

HECTOR EN ITALIE

François RASTIER

CNRS / ERTIM-INaLCO

*A paraître dans Richard, É. (éd.),
Aux marges des grammaires — Hommage à Michèle Noailly, Rennes, PUR*

Le texte se trouve encore aux marges des grammaires. Les « grammaires de textes » n'ont pas réussi à étendre aux textes un imaginaire grammatical formé dans la description des phrases. L'Analyse du discours a voulu pour sa part réduire le texte à une forme décontextualisée (à l'image de la structure grammaticale de la phrase), soustraite à son contexte et à ses conditions, pour « dépasser » ensuite le texte dans le « discours » et tenir un propos socio-politique sans plus guère se soucier du texte dans sa complexité linguistique.

En partant d'un exemple d'analyse d'un passage, cette brève étude entend d'une part souligner l'impossibilité de séparer texte et discours, linguistique interne et linguistique externe. La dualité de ces deux formes de linguistique fait la richesse et la complexité de notre discipline, alors que leur séparation n'a conduit qu'à des impasses, qu'il s'agisse de la séparation entre syntaxe et pragmatique ou de la séparation dérivée entre « grammaire de texte » et « analyse du discours ».

La sémantique des textes assume une responsabilité particulière pour remembrer ce que la philosophie du langage inspirée par le positivisme logique a séparé en imposant une tripartition entre syntaxe, sémantique et pragmatique : d'une part, il reste impossible de faire une syntaxe sans sémantique ; d'autre part, sémantique et pragmatique deviennent vite indiscernables dès lors qu'on récuse les simplifications habituelles (langage ordinaire, principe de pertinence, etc.). Enfin, la description des textes, notamment littéraires, exerce une double critique de la philosophie du langage, notamment parce qu'ils exigent une pensée de la complexité et exercent une critique fondamentale de l'idéologie communicationnelle.

Michèle Noailly proposait à la sagacité de ses invités quelques extraits des *Mémoires* de Berlioz ; atteint comme elle d'une italophilie incurable, affection toutefois bénigne car elle porte en elle sa propre consolation, j'ai naturellement choisi le passage des *Mémoires* qui décrit le séjour à Rome. Les quatre premières sections du chapitre XXXVI s'intitulent¹ : LA VIE DE L'ACADÉMIE. MES COURSES DANS LES ABRUZZES. SAINT-PIERRE. LE SPLEEN. J'ai

¹ Le chapitre dont je tirerai l'essentiel de cette étude se trouve reproduit en annexe. Les *Mémoires* furent donnés à l'imprimeur fin 1864, soit 33 ans après les faits évoqués ici. Berlioz corrigea les épreuves, mais obtint que l'ouvrage ne soit mis en vente qu'après sa mort.

Alors qu'ils peuvent parfaitement rivaliser avec ceux de Sand voire de Chateaubriand, ces *Mémoires* sont regardés comme un document plutôt qu'une œuvre littéraire. On leur a préféré *Les gaietés de l'orchestre*, chronique anecdotique et spirituelle, car il semble entendu qu'un musicien ne saurait faire oeuvre de littérature.

retenu la section où le narrateur va passer de tranquilles après-midis à lire Byron dans un confessionnal au Vatican : « Saint-Pierre me faisait aussi toujours éprouver un frisson d'admiration. C'est si grand ! si noble ! si beau ! si majestueusement calme !!! J'aimais à y passer la journée pendant les intolérables chaleurs de l'été. Je portais avec moi un volume de Byron, et m'établissant commodément dans un confessionnal, jouissant d'une fraîche atmosphère, d'un silence religieux, interrompu seulement à longs intervalles par l'harmonieux murmure des deux fontaines de la grande place de Saint-Pierre, que des bouffées de vent apportaient jusqu'à mon oreille, je dévorais à loisir cette ardente poésie ; j'adorais profondément ce caractère à la fois inexorable et tendre, impitoyable et généreux, composé bizarre de deux sentiments opposés en apparence, la haine de l'espèce et l'amour d'une femme. »

1. Dans les confessionnaux de Saint-Pierre de Rome

Interrogeons la succession des thèmes : en premier lieu, comment les Abruzzes peuvent-elles voisiner avec Saint-Pierre ? Dans la doxa de l'époque, ces montagnes désolées sont un repaire de bandits meurtriers : « Le bandit des Abruzzes, les mains à peine lavées et ayant encore du sang dans les ongles, va demander l'absolution au prêtre » (Victor Hugo)². L'antithèse entre la nature sauvage de ces montagnes et le raffinement artistique du Vatican est redoublée par celle qui oppose le crime et la rédemption. Soit, en bref :

'Abruzzes' : /sauvage/ + /dangereux/+/impie/
vs 'Saint-Pierre' : /artiste/+ /salutaire/+/religieux/.

