

RHÉTORIQUE ET ROMANTISME

On ne badine pas avec l'amour, acte II, scène 5¹

Les spécialistes du XVII^e siècle ont bien montré les liens étroits de la rhétorique et du théâtre classique. Ces liens sont-ils oubliés dans le théâtre romantique ? On se propose d'aborder la question à partir d'une scène de *On ne badine pas avec l'amour*.

La pièce de Musset s'inscrit, en effet, dans un courant dont on évoque souvent les prises de position contre la rhétorique. Mais J. Molino, qui souligne l'hostilité à son égard des écrivains novateurs, et notamment des poètes, dès le début du XIX^e siècle, en limite la portée. Il rappelle notamment le vers de Hugo, tiré de « Réponse à un acte d'accusation » : « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe », qui implique malgré tout un respect de l'ordre logique du discours, de la disposition². Ainsi, les préceptes de cette discipline n'ont pas été complètement rejetés ; ils n'auraient pu être radicalement oubliés dès lors que l'enseignement, dominé par la culture latine, reprenait et transmettait les canons et les catégories de la rhétorique antique. Les manuels scolaires le prouvent, comme celui de Ch. Rollin, *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres par rapport à l'esprit et au cœur*, ouvrage datant des années 1726-1728, plusieurs fois réédité au XVIII^e et au début du XIX^e siècle : une grande partie en est consacrée à la rhétorique, dont les modèles sont Aristote, Denys d'Halicarnasse, Longin, Cicéron, Quintilien... Rollin ayant formulé le souhait qu'on se serve à l'Université d'une rhétorique courte, précise, pleine de citations des meilleurs passages des grands auteurs de l'antiquité, J.-V. Le Clerc, en 1827, déclare répondre à ce vœu en publiant une *Nouvelle rhétorique extraite des meilleurs écrivains anciens et modernes, suivies d'observations sur les matières de composition dans les classes de rhétorique* qui sera rééditée jusqu'en 1891.

Le dialogue entre Camille et Perdican se présente comme une *disputatio*, un débat : chacun argumente pour imposer à l'autre sa propre conception de l'amour³.

¹ Cet article, paru dans *L'Information littéraire* (50^e année, nov.-déc. 1998, n°5, p. 34-40), est la réélaboration d'une communication faite au congrès de l'ADADA qui s'est tenu à Lugano, en avril 1997.

² Voir « Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle », dans *RHLF*, mars-avril 1980, n°2, *La rhétorique au XIX^e siècle*, p.181-192. On peut noter que Musset a esquissé au moins une fois « la guerre à la syntaxe », ou du moins à la logique du discours, dans ce monologue de *Lorenzaccio* où le héros délire en des formes neuves (acte IV, sc. 9).

³ Telle est la situation : le père de Perdican, oncle de Camille, a fait revenir au château, où ils ont passé leur enfance, les deux jeunes gens qu'il veut marier. Mais Camille, élevée au couvent, réagit très froidement à l'égard de Perdican. Celui-ci, affecté, tâche de se consoler auprès de Rosette, une jeune paysanne connue de lui depuis l'enfance, qu'il emmène en

À vrai dire, le dialogue, en tant que dispute sur l'amour, relève aussi bien d'une tradition littéraire. On pense au genre lyrique médiéval du tenson, débat de deux personnages qui soutiennent respectivement deux points de vue opposés sur une même question, en général amoureuse. La référence paraît lointaine pour Musset, mais le courant précieux a repris, en l'adaptant, cette pratique ancienne de la contestation : on en voit des traces, parodiques, chez Molière. Et Marivaux à son tour en fait entendre des échos, par exemple dans *La Dispute*, dont le point de départ est une discussion à la cour sur la plus grande prédisposition à l'infidélité amoureuse des hommes ou des femmes⁴.

Le dialogue entre Camille et Perdican porte quant à lui sur l'amour de Dieu et l'amour humain : lequel est préférable ? Selon Camille, l'amour divin, auquel une religieuse se consacre, l'emporte, car il est absolu et n'expose pas à la souffrance de la trahison. Pour Perdican l'amour sacré n'exclut pas l'amour humain, et parce qu'il fait souffrir, celui-ci apporte authenticité et vérité à la personne. Camille adopte, apparemment, la position traditionnelle de la pensée chrétienne ; Perdican soutient une thèse plus originale car en défendant pour un seul la possibilité de plusieurs amours humaines, il s'éloigne de deux modèles fameux : Don Juan le libertin, qui séduit plusieurs fois sans aimer jamais, et Werther le romantique, qui n'aime qu'une fois.

Bien sûr, les enjeux de la dispute entre Camille et Perdican ne sont pas strictement idéologiques ; l'enjeu affectif (dépit, orgueil, amour...) est essentiel⁵ : à cause de lui le ton évolue du badinage au persiflage puis au désespoir pour Camille, de la légèreté à la véhémence pour Perdican ; il infléchit voire perturbe l'argumentation.

