinerie— n'ont pour fonction que de planter le décor, fournir le cadre, la scène sur laquelle pourra se déployer le Verbe.

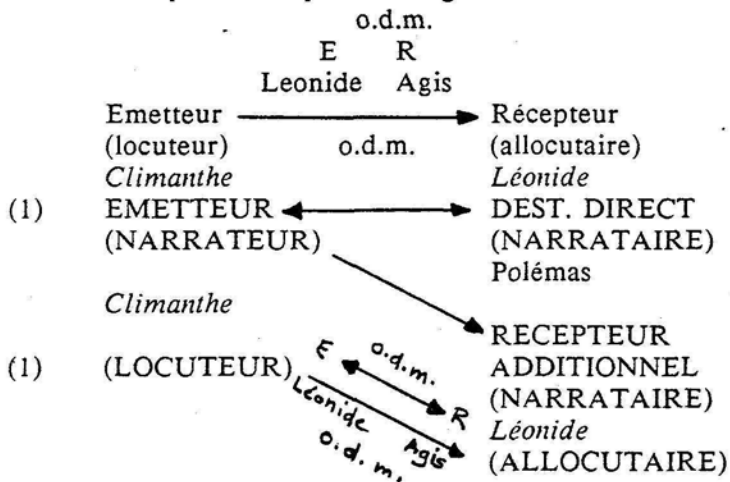
Nouvelle différence, fondamentale, par rapport au récit qui précède—et plus généralement, l'ensemble des «Histoires» qui émaillent la «Première partie»: dans le récit de Climante, l'habituelle proportion événements-paroles se déséquilibre pour mettre en vedette un discours dont les occurrences, savamment dosées, constituent précisément l'évènement; discours dont la source toute-puissante est, bien entendu, Climante, artiste du langage, orfèvre de la formule, faux-devin dont toute la «tromperie» réside dans une savante manipulation du «dire». De là, tout le plaisir et la fierté, avouée, à le redire. On voit ainsi comment le récit, lui-même produit d'une répétition—Climante racontant une deuxième fois à Polémas ce qu'il lui a déjà raconté—est, en même temps, le lieu d'un autre «redire»: Climante répète à Polémas ce qu'il a dit à Léonide, Silvie, Galathée.... «Redire au second degré qu'on distinguera du premier (le «re-raconter») parce qu'il est stratégique et qu'à ce titre, il se doit d'être exact, littéral, intégral: pour convaincre Polémas du pouvoir du langage, quoi de plus indiqué que de lui en donner à contempler l'effet sur lui-même? Stratégie qui ne sera opérante que si la parole est restituée telle quelle, citée dans ses moindres contours, ses inflexions les plus ténues. Le «redire» ne saurait pourtant se réduire à une simple réitération, aussi fidèle soit-elle, du «déjà dit»: la citation s'accompagne périodiquement d'arrogants commentaires d'«auteur» qui, à chaque nouvelle manoeuvre, viennent en souligner l'opportunité (tant dans l'intention que dans l'effet). Polémas, en tant que narrataire, s'en trouve placé dans une situation paradoxale, quasi intenable—forme aigüe de ce déséquilibre dont on a déjà souligné la précarité: à la fois victime et complice, séduit par le Verbe au moment même où il en mesure l'imposture, il entrevoit, l'espace d'un même,

contradictoire, instant, l'envers et l'endroit d'un langage à double face, à la fois creux et plein, véridique et mensonger; langage foncièrement piégé, qui pousse l'insolence jusqu'à dire le piège au moment même où il le déploie—ce qui, suprême tour de force, n'en compromet nullement la réussite; car Polémas est séduit à la fois par «le dire» et «le redire», par le narratif et le méta-narratif.

