



Savoirs en prisme

Variations sur la conversation
du xvi^e au xxi^e siècles en Occident

sous la direction de Florence Dumora
et Mireille Ruppli

l'épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Revue électronique publiée avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Florence Dumora (université du Mans) et Carmen Cortés (Universidad de Málaga)

Illustration de couverture : *La Conversation espagnole*, Carle (Charles André) Vanloo, 1754, dessin, The Metropolitan Museum of Art (New York), Crédits : Harry G. Sperling Fund, 1983, Public Domain.

Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : 2260-7838



Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Variations sur la conversation du XVI^e au XXI^e siècles en Occident

3

sous la direction de Florence Dumora et Mireille Ruppli

Sommaire

Florence DUMORA et Mireille RUPPLI, « Introduction. Variations sur la conversation du XVI^e au XXI^e siècles en Occident »

Les auteurs

Ouverture : l'être conversationnel est un devenir

Simon CALENGE, « La réponse en conversation comme interprétation en acte »

**Conversation et société :
héritages humanistes et spécificités nouvelles à l'âge classique**

Léa BURGAT CHARVILLON, « "Il y a des occasions, où les sciences même peuvent y entrer de bonne grace" : Quelques enjeux épistémologiques de la forme conversationnelle chez Madeleine de Scudéry »

Julien GOMINET-BRUN, « L'harmonie de la conversation au XVII^e siècle »

Poétiques de la conversation aux XIX^e et XX^e siècles

Sylvie THOREL, « Conversation à Menlo Park, une lecture de *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam »

Laurence CHAMLOU, « La conversation en suspen dans *Le Dimanche des mères* de Graham Swift »»

Les alternatives conversationnelles (époque contemporaine)

Louis Antoine MÈGE, « La conversation d'Art & Language : cartographie d'une pratique conceptuelle en mutation (1972-1987) »

Charles CAILLETEAU, « Représenter la conversation dans les jeux-vidéo. Paradoxes du "protagoniste silencieux" »

Épilogue et illustration

Entretien avec Xavier CAZARD, directeur de la Maison de la conversation (créée en 2021)

Variations sur la conversation du XVI^e au XXI^e siècles en Occident

Introduction

5

Florence Dumora
Le Mans Université
Mireille Ruppli
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, Reims, France

*J'estime que la conversation à laquelle
le Courtisan doit principalement
appliquer tous ses soins pour la
rendre agréable doit être celle qu'il
aura avec son prince [...] bien que
ce nom de conversation entraîne une
certaine égalité [...]*
Castiglione, Le Livre du Courtisan,
1528

Les coordinatrices de ce numéro ont souhaité susciter un mouvement de réflexions sur la conversation, entendue comme échange vivant de la parole, plus ou moins codifié, à l'heure où cet acte puissamment réel, interagissant dans son principe même, s'est transformé fondamentalement. En effet, le mot *conversation* désigne aujourd'hui des formes d'échange désincarné, faisant appel à l'écriture prédictive et à d'autres applications de l'intelligence artificielle.

L'exercice de la parole en conversation est une forme aboutie de « cette activité totale¹ » qu'est le langage, caractérisé par l'effort permanent de discernement et de discrimination du sens, essentiel dans la communication c'est-à-dire, ici, dans la recherche de la compréhension d'un message entre deux interlocuteurs

¹ Jean-Claude Margolin, « L'apogée de la rhétorique humaniste (1500-1536) », in *Histoire de la rhétorique en Europe*, PUF, 1999, p. 191-257 : 242.

ou plus. La langue et la mise en œuvre de l'esprit, que la mise en œuvre du langage suppose, fondent ainsi les rapports humains, la construction de soi et la construction de la société. La conversation est un champ ouvert à diverses positions et tons des interlocuteurs —gravité, rire, ironie— et elle conserve les qualités que lui ont reconnues les humanistes en l'intégrant au dialogue : argumentation, persuasion, approche nuancée de la vérité, relativisation. « Toute l'œuvre d'Érasme s'appuie ainsi sur le dialogue et il pratique sa correspondance comme une conversation avec un ami physiquement absent mais présent par la pensée et l'affection », écrit Jean-Claude Margolin². De son côté, Castiglione construit son *Livre du Courtisan* (1528) en une longue conversation qui s'interrompt et se reprend : l'enchaînement de thématiques variées fonde son rythme naturel sur une imbrication du sérieux et du ludique où se déploie en même temps une immense leçon de civilité. C'est dire la fonction primordiale accordée à la conversation dans la construction du savoir-vivre, fonction qui se confirmera et s'amplifiera au XVII^e siècle et au siècle des Lumières. Le XVI^e siècle reconnaît en la conversation la forme maîtresse de la dialectique, prenant les ressorts de la rhétorique comme outils à des fins pédagogiques argumentatives et persuasives. La conversation, modalité souple et, dans une certaine mesure, spontanée du dialogue, a donc une fonction heuristique. C'est la forme de l'entretien et de la conversation que privilégie Diderot pour l'exposé de la pensée philosophique, après avoir analysé les qualités scéniques du dialogue théâtral. Ainsi, écrit Pierre Frantz, la conversation présente pour le philosophe des Lumières la particularité de mettre « en espace et en volume [le] dialogue, [...] de le libérer de la contrainte que l'action fait peser sur lui et de lui donner [s]a légèreté » puisque « les acteurs [de la conversation] peuvent s'entendre à demi-mot³ ». Diderot lui-même s'étonne de la singularité de la conversation où, malgré ses circuits complexes, surtout en nombreuse compagnie, « il n'y a rien de décousu » et où « tout tient⁴ ».

Assimilable au dialogue qui est sa forme théorisée et savante, on peut la définir comme « notre modernité de *sujets parlants* (des sujets se connaissant par et dans la *parole échangée*) », suivant Emmanuel Burron, Philippe Guérin et Claire Lesage⁵.

Autant la conversation semble une activité définitoire de l'humanité, autant, en raison même de sa nature orale adaptable, sujette à toutes sortes de modulations, de modes et modalités, elle est de façon inhérente fragile et vulnérable. C'est ainsi que les modes de vie, l'évolution des techniques, les circonstances – comme le fut la pandémie de COVID— ont sur elle et ses modalités un impact certain.

2 *Ibid.*, p. 211.

3 Pierre Frantz, « Dialogue et conversation selon Diderot », *Études théâtrales*, 2004, vol. 2, n° 31-32, p. 36-45, ici 40, doi: [10.3917/etth.031.0036](https://doi.org/10.3917/etth.031.0036).

4 *Ibid.*, lettre à Sophie Volland.

5 Dans Burron, É., P. Guérin et C. Lesage (dir.), *Les États du dialogue à l'âge de l'humanisme*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais de Tours, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Par ailleurs, si la conversation, à la différence du dialogue, n'est généralement pas abordée ou perçue comme genre ou « hypergenre⁶ » littéraire, elle intervient en littérature et dans les beaux-arts en influant autant sur l'*inventio* que sur la *dispositio* par la mise en représentation d'une activité fondamentale : « l'influence de la conversation sur la littérature allait provoquer une révision de ses formes, règles et finalités », écrit Benedetta Craveri⁷.

Ce numéro vise à établir la nécessité de la conversation⁸, ou au contraire son caractère dispensable, ou encore, et plus justement, les conditions et limites dans lesquelles la conversation peut être substituée, robotisée et soustraite à la construction du tissu social.

Car l'autre question qui se pose, collatéralement à celle de l'échange langagier immémorial, est celle de l'avancée des techniques et technologies ; elle est, elle aussi, le fait de l'humanité cherchant à se reproduire non plus dans une seule dynamique linéaire procréatrice, mais dans un face-à-face démiurgique, sans doute paradoxal, où l'humain se considère comme objet de lui-même, produit de son propre savoir et de sa *technè*, dans un mouvement spéculaire mené à son paroxysme. La quête n'est plus de se connaître moyennant un savoir maîtrisé du monde, fondé sur une conscience claire de soi-même et donc sur une acceptation compréhensive des limites propres ; mais elle consiste en une pulsion de curiosité extrême, une dynamique de conquête dont l'objet ultime n'est autre que le sujet qui la mène.

Il semble que cette aspiration à connaître les rouages de l'intelligence humaine au point de la reproduire et de la rendre autonome, le plus possible, de l'externaliser, est un vieux rêve de l'humanité, dès son origine, marqué par la quête de domination du monde par l'outil. Ce rêve a sans doute pris d'abord la forme d'un mythe, celui de Pygmalion en Occident, dont la statue dépasse le stade de reproduction matérielle inanimée de Galatée pour devenir la vie même. L'autonomie de l'être humain dans la hiérarchie de la Création comprise et défendue par l'humanisme italien précoce appartient sûrement à ce vaste processus, avant que ce rêve ne se précise plus tard dans la solution de toute puissance offerte par le pacte avec le diable.

Ainsi les modes de conversations numériques désincarnées apparaissent-elles comme l'aboutissement d'un long parcours, d'une recherche animée par la volonté de supra-humanité au cœur de l'humanité elle-même. Il s'agit là d'un bouleversement épistémique qui risque de dépasser l'être humain, entre menace et défis, entre jeu et piège, en profilant ce que l'on nomme d'ores et déjà post-humanité, entrevue avec lucidité, terreur ou doute profond tant par des hommes de lettres que par des scientifiques. Jean-Emmanuel Bibault interroge ainsi ce qu'il adviendra de la médecine et de ses praticiens mais aussi des patients eux-mêmes dans *2041. L'Odyssée de la médecine* (Éditions des Équateurs, 2023). Joël Pommerat écrit et met en scène dans *Contes et Légendes*

6 *Ibid.*

7 *L'Âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002 (trad. de l'italien par Éliane Deschamps-Priat), p. 353.

8 Cette nécessité est d'ailleurs éprouvée par les disciplines du silence, telle la méditation, la vie retirée des anachorètes ou encore des moines chartreux et trappistes.

(Actes Sud 2024 ; Théâtre de la Porte Saint-Martin, janvier-mars 2024) le mythe de la créature artificielle capable de substituer l'humain dans la fonction de chanteur idole ou de mère de famille. L'imagination dont les ressorts sont mystérieux, nourris de savoirs, de vécus, de rêves et de chimères, autres fantasmes et pulsions, a cette capacité à concevoir un au-delà de l'humanité. C'est ainsi que de nombreuses œuvres d'anticipation ont proposé un monde inexistant mais possible voire probable dont les auteurs s'ingéniaient à créer les logiques et les conditions d'existence afin d'en représenter la vraisemblance. Parfois l'homme s'y trouve piégé par sa propre invention qui le supplante, à l'instar du tout-puissant Carl dans *2001. Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968). La plupart de ces fictions ont retenu la conversation comme mode naturel de communication entre les humains et leur avatar robotique, montrant à quel point l'invention est parfaite, puisque le langage est révélateur de la complexité et de la perfection humaines, mais attestant également de la nécessité d'une parole toujours vive et renouvelée entre les différents acteurs de la vie. À ce titre, on peut souligner la place particulière qu'occupe *1984* de George Orwell (1949) où la fonction même du langage est attaquée, signe alarmant d'un attentat contre la communication qui est illustré dans l'intrigue romanesque par l'interdiction d'aimer. Dans ce cas la conversation est restrictive et unilatérale, elle est donc en voie de disparition menaçant l'humanité dans sa nature même, et le système de surveillance robotique ou numérique qui prévaut a un pouvoir de parole purement injonctif, réduisant l'humain à une série limitée d'actions contrôlées.

Il n'en reste pas moins que la fiction, même suggestive et lucide, n'est pas la réalité. Or l'humanité a été mise à l'épreuve réelle de la séparation et d'une certaine privation de rapports sociaux durant le confinement, lors de la pandémie du COVID 19. Les humains du monde entier ont été confrontés à l'insuffisance des rapports virtuels offerts par le numérique qui, certes, ont compensé en partie l'impossibilité de se rencontrer, mais qui ont révélé la nécessité de ces rencontres dans le flux de l'existence « normale » et ont mis en évidence un « manque », alors même qu'était rendue insupportable la présence des êtres les plus proches et souvent les plus aimés mais imposés sans aucun répit dans une étouffante continuité.

La présence corporelle de la rencontre fortuite ou non, l'échange de vive voix, la spontanéité d'une conversation même anecdotique sont apparus alors comme le plus grand des biens. Au XXI^e siècle, en plein virage de l'intelligence artificielle, l'humanité a identifié la parole échangée —subjective, spontanée, affective, consensuelle— comme une nécessité absolue, apportant un témoignage de fait à l'anthropologie de la langue et du langage. La parole, principe de toute société pour Cicéron⁹, clef du consensus pour l'humaniste Agricola, acte d'amour, acte sacré pour Emmanuel Levinas, n'a sans doute pas dit son dernier mot.

9 Philippe Guérin, *La Civile conversation* de Stefano Guazzo : du dialogue à la conversation », in Ph. Guérin (dir.), *Le Dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture (pays de langues romanes)*, Rennes, PUR, 2006, p. 235-296 ; p. 242.



Le présent numéro propose, en guise d'ouverture — « L'Être conversationnel est un devenir » —, la contribution de **Simon CALENGE**, intitulée « La réponse en conversation comme interprétation en acte ». L'exposé commence par le sentiment déceptif que provoque l'absence d'une conversation, refusée par Friedrich Schlegel à Dorotéa. C'est là une illustration *a contrario* de la nécessité de converser, destinée à étayer toute l'étude qui établit une analogie entre la conversation et le jeu : dans le jeu, je suis joué et, dans la conversation, je suis parlé. Cette modalité en partie « passive » de l'interlocuteur est une saisie originale menant à une définition de la conversation suivant laquelle c'est la situation conversationnelle qui me révèle à moi-même mon discours. Le moi interlocuteur n'existe que par la parole de l'autre et, en lui, a lieu une multitude de fonctions qui l'empêchent d'avoir un statut d'auteur. La conversation se définit ainsi comme une tâche accomplie en commun, et il s'ensuit une conception de la réponse, inspirée de Waldenfels, comme découverte qui engage tout l'être et non comme fruit d'une préparation ou d'une sélection. Dès lors les sens existent conjointement et sont construits dans une relation dialectique d'interdépendance. Ces divers éléments constitutifs de la conversation amènent à conclure sur la transformation qu'opère l'échange sur les interlocuteurs. Cela interroge du même coup la capacité des « machines conversationnelles » à transformer notre être en conversant.

Le premier chapitre, intitulé « Conversation et société : héritages humanistes et spécificités nouvelles de l'âge classique », se compose de deux travaux liés à l'époque classique ou au siècle des Lumières. Si la conversation est, dès le xvi^e siècle, le « nerf¹⁰ » du célèbre ouvrage de Castiglione qui, en cela a un caractère fondateur, c'est au xvii^e siècle, en France, que se développe la pratique de la conversation écrite et orale comme forme d'échange intellectuel. Dans son article sur M^{me} de Scudéry, « “Il y a des occasions, où les sciences même peuvent y entrer de bonne grace” : Quelques enjeux épistémologiques de la forme conversationnelle chez Madeleine de Scudéry », **Léa BURGAT CHARVILLON** s'intéresse à un aspect assez peu exploité jusqu'à présent, à savoir l'utilisation de la conversation au service de la diffusion des sciences, autour de la figure essentielle de Madeleine de Scudéry. La conversation dont la finalité est toujours le plaisir, comme y avait insisté Castiglione, n'exclut pas cependant qu'on y intègre des « activités cognitives ». La conversation est suffisamment souple et menée avec suffisamment d'élégance pour accepter toutes sortes de matières. L'autrice étudie comment les modes d'énonciation éclairent et orientent le propos, comment la conversation allie la connaissance de soi à la vulgarisation des savoirs et apparaît finalement comme un « moyen d'agir de manière morale ». **Julien GOMINET-BRUN** propose quant à lui une approche musicale de la conversation qui n'est pas sans insister de nouveau sur l'agrément. Si l'harmonie sociale

10 L'expression est de Jean-Claude Margolin dans l'article déjà cité.

et langagière (rhétorique) est toujours cultivée par souci de la bienséance et du savoir-vivre, cette étude se penche concrètement sur les effets musicaux des voix, des tons, ainsi que sur les références à la musique recherchées et établies par les interlocuteurs et théoriciens, tels Fortin de la Hoguette, Nicolas Faret, Méré ou Madeleine de Scudéry, entre autres. Dans « L'harmonie de la conversation au xvii^e siècle », le postulat initial est que conversation et musique ont toutes deux pour finalité le divertissement. Mais celui-ci est, dans la conversation, en étroite symbiose avec l'éloquence et c'est la musique qui offre des repères, une terminologie et tout son univers sonore pour guider, au moyen de correspondances, la réflexion sur cette éloquence. Cet article met en évidence la richesse des échanges entre l'art musical et les Lettres.



Le deuxième chapitre, « Poétiques de la conversation aux xix^e et xx^e siècles », aborde différentes perspectives sur la conversation dans des œuvres littéraires des xix^e et xx^e siècles. La première contribution, « Conversation à Menlo Park, une lecture de *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam », signée par **Sylvie THOREL**, propose un rapprochement de Mallarmé et de Villiers de L'Isle-Adam. Il s'agit de mettre en lumière la façon dont le poète et le romancier pensent le langage et tout spécifiquement la conversation en termes de poétique, c'est-à-dire, ici, de construction active de la signification des mots dans le dialogue vivant. Si, pour le poète, « nommer est le contraire de rêver », c'est que, à ses yeux, le poème se comprend comme « le bonheur de deviner ». Pour Mallarmé, la conversation c'est le langage même, c'est-à-dire qu'elle est langage et site du langage, lieu de sa vitalité, de sa mobilité. L'autrice examine ensuite plus en détail l'intérêt de Villiers de L'Isle-Adam envers le processus de la création artificielle du langage, illustré dans son roman *L'Ève future*. Le personnage sorcier de Menlo Park, Edison, façonne une automate, nommée Hadaly, d'après un modèle vivant, une femme dotée d'une grande beauté mais dénuée d'esprit, afin de combler les attentes de l'amant déçu par cette distorsion. Alors que Hadaly est douée de parole grâce à un dispositif d'enregistrement phonographique, l'amant commanditaire attend une véritable intelligence, c'est-à-dire une conversation naturelle, aux possibilités infinies. Cette situation donne lieu à une réflexion sur les significations accordées aux mots par l'interlocuteur qui se livre ainsi activement à la poétique du langage. En second lieu, l'article de **Laurence CHAMLOU** intitulé « La conversation en suspens dans *Le Dimanche des mères* de Graham Swift » présente une situation paradoxale puisque les deux personnages en présence se taisent et laissent intervenir l'intime brutalité de leurs corps nus, animés qu'ils sont de la conscience de leur différence sociale. Ce sont les comportements qui dialoguent tout en interférant avec leur environnement social qui ne manque pas de pénétrer dans la pièce où les amants se trouvent pourtant seuls. Le point de vue accorde à la femme, socialement inférieure, la voix narrative. Cependant ce n'est plus le langage verbal qui interagit mais un ensemble d'objets, devenus signes, dont la lisibilité criante représente une provocation

d'ordre moral. Graham Swift orchestre dans cette scène un face à face entre la nudité et le lecteur lui-même, destiné à lui rendre plus palpable cette provocation que le voyeurisme métatextuel teinte d'obscénité.



Le troisième chapitre propose deux « Alternatives conversationnelles » à l'époque contemporaine, la première, dans l'art conceptuel, la seconde, dans les jeux-vidéo.

Dans son article, **Louis-Antoine MEGE** retrace, au cours d'une décennie, les transformations de « La conversation d'Art & Language ». Ce groupe d'artistes conceptuels anglo-saxons, fondé en 1968, eut un rôle essentiel dans la naissance et le développement de l'art conceptuel. Il acquit une véritable notoriété en 1972, en présentant, à la Documenta 5 (événement international à Cassel, qui eut une grande influence sur l'art contemporain), une déroutante « cartographie » d'une conversation en cours, visant à éclairer la démarche des artistes et le fonctionnement de l'œuvre. Celle-ci est précisément décrite par l'auteur qui, pour mieux comprendre les enjeux de cette conversation, en interroge « l'espace », tant réel que virtuel, et s'attarde sur l'expérience « partagée » de la conversation, essentielle pour les artistes d'alors. Par ailleurs, Arts & Language édite une revue éponyme et développe un programme pédagogique qui renouvelle l'enseignement artistique. La conversation y occupe une place centrale, de même qu'entre les artistes, au sujet de qui Louis-Antoine Mege écrit : « La démarche conversationnelle [...] devient le seul recours au maintien de leur pratique artistique en général. » Mais il est bientôt question d'une « conversation désorientée », dont l'auteur nous présente l'histoire, au fil de l'évolution du groupe, jusqu'à ce que le silence s'impose, lors de la Documenta 7 de 1982, devant deux peintures réalisées par le même groupe, où l'on voit des artistes mutiques tenant un pinceau dans la bouche.

Quant à **Charles CAILLETEAU**, il montre comment « Représenter la conversation dans les jeux-vidéo ». Les jeux-vidéo de rôle (ou *RPG*), nés dans les années 1970, donnent la part belle à une narration, parfois plus importante que les mécaniques de jeu ; leurs spécificités, indissociables du média qui les véhicule et de l'interaction avec le joueur, en font un art de la représentation tout à fait singulier. La conversation y est traitée sur un mode spécifique, dont l'auteur rend compte en analysant précisément *Hero's Adventure*, le jeu créé par Terry Cavanagh. Le monde du jeu et le joueur sont reliés par les personnages de cet univers de fiction : par ses actions, le joueur modifie le comportement de « son » personnage, qui, lui, interagit avec le jeu. Ce personnage agit mais ne « parle » pas, ses répliques ne sont pas données : c'est un « protagoniste » silencieux » ou « héros muet », suivant la formule populaire. Il existe, en outre, dans ces jeux, une forme de conversation particulière, entre les personnages non jouables et le personnage jouable (qui représente le joueur). Des « paroles » circulent donc, dans la fiction du jeu, véritable interface entre le monde fictif et le monde réel, à l'aide de « boîtes de dialogues », qui sont une visualisation claire

de la conversation. Ce type de dispositif crée un mode d'écriture singulier, dont l'auteur souligne qu'il n'est pas propre au jeu-vidéo, puisqu'on peut le retrouver en littérature, au cinéma, voire en peinture.



L'« Épilogue-illustration » de ce numéro est l'entretien avec **Xavier CAZARD**, directeur de la Maison de la Conversation, fondée en 2021, à Paris (XVIII^e arrondissement). Cette initiative est née du constat des besoins de rencontre et de dialogue qui se sont exprimés lors de la récente pandémie ; la perturbation de nombreux secteurs de la population a ému la conscience de certains acteurs sociaux prêts à apporter une réponse à la dégradation des structures, des conditions ou des lieux de dialogues. Comme en témoigne cet entretien, la fondation d'un tel tiers-lieu, encouragée par les pouvoirs publics, qui offre une structure d'accueil mais aussi permet de mener des activités de dialogues et de rencontres est pleinement pertinente : la Maison de la Conversation occupe une place active dans le quartier et, au-delà, attire divers groupes sociaux et économiques qui peuvent y développer un travail de communication spécifique.

Les auteurs

Simon CALENGE est professeur agrégé, docteur en philosophie, chargé de cours à l'université de Bourgogne. Il consacre ses recherches à la théorie herméneutique de la signification, aux formes de la communication qu'elle permet de penser, aux implications éthiques d'une telle théorie. Il a publié *Les Logiques herméneutiques* (Hans Lipps, Georg Misch, Josef König, Martin Heidegger), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020.

Léa BURGAT-CHARVILLON est actuellement en deuxième année de doctorat en littérature française du XVII^e siècle à l'ENS de Lyon et à l'IHRIM sous la direction d'Isabelle Moreau. Son projet de thèse porte sur la mise en texte et les usages des savoirs psycho-physiologiques dans la littérature de mœurs. Elle s'intéresse en particulier à la circulation des savoirs médicaux dans cette littérature mondaine, à la manière dont des auteurs et un public mondains se les approprient, et aux effets d'autorités à l'œuvre dans l'utilisation de tels savoirs et dans la mise en scène de figures savantes. Elle a co-dirigé avec Isabelle Moreau un numéro spécial de *Littératures classiques* consacré à « La Paresse aux XVI^e et XVII^e siècles », dans lequel elle a également écrit un article consacré à la paresse dans les conversations de Madeleine de Scudéry (doi : [10.3917/licla1.112.0141](https://doi.org/10.3917/licla1.112.0141)).

Julien GOMINET-BRUN est professeur agrégé de Lettres modernes dans l'enseignement secondaire, docteur en littérature française du XVII^e siècle, et membre associé de l'IRCL (UMR 5186) à l'université Montpellier 3. Il s'intéresse aux rapports entre la littérature, la musique et les savoirs au XVII^e siècle. Il est l'auteur de *L'Harmonie universelle de Marin Mersenne : musique et littérature au XVII^e siècle* (Paris, Honoré Champion, à paraître), et de plusieurs articles consacrés à ces thématiques.

Sylvie THOREL est professeur émérite de l'université de Lille. Ses travaux portent principalement sur la représentation au XIX^e siècle. Elle a publié, en collaboration avec Mireille Ruppli, aux éditions Droz, *Mallarmé. La Grammaire et le grimoire* (2005).

Laurence CHAMLOU est maître de conférences-HDR à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Elle enseigne la littérature britannique et la traduction. Sa recherche porte sur le postcolonialisme, l'orientalisme et la traduction. Elle

a publié *Les Romans de Kazuo Ishiguro* (1999), *Écritures de l'exil* (2000), *Lettres persanes de Gertrude Bell* (2012), *Féminisme et orientalisme* (2017) et *Mirages persans* (2022).

Louis-Antoine MÈGE est actuellement doctorant en histoire de l'art contemporain à Sorbonne-Université, Centre André Chastel, sous la direction de Valérie Mavridorakis. À partir de la notion de conversation, son travail doctoral s'attache à étudier les transformations de l'œuvre du groupe d'artistes conceptuels, Art & Language, du début des années 1970 à la fin des années 1990. Après avoir été assistant de recherche à la Documenta Institut (dir. Felix Vogel, Kassel), il a également été boursier annuel au Centre allemand d'histoire de l'art/DFK (dir. Peter Geimer et Georges Didi-Huberman, Paris).

Né en 1993, Charles CAILLETEAU étudie les arts plastiques à l'école des Beaux-Arts de Nantes. Pendant ses études, il s'intéresse à la conception et au développement de jeux-vidéo et de logiciels. Après avoir passé le Capes à Rennes, il enseigne les arts plastiques en collège pendant cinq ans. Depuis septembre 2022, il travaille comme développeur indépendant.

Ouverture

L'être conversationnel est un devenir

15

La réponse en conversation comme interprétation en acte

Simon Calenge
Université de Bourgogne

RÉSUMÉ. Le travail qui suit propose de mettre en valeur la dimension communautaire de la conversation. La conversation n'est pas le produit des comportements des locuteurs en interaction, mais la condition de ces comportements et de ces interactions. L'être en commun de la conversation n'est pas le résultat des échanges, mais au contraire ce qui les guide. Dans l'échange verbal, on n'est pas tourné l'un *vers* l'autre, mais on vit l'un *avec* l'autre, dans un être en commun où l'autre n'est pas un objet de mon attention, mais un partenaire avec lequel je joue. En raison de ce partenariat, je ne suis jamais le seul auteur de ma parole. Ce ne sont pas les locuteurs qui entrent en conversation en ayant quelque chose à dire, mais c'est la société de la conversation qui, par sa vie, donne à chaque locuteur quelque chose à répondre. Les prises de parole en conversation doivent alors être comprises chaque fois comme une interprétation du sens de la société que réunit le mouvement de la conversation.

MOTS CLEFS : herméneutique, interprétation, réponse, responsabilité, jeu

ABSTRACT. The work that follows proposes to highlight the community dimension of conversation. Conversation is not the product of the behaviors of interacting speakers, but the condition of these behaviors and interactions. The conversation is not the result of exchanges, but rather what guides them. In verbal exchange, we are not turned towards each other, but live with each other, in a shared being in which the other is not an object of my attention, but a partner with whom I play. Because of this partnership, I am never the sole author of my speech. The speakers do not enter the conversation with something to say. On the contrary, it's the conversation that gives each speaker something to answer. Speaking in conversation must therefore be understood as an interpretation of the meaning of the society powered by the conversation.