Cette dispute présente une multiplicité de récits. Il ne s'agit pas de récits selon la définition de Benveniste, mais d'énoncés racontant une histoire – et à vrai dire, les histoires sont parfois à peine esquissées, réduites à la mention d'un scénario aussi bien tourné vers le passé que vers le futur.

Le récit qui, selon notre définition large, peut se faire aux formes du discours, s'intègre parfaitement dans le dialogue. Ainsi, il se fond dans l'échange par le biais d'un schéma questions/réponses, au début, par exemple, où Camille

promenade, et embrasse assez librement. Camille, quant à elle, persiste si bien dans sa froideur qu'elle annonce à Perdican son retour immédiat au couvent (acte II, sc. 1). Perdican, chagriné assurément par tant de réserve, s'incline toutefois. Peut-être trop vite au goût de Camille ! En effet, à peine l'a-t-il quittée qu'elle demande à sa gouvernante (acte II, sc. 1, toujours) d'apporter à Perdican un billet, qu'apparemment elle avait déjà écrit avant de lui annoncer son départ, dans lequel elle lui demande un rendez-vous « à midi, auprès de la petite fontaine ». Perdican, perplexe, la précède sur le lieu du rendez-vous : l'aurait-elle surpris avec Rosette ? agit-elle par coquetterie ? Camille arrive et justifie son revirement au début du dialogue. Très vite, elle annonce qu'elle va prendre le voile et lance le débat : « Trouvez-vous que j'ai raison de me faire religieuse ? »

⁴ On pourrait mentionner que, dans sa jeunesse, Musset avait manifesté, d'après son frère, un grand goût pour la contestation en classe de philosophie (voir la *Biographie d'Alfred de Musset, sa vie et ses œuvres*, Paul de Musset, Charpentier, 1877) – à titre individuel faudrait-il ajouter, car il ne semble pas que la pratique de la dispute entre maîtres et élèves ait été répandue dans les classes de l'époque (voir de P. Albertini « Le cursus studiorum des professeurs de lettres au XIX^e siècle », dans *Histoire de l'éducation*, janv.1990, n°45, p.43-69).

⁵ C'est ce que A. Ubersfeld appelle le « croisement des conflits » (*Lire le théâtre III*, Belin Sup, 1996, p. 31).

amène Perdican à esquisser l'histoire de ses relations avec les femmes : « Dites-moi, avez-vous eu des maîtresses ? [...] – J'en ai eu. – Les avez-vous aimées ? – De tout mon cœur. – Où sont-elles maintenant ? [...] Combien de temps avez-vous aimé celle que vous avez aimée le mieux ? [...] – Ma foi, je ne m'en souviens pas. » Des commentaires (« Cela est possible »), des appels à commentaires (« [...] ont-elles tort ou ont-elles raison ? », « Lequel de ces deux hommes estimez-vous davantage ? » demande Camille), ou des questions rhétoriques (« Es-tu sûre [...], es-tu sûre [...] ? » insiste Perdican) ainsi que la brièveté même des récits préservent le dialogue.

Ces récits constituent un instrument du débat, un moyen de convaincre, fondé tantôt sur le *logos* (le discours ou la raison), tantôt sur l'*ethos* (l'image que donne le locuteur de lui-même, ou l'image de l'autre que le locuteur perçoit ou, pourrait-on ajouter, dessine), tantôt sur le *pathos* (les émotions à produire en l'autre, émotions à faire naître, aussi bien, par la stimulation de l'imagination). C'est de la rhétorique antique, d'Aristote en particulier, que vient la distinction entre *logos*, *ethos* et *pathos*; mais cette tripartition, que l'on retrouve chez les Latins, perdure chez les modernes : Rollin, par exemple, distingue les raisonnements et les preuves, puis les « précautions oratoires » qui concernent les qualités dont se montre pourvu l'orateur, et les passions ; E. Gérusez⁶ en 1841 distingue encore arguments, mœurs et passions, tout comme J.-V. Le Clerc avant lui. Comme il s'agit ici d'un texte de théâtre, nous proposons d'envisager les *éthè* en termes de rôles (de la coquette, du libertin etc.) ; la question du *pathos* concernera aussi bien le personnage-allocutaire que le lecteur – lecteur, disons-nous, plutôt que spectateur, puisque nous envisageons comme un texte cette pièce, d'ailleurs non destinée à la scène⁷.

Logos

Seule Camille utilise le récit d'un point de vue logique. Elle a recours à des « exemples », à des raisonnements inductifs, analogiques⁸. Dans les faits, bien sûr, le personnage ne mène pas jusqu'à son terme l'inférence, le lecteur la reconstitue.

⁶ E. Gérusez, *Cours de littérature rédigé d'après le programme pour le baccalauréat ès Lettres*, Paris, 1841.