La répétition (et le pouvoir qu'elle recèle)<sup>12</sup> a pour conséquence de hiérarchiser une relation dont on s'attendait à ce qu'elle soit, comme dans l'histoire d'Astrée et de Phillis, isotopique; de fait, le matériau sur lequel Climante a travaillé, c'est Polémas qui, à l'origine, le lui a fourni. Le devin reconnaît sa dette d'ancien narrataire («[après]... que vous m'eustes fait cognoistre Galathée, Silvie, Léonide, et les autres nymphes d'Amasis, aussi bien de veue que je les cognoissois desja par les discours que vous m'en aviez tenus,...»). (p. 156) Mais c'est pour s'empresser de prendre ses distances par rapport à son informateur, en revendiquant la libre originalité d'une création désormais toute à lui. Ce n'est pas un hasard si la dissociation intervient précisément à propos d'un nouveau «redire», dont Polémas ne conçoit pas la possibilité, tandis que Climante proclame son savoir-faire: «Icy je m'arrestay, et luy dis: Voulez-vous, Léonide, que je redie les mesmes paroles que vous luy respondites? —Sans mentir, luy dit alors Polemas, vous vous mettiez en un grand hazard d'estre descouvert. —Nullement, respondit Climante, et pour vous rendre preuve de la perfection de ma memoire, je vous diray les mesmes paroles. —Mais, repliqua Polemas, si moy-mesme m'estois oublié à les vous dire?» (p. 161)

Divorce temporaire, qui cependant nous intéresse pour la suspension qu'il occasionne dans le dispositif de départ: ce n'est pas tant que Climante cesse de parler à Polémas, c'est plutôt qu'il semble ne vouloir adresser le «redire» qu'à Léonide. Redistribution des postes qui impose au lecteur un laborieux réajustement, du moins jusqu'à ce que le déictique se stabilise; car le même «vous», inchangé, désigne subitement une autre narrataire dont le surgissement efface insensiblement (bien que temporairement) la présence de Polémas. La redistribution

s'opère à la faveur d'une double citation (deux citations emboîtées) qui prend elle-même une valeur particulièrement ambiguë et flottante du fait même que—si Climante et Polémas l'ignorent, nous, nous le savons—Léonide *est là*: pour faire la preuve de son insurpassable talent, le devin entreprend de redire devant Polémas (et Léonide) la conversation qu'il a eue avec la nymphe à propos d'Agis. A l'intérieur même de cette conversation, — et pour faire la preuve de son insurpassable talent—le devin a entrepris de redire à Léonide ce qu'elle a répondu à Agis:



L'identité des dispositifs empilés (les mêmes actants occupant les mêmes postes, Polémas étant temporairement mis entre parenthèses), jointe au pouvoir de réactualisation de la citation, déplace le dialogue Climante-Léonide et l'instaure dans le présent même de notre lecture; dialogue perçu comme inaugural—c'est comme si Climante parlait à Léonide pour la première fois—et contemporain/concurrent du dialogue Climante-Polémas, pour un temps suspendu: on a l'impression que c'est à la nymphe et à la nymphe seule que le devin est en train de parler. Mais l'échange semble dès lors tenir de la magie, et suscite à nouveau chez le lecteur ce sentiment de vertige où l'on perd pied sans plus savoir finalement qui, à ce point du texte, est ou n'est pas là. Léonide est présente, mais nous sommes seuls, en principe, à le savoir—à moins que le devin ne l'ait,