Paradoxalement, alors qu'ils sont annoncés en titre de chapitre, les voyages aux Abruzzes sont évoqués en quelques mots (huit) au détour d'une phrase (« Usant de la liberté qui nous était accordée, je cédaï à mon penchant pour les explorations aventureuses, et me sauvais aux Abruzzes quand l'ennui de Rome me desséchait le sang ») qui n'évoque en rien la nature. En revanche, l'intérieur de Saint-Pierre est décrit par tous les traits qui distinguent le *topos* classique du *locus amoenus*, lieu classique de l'inspiration poétique dans la nature³ : la fraîche atmosphère, le silence, l'harmonieux murmure des eaux, les bouffées de vent léger.

L'antithèse entre les Abruzzes et Saint-Pierre préparait ainsi une sorte d'hypallage simple, puisque l'intérieur de la Basilique revêt tous les caractères d'un paysage. La nature à vrai dire connaissait avec le romantisme une évolution irréversible : ce n'est plus la nature humanisée des travaux et des jours, lieu bucolique et élégiaque, mais l'espace sauvage propice aux passions extrêmes

² *Napoléon le Petit*, (1989[1852]) Paris, Laffont, VI, p. 149. Voir aussi : « C'était encore le touareg du désert, le pirate malais, le bandit des Abruzzes » (Alphonse Daudet, (1984 [1872]), *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*, in *Lettres de mon moulin*, Paris, Gallimard, p. 15). L'antithèse demeure chez Gide, à propos d'un personnage des *Caves du Vatican* : « il avait l'air moins d'un curé que d'un parfait brigand des Abruzzes » (1961 [1914]), in *Romans*, Paris, Gallimard, p. 794).

³ Ce *topos* de la poésie hellénistique garde sa forme classique de la première Bucolique de Virgile au premier chant de l'*Arcadie* de Sannazar. On le trouve encore parodié dans *En attendant Godot*.

qui reçoit désormais les suffrages, notamment ceux de Byron⁴. Berlioz opposait ainsi deux Italies : « la grande et forte Italie, l'Italie sauvage, insoucieuse de sa sœur, l'Italie artiste » (écrit-il dans ses *Mémoires*, au ch. XXXVII, qui suit celui que nous lisons). Ainsi, la forme sémantique que lexicalise *Abruzzes* diffuse-t-elle certains de ses traits dans celle que lexicalise Saint-Pierre : le *locus terribilis* se transforme et s'euphémise en *locus amoenus*, la Basilique décrite comme un paysage arcadien.

Le *locus amoenus* était par tradition celui de l'inspiration poétique. Ici, le narrateur s'installe pour lire un grand poème de Byron⁵. Passons sur le fait que les confessionnaires de Saint-Pierre, malgré les Indulgences, sont constamment assiégés par des pèlerins et pénitents de tout l'univers. L'in vraisemblable majeure, pour le lecteur de son temps, c'est que le jeune Berlioz vient y lire un poète réputé le diable en personne. Byron, une des premières célébrités *people*, connu pour le scandale qui entourait ses amours sulfureuses, passait pour incestueux et sodomite. Il était d'ailleurs surnommé le *diable boiteux*⁶. Le *topos* du diable dans le bénitier, et quel bénitier !, se trouve donc convoqué et s'oppose polémiquement au *topos* irénique du *locus amoenus*. Si l'auteur du *Corsaire* offusque le caractère sacré du lieu, il y a pire encore : le héros du poème byronien, Conrad, défie les hommes et Dieu de son repaire montagnard dans une île de Morée.

Non seulement le *topos* des montagnes sauvages, le « *locus terribilis* » annoncé par les *Abruzzes* et renouvelé par la Morée du *Corsaire*, se cache ainsi dans un confessionnaire du Vatican, mais il *diffuse* certains de ses traits naturels dans Saint-Pierre. La sauvagerie des montagnes s'oppose à l'Art que symbolise la Basilique ; en outre, leur caractère impie de leurs dangereux habitants se trouve rappelé dans le *topos* romantique du Proscrit défiant Dieu. Le contraste entre l'art classique et l'art romantique se voit ainsi souligné : « Des cris de rage des pirates, de leurs orgies sanglantes, je passais tout à coup aux concerts des Séraphins, à la paix de la vertu, à la quiétude infinie du ciel... ».

Techniquement, on peut décrire la composition comme un chaînage de formes sémantiques (ici des thèmes) qui se transforment en s'opposant, des *Abruzzes* à Saint-Pierre et de Saint-Pierre à la Morée.

Formes	Forme 1	Forme 2	Forme 1'
Manifestation	compacte	détaillée	latente
Nom	Abruzzes	Saint-Pierre	[Morée]
Topoï	<i>Locus terribilis</i>	<i>Locus amoenus</i>	<i>Locus terribilis</i>
Sèmes	/montagne/ /naturel/ /danger/	/collines/ /urbain/ /confort/	/montagne/ /naturel/ /danger/

⁴ Voir par exemple la description des cascades de Marmorè, près de Terni, aux strophes LXIX et suivantes de *Childe Harold*.