KEYWORDS: Hermeneutics, Interpretation, Response, Responsibility, Game

Dans ses *Lettres à Dorotéa*, Friedrich Schlegel expose ses principes de philosophie, mais s'excuse d'emblée de la forme de son exposé. Dorotéa aurait sans doute préféré que ces principes soient discutés dans une conversation. Ce désir

est naturel : outre que l'oralité est plus vivante et plus riche que l'écriture des lettres, plus ouverte aux questions, le fait de présenter ses idées en conversation est une pratique familière, un héritage du XVIII^e siècle français et de ses Salons. Il était normal que Dorotéa s'attende à cette conversation, à l'exercice de laquelle s'étaient déjà pliés Diderot, Fontenelle, Voltaire, etc. Schlegel était lui-même familier des Salons dont la mode avait traversé le Rhin au lendemain de la révolution. Il connaissait la vie et la compréhension qu'ils pouvaient apporter à ceux qui y participaient. Mais Schlegel se refuse à un tel exposé.

Quelle est son excuse ? « Je suis auteur et rien qu'auteur » (Schegel, 1978 : 225). Cette justification a d'abord pour but de défendre l'écriture contre l'oralité : Schlegel veut faire une œuvre, et pour y parvenir il a besoin « de la force secrète qui gît là, cachée dans ces traits morts » (Schegel, 1978 : 225), les traits de l'écriture. Malgré cela, cette excuse semble curieuse.

D'autres penseurs ont été des auteurs avant lui, et ne renonçaient pas pour cela à la conversation. Schlegel serait-il moins l'auteur de sa pensée si celle-ci traversait la vie d'une conversation ? Ne construit-on aucune œuvre en conversation ? Dans cet échange vivant, je suis bien l'auteur de mes pensées, mais je ne suis pas « auteur et rien qu'auteur ». Je ne réalise pas « la fonction d'auteur » dont parlait Foucault (Foucault, 1969). Dans cette fonction, le nom de l'auteur ne désigne pas tant un individu réel qu'un point focal autour duquel on rassemble une diversité de discours, d'écrits, de fragments, de lettres. On peut réunir toutes les pièces, sonnets, écrits de Shakespeare sous l'unité d'un nom propre : « Shakespeare ». Ce nom permet de rendre compte aussi bien de la diversité de ces discours, de leurs contradictions possibles, que de leur cohérence interne, depuis laquelle ces contradictions apparaissent. L'auteur que veut être Schlegel est celui que le lecteur reconstruit à partir de tous ses écrits, pour rendre raison d'une diversité de discours en les rassemblant dans une unité : celle de l'œuvre de Schlegel. Il veut être auteur tout comme Hugo voulait être « Chateaubriand ou rien ».

Dans la conversation, une telle chose est impossible. Les participants à une conversation sont bien des *auteurs*, au sens où ils sont la source de *leurs* paroles et de *leurs* gestes. Mais ils ne sont pas « rien qu'auteurs ». Ils sont aussi acteurs, narrateurs, auditeurs, et sont ainsi soumis à d'autres contraintes que celle de l'auteur solitaire à sa table de travail. Le fait d'assumer ces autres fonctions et de subir ces contraintes parasite l'autorité qu'ils ont sur leurs propres paroles. Si ces paroles sont bien les leurs, elles ont aussi d'autres auteurs. Il est impossible d'expliquer la cohérence interne des paroles d'un conversant en se référant à lui comme à un « auteur », c'est-à-dire en se demandant seulement ce qu'il voulait dire.

Le travail qui suit tente de montrer qu'une parole en conversation ne trouve pas sa source dans un auteur qui aurait d'emblée quelque chose à *dire*, mais dans une société dont la vie *donne* à chacun quelque chose à *répondre*. La prise de parole en conversation n'est pas l'extériorisation d'une pensée mûrie et méditée dans le for intérieur d'une conscience créatrice. Elle est une réponse – non moins créatrice – dont les auteurs sont en réalité multiples, même si ce n'est tou-

jours qu'un seul qui parle chaque fois. À ce titre, tout conversant répond aux autres en interprétant, à la manière d'un acteur, le sens qu'il faut donner à toute la communauté de la conversation.

La définition de la conversation : la tâche du commun comme condition

Qu'est-ce qu'une conversation au sens strict ? Qu'est-ce qui distingue ce type d'échange verbal de tous les autres ? L'analyse conversationnelle tente de décrire et classer les types d'interlocution en fonction du type d'activité que ces interlocutions réalisent. Pour définir ces activités, l'analyse conversationnelle s'appuie sur plusieurs facteurs. Ainsi Stephen Levinson propose-t-il une matrice structurelle permettant de décrire et de classer les échanges verbaux (Levinson, 1979). Cette matrice, devenue aujourd'hui canonique, suppose qu'on décrive les échanges en fonction de leur situation, des rôles sociaux des acteurs et des fins que réalisent les échanges verbaux. Les fins de l'échange verbal permettent de définir les rôles de chaque acteur, et d'identifier ce qui, dans un espace donné, est pertinent pour décrire la situation d'interaction : l'entretien lors d'une visite médicale est lié de près à la réalisation d'une enquête aussi bien de la part du médecin (« Qu'est-ce qui vous arrive ? ») que de la part du patient (« Qu'est-ce que j'ai ? ») ; cette enquête médicale donne un rôle à chacun, et c'est elle qui fait du lieu de l'échange un cabinet médical. La classification des interlocutions envisagée par l'analyse conversationnelle repose ainsi pour une très large part sur une classification de ces buts (Brown et Fraser, 1979 : 39-40). Les acteurs en situation se servent eux-mêmes de ces buts pour décrire leurs échanges : « j'étais à une visite chez le médecin », « nous discutons du prix d'une voiture », etc.

Mais pour décrire leurs conversations au sens que nous tentons de définir ici, les conversants ne se réfèrent pas à une fin déterminée et définie. Ce que désignent les locuteurs, c'est un *moment*, dont l'unité et les limites ne dépendent pas de la réalisation d'un but qui lui serait extérieur : « boire un café », « passer l'après-midi », etc. Ces expressions décrivent des activités dont on attend qu'elles soient l'occasion d'une conversation. Elles ne décrivent pas des fins, mais des phénomènes dont on espère qu'ils servent de moyens à la conversation elle-même : c'est elle qui est la fin. Les conversations que nous entendons ici résistent à la classification de l'analyse conversationnelle, parce qu'elles sont ces échanges verbaux qui sont à eux-mêmes leur propre fin. Comment déterminer cette fin ?

Dans la conversation se déploie le commun, l'unité de ceux qui, ensuite seulement, se feront face. Cette dimension commune préalable constitue le sens originel de la conversation. Lorsque dans *La civile conversation*, Stefano Guazzo met en scène Annibal qui tente de soigner le chevalier Guillaume de la mélancolie dans laquelle le plonge sa misanthropie, la conversation se présente comme un remède : « proposant la solitude comme venin et la compagnie pour antidote » (Guazzo, 1579 : 9). Le terme « conversation » a perdu aujourd'hui ce sens d'une fréquentation des humains, et semble ne plus se rapporter qu'à un phéno-

mène d'interlocution. Mais à la différence de tous les autres termes – dialogue, entretien, etc. – celui de « conversation » est le seul à aborder l'échange verbal depuis son aspect social, et non depuis la différence des locuteurs en dialogue. Cette dimension sociale est la fin réelle. La conversation est ce type d'échange verbal dans lequel on ne cherche rien d'autre qu'une conversation.

Pour le comprendre, il importe alors de se pencher sur la différence entre conversation et dialogue par exemple. Hans Georg Gadamer analyse ces phénomènes avec finesse¹. Il décrit le dialogue ainsi dans « L'inaptitude au dialogue » en 1971 :

Le dialogue avec l'autre, son objection ou son assentiment, sa compréhension ou encore ses incompréhensions, signifie une espèce d'élargissement de notre singularité et un essai d'atteindre une communauté (*Gemeinsamkeit*) possible à laquelle nous exhorte la raison (Gadamer, 1995, 169)².

Dans le dialogue, dont le modèle ici serait le dialogue platonicien, deux individus vont à la rencontre l'un de l'autre. Ils sont caractérisés par d'irréductibles différences, par un « inéchangeable point de vue » (Gadamer, 1995 : 169). Le mouvement du dialogue vise cependant à découvrir une « communauté » possible. La communauté dont il est question ici est la *Gemeinsamkeit*, littéralement : *ce que nous avons en commun*, c'est-à-dire nos points communs, notre nature commune. Cette recherche d'une communauté est la recherche des simi-

1 Il faut introduire par avance une clarification concernant le vocabulaire très mouvant de Gadamer. Les termes que nous allons distinguer ici : entretien, dialogue, conversation, renvoient souvent au même mot allemand dans le texte de Gadamer : « *Gespräch* ». Ils méritent cependant d'être distingués, car le terme « *Gespräch* » n'a pas le même sens pour Gadamer selon les contextes. 1. Lors de ses premiers écrits, en particulier dans *Léthique dialectique* de Platon en 1931, Gadamer distingue le dialogue (*Dialog*) de l'entretien (*Gespräch*). Ce dernier terme regroupe l'ensemble des interactions pratiques avec un locuteur à la pensée duquel je ne suis pas réellement attentif : un artisan qui demande un marteau à son apprenti, un voyageur perdu qui demande une direction à un passant. Il s'agit là, pour Gadamer d'un emploi dérivé du langage, d'un aspect secondaire des interactions verbales. Au contraire de cet entretien, le dialogue, dont le modèle est alors le dialogue platonicien, est alors, pour Gadamer, une enquête commune, dans laquelle la pensée et les idées de l'autre m'importent (Gadamer, 1994 : 63). 2. Dans *Vérité et méthode*, trente ans plus tard, en 1960, Gadamer emploie le terme *Gespräch* en un sens différent, le sens que nous étudions ici d'une véritable conversation, dans laquelle on trouve non pas des interlocuteurs séparés qui prennent la parole, mais un unique mouvement de conversation qui fait parler les locuteurs. Cette fois-ci le terme *Gespräch* ne désigne ni le dialogue platonicien où une enquête amène au partage des idées, ni l'entretien pratique dans lequel je suis finalement indifférent à la pensée de l'autre (Gadamer, 2018 : 605). 3. Plus tard encore, en 1971, dans « L'inaptitude au dialogue », Gadamer emploie le terme *Gespräch* pour souligner plutôt l'attention à l'autre et la recherche de ce que nous avons en commun, et le terme renvoie ainsi plus au concept du dialogue platonicien qui attirait son attention en 1931, même si cette fois-ci, ce concept est inséré dans un contexte plus élargi (Gadamer, 1995 : 169). Pour un même terme, trois traductions différentes sont nécessaires : « entretien » pour l'échange pratique, « conversation » pour le mouvement commun, « dialogue » pour l'attention à la pensée de l'autre obligent la pensée (*logos*) à traverser (*dia*) l'espace qui sépare les locuteurs. Ces termes précisément sont ceux que l'on trouve dans les traductions françaises des trois textes de Gadamer qu'on vient de citer.

2 [Traduction Jean-Claude Gens. « Die Unfähigkeit zum Gespräch », in *Gesammelte Werke II*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1986, p. 210 : « So bedeutet das Gespräch mit dem Anderen, seine Einwendungen oder seine Zustimmung, sein Verständnis und auch seine Missverständnisse, eine Art Ausweitung unserer Einzelheit und eine Erprobung der möglichen Gemeinsamkeit, zu der uns Vernunft ermutigt »].

litudes qui se retrouvent identiquement dans nos existences séparées, la quête d'une même raison qui se trouve en chacune de nos individualités. Cette quête, par laquelle je veux me retrouver en l'autre me conduit à me découvrir moins singulier, moins isolé. C'est ainsi que ma singularité se trouve, comme le dit Gadamer, « élargie ». Le dialogue est ce discours (*logos*) qui traverse (*dia*) l'espace séparant les locuteurs pour redécouvrir leur nature commune par-delà cette séparation. Ainsi le dialogue commence-t-il par la séparation.

Mais cette commune raison visée dans le dialogue est le résultat, le produit du dialogue. Si nos similitudes sont le but de nos dialogues, et que nos différences sont leur commencement, qu'est-ce qui nous conduit alors à nous rapprocher ? Qu'est-ce qui engendre d'abord ce mouvement l'un vers l'autre ? Ne faut-il pas qu'autre chose nous rapproche ?

Une autre « communauté » est nécessaire qui rend le dialogue possible : une *Gemeinschaft*, c'est-à-dire une communauté, un être en commun, une *Gesellschaft*, c'est-à-dire un être-ensemble, une société. Ce ne sont plus les similitudes que je recherche dans mes prises de parole. C'est notre vie commune, nos liens, notre inséparation, si l'on peut dire, qui met *notre* conversation en mouvement. C'est cette société qui se déploie – *avant tout dialogue* – dans la conversation. Dans cette dernière, je ne vise pas un but, je ne cherche pas à atteindre quoique ce soit – pas même « la communauté possible à laquelle nous exhorte la raison ». Dans la conversation, quelque chose d'autre me conduit. La conversation se distingue du dialogue en ce qu'elle s'appuie sur l'être en commun déjà là des locuteurs, pour les conduire l'un vers l'autre. Pour que, dans le dialogue, les locuteurs se cherchent une raison commune, il faut d'abord qu'ils aient été conduits l'un vers l'autre par une conversation qui les porte. C'est ce que montre Gadamer dans *Vérité et méthode* en 1960 :

Plus une conversation en est vraiment une, moins sa conduite dépend de la volonté de l'un ou l'autre des partenaires. Ainsi la conversation n'est jamais celle que nous voulions avoir. Au contraire, il est en général plus exact de dire que nous sommes entraînés, pour ne pas dire empêtrés, en conversation (Gadamer, 2018, 605)³.

Cette description fait de la conversation une activité sans sujet, une action sans agent : en conversation, les locuteurs ne parlent pas à partir de leur « inéchangeable point de vue », même s'ils ne le quittent jamais, ils sont conduits à parler depuis le mouvement même de la conversation dans lequel ils sont empêtrés. Ce ne sont pas les locuteurs qui font la conversation, c'est elle qui conduit les locuteurs dans un espace commun. Dans l'absolu, il pourrait être correct de

3 [Traduction Pierre Fruchon, Jean Grondin, Gilbert Merlio. *Gesammelte Werke I*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1986, p. 387 : « *Je eigentlicher ein Gespräch ist, desto weniger liegt dir Führung desselben in dem Willen des einen oder anderen Partners. So ist das eigentliche Gespräch niemals das, was wir führen wollten. Viel ist es im allgemeinen richtiger zu sagen, dass wir in ein Gespräch geraten, wenn nicht gar, dass wir uns in ein Gespräch verwickeln* »]. Ce que nous appelons « dialogue » et « conversation » est désigné par Gadamer par le même mot « *Gespräch* », mais comme on l'a mis en avant dans la note précédente, le sens de ce terme n'est pas le même dans le contexte de « L'inaptitude au dialogue » et dans celui de *Vérité et méthode*.

dire : « il converse », dans le même sens où on dit : « il pleut ». La conversation est un mouvement commun qui donne à chacun sa place dans cette espace. La conversation a sa propre vie : elle est un phénomène collectif, commun, dans lequel le tout contient plus que la somme des parties. Pour rendre compte de cette prévalence du commun, on peut décrire la conversation à la manière dont Gadamer décrit le jeu :

Le mouvement du jeu n'a aucun but auquel il se terminerait, mais il se renouvelle dans une continuelle répétition. Le mouvement de va-et-vient est si manifestement central pour la définition essentielle du jeu qu'il est indifférent de savoir quelle personne ou quelle chose l'exécute. Le mouvement du jeu est comme tel dépourvu de substrat. C'est ici le jeu qui est joué ou qui se joue et il n'y a plus de sujet qui joue (Gadamer, 2018, 177)⁴.

On retrouve une identité de structure entre jeu et conversation car, si pour Gadamer, il y a bien « primat du jeu par rapport à la conscience du joueur⁵ » (Gadamer, 2018, 178), de même dans la conduite de la conversation : « les interlocuteurs ne sont pas tant ceux qui mènent que ceux qui sont menés⁶ » (Gadamer, 2018, 605).

L'analogie de la conversation avec le jeu est fertile. Elle permet, en partant du commun de la conversation, de donner une place à tous les moments de ce mouvement collectif : les règles, les locuteurs et les buts.

Les règles. Tout comme les jeux, les conversations obéissent à des règles qui définissent les stratégies des joueurs, et permettent d'expliquer nombre de leurs comportements. Les sociolinguistes s'efforcent de découvrir ces règles. L'ethnométhodologie de Harold Garfinkel, dont ils sont les héritiers, veut montrer les méthodes et techniques qui déterminent les modalités d'action et de comportement des individus. L'analyse conversationnelle tente de la même manière de découvrir les règles culturelles et transculturelles déterminant les stratégies mises en place par les locuteurs dans les échanges verbaux : règles de distribution des tours de parole (Sacks, Schegloff, et Jefferson, 1974), règles de politesse (Brown et Levinson, 1987), règles pour recueillir l'attention des interlocuteurs (Goodwin, 1981). Ces règles, ces éléments invariants que l'analyse conversationnelle arrache au mouvement de la conversation, les locuteurs en conversation l'intègrent à une réalité dynamique d'ensemble, dont ils ne se considèrent eux-mêmes que comme des parties non-indépendantes. Ces règles

4 [Gesammelte Werke I, p. 109 : « Die Bewegung, die Spiel ist, hat kein Ziel, in dem sie endet, sondern erneuert sich in beständigen Wiederholung. Die Bewegung des Hin und Her ist für die Wesensbestimmung des Spieles offenbar so zentral, das es gleichgültig ist, wer oder was die Bewegung ausführt. Die Spielbewegung als solches ist ohne Substrat. Es ist das Spiel, das gespielt wird oder sich abspielt – es ist kein Subjekt dabei festgehalten, das da spielt »].

5 [Gesammelte Werke I, p. 110 : « Der Primat des Spieles gegenüber dem Bewusstsein des Spielenden »].

6 [Gesammelte Werke I, p. 387 : « In dieser Führung sind die Partner des Gespräch weit weniger die Führenden als die Geführten »].

déterminent bien peut-être les méthodes des locuteurs, mais ne disent rien de leur motivation sans lesquelles ces règles perdent leur sens.

Les buts. Les analyses conversationnelles tentent, on l'a vu, de classer les échanges verbaux en fonction des types de but que ces échanges réalisent. Mais ils ne peuvent ainsi comprendre la spécificité des motivations de la conversation. Comme le montre Gadamer :

Chaque jeu impose une tâche à l'homme qui y joue. Il semble qu'il ne puisse s'abandonner à la liberté du jeu qu'en transformant les buts de son comportement en objets de tâches purement ludiques [...] le but effectif du jeu n'est pas du tout l'accomplissement [des tâches que le joueur s'impose dans le jeu] mais l'organisation et la configuration du mouvement ludique lui-même (Gadamer, 2018, 183)⁷.

De même, en conversation, il se peut que j'aie des idées à défendre, une envie de débattre, ou quelque chose à négocier. Mais je peux suspendre mes motivations, voire les abandonner si la conversation l'exige. Par ailleurs, il semble bien que ce soit la conversation qui, dans son cours, éveille en moi la conscience de telle ou telle tâche à réaliser. C'est elle qui devient la source de mes motivations. En entrant dans une conversation, je ne m'attendais peut-être pas à défendre telle cause, ou à soutenir telle idée. C'est la conversation qui a suscité en moi la conscience de la tâche de soutenir telle ou telle idée. Le sérieux et l'investissement que je dois mettre à la réalisation de cette tâche sont proportionnés aux besoins de la conversation. Cela fait que la conversation est bien toujours, d'une certaine manière, sans but. De même que « le mouvement du jeu n'a aucun but auquel il se terminerait » (Gadamer 2018, 177), de même la conversation n'a d'autre but qu'elle-même. Le terme de la conversation ne vient pas de la réalisation d'un but. Il se peut qu'elle soit interrompue par quelque cause extérieure, ou bien qu'elle s'épuise et s'éteigne. Mais dans aucun de ces cas, on ne peut dire que la conversation a achevé son œuvre.

Les locuteurs. L'analogie tirée de Gadamer entre jeu et échange verbal n'est pas neuve. Déjà dans les *Recherches philosophiques*, Ludwig Wittgenstein tentait de décrire la signification d'une expression en se rapportant chaque fois l'emploi de cette expression dans un *jeu de langage*. Ce que cette analogie ajoute cependant chez Gadamer, c'est le fait que dans le jeu comme dans la conversation, chacun se découvre *in medias res*, comme une réalité seconde par rapport à la réalité première de la conversation. Dans le jeu, je suis joué, et dans la conversation, je suis parlé. Le mouvement de va-et-vient qui dynamise la conversation ne doit pas être compris comme la composition de plusieurs mouvements s'adaptant les uns aux autres de manière harmonieuse, mais comme un seul et unique mouvement qui se localise tantôt ici, chez tel locuteur, tantôt là, chez tel

7 [Gesammelte Werke I, p. 113 « Jedes Spiel stellt dem Menschen, der es spielt eine Aufgabe. Er kann sich gleichsam nicht anders in die Freiheit des Sichauspielens entlassen, als durch die Verwandlung der Zwecke seines Verhaltens in blosse Aufgaben des Spiels. [...] der wirkliche Zweck des Spiels ist gar nicht die Lösung dieser Aufgaben, sondern die Ordnung und Gestaltung der Spielbewegung »].

autre. Le mouvement commun de la conversation précède les initiatives individuelles, et plus encore : il précède même la conscience qu'ont d'eux-mêmes des partenaires qui se découvrent dans et par la conversation. En témoigne le fait, par exemple, qu'on ne dit jamais qu'on commence une conversation, mais qu'on l'*engage*, qu'on l'*amène* sur un thème ou un sujet, qu'on s'y insère, voire qu'on s'y incruste. Personne, parmi les convives, n'a le pouvoir de lancer une conversation : elle est toujours *déjà là* comme une tâche amorcée que nos prises de parole doivent permettre de continuer, de raviver et de perpétuer. Gadamer insiste sur ce point : « [Le langage] est au contraire le jeu dans lequel nous sommes tous partenaires, sans qu'aucun de nous ait préséance sur les autres. Tout le monde "y a son tour" et ne cesse pas de faire avancer le jeu⁸ » (Gadamer, 1982 : 135). La conversation constitue une communauté en un sens presque anarchiste : une communauté sans un maître qui la dirigerait tout au long de son cours⁹.

En se tournant d'abord vers les stratégies des individus et vers leurs intérêts personnels, l'analyse conversationnelle a réussi à découvrir les règles du jeu de la conversation. Mais il faut faire un retour vers la réalité commune de la conversation, de laquelle individus, règles, et intentions personnelles, ont été séparés par la socio-linguistique. Il faut alors cesser de regarder les interlocuteurs d'une conversation comme des réalités séparées, souveraines, porteuses d'une conscience de soi et d'intérêts personnels, et mettant en œuvre des stratégies propres de discours pour satisfaire ces intérêts. Il faut maintenant partir du tout de la conversation comme réalité à part entière, et considérer les locuteurs et les actes de parole comme des *résultats* du mouvement unique de la conversation.

Quoiqu'elle soit le vrai *sujet* de la conversation – son *auteur* pour ainsi dire – la communauté n'existe pas ici comme une réalité substantielle à laquelle chacun se réduirait. Même si on présuppose toujours un minimum de points communs avec celui avec qui on parle – ne serait-ce que le langage que nous employons – la communauté n'est jamais réalisée et achevée, sans quoi, la conversation n'aurait plus lieu d'être. Le fait que nous parlions d'engager la conversation plutôt que de la commencer figure bien qu'elle se manifeste aux locuteurs comme une tâche. La conversation n'est pas quelque chose que l'on fait, elle est ce *dont on fait quelque chose*. Si la communauté est bien une condition, c'est en tant que tâche dont la réalisation est déjà amorcée que cette condition produit la conversation¹⁰.

8 [Traduction Marianna Simon. « Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik: Metakritische Erörterungen zu "Wahrheit und Methode" », in *Gesammelte Werke II*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1986, p. 243 : « *Sie ist das Spiel, in dem wir alle mitpielen. Keiner vor allen anderen. Jeder ist "dran", und immerfort am Zuge* »].

9 Cette communauté n'est cependant pas toujours sans gardien. Mais le statut de celui-ci n'est pas anodin. Madame Geoffrin fut l'une des plus grandes maîtresses de salon du XVIII^e siècle. Pourtant, comme le note l'abbé Morelet, cette gardienne des conversations parlait peu, et demeurait très souvent discrète lorsque la conversation impliquait plus de convives. Si elle était bien la gardienne de la conversation, c'était par son silence bienveillant (Morelet, 1812, 12). C'est à ce prix que peut s'exercer toute domination dans la conversation.

10 On peut confirmer cette idée en s'appuyant sur les analyses de Margaret Gilbert qui étudie le simple phénomène social consistant à marcher ensemble. Quand peut-on dire de deux personnes qui marchent dans la même direction qu'elles marchent ensemble ? Quand les deux promeneurs sentent peser sur eux une tâche commune qui leur impose à chacun des devoirs,

La prise de parole comme réponse

Comment articuler le mouvement du commun, qui dynamise toute conversation, aux prises de parole individuelles ? Comment se fait-il que ce soit toujours la conversation qui mène le jeu alors que, dans les faits, c'est toujours bien un *moi* et un *toi* qui parlent ?

La sociolinguistique s'est penchée sur ce problème. Ainsi, par exemple, l'un des grands défis de l'analyse conversationnelle a-t-il été d'expliquer l'une des règles implicites de toute conversation, que mentionne Harvey Sacks dans ses *Lectures* : « un seul parle à la fois » (Sacks, 1995 ; 625). Quel que soit le nombre des locuteurs ou la richesse de ce qu'ils ont à dire, une harmonie se crée : les paroles se chevauchent rarement, et quand cela arrive : toujours brièvement. Cette énigme a incité l'analyse conversationnelle à faire un tableau précis des règles déterminant le droit de chacun à prendre la parole, et le moment précis pendant lequel ce droit peut s'exercer. Comme l'ont montré Sacks, Schegloff et Jefferson, si j'ai quelque chose à dire dans une conversation, certaines règles déterminent avec précision *si* et *quand* je vais pouvoir exprimer ce que j'ai à dire (Sacks, Schegloff et Jefferson, 1974).

L'analyse conversationnelle s'efforce ainsi de résoudre le problème de l'articulation des locuteurs individuels au sein d'un espace commun. Cette manière d'aborder le problème en renverse cependant le sens. En effet, pour Sacks, la communauté est un résultat. Ses analyses s'appuient sur l'idée d'un locuteur individuel abordé comme réalité première. Elles font de la communauté le produit d'une coordination entre des locuteurs individuels. Sacks commence ses analyses en se situant dans la perspective de l'individu qui entre dans la discussion en ayant déjà *quelque chose à dire*.

Pour décrire correctement la conversation au sens où on l'entend ici, il faut au contraire partir de la communauté conversationnelle pour en faire un principe qui conditionne et explique les prises de parole individuelles. En d'autres termes, il ne faut pas décrire la conversation comme une rencontre entre des locuteurs souverains ayant d'emblée quelque chose *à dire*, mais comme un mouvement unique qui fait naître chez chacun des paroles qu'il n'avait pas lui-même anticipées.

Dans ce cadre, toute prise de parole individuelle doit toujours être comprise non comme le produit d'une décision individuelle, mais comme le résultat d'une collaboration que réalise la conversation. Cet état de fait incite à considérer toute prise de parole (même la première) en conversation comme une *réponse*. Cette idée n'est pas triviale. La réponse n'est pas une parole préparée par le locuteur qui réfléchit sur ses valeurs et ses idées. Elle est une parole appelée par la situation de la conversation. Comme le montre Bernhard Waldenfels, qui fit sur la notion de réponse une étude approfondie (Waldenfels, 1994) : « nous avons devant nous le cas de quelqu'un qui *donne quelque chose qu'il n'a pas mais qu'il*

comme celui de ne pas aller trop vite ni trop lentement (Gilbert, 2003, 60). Il en va de même de la conversation.

trouve dans le fait de le donner¹¹ » (Waldenfels, 2019b : 117). Dans la réponse, je ne prélève pas une parole dans un répertoire de « choses à dire », je découvre ce que j'ai à dire en le disant. Or cela n'arrive que parce qu'en conversation, ma parole a été suscitée par la parole de l'autre, elle-même surgie de l'espace commun. C'est la situation de la conversation qui me révèle à moi-même mon discours.