⁷ R. Lancray-Javal dans l'édition « Classiques Hachette » (Hachette, 1993) pose de précieux jalons pour l'étude de cette scène, il suggère déjà de l'analyser en fonction du *logos*, de l'*ethos* (que nous n'entendons pas exactement comme lui) et du *pathos*.

⁸ On lit dans la *Rhétorique* d'Aristote : « L'exemple ne présente les relations ni de la partie au tout, ni du tout à la partie, ni du tout au tout, mais seulement de la partie à la partie, du semblable au semblable, lorsque les deux termes rentrent dans le même genre, mais que l'un est plus connu que l'autre ; par exemple : Denys aspire à la tyrannie, puisqu'il demande une garde ; autrefois, en effet, Pisistrate, ayant ce dessein, en demandait une, et, quand il l'eut obtenue, il devint un tyran ; de même Théagène à Mégare ; et tous les autres que l'on connaît deviennent des exemples pour Denys, dont pourtant on ne sait pas encore si c'est pour cette raison qu'il demande une garde » (*Rhétorique*, t. I, tr. M. Dufour, Les Belles Lettres, 1932, 1357b). On voit que les exemples esquissent l'histoire de Pisistrate et des autres tyrans. Ce sont des récits en puissance.

On parlera donc d'exemples pour les trois premiers récits dont le but est de prouver la prédisposition à l'infidélité de Perdican, et même de la lui faire reconnaître. Ainsi Camille amène d'abord son cousin, on l'a vu, à esquisser l'histoire de ses relations avec les femmes : « Dites-moi, avez-vous eu des maîtresses ? ». Puis un autre récit s'amorce (il avortera) concernant l'homme, s'il existe, qui n'aurait aimé qu'une seule femme : « Connaissez-vous un homme qui n'ait aimé qu'une femme ? » demande-t-elle. Enfin Camille brosse deux scénarios hypothétiques : « Si le curé de votre paroisse soufflait sur un verre d'eau, et vous disait que c'est un verre de vin, le boiriez-vous comme tel ? – Non » et « Si le curé de votre paroisse soufflait sur vous, et me disait que vous m'aimerez toute votre vie, aurais-je raison de le croire ? – Oui et non ». De nouveaux exemples apparaissent dans la suite du dialogue : on sort de l'enchaînement questions/réponses, dans lequel Camille interrogeait, et il s'agit cette fois d'un récit de récits. Camille, en effet, après avoir évoqué son amie religieuse (« J'ai pour amie une sœur qui n'a que trente ans, et qui a eu cinq cent mille livres de revenu à l'âge de quinze ans. C'est la plus belle et la plus noble créature qui ait marché sur terre ») rapporte les récits qu'elle lui a faits, la triste histoire de ses amours (« Nous habitons la même cellule, et j'ai passé des nuits entières à parler de ses malheurs [...]. Quand elle me parlait de son mariage, quand elle me peignait d'abord l'ivresse des premiers jours, puis la tranquillité des autres, et comme enfin tout s'était envolé [...] ») et ses réactions d'auditrice : compassion et vie imaginaire, elle-même faite de récits (« [...] j'avais fini par me créer une vie imaginaire ; [...] toutes les fictions de mes rêves portaient votre ressemblance »). Puis la jeune fille évoque en général le sort malheureux des femmes victimes de l'amour qui se trouvent au couvent : « Il y a deux cents femmes dans notre couvent [...]. Plus d'une parmi elles sont sorties du monastère comme j'en sors aujourd'hui, vierges et pleines d'espérances. Elles sont revenues peu de temps après, vieilles et désolées [...]. Les étrangers qui nous visitent admirent le calme et l'ordre [...]. » Le thème de ces récits n'est pas seulement l'infidélité, mais la souffrance qu'elle provoque dans l'amour profane. Car, on l'a dit, Camille défend l'amour de Dieu, la trahison et le désespoir n'affectant pas qui se retire au couvent. Voilà ce qu'elle voudrait, apparemment, faire dire à Perdican avant de le dire elle-même.

Ainsi, au début, le raisonnement implicite est le suivant : vous avez rapidement oublié ou négligé vos maîtresses ; vous me négligeriez donc rapidement moi-même si je vous aimais. Par la suite il faut comprendre : vous n'avez pas rencontré d'homme fidèle ; je n'ai donc aucune chance d'en rencontrer un ; puis : vous ne croyez pas à l'efficacité du souffle du curé sur l'eau ; je ne peux donc croire à l'efficacité de ce même souffle sur votre cœur – l'exemple se doublant ici d'une image, le souffle du curé, et d'une comparaison entre son action sur l'eau et sur Perdican. Ensuite, le raisonnement n'est pas davantage achevé, il avorte au profit d'un appel à conclusion lancé à Perdican,

mais on le comprend : mon amie et les autres femmes du couvent ont connu, en amour, trahison et souffrance ; voilà donc ce qui m'arriverait si je me mariais ; et la comparaison (« Plus d'une parmi elles sont sorties du couvent *comme j'en sors aujourd'hui*. . . »), voire l'identification (« *c'était moi* que je voyais agir tandis qu'elle parlait », « toutes les fictions de mes rêves portaient *votre ressemblance*⁹ ») étayent la conclusion.