⁵ Dans *The Corsair* (1814), Byron donne un portrait définitif du héros qu'il veut être. L'ouvrage, en 3 chants et 1864 pentamètres iambiques, connut un triomphe : dix mille exemplaires vendus le jour de sa parution.

⁶ L'expression faisait florès depuis le roman de Lesage. Un des héros de Byron vend d'ailleurs son âme au diable pour guérir sa claudication.

L'église anglicane refusa que le scandaleux Byron soit inhumé dans le « coin des poètes » de l'Abbaye de Westminster ; ce n'est que 145 ans après sa mort, en 1969 donc, qu'elle accepta d'y transférer ses restes.

La forme 2 (Saint-Pierre), détaillée, correspond à un *topos* classique modifié par paradoxe (le trait /ville/ s'oppose au trait /naturel/), d'où un effet humoristique qui convient parfaitement au genre des mémoires, du moins ceux des gens d'esprit.

La forme 1 (Abruzzes), compacte, est un *topos* romantique en formation. Dans sa première occurrence, elle n'est connue que par sa nomination et les traits associés dans la doxa, telle que l'atteste l'intertexte « général ». Dans sa deuxième occurrence (1' : Morée), elle est détaillée, mais par le biais de l'intertexte byronien. Ces chaînages entre formes successives s'opèrent par propagations de sèmes et par oppositions de polarités évaluatives.

D'une part, les Abruzzes sont une forme compacte qui perturbe une forme détaillée, Saint-Pierre ; d'autre part, la Morée reste une forme d'abord latente puis diffuse qui s'oppose à des éléments de Saint-Pierre. Ce chaînage illustre deux relations complémentaires entre formes : la *transformation* entre Abruzzes et Saint-Pierre ; puis la *mise en saillance* réciproque par contrastes entre la Morée (où se trouvent le repaire de Conrad et le palais du Pacha Seyd qu'il assiège) et Saint-Pierre ('cris de rage' vs 'concerts', 'pirates' vs 'Séraphins', 'orgies sanglantes' vs 'paix de la vertu' – noter le chiasme, car 'orgies' s'oppose à 'vertu', et 'sanglantes' à 'paix').

Berlioz joue adroitement sur les styles : le style humble de la pastorale s'oppose humoristiquement aux styles sublimes, tant celui de Saint-Pierre que celui du *Corsaire* — qui contrastent à leur tour comme l'angélique quelque peu suranné et le satanique résolument moderne.

Berlioz fuit l'ennui de la Rome papale où les livres qu'il aime sont mis à l'index et les théâtres fermés les trois quarts de l'année. Il trouve donc une distraction soit dans les Abruzzes, soit dans une lecture qui le passionne, mais la succession *refus de l'ennui* > *distraktion* > *passion* a évidemment un contenu artistique. Le paragraphe par lequel se clôt le chapitre va permettre de préciser l'enjeu de cette succession des formes sur l'isotopie artistique : « Un paysan entra et vint tranquillement baiser l'orteil de Saint-Pierre. — Heureux bipède ! murmurai-je avec amertume, que te manque-t-il ? tu crois et espères ; ce bronze que tu adores et dont la main droite tient aujourd'hui, au lieu de foudres, les clefs du Paradis, était jadis un Jupiter tonnante ; tu l'ignores, point de désenchantement. En sortant, que vas-tu chercher ? de l'ombre et du sommeil ; les madones des champs te sont ouvertes, tu y trouveras l'une et l'autre. Quelles richesses rêves-tu ?... la poignée de piastres nécessaire pour acheter un âne ou te marier, tes économies de trois ans y suffiront. Qu'est une femme pour toi?... un autre sexe. Que cherches-tu dans l'art ?... un moyen de matérialiser les objets de ton culte et de t'exciter au rire ou à la danse. À toi, la Vierge enluminée de rouge et de vert, c'est la peinture ; à toi, les marionnettes et Polichinelle, c'est le drame ; à toi, la musette et le tambour de basque, c'est la musique ; à moi, le désespoir et la haine, car je manque de tout ce que je cherche, et n'espère plus l'obtenir. »

Ce paragraphe commence par un *topos* virgilien, celui du bonheur des paysans : *O fortunatos nimium sua si bona norint, agricolas*⁷ ! Voyons comment

⁷ *Géorgiques*, II, v. 458 ; « Trop heureux s'ils connaissaient leur bonheur, les paysans ! ». Attestant la prégnance du *topos*, Edward John Trelawney, le modèle de Conrad, écrivait dans ses *Mémoires d'un gentilhomme corsaire* : « Il me parut que le

ce thème arcadien est remanié ici en une nouvelle synthèse paradoxale des Abruzzes et du *locus amoenus*.