En toute réponse, c'est bien toujours moi qui parle. Le moi parlant est bien l'auteur de sa réponse. Celle-ci n'est donc pas un mouvement réactif réductible à un effet dont la cause serait une stimulation, ni un réflexe conditionné par un apprentissage par répétition : elle est un engagement. Répondre c'est s'engager (-spondere) en retour (re-). C'est un mouvement qui mobilise la totalité de ce que je suis. Mais ce moi qui répond n'existerait pas sans la parole de l'autre à laquelle il répond dans la conversation. Si c'est bien moi qui suis d'une certaine manière l'auteur de ma réponse, cet auteur ne se découvre à lui-même que parce qu'il est appelé à parler par l'autre. Dans la réponse, s'il est permis de parler d'une conscience de soi, celle-ci n'est jamais un rapport immédiat à soi-même, un *cogito* enfermé en lui-même. Au cœur de l'intimité du rapport à soi, l'autre est là comme une source. Dire que ma parole est toujours une réponse, c'est dire que je ne suis pas au principe de ce que je dis, et que mes paroles doivent avoir une source en dehors de moi, dans un lieu qui m'est extérieur. Dans la conversation, comme le montre Waldenfels, je me découvre d'abord toujours comme un *tu*, un adressé, un destinataire. Je suis mis devant le fait accompli de la conversation déjà commencée et d'une parole déjà accomplie (Waldenfels, 1994, 255). Les autres semblent me précéder, et leur parole vit toujours dans une certaine antériorité. Quant à moi, je me découvre toujours dans un certain retard (*Nachträglichkeit*) (Waldenfels, 1994, 266). Ma réponse tente de rattraper cette antériorité de l'autre par rapport à moi. Et c'est dans cette tentative de retrouver une contemporanéité avec l'autre que je me découvre toujours moi-même.

Bakhtine, qui tentait de décrire les études littéraires et les rapports entre œuvres comme une conversation, étudia de près ce phénomène de la réponse. Il mit en œuvre une théorie de la parole qui permet de comprendre ce statut de la réponse en conversation. Selon lui, il est possible de tirer de toute parole ce qu'il nomme une *signification*. Celle-ci est un contenu locutoire : quelque chose qui est dit à propos de quelque chose. Ce contenu a une référence, renvoie à une réalité. Comprendre cette signification consiste à savoir à quelle réalité la parole se réfère. Mais cette signification seule ne suffit pas à rendre la parole compréhensible. Il lui faut en outre un *sens*. Bakhtine écrit :

Le sens [est] assimilable à une réponse. Le sens répond toujours à une question. Ce qui ne répond à rien nous paraît insensé, se détache du dialogue. Sens et signification. La signification détachée du dialogue, mais détachée délibérément, conventionnellement

¹¹ [Traduction Simon Calenge. « Response und Responsivität in der Psychologie », in *Die Grenzen der Normalisierung*, Frankfurt-am-Main, 1998, p. 95-111 : « Hier haben wir den Fall vor uns, dass jemand etwas gibt, was er nicht hat, sondern im Geben der Antwort erfindet »].

retranchée du dialogue. Elle recèle un potentiel de sens (Bakhtine 2017, 407)¹².

Le sens renvoie aux aspects illocutoires et perlocutoires de la parole. À la différence entre signification et sens correspond celle qu'on peut trouver chez Ducrot entre l'énoncé et l'énonciation (Ducrot, 1985, 96). Le sens déploie la dimension pratique de tout discours. Je peux dire par exemple que Socrate est mortel. Si l'on est bien toujours capable de saisir le contenu objectif auquel cet énoncé se réfère – sa signification – l'énonciation nous demeure incompréhensible tant que l'on ne saisit pas son contexte, c'est-à-dire ce à quoi elle répond. Peut-être suis-je en train de faire un syllogisme dans le cadre d'un cours, et je réponds alors à l'attente de connaissance de mes élèves. Peut-être que je réponds à un philosophe trop enthousiaste qui prend Socrate pour un dieu. Cette mise en contexte est ce qui constitue le sens. L'énonciation devient compréhensible en tant qu'illustration répondant à une demande de connaissance, ou en tant qu'objection à une affirmation trop audacieuse. Ce sens est incompréhensible sans savoir à *quoi* l'énonciation répond, ou *quelle réponse* attend cette énonciation à son tour. Le sens d'une énonciation suppose ainsi toujours un contexte renvoyant à une autre énonciation, ou tout au moins à un acte non moins porteur de sens.

Le besoin de réponse : la conversation infinie

La communauté de la conversation subit les effets de la tension qu'implique la réponse. En effet, si comme le dit Waldenfels : « Répondre signifie que nous entrons dans l'étranger¹³ » (Waldenfels, 2019a), il faut toujours préciser que cette étrangeté « ne se laisse pas surmonter par les moyens existants du propre et du commun¹⁴ » (Waldenfels, 2019a). En me découvrant comme un *tu* dans la conversation, je me découvre toujours en retard, dans un après-coup par rapport à la parole reçue de l'autre. Je vis dans un temps différé par rapport à l'autre. Ce retard fait que mon interlocuteur et moi, nous ne vivons pas dans le même temps. Il empêche le commun de se réaliser pleinement et rappelle que si la communauté est la condition de la conversation, c'est en tant que tâche à réaliser, non en tant que communauté achevée. Le jeu de la conversation consiste à *tenter* de dépasser l'extériorité des partenaires, à faire un effort commun en vue de réaliser une communauté qui n'existera cependant que dans l'actualité de cet effort et seulement aussi longtemps qu'il se poursuivra dans les tentatives de chaque partenaire. La réponse surgit dans cette angoisse du retard : elle est une tentative de maintenir cet effort du commun. Parler dans une conversation,

12 [Traduction Alfreda Aucouturier, *Estetika slovesnogo tvortchestva*, Moscou, édition Iskouto, 1979, p. 350.]

13 [Traduction Audran Aulanier. « Homo Respondens » in *Sozialität und Alterität*, Frankfurt-am-Main, 2015, p. 19 : « [dass] wir auf etwas fremdes eingehen »].

14 [*Ibid.* : « das sich nicht mit den vorhandenen Mitteln des Eigenen und Gemeinsamen bewältigen lässt »].

c'est tenter de toucher l'autre, de l'affecter. Mais ma parole n'a aucune garantie de réussir une telle prouesse. Il faut que l'autre me réponde à son tour, sans quoi l'effort commun de la conversation risque de s'éteindre. Un interlocuteur qui n'a rien à répondre à ce qu'on lui dit a quelque chose de blessant. L'absence de réponse signifie que l'acte de mon énonciation est sans effet, donc qu'il n'est pas un acte, ni par conséquent une énonciation. Sans sa réponse, ma parole n'est qu'un *flatus vocis*, un bruit de fond qui s'ajoute aux autres bruits parasites. En l'absence de réponse, l'autre demeure dans cette extériorité que je tentais de franchir par ma propre réponse. La vexation qu'implique l'absence de réponse me ramène à une certaine solitude.

Ainsi, si chaque énonciation vient d'une autre qui la précède, toute parole a toujours aussi besoin d'une autre qui lui réponde. En effet, le fait que l'énonciation ait un sens, tel que l'entend Bakhtine, implique que toute parole soit un acte. L'énonciation est un engagement du locuteur qui s'implique dans sa parole en référence à une situation dans laquelle il prend position. Cet engagement appelle une reconnaissance par un engagement de l'autre. Le sens a une valeur pratique qui manifeste la valeur d'action de la parole. Cette action s'inscrit dans une relation sociale. Pour que cet acte de parole soit alors pleinement réalisé, il faut qu'il existe socialement, qu'il soit pleinement reçu par les autres locuteurs et par leur parole.

La structure de l'énonciation est une structure purement sociale. L'énonciation comme telle ne devient effective qu'entre locuteurs. Le fait de parole individuel (au sens étroit du mot individuel) est une *contradictio in adjecto* (Bakhtine, 1977 : 141)¹⁵.

Un acte social a besoin, pour s'achever, du regard et de la parole des autres. C'est l'une des raisons pour lesquelles le sens a toujours besoin d'une réponse qui l'achève.

Si je dis à un ami : « Tu es bien habillé *aujourd'hui* », lui seul sera, par sa réponse, capable d'achever mon énonciation en statuant sur elle : c'est à lui, plus qu'à moi, que revient la responsabilité de dire s'il s'agit d'un compliment sur ses vêtements du jour, ou d'un reproche dissimulé sur sa tenue habituelle. Le sens de sa réponse – sa gratitude pour mon compliment, sa plainte pour mon reproche – achève et réalise le sens de ma parole. C'est ce qui fait dire à Bakhtine : « Il n'y a pas de 'sens en soi'. Le sens n'existe que pour un autre sens avec lequel il existe conjointement » (Bakhtine, 2017, p. 407).

Ce tissage des réponses explique que les conversations ne sont pas des mouvements que l'on peut décider de commencer ou de terminer. « Le sens n'existe pas seul (solitaire). De ce fait, il ne saurait y avoir de sens premier ou dernier¹⁶ » (Bakhtine, 2017, 407). Il n'y a pas alors de premier mot, pas de première parole.

15 [Traduction Marina Yaguello. Volosinov, Valentin N., *Marksizm i filosofija Jazyka / Marxism and the Philosophy of Language: Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke / Fundamental Problems of the Sociological Method in the Science of Language* (Leningrad 1930), Berlin, Boston, De Gruyter Mouton, 1972, p. 101].

16 [*Estetika slovesnogo tvortčestva, op. cit.*, p. 350].

Toute parole – comme ma remarque sur la tenue de mon ami – s’appuie sur le fonds d’actes dont le sens est en attente de compréhension – comme le fait que mon ami ait une nouvelle tenue. Si une première parole est prononcée, c’est parce qu’elle répond malgré tout à quelque chose qui la précède. La conversation était déjà là, dans cette tension entre des actes au sens inachevé et une parole qui comprend ce sens en répondant à ces actes. Engager la conversation, c’est déjà répondre à quelque chose.

De même, la conversation n’est jamais terminée. Si certaines conversations s’épuisent, cet épuisement n’est toujours qu’apparent. Les conversations sont interrompues, ou suspendues. Comme le montre encore une fois Waldenfels, ici, tout discours est à la fois anaphorique et cataphorique, et il n’y a jamais de premier ni de dernier mot (Waldenfels, 1994, 270). La conversation est ainsi potentiellement infinie. Dans la mesure où elle ne se termine pas à la réalisation d’un but qui lui serait extérieur, et parce qu’elle n’a pas d’autre fin qu’elle-même, elle ne peut avoir de terme.

L’interprétation en acte du commun

La réponse achève et réalise le sens de ce à quoi elle répond. Si elle est bien alors un acte de parole, cet acte a une relation intime au sens de ce à quoi elle répond. On peut dire ainsi que la réponse est un acte qui comprend ce à quoi elle répond. Waldenfels y insiste : « Nous ne répondons pas à ce que nous comprenons, mais nous répondons en ce que nous comprenons¹⁷ » (Waldenfels, 1994, 250). La compréhension du sens d’une énonciation *achève et réalise* enfin pleinement ce sens *par une réponse*. Bakhtine décrit en détail cette nécessité d’une réponse compréhensive :

L’auditeur qui reçoit et comprend la signification linguistique d’un discours adopte simultanément, par rapport à ce discours, une attitude *responsive active* : il est en accord ou en désaccord (totalement ou partiellement), il complète, il adapte, il s’apprête à exécuter, etc., et cette attitude de l’auditeur est, dès le tout début du discours, parfois dès le premier mot émis par le locuteur en élaboration constante durant tout le processus d’audition et de compréhension. La compréhension d’une parole vivante, d’un énoncé vivant s’accompagne toujours d’une *responsivité active* (bien que le degré de cette activité soit fort variable) (Bakhtine, 2017 : 303)¹⁸.

Une interprétation du sens de la parole de l’autre se réalise dans la réponse qu’on lui fait. Cette interprétation mérite d’être comparée à celle que fait le

17 [« Wir antworten nicht auf das, was wir hören, sondern wir antworten, indem wir etwas hören »].

18 [Eštetika slovesnogo tvortčestva, op. cit., p. 246].

spécialiste d'études littéraires qui travaille sur la riche diversité des écrits d'un *auteur*. Le philologue *semble* produire un travail uniquement théorique, par lequel il reflète l'œuvre dans une image complète qu'il aura pris soin de reconstituer avec patience. Mais si Bakhtine s'est penché sur le phénomène de la conversation, c'est précisément pour montrer que l'interprétation d'un auteur ne correspond jamais à cette idée d'un travail scientifique qui se contenterait de *refléter* la cohérence d'une œuvre. Pour Bakhtine, l'interprétation d'une œuvre a un statut analogue à celui d'une réponse en conversation. Ce qu'il tire de son analyse de la conversation, c'est précisément le fait qu'une interprétation est toujours elle aussi un *acte*. Même l'interprète le plus neutre d'une œuvre *prend position* à l'égard de ce que fait l'auteur de l'œuvre. Et son interprétation est toujours une réponse du philologue à ce qu'il étudie. Il fallait à Bakhtine toute la comparaison des études littéraires avec la polyphonie qui se réalise en conversation pour saisir cette « interprétation en acte¹⁹ ».

La parole en conversation sert de modèle à l'idée d'une interprétation en acte, c'est-à-dire une interprétation qui se réalise pratiquement, pragmatiquement, par un acte. Mais de quoi est-elle l'interprétation ?

Il faut éviter tout malentendu : si ma réponse est un acte permettant de comprendre le sens de la parole de l'autre, cela ne veut pas dire qu'en conversation, je cherche absolument à saisir ce que l'autre a dans la tête. Le but d'une conversation n'est ainsi ni de percer l'autre à jour ni de *comprendre autrui*. Ma compréhension ne s'étend pas aussi loin, et une conversation qui ne serait qu'une enquête sur les profondeurs psychologiques de l'autre aurait quelque chose d'incommode. Ma réponse vise à comprendre non pas l'autre, mais le sens *de la parole* de l'autre. Elle y parvient en donnant à cette parole une place et une fonction dans l'effort commun de conversation. Le sens *est* cette place. En attribuant une telle place et un tel rôle à ce que dit l'autre, ce n'est alors pas seulement à la parole de l'autre que je donne sens, c'est toute la conversation que j'interprète, notre communauté que je définis. Ma réponse *incarne* ainsi d'une certaine manière la communauté à laquelle elle aspire. Si mon interprétation est bien un acte par lequel se réalise le sens de la parole de l'autre, elle est aussi interprétation *du commun* lui-même. Pour reprendre l'exemple précédent : quand je disais à mon partenaire qu'il était bien habillé aujourd'hui, sa réponse ne déterminait pas seulement si ma parole était un reproche ou un compliment, elle statuait également sur le sens de nos rapports en faisant de notre conversation soit un échange convivial soit un échange tendu. Ce n'est ainsi que dans cette interprétation du commun que le sens de la parole de l'autre se réalise.

La conversation ne se donne d'autre but qu'elle-même : il s'agit d'une communauté jamais achevée qui se construit *en acte* dans la parole de chacun des partenaires qui, tour à tour, incarnent une manière d'être du commun.

19 Nous empruntons cette expression : « Interprétation en acte », au séminaire organisé depuis 2019 à l'EHESS par Christian Berner, Jean-Claude Gens, et Johann Michel, à qui le présent travail doit beaucoup.

Conclusion : la place d'autrui en conversation

C'est mal comprendre la vie de la conversation que de penser qu'elle s'entretient d'une attention à l'autre. La conversation implique évidemment une capacité d'écoute. Cette capacité ne s'exerce cependant pas par une analyse des intentions de l'autre, ni par une théorie sur ses états mentaux. Être à l'écoute de l'autre, ce n'est pas entrer dans sa tête pour mener une enquête sur ses motivations. C'est au contraire lui laisser de la place en soi-même (Gadamer, 1995 : 174). L'écoute consiste à consentir à se laisser dire quelque chose. La conversation se distingue ainsi de l'investigation thérapeutique qui pourrait se produire dans la *talking cure* psychanalytique. Elle est également différente de l'enquête cartésienne ou du test de Turing qui cherchent à savoir si autrui est un automate. Autrui n'est pas un objet d'examen, mais un partenaire. Si une conversation peut avoir une vertu thérapeutique, ce n'est pas comme une enquête mais comme « un travail commun de réflexion » (Gadamer, 1982 : 156), dans lequel les partenaires entrent ensemble et à égalité, et duquel ils sortent tous les deux changés.

Références bibliographiques

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Les Éditions de minuit, 1977.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 2017.
- BROWN, Penelope, FRASER Colin, « Speech as a Marker of Situation », *Social Markers in Speech*, New York, Cambridge University Press, 1979, 3362.
- BROWN Penelope, LEVINSON Stephen, *Politeness: Some universals in language usage*, New York, Cambridge University Press, 1987.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, tome LXIV, juillet-septembre 1969, 81-102.
- GADAMER, Hans Georg, « Rhétorique, herméneutique, et critique des idéologies », *L'Art du comprendre I*, Paris, Aubier, 1982.
- GADAMER, Hans, Georg, *L'Éthique dialectique de Platon*, Paris, Actes Sud, 1994.
- GADAMER, Hans Georg, « L'inaptitude au dialogue », *Langage et vérité*, Paris, Gallimard, 1995, 165-175.
- GADAMER, Hans Georg, *Vérité et Méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.
- GILBERT, Margaret, *Marcher ensemble*, Paris, PUF, 2003.
- GOODWIN, Charles, *Conversational Organization: Interaction Between Speakers and Hearers*, New York, Academic Press Inc, 1981.
- LEVINSON, Stephen, « Activity Types and Language », *Linguistics*, n° 17, 1979, 66-100.
- MORELET, François, « Portrait de Madame Geoffrin », in *Éloges de Madame Geoffrin*, Paris, Nicolle, 1812, 3-74.
- SACKS, Harvey, *Lectures on Conversation*, Vol. I & II, Oxford, Wiley-Blackwell, 1995.
- SACKS, Harvey, SCHEGLOFF, Emanuel, JEFFERSON, Gail, « A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation », *Language*, n° 50, 1974, 696-735.

- SCHLEGEL, Friedrich, « Sur la philosophie (à Dorotéa) », in Philippe LACQUE-LABARTHE, Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 224-247.
- WALDENFELS, Bernhard, *Antwortregister*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1994.
- WALDENFELS, Bernhard, « *Homo respondens* », *Alter*, n° 27, 2019a, doi: [10.4000/alter.1932](https://doi.org/10.4000/alter.1932).
- WALDENFELS, Bernhard, « Réponse et responsabilité en psychologie », *Le Cercle herméneutique*, n° 32-33, 2019b, 107-122.

**Conversation et société :
héritages humanistes et spécificités
nouvelles à l'âge classique**

**« Il y a des occasions, où les sciences même
peuvent y entrer de bonne grace ».
Quelques enjeux épistémologiques
de la conversation chez Madeleine de Scudéry**

35

Léa Burgat-Charvillon
ENS Lyon

RÉSUMÉ. Au XVII^e siècle, la conversation était une pratique sociale et une forme littéraire associée au divertissement et à « l'esprit de joie », pour reprendre les termes de Madeleine de Scudéry. Cette fonction de divertissement a pu occulter la manière dont la conversation était, pour cette même autrice, chargée de transmettre et d'élaborer des connaissances dans des domaines divers, dont principalement celui de la morale. Nous proposons ici de montrer comment une étude des conversations « de la connaissance des autres et de soi-même » et « de l'incertitude » fait apparaître sous un nouveau jour les principes poétiques et esthétiques de la conversation scudérienne en les dotant d'enjeux épistémologiques. La conversation scudérienne ne nous semble en effet pas devoir être lue uniquement sous l'angle des contraintes pesant sur un discours moral féminin, mais comme la traduction formelle d'une épistémologie dialogique et empirique.

MOTS-CLÉS : Madeleine de Scudéry, conversation, épistémologie, morale, expérience

ABSTRACT. In 17th-Century France, the conversation was a social practice and a literary form associated with entertainment and a certain “spirit of joy”, to quote Madeleine de Scudéry. This usage may have obscured the way in which de Scudéry employs conversation, namely, to transmit and develop knowledge in various fields, including that of moral philosophy. We propose here to show how a study of the conversations “de la connaissance des autres et de soi-même” and “de l'incertitude” casts a new light on the poetic and aesthetic principles of Scudesian conversation, by emphasizing their epistemological issues. Indeed, the Scudesian conversation can in fact be viewed as the formal translation of a dialogical and empirical epistemology.

KEYWORDS: Madeleine de Scudéry, Conversation, Epistemology, Morals, Experience



Dans les dictionnaires de la fin du xvii^e siècle, la conversation apparaît avant tout comme un « entretien familial¹ ». Seul celui de Furetière mobilise des figures savantes différenciées qui traduisent le rapport ambivalent de cette pratique sociale et discursive aux discours savants :

CONVERSATION, s. f. Entretien familial qu'on a avec ses amis dans les visites, dans les promenades. Les gens les plus doctes ne sont pas les plus propres pour la conversation, n'ont pas les agréments de la conversation. Il ne faut pas prendre pied sur tout ce qu'on dit par maniere de conversation. On appelle un petit jeu, un jeu de conversation.

CONVERSATION, se dit dans le même sens des assemblées de plusieurs personnes sçavantes & polies. Les conversations des Sçavants instruisent beaucoup : celles des Dames polissent la jeunesse. Mademoiselle de Scuderi, le Chevalier de Meré, ont fait imprimer de belles conversations (Furetière, 1690).

La conversation se définit ainsi par deux entrées qui se complètent et dont la mise en tension traduit un rapport singulier à l'énonciation de savoirs. D'une part, elle est de l'ordre d'une pratique sociale « entre amis », du côté de l'agrément et du jeu. D'autre part, elle peut être un lieu d'instruction lorsqu'elle se tient entre plusieurs personnes « savantes et polies ». La coordination est ici importante, car elle induit un *ethos* savant singulier, distinct de celui « des gens les plus doctes » qui n'apparaissent pas à leur place dans la conversation. Les éléments de cette coordination se déclinent à nouveau dans la phrase suivante, mais de manière disjointe, puisqu'en fonction des membres qui prennent la parole dans ces « assemblées », la conversation aura des effets distincts : celle des savants, au masculin, instruit ; celle des dames polit. D'un côté elle permet une instruction sans objet spécifique, de l'autre elle est restreinte aux belles manières. Parmi celles des grands dictionnaires de la fin du xvii^e siècle, la définition de Furetière est la seule à mentionner que la conversation puisse, sous certaines conditions, être savante et instruire. Toutefois, si la conversation apparaît à l'entrée « polir », elle est absente de l'entrée « instruire ». La conversation, en tant que pratique sociale donnant lieu à des textes « imprimés », relève donc davantage de la sociabilité et du raffinement des mœurs que du discours savant. Cette dissymétrie se reflète dans la critique. Si le rôle central de la conversation dans la formation des belles manières a été mis en évidence, notamment par les travaux de Marc Fumaroli (1994) et Delphine Denis (Denis, 1997 ; Scudéry et Denis, 1998), le rôle de cette pratique et forme discursive dans l'élaboration et la circulation des savoirs demeure peu étudié. Nous proposons ici d'explorer, à

¹ En 1694, dans le *Dictionnaire de l'Académie Française* cet entretien est décliné dans les exemples comme pouvant être plus ou moins agréable, sans être associé à des objets spécifiques. Dans le *Dictionnaire* de Richelet, en 1680, il n'était pas non plus associé à des objets de conversation particuliers, mais lié à une catégorie spécifique, celle de la galanterie.

partir du corpus de conversations publiées par Madeleine de Scudéry entre 1680 et 1692, cette participation ambivalente de la conversation à des pratiques savantes.

La romancière, connue pour ses romans héroïques, publie en effet à partir de 1680 certaines des conversations qui ponctuaient la *Clélie* sous la forme autonome d'un recueil de *Conversations sur divers sujets*². Celles-ci sont complétées en 1684 par les *Conversations nouvelles sur divers sujets*³. Elles seront suivies à partir de 1686 de recueils dont la teneur morale est affirmée dès les titres : *La Morale du Monde ou Conversations morales* en 1686⁴, *Les Nouvelles conversations de morale* en 1688⁵ et les *Entretiens de Morale* en 1692⁶. À partir de la conversation intitulée « Histoire de la morale », Barbara Piqué a mis en évidence trois caractéristiques de la morale scudérienne : elle « se distingue de toute réflexion spéculative, elle doit être supportée par la religion, et sa visée est essentiellement pédagogique » (Piqué, 2006). Les conversations prétendent donner au lectorat des moyens de contenir leurs passions et de polir leurs mœurs. Plusieurs des conversations morales prennent ainsi pour objet une passion, un vice ou une vertu⁷. Dans plusieurs d'entre elles émergent, ponctuellement ou plus durablement, des points de vue contradictoires, nourris par des expériences différentes. Dans certains cas (comme dans « de la paresse » [CM I : 149-234], « de l'incertitude » [CM I : 365-496], « de l'inégalité » [CM II : 743-791]), le statut de vice ou de vertu de l'objet de la conversation ne fait pas d'emblée consensus. C'est précisément de la confrontation des points de vue que se dégagent alors, de manière dialogique et empirique, des savoirs moraux.

Plusieurs travaux ont contribué à mettre en évidence les enjeux épistémologiques de cette « morale du monde » en les abordant principalement par le prisme du genre de son autrice, ou par le biais de la singulière « histoire des deux caméléons⁸ ». Nous souhaitons nous inscrire dans leur sillage, mais en proposant ici d'attirer l'attention sur les enjeux épistémologiques de la forme de la conversation telle que la théorise et l'expérimente Madeleine de Scudéry. L'hypothèse que nous défendons est que cette forme est solidaire de l'épistémologie qui se dessine dans certaines conversations. Pour la soutenir, nous nous appuyerons largement sur les caractéristiques poétiques et stylistiques mises en évidence par Delphine Denis dans *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry* (Denis, 1997), que nous croiserons avec l'analyse de deux conversations qui thématissent, dès leur titre, un enjeu épistémologique : « de la connaissance des autres et de soi-même » (CD I :

2 Désormais abrégé *CD*.

3 Désormais abrégé *CND*.

4 Désormais abrégé *CM*. Le titre « Morale du monde » semblerait avoir été le fait de l'éditeur plutôt que de Madeleine de Scudéry. Nous renvoyons à ce sujet à l'introduction de Denis et Spica, 2002.

5 Désormais abrégé *NCM*.

6 Désormais abrégé *EM*.

7 Nous renvoyons à la table des matières des conversations présentée par Delphine Denis en annexe de Scudéry et Denis, 1998 : 347-349.

8 Harth, 1992 ; Burch, 2013 ; Duggan, 2016. Delphine Antoine-Mahut a également consacré un article à l'empirisme de Madeleine de Scudéry : Antoine-Mahut, 2024. Aude Volpilhac a proposé une édition critique de cette conversation soulignant ses enjeux épistémologiques : Scudéry et Volpilhac, 2002. On trouve quelques éléments de présentation plus larges de l'épistémologie de Madeleine de Scudéry dans Conley, 2019.

83-172) et « de l'incertitude » (CMI : 365-496). Nous proposons ainsi de dégager quelques enjeux épistémologiques de cette « poétique de la conversation ».

Ménager la possibilité d'instruire par la conversation

Comme l'indiquait la définition de Furetière, la conversation est à la fois une pratique sociale qui relève de l'oralité, et une forme littéraire « imprimée » qui se veut mimétique de la première. Delphine Denis la situe ainsi dans un entre-deux : « Ne relevant ni de la pure pratique sociale [...], ni du seul champ littéraire, la conversation est ainsi comprise comme l'un des lieux d'articulation privilégiés entre politesse et littérature, entre réalité mondaine et fiction galante. » (Scudéry et Denis, 1998 : 63). Bien que la conversation ne soit pas un genre littéraire établi et codifié en tant que tel au XVII^e siècle, sa situation d'entre-deux rend néanmoins possible de cerner certains de ses traits définitoires dans les textes ayant contribué à la normer en tant que pratique mondaine, du *Courtisan* de Baldassare Castiglione aux méta-conversations du Chevalier de Méré et de Madeleine de Scudéry⁹. Dans *La Muse galante*, Delphine Denis propose ainsi de définir la conversation au XVII^e siècle par un déroulement, un style, et une finalité (Denis, 1997 : 20-24). Le déroulement est marqué par la liberté (le choix du sujet n'est jamais imposé, et peut sans cesse être négocié), et par un principe général de réciprocité. Le style est « familier », et opposé à une éloquence ostentatoire. La finalité de la conversation, quant à elle, est le plaisir :

La visée de la conversation est avant tout ludique ; elle exige la gratuité, le désintéressement. [...] il est possible d'y mener des activités cognitives, à condition que celles-ci interviennent secondairement, accessoirement : la spéculation intellectuelle ou moraliste devient instrument de plaisir, et dans l'ordre des préférences, *docere* se voit explicitement soumis au *delectare* (Denis, 1997 : 22).