Perdican semble ne pas comprendre où Camille « veu[t] [...] en venir » ; il élude les demandes (« Voilà, en vérité, des questions singulières »), manifeste du détachement (« Oui et non », « Je n'en sais rien », « Ni l'un ni l'autre et tous les deux », lui répond-il...). Bref, il ne se laisse guère persuader.

Ethos

L'image que donne de lui-même le locuteur devrait peser autant dans le débat que ses pures raisons. Ainsi Camille, pour commencer, se pose en future religieuse inexpérimentée mais zélée, curieuse de s'instruire, et sans passion pour la dispute : « Je voudrais m'instruire, et savoir si j'ai tort ou raison de me faire religieuse », « Ce que je voulais vous raconter, *comme une curiosité* [...]»¹⁰. L'*ethos* qu'elle se donne, caractérisé par le détachement et l'impartialité, est censé accréditer son propos. En revanche, elle remet en cause celui de Perdican.

Pas tout de suite, il est vrai, puisqu'elle commence par le décrire comme un jeune homme probe, plein de mérite, déjà expérimenté, digne d'être consulté : « Je sais quel homme vous êtes, et vous devez avoir beaucoup appris en peu de temps avec un cœur et un esprit comme le vôtre. » Mais plus loin, révoltée par l'inconstance masculine, oubliant sa réserve initiale, elle présente son cousin comme un vrai libertin. Tout concourt, en effet, à mettre Perdican dans ce rôle : il use, selon elle, ses genoux sur les tapis de ses maîtresses, fait l'amour comme on exerce un « métier », accepte les baisers d'une femme à peine sortie des bras d'un autre, fréquente les boudoirs¹¹... Et l'on remarque comment, dans cette seule tirade, Camille développe deux récits puisqu'elle reformule et complète d'abord les éléments narratifs qu'elle a arrachés à Perdican au début de la scène, puis raconte à sa manière, à l'aide d'une comparaison, le dialogue même qui lui a permis d'obtenir ces bribes d'information. Or ce sont les actes mêmes et les

⁹ C'est nous qui soulignons.

¹⁰ C'est nous qui soulignons.

¹¹ « Vous voilà courbé près de moi avec des genoux qui se sont usés sur les tapis de vos maîtresses, et vous n'en savez plus le nom. Vous avez pleuré des larmes de joie et des larmes de désespoir ; mais, vous saviez que l'eau des sources est plus constante que vos larmes [...]. Il me semble que vous devez cordialement mépriser les femmes qui vous prennent tel que vous êtes, et qui chassent leur dernier amant pour vous attirer dans leurs bras avec les baisers d'un autre sur les lèvres. » Puis : « Je vous demandais tout à l'heure si vous aviez aimé ; vous m'avez répondu comme un voyageur à qui l'on demanderait s'il a été en Italie ou en Allemagne, et qui dirait : "Oui, j'y ai été" ; puis qui penserait à aller en Suisse [...]. » Une partie de l'échange (« Je vous demandais tout à l'heure... ») sert à en alimenter la suite, transformée en récits.

circonstances évoqués par ces récits qui dessinent l'*ethos*, dévalorisant, attribué par la jeune fille à son cousin. Et comment un contempteur de l'amour pourrait-il en parler ? Camille a recours à un argument *ad hominem*.

Mais le ton particulièrement véhément, persifleur de ces propos ne modifient-ils pas, sans qu'elle y songe, l'*ethos* de la locutrice ? Ne faut-il pas voir aussi dans cette tirade la rage orgueilleuse de la coquette (un emploi théâtral), furieuse que Perdican fasse si vite son deuil de sa belle cousine ? De même éclate peut-être, un peu plus loin, le dépit de la séductrice qui, à court de moyens, cherche à faire valoir au jeune homme le prix de la beauté qu'il va perdre, en racontant au futur la cérémonie de la prononciation des vœux : « Oui je suis belle, je le sais. Les complimenteurs ne m'apprendront rien ; la froide nonne qui coupera mes cheveux pâlera peut-être de sa mutilation [...]. » Tout le débat pourrait donc se lire comme une scène de *dépit amoureux* (scène type du théâtre) d'autant que Musset a prêté à Perdican lui-même le soupçon d'une manœuvre de coquette, désireuse d'intéresser à elle son cousin : « Est-ce une coquetterie ? » se demande-t-il au début. Assurément la crédibilité des propos de Camille se trouve affaiblie de ce retournement de l'*ethos*.