(i) Tout comme celui du *locus amoenus*, ce topos est parodié : l'heureux bipède a la foi du charbonnier, économise pour se marier comme pour acheter une bête de somme, etc. Il ne connaît que des formes inférieures de l'art, en peinture, art dramatique et musique (tout en sommant ces disciplines des Prix de Rome !). Dans la littérature de l'époque, le paysan n'avait déjà plus rien de commun avec les attendrissantes bergeries du siècle précédent (comme l'atteste *Les paysans* de Balzac).

(ii) Il n'est pas impossible que ce paysan vienne lui aussi des Abruzzes, car les paysans des Abruzzes devenaient souvent des musiciens ambulants, joueurs de musette, les *pifferari*. Le *Harold en Italie* de Berlioz, qui transpose en musique le *Childe Harold* de Byron, comprend un premier mouvement intitulé *Harold aux montagnes*, un deuxième *Marche des pèlerins* et un troisième *Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse*. Ce chapitre des *Mémoires*, pour autant que Berlioz s'identifie à Byron, conserve ici cette succession, puisque l'on y retrouve la suite : Montagnes (Abruzzes), Saint-Pierre (lieu majeur du pèlerinage), Sérénade (cf. ici « musette et tambour de basque » et dans *Harold en Italie* l'orchestration de la troisième partie qui imite la musique des *pifferari* des Abruzzes)⁸.

(iii) Même la Vierge enluminée pourrait trouver un écho qui l'anticipe dans ce passage de la *Vie de Rancé*, où Chateaubriand, dont les *Mémoires d'Outre-tombe* furent un contre-modèle des *Mémoires* de Berlioz, juxtapose paradoxalement le thème romain et celui des Abruzzes : « La pénitence sortie de Rome errait à l'entour ; pauvre *Piferario* [sic] des Abruzzes, elle faisait entendre le son de sa musette devant une madone » (1986 [1844], Paris, Gallimard, II, p. 149).

Si le paysan des Abruzzes est comblé sur le plan artistique et économise pour se marier, la dernière phrase du chapitre reprend pour le narrateur le *topos* romantique de l'ennui : « à moi, le désespoir et la haine, car je manque de tout ce que je cherche, et n'espère plus l'obtenir. » Le *topos* classique : « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé »⁹ s'est radicalisé ici dans sa réécriture : « la haine de l'espèce et l'amour d'une femme ». L'Ennui, aussi nommé *Spleen* dans ces *Mémoires* et d'abord dans le résumé liminaire du présent chapitre, devient

genre de vie du paysan pauvre était le seul heureux, et qu'il l'était parce qu'on y avait peu de besoins » (Paris, Phébus, 1988, p. 89). Ce *topos* reste très présent : on le trouve même, que Michèle Noailly me pardonne cette référence, dans *Astérix chez les Bretons*.

⁸ « J'ai remarqué seulement à Rome une musique instrumentale populaire que je penche fort à regarder comme un reste de l'antiquité : je veux parler des *pifferari*. On appelle ainsi des musiciens ambulants, qui, aux approches de Noël, descendent des montagnes par groupes de quatre ou cinq, et viennent, armés de musettes et de *pifferi* (espèce de hautbois), donner de pieux concerts devant les images de la madone. Ils sont, pour l'ordinaire, couverts d'amples manteaux de drap brun, portent le chapeau pointu dont se coiffent les brigands, et tout leur extérieur est empreint d'une certaine sauvagerie mystique pleine d'originalité [...]. J'ai entendu ensuite les *pifferari* chez eux, et si je les avais trouvés si remarquables à Rome, combien l'émotion que j'en reçus fut plus vive dans les montagnes sauvages des Abruzzes, où mon humeur vagabonde m'avait conduit » (*Mémoires*, ch. XXXIX). C'est là un antidote bienvenu à la torpeur romaine : « L'art instrumental est lettre close pour les Romains. Ils n'ont pas même l'idée de ce que nous appelons une symphonie » (*ibid.*).

⁹ Lamartine, *L'isolement*, st. 7, v. 4, in *Méditations poétiques*.

dans la littérature d'alors ce sentiment envahissant qui se caractérise par la privation de l'objet du désir et par la dysphorie corrélative, dans un temps itératif et imperfectif¹⁰. Si « l'heureux bipède » est comblé sur le plan esthétique et confiant dans le domaine amoureux, le narrateur est doublement privé par le manque de spectacles et de lectures, comme par l'absence de la femme aimée.

On note dans la succession des *topoi* un chaînage en chiasme : Abruzzes vs Saint-Pierre vs Byron (et Corsaire) vs Paysan. Par une dialectique paradoxale, chaque occurrence inverse des valeurs de la précédente. La lecture du *Corsaire* de Byron est l'opérateur qui permet de faire communiquer les quatre étapes dans la succession des *topoi* : la structure du texte dépend ainsi de la structure de l'intertexte mentionné, mais non cité.