Si cette subordination du *docere* au *delectare* se retrouve dans les textes de Madeleine de Scudéry, celle-ci insiste néanmoins à plusieurs reprises dans « De la conversation » sur les possibilités de conciliation entre « la spéculation intellectuelle et moraliste » et « l'esprit de joie » (Scudéry et Denis, 1998 : 74) qui doit dominer la conversation. La conversation scudérienne semble à cet égard proche du type de dialogue que Pellisson situait entre les dialogues « qu'on peut appeler proprement didactiques, qui n'ont pour but que d'instruire » et les dialogues « de raillerie » dont la finalité première est le plaisir. Ce troisième type de discours « traite de choses solides et en traite solidement » mais avec « mille sortes d'ornements » qui les rendent agréables¹⁰. Or, parler « de choses

9 Pour une vue d'ensemble de ces textes aux XVII^e et XVIII^e siècles, nous renvoyons à l'anthologie de Jacqueline Hellegouarc'h : Hellegouarc'h, 1997.

10 « Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin », publié dans Viala, 1989 : 54-55, cité dans Scudéry et Denis, 1998 : 21.

solides », dans les conversations scudériennes, nécessite de mobiliser certains savoirs habituellement associés à des formes discursives plus savantes. C'est par exemple le cas des éléments d'« histoire de la morale » mobilisés par Méliton dans la conversation du même nom (*NCM*, I : 26-149). Ces développements sont possibles, dans le cadre de la fiction conversationnelle, car les devisants et les devisantes sont souvent moins ignorants qu'ils ne le prétendent¹¹.

Tout l'enjeu de l'insertion de ces discours savants dans la conversation repose sur l'à propos. C'est ce qu'explique le personnage de Sapho, avatar de Madeleine de Scudéry, dans « De la conversation », méta-conversation placée en tête du premier recueil et qui expose les enjeux de toutes celles qui suivront. Elle commence par railler une certaine Damophile et les conversations érudites que l'on tient dans son salon (Scudéry et Denis, 1998 : 66)¹², mais précise ensuite que dans la conversation :

il y a des occasions, où les sciences même peuvent y entrer de bonne grâce [...] de sorte qu'à parler raisonnablement, on peut assurer sans mensonge, qu'il n'est rien qu'on ne puisse dire en conversation, pourvu qu'on ait de l'esprit et du jugement : et qu'on considère bien où l'on est ; à qui l'on parle ; et qui l'on est soi-même (Scudéry et Denis, 1998 : 73).

La possibilité de parler de sciences¹³ est ainsi soigneusement aménagée par Madeleine de Scudéry, qui revient dessus à plusieurs reprises. Lorsqu'elle réaffirme l'exigence d'une adaptation de son discours à son auditoire, le dernier exemple mobilisé pour illustrer cette idée est celui de la capacité à parler de sciences :

je veux enfin qu'on sache si bien l'art de détourner les choses [...] qu'on puisse parler à propos de science, à des ignorants, si l'on y est forcé ; et qu'on puisse enfin changer son esprit selon les choses dont l'on parle, et selon les gens qu'on entretient (Scudéry et Denis, 1998 : 73-74).

« L'esprit de joie » n'est donc pas incompatible avec la mobilisation de savoirs dans la conversation. Ceux-ci doivent simplement être énoncés à propos.

11 « [...] je vous prie hardiment pour Zénobie, pour Amérinte, & pour moy, de nous parler comme si nous sçavions quelque chose, étant persuadée que nôtre bon sens suffira pour nous faire entendre ce que vous direz ». *Ibid.* : 27.

12 Sur le personnage de Damophile comme *alter ego* réprimé du personnage de Sapho et sur la manière dont ces deux figures incarnent les limitations imposées au discours savant féminin, voir Harth, 1992 : 52-54.

13 La science, au XVII^e siècle désigne une réalité plus large qu'aujourd'hui, puisqu'elle renvoie chez Furetière à la « connoissance des choses ». Elle recoupe ainsi à la fois à « l'application qu'on a eüe à approfondir la connoissance d'une matiere, de la reduire en regle & en methode pour la perfectionner » (avec comme exemples cités la géométrie, l'arithmétique mais aussi les « sciences humaines » que sont « la connoissance des Langues, de la Grammaire, de la Poësie, de la Rhetorique »), et une acception morale : « SCIENCE, se dit aussi en Morale, de ce qui sert à la conduite de la vie. Cet homme a la science du monde, il sçait vivre avec les honnestes gens. La plus necessaire des sciences est celle de nôtre salut. » Furetière, 1690.

Faire de la conversation une forme épistémique ?

Cette théorisation vient légitimer la pratique d'écriture de Madeleine de Scudéry, puisque la forme de la conversation est précisément le moyen qui lui permet de délivrer un contenu moral en évitant l'écueil du pédantisme. Le bénéfice est double pour son autrice. D'une part, servant le dessein d'une « vulgarisation galante » (Morlet-Chantalat, 1999), cette forme s'adapte à un public rebuté par certaines formes savantes¹⁴. D'autre part, comme l'a montré Erica Harth, elle permet à son autrice d'énoncer un discours rationnel en tenant compte des contraintes discursives associées à son genre (Harth, 1992 : 3-64). Parce qu'elle est associée à une pratique mondaine et à l'espace féminin des ruelles, la conversation est un moyen privilégié de s'écrire en tant que « femme philosophe », statut dont Laura Burch a montré combien il était difficile à négocier (Burch, 2013). La conversation, en raison de son ancrage mondain et de sa finalité « ludique », est certes exclue, à strictement parler, des « genres épistémiques » associés à des pratiques professionnelles et identifiés par Gianna Pomata (Pomata, 2014)¹⁵. Mais la forme de la conversation telle que la pratique Madeleine de Scudéry est bel et bien une forme qui a des buts et des effets « épistémiques » (au sens où l'entend Gianna Pomata¹⁶) spécifiques. Étant également façonnée par un projet de diffusion d'un savoir, en l'occurrence moral, elle répond aux exigences d'un contexte culturel et d'un public spécifiques.

Madeleine de Scudéry met en effet en scène ses recueils de conversations en les situant au même niveau que d'autres intertextes savants. Dans l'incipit de « de l'hypocrisie », elle fait figurer, par une mise en abyme, ses conversations parmi les œuvres morales les plus lues de son époque :

Zénobie a chez elle tout ce qui peut divertir à la campagne, un Clavessin, des thuorbes, des Guitares, un Billard, et un fort beau cabinet de livres de feu son mary. Éstant donc à ce lieu-là, à l'issuë

14 Voir à ce propos Parmentier, 2000.

15 Elle propose de distinguer les « genres épistémiques » des « genres littéraires », pour mettre en évidence leur fonction fondamentalement cognitive et le fait que leur but premier, qui a façonné le genre, est celui de produire et diffuser un savoir. Elle précise que la frontière entre les deux n'est pas étanche, et que l'on peut faire de certains genres à la fois une histoire littéraire et une histoire « épistémique », mais que le concept de « genre épistémique » est alors un outil permettant d'attirer l'attention sur les enjeux spécifiques des textes savants et de déplacer le regard initialement posé sur une forme textuelle pour mettre en évidence son rôle dans l'histoire des idées. Voir Giacomotto-Charra, 2018, pour une réflexion sur les apports et limites de cet outil, ainsi que sur les questionnements qu'il pose.

16 Violaine Giacomotto-Charra explique ainsi les choix terminologiques de Gianna Pomata : ils permettent de « nommer par son nom propre (même postérieur) un phénomène textuel spécifique, particulièrement développé à la Renaissance, qui prend naissance dans une sorte de zone de chevauchement entre un univers de discours construit selon des codes internes à une culture donnée (signifié par la notion de *genre*, qui s'envisage ici comme relevant d'une approche émique des pratiques d'écriture) et celui de la formation des modes de pensée "scientifique" (au sens du xvi^e siècle, soit toute pensée relevant des disciplines abstraites et de certains arts qui leur sont liés, signifié par le choix de l'adjectif *épistémique*). » *Id.* L'adjectif « épistémique » appliqué à un contenu textuel renverrait alors à la production et à la transmission de connaissances liées à des « sciences » au sens large, là où celui d'« épistémologique » évoque dans notre article les méthodes et principes d'élaboration de ces « sciences ».

du disner, en attendant l'heure d'aller à la promenade, Bérénice se mit à lire tout haut les titres des livres qui sont en lettres d'or sur la relieure de chaque volume rangez sur des tablettes fort propres. Elle vit d'abord les Essais de Morale, ensuite Morale universelle ; & tout contre, Conversations Morales que tout le monde connoist, puis la morale de Tacite et tout proche la Morale d'Épicure (*NCM I* : 5-6)¹⁷.

Pour contrer peut-être une lecture qui aurait fait de ses *Conversations morales* de 1686 un jeu littéraire, Madeleine de Scudéry affirme dès 1688 sa place aux côtés de deux de ses contemporains ayant écrit sur la morale : Pierre Nicole et ses *Essais de Morale* et Jacques Parrain des Coutures et sa *Morale universelle*. Son œuvre est citée en troisième position, entre des pensées morales dont l'élaboration lui est contemporaine et des textes présentant des sagesse antiques, qui sont également au cœur des débats contemporains. Elle se présente donc au confluent de différentes traditions de discours moraux et s'octroie une place de choix dans une lignée de philosophes remontant à l'antiquité. Son œuvre est, de plus, la seule dont le titre est expansé par une subordonnée relative qui affirme sa renommée. Elle revendique et clame ainsi la teneur et l'importance morale de ses conversations.

C'est dans cette perspective qu'il faut sans doute comprendre le choix de titulature de l'autrice pour son dernier recueil, où le terme d'« entretien » est substitué à celui de « conversation ». Le changement de titre pourrait paraître anodin, et motivé par la nécessité de trouver un nouveau titre dans la lignée des autres recueils. D'autant plus que, nous l'avons vu dans les définitions des dictionnaires, la conversation apparaît comme un type d'entretien qui se singularise par son caractère « familial ». Mais nous pouvons aussi voir dans cette évolution des titres une tentative de recatégorisation générique faisant signe vers un genre que certains auteurs ont alors déjà contribué à faire reconnaître comme « épistémique », associé à un propos plus savant et didactique. Un tel geste permettrait alors à Madeleine de Scudéry de s'inscrire plus nettement par rapport à des genres savants, et de revendiquer le fait que ses conversations ne prétendent pas seulement « polir », mais également « instruire ». Car, formellement, les textes de *Entretiens de morale* sont similaires aux conversations qui précédaient et reposent sur les mêmes principes dialogiques qui distinguent cet ensemble de nombreux entretiens imprimés¹⁸. On y trouve le même nombre de devisants, en général une demi-douzaine, là où l'entretien prend généralement place au sein d'une compagnie plus restreinte, parfois uniquement entre deux personnages. La parole circule largement, avec, certes, des rôles ponctuels d'« experts » qui peuvent faire autorité mais qui se négocient et circulent, si bien que tous les

17 Nous n'avons pas élucidé la référence à la *Morale de Tacite*, mais *La morale d'Épicure* peut désigner soit l'ouvrage de Sarrasin datant de 1674, soit celui de Jacques Parrain des Coutures datant de 1686.

18 Pour une synthèse sur les caractéristiques et enjeux de l'entretien au XVII^e siècle, nous renvoyons à l'introduction que propose Agnès Cousson dans Cousson, 2018 : 15-35.

devisants parlent sur un pied de relative égalité¹⁹. La conversation scudérienne se distingue ainsi de l'entretien pédagogique ou spirituel.

Que Madeleine de Scudéry les nomme *conversations* ou *entretiens*, les formes dialogiques qu'elle publie dans ses recueils relèvent d'une même esthétique et d'une même éthique de la conversation, telles qu'elles sont théorisées et mises en œuvre dans ses romans et dans les recueils précédant les *Entretiens de morale*, et elles nous semblent fonder sa morale. Car cette forme conversationnelle n'est pas uniquement un moyen commode, car plaisant, de vulgarisation, et ne doit pas être lue uniquement sous l'angle de la négociation entre la position sociale de son autrice et ses prétentions philosophiques : elle nous paraît porteuse d'un sens épistémologique, traduisant une conception de la connaissance qui doit être collective. La conversation n'est alors pas seulement un moyen de diffusion d'un savoir moral, elle est aussi présentée comme une méthode de production d'un tel savoir.

42

Le partage d'expériences situées comme voie d'accès à une connaissance morale

Dans *La Muse galante*, Delphine Denis a souligné plusieurs caractéristiques de la conversation qui la distinguent du « dialogue ». Ce travail de distinction entre deux types d'échanges verbaux permet de mettre en évidence le fait que l'une des spécificités de la conversation est qu'elle articule différentes subjectivités au sein d'un ensemble plus large. D'abord parce que, si les dialogues de romans et de nouvelles peuvent ne rassembler que deux personnages, les conversations réunissent en général une demi-douzaine de devisants. Ensuite parce qu'aux sujets « privés » des dialogues s'opposent les thèmes moraux des conversations, qu'elle présente comme des sujets « généraux ». La conversation se singularise ainsi par un « passage de l'entretien particulier et personnel à un débat général et à l'échange de vues ». Si, dans les dialogues, « destinataire et destinataire du message [...] parlent directement d'eux-mêmes, sans vrai terrain commun » et qu'ils sont « le lieu privilégié de l'épanouissement des subjectivités », dans les conversations « destinataire et destinataire s' [...] efforcent de dépasser leurs particularités, ou tentent de couvrir leurs intentions illocutoires du masque de la généralité (Denis, 1997 : 31-34). » Or, c'est précisément dans ce mouvement d'articulation et de dépassement des singularités que nous semblent reposer les principaux enjeux épistémologiques de la forme conversationnelle. En effet, l'élaboration de principes moraux communs, quand elle advient, tire sa validité et son autorité du fait qu'elle a été précisément élaborée et validée par une somme de sujets qui vient, en tant que somme, partiellement corriger les

19 Sur le rôle d'« expert » dans les conversations de Madeleine de Scudéry, voir Denis, 1997 : 86-88. Sur l'égalité des devisants au sein de la conversation, voir Goldsmith, 2016. Soulignons tout de même que s'il y a égalité de principe entre les devisants, en pratique, dans les textes, les figures d'« experts » sont très souvent masculines.

écueils d'une connaissance de soi-même, des autres et du monde, nécessairement imparfaite.

Deux conversations, publiées dans deux recueils différents, posent la question de ce qu'il est possible de connaître, et des moyens d'y parvenir. Dès les *Conversations sur divers sujets*, Madeleine de Scudéry s'intéresse aux modalités de « la connaissance des autres et de soi-même ». Au fil de l'échange, la possibilité de ces connaissances apparaît comme nécessairement limitée. L'amour propre nous empêche de nous connaître en nous illusionnant (CD I : 140-142), et même d'avoir envie de le faire (CD I : 138). Or, si l'on est davantage enclin à connaître les autres, leur connaissance « n'est qu'un Art de conjectures, où l'on se trompe aisément (CD I : 133) ». Plus loin, l'erreur dans la connaissance des autres est présentée comme nécessaire, car chacun se déguise, et change en fonction du contexte d'interaction (CD I : 134). À cela s'ajoute le fait que « cette fausse connoissance que nous avons de nous-mesmes nous fait souvent mal connoitre les autres, lors que nous jugeons d'autrui par nos propres sentimens (CD I : 139) ». Il est ainsi impossible de se connaître pleinement, et, parce qu'on ne se connaît pas, on méconnaît les autres sans même s'en rendre compte. Le problème est élargi dans l'une des *Conversations morales* qui traite « de l'incertitude », puisqu'Isidore, appuyée par Timandre, y soutient que l'on ne peut rien connaître avec certitude, et que l'incertitude est donc « de nécessité » (CM I : 373). L'exercice de la raison et une démarche d'observation rigoureuse ne peuvent que mettre au jour notre impossibilité à connaître les choses « en elles-mêmes ». Le sujet individuel, conformément à ce qui apparaissait dans « de la connaissance des autres et de soi-même », ne peut se fier ni à ses passions, ni à ses sens, ni à sa raison qui est aveuglée par l'imagination (CM I : 375-376). Cette perspective nécessairement limitée des sujets individuels fait écho au « je douteux » mis en évidence par Laura Burch. À partir d'une lecture précise de cette même conversation, cette critique explique que, dans les conversations, le « je » scudérien, qu'elle oppose au « je » cartésien, n'est pas souverain, tout en précisant : « Il n'est pas pour autant la simple négation de ce *je* : il en est la démystification, un *je* qui ne se réduit pas à l'Un, mais qui se reproduit à l'infini dans le jeu prolongé de la conversation (Burch, 2013) ».

Cette reproduction du « je » dans la conversation nous paraît particulièrement intéressante. En effet, Isidore, à titre individuel, ne parvient pas à dépasser cette expérience du doute. De la même manière, dans « de la connaissance des autres et de soi-même », les devisants concluent qu'on ne peut se connaître parfaitement, pas plus qu'on ne peut connaître les autres. Pourtant, la devisante en faveur de laquelle Timocrate, nommé « juge » de la conversation, tranche, insiste sur la nécessité de faire l'effort d'avancer dans cette connaissance de soi. Si la question épistémologique « que et comment peut-on savoir avec certitude ? » demeure ainsi fondamentalement ouverte, la forme de la conversation apparaît en revanche comme une méthode qui permet à la fois de mieux connaître divers objets (soi-même, les autres, les passions et les humains « en général »), et de déterminer comment il convient d'agir vis-à-vis de ce qu'on ne peut connaître

que de manière incertaine. Elle apparaît comme un élément de réponse à la fois épistémologique et moral à l'incertitude.

La conversation peut en effet se lire comme une mise à l'épreuve des expériences de chacun au regard des expériences des autres. Or, l'expérience est centrale dans la morale scudérienne. Madeleine de Scudéry lui consacre même une conversation (*EM I* : 216-264) dans laquelle l'un des devisants synthétise ainsi sa valeur : « l'expérience est bonne à toutes choses, & [...] sans elle on ne connoît rien qu'imparfaitement (*EM I* : 248) ». Au fil de la conversation, elle se définit comme ce qui est vu et vécu, mais également comme une donnée qui est, dans une certaine mesure²⁰, partageable, notamment par le biais des livres (*EM I* : 222 et 227), et des conseils (*EM I* : 223). Or, le fonctionnement discursif des conversations de Madeleine de Scudéry repose largement sur le partage d'expériences entre des personnes appartenant à un même groupe social, mais ayant eu des expériences diverses soit de la vie en général (en raison, par exemple, de leur âge), soit des objets moraux examinés dans la conversation. Dans « De l'expérience », cette diversité, en accord avec l'esthétique galante²¹, est associée au divertissement (*EM I* : 216). Elle est également associée à un enseignement puisque la conversation permet un partage : les devisants les plus âgés font bénéficier les plus jeunes de leur expérience du monde. Mais, dans plusieurs autres conversations, l'expérience est partagée sur un mode horizontal, et ce partage permet de confronter les expériences subjectives de chacun, nécessairement limitées, pour tenter de parvenir à une vision générale plus exacte.

En effet, les marqueurs de subjectivité et d'une parole située sont fréquents dans la conversation. La locution « Pour moy » rappelle régulièrement que chaque devisant s'exprime depuis son propre point de vue, singulier car informé par le tempérament et les expériences individuelles de chacun. C'est ce que l'on a éprouvé²² et ce que l'on a vu²³ qui façonnent, limitent et en même temps fondent la légitimité de la parole de chacun. La confrontation dans la conversation de cette pluralité de points de vue informés par des expériences diverses peut ainsi apparaître comme un moyen de tenir un discours plus général, venant partiellement résorber les écueils que nous avons pointés plus haut. Ainsi dans « de la jalousie », Stésilée peut-elle déclarer :

Mais à ce que je voy [...] il semble que le hazard nous a assemblez exprés pour bien examiner la jalousie ; car il seroit difficile de trouver six personnes plus propres à en bien decider. En effet, ajouta-t'elle, Tisandre ayant connu l'amour & la jalousie dans sa premiere jeunesse, & les méprisant toutes deux presentement, & par

20 Dans une certaine mesure, car l'une des devisantes, si elle reconnaît l'importance de s'instruire de l'expérience des autres, semble considérer qu'elle préfère tout de même attendre de vivre ses propres expériences. Elle demeure la seule, à l'issue de la conversation, à penser cela (*EM I* : 222).

21 Voir à ce sujet Schuwey, 2020 : 195-200.

22 Par exemple dans « de l'espérance » : « j'ay éprouvé que si l'on ne porte son bonheur avec soy-même, on ne le trouve en nulle part (*CM I* : 35) ».

23 Toujours dans « de l'espérance », l'anaphore « j'en ay vu » ponctue le discours de Telame, (*CM I* : 36-37).

expérience & par raison, les connoit mieux que personne. Timagene estant amoureux, & peut-estre un peu jaloux, en pourra aussi parler comme sçavant. Metrocles n'ayant jamais eu de passion violente en jugera sans préoccupation. Belise qui a eu un mary jaloux qui l'avoit esté dès qu'il n'estoit que son Amant en parlera comme bien instruite par autrui. Ismenide qui a le cœur grand et l'esprit fort noble & fort tendre nous soutiendra qu'il n'est pas impossible qu'il n'y ait une amour vertueuse & parfaite sans jalousie ; & pour moy qui me persuade que toute passion violente est une espece de fureur, je crois estre assez propre à découvrir les défauts de toutes les passions, quoy que je ne les aye pas senties (*CM II* : 631-362).

Les causes de l'instruction apparaissent ainsi comme multiples dans la variété des compléments circonstanciels de manière et de moyen et des attributs du sujet. Leur diversité est présentée comme la raison qui fait du groupe (« six personnes ») une entité capable « de bien [...] décider ».

Cette multiplicité de point de vue est particulièrement mise à profit comme une modalité « de la connaissance des autres et de soi-même » : malgré la dénégation de l'une des devisantes (*CD I* : 142), l'économie de la conversation montre qu'elle permet de s'examiner, et de mieux se connaître. Céphise finit ainsi par admettre que, contrairement à ce qu'elle soutenait au début de la conversation, elle ne se connaît pas parfaitement, ce qui l'empêche de bien juger des autres. Télésile le lui fait précisément comprendre en utilisant une preuve discursive :

et pour vous le prouver, poursuit-elle, d'où vient que vous me disiez autrefois mille biens d'une Amie que vous aviez, dont vous ne me parlez plus. Elle est aussi belle qu'elle étoit ; elle a autant d'esprit ; tout le monde la cherche comme on la cherchoit : & cependant vous ne la voyez plus avec les mesmes yeux ; vous la trouvez changée en toutes choses : & tout cela, parce que vous avez eu un petit démêlé ensemble, qui vous préoccupe contre elle (*CD I* : 151-152).

Son expérience spécifique avec une amie, celle d'un démêlé, a agi comme un filtre qui a obscurci son jugement et l'empêche de connaître réellement la valeur de l'autre, ce qui a eu pour conséquence de transformer son discours sur celle-ci. Et c'est le fait que seul son discours et son comportement aient changé là où ceux du collectif sont demeurés les mêmes qui permet de mettre en évidence son erreur individuelle. D'autres conversations permettent à des devisants de mieux se connaître eux-mêmes : Bérénice admet par exemple que son inégalité est un défaut à la fin de la conversation « de l'inégalité ». Dans cette conversation, Mélinte, ennemie de l'inégalité, propose de la corriger par l'exercice d'une réflexivité critique : « Je voudrais encore, quand on a de la raison, qu'on regardast l'inégalité en autrui ; car quand on l'a éprouvée de cette sorte, on doit ce me semble s'en corriger (*CM II* : 789). » Observer un défaut chez un autre est ainsi un moyen efficace pour s'en corriger. La propension, soulignée dans « de

la connaissance des autres et de soi-même », à observer plus facilement les vices des autres que les siens est ici utilisée à des fins de moralisation. Une voie de connaissance de soi-même se dessine alors, qui passe précisément par le biais des autres et permet de se contempler avec le même regard « neuf » et extérieur que l'on pose sur eux. Cette conception mondaine et dialogique de la connaissance de soi-même est radicalement différente de celle de plusieurs auteurs de la même période qui, comme Nicole, reprennent ce topos de la pensée morale dans une perspective augustinienne et voient dans la société une entrave à la connaissance de soi²⁴. Pour Madeleine de Scudéry c'est précisément en s'observant en société, mais aussi en observant les autres et en conversant avec eux, que l'on apprend à se connaître : à l'étude d'un « contemplatif paresseux, qui s'observeroit continuellement », elle oppose l'idée qu'« on acquiert cette connoissance de soy-mesme dans le commerce du monde (CD I : 165-166). » Il n'est pas anodin que connaissances des autres et de soi-même soient articulées dans une même conversation, puisque c'est le fait de les concevoir ensemble qui permet d'avancer dans l'une et dans l'autre : dans ce cadre discursif il n'y a pas de connaissance des autres sans connaissance de soi-même, et la connaissance de soi-même advient grâce aux autres.

La conversation apparaît également comme un moyen d'agir de manière morale malgré une incertitude qui, sur tous les sujets à l'exception de la religion, est fondamentalement irréductible. La fin de « de l'incertitude » est à cet égard particulièrement intéressante. Les décisifs et les incertains ne parvenant pas à s'accorder à l'issue de la conversation, les hommes qui représentent chacun des deux partis s'accordent sur un traité qu'ils soumettent à la compagnie.

Nous les Decisifs & Incertains sommes convenus de ce qui s'ensuit.
 I. Qu'on tiendra toujours pour certain sans en douter jamais, tout ce qui regarde la Foy
 II. Tout ce que les sens montrent également à tous les hommes
 III. Tout ce que le *sens commun* leur apprend
 IV. Toutes les *maximes* dont les Nations conviennent, & qui font le droit des gens
 V. Qu'il faut suivre les loix des Estats & des Païs où l'on naist, & pre-ferablement à tout celles de Dieu, qui sont les seules loix au dessus de tout les autres.
 [...]
 XIX. Et qu'il faut mesme convenir qu'aux choses de la vie qui consistent en action,
 il vaut mieux en quelque sorte se determiner mal, que de ne se determiner pas, & flotter toujours dans l'Incertain (CM I : 486-488. Nous soulignons).

24 Voir par exemple Guion, 2002 : 159-164.

Isidore, l'incertaine, raffine, et conteste notamment le critère « du sens commun qui est bien différent entre tous les hommes », mais admet : « en considération du bien de la Paix je signeray cela (CM I : 488) ». Les articles des incertains, approuvés par le représentant des décisifs, témoignent du fait que les objets d'incertitude demeurent nombreux²⁵. Mais des articles précédents ressortent trois autorités bornant l'incertitude et permettant de fonder des principes en fonction desquels agir (puisque l'article IX insiste sur le fait qu'il faut, pour agir, se déterminer) : Dieu, le pouvoir politique, et une autorité collective. En effet, le quatrième article repose sur la maxime, qui tire précisément son autorité de son énonciation présentée comme collective²⁶ ; le troisième article s'appuie sur le sens commun ; et le second sur les expériences sensorielles partagées par *tous les hommes*. L'autorité collective fait donc partie de celles sur lesquelles se fonder pour agir, en dépit d'une incertitude individuelle. Or, c'est précisément l'élaboration collective d'un savoir que mettent en œuvre, comme nous l'avons vu, les conversations de Madeleine de Scudéry. La conversation, qui permet de faire surgir des principes moraux d'une somme d'expériences singulières, apparaît bien comme une forme apte à fonder des actions les plus morales possibles.