Mais encore, et la thèse de la jeune fille n'en sort pas mieux étayée, on entend la voix de l'amoureuse authentique (autre *ethos*, autre rôle, involontaire, perçu par le lecteur) par exemple dans ce rêve, que le jeune homme attribue à l'orgueil, d'un Perdican abandonné de tous sauf de Camille, de loin priant pour lui, unie à lui dans une sorte de communion idéale : « [...] pensez à moi qui prierai pour vous. » Dans cette perspective, le dialogue pourrait se lire comme un *duo d'amour* (autre scène type du théâtre) refoulé, et tous les « exemples » comme des requêtes désespérées, indirectes, de garanties affectives : « Oh ! Perdican, ne raillez pas ; tout cela est triste à en mourir », soupire-t-elle.

Perdican, de son côté, accepte l'*ethos* du libertin ; il le parachève en adoptant le détachement qu'on a dit, le ton de la raillerie ; il le revendique même en faisant état de son agnosticisme : « [...] je ne crois pas à la vie immortelle¹². » Au libertinage de mœurs s'ajoute celui de la pensée.

Mais ses dernières répliques prouvent que ce rôle n'est pas jusqu'au bout le sien. Le libertin n'aime pas, et Perdican défend l'amour avec une passion qui change l'image du personnage, le présente comme un sincère amoureux de l'amour – peut-être de Camille ? Le vocabulaire racinien du début le suggère¹³, ainsi que le pressentiment du jeune homme, renvoyant à son couvent sa cousine : « Il pourra m'en coûter le bonheur de ma vie. » S'impose de nouveau l'idée d'un duo d'amour refoulé.

Mais aussi, Perdican remet en question les propos de Camille en s'attaquant à

¹² Moment important puisqu'il se lève ; il était donc assis. Ce geste relèverait de l'*actio* dans la rhétorique antique, non négligée par les modernes.

¹³ « Que veut dire cela ? tant de froideur, un refus si positif, si cruel, un orgueil si insensible [...] ! »

l'*ethos* de la locutrice : il prête à l'orgueil ses propos (« Tu es une orgueilleuse ; prends garde à toi ») ; et si elle s'est elle-même présentée comme une future religieuse sans expérience du monde, cela, dans la perspective du jeune homme, invalide son propos, le prive d'autorité (d'*auctoritas*). « [...] je ne crois pas que ce soit toi qui parles », lui dit-il ; ou encore : « Ah ! comme elles t'ont fait la leçon ! » L'idée de Perdican est que seul le discours enraciné dans l'expérience *personnelle* a de la valeur¹⁴. Position contraire à la rhétorique traditionnelle puisqu'elle réfute toute doxa, toute topique dans laquelle n'importe quel locuteur pourrait puiser, mais préparée par certains traités de rhétorique modernes, eux-mêmes pleins de réserve pour les lieux communs. H. Blair, par exemple, qui de plus fait sa place à une pensée du génie, prend ses distances à leur égard : « Ce qui est vraiment solide et persuasif doit être tiré *ex visceribus causae*, doit être le fruit d'une connaissance approfondie du sujet, et d'une longue méditation », déclare-t-il dans ses *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*¹⁵. Et J. Molino a souligné l'importance accordée par J.-G. Dubois-Fontanelle, qui fut le professeur de Stendhal, à l'imagination contre les lieux communs. Une « rhétorique romantique » est présente, écrit-il, dans les manuels du début du siècle¹⁶. Soulignons, tout de même, que l'hostilité aux lieux communs a commencé bien plus tôt ; elle existe déjà au XVII^e siècle comme le montre, par exemple. B. Beugnot¹⁷ ; toutefois elle s'opère, à ce moment-là, de l'extérieur, alors que dès le XVIII^e la mise en question est intériorisée par la rhétorique.

Le point de vue de Perdican, donc hostile aux lieux communs, explique sans doute son détachement durant les trois quarts du dialogue, et même son renoncement au débat direct avec sa cousine. C'est aux religieuses, en effet, qu'il affecte de s'adresser à la fin, mettant Camille en position de simple intermédiaire : « Adieu, Camille, retourne à ton couvent, [...] réponds ce que je vais te dire [...] ». Le lieu même du débat se déplace de la scène au hors-scène.

De fait, les récits ou les conseils des religieuses semblent, eux, bien fondés sur l'expérience, et par là devraient mériter qu'il les considère. Mais l'*ethos* de celles-ci est à leur tour remis en question par le jeune homme, sapant jusqu'au bout l'autorité des arguments qu'on lui oppose. Perdican, à son tour, reformule les récits de Camille, les prolonge, les transforme par le biais de questions rhétoriques : il propose une autre version de leur histoire, dans laquelle mensonges, blasphèmes et perversion (« Sais-tu quel nom elles murmurent

¹⁴ A. Heyvaert met bien en valeur l'importance de l'expérience personnelle dans la pensée de Musset, dans *L'Esthétique de Musset*, SEDES, coll. « Esthétique », 1996, chap.III « L'Esthétique du cœur », « L'Expérience », p.115-121.