2. Récits de vie

Cet aperçu de la thématique doit être complété par une vue des structures narratives où agissent les acteurs évoqués : le Narrateur, Byron, Conrad (le Corsaire).

(i) De son repaire montagnoux, Conrad le banni solitaire au regard de feu part attaquer le Pacha Seyd. Déguisé en derviche, il s'introduit dans son palais pendant que ses hommes l'incendient et tentent de libérer les beautés du harem. Toutefois, Conrad est capturé et condamné ; mais il est bientôt libéré par la belle Gulnare qu'il a sauvée, et qui poignarde le Pacha Seyd par amour pour lui.

(ii) Byron visita Rome, et sans doute Saint-Pierre, avec sa maîtresse d'alors, Teresa Guiccioli, en 1819 ; elle avait alors seize ans et son mari soixante¹¹.

(iii) Berlioz est à Rome pour l'amour de la jeune pianiste Camille Moke, car sa mère a exigé qu'il gagne le Prix de Rome avant de consentir à lui donner sa fille pour fiancée. Cependant, le galant désargenté ainsi écarté pour deux ans, elle la fiance à Ignace Pleyel, illustre fabricant de pianos, âgé alors de soixante-quatorze ans (Berlioz en avait vingt-huit). Apprenant cela, il décide de revenir à Paris, déguisé en femme de chambre, pour les tuer tous trois avant de se suicider¹².

L'homologation entre les trois récits est tentante :

¹⁰ Pour une analyse dans le roman français du XIX^e, cf. l'auteur, 1996, et 2001, ch. VII.

¹¹ Elle apparaît fugitivement, grossie, presque germanique, au livre 31 des *Mémoires d'outre-tombe* : « rien ne s'arrangeait moins avec le souvenir de Lord Byron ».

¹² « Je repassais même avec beaucoup de soin dans ma tête, la petite *comédie* que j'allais jouer en arrivant à Paris. Je me présentais chez mes *amis*, sur les neuf heures du soir, au moment où la famille était réunie et prête à prendre le thé ; je me faisais annoncer comme la femme de chambre de madame la comtesse M..., chargée d'un message important et pressé ; on m'introduisait au salon, je remettais une lettre, et pendant qu'on s'occupait à la lire, tirant de mon sein mes deux pistolets doubles, je cassais la tête au numéro un, au numéro deux, je saisisais par les cheveux le numéro trois, je me faisais reconnaître, malgré ses cris, je lui adressais mon troisième compliment ; après quoi, avant que ce concert de voix et d'instruments eût attiré des curieux, je me lâchais sur la tempe droite le quatrième argument irrésistible, et si le pistolet venait à rater (cela s'est vu) je me hâtai d'avoir recours à mes petits flacons. Oh! la jolie scène ! C'est vraiment dommage qu'elle ait été supprimée ! »

[Conrad] le Corsaire
Byron
Berlioz

[Gulnare]
Mme Guiccioli
[Camille Moke]

[Le Pacha Seyd]
[M. Guiccioli]
[Ignace Pleyel]

N.B. : Ce tableau se limite à l'interrelation des principaux acteurs. Les crochets encadrent les noms suppléés par l'interprétation.

Les trois jeunes hommes, aimés de jeunes beautés, rivalisent pour les arracher à des vieillards. Le parallèle entre Conrad et le Narrateur se précise encore, puisque tous deux sont bannis (Berlioz vit son séjour forcé à Rome comme un bannissement) et tous deux se déguisent pour entrer dans la demeure de leur rival. Dans l'exemple de la belle Gulnare, on peut déceler en outre le vœu de Berlioz que Camille poignarde son rival. Enfin, le parallèle structural ne doit pas cacher que les deux idéaux du narrateur, Byron et Conrad, sont heureux car aimés de leur belle, alors qu'il semble douter de Camille.

Sa robe terminée par une couturière florentine, notre musicien se mit en route pour Paris, mais l'oublia dans une diligence et courut les grisettes de Gênes pour s'en faire coudre une autre. Renseignée, la police piémontaise le suspecta et ne lui permit que d'aller jusqu'à Nice (qui n'était pas encore rattachée à la France). Avant de revenir, dépité, à Rome, il s'y arrêta trois semaines, y composa une pièce satanique, *La tour de Nice*, qu'il réélabora à son second séjour dans la même ville en 1844, pour l'intituler alors *Le Corsaire* (H. 101), sans doute en souvenir ultime de ses amours avec Camille, mais aussi de Byron et de Conrad le proscrit.

Dans le chapitre que nous lisons, le premier récit est présent par son titre et par des mentions comme « l'amour d'une femme », « les courses aventureuses du Corsaire », « des cris de rage des pirates, de leurs orgies sanglantes » ; le deuxième par le nom de Byron et madame Guiccioli, « femme admirable et rare, de qui il a été si complètement compris, si profondément aimé » ; le troisième enfin par « je manque de tout ce que je cherche, et n'espère plus l'obtenir » (le narrateur a toutefois détaillé son intrigue sentimentale au chapitre précédent).