précisément, deviné; comme il a, selon toute apparence, *deviné* ce que la nymphe a naguère répondu à Agis. Comment, sinon, le saurait-il? étranger venu d'ailleurs, il n'a pas assisté à la conversation et il ne peut compter sur Polémas, dont la mémoire défaillante n'aurait pu retenir, encore moins restituer, la lettre même des propos échangés; or l'épreuve à laquelle Climanthe a, de lui-même, choisi de se soumettre, exige une répétition littérale. Nouveau «redire» (à Léonide) qui, comme le «redire» à Polémas, ne vaut que si le dit est restitué tel quel, dans sa stricte exactitude. Mais si l'épreuve est analogue, l'enjeu est cette fois tout différent: pour Climanthe, il s'agit désormais de se donner à voir non plus comme le Suprême Imposteur, mais comme «le Grand devineur»; non plus comme celui qui manipule le faux, mais comme celui qui sait—et dit—le vrai: magique prouesse dont le texte signale, sans tarder, le magistral achèvement: Léonide s'entendant répéter, comme dans un rêve, ses propres paroles est bien obligée de s'incliner devant le savoir surnaturel du divin interprète: «Cependant que Climanthe parloit ainsi, Leonide l'escoutoit, si ravie hors d'elle-mesme, qu'elle ne sçavoit si elle dormoit ou veilloit; car elle voyoit bien que tout ce qu'il racontoit, estoit tres-veritable, et toutesfois elle ne pouvoit bonnement croire que cela fust ainsi» (p. 165).

Et le lecteur désespéré, une fois de plus, ne sait plus où il en est. Qui trompe qui dans cette histoire en désordre, histoire de magie, histoire de fantômes, dont on ne sait plus comment la prendre, comment la lire? La mystification semble être à la fois partout et nulle part, dévoilant dans le vrai, l'artifice, dans l'artifice, le vrai; où l'on est tenté de reconnaître l'essence même du discours littéraire, discours entre tous piégé,<sup>13</sup> à la fois véritable et mensonger, nécessaire et contingent; se désignant dans son arbitraire (histoire d'Astrée et de Phillis) mais s'imposant, en même temps, dans son inaltérable nécessité. Langage à double face dont, comme Polémas—notre double, notre reflet—nous contemplons/subissons la toujours neuve séduction.

L'«Histoire de la Tromperie» se révélerait ainsi comme l'histoire—ou une échappée sur l'histoire—du récit-en-train-de-s'écrire/se dire (et dont le déroulement est, à cet

effet, temporairement suspendu). Au creux d'une narration pas comme les autres—où le «redire» supplante le «dire»—il nous est donné de contempler, par une brèche dans la trame narrative, le fantomatique dialogue d'étrangers à la voix curieusement familière: l'auteur masqué (déguisé en personnage) écartant le lecteur—son complice du moment—pour s'offrir le luxe d'interpeller l'un de ses personnages; auteur à l'oeuvre, répétant à volonté une parole immuable dont il se désigne, par là-même, la source originelle, unique, souveraine.

On voit ainsi combien la triade Climante-Poléma-Léonide renouvelle et amplifie les jeux de formes qui ne faisaient que s'esquisser dans l'échange Diane-Phyllis; ce n'est plus le narrataire (narrateur) mais l'auteur lui-même qui cette fois intervient; auteur qui use d'un travesti—ce n'est pas un faux, mais un vrai, le vrai, devin—pour s'introduire dans «l'histoire» et en circonvenir (séduire)<sup>14</sup> l'héroïne. Climante a raison de redouter les foudres de ses pairs<sup>15</sup>: la transgression qui s'effectue par son entremise n'est pas de celles qu'on pardonne. Mais tout est permis au texte faiseur de miracles/mirages, y compris le plaisir de démonter ses sortilèges.

Catherine Spencer  
Connecticut College

#### Notes

<sup>1</sup> Ou presque tout; de l'histoire qui va être racontée, il semble qu'elle n'ignore que le dénouement, provoqué par la «méchanceté» de Semire, (pp. 110-111.)

<sup>2</sup> Ce que symbolisent, dans les schémas, les flèches à deux extrémités.

<sup>3</sup> Contrairement à d'autres romans, grecs ou baroques, qui exploitent volontiers la répétition, dans des récits successifs, d'une histoire déjà dite (sinon intégralement, du

moins en partie). G. Molinié ne cite qu'un exemple relatif à *l'Astrée* (*Du Roman grec au roman baroque*, pp. 71-72).

<sup>4</sup> Par exemple, l'«Histoire de Diane» (VI).