¹⁵ Les *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*, Dublin, 1783, ont été traduites et plusieurs fois rééditées en France au XIX^e siècle. La citation est tirée du chapitre intitulé « De la composition d'un discours. Du raisonnement. Du pathétique. De la péroraison » (*op. cit.*, tr. française, Paris, chez Lefèvre, 1821, t. II, lecture XXXII).

¹⁶ J. Molino, *op. cit.*, p. 186. L'ouvrage de J.-G. Dubois-Fontanelle auquel il fait référence s'intitule *Cours de belles lettres* (1813). Voir dans la première division du tome premier (« Éloquence. Art oratoire ou rhétorique »), la première partie consacrée à l'invention

¹⁷ Voir *La Mémoire du texte*, « Florilèges et *polyantheae* », Champion, coll. « Lumières classiques », 1994.

quand les sanglots qui sortent de leurs lèvres font trembler l'hostie qu'on leur présente ? », et « Savent-elles que c'est un crime qu'elles font de venir chuchoter à une vierge des paroles de femmes ? ») discréditent les religieuses qui ont éloigné Camille de l'amour profane.

On pourrait toutefois s'étonner que Perdican, critiquant les expériences d'emprunt et les discours d'emprunt, défendant l'expérience et les vérités individuelles (« C'est moi qui ai vécu »), fasse lui-même la leçon à Camille (« retourne à ton couvent, [...] réponds ce que je vais te dire »), et recoure à des énoncés gnomiques (« Tous les hommes... toutes les femmes... le monde n'est que... On est souvent ... »). Le « je » même auquel il a recours pour finir (« [...] et on se dit : J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois ; mais j'ai aimé ») est ambigu : ce n'est pas celui de Perdican puisqu'il énonce un discours qu'il charge Camille de tenir aux religieuses ; ce n'est pas celui de Camille puisqu'il lui reproche son renoncement à l'amour profane ; ce n'est pas celui de Musset puisqu'il reprend ici, plusieurs l'ont souligné, des mots de G. Sand¹⁸... Cette première personne est une place à prendre, ou plutôt à mériter. Ce discours ne sera vrai que pour celui qui le tiendra au terme d'une expérience qui le valide. Ainsi l'écart par rapport à la tradition rhétorique ne tient pas seulement à la remise en cause d'une communauté de pensée (doxa, topique...) mais au déplacement de l'attention : celle-ci vise non plus l'allocutaire, l'autre à convaincre, mais le rapport de vérité entre le locuteur et son discours¹⁹.

Pathos

L'étude des *éthè* montre donc l'importance des enjeux affectifs, dont les effets parfois perturbent le débat prétendument idéologique. La dimension affective ressort également de l'étude des *pathè*, produits par les discours, qui tantôt étayent l'argumentation, tantôt la perturbent à leur tour. La recherche de l'émotion, fondée sur l'imagination, repose notamment sur le style, l'élocution.

Elle n'est véritablement sensible dans le discours de Camille qu'à partir du moment où elle évoque son amie religieuse. Il s'agit d'un récit de récits, on l'a vu, puisque Camille rapporte ce que celle-ci lui a raconté. Ce faisant, elle cherche à exciter la compassion de Perdican, et donc à encourager, apparemment, l'adhésion à sa thèse, en suscitant d'abord l'admiration de l'interlocuteur pour le triste personnage de l'histoire. La jeune fille du couvent est ainsi présentée comme une héroïne accomplie : noblesse sociale et morale, beauté, talents, bonheur se rassemblent en sa personne ; les images valorisantes

¹⁸ R. Lancray-Javal attire notre attention sur cette question de l'énonciation ; il souligne que « les influences cachées compliquent [...] encore ici le problème d'une parole personnelle et sincère » (*op. cit.*, p. 65).

¹⁹ A. Heyvaert cite ces propos de Musset, tirés de la *Biographie* écrite par son frère : « Ah ! [...] voilà du moins quelque chose de vrai ! Je ne crains pas de me tromper en racontant ce que j'éprouve » (*op.cit.*, p. 116).