Sans respect pour l'opposition factice entre « fiction » et « diction », entre textes jugés référentiels (comme devraient l'être des mémoires) et non référentiels (comme *The Corsair*), partout le texte des *Mémoires* se modèle sur son intertexte. Byron n'est pas seul, Virgile lui est opposé, et même La Fontaine vient à la rescousse : au début de notre extrait, le narrateur dit des musiciens : « ils n'ont pour quitter Rome d'autres motifs que le *désir de voir et l'humeur inquiète* ». Cette formule fait allusion aux *Deux Pigeons* (*Fables*, IX, 2), récit qui s'applique à merveille au couple formé par Camille et Hector¹³.

¹³ Le début s'applique à leur séparation : « Deux Pigeons s'aimaient d'amour tendre. / L'un d'eux s'ennuyant au logis / Fut assez fou pour entreprendre / Un voyage en lointain pays. » ; la fin au regret du mémorialiste qui révise ce texte avant sa mort : « J'ai quelquefois aimé : je n'aurais pas alors / Contre le Louvre et ses trésors, / Contre le firmament et sa voûte céleste, / Changé les bois, changé les lieux / Honorés par les pas, éclairés par les yeux / De l'aimable et jeune bergère / Pour qui, sous le fils de Cythère, / Je servis, engagé parmes premiers serments. / Hélas! Quand reviendront de semblables moments ? / Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants / Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète ? / Ah! si mon cœur osait encor se renflammer ! / Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ? / Ai-je passé le temps d'aimer ? »

Il ne s'agit pas que de bel esprit et d'allusions littéraires. Dans le cas de Berlioz, tel que le narrateur des *Mémoires* nous le décrit, les exemples littéraires, qu'ils soient de simples *topoi*, des fables ou des récits poétiques développés, restent inséparables des événements tels qu'ils sont voulus et vécus.

La vie est un roman, voire un poème, cela reste un thème majeur du premier romantisme, celui de la *Lucinde* de Schlegel – et dont le nom même dérive à dessein du mot *roman*. Le rêve artistique et la réalité s'interpénètrent. « Fiction » et « non-fiction » perdent les limites tranchées que voudrait imposer la philosophie du langage, dès lors que la vie se dispose et prend son sens en fonction de modèles littéraires.

La mort de Byron, dans une ville grecque assiégée par les Turcs, en vue de la Morée, inverse, dix ans après la publication du *Corsaire*, le siège de Coron par Conrad, où le Pacha Seyd trouva la mort.

Chez Berlioz, l'intrigue est d'emblée romanesque, et l'humour du narrateur, auquel l'auteur doit sans doute la vie, en fait « une petite comédie », alors même qu'il se préparait à un triple meurtre suivi d'un suicide.

3. Une sémantique des paradoxes ?

A/ La dualité entre linguistique interne et linguistique externe se reflète au sein même du sème par la dualité (non contradictoire et relative) entre sèmes inhérents et sèmes afférents. Les premiers sont hérités par défaut et dépendent donc de la doxa en cours¹⁴ ; les seconds dépendent du contexte linguistique et de la situation telle qu'elle est d'emblée configurée par le *genre* du texte.

S'appuyant sur des héritages par défaut, l'écriture endoxale privilégie l'inhérence et limite l'actualisation et la propagation de sèmes afférents. En revanche, l'écriture paradoxale perturbe l'héritage des sèmes inhérents et favorise l'actualisation de sèmes afférents ; par exemple, elle se permet de remotiver des lexies figées (cf. le « silence religieux » de Saint-Pierre).

Les *topoi* ne jouent pas le même rôle dans ces deux modes d'écriture : dans l'écriture endoxale, ils conditionnent l'identification et la constitution des formes sémantiques ils permettent de suppléer les parties manquantes ; dans l'écriture paradoxale, ils perturbent la constitution voire l'identification des formes, par exemple en propagent des traits paradoxaux (inversant la doxa, de manière par exemple que Saint-Pierre devienne /naturel/¹⁵).

Ici, sous la plume de Berlioz, le paradoxe témoigne d'une révolte, contre l'ordre bourgeois dans les mœurs et les arts ; et par ailleurs, figure providentielle de l'humour, il permet au narrateur d'éviter de prendre au sérieux ses propres emportements.

B/ Dans le texte étudié se mêlent l'histoire personnelle de mise dans des mémoires, l'histoire « littéraire » au sens étroit (les aventures de Byron), comme au sens large (l'histoire de la topique), enfin la structure narrative des œuvres

¹⁴ Existe-t-il une doxa commune à tous les discours ? Elle engagerait l'existence d'un contenu sémantique inhérent au système de la langue. La distinction entre sèmes inhérents et sèmes afférents socialement normés (actualisés en fonction de *topoi*) deviendrait alors purement méthodologique.