Ainsi relue à l'aune des conversations posant la question de l'étendue et des moyens de la connaissance humaine, la forme conversationnelle n'apparaît plus uniquement comme un divertissement littéraire. Madeleine de Scudéry théorise et met en scène et en pratique une poétique de la conversation qui lui permet de placer cette forme parmi des intertextes savants, tout en prenant en compte sa propre situation d'énonciation et de publication, c'est-à-dire son public spécifique et les contraintes discursives qui accompagnent la publication d'une pensée au féminin (Pellegrin, 2024). Mais les enjeux épistémiques de la conversation ne sont pas non plus réductibles à une forme plaisante de vulgarisation, ou à l'expression d'un discours rationnel dont la forme est contrainte par la position sociale de leur autrice. La conversation apparaît en effet comme la traduction formelle d'une épistémologie selon laquelle les connaissances en général, et principalement celles à partir desquelles on déduit des actions et des principes moraux, doivent être élaborées collectivement²⁷. Le dispositif énon-

25 On y trouve « toute la Phisique sans exception », « toute l'astrologie », « toute la Medecine », puis, par un mouvement d'élargissement « toutes les sciences, generalement, en ce qui ne se pourra decider par les principes établis par les articles precedens (CM I : 489-490). »

26 Voir Schapira, 1997.

27 Les « sciences » qui peuvent entrer de bonne grâce dans la conversation sont d'ordre divers, comme en témoignent « l'histoire des deux caméléons » déjà citée ou « des papillons » (EM p. 296-333). Si les principes épistémologiques d'une science collective, dialogique et empirique, s'appliquent au premier chef à la connaissance morale dans les conversations de Madeleine de Scudéry, ils constituent une exigence qui doit être commune à toutes les sciences dans « de l'incertitude ». Il serait néanmoins intéressant de se demander dans quelle mesure ils sont appliqués à la connaissance naturaliste dans les conversations que nous venons de citer, qui se distinguent formellement d'autres conversations en insérant des formes monologiques (la lettre et les observations) dans le cadre conversationnel.

ciatif des conversations amène non seulement à théoriser, mais aussi à mettre en pratique ce principe épistémologique. S'élabore ainsi sous les yeux du lecteur une méthode collective, empirique et dialogique, de connaissance des autres, de soi-même, des passions et des humeurs, qui sert de support à l'élaboration de principes moraux applicables.

Bibliographie

48

Éditions des textes de Madeleine de Scudéry utilisées

- SCUDÉRY, Madeleine de, *Conversations sur divers sujets*, Paris, Claude Barbin, 1680, 2 vol., abrégé CD.
- SCUDÉRY, Madeleine de, *Conversations nouvelles sur divers sujets*, Paris, Claude Barbin, 1684, 2 vol., abrégé CND.
- SCUDÉRY, Madeleine de, *Morale du Monde ou Conversations morales.*, Paris, Thomas Guillain, 1686, 2 vol., abrégé CM.
- SCUDÉRY, Madeleine de, *Nouvelles Conversations de Morale*, Paris, veuve Mabre-Cramoisy, 1688, 2 vol., abrégé NCM.
- SCUDÉRY, Madeleine de, *Entretiens de morale*, Paris, Jean Anisson, 1692, 2 vol, abrégé EM.
- SCUDÉRY, Madeleine de, VOLPILHAC, Aude (éd.), *Histoire de deux caméléons. Suivi de Description anatomique* de Claude Perrault., Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2022.
- SCUDÉRY, Madeleine de, DENIS, Delphine (éd), « *De l'air galant* » et autres *Conversations (1653-1684). Pour une étude de l'archive galante*, Paris, Honoré Champion, 1998.

Dictionnaires anciens utilisés

- RICHELET, Pierre, *Diçtionnaire Diçtionnaire françois*, [1680], reproduction des Éditions Slatkine, Genève, 1994.
- FURETIÈRE, Antoine, *Diçtionnaire Universel*, [1690], reproduction des Éditions Slatkine, Genève, 1970.
- Diçtionnaire de l'Académie Française*, [1694], (consulté le 2 février 2024), <https://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/premiere.fr.html>

Bibliographie critique

- ANTOINE-MAHUT, Delphine, « Le défi moral de l'empirisme moderne : Scudéry et ses caméléons », *Revue de métaphysique et morale*, 2024, vol. 123, n° 3, doi: [10.3917/rmm.243.0299](https://doi.org/10.3917/rmm.243.0299).
- BURCH, Laura, « Madeleine de Scudéry : peut-on parler de femme philosophe ? », *Revue philosophique de la France à l'étranger*, 2013, vol. 138, n° 3, 361-375, doi: [10.3917/rphi.133.0361](https://doi.org/10.3917/rphi.133.0361).
- CONLEY, John, « Madeleine de Scudéry », in Edward N. & Zalta (éd.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2019 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/madeleine-scudery/> (consulté le 18 septembre 2024)
- COUSSON, Agnès (dir.), *L'Entretien au XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

- DENIS, Delphine, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1997.
- DENIS, Delphine, SPICA, Anne-Élisabeth (dir.), *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2002.
- DUGGAN, Anne E., « Madeleine de Scudéry's Animal Sublime, or Of Chameleons », *European Journal of Literature, Culture and Environment*, 2016, vol. 7, n° 1, 28-41.
- FUMAROLI, Marc, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994.
- GIACOMOTTO-CHARRA, Violaine, « Quelques réflexions sur la notion de genre épistémique à la Renaissance », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2018, vol. 86, n° 1, 185-197.
- GOLDSMITH, Elizabeth C., *Exclusive Conversations. The Art of Intercation in Seventeenth-Century France*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.
- GUION, Béatrice, *Pierre Nicole moraliste*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- HARTH, Erica, *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*, Ithaca, Cornell UP, 1992.
- HELLEGOUARC'H, Jacqueline, dir., *L'Art de la conversation*, Paris, Dunod, 1997.
- MORLET-CHANTALAT, « "Parler du savoir, savoir pour parler" : Madeleine de Scudéry et la vulgarisation galante », in Colette Nativel (dir.), *Femmes savantes, savoirs de femmes*, Genève, Droz, 1999, 177-195.
- PARMENTIER, Bérangère, *Le Siècle des moralistes*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- PELLEGRIN, Marie-Frédérique, « Penser au féminin au XVII^e siècle », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2013, vol. 138, n° 3, 307-310, doi: [10.3917/rphi.133.0307](https://doi.org/10.3917/rphi.133.0307).
- PIQUÉ, Barbara, « Éthique chrétienne et esthétique galante : l'« Histoire de la Morale » de Madeleine de Scudéry », in Béatrice Guion, Marie Susanna Seguin, Philippe Sellier et Sylvain Menant (dir.), *Poétique de la pensée. Études sur l'âge classique et le siècle philosophique en hommage à Jean Dagen*, Paris, Champion, 2006, 659-674.
- POMATA, Gianna, « The Medical Case Narrative: Distant Reading of an Epistemic Genre », *Literature and Medicine*, 2014, vol. 32, n° 1, 1-23.
- SCHAPIRA, Charlotte, *La Maxime et le discours d'autorité*, Paris, Sedes, 1997.
- SCHUWEY, Christophe, *Un entrepreneur des lettres au XVII^e siècle. Donneau de Visé, de Molière au Mercure Galant*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2020.
- VIALA, Alain, *L'Esthétique galante*, Toulouse, SLC, 1989.

L'harmonie de la conversation au XVII^e siècle

Julien Gominet-Brun

Univ Paul Valéry Montpellier 3, CNRS, IRCL UMR 5186, F34000,
Montpellier, France

RÉSUMÉ. En France la conversation connut son âge d'or au XVII^e siècle, avec l'essor des salons et des sociétés savantes. Les auteurs du temps, comme Scudéry, Faret ou Méré, ont fixé les règles de cet art de parler, conçu en rupture des rhétoriques officielles. Leurs doctrines se réfèrent souvent à la musique pour décrire les canons de la parole, qui fut envisagée par beaucoup sur le modèle du chant et de l'harmonie. Dans cet article, nous étudions la présence et les fonctions de la musique dans les principaux traités d'éloquence de l'époque. Nous entendons ainsi montrer son importance dans l'essor de la conversation au XVII^e siècle.

MOTS-CLÉS : conversation, musique, éloquence, littérature, voix

ABSTRACT. In France, conversation reached its golden age in the 17th century with the rise of salons and scholarly societies. Authors of the time, such as Scudéry, Faret, or Méré, established the rules of this art of speaking, conceived in contrast to official rhetoric. Their doctrines often draw parallels with music to describe the canons of speech, which many considered in comparison with singing and harmony. In this article, we explore the presence and functions of music in the main eloquence treaties of the era, aiming to demonstrate its significance in the flourishing of conversation in the 17th century.

KEYWORDS: Conversation, Music, Eloquence, Literature, Voice

La conversation connut au XVII^e siècle son âge d'or en France. Elle fut l'un des piliers de la nouvelle sociabilité qui s'épanouit dans les cercles érudits et les salons mondains. Cette culture drainait avec elle un savoir-vivre et une éloquence formée à l'école des entretiens. La littérature fixa les canons de cet art qui se développa à l'ombre de la grande rhétorique de la Chaire et du Palais, loin de ses codes et de sa langue¹.

¹ Les études sur le sujet sont abondantes. Pour une histoire de la conversation, voir Fumaroli, 1994 : 111-210. Sur les liens de la conversation savante et de sa version mondaine, voir du même auteur, 2015 : 171-195. Voir également les études réunies dans Cousson, 2018.



Les écrivains comme Madeleine de Scudéry et Faret œuvrèrent à cette entreprise et devinrent, parfois malgré eux, les théoriciens attitrés de la conversation. Ils décrivirent les us et coutumes des salons, ainsi que les règles d'une éloquence conçue en dehors de tout cadre académique. Ils forgèrent pour cela une langue inspirée par la culture du temps et les arts, en particulier la musique. Celle-ci offrait un savoir-faire, mais aussi des images et des concepts pour décrire l'esthétique des entretiens, formés par une sensibilité commune au beau. Elle fournissait également un modèle pour penser l'éthique de la parole urbaine, et son exigence d'harmonie².

Nous étudierons dans le cadre de cet article le statut et les fonctions de la musique dans les théories de la conversation. Nous nous intéresserons aux traités mondains (Scudéry, Méré, Faret notamment), et évoquerons plus ponctuellement les témoignages relatifs aux entretiens savants (Fortin de La Hoguette, Le Gallois). Nous entendons ainsi mettre en lumière l'importance du paradigme musical dans l'élaboration des pratiques de la parole au XVII^e siècle.

Un art plaisant

La conversation a une finalité commune avec la musique, qui est le divertissement. C'est en des termes souvent analogues aux traités d'harmonie que les auteurs parlent de ses effets, qui varient selon le contexte des discussions. Le premier aspect tient à leur pouvoir de délasserment qui est particulièrement souligné dans des textes relatifs aux entretiens savants. Cette pratique, exclusivement masculine, est envisagée comme un temps récréatif pour ses membres (*otium*), fondée sur un art de conférer érudit et policé. On s'arrêtera sur le cas du cabinet des frères Dupuy tenu à l'hôtel de Thou pendant plus de trente ans. Son histoire est racontée par l'un de ses participants, Philippe Fortin de La Hoguette, dans son *Testament* de 1648. L'ouvrage tient autant de la littérature testamentaire que des traités d'instruction à l'usage des gentilshommes. L'auteur dresse le tableau du *modus vivendi* aristocratique et consacre un chapitre à l'art de converser. C'est là qu'il fait l'éloge du cabinet Dupuy, présenté comme un haut lieu de la vie intellectuelle, à travers une analogie avec la musique :

Il se fait tous les jours sur le soir un certain concert d'amis en leur maison, où toutes choses se passent avec une telle harmonie, et avec tant de douceur et de discretion, que je n'ay jamais eu de trouble en l'esprit qui ne se soit dissipé en cette compagnie. Comme ce sont personnes sages, fidelles, sçavans, et d'une vertu très-eminente, chacun s'efforce de contribuer ce qu'il a de meilleur en cette honneste société. Outre qu'une pareille conversation apporte le calme en nos passions, elle esclarcit aussi l'entendement : car il est très-certain

² Sur la musique dans les manuels de civilité depuis Castiglione, voir Jam, 1994.

qu'en vain la meditation remplira les magasins de l'esprit, si le debit ne s'en fait par la parole. (Fortin de La Hoguette, 1648 : 326)

Le cabinet offre un lieu de retraite propice au loisir et à l'amitié. La métaphore musicale traduit dans ce contexte les ressorts du plaisir qui réside autant dans la teneur des discussions que dans l'esprit de concorde qui règne entre ses membres. Fortin souligne également la vertu des entretiens en attribuant à la parole un pouvoir d'apaisement (« calme en nos passions ») identique à celui que la tradition humaniste reconnaît à la musique. On pense aux mythes et aux récits sans cesse relatés dans les traités de théorie (Orphée, Pythagore, David) mais aussi aux idées de l'Académie de Jean-Antoine de Baïf, qui y a vu un moyen de cultiver l'harmonie sociale au temps des guerres de religion³. Fortin inscrit le cabinet dans cette tradition et il décrit ensuite une anthropologie de la conversation :

Il n'y a point de société dans la multitude, les visages des hommes qui s'y rencontrent font en nous aussi peu d'impression, que ceux qui se voyent en songe : le son de leurs paroles n'est souvent gueres mieux articulé que le bruit qui se fait à la chute d'un torrent. L'ame en ce tumulte ne trouve rien qui la soutienne : si elle est seule aussi, au lieu de se contenter elle s'estourdit elle-mesme en son propre circuit : il n'y a donc que la presence d'un amy seul ou de plusieurs qui la soulage⁴. (Fortin de La Hoguette, 1648 : 324-325)

La vertu des entretiens réside dans l'accord des voix et des esprits qui dissipent le « bruit » du monde. L'image fait écho à l'humanisme musical et à la tradition platonicienne. Elle révèle également l'importance que Fortin de La Hoguette accorde à la réalité sensible des conversations, assimilées à une forme de chant réglé par les lois de l'harmonie. Plus qu'une métaphore, la musique traduit donc les effets vertueux de la parole à laquelle l'auteur prête des qualités similaires à l'art vocal.

On retrouve ce type d'image ailleurs, comme dans le traité de Le Gallois, auteur de comptes rendus de conférences tenues dans l'Académie de l'abbé Bourdelot. Dans sa préface en forme d'entretien, son personnage Eudoxe célèbre « le plaisir qu'on reçoit à s'entretenir les uns avec les autres⁵ » en ce lieu acquis aux lois de l'harmonie. Les conversations y ont une forme plus codifiée que dans le cabinet Dupuy, mais elles ont les mêmes vertus. Outre les dialogues platoniciens, la littérature savante trouvait dans le prologue des *Saturnales* de Macrobe

3 Sur les liens entre musique et morale dans l'Académie de Baïf, voir Yates, 1996 : 47-56. Sur la théorie des passions musicales qui connaîtra des prolongements jusque dans l'œuvre de Charpentier, voir Buzon, 1995.

4 Sur les liens entre musique et conversation, voir Fumaroli, 2015 : 247-249.

5 Le Gallois, 1672 : 5. Nicaise célèbre plus tard la « grande concorde » du Cabinet Dupuy (1691 : 77). Tel est aussi le cas de Renaudot qui, dans le récit des conférences du Bureau d'Adresse, décrit « l'aimable concert et rapport de plusieurs avis » des discussions qui sont plus formalisées que dans le cabinet, mais dont les effets sont comparables (1638 : 2).

la définition de cet idéal qui voit dans la conversation une « harmonie résultant de la dissonance⁶ » et de l'accord des voix.

Le plaisir est une finalité commune dans les théories mondaines. Méré parle dans son discours sur la *Conversation* de l'effet « diverti[ssant] » des « entretiens », par opposition au « conseil » et à la « conférence », modalités civiles de la parole où « il ne faut ny rire ni badiner » (Chevalier de Méré, 1677 : 14). Même si elle n'est pas absente, la dimension intellectuelle passe au second plan, au profit d'une parole aimable et élégante, à laquelle hommes et femmes participent. Cette conversation n'est pas non plus dépourvue d'efficacité mais ses vertus diffèrent du chant des cabinets. Les écrivains mettent surtout en avant l'agrément des voix, comme Nicolas Faret dans le chapitre de *L'Honnête homme* sur l'art de converser :

L'action, qui est une partie de la division de cette éloquence du corps dont nous avons parlé, se doit aussi grandement considerer, étant, comme elle est, l'ame de tous les discours que nous faisons. En effect nos paroles languissent si elles n'en sont secouruës ; et l'on voit plusieurs personnes en la bouche de qui les plus belles choses semblent estre mortes, ou du moins sont si froides, qu'elles ne touchent point ; et d'autres savent animer les moindres de tant de grace, qu'elles delectent tous ceux qui les entendent. (Faret, 1630 : 234-235)

La conversation est un art du discours plaisant ; *a contrario*, dans l'entretien savant, l'agrément est plus étroitement lié à l'harmonie intellectuelle. Cette pratique répond en l'occurrence à un impératif social qui justifie le soin à accorder à la parole. Faret le souligne en transposant l'« action » de la rhétorique (les gestes et les accents de la voix) à l'art de converser, et avec elle, la doctrine des offices oratoires, avec une prédilection pour le *placere*. Ce faisant, il reprend implicitement à son compte le précepte cicéronien du *cantus obscurior* qui assimile la parole à un chant (avec ses accents et ses rythmes), analogie également présente dans la littérature musicologique⁷. Faret l'applique à la conversation et fait ainsi de la musique la clef de voûte de l'éloquence aristocratique. L'idée est formulée plus clairement lorsqu'il évoque ensuite le « ton de la voix » qui permet « d'assiéger esgalemment les esprits par les yeux et par les oreilles⁸ ».

Cette exigence est unanimement reconnue dans les traités. Méré souligne l'importance du « ton » de « voix » dans la bonne « éloquence » des entretiens (Chevalier de Méré, 1700 : 158). Madeleine de Scudéry fait dire la même chose au personnage d'Émile dans son discours, *De parler trop ou trop peu*. Dans l'esprit du *Courtisan* de Castiglione, le gentilhomme vante la grâce de Plotine, dont

6 « *Concentus ex dissonis* » (Macrobe, 1997 : traduction personnelle).

7 Cicéron, 1964 : XVIII, 57. Sur l'héritage de cette théorie dans la littérature oratoire et les entretiens, voir Salazar, 1995. Le lien entre rhétorique et chant est également au cœur de la doctrine de l'« orateur harmonique » de Mersenne dans *L'Harmonie universelle*. Sur cette théorie, voir Van Wymeersch, 2010.

8 Faret, 1630 : 235. Sur la voix chez Faret, voir Albert, 1990. Sur les fonctions de la conversation mondaine (dont le *placere*), voir notamment Génétiot, 1997.

la « voix » a un « merveilleux rapport entre ses yeux et ses paroles » qui rendent son « parler plus agréable » (Scudéry, 1998 : 93) ; la même attention est visible lorsqu'Amilcar dit ensuite qu'il est « sensiblement touché du son de la voix » d'honnêtes gens ayant « je ne sais quoi de noble [...] en la prononciation⁹ ». La littérature oratoire et les manuels de civilité offraient un cadre théorique à cette définition. Les traités d'harmonie décrivent les effets du chant en des termes analogues, témoin Marin Mersenne qui, dans l'*Harmonie universelle* (1636) évoque la « puissance » du « plaisir » des « concerts » (Mersenne, 1986 : *Traité de la voix* I, 49) et de la voix qui séduit l'oreille. Cet hédonisme de la parole diffère de la conversation savante, plus cérébrale et contenue. Mais dans ses différentes illustrations, le chant est le principe commun de l'esthétique verbale.

Le culte de la voix

Les manuels mondains manifestent un intérêt particulier pour les règles de la prononciation, contrairement aux traités savants qui demeurent plus allusifs sur le sujet. La parole est l'objet d'une analyse qui n'est pas sans rapport avec l'art du chant, auquel les auteurs se réfèrent volontiers. L'exigence principale en la matière touche à l'intonation, définie comme le ressort principal de l'agrément. Méré l'explique dans les premières pages de la *Conversation* où il rappelle la réalité vivante de l'entretien :

Ce qui me semble le plus nécessaire, mais le plus difficile, c'est premièrement comme j'ay dit de bien penser sur le sujet qui se presente, tout ce qu'il y a de plus excellent à dire, et de sçavoir exprimer chaque chose à part du meilleur ton, et de l'air le plus agreable, sans avoir égard à ce qui va devant, ou qui vient apres. Beaucoup de gens qui font des volumes, ne sçavent rien de tout cela ; comme aussi on peut avoir cet avantage, et ne pas sçavoir écrire un simple billet. (Chevalier de Méré, 1677 : 21-22)

Méré résume en une formule suggestive les clefs de l'élocution qui réside dans le choix du « meilleur ton » de voix (le *cantus* cicéronien). L'idée s'inscrit dans la tradition des manuels d'éloquence qui soulignent de façon constante la nécessité de prononcer avec justesse. Elle renvoie également à une conception du chant, commune au *stile nuovo* italien et à l'air de cour français, fondée sur la subordination de la musique à la parole¹⁰. Méré ne pousse pas néanmoins l'analyse qui se cantonne à des propos généraux. Il décrit ailleurs certains accents, comme le ton de « pitié » qui « se doit expliquer d'une manière plaintive et languissante » (Chevalier de Méré, 1700 : 187), sans expliquer ses moda-

9 Scudéry, 1998 : 94. Sur le *movere* chez Scudéry, voir Denis, 1997 : 222-240. Sur les références à la voix, voir aussi Strosetzki, 1984 : 77-80. Enfin, sur l'influence du modèle musical dans les théories de Castiglione et son héritage, voir Malhomme, 2013 : 201-225.

10 Mersenne fait de l'« imitation » de la « passion » le cœur de son esthétique (1636 : *Traité de la voix*, I, 99).

lités plus clairement. Toute description est également absente des discours de Scudéry ou de Faret, qui reconnaissent pourtant après d'autres l'importance de la prononciation¹¹.

La description de Méré n'a, de ce point de vue, rien de comparable avec l'approche de grammairiens sur la phonétique comme Jean Godard, dans *La Langue française* (1620). Il ne décrit pas non plus les accents des passions, comme l'avait fait Mersenne dans *l'Harmonie universelle*, pour les orateurs et les chantres, et à sa suite René Bary dans *La Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*¹². Ce silence est révélateur de la souplesse d'esprit des entretiens, au sens défini par Méré, mais aussi de la méfiance d'auteurs comme Madeleine de Scudéry pour le pédantisme. Telle qu'ils la conçoivent, cette éloquence n'est pas une science, ce dont témoigne l'allusion ironique de Méré aux érudits ; elle s'apprend au contact des honnêtes gens, ou comme il l'ajoute plus loin, « par expérience ou par sentiment » (Chevalier de Méré, 1677 : 34). On peut, là encore, faire un parallèle avec l'art du chant qui, avant *Les Remarques curieuses* de Bacilly (1668), est l'objet de peu de tentatives de théorisation en France, en raison notamment du primat accordé à la pratique¹³.

Cette méfiance explique également l'importance donnée au naturel, en réaction à des excès dénoncés de façon récurrente. Scudéry moque ainsi l'outrance d'une précieuse qui « racont[e] des choses lamentables, avec une voix triste, et langoureuse, comme si elle était payée pour plaindre tous les malheurs du monde¹⁴ ». De son côté, Méré étend la critique en opposant la mauvaise éloquence qui « étourdit » par son emphase, à la « grande musique [...] agreable » de « la Chapelle de Versailles¹⁵ ». Ces fautes révèlent un décrochage dommageable entre l'être et le paraître, le discours et les voix. Le *cantus* cicéronien devient ainsi tour à tour un auxiliaire et un danger de l'éloquence, menacée par des travers jusqu'ici attribués aux orateurs¹⁶. Ce type de critique n'est pas non plus sans rappeler certaines observations musicales comme chez Bacilly qui raille la « grande affectation » de chantres qui tient trop de la « declamation » (Bacilly, 1971 : 1).

Le naturel ne se confond pas cependant avec toute absence de technique. Il s'agit plutôt d'un usage éclairé (Méré parle d' « à propos et de bonne grâce »

11 On trouve chez Montaigne des réflexions analogues dans *De l'expérience* : « Parlez selon ce que vous avez affaire à vostre auditeur. [...] Il y a voix pour instruire, voix pour flater, ou pour tancer. Je veux que ma voix, non seulement arrive à luy, mais à l'avanture qu'elle le frape et qu'elle le perse » (1965 : t. 3, 1088).

12 Sur la théorie de Mersenne, voir Van Wymeersch, 2010 : 71-75. Sur les idées de René Bary, voir Desjardins, 2001 : 125-127.

13 Bacilly insiste d'ailleurs sur la dichotomie entre théorie et pratique : « On peut sçavoir fort bien comme il faut chanter agreablement par la connoissance de tout ce qui peut plaire à l'oreille, sans pouvoir mettre cette connoissance en pratique » (1971 : 5). Sur ces questions, voir Gérold, 1921. Sur la dialectique des règles et du génie, voir aussi Psychoyou, 2015.

14 Scudéry, 1998 : 70. Méré évoque encore le caractère « ridicule » de certains propos de « pitié », qui échouent à « toucher le cœur » (187). *Idem* chez Ortigue de Vaumorière qui moque les pédants (1688 : 254).

15 Chevalier de Méré, 1700 : 114. Voir aussi sur ce sujet les considérations de La Fontaine sur la « délicatesse » et le « bel art de conduire la voix » de Pierre de Niert dans l'épître qui lui est consacrée (1965 : 483-484).

16 Sur les vices de la voix de l'orateur, voir Dandrey, 1990 : 54-74. Sur le naturel et le lien avec l'agrément de la conversation, voir Denis, 1997 : 243-342 ; Génétiot, 1997 : 401-429.

[Chevalier de Méré, 1700 : 108]) de l'éloquence mondaine, et d'une *sprezzatura* étendue à la parole. Le naturel coïncide en outre avec la justesse et la mesure, conçues comme les garde-fous de la conversation. Ortigue de Vaumorière affirme à ce propos que la « raillerie » doit éviter tout excès, et pour cela, qu'« il faut que l'air du visage, le ton de la voix [...] s'accommodent au sujet » (Ortigue de Vaumorière, 1688 : 252). Méré insiste quant à lui sur le fait que « dans la plupart des entretiens on ne doit élever ny abaisser la voix, que dans une certaine médiocrité, qui dépend du sujet et des circonstances » (Chevalier de Méré, 1677 : 16-17). Ces qualités sont la marque du *judicium* qui préserve le discours de toute infraction contre la bienséance¹⁷. De façon significative, Méré souligne l'importance de ce facteur à l'aide d'une comparaison musicale :

Ce qu'on aime dans la peinture et dans la musique, peut beaucoup servir à plaire dans l'éloquence. [...] Ainsi ceux qui savent que la legereté de la voix est propre à chanter galamment, mais qu'elle ne fait ni pleurer ni soupire, ne peuvent-ils pas conclure, que les manieres delicates qui sont bien reçûës dans la galanterie, ne réussiroient pas dans les sujets, où l'on veut toucher sensiblement, et qu'il faut chercher des expressions plus fortes et plus vives ? (Chevalier de Méré, 1700 : 184)

Méré défend une esthétique de l'émotion, comme Bacilly et Mersenne pour le chant. Dans un esprit analogue à l'auteur des *Remarques curieuses*, il rappelle dans le même temps l'importance de l'*aptum* dans l'élaboration d'un style moyen, partagé entre la douceur et l'émotion, l'expression et la mesure¹⁸. La comparaison du chant offre ainsi la réponse la plus précise aux problèmes de la voix, avec l'introduction de critères musicaux. Méré pousse la réflexion plus loin que ses contemporains, mais l'esprit est commun à celui d'auteurs comme Scudéry et Faret.

D'autres paramètres contribuent par ailleurs à l'efficacité du discours. Les auteurs en énumèrent un certain nombre, sans réel souci d'ordre ni d'exhaustivité. Faret évoque ainsi la clarté en notant que « le ton de la voix » ne doit avoir « rien de rude, ny d'aigre, ny de confus, ny de trop éclatant, ny de trop foible », mais « qu'il soit doux, clair, distinct, plein et net, en sorte qu'il penetre facilement jusques dans l'ame, sans trouver aucune resistance à l'entrée » (Faret, 1630 : 234-235). Ces qualités renvoient à des réalités d'ordre linguistique, organique et acoustique. L'auteur se refuse à toute explication poussée et il se borne à donner des règles générales. En tout état de cause, l'idéal de transparence qu'il préconise, avec d'autres écrivains¹⁹, s'accorde aux leçons des traités d'éloquence mais aussi à celles des livres de chant comme l'*Harmonie* où Mersenne

17 Méré revient plus loin sur l'*aptum* de la voix (1677 : 88).

18 Bacilly distingue quant à lui la « belle voix », qui plaît par sa « netteté » et sa « douceur », et la « bonne voix » qui « charm[e] par sa vigueur, sa fermeté, et par sa disposition à chanter de mouvement, qui est l'âme du chant » (1971 : 38). Sur le lien à l'histoire de la galanterie, voir Delphine Denis, 2001.