abondent : « arbrisseau », « bourgeons », « couronne »... L'effet de chute, concerté, n'en est que plus pitoyable : « Son mari l'a trompée. » La recherche de la compassion repose encore sur l'élaboration syntaxique, sur les répétitions et les parallélismes oratoires²⁰. Mais aussi, la représentation du monastère lui-même doit contribuer à exciter la pitié. Le couvent, en effet, est prison (« cellule », « barreau »), lieu de la misère physique et morale (« vieilles et désolées »), lieu de fantômes (« voiles blancs »), lieu de la mort (« Tous les jours il en meurt »). Les romanciers, Diderot, Radcliffe, Lewis... se sont amplement intéressés à ce thème du couvent, et de leurs pages implicitement évoquées naissent des images qui étayent le récit de Camille dans l'esprit du lecteur. Mais aussi, l'évocation paraît si pitoyable en effet, du moins au lecteur car Perdican reste froid, que ce moyen de l'argumentation se retourne contre la jeune fille : on se demande si elle ne laisse pas plutôt s'exprimer sa répugnance pour lui. Et pourtant, l'espace religieux l'emporte, semble-t-il, sur celui du mondain, qu'elle évoque également, cherchant par-là à blesser, à vexer son interlocuteur. Car si la première image proposée est dépourvue de *pathos* (la locanda italienne, le chevrier qui danse devant elle sont des figures légères²¹), la suivante est provocatrice, et pas seulement dévalorisante pour l'*ethos* de l'interlocuteur : le monde fréquenté par Perdican se réduit à un boudoir où les corps s'échangent aussi bien que les bagues et les chaînes faites de cheveux de femmes, et le jeune homme y apparaît, on l'a vu, comme un méprisable héros de roman libertin – autre donnée intertextuelle²². Camille recherche encore la provocation vexatoire quand, retournant la métaphore du voyage induite par la Carte de Tendre, elle présente le Perdican de ce dialogue sur l'amour comme un touriste indifférent, comme un simple passant, quand elle fait de son amour une monnaie, moins qu'une monnaie²³.

Perdican ne s'émeut guère au discours de Camille, manifestement inefficace sur lui. Mais il s'échauffe en parlant. Il reprend le récit de Camille concernant son amie religieuse (c'est encore un récit de récit) et ce qu'elle lui a raconté (il y a donc récit de récit de récit !), pour en évoquer une suite possible. Plus exactement, il amène Camille à concevoir elle-même un rebondissement à l'action dont le couvent semblait bien constituer le terme, et par le recours

²⁰ « Quand elle me parlait de son mariage, quand elle me peignait d'abord l'ivresse des premiers jours, puis la tranquillité des autres, et comme enfin, tout s'était envolé, comme elle était assise le soir au coin du feu, et lui auprès de la fenêtre, sans se dire un seul mot, comme leur amour avait languï, et comme tous les efforts pour se rapprocher n'aboutissaient qu'à des querelles ; comme une figure étrangère est venue peu à peu se placer entre eux, et se glisser dans leurs souffrances, c'était moi que je voyais agir tandis qu'elle parlait. »

²¹ « Il y a dans la galerie, dit Camille, un petit tableau qui représente un moine courbé sur un missel ; à travers les barreaux obscurs de sa cellule glisse un faible rayon de soleil, et on aperçoit une locanda italienne, devant laquelle danse un chevrier. Lequel de ces deux hommes estimez-vous davantage ? » Il s'agit plutôt d'une description ; on la tiendra cependant pour un récit au sens large, dans la mesure où il y a mise en situation de personnages agissant.

²² Dans les romans évoqués précédemment, le couvent même est le lieu du libertinage, comme chez Sade.

²³ « Est-ce donc une monnaie que votre amour, pour qu'il puisse passer ainsi de mains en mains jusqu'à la mort ? Non, ce n'est pas même une monnaie ; car la plus mince pièce d'or vaut mieux que vous, et, dans quelques mains qu'elle passe, elle garde son effigie. »

insistant à des questions oratoires (« Es-tu sûre [...], es-tu sûre [...] ? [...] sais-tu [...] ? Sais-tu [...] ? »)²⁴ cherche à déstabiliser l'interlocutrice, de fait troublée au point de ne pas bien comprendre ce qu'on lui dit, au point d'avoir peur²⁵. Mais surtout, on remarque la façon dont Perdican évoque à son tour le couvent, hors-scène si obsédant dans cet échange, comme dans toute la pièce, qu'il recouvre le bois, la fontaine et les marguerites. On l'a dit, Perdican semble en pensée se transporter auprès des religieuses pour achever la dispute ; il nous y transporte avec lui, et y ramène Camille pour l'effrayer tout à fait de son propre milieu. L'image qu'il en brosse tend à l'hypotypose : les corps portent des « cicatrices », sont « décharnés », participent à des « processions lugubres », on y est comme enchaîné, le sang coule ! Perdican réveille à son tour les souvenirs les plus sombres du romantisme gothique, même si « chaînes » et « sang » ont valeur de métaphores. L'emploi du mot « nonnes » et de l'adjectif « sanglantes » pour qualifier les « poitrines » rappelle l'inquiétante histoire du *Moine* qui précisément s'intitule « La nonne sanglante ». De plus, ce couvent bruit de paroles secrètes (« Sais-tu quel nom elles murmurent [...] ? ») ou retentit de cris sonores et sinistres (« le tocsin de leur désespoir ») ; il s'y chuchote des récits qui mentent, « empoisonn[ent] », et détruisent, font de la jeunesse des « ruines ».