¹⁵ Cf. aussi l'incipit de *Correspondances* : « La Nature est un Temple où de vivants piliers ... » (Baudelaire peut ici être une des sources du paradoxe chez Berlioz).

(l'intrigue du *Corsaire*). Cela suscite des difficultés d'interprétation caractéristiques de la littérature. Plaider ici pour un recours à des connaissances encyclopédiques, si précises soient-elles réputées, resterait bien vague, car le problème de leur réquisition reste entier. L'encyclopédie, dans sa généralité, cache la fonction spécifique de l'intertexte¹⁶.

Pour aller d'un passage à un autre, d'un mot à son voisin, on peut avoir besoin de lire un autre texte. Un topos n'est d'ailleurs qu'une série de passages de textes précédents, mais dont la source s'est perdue ou n'est plus considérée comme pertinente. Dans cette mesure, le texte est véritablement l'unité minimale de l'analyse sémantique. Un texte ne peut être lu isolément, indépendamment de son corpus et au premier chef de son genre. Dans une pratique descriptive monographique, il devient, on l'a vu, le point de départ pour requérir les autres textes qui vont servir à l'interpréter.

Retenons que les difficultés rencontrées dans toute description de texte plaident pour l'historicisation totale du sémantique et la problématisation des régimes herméneutiques.

C/ La grammaire demeure somme toute une discipline noblement auxiliaire pour l'établissement et l'interprétation des textes. Bien entendu, les esprits avides de certitudes préféreront des grammaires universelles au nombre infime de règles valables en tout lieu à des normes textuelles en nombre indéfini (donc épouvantable) et dont l'application même dépend de conditions variables et mal décrites.

Si l'on distingue les normes d'usage de la langue de la norme que la linguistique traditionnelle prend pour objet, on doit convenir que l'articulation des règles et des normes reste mystérieuse. Les règles ne seraient-elles pas des normes invétérées ?

Les formes textuelles résultent de l'appariement de formes sémantiques et de formes expressives dans des passages : or la constitution et la reconnaissance de ces formes textuelles relève des normes qui commandent l'appariement des formes sémantiques et expressives.

En sémantique, les normes sont pour l'essentiel celles de la doxa : les étudier, comme le permet aujourd'hui la linguistique de corpus, permet de problématiser le rapport entre langue et "idéologie". Comme la doxa n'est révélée que par les paradoxes, un passage des *Mémoires* de Berlioz nous a donné prétexte à quelques dévoilements partiels. Le palier de complexité dont relèvent les textes reste régi par l'espace des normes ; aussi l'étude de textualité semble-t-elle une médiation nécessaire entre la linguistique de la langue et celle de la parole.

Le patronage de Berlioz pourrait nous inviter enfin à nouer des alliances entre le *trivium* dont relèvait la grammaire et le *quadrivium* auquel appartenait la musique. J'espère qu'un jour l'alliance avec la rhétorique pourra permettre, par la question du « nombre », au sens prosodique du terme, et plus généralement des rythmes, de prendre la musique au sérieux et de mieux rendre justice aux formes expressives. D'ailleurs, depuis les ouvrages classiques de Lévi-Strauss, la tradition structurale s'inspire de modèles musicaux dans l'analyse des formes sémiotiques. Les formes expressives comme les formes sémantiques sont bien des *Gestalten* et non des séquences linéaires de segments. La syntaxe même

¹⁶ Après tout, une encyclopédie n'est qu'une archive de passages de textes décontextualisés.

gagnerait à écouter, sinon les phrases musicales, du moins la musicalité des phrases. Formons donc le vœu d'une musicalisation de la linguistique !

ANNEXE : Berlioz, *Mémoires*, chapitre XXXVI (fin).

LA VIE DE L'ACADÉMIE. MES COURSES DANS LES ABRUZZES. SAINT-PIERRE. LE SPLEEN.

[...] Pour les musiciens, comme différentes capitales de l'Italie leur offrent toutes à peu près le même degré d'intérêt, ils n'ont pour quitter Rome d'autres motifs que le *désir de voir et l'humeur inquiète*, et rien que leurs sympathies personnelles ne peut influencer sur la direction ou la durée de leurs voyages. Usant de la liberté qui nous était accordée, je cédaï à mon penchant pour les explorations aventureuses, et me sauvais aux Abruzzes quand l'ennui de Rome me desséchait le sang. Sans cela, je ne sais trop comment j'aurais pu résister à la monotonie d'une pareille existence. On conçoit, en effet, que la gaieté de nos réunions d'artistes, les bals élégants de l'Académie et de l'Ambassade, le laisser-aller de l'estaminet, n'aient guère pu me faire oublier que j'arrivais de Paris, du centre de la civilisation, et que je me trouvais d'un coup sevré de musique, de théâtre¹⁷, de littérature¹⁸, d'agitations, de tout enfin ce qui composait ma vie.