19 Voir aussi La Rochefoucauld, 1976 : 86-87 (n°255) ; La Bruyère, 1995 : 231 (n°12).

évoque l'importance de la « justesse », de l'« égalité », de la « flexibilité », et de la « douceur » (Mersenne, 1986 : *Traité des consonances*, VI, 353-354) des voix.

Dans un registre analogue, on insiste sur l'accent, qui dépend aussi de facteurs culturels et sociaux. Scudéry souligne l'effet délétère causé par « un certain accent populaire, qui rend les plus belles choses désagréables », et diffère de « l'accent des honnêtes gens²⁰ », modèle unique de la conversation. Du côté des savants, Le Gallois évoque les problèmes posés par les discours d'invités « étrangers » qui « sont aussi receux et écoutez » dans l'Académie malgré « leur mauvais accent » (Le Gallois, 1672 : 61-62). La littérature oratoire se fait l'écho de ces difficultés pour la chaire, tout comme les traités de chant qui insistent sur les disparités linguistiques, à l'image de Bacilly qui blâme le « parler provincial, qui est le poison du chant français²¹ » (Bacilly, 1971 : 30). La liste des paramètres demeure ouverte mais révèle, dans sa diversité, l'attention des écrivains aux composantes de la parole dans un esprit commun aux traités d'éloquence et aux livres de musique.

La concorde des voix

La qualité du discours dépend également de la bonne tenue des échanges, point sur lequel se retrouvent auteurs mondains et savants. La théorie musicale est souvent utilisée pour définir l'éthique de la conversation et ses enjeux sur le plan énonciatif. Madeleine de Scudéry témoigne d'une attention précise à cette réalité dans plusieurs textes dont *La Conversation*. Les personnages, Plotine et Amilcar, stigmatisent l'impolitesse de certains locuteurs dont le manque d'attention met à mal les échanges :

[...] mais il y en a une autre, que je voudrais que l'on apprît à tous ceux qui ne le savent pas, qui est de penser à ce qu'on leur dit, et de n'aller pas rêver hors de propos en compagnie. [...] Car quand on a tant de choses à penser, qui valent mieux que ce que l'on entend dire, il faut demeurer dans son cabinet à s'entretenir soi-même, puisqu'il y a sans doute de l'incivilité à n'écouter point du tout ce que l'on dit au lieu où vous êtes, et à compter pour rien tout le reste de la compagnie où l'on est, et pour moi, je suis persuadée, qu'il n'y a que le murmure d'un ruisseau, et le bruit d'une fontaine, qu'on puisse écouter civilement en rêvant. (Scudéry, 1998 : 95-96)

La conversation suppose une implication active de tous les participants, gage de l'harmonie collective. Celle-ci repose en l'occurrence sur la mise en œuvre de vertus sociales (civilité, honnêteté) qui favorisent l'écoute et garantissent la fluidité des échanges : ce que souligne Plotine en opposant l'image bucolique du rêveur solitaire charmé par le bruit de l'eau à la symphonie des

²⁰ Scudéry, 1998 : 94. Elle continue en évoquant l'accent étranger.

²¹ Pour un panorama des enjeux relatifs à la prononciation, voir Salazar, 1995 : 196-211.

conversations. Fortin de La Hoguette soulignait implicitement la même exigence en évoquant le « concert d'amis » (Fortin de La Hoguette, 1648 : 326) qui se joue chez les Dupuy. Ces images font écho à la littérature des entretiens et à la poésie pastorale, mais aussi à la philosophie morale qui recourt volontiers au motif musical dans l'analyse des vertus²².

La musique est d'ailleurs souvent évoquée pour penser la dynamique des entretiens, y compris sur le plan sonore. Au rang des incivilités courantes, Scudéry critique en outre le laconisme des « ennemis de[s] longues paroles, qui ne disent presque jamais que oui, et non », mais aussi « cette espèce de profond silence » qui « importune » (Scudéry, 1998 : 84). Dans *La Conversation*, le personnage de Nicanor se plaint du « supplice » qu'il y a à se trouver « dans une grande compagnie, où chacun a un secret » qui force à « écouter ce petit murmure que font ceux qui s'entretiennent en parlant tout bas » (Scudéry, 1998 : 71). La débauche de paroles est tout aussi durement blâmée par la romancière qui fait dire à Amilcar que « le bruit de ceux qui parlent trop, est bien aussi importun, que le silence de ceux qui ne parlent guère » (Scudéry, 1998 : 84). Ces images relèvent d'une conception musicale de la conversation, conçue à la manière d'un contrepoint où chaque dissonance doit être évitée ou rapidement résolue²³. Elles s'inscrivent également dans une théorie de la civilité qui fait de la politesse et de l'affabilité les vertus essentielles de l'entretien.

La modération et le sens de la répartie sont, à l'inverse, présentés comme des remèdes aux discordances. Faret le dit dans son portrait des bons orateurs qui ne « jettent pas indifféremment en toutes occasions » leurs opinions et préfèrent « avoir demeuré toute une journée sans rien dire, que d'avoir dit les plus belles choses du monde à contre-temps » (Faret, 1630 : 194). Ces qualités ont un effet sur le tempo et l'organisation des échanges, ce que souligne aussi Le Gallois qui célèbre « la moderation » de Bourdelot au sein de son académie où il « y fait, et y écoute parler le monde » pour garder « l'ordre qui s'y observe » entre des « personnes différentes de mœurs, d'opinions et mesme de païs » (Le Gallois, 1672 : 54-61). Ces dispositions renvoient à une vertu clef, la modestie, qui fonde, en dernier ressort, la véritable éloquence. Sur ce point, Madeleine de Scudéry cible à travers Plotine un certain nombre de travers, comme celui de s'exprimer avec une « simplicité affectée » ou avec une certaine fatuité :

[...] mais il faut encore moins s'écouter parler, comme font certaines femmes, qui écoutent effectivement le son de tous les mots qu'elles prononcent, comme elles écouterait celui d'une lyre qu'elles voudraient accorder ; et qui d'un certain ton de suffisance, disent souvent de fort mauvaises choses, avec de fort belles paroles²⁴.

22 Voir par exemple le tableau des vertus dans le *Traité de l'harmonie universelle* (Mersenne, 2003 : 324-325).

23 Sur cette exigence esthétique, voir par exemple les remarques de Mersenne sur la résolution des dissonances (1986 : VI, 290) et les syncopes harmoniques (1986 : 294).

24 Scudéry, 1998 : 94. On peut aussi voir dans cette image une évocation lointaine de la *libido sentiendi* augustinienne appliquée à la musique dans les *Confessions* (X, 33).

Plotine traduit en termes musicaux (avec la lyre d'Orphée) les effets dévastateurs de la vanité qui crée un désordre dans les discours. Sur le plan éthique, Scudéry défend donc, comme ses homologues, une pratique de la conversation fondée sur l'équilibre, la gaieté, la concision, le naturel, par opposition à la « monodie » affectée du soliloque. Mersenne formule une exigence analogue pour l'art vocal lorsqu'il décrit l'« harmonie » des « chansons à plusieurs parties, qui se confondent, et se mêlent tellement, que l'on ne peut les discerner les unes d'avec les autres », au point qu'elles « s'accordent, et s'unissent parfaitement²⁵ ».

L'exigence d'unité est constamment soulignée par les auteurs qui stigmatisent toutes les formes de discordances entendues dans les salons. Dans *Les Entretiens d'Ariste et Eugène*, Bouhours dénonce ainsi l'« air de fierté » et le « ton d'oracle » de certains pédants qui parlent avec une autorité inconvenante (Bouhours, 1671 : 206-207). Dans la *Conversation*, Scudéry stigmatise encore l'outrecuidance de celui qui, comme ce gentilhomme rencontré par Cérinte, « affect[e] de montrer tout son esprit » et qui, « dès les premières visites qu'il fait en des lieux où il veut plaire, passe continuellement d'un sujet à un autre » (Scudéry, 1998 : 310). Ces vices ont leurs équivalents dans les milieux érudits où la voix des cuistres est aussi attaquée. Le Gallois évoque ainsi l'intrusion dans les conférences de l'Académie Bourdelot de « certains pedans orgueilleux qui y viennent quelque-fois debiter avec assurance les choses du monde les plus communes et les plus extravagantes » (Le Gallois, 1672 : 74). La stigmatisation des mauvaises voix met à jour une morale de l'entretien qui trouve dans la musique son expression la plus claire ; en témoigne encore La Rochefoucauld qui compare le « plaisir » du bel échange à la « justesse que les différentes voix et les divers instruments doivent observer dans la musique » (La Rochefoucauld, 1967 : 187). La variété est consubstantielle aux conversations ; mais elle est tempérée par la recherche commune de l'agrément et de la joie qui fondent l'unité d'ensemble. Le tableau des vices n'est du reste qu'une étape préparatoire à l'éloge du bon orateur. Tel est le cas chez Faret qui insiste, comme Scudéry, sur la « modestie à juger et à parler » des honnêtes gens, qui se ressent jusque dans leur voix :

quelque solidité qu'ils y sentent, jamais ils ne les prononcent avec autorité, ny d'un accent qui tesmoigne quelque satisfaction de leur esprit ; mais avec tous les temperamens qui peuvent adoucir ce ton imperieux, et lever tout soupçon de suffisance. (Faret, 1630 : 194-195)

La douceur s'inscrit dans les canons du style moyen et son idéal d'équilibre, ressaisi dans le cadre de l'esthétique mondaine. La notion fait également écho à une conception morale de l'éloquence qui fait du bien (*vir bonus dicendi peritus*) la source première du langage. Faret s'attarde en l'occurrence sur les traits sonores de la douceur, reflet d'une qualité d'âme qu'il place au cœur de sa gram-

25 Mersenne, 1986 : IV, 200. Bacilly blâme de son côté l'« affectation hors d'œuvre » de voix qui « ôtent toute l'harmonie » (1971 : 202). Sur les qualités de la conversation, voir Génétot, 1997 : 273-346.

maire de l'entretien, sans pour autant la réduire à un « accent » parmi d'autres²⁶. Dans un autre registre, Le Gallois célèbre aussi la vertu de Bourdelot qui avait le pouvoir de « temp[érer] les esprits par des discours enjoués, qui adoucissent la passion de ceux qui s'emportent déraisonnablement en raisonnant²⁷ ». Les exigences de douceur et de gaieté renvoient à l'idéal de l'honnête homme et à l'héritage du *Courtisan*. Sur un autre plan, elles font écho à la théorie humaniste de l'*ethos* des modes et à la croyance, encore vivante au xvii^e siècle, dans le pouvoir vertueux du chant. Méré reprend d'ailleurs à son compte ce motif au détour d'une anecdote sur Platon et Denys de Syracuse :

Il n'y a point d'ame si farouche, pour peu qu'elle ait de sens et de raison, qu'une si aimable qualité n'adoucisce : et ne sait-on pas que ce cruel Tyran de Syracuse, après avoir entendu discourir Platon, l'eut dans une si haute estime, qu'il en devint si passionné, qu'il étoit aussi triste, quand il ne le voïait pas, que l'est un amant dans l'absence de la personne, qui lui tient au cœur. Je prends le ton bien haut, je l'avoüe ; peu de gens pourront être de ce concert, et quelqu'un ne manquera pas de dire, que je me forme des idées qu'on n'a jamais vûës, comme la Republique du divin Platon, ou l'orateur du plus éloquent des Romains²⁸.

L'honnêteté et son cortège de vertus façonnent l'idéal du gentilhomme rêvé par Méré, qui adapte aux codes de l'entretien le modèle de l'orateur cicéronien. Mais c'est à la musique qu'incombe, en dernier ressort, le rôle de traduire l'effet de cette parole d'honnêteté qui « adouci[t] » les âmes et les conduit à la vertu²⁹. Modèle du bien et de l'éloquence avec ses dialogues, Platon apaisa le cœur du tyran au son de sa voix (comme David guérit Saül grâce à la musique), faisant ainsi du « concert » de l'entretien la plus haute expression du langage³⁰. Cette image offre, sous la plume de Méré, un symbole de l'harmonie verbale célébrée dans les milieux érudits et galants.

26 Sur cet idéal social et vocal, voir Van Delft, 1990 : 154-157. Sur la notion de douceur, voir aussi Denis, 2003 : 239-260. La catégorie de la « douceur » se rapporte à la « belle voix » chez Bacilly (1971 : 38).

27 Le Gallois, 1672 : 62-63. La douceur n'empêche pas le piquant, mais c'est dans le dosage des tons et des énergies que réside l'harmonie de « ce beau concert d'esprits », sous la baguette de Bourdelot (1672 : 70).

28 Chevalier de Méré, 1700 : 28-29. Sur l'éloquence romaine, voir aussi la « conversation des Romains » de Guez de Balzac qui offre un modèle aux théories postérieures (1995 : 69-96).

29 Méré utilise d'ailleurs une comparaison musicale pour définir l'honnêteté (1700 : 58-59). Sur les liens entre les théories de politesse et la conversation, voir Génétiot, 1998.

30 Méré fait allusions aux *Lettres* attribuées à Platon qui évoquent son séjour en Sicile et ses échanges avec Denys de Syracuse. On sait d'ailleurs que Platon élabore dans *La République* une théorie politique de la musique liée à la doctrine de l'*ethos*.

Conclusion

La musique occupe une place remarquable dans la littérature des entretiens. Savants et auteurs mondains y trouvent des images pour décrire les plaisirs de l'échange, conçu en rupture avec les lois de la vie publique et de sa rhétorique. Ils s'en servent également pour traduire les idéaux éthiques et civils de la conversation qui se tient dans les cabinets, les académies et les salons. Les formes et les modalités de cette parole varient d'un lieu à l'autre. Mais elles trouvent dans les vertus (morales, sociales) des exigences communes que la musique a pour charge de traduire. Cette attention se vérifie sur le plan de la prononciation, reflet d'une éloquence qui trouve sa source dans le bien et l'honnêteté. De là le refus commun, chez les savants et les mondains, de théoriser la pratique vocale, par opposition aux normes étroites qui régissent la parole publique (en chaire, au palais). Les auteurs témoignent pourtant d'une attention fine à la réalité sonore des entretiens : à la qualité des voix, à leurs tons et leurs effets, mais aussi au rythme des échanges, et à l'ordre caché qui régit la conversation. La musique offre dans ce cadre une grille de lecture pour concevoir, sur un mode détourné, une théorie de l'entretien fondée sur la recherche de l'unité et de l'équilibre. L'art des sons fournissait ainsi aux contemporains de Madeleine de Scudéry le moyen de définir les exigences de la nouvelle éloquence, à l'âge de l'opéra.

Bibliographie

- ALBERT, Mechtild, « Le geste et la parole dans la conversation mondaine au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 1990, 12, 149-152, doi: [10.3406/licla.1990.1239](https://doi.org/10.3406/licla.1990.1239).
- BACILLY, Bertrand de, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter. Et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois*, Genève, Minkoff Reprints, 1971.
- BOUHOURS, Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugene*, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1671.
- BUZON, Frédéric de, « Musique et passions de la Renaissance à l'âge classique », in Bernard Yon et al. (dir.), *La Peinture des passions de la Renaissance à l'âge classique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, 221-234.
- CHEVALIER DE MÉRÉ, *De la Conversation*, Paris, C. Barbin, 1677.
- CHEVALIER DE MÉRÉ, *Œuvres posthumes*, Paris, J. et M. Guignard, 1700.
- CICÉRON, *L'Orateur*, trad. Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- COUSSON, Agnès (dir.), *L'Entretien au XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- DANDREY, Patrick, « La phoniscopie, c'est-à-dire la science de la voix », *Littératures classiques*, 1990, 12, 13-76, doi: [10.3406/licla.1990.1233](https://doi.org/10.3406/licla.1990.1233).
- DENIS, Delphine, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madelaine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- DENIS, Delphine, « La douceur, une catégorie critique au XVII^e siècle », *Cahiers du Gadges*, 2003, n° 1, 239-260, doi: [10.3406/gadge.2003.867](https://doi.org/10.3406/gadge.2003.867).

- DESJARDINS, Lucie, *Le Corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Paris, Les Presses de l'Université Laval, 2001.
- FARET, Nicolas, *L'Honneste-homme, ou l'art de plaire à la court*, Paris, T. du Bray, 1630.
- FORTIN DE LA HOGUETTE, Philippe, *Testament ou conseils fidelles d'un bon Père à ses Enfants*, Paris, A. Vitré, 1648.
- FUMAROLI, Marc, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994.
- FUMAROLI, Marc, *La République des Lettres*, Paris, Gallimard, 2015.
- GÉNÉTIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- GÉNÉTIOT, Alain, « Les Romains de Balzac aux origines de la conversation classique », *Littératures classiques*, 1998, n° 33, 45-66, doi: [10.3406/licla.1998.1339](https://doi.org/10.3406/licla.1998.1339).
- GÉROLD, Théodore, *L'Art du chant en France*, Strasbourg, Istra, 1921.
- GUEZ DE BALZAC, Jean-Louis de, *Œuvres diverses (1644)*, Roger Zuber (éd.), Paris, Honoré Champion, 1995.
- JAM, Jean-Louis, « La musique dans les traités de savoir-vivre français du XVII^e siècle à nos jours », in Alain Montandon (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1994, 337-349.
- LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères*, Emmanuel Bury (éd.), Paris, Livre de Poche, 1995.
- LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes*, Jean Marmier (éd.), Paris, Seuil, 1965.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Réflexions diverses*, dans *Maximes, Sentences et Réflexions diverses*, Jacques Truchet (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1967.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes et réflexions diverses*, Jean Lafond (éd.), Paris, Gallimard, 1976.
- LE GALLOIS, Pierre, *Conversations de l'Académie de Monsieur l'Abbé Bourdelot*, Paris, T. Moette, 1672.
- MACROBE, *Les Saturnales, Livres I - III*, trad. Charles Guittard, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- MALHOMME, Florence, *Musica humana, La musique dans la pensée de l'humanisme italien*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle*, François Lesure (éd.), Paris, CNRS, 1986.
- MERSENNE, Marin, *Traité de l'harmonie universelle*, Claudio Buccolini (éd.), Paris, Fayard, 2003.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Pierre Villey et Verdun-Léon Saulnier (éd.), Paris, PUF, 1965, 3 tomes.
- NICAISE, Claude, *Les Sirènes ou discours sur leur forme et figure*, Paris, J. Anisson, 1691.
- ORTIGUE DE VAUMORIÈRE, *L'Art de plaire dans la conversation*, Paris, J. Guignard, 1688.
- PSYCHOYOU, Théodora, « Du canon au sublime : normes et interstices dans les écrits sur la musique en France au XVII^e siècle », in Sophie Hache, Thierry Favier (dir.), *À la croisée des arts. Sublime et musique religieuse en Europe (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 367-393.
- RENAUDOT, Théophraste, *Première Centurie des questions traitées ez conférences du Bureau d'Adresse*, Paris, Bureau d'Adresse, 1638.
- SALAZAR, Philippe-Joseph, *Le Culte de la voix au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- SCUDÉRY, Madeleine de, « *De l'air galant* » et autres *Conversations (1653-1684)*. *Pour une étude de l'archive galante*, Delphine Denis (éd.), Paris, Honoré Champion, 1998.
- STROSETZKI, Christoph, *Rhétorique de la conversation*, Sabine Seubert (trad.), Paris, Seattle, Tübingen, « Papers on French Seventeenth Century Literature », 1984.
- VAN DELFT, Louis, « Entre nature et culture : le statut de la voix dans l'anthropologie classique », *Littératures classiques*, 1990, 12, 53-163, doi: [10.3406/licla.1990.1240](https://doi.org/10.3406/licla.1990.1240).

VAN WYMEERSCH, Brigitte, « Marin Mersenne et les rapports texte-musique », in Anne-Madeleine Goulet, Laura Naudeix (dir.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, 71-75.

YATES, Frances, *Les Académies en France au XVI^e siècle*, Thierry Chaucheyras (trad.), Paris, PUF, 1996 [1947].

**Poétiques de la conversation
aux XIX^e et XX^e siècles**

| 65

Conversation à Menlo Park, une lecture de *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam

67

Sylvie Thorel
Université de Lille

RÉSUMÉ. Poursuivant les réflexions menées par Mallarmé en vue d'une thèse sur le langage, Villiers de L'Isle-Adam publie, en 1886, l'étrange roman intitulé *L'Ève future*. Cette histoire de fabrication d'un automate idéal, nanti de la parole, soutient une conception de la poésie appuyée sur le modèle de la conversation : quand aucun Dieu ne peut plus garantir le sens, celui-ci se déploie, désormais, dans « les silences entre les mots » et devient affaire, exclusive, d'interprétation.

MOTS-CLÉS : Stéphane Mallarmé, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, poésie, automate, conversation

ABSTRACT. Continuing the reflections carried by Mallarmé with a view to a thesis on language, Villiers de L'Isle-Adam published, in 1886, the strange novel entitled *L'Ève future*. This story of the creation of an ideal automaton, endowed with speech, supports a conception: when no God can no longer guarantee meaning, it is now deployed in "the silences between words" and becomes an exclusive matter of interpretation.

KEYWORDS: Stéphane Mallarmé, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, Poetry, Automaton, Conversation

Au mitan des années 1860, comme il s'acharnait, pour composer *Hérodiade*, à « terrasser le vieux monstre de l'Impuissance », Mallarmé traversait à Tournon la crise qui devait déterminer tout son œuvre à venir. Ne pouvant plus considérer désormais de divinité, que celle de l'esprit humain, il devait consacrer son existence à l'affinement de l'idée de « fiction », découverte à la lecture du *Discours de la méthode* de Descartes et entendue comme « glorieux men-

songe¹ », voile scintillant de « la Beauté » étendu sur « le Néant ». Crise fondamentale, assurément : en l'absence d'un Dieu, quel socle trouver à l'activité poétique ? comment composer avec l'arbitraire des langues, avec le hasard qui voue par exemple le mot *nuit* à résonner plus lumineusement que *jour* ? En 1869 et 1870, il emprunta, pour revenir bientôt à la poésie, le détour d'une étude de linguistique, dédiée aux mémoires de Baudelaire et de Poe, afin de s'établir pour base, au lieu d'une autorité divine, les virtualités et pouvoirs inscrits dans une langue, la sienne. De ce projet ont été conservées quelques pages, rassemblées sous l'intitulé *Notes sur le langage*, dont le cœur est formé par ces lignes relatives à la conversation :

Conversation – Sens des mots, diffère, d'abord, puis le *ton* ; on trouve du nouveau dans le ton dont une personne dit telle ou telle chose.

– Nous prendrons le ton de la conversation, comme limite suprême, et où nous devons nous arrêter pour ne pas toucher à la science – comme arrêt des cercles vibratoires de notre pensée.

Enfin les mots ont plusieurs sens, sinon on s'entendrait toujours – nous en profiterons – et pour leur sens principal, nous chercherons quel effet ils nous produisent prononcés par la voix intérieure de notre esprit, déposée par la fréquentation des livres du passé (Science, Pascal), si cet effet nous éloigne de celui qu'il nous fait de nos jours.

C'est donc puisque nous retrouvons dans la conversation le procédé essentiel du Langage, qui est d'abstraire ; dans la conversation que nous étudierons le Langage et [sic]

C'est donc, puisque la conversation nous permet une abstraction de notre objet, le Langage, en même temps que, site du Langage, elle nous permet d'offrir son moment à la Science².

Implicitement opposée à l'écrit (« la fréquentation des livres du passés »), la conversation met ainsi en évidence que le « sens des mots, diffère », qu'« enfin les mots ont plusieurs sens, sinon on s'entendrait toujours » : ces différences de sens sont mises en évidence par des variations de « ton ». Là se trouve la base, « nous en profiterons » ; la conversation est le « site » permettant au linguiste d'observer la vitalité changeante de la langue afin que le poète, sur son modèle, puisse, comme c'est désormais sa mission, « rendre au mot, qui peut vicieusement se stéréotyper en nous, sa mobilité ». Moment d'abstraction et de réflexion du langage, parce que celui-ci s'éprouve, au présent, dans le jeu des relances. Mallarmé prend donc appui sur la parole, plutôt que sur la langue, c'est-à-dire qu'il entend étudier les réalisations circonstanciées du sens, déterminées par le

1 Lettre de Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis, 8 avril 1866 ; *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1998 et 2003, t. I, p. 695-698.

2 Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 508-509. Sur les rapports de Mallarmé et la linguistique, voir Mireille Ruppli et Sylvie Thorel, *La Grammaire et le Grimoire*, Genève, Droz, 2005.

moment et par les inflexions de la voix, par « ce qui ne se dit pas du discours » – silence, blanc. La mention des « livres du passé » invite à apparenter la conversation à la lecture, « par la voix intérieure de notre esprit » ou, d'après *Les Mots anglais* (autre essai de linguistique), « à haute voix ». C'est affaire d'animation au sens propre, un souffle donnant vie aux mots autrement inertes. On lit dans *Les Mots anglais* :

J'ouvre, à côté du mien, un livre, *Robinson, Le Vicaire de Wakefield*, ou tout autre avec quoi on s'exerce. Qu'y a-t-il ? des *mots*, tout d'abord : reconnaissables eux-mêmes aux *lettres* qui les composent, ils s'enchaînent et voici des *phrases*. Un courant d'intelligence, comme un souffle, l'esprit, met en mouvement ces mots, pour qu'à plusieurs d'entre eux ils expriment un sens avec des nuances [...]³.

« Un sens avec des nuances » se rapporte à la « mobilité » et à la différence dont il était question dans les *Notes sur le langage*, mobilité et différence qui procèdent de l'interprétation entendue comme un art varié du comblement des silences entre les vocables. L'objet de Mallarmé n'est pas la signification des mots, éteints aux feuillets des dictionnaires, mais le sens, qui s'en détache ou s'en abstrait à la faveur d'une réception, soit-elle attentive ou flottante. Qu'on ne s'entende pas toujours (« sinon on s'entendrait toujours ») tient certainement au « défaut des langues » mais n'est que l'avvers, voire la condition, de la précieuse et poétique *suggestion* :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer voilà le rêve⁴.

Le poète engagé à « chanter en désespéré » inverse donc les valeurs traditionnelles, appuyées sur l'ouverture de l'Évangile selon saint Jean ; glosant ses premiers versets, saint Augustin déclarait : « L'usage journalier de la parole lui fait perdre de son prix à nos yeux, et nous en faisons peu de cas, à cause de la nature passagère du son dont elle est revêtue⁵ » ; il opposait cette humble parole au Verbe divin, éternel et absolu. Loin de là, le poète accorde à « la nature passagère du son dont [la parole] est revêtue » le plus haut prix, sans prétendre à d'autre « absolu » que la fiction qu'il substitue à la foi.

Mallarmé n'est pas isolé dans cette réflexion que poursuit en parallèle, du début des années 1770 jusqu'à la mort, son ami Villiers de L'Isle-Adam. En 1886, après l'avoir longuement mûri, celui-ci publiait un étrange roman dit

3 *Les Mots anglais, Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 950.

4 Stéphane Mallarmé, « Sur l'évolution littéraire », réponse à une enquête de Jules Huret, *L'Écho de Paris*, 14 mars 1891 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 701.

5 Cité par Thomas d'Aquin, *Explication suivie des quatre Évangiles*, Paris, Librairie Louis Vivès, 1869, p. 7.

« œuvre d'Art-métaphysique », *L'Ève future*⁶, organisé autour du personnage légendaire appelé Edison, « le sorcier de Menlo Park⁷ ». Il avait d'abord projeté un conte satirique où le baron John Bull passait commande à l'inventeur d'une poupée parlante, un phonographe animé accompagné de « menus de conversation » pour amoureux en mal d'inspiration, proposant des dialogues tendres, idylliques, espagnols⁸... et enregistrant aveux et serments afin de garantir à son usager un bonheur éternel. Cette nouvelle grinçante, intitulée « Le Sosie », se serait inscrite dans le fil de « L'Affichage céleste », « La Machine à Gloire », « L'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir » et même « Le Traitement du docteur Tristan⁹ », où il s'agissait de soigner les titillations de la conscience : autant d'instruments cyniquement pensés pour le confort du bourgeois moderne.