Quant au « monde », Perdican en propose une vision à la fois répugnante et attirante, le système concessif étant chargé de mettre en valeur ses attraits. Ainsi dans cet « égotisme sans fond », sur ces « montagnes de fange », « les phoques les plus informes rampent et se tordent » ; l'amour, toutefois, transfigure les amants (« [...] mais il y a monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux »). Perdican deux fois encore emploie la concession censée emporter la conviction parce qu'elle désarme l'autre en entrant dans ses raisons – autre façon de jouer du *pathos* en dépassionnant d'abord le *logos* de l'autre.

Peut-être cette analyse a-t-elle montré l'intérêt des outils rhétoriques pour l'étude d'un texte de théâtre quand bien même il s'inscrirait dans le courant romantique. Elle fait également apparaître le rôle du récit dans un débat. Son efficacité vient de son adaptabilité (on peut faire de tout, ou presque, un récit), de sa plasticité (on peut toujours le reformuler en transformant les causes, en inventant une suite, et par là construire ou modifier son *ethos* et celui de

²⁴ « Tu me parles d'une religieuse qui me paraît avoir eu sur toi une influence funeste ; tu dis qu'elle a été trompée, qu'elle a trompé elle-même, et qu'elle est désespérée. Es-tu sûre que si son mari ou son amant revenait lui tendre la main à travers la grille du parloir, elle ne lui tendrait pas la sienne ? » Puis reprenant cette fois l'histoire collective des religieuses du couvent : « Il y a deux cents femmes dans ton monastère, et la plupart ont au fond du cœur des blessures profondes ; elles te les ont fait toucher [...]. Es-tu sûre que si l'homme qui passe était celui qui les a trompées, celui pour qui elles pleurent et elles souffrent, celui qu'elles maudissent en priant Dieu, es-tu sûre qu'en le voyant elles ne briseraient pas leurs chaînes pour courir à leurs malheurs passés [...] ? » En imaginant une suite, il propose là encore une nouvelle version d'une histoire déjà évoquée par Camille.

²⁵ « Vous me faites peur ; la colère vous prend aussi. »

l'autre), de son impact sur l'imagination qui agit sur les émotions (le récit a une puissance évocatoire, il fait surgir à l'esprit des lieux, des personnages, des situations, qui peuvent emporter la raison). Sur ce dernier point, H. Blair insistait déjà en valorisant le rôle de l'imagination dans la production des émotions : il ne suffit pas, selon lui, de dire à l'auditeur qu'il doit être ému par telle chose pour qu'il le soit, « [...] à moins de présenter vivement ces objets [qui font naître l'émotion] à la pensée, il n'est pas au pouvoir de l'orateur de produire l'émotion ou la passion²⁶. » L'auteur faisait allusion au procédé de l'hypotypose, que nous avons inclus dans notre définition large du récit.

Ainsi, ce sont les propos de Perdican qui convainquent, or il n'emploie pas le récit en fonction du *logos*. Musset ne remet donc pas en cause l'efficacité de la parole. Et les propos des jeunes gens n'échappent pas, on pouvait s'y attendre, à la rhétorique traditionnelle des figures et des principes d'argumentation. Mais aussi, en réclamant une parole fondée sur l'expérience, Perdican pointe et dénonce implicitement la notion de lieu commun, ce qu'après tout font aussi certains rhétoriciens dès la fin du XVIII^e siècle. Surtout il infléchit la notion d'*ethos* : il ne s'agit plus en parlant de jouer un rôle pour autrui, mais d'ancrer le dire dans le vivre, exigence *éthique* qui sans doute hérite de la démarche rousseauiste des *Confessions*. De cette exigence ne se préoccupait pas la rhétorique ancienne, mais elle tend elle aussi à figurer chez les modernes. E. Géroze²⁷ écrira par exemple : « L'homme éloquent est celui dont la pensée vient du cœur et des entrailles avant de passer par le cerveau et d'être exprimée par la voix » ; et encore : « L'hypocrisie ne se conçoit pas dans l'éloquence ». Et H. Blair avant lui : « Ne sortez jamais de votre naturel, ne cherchez à imiter personne ni à vous former un modèle imaginaire. Tout ce qui est naturel plaît, même si quelques légers défauts l'accompagnent, parce que c'est l'homme que nous voulons voir, et que nous aimons ce qui a l'air de partir du cœur²⁸. »

Nous pensons que les romantiques s'étaient éloignés de la rhétorique ; elle s'est rapprochée d'eux, les a peut-être précédés.

R. BORDERIE

Université de Reims-Champagne-Ardenne

²⁶ H. Blair, *op. cit.*

²⁷ E. Géroze, *op.cit.*, p.75 et 77.

²⁸ H. Blair, *op. cit.*, t. II, p. 278.