Il ne faut pas s'étonner que la grande ombre de la Rome antique, seule, poétise la nouvelle, n'ait pas suffi pour me dédommager de ce qui me manquait. On se familiarise bien vite avec les objets qu'on a sans cesse sous les yeux, et ils finissent par ne plus éveiller l'âme que des impressions et des idées ordinaires. Je dois pourtant en excepter le Colisée ; le jour ou la nuit, je ne le voyais jamais de sang-froid. Saint-Pierre me faisait aussi toujours éprouver un frisson d'admiration. C'est si grand ! si noble ! si beau ! si majestueusement calme !!! J'aimais à y passer la journée pendant les intolérables chaleurs de l'été. Je portais avec moi un volume de Byron, et m'établissant commodément dans un confessionnal, jouissant d'une fraîche atmosphère, d'un silence religieux, interrompu seulement à longs intervalles par l'harmonieux murmure des deux fontaines de la grande place de Saint-Pierre, que des bouffées de vent apportaient jusqu'à mon oreille, je dévorais à loisir cette ardente poésie ; je suivais sur les ondes les courses audacieuses du Corsaire ; j'adorais profondément ce caractère à la fois inexorable et tendre, impitoyable et généreux, composé bizarre de deux sentiments opposés en apparence, la haine de l'espèce et l'amour d'une femme.

Parfois, quittant mon livre pour réfléchir, je promenais mes regards autour de moi ; mes yeux, attirés par la lumière, se levaient vers la sublime coupole de Michel-Ange. Quelle brusque transition d'idées !!! Des cris de rage des pirates, de leurs orgies sanglantes, je passais tout à coup aux concerts des Séraphins, à la paix de la vertu, à la quiétude infinie du ciel... Puis, ma pensée, abaissant son vol, se plaisait à chercher, sur le parvis du temple, la trace des pas du noble poète...

¹⁷ Les théâtres ne sont ouverts à Rome que pendant quatre mois de l'année.

¹⁸ La plupart des ouvrages que j'admirais étaient alors mis à l'index par la censure papale.

— Il a dû venir contempler ce groupe de Canova, me disais-je ; ses pieds ont foulé ce marbre, ses mains se sont promenées sur les contours de ce bronze ; il a respiré cet air, ces échos ont répété ses paroles... paroles de tendresse et d'amour peut-être... Eh! oui! ne peut-il pas être venu visiter le monument avec son amie, madame Guiccioli ? femme admirable et rare, de qui il a été si complètement compris, si profondément aimé !!!... aimé !!!... poète !... libre !... riche !... Il a été tout cela, lui !... Et le confessionnal retentissait d'un grincement de dents à faire frémir les damnés.

Un jour, en de telles dispositions, je me levai spontanément, comme pour prendre ma course, et, après quelques pas précipités, m'arrêtant tout à coup, au milieu de l'église, je demeurai silencieux et immobile. Un paysan entra et vint tranquillement baiser l'orteil de saint Pierre.

— Heureux bipède ! murmurai-je avec amertume, que te manque-t-il ? tu crois et espères; ce bronze que tu adores et dont la main droite tient aujourd'hui, au lieu de foudres, les clefs du Paradis, était jadis un Jupiter tonnant ; tu l'ignores, point de désenchantement. En sortant, que vas-tu chercher ? de l'ombre et du sommeil ; les madones des champs te sont ouvertes, tu y trouveras l'une et l'autre. Quelles richesses rêves-tu ?... la poignée de piastres nécessaire pour acheter un âne ou te marier, tes économies de trois ans y suffiront. Qu'est une femme pour toi?... un autre sexe. Que cherches-tu dans l'art ?... un moyen de matérialiser les objets de ton culte et de t'exciter au rire ou à la danse. À toi, la Vierge enluminée de rouge et de vert, c'est la peinture; à toi, les marionnettes et Polichinelle, c'est le drame; à toi, la musette et le tambour de basque, c'est la musique; à moi, le désespoir et la haine, car je manque de tout ce que je cherche, et n'espère plus l'obtenir.

Références

Berlioz, Hector (1969 [1869]) *Mémoires* T.I (n°199) et T.II (n°200), Paris, Garnier-Flammarion.

Rastier, François, dir. (1996) *L'analyse thématique des données textuelles. L'exemple des sentiments dans le roman français*, Paris, Didier.

Rastier, François (2001) *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF.

Rastier, François (2005) Doxa et lexique en corpus — Pour une sémantique des « idéologies », Du lexique à la doxa, *Cahiers du Cirlep*, Actes des Journées Scientifiques 2002-03, Jean Pauchard et Françoise Canon-Roger (eds), Presses Universitaires de Reims, 22, pp. 55-104. Rééd. <http://www.revue-texto.net>

Rastier, François (2007) Conditions d'une linguistique des normes, in Siouffi, Patrick et Steuckart, Agnès, éd., *Les linguistes et la norme — Aspects normatifs du discours linguistique*, Berne, Lang, pp. 3-20.