Ce projet s'est bientôt compliqué d'un autre : *L'Andréide-Paradoxe d'Edison* devait réunir le savant et un aristocrate mélancolique, Lord Lyonnel, autour du projet de réaliser artificiellement, pour faire pièce au silence des cieux, une entité électro-magnétique idéale quoique, par définition, sans âme. Dans une troisième version de l'histoire, publiée en feuilleton sous le titre *L'Ève nouvelle* mais restée inachevée, Edison entendait donner à l'automate une manière d'âme, suscitée par la « foi vive » et la « volonté libre¹⁰ » de son destinataire. Manquait encore une donnée : Villiers n'estima son œuvre achevée que lorsqu'il eut imaginé d'allier les pouvoirs de la science et ceux du spiritisme pour donner vie et parole à l'Andréide, ultimement devenue « Ève future ».

Le roman se déploie à la façon d'un opéra tout bruisant de voix, suggérées par une ponctuation surabondante et par des jeux typographiques – les italiques et les capitales, grandes ou petites, miment des intonations, dessinent la mélodie des phrases. On y entend Edison et son jeune ami Lord Celian Ewald, qui se partagent un très long dialogue, aussi la cantatrice Alicia Clary, l'esprit Sowana, l'Andréide Hadaly, le concierge Martin et même un rossignol électrique. Leurs voix sont naturelles ou artificielles, directes, amplifiées, transportées de loin ou enregistrées, à la faveur d'inventions récentes et diverses : le téléphone, le microphone, le mégaphone, l'aérophone et, bien sûr, le phonographe – « l'Esprit du siècle, ne l'oublions pas, est aux machines¹¹ ».

Il s'ouvre sur de burlesques « lamentations d'Edison », constatant l'imperturbable silence du Ciel et déplorant à grand renfort de calembours l'invention tardive du phonographe, qui a manqué « le bruit... de la Chute de l'Empire romain », la fanfare de Jéricho, le « *Fiat lux* » et même la Voie lactée [*sic* !]¹² ; il est condamné à éterniser seulement les propos oiseux des contemporains. Le

6 Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, Maurice de Brunhoff, 1886 ; *Œuvres complètes*, éd. A. Raitt & P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. I, 1986. L'expression « œuvre d'Art-métaphysique » se trouve dans l'Avis au lecteur, p. 765.

7 *Id.*

8 Voir les précisions apportées par Alan Raitt sur la genèse de l'œuvre, éd. cit., p. 1448.

9 Ces nouvelles sont réunies dans *Contes cruels*, Paris, Calmann Lévy, 1883 ; *Œuvres complètes*, éd. cit.

10 *L'Ève future*, op. cit., p. 842.

11 Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, « La Machine à Gloire », *Contes cruels*, op. cit., p. 592.

12 *L'Ève future*, op. cit., p. 771-772.

savant se prend à en rêver un extraordinaire perfectionnement : un « instrument qui répète avant même qu'on ait parlé, – ou qui, si l'expérimentateur lui souffle : “Bonjour, monsieur !” réponde : “Merci, comment vous portez-vous”¹³ ». C'est une légère et dérisoire anticipation de l'œuvre finale.

Apparaît bientôt un deuxième personnage : Lord Ewald vient adresser à Edison un dernier adieu avant de s'ôter la vie, désespéré qu'il est d'aimer une âme sotte absurdement logée dans un corps merveilleux, vivante mais désolante copie de la *Vénus victrix*. Miss Alicia Clary est un singe, un violon sans âme ou un sphynx sans énigme dont l'existence est en soi « un disparate » puisqu'elle forme « le démenti perpétuel de son corps idéal¹⁴ ». « Qui m'ôtera cette âme de ce corps¹⁵ ? » soupire le jeune homme.

Edison entend relever ce défi en « incarnant » une « entité magnéto-électrique » de sa fabrication appelée Hadaly, à laquelle il donnerait la merveilleuse enveloppe corporelle de la cantatrice et insufflerait « une autre sorte d'âme » : « j'illuminerai de votre mélancolie l'âme imaginaire de cette créature nouvelle¹⁶ ». Lord Ewald se révolte à cette idée et rétorque qu'une « telle créature ne serait jamais qu'une poupée insensible et sans intelligence » ; il insiste :

– Lui insufflerez-vous une intelligence ?

– Une intelligence ? non : l'INTELLIGENCE, oui.

À ce mot titanien, Lord Ewald demeura comme pétrifié devant l'inventeur. Tous deux se regardèrent en silence.

Une partie était proposée dont l'enjeu était, scientifiquement, un esprit¹⁷.

Cette « Intelligence », apprend-on bientôt, serait suscitée par l'amour et la fidélité de Lord Ewald lui-même. Edison poursuit ; il justifie son projet en racontant au jeune homme, « photographie successive » à l'appui, l'histoire d'un certain Mr Anderson, détruit par sa passion pour une femme, Evelyn Habal, dont les funestes ruses l'ont captivé : le charme de cette femme était tout entier contenu dans des plâtrages et prothèses variés que le savant exhibe. Le malheureux Anderson a laissé des enfants et une veuve, atteinte d'une maladie de sommeil, que l'inventeur s'est promis de soutenir et qui parfois fait entendre sa voix en se désignant elle-même sous le nom de Sowana. L'animation de l'Andréide serait donc la revanche de l'illusion sur l'illusion, de l'artifice sur l'artifice.

Une longue partie du roman, la cinquième, est consacrée à l'anatomie de la créature artificielle dont sont détaillés les systèmes de la démarche, de l'équilibre, de la carnation, des « effluves corporels », des yeux spirituels et physiques et, question principale logée dans le chapitre « Rien de nouveau sous le soleil », de la parole. On comprend que Hadaly sera la copie exacte, obtenue par un

13 *Id.*, p. 772.

14 *Ibid.*, p. 798.

15 *Ibid.*, p. 820.

16 *Ibid.*, p. 836.

17 *Ibid.*, p. 838.

procédé appelé « Photosculpture », de son modèle. La « galvanoplastie » permettra d'autre part que soit enregistrée, sur « deux phonographes d'or », la voix d'Alicia Clary, lisant, soixante-dix heures durant, les plus belles pages des plus admirables écrivains. L'Andréide puisera à ce fonds poétique pour parler à Lord Ewald avec élévation et grâce. Au-dessous de ces phonographes, « le Cylindre » doit « jouer », en corrélation avec eux et de la façon la plus harmonieuse, quelques gestes et expressions choisis.

Livraison est bientôt faite à Lord Ewald de cet être sans pareil, qui donne si bien l'illusion de la vie que son créateur lui-même en est émerveillé : « une Ame qui m'est inconnue s'est superposée à mon œuvre¹⁸ », déclare-t-il. On saisit rétrospectivement que cette âme est Sowana soit la dormeuse, Mrs Anderson, qui vient de s'éteindre. Mais, comme il rentre en Angleterre, chargé de son beau présent, Lord Ewald est pris dans une tempête : le *Wonderful* chavire en emportant Hadaly au fond des mers. À cette nouvelle, Edison considère, à travers sa fenêtre, « l'inconcevable mystère des cieux¹⁹ » et il frissonne ; la destruction de l'Andréide est un effet de la colère divine.

Le roman porte visiblement la trace de sa longue et complexe genèse, en particulier pour ce qui touche au principe de l'animation de la créature : son idéalité tient-elle à la perfection technique de son montage ? à l'engagement de son destinataire ? à la mystérieuse intervention de Sowana ? Ces trois causes s'enchevêtrent en une subtile tresse mais il apparaît avec clarté que l'enjeu principal touche à la conversation de la créature.

L'histoire des automates, qui trouve son origine dans les innombrables traditions religieuses décrivant le démiurge comme un potier soufflant une âme à un bloc de terre, associe depuis l'époque alexandrine, au moins, des ingénieurs et des médecins persuadés que l'homme est une machine harmonieusement organisée. Le mot *organon* désigne en grec une pièce mécanique avant de renvoyer à ce que nous appelons aujourd'hui un *organe* : la catapulte est l'analogue du bras, la charnière sert de modèle à la vertèbre, le verbe *harmonizein* signifie *articuler*. Les fluides, eau ou air, qui ébranlent ces machines, sont assimilables à l'âme en ce que celle-ci détermine le mouvement du corps ; dans ces conditions, la réalisation d'automates à figure humaine est un instrument d'étude anatomique. Elle n'en est pas moins inquiétante, dans la mesure où elle peut supposer de la part de l'inventeur l'ambition démesurée de s'égalier à Dieu. En témoigne une légende attachée au nom de Descartes, dont le traité *De Homine*²⁰ repose sur une analogie entre l'homme et l'automate, et qui lui-même en aurait réalisé plusieurs dont une « andréide » appelée Francine à laquelle il tenait fort ; on

18 *Ibid.*, p. 1012.

19 *Ibid.*, p. 1017.

20 René Descartes, *Traité de l'Homme*, Clerselier, 1664. Le traité commence par ces lignes : « Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour la rendre la plus semblable à nous qu'il est possible : en sorte que, non seulement il lui donne au-dehors la couleur et la figure de tous nos membres, mais aussi qu'il met au-dedans toutes les pièces qui sont requises pour faire qu'elle marche, qu'elle mange, qu'elle respire, et enfin qu'elle imite toutes celles de nos fonctions qui peuvent être imaginées procéder de la matière, et ne dépendre que de la disposition des organes » (*Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », éd. A. Bridoux, 1953, p. 807).

raconte qu'un matelot effrayé par cette chose diabolique l'aurait jetée par-dessus bord pendant un voyage en mer, au grand désespoir de son créateur.

La tradition de l'automate comporte une face nocturne dont rendent compte les références de Villiers à Faust²¹, être de légende comme Edison, savant et sorcier, allié du diable : il est bien question d'un « pacte » satanique, dans *L'Ève future*, et plusieurs mentions y apparaissent du *Freischütz* de Weber. Le génie scientifique d'Edison confine à la sorcellerie et le roman fond ensemble, curieusement, savoir positif et occultisme. Cette liaison est alors relativement commune, depuis que les charniers de la Terreur ont entraîné de fantastiques enquêtes, menées par exemple par Giovanni Aldini, le gendre de Galvani, sur le « fluide vital » assimilé dès la fin du XVIII^e siècle au fluide électrique²² : *Frankenstein* et *L'Homme au sable*, avant *L'Ève future*, avaient fait jouer cette équivalence.

La pierre de touche est l'accès de l'automate au langage, d'où la question lancinante de Lord Ewald quant aux paroles que proférera Hadaly, soit qu'elle lui réponde soit qu'elle s'adresse à lui la première : ces paroles seraient témoin de l'existence d'une âme ou d'une intelligence de la machine. Techniquement, celle-ci est un étrange objet, conçu comme un phonographe perfectionné dont les aspects extérieurs, le corps ainsi que le parfum et la voix, ont été enregistrés afin d'imposer l'illusion physique du modèle, Alicia Clary. Le mot « mémoire » ne lui est pas associé mais c'est bien de quoi il s'agit : la machine est nourrie par des données qu'elle est supposée associer et qui déterminent ce qu'Edison appelle des « scènes ». Le moteur de Hadaly, son *primum mobile*, est constitué par « le Cylindre » où est gravé sous forme d'encoches un nombre *limité* (Edison insiste sur ce point) de gestes et expressions accordés aux mots qu'elle prononce. On voit que Villiers retient le modèle phonographique, pour ce qui touche à la mémoire de la machine, mais qu'il conçoit le principe de son mouvement et de son animation comme un système informatique avant la lettre, reposant sur le principe de la carte perforée des métiers à tisser et des orgues de barbarie.

La question de la parole avait déjà préoccupé Vaucanson en son temps et lui avait fait rêver la réalisation d'un « automate parleur » plus stupéfiant encore que son fameux *Canard digérateur*. Edison est bien persuadé aussi que le principal est là :

Je dois même vous avertir que ces chants inouïs, ces scènes tout-à-fait extraordinaires et ces paroles inconnues – proférées, d'abord, par la virtuose-vivante, puis clichées – et réfractées *sérieusement*, tout à coup, par son fantôme-andréidien – sont, précisément, ce qui constitue le prodige et aussi l'occulte péril dont je vous ai prévenu²³.

21 Voir l'Avis au lecteur, *loc. cit.*

22 Voir Laura Bossi, « L'Âme électrique », in J. Clair (dir.), *L'Âme au corps, arts et sciences 1793-1993*, Paris, Réunion des musées nationaux, Gallimard/Electa, 1993.

23 *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 855.

On a bien entendu, ou lu, « occulte » ; l'emploi de ce mot se justifiera plus loin. On entend surtout que la machine ne contient pas un dictionnaire, dont elle agencerait les vocables suivant sa propre syntaxe, mais une anthologie. Il s'ensuit qu'elle dispose d'une combinatoire limitée, dont elle ne peut tirer qu'un nombre de séquences réduit.

Edison décrit son fonctionnement en se présentant comme un metteur en scène d'une nouvelle espèce :

74

Or, les deux poumons et le grand sympathique de Hadaly sont reliés par ce même et unique mouvement dont le fluide est l'impulseur. Une vingtaine d'heures parlées, suggestives, captivantes sont inscrites sur cet album de feuilles, ineffaçables grâce à la galvanoplastie, – et leurs *Correspondances-expressives* sont, également, inscrites sur les aspérités de ce Cylindre, lesquelles sont incrustées au micromètre. Ne faut-il pas, en effet, que le mouvement des deux phonographes, uni à celui du cylindre, produise l'homogénéité du geste et de la parole ainsi que du mouvement labial ? et du regard, et des fondus d'expressions si subtils ?

Vous comprenez que leur ensemble, en chaque scène, est réglé, ainsi, avec une précision parfaite. Certes, c'est chose plus malaisée, mécaniquement, que d'inscrire une mélodie et son accompagnement, avec ses accords les plus compliqués, sur tel ou tel cylindre d'orgue : mais nos instruments, vous dis-je, sont devenus, croyez-le bien, si tenus et si sûrs (surtout aidés de nos inflexibles lentilles), qu'avec un peu de patience et de calcul différentiel, on y arrive sans trop de peine²⁴.

Ce système présente, aux yeux de Lord Ewald, l'inconvénient de la raideur et de l'artificialité. Le mot « scène », en particulier, résonne mal à son oreille : il semble lui imposer la contrainte d'apprendre sa partie et le vouer, puisque leur nombre est compté, à la répétition. Edison écarte cette objection en avançant que la redite est une loi de la conversation, à laquelle il peut être enviable de se soumettre de bon gré :

Cependant, monsieur l'enchanteur, ne pouvoir jamais *improviser* une parole naturelle, toute simple !... Cela doit glacer bien vite la bonne volonté la plus résolue.

– Improviser !... s'écria Edison : vous croyez donc que l'on improvise quoi que ce soit ? qu'on ne *récite* pas toujours²⁵ ?

Chacun, poursuit-il, ne manie jamais qu'un ensemble restreint de phrases : on ne prie Dieu qu'en répétant un discours codé et, « dans la vie, est-ce que

24 *Id.*, p. 911-912.

25 *Ibid.*, p. 918.

toutes les conversations mondaines n'ont pas l'air de fins de lettres²⁶ ? » « Cliché » n'est pas le fait d'appareils spéciaux, photographique ou phonographique par exemple, mais un acte universel et inévitable. Cette idée faisait déjà tout l'argument du conte intitulé « L'Inconnue » dont l'héroïne, sourde, connaît d'avance toutes les phrases de l'amour et peut, par conséquent, concevoir des réponses :

Vous êtes sincère ; mais vos paroles ne sont nouvelles que pour vous. – Pour moi, vous récitez un dialogue dont j'ai appris, d'avance, toutes les réponses. Depuis des années, il est pour moi toujours le même. C'est un rôle dont toutes les phrases sont dictées et nécessitées avec une précision vraiment affreuse²⁷.

Edison lui remontre, c'est le second pan de son argumentation, que l'existence ordinaire est faite de si nombreux événements insignifiants, de si nombreux déchets, qu'un idéal consisterait à reproduire à l'infini le seul moment merveilleux de la reconnaissance des belles âmes ; Villiers, derrière Edison, appelle ce moment « l'Heure d'or », dont la perpétuation formera le sujet principal d'*Axel*²⁸ :

– Éterniser une seule heure de l'amour, – la plus belle, – celle, par exemple, où le mutuel aveu se perdit sous l'éclair du premier baiser, oh ! l'arrêter au passage, la fixer et s'y définir ! y incarner son esprit et son dernier vœu ! ne serait-ce donc point le rêve de tous les êtres humains ? Ce n'est que pour essayer de ressaisir cette heure idéale que l'on continue d'aimer encore, malgré les différences et les amoindrissements apportés par les heures suivantes. – Oh ! ravoire celle-là, toute seule ! – Mais les autres ne sont douces qu'autant qu'elles l'augmentent et la rappellent ! Comment se laisser jamais de rééprouver cette unique joie : la grande heure monotone ! L'être aimé ne représente plus que cette heure perpétuellement à reconquérir et que l'on s'acharne en vain à vouloir ressusciter. Les autres heures ne font que monnayer cette heure d'or ! Si l'on pouvait la renforcer des meilleurs instants, parmi ceux des nuits ultérieures, elle apparaîtrait comme l'idéal de toute félicité réalisé²⁹.

Toute conversation ne serait donc que redite : ce discours semble relever lui-même de la redite, puisque tout le siècle, depuis Stendhal et Musset jusqu'à Flaubert, Bloy ou Gourmont, roule la même lamentation, mais Villiers innove en imaginant une forme non seulement heureuse mais sublime parce qu'elle serait celle des poètes, dont les œuvres sont les « condensations verbales » de

²⁶ *Ibid.*

²⁷ « Véra », *Contes cruels*, *op. cit.*, p. 716.

²⁸ Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Axel*, Quantin, 1980.

²⁹ *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 917.

toute l'humanité, avec leurs ramifications subtiles, et qu'elle peut réaliser la fiction de « l'Heure d'or »³⁰.

Presque au seuil du roman, commençant de rêver l'incarnation de Hadaly, Edison avait évoqué la nécessité qu'elle fasse l'objet d'un amour ardent car l'automate ne peut s'animer tout à fait que sous l'effet d'une volonté. Le romancier est attaché à cette idée des pouvoirs infinis de l'esprit : le sujet de « Véra »³¹, déjà, était la passion du comte Athol, si vive qu'elle pouvait ressusciter sa défunte épouse. Il se souvient aussi de *L'Homme au sable*, qui lui fournit du reste une épigraphe : on y voit la créature artificielle, Olympia, parler et se mouvoir, non sans raideur, sous l'action du fluide vital de Nathanaël. Il exploite enfin les possibilités imaginaires réservées dans la photographie et la phonographie, qui non seulement retiennent des signes mais les renvoient à la condition d'un interprète : on reconnaît la pensée exposée par Mallarmé dans les *Notes sur le Langage*.

Edison attribue ce rôle à Lord Ewald, sans qui le parachèvement de l'Andréide serait impossible. Après avoir exposé que la redite est inévitable mais peut s'élever au sublime, il entend rédimier une autre insuffisance des langues, qui est d'être approximatives, en misant à son tour sur le pouvoir de suggestion attaché à cette imperfection. Il oppose à Lord Ewald, inquiet d'apprendre un rôle pour converser avec la merveille électro-magnétique, cet argument insolite que « *tout, je vous assure, peut, absolument, répondre à tout : c'est le grand kaléidoscope des mots humains*³² ». Il poursuit :

Étant donnés la couleur et le ton d'un sujet dans l'esprit, n'importe quel vocable peut toujours s'y adapter en un sens quelconque, dans l'éternel à peu près de l'existence et des conversations humaines. – Il est tant de mots vagues, suggestifs, d'une élasticité intellectuelle si étrange ! et dont le charme et la profondeur dépendent, simplement, de ce à quoi ils répondent !³³

La question est de tonalité, de coloris, de charme et de profondeur, qui ne touchent pas exactement aux significations mais au sens – cet argument était apparu dans les *Notes sur le langage* de Mallarmé ; ils sont affaire d'arrangement ou, pour employer un mot plus grammatical, de syntaxe. Edison avait déjà abordé ce point lors de ses lamentations liminaires, quand il faisait valoir la supériorité de la diction sur l'écriture, qui ne retient rien des « côtés extérieurs et tangibles de l'écriture et de la parole³⁴ » ; prenant à rebours, lui aussi, le commentaire de saint Augustin sur l'Évangile selon saint Jean, il affirmait que la saisie immédiate de la voix divine, au lieu de sa transcription aux feuillets du Livre, aurait préservé l'humanité du doute.

30 Ce sera l'objet du roman d'Adolfo Bioy Casares, *La Invención de Morel*, Buenos Aires, 1940, dont s'inspireront Alain Robbe-Grillet et Alain Resnais pour réaliser *L'Année dernière à Marienbad* (1961).

31 « Véra », *Contes cruels*, op. cit.

32 *L'Ève future*, op. cit., p. 913.

33 *Id.*

34 *Ibid.*, p. 775.

La parole vive, prenant le relais du chant, serait par excellence le moyen de suggérer, au lieu de seulement énoncer : de réaliser le jeu poétique tel que l'entendent ces deux grands contemporains, comme le moyen d'un accès à la fiction, cet au-delà et cette fête perpétuelle. Chez Villiers comme chez Mallarmé, une idée du « Néant », qu'Edison associe dans son monologue liminaire au silence du Ciel, qu'il entend provoquer par un acte blasphématoire. Si la base tremble de la sorte, d'où une parole peut-elle tirer sa légitimité, sa pertinence, à moins que le poète lui-même ne « rémunère le défaut des langues³⁵ » en exploitant toutes les réserves du langage ? Que le savant engage Lord Ewald à « prendre attention au temps gravé entre les paroles³⁶ » renvoie, de la même façon, à cette idée commune aux deux hommes que la langue poétique ne vise aucune autre forme d'exactitude que virtuelle ou suspendue – déliée de « la suite ordinaire », « étant ce qui ne se dit pas du discours³⁷ ».

Récepteur, ou réceptacle, des formules émises par l'Andréide, il revient donc à Lord Ewald de les réfléchir au miroir de sa propre mélancolie afin d'en pénétrer et créer lui-même toute la grandiose beauté, en « profitant » des défaillances constitutivement inscrites dans la conversation :

Ses paroles ne décevront jamais votre espérance ! Elles seront toujours aussi sublimes... que votre inspiration saura les susciter.

L'interprétation, qui répond à la *suggestion* et s'impose ainsi comme un engagement poétique. Edison donnait plus haut l'exemple d'un vocable, « déjà ! », en engageant le jeune homme à songer à tant « de questions ou de pensées [auxquelles] ce seul mot peut répondre magnifiquement ! » Une semblable expérience est bientôt faite, une fois refermée Hadaly au terme de son « démontage » :

L'Andréide tressaillit tout entière : elle redevenait apparition : le fantôme se réanimait.

L'impression désillusionnante que l'explication de tout à l'heure avait laissée dans l'esprit de lord Ewald s'affaiblit à cet aspect.

Bientôt le jeune homme, redevenu grave, la considéra, de nouveau, en dépit de sa raison révoltée, avec le sentiment indéfinissable qu'elle avait éveillé en lui, l'heure d'auparavant.

Le rêve recommençait, reprenant le chemin de cette habitude d'une heure.

– Es-tu ressuscitée ? demanda froidement Edison à l'Andréide.

– *Peut-être !* répondit, sous son voile de deuil et avec sa merveilleuse voix de songe, Hadaly.

– Quelle parole ! murmura le jeune lord³⁸.

35 « Crise de vers », *Divagations*, Fasquelle, 1897 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 208.

36 *L'Ève future*, op. cit., p. 913.

37 Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », *Divagations*, op. cit., p. 233.

38 *Id.*, p. 931.

Parfaite illustration du propos précédent : cette exclamation, « peut-être ! », comme « déjà ! », répond à toute question même silencieuse. Il revient à l'auditeur d'en établir la merveille.

Une scène remarquable, développée dans le chapitre « Uranie », a montré Hadaly absorbée dans une occupation extraordinaire, qu'elle mène à l'aide d'un instrument mystérieux portant le nom de « microtasimètre » et destiné à enregistrer des observations thermométriques d'une extraordinaire finesse. À une question de Lord Ewald, intrigué, elle répond :

Pour moi, souvent, pendant les belles nuits, quand le parc de cette habitation est solitaire, je me munis de cet instrument merveilleux ; je viens en haut, je m'aventure sur l'herbe, je vais m'asseoir sur le banc de l'Allée des chênes, – et là, je me plais, toute seule, à peser des rayons d'étoiles mortes³⁹.

Villiers n'ignore pas que le mot par lequel on désignait une étoile en latin était *signum* ; la mention de ces « étoiles mortes » peut être rapportée au « Néant » de Mallarmé soit à l'idée selon laquelle il convient, puisque les signes sont brisés et devenus arbitraires, de seulement en jouer afin que s'établisse prépondérante, sans antériorité, la fiction. Cette idée était latente dès la mention de l'affreux « disparate » de Alicia Clary, dont l'âme toute matérielle était le perpétuel « démenti » d'un corps étrangement spirituel : la réalisation de l'Andréide rachète le désastre car elle permet la coïncidence, sur un plan supérieur, des deux composantes, « fond » et « forme⁴⁰ », de la figure ou du signe.

Cependant la tardive invention de Sowana montre, dans la version définitive du roman, une bifurcation. Mallarmé illustre en effet l'idée de fiction en recourant à une discrète image d'automate dont la cinquième partie de *L'Ève future* pourrait sembler le développement :

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien⁴¹.

Or Villiers ne peut pas se satisfaire de ces seuls enchantements : il lui faut appuyer sa rêverie poétique sur quelque chose plutôt que « rien ». Le mécanisme de l'Andréide n'explique pas seul la réussite d'Edison, dont il s'avèrera finalement qu'il a créé un être si identique et si fidèle qu'il repousse son propre modèle dans les espaces indéfinis où séjournent les simples copies ; peut-être même ne

39 *Ibid.*, p. 942.

40 Voir le chapitre I, XIV, « Comme quoi le fond change avec la forme », *ibid.*, p. 800-801.

41 « La Musique & les Lettres », *op. cit.*, p. 67.

l'explique-t-il pas du tout malgré les proportions prises par sa description technique. Avant de s'interroger sur ses futures conversations avec l'idéale Alicia Clary, Lord Ewald a en effet demandé à l'inventeur de lui expliquer un mystère relatif à l'Ombre, c'est-à-dire à l'être électromagnétique, voilé, qui la préfigure :

Mais, enfin, mon cher enchanteur, murmura lord Ewald, comment se fait-il que miss Hadaly puisse répondre à *ce que je lui dis* ? Il me semble de toute impossibilité qu'un être quelconque ait prévu mes questions, au point, surtout, d'en avoir gravé d'avance les réponses sur de vibrantes feuilles d'or. Ce phénomène, je trouve, est capable de stupéfier l'homme le plus « positif, » comme dirait une personne dont nous avons parlé ce soir.

Edison regarda le jeune Anglais sans répondre tout d'abord.

– Permettez-moi de sauvegarder le secret de Hadaly, du moins pendant quelque temps, répondit-il⁴².

Il répètera sa question :

Je ne puis que demeurer dans la plus profonde surprise, mon cher Edison, dit-il, d'un fait principalement énigmatique pour moi. C'est que votre Andréide puisse me parler, me nommer, me répondre, se diriger à travers divers obstacles ici et en haut. – Je dis que ces faits sont positivement inconcevables en ce qu'ils supposent un discernement quelconque en elle. Vous ne m'expliquerez pas que des phonographes parlent avant qu'une voix humaine ait eu le temps d'y graver des réponses aussi précises, – ni qu'un moteur cylindrique puisse dicter, de lui-même, à un métallique fantôme, des attitudes et des pas non déterminés, déjà, d'après un calcul très long, très compliqué, – possible, soit ! – mais qui exige la plus scrupuleuse exactitude⁴³.

On conçoit son étonnement et sa réticence : avant qu'ait été prise l'empreinte physique et vocale de son modèle, Hadaly parle déjà, de ce qui semble sa voix propre. Un secret gît donc ailleurs que dans son mécanisme : c'est l'endroit où Villiers, moins radical dans son étreinte du Néant, s'écarte de Mallarmé. Lord Ewald ne peut admettre la possibilité que la perfection de la machine explique le miracle et sa réserve évoque celle d'Edgar Poe, exposant dans « Le Joueur d'échecs de Maelzel » toutes ses raisons de croire qu'un tel automate est inconcevable sans l'intervention physique d'un être humain. Il oppose ainsi, au seuil de la nouvelle, « le Turc mécanique » à la machine à calculer de Babbage, qui selon lui ne nécessite pas une telle intervention parce qu'elle ne suppose pas à l'œuvre une « intelligence » :

42 *Ibid.*, p. 875.

43 *Ibid.*, p. 933.