<sup>5</sup> Pour Marie Maclean, le statut du lecteur/spectateur se ramène toujours dans une certaine mesure, au voyeurisme: «Plays and books, narrative performances, allow us the pleasures of secret observation. we are the unseen, unsuspected, audience peeping through the lighted window at the private lives of others, peering through the keyhole at the doings in their bedrooms, having the vicarious pleasures of a thousand activities we either could not or would not dare indulge in» *Narrative as performance*, London and New York, Routledge, 1988. pp. 36-37.

<sup>6</sup> «Et quoy, interrompit Diane, sont-ce les vers que j'ay ouy chanter à une des nymphes de ma mere, sur le depart d'un berger?—Ce les sont, respondit Astrée, et [...] je ne les ay osé demander—Ne vous en mettez point en peine, repliqua Diane, car demain je vous en donneray une coppie. Et apres qu'Astrée l'en eut remerciée, elle continua...» (p. 134). Silence d'autant plus frustrant que d'ordinaire bergers et bergères ne se privent pas de citer les divers morceaux poétiques que leur inspire (rappelle) la circonstance.

<sup>7</sup> «De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs» J. L. Borges, *Enquêtes*; cité par G. Genette, op. cit., p. 245.

<sup>8</sup> «Soudain que ceste bergere se fut offerte, Lycidas l'accepta fort *effrontément*...» (p. 138) (c'est nous qui soulignons).

<sup>9</sup> Pour une analyse détaillée des adjectifs axiologiques, voir C. Kerbrat-Orecchioni, op. cit., pp. 84-95.

<sup>10</sup> Aux côtés de M. Butor, on se doit d'inclure des romanciers comme I. Calvino: «(Don't believe that the

book is losing sight of you, Reader. The you that was shifted to the Other Reader can, at any sentence, be addressed to you again. You are always a possible you. Who would dare sentence you to loss of the you, a catastrophe as terrible as the loss of the I...». *If on a Winter's Night a Traveler*, translated by W. Weaver, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, 1979. p. 147.

<sup>11</sup> - «Vrayement, interrompit Polemas, vous ne pouviez conduire avec plus d'artifice ce commencement» (p. 161).

- «Sans mentir, luy dit alors Polemas, vous vous mettiez en un grand hazard d'estre descouvert» (p. 161).

- «Non certes, respondit Polemas, et je juge bien, quant à moy, que toute personne qui n'en eust point esté advertie, s'y fut aisément trompée» (p. 165).

<sup>12</sup> «Toute répétition dans le discours porte en elle le principe d'un pouvoir sur celui qui s'y expose. Le pouvoir du discours, c'est en quelque façon sa faculté de (se) répéter et d'être répété, d'être tenu et retenu». a. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, seuil, 1979. p. 106.

<sup>13</sup> «L'écriture, c'est le règne du 'pseudo'» C. Kerbrat-Orecchioni, op. cit. p. 172.

<sup>14</sup> «Leonide qui escoutoit tous ces propos,...quoy qu'elle voulust mal à la ruse de Climante, si l'aimoit-elle en quelque sorte s'oyant louer...» (p. 170).

<sup>15</sup> «Ma plus grande haste estoit de m'en aller pour n'estre recogneu de quelque druyde, qui m'eust fait chastier, et vous sçavez bien que ça toujours esté là toute ma crainte» (p. 173).

\*les références renvoient à l'édition Vaganay, Genève, Slatkine, 1966.

Ouvrages Cités ou Consultés

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. (Paris: Gallimard, 1966).

Genette, Gérard. *Figures III*. (Paris: Seuil, 1972).

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*. (Paris: A. Colin, 1980).

Molinié, Georges. *Du Roman grec au roman baroque*. (Toulouse-Le Mirail: Service des publications de l'Université, 1982).

\_\_\_\_\_. *Éléments de stylistique française*. (Paris: P.U.F., 1986).

\_\_\_\_\_. «Sémiotique du narrataire dans les romans baroques». *Cahiers de Littérature du XVII<sup>es</sup>* 10 (1988).