Les calculs arithmétiques ou algébriques sont, par leur nature même, fixes et déterminés. Certaines données étant acceptées, certains résultats s'ensuivent nécessairement et inévitablement. Ces résultats ne dépendent de rien et ne subissent d'influence de rien que des données primitivement acceptées. Et la question à résoudre marche, ou devrait marcher, vers la solution finale, par une série de points infaillibles qui ne sont passibles d'aucun changement et ne sont soumis à aucune modification. Ceci étant adopté, nous pouvons, sans difficulté, concevoir la *possibilité* de construire une pièce mécanique qui, prenant son point de départ dans les *données* de la question à résoudre, continuera ses mouvements régulièrement, progressivement, sans déviation aucune, vers la solution demandée, puisque ces mouvements, quelque complexes qu'on les suppose, n'ont jamais pu être conçus que finis et déterminés. Mais dans le cas du *Joueur d'échecs* il y a une immense différence. Ici, il n'y a pas de marche déterminée. Aucun coup, dans le jeu des échecs, ne résulte nécessairement d'un autre coup quelconque. D'aucune disposition particulière des pièces, à un point quelconque de la partie, nous ne pouvons déduire leur disposition future à un autre point quelconque⁴⁴.

Conversation ou jeu d'échecs, le problème est de même nature : comment imaginer qu'une simple machine réagisse correctement ou réponde au déplacement d'une pièce sur l'échiquier ou à la phrase prononcée par un interlocuteur ? Poe estime qu'un être humain est dissimulé sous la table du Turc mécanique et qu'il s'agit d'une mystification – ce qui était en effet le cas – parce qu'une « intelligence artificielle » lui est strictement impensable. Touchant à la conversation de Hadaly, Villiers aussi convoque des pouvoirs d'ordre humain, quoique touchés par le poinçon du fantastique.

On s'en souvient, il n'a tenu son roman pour achevé qu'une fois conçue l'énigmatique figure de Sowana, dont il est furtivement fait mention dans l'un de ses premiers chapitres. On y voit cet esprit déclarer à Edison son « pressentiment – quelle [l'entité électromagnétique] va s'incarner ! » : là réside tout le mystère. On se souvient que Mrs Anderson (dont le nom est une sorte d'équivalent anglais du grec *Andréide*⁴⁵) est atteinte d'une maladie de sommeil : l'inventeur l'a magnétisée de telle façon que, de son corps endormi, se détache une âme confondue avec une voix, nommée Sowana, dont il répète quelle lui est inconnue. Cette âme, apprend-on aux dernières pages du roman, émerveillée par « la jeune armure inanimée⁴⁶ » de Hadaly, avait naguère demandé à Edison de « lui en expliquer les plus secrets arcanes – afin, l'ayant étudiée en totalité,

44 Edgar Allan Poe, « Maelzel's Chess Player », *Southern Literary Messenger*, avril 1836 ; *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. Ch. Baudelaire, Michel Lévy, 1865 ; *Contes. Essais. Poèmes*, éd. Claude Richard, Paris, Laffont, 1989.

45 C'est encore un calembour : *ide* désigne en grec le fils (*son*, en anglais) ; toutefois *éide* renvoie au semblant, à l'apparence humaine de la créature.

46 *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 1006.

de pouvoir, à l'occasion, S'Y INCORPORER ELLE-MEME ET L'ANIMER DE SON ETAT "SURNATUREL"⁴⁷ ».

Sowana, « toute saturée du fluide vivant accumulé » en elle par le biais d'un anneau magnétique, entend Edison à distance mais doit se relier à un appareil pour faire résonner sa propre voix, réfléchi par une « plaque sonore », là où se tient son interlocuteur. Son « incorporation » à Hadaly se réalise d'abord suivant un principe technique relativement simple, qu'elle expose en ces termes :

- En sorte, que si je vous priais de relier le fil téléphonique, avec lequel vous me parlez en ce moment, à la personne de notre jeune amie, le miracle dont nous avons parlé se produirait ?
- Sans aucun doute. C'est une chose prodigieuse d'ingéniosité et d'idéal, mais toute naturelle, ainsi réalisée⁴⁸.

L'armure métallique de l'Andréide, avant qu'elle ne « s'incarne » en Alicia Clary, n'est donc pas animée par « le Cylindre » : elle amplifie seulement, à distance, la voix de Sowana à laquelle elle est téléphoniquement branchée ; cette curieuse hybridité, dans sa conception, est le grand secret d'Edison, bientôt dépassé pourtant par sa création. La scène relatée au chapitre « Par un soir d'éclipse » marque en effet la bascule du roman ; Lord Ewald croit se promener dans le parc en compagnie de sa bien vivante maîtresse lorsque se produit cet événement :

- [...] Miss Alicia Clary se leva – et appuyant sur les épaules du jeune homme ses pâles mains *chargées de bagues étincelantes*, elle lui dit mélancoliquement, – mais de cette voix inoubliable et surnaturelle qu'il avait une fois entendue :
- « Ami, ne me reconnais-tu pas ? Je suis Hadaly »⁴⁹.

À ce moment, ce n'est pas la voix enregistrée de Alicia Clary qui retentit mais celle de l'Andréide elle-même, ayant acquis désormais une identité propre. Voix de l'Andréide soit de Sowana ; la perfection de l'« Ombre » parlante ne tient en définitive pas à son montage mais à l'insinuation en elle d'une âme véritable, dont le flux vital relaie le flux électrique puisque à cette heure, Mrs Anderson ayant été découverte morte, le lien téléphonique qui unissait Sowana à Hadaly a été rompu. Cette dernière n'est, dès lors, plus une machine mais un fantôme, c'est-à-dire une enveloppe animée par l'âme qui s'y est « superposée ».

Le système mis en place par Villiers s'apparente, à quelques égards, à celui du joueur d'échecs mécanique selon Poe, en ce qu'il conduit à l'hypothèse d'une machine susceptible de propositions comme de réponses autonomes parce qu'humaines. Une certaine idée du partage entre le mécanique et le vivant, apparemment fondée en raison et défendue dans le roman par Lord Ewald, per-

47 *Id.*

48 *Ibid.*, p. 773.

49 *Ibid.*, p. 983.

suadé de l'irréfutable supériorité de l'homme sur la machine, triomphe finalement de celle longtemps défendue par Edison, au prix d'une forme de dépassement dialectique inattendu : le « démontage » de la sublime fiction de l'Andréide révèle en définitive, plutôt que « la pièce principale ou rien » selon Mallarmé, une présence d'outre-tombe.

Bordant la réflexion de Mallarmé, le roman n'en aura pas moins exploré la possibilité qu'une œuvre poétique repose, au lieu du Verbe divin, sur « le défaut des langues ». La préséance du sens, indiqué par le ton, sur les significations, indiquée par le ton, doit délivrer les mots de leur immobilité, c'est-à-dire les motiver ; la répétition s'élève à la résonance lyrique ; les approximations de la parole, suggestives, ouvrent à cette sorte d'au-delà que Mallarmé nomme *fiction*. Telle serait la nouvelle condition de la poésie : déposée, certes, aux pages inertes du livre mais susceptible de s'animer, suivant le modèle de la conversation, sous le regard de l'interprète attentif à la voix « sous le texte⁵⁰ ».

50 Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », *Divagations, op. cit.*, p. 234 : « L'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles. »

La conversation en suspens dans *Le Dimanche des mères* de Graham Swift

Laurence Chamlou

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, Reims, France

RÉSUMÉ. Dans la scène inaugurale du *Dimanche des mères* (2016), Graham Swift présente une conversation entre un maître et une bonne tous deux dénudés. Ce moment est suspendu dans un dialogue intérieur et un dialogue entre les corps et les regards. Le rapport de pouvoir s'inverse dans le silence qui entremêle passé et présent et dans l'affirmation d'une protagoniste qui rompt avec sa classe pour devenir écrivaine. Cette conversation lors d'une journée particulière est l'expression d'une libération. Elle est représentée dans une intermédialité avec la peinture, et elle prend une dimension politique et enfin poétique.

MOTS CLÉS : nu, pouvoir, politique, langage, prolétaire

ABSTRACT. In the opening scene of *Mother Sunday* (2016), Graham Swift presents a conversation between a master and a maid, both naked. It is a moment that is suspended in an inner dialogue and a dialogue between bodies and eyes. The power relationship is reversed in the silence that intertwines past and present, and in the affirmation of a protagonist who breaks with her class to become a writer. This conversation on a special day is the expression of a liberation. It is represented in an intermediality with painting, and it takes a political and finally a poetic dimension.

KEYWORDS: Nude, Power, Politics, Language, Proletarian

Graham Swift (1949-), romancier majeur dans la littérature contemporaine britannique, connu tout d'abord après la publication de *Le Pays des eaux* (1983)¹, ayant remporté par la suite le Booker Prize pour son roman *La Dernière tournée* (1996)², interroge l'Angleterre dans son avant dernier roman, *Le Dimanche des*

1 *Waterland*.

2 *Last Orders*.

mères (2016)³. Ce court roman⁴ suit les chemins de l'émancipation d'une jeune domestique dans une Angleterre qui panse ses blessures après les ravages de la Première Guerre mondiale. Dans un monde régi par un système de classes, une conversation débute entre maître et domestique tous deux dans une totale nudité.

Graham Swift est aujourd'hui mis en avant pour sa vision de ce que les Anglais nomment « l'anglicité », un concept qui se réfère autant à une identité politique, sociale qu'historique englobant les traditions et le système de classe. L'anatomie d'une société est dévoilée dans cette scène inaugurale dans un renversement du pouvoir. En conférant un rôle narratif mais également un contrôle linguistique à la domestique future écrivaine, l'auteur subvertit le genre du nu, du conte de fée ou encore de la tradition littéraire britannique (comme celle de *Jane Eyre*, une autre Jane orpheline, qui sera récompensée par un mariage avec son vieux maître Mr Rochester, aveugle et invalide).

En prenant le parti d'une scène autour d'un maître et d'une domestique, tous deux dénudés, l'auteur met en scène ce qu'il nommera plus tard, « la politique parfaite de la nudité⁵ ». Un face-à-face nu de la chair avec la chair transcende les barrières sociales. Des bribes de la conversation se fondent dans le texte : une question de la femme et deux répliques de l'homme. La protagoniste reconstruit *a posteriori* la scène dans sa narration en y intégrant son dialogue intérieur. La conversation se tient donc silencieusement, dans un dialogue des corps et des regards. La mise en suspens de cette conversation permet d'atteindre une égalité hiérarchique entre des corps et des regards, une nouvelle naissance de Jane Fairchild qui prend son envol en prenant possession du langage du maître et en se lançant dans la littérature. Cette scène de conversation est représentée dans une intermédialité avec la peinture (le genre du nu) et produit un discours d'ordre social et politique. La conversation entre le maître et la domestique est fragmentaire ; elle se déploie d'une part dans une conversation intérieure et d'autre part dans une conversation avec le lecteur, le menant à imaginer des non-dits et le rapport de pouvoir.

Comment une conversation lors d'une journée particulière, celle du 30 mars 1924, ouvre-t-elle la voie à la libération d'une femme grâce à l'écriture ? Tout d'abord la conversation, nouant des liens avec la peinture, se métamorphose par la suite en une scène à dimension politique. Enfin, émerge un temps nouveau, celui de la prolétaire qui se réapproprie l'espace et le langage en transgressant les codes sociaux et littéraires dans un dialogue avec le maître amant.

3 *Mothering Sunday: A Romance.*

4 *Novella.*

5 *The perfect politics of nakedness.*

Esthétique de la conversation

Converser signifie échanger des propos sur un ton familier (selon la définition du Larousse). Une conversation s'organise autour d'une ouverture et d'une clôture. Un premier thème introduit la séquence et il s'enchaîne de façon spontanée entre personnes responsables qui marquent d'éventuels désaccords. Une manière de parler transparaît, une aisance qui caractérise l'entretien.

La scène inaugurale de *Le Dimanche des mères* est un face-à-face, entre Jane Fairchild (littéralement belle enfant), domestique orpheline à Upleigh et Paul Sheringham (un écho du verbe « *to shear* » couper, fragmenter), le fils des maîtres de la demeure voisine, Beechwood, au cœur du Berkshire, l'un des plus anciens comtés de l'Angleterre. Le caractère intime de la scène prépare le lecteur à l'émancipation de la jeune domestique grâce au langage et enfin grâce à l'écriture. Renvoyant à l'étymologie latine, *convertio* (commerce, intimité, fréquentation), deux êtres se profilent dans une conversation suspendue dans un temps tout d'abord rattaché à celui des contes de fées (« Il était une fois⁶ »), aussitôt replacé dans la période avant la Première Guerre mondiale : « avant que les garçons ne passent de vie à trépas, à l'époque où il y avait plus de chevaux que d'automobiles⁷ ». La voix narrative, qui suit le point de vue de la jeune servante, désigne une frontière temporelle entre un temps passé et présent, uniquement défini par le sort des hommes et l'essor industriel du pays, pour ensuite se centrer sur une condition sociale, la domesticité en Angleterre, encore une fois perçue sous l'angle des hommes (« avant que les domestiques de sexe masculin n'aient disparu⁸ »). La voix féminine est ainsi une présence en creux, caractérisée par son invisibilité : « avant que, à Upleigh et à Beechwood, ils n'aient été contraints de se débrouiller avec juste une cuisinière et une bonne⁹ ». Dans un temps de pénurie de domestiques mâles, l'Angleterre se contente de jeunes femmes domestiques introduites ici par un article indéterminé.

Les trois lignes introductrices du roman ouvrent la voie vers un monde régi par des classes sociales. La protagoniste, une Cendrillon revisitée, déjà introduite dans l'épigraphe (« tu iras au bal¹⁰ ! »), est mise en scène, le cadre historique est posé dans une Angleterre meurtrie par la Première Guerre mondiale. Suit un parallèle entre le monde de la domesticité et celui des chevaux, animaux qui rappellent les habitudes aristocratiques, mais également une image sexuelle. Après un premier paragraphe centré sur la tradition familiale des Sheringham, le sujet central de la conversation apparaît, il s'agit d'un cheval, Fandango. Les deux protagonistes sont nus, la femme allongée sur le lit et l'homme debout, et une première allusion est faite au gouffre linguistique qui les sépare : « son étrange langage¹¹ ». La conversation débute alors en un fragment d'échanges.

6 *Once upon a time.*

7 *Before the boys were killed and where there were more horses than cars.*

8 *Before the male servants disappeared.*

9 *Before they made do, at Upleigh and at Beechwood, with just a cook and a maid.*

10 *Thou shall go to the ball!*

11 *His strange language.*

Cette première scène fait écho à l'esthétique picturale contemporaine et permet une série d'associations immédiates. La couverture du roman a choisi de reproduire une partie du tableau d'Amedeo Modigliani, *Nu couché*¹² (1917) représentant une femme brune allongée sur un canapé rouge les bras levés, les mains et les pieds hors champ, les yeux fermés, dévoilant son corps nu jusqu'aux genoux, appartenant à une série que l'artiste a proposée, s'inscrivant dans la tradition de la Vénus nue. La toile avait été considérée comme provocante et avait été retirée d'une exposition en 1917. Vendue chez Christie's en 2015, elle sera floutée par plusieurs médias anglo-saxons, signe d'une société américaine encore prude. L'éditeur, Scribner UK, choisira de couper la partie inférieure du tableau, s'arrêtant ainsi à la nudité des seins. Le sujet semble donc encore une question vive qui, de siècle en siècle, continue de choquer des générations différentes. Le choix de cette couverture fait abstraction de l'interlocuteur de la jeune servante dans la conversation, insistant ainsi sur un déséquilibre initial.

L'incipit présente Jane Fairchild en conversation avec son maître et amant, après l'acte sexuel, dans un temps marqué par un passé traumatique, la Première Guerre mondiale, et un avenir qui verra la jeune orpheline devenir écrivaine. La jeune fille est le personnage focalisateur et le lecteur se prépare à découvrir sa progression.

La scène revisite un genre, celui du nu en peinture qui présente une femme nue, souvent une prostituée, non pas en conversation avec un homme, mais observée par celui-ci. Le tableau de Henri Gervex, *Rolla*¹³ (1878) illustre ce genre où une femme nue et endormie, est un objet érotique scruté par un homme habillé, se tenant debout à la fenêtre. La femme est l'objet du désir masculin.

L'incipit de Graham Swift revisite le genre transformant la belle endormie en une protagoniste éveillée qui analyse sa condition : « Et la quatrième jambe ? – Oh, la quatrième... ça a toujours été la question¹⁴ ». Dans ce court échange, Jane Fairchild pose une question qui, dans un premier temps, renvoie à la possession d'un corps (celui de l'animal familial), mais il est aussitôt mis en relation avec son propre corps : « Il avait la main sur sa cuisse¹⁵ », puis une réflexion se déclenche sur le rituel de pouvoir. En effet, tout d'abord, les deux corps de l'homme et de la femme nus occupent l'espace de la chambre et la conversation ne répond à aucune règle sociale. L'objet de la conversation est le corps du cheval dont la famille est propriétaire. Cette question est la seule intervention de la protagoniste dans cette conversation centrée sur le corps fragmenté du cheval nommé Fandango, nom qui évoque une musique et une danse traditionnelles espagnoles d'origine andalouse et de surcroît associé à un animal érotique dans cette culture. Le corps nu de la femme apparaît comme une réplique de celui du cheval.

La voix de la protagoniste reste en suspens. Et une deuxième intervention du maître donne un repère temporel : « Avant que tu ne te pointes, Jay¹⁶ ».

12 Collection privée, 60x92,7 cm.

13 Musée d'Orsay, 172,2x221,3cm.

14 *What about the fourth leg? - 'Oh the fourth leg? That was always the question.'*

15 *He had a hand on her leg.*

16 *Before you showed up, Jay.*

Le prénom de Jane Fairchild est masculinisé. Tiré du sanscrit, Jay signifie « victorieux », et prépare le lecteur au cheminement de l'héroïne vers sa renaissance. Le corps du maître est disséqué : ses yeux (« C'était la seule fois qu'elle avait vu ses yeux vaguement s'embuer¹⁷ »), son sexe (« là sous un nid de poils noirs, la bite et ses couilles baignées de soleil pendaient, simples appendices encore gluants¹⁸ »), sa main. Graham Swift scrute le corps social de l'Angleterre et propose une révolution esthétique où le lecteur est face à un nouveau rapport de classe qui met un terme à celui des temps anciens. La femme observe le corps nu de l'homme. La voix de Jane Fairchild est certes silencieuse dans la conversation, mais son œil se déplace (« elle le regardait¹⁹ ») ; elle impose son autorité et autorise le maître à faire de même (« elle pouvait les regarder à son aise²⁰ »). Les scènes passées remémorées, le temps de la prostitution s'estompe (« il lui avait filé une pièce de six pence²¹ ? » / « ou n'était-ce pas même trois pence²² ? »), cédant la place à la future émancipation de la jeune orpheline. L'échange entre les deux personnages met progressivement en suspens le rapport de classe.

De même que la Vénus de Botticelli doit être comprise, d'après Georges Didi-Huberman, non pas comme l'idéal du nu, mais comme un contre-motif, l'image de la nudité, dans *Le Dimanche des mères*, s'impose dans une conversation qui réexamine et renverse les attributs de la femme. Elle devient inquiétante et menaçante en s'affranchissant ; elle donne naissance à une nouvelle représentation du corps féminin.

Politique de la conversation

Dans l'enveloppe des corps s'expriment des enjeux sociaux. Graham Swift propose une conversation constituée de bribes de scènes et de voix remémorées dans la chambre du jeune maître Paul Sheringham. La voix narrative de *Le Dimanche des mères* accouche d'une date, et annonce en creux la naissance et le devenir de la jeune Jane Fairchild qui, du statut de servante deviendra écrivaine. Cette conversation se situe à la frontière entre deux mondes.

Une lutte sociale apparaît entre les draps face au monde du maître caractérisé par son attirante étrangeté : ses traditions équestres, son langage, ses gestes dans un temps passé ou dans un temps imaginaire : « tandis qu'il partageait avec elle une flasque au bouchon d'argent, tout en lui tripotant les fesses d'une façon peu discrète²³ ». La conversation porte sur la possession d'un corps (tant cheval que femme). Jane Fairchild, la prolétaire âgée qui se revoit jeune entre

17 *It was the only time she'd known his eyes go anything close to misty.*

18 *Beneath a nest of dark hair and fully bathed sunshine, were his cock and balls, mere floppy appendages.*

19 *She watched him.*

20 *She could watch them as she liked.*

21 *Six pence?*

22 *Or was it even three pence?*

23 *As he shared with her perhaps a silver capped hip flask, and not especially stealthily clawed her arse.*

les griffes de son maître, n'est pas un corps fatigué par la besogne, mais une voix qui gagnera son assurance par le biais de la littérature.

La domestique est pourtant enfermée dans le territoire du maître. Le lecteur intègre la scène dans le cadre de la féminisation du personnel de maison en Grande Bretagne, fort marquée en cette période d'après-guerre dans laquelle se situe *Le Dimanche des mères*. La position de la servante Jane est confortable et provocante, dans le lit du maître, c'est celle d'une future lectrice et autrice qui transparaît dans l'attention portée au langage du maître. Dès la première scène, Graham Swift projette le lecteur dans une intimité domestique, dans un rapprochement physique qui pose la question du désir.

Cette relation ne masque pourtant pas une violence des rapports sociaux, puisque Jane Fairchild apparaît dans une situation enfermée, dans le territoire du maître (« Jamais elle n'avait été dans ce lit auparavant – un lit d'une personne mais spacieux. Ni dans cette chambre, ni dans cette maison²⁴ ») qui dispose de son temps (Jane Fairchild étant orpheline, le dimanche des mères, c'est-à-dire le congé octroyé aux domestiques pour rendre visite à leur famille, lui est volé). La jeune servante (l'expression « travailleur domestique²⁵ » employée en Angleterre la désigne bien comme une ouvrière) se place pourtant dans un monde de domination masculine, à une période où la législation change, donnant depuis 1870 une demi-journée tous les quinze jours aux employés de maison. Depuis l'*Education Act* de 1918, les femmes étaient plus instruites dans la mesure où elles ne pouvaient quitter l'école qu'à partir de l'âge de 14 ans, et un an plus tard, en 1919, une autre loi (*Sex Disqualification Act*) facilitait l'entrée des femmes dans les universités et leur donnait accès à des professions d'enseignantes, d'infirmières ou même de médecins, pour quelques-unes qui réussissaient à être qualifiées. Ces domestiques étaient dans l'obligation de démissionner si elles se mariaient²⁶. Le contexte du *Dimanche des mères* se place quelques années avant le droit de vote des femmes en Angleterre, au Pays de Galles et en Écosse (*The People Act*, 1928), à une période où les conditions de vie des « ouvrières domestiques » étaient encore difficiles. La vie des employées et des employeurs vivant sous le même toit se déroulait sous le regard des uns et des autres. Graham Swift ancre son roman dans cette période charnière en Angleterre et il utilise la question du regard qui, selon Lucy Delap, est au cœur de ce qu'elle nomme « la double conscience²⁷ » :

Le service domestique est un rite de « double conscience » plutôt que de conscience de classe – un sentiment de toujours se regarder à travers les yeux d'un autre, qui était disponible pour les domestiques et leurs employeurs [...] La tension irrésolue du service domestique provient du sentiment partagé de regard, de surveillance et de jugement auquel les maîtres et les domestiques se sentaient soumis, bien

24 *She had never been in this bed before – it was a single bed, but roomy. Or in this room or in this house.*

25 *Domestic worker.*

26 *Marriage bar.*

27 *Double consciousness.*

que les employeurs aient eu davantage de possibilités d'en ignorer ou d'en minimiser les effets²⁸. (Delap, 2011 : 60)

Cette tension est palpable dans cette première scène : chacun surveille l'autre, et dans cet échange de regard, la voix est donnée à la femme qui oriente la narration. Jane Fairchild utilise pleinement sa position de domestique en scrutant le maître dans son intimité (« il traversa nu²⁹ »), dans son rapport aux objets environnants, dans son langage, dans son regard. La conversation entre Jane Fairchild et Paul Sheringham s'inscrit dans ce double regard alors même que la narration opte pour celui de la servante. La tension créée au cœur de la relation maître-domestique est sexualisée. Sur cette question aussi, Lucy Delap explique que les servantes représentaient « une présence sexuelle reconfortante³⁰ » (Delap, 2011 : 207).

Poétique de la conversation

Cette entrée dans le monde de la domesticité britannique présente un espace-temps et un territoire régis par la classe dominante. Cependant, le regard circulaire de la domestique analyse des enjeux de pouvoir à l'œuvre dans cette scène amoureuse. L'« étrangère » dans les draps du maître met en suspens les réflexes de la domestique de sorte que la conversation relève d'une victoire politique. La scène se situe à la frontière d'une nouvelle vie pour la jeune domestique, la naissance de la future femme de lettres. À travers l'usage d'expressions nouvelles, comme « régale-toi³¹ », qu'elle a gagnées dans cette lutte sociale, Jane Fairchild expose son corps. Mais ce faisant, elle introduit une dimension poétique. Elle transcende le système de classe sous l'égide de Shakespeare, qui donna naissance à cette expression dans le sonnet 47, jouant cette fois avec le jeu amoureux :

Mes yeux avec mon cœur ont formé une ligue.
Et chacun désormais rend à l'autre service.
Lorsque mes yeux ont soif de croiser un regard
Ou que mon cœur aimant étouffe de soupirs,
Un portrait de l'aimé est pour l'œil un régal
Et l'endroit sur la toile y invite mon cœur.
Une autre fois mon cœur invite mes regards
Dont les pensées d'amour expriment tout le charme.
Ainsi par ton portrait autant que par amour

28 « *Domestic service is a rite of 'double consciousness' rather than of class consciousness – a sense of always looking at the self through the eyes of another, that was available to servants and their employers.[...] The irresolvable tension of domestic service derived from the shared sense of gaze, surveillance and judgement to which both masters and servants felt subject, although employers had greater opportunities to ignore or minimize its effects* ». (Ma traduction)

29 *He walked, unclad.*

30 *A consoling sexual presence.*

31 *Feast your eyes.* (Ma traduction)

Tout absent que tu es, tu m'es toujours présent.
 Car tu ne peux aller ailleurs qu'en ma pensée.
 Et je suis avec elle ainsi qu'elle avec toi.
 Au bord de m'endormir, ton image suffit
 À réveiller mon cœur pour un double délice³².

Le sonnet déploie une force théâtrale qui s'apparente à une scène de meurtre qui fige l'amant en une image. Les yeux sont bien au cœur de ce sonnet qui, de la scène amoureuse, font un acte de guerre. Jane Fairchild se nourrit en dévorant le corps du maître, en le fragmentant par petits bouts. Son regard a conclu une alliance avec son cœur et il remporte la bataille, immortalisant l'image de l'homme. L'œil est une arme violente ; il annonce déjà la future disparition de Paul Sheringham et une nouvelle naissance. Dans cet espace social délimité par la chambre à coucher, la jeune femme prend le pouvoir.

Alors que l'ombre du conte de fée plane en ce début de roman, le mariage et l'amour pour ce « personnel couchant » (Memmi, 2019 :108) ne seront possibles que par une entrée progressive dans la littérature. Contrairement à son contemporain Kazuo Ishiguro qui s'intéresse à un face-à-face entre deux hommes, un maître d'hôtel et son nouveau maître dans *Les Vestiges du jour*, Graham Swift choisit le point de vue de la femme. Dans une période où la grande majorité des femmes domestiques meurent sous les coups de leurs maîtres, ou bien attendent un mariage pour s'extraire du monde de la domesticité, l'ouvrière domestique laisse un maître qui mourra dans un accident de voiture pour suivre son chemin libérateur. Loin de la violence meurtrière des serviteurs envers leurs maîtres, donnée à travers l'affaire des sœurs Papin en 1933 en France, Graham Swift rend compte en Angleterre d'un rapport de forces dans un autre tableau politique subversif, rappelant celui du film de Joseph Losey, *The Servant* (1963).

La conversation autour du cheval Fandango est en suspens. Le temps de la narration n'est plus contrôlé par le par maître mais par l'héroïne Jane, une écrivaine en devenir et, qui dans les entrelacs du passé et du présent, donne à voir le langage et les mouvements de deux corps dans la chambre du maître. Dans ce moment inactif, Jane Fairchild, dont la caractéristique première était la marge, l'invisibilité et le silence, impose son regard.

La fiction de Graham Swift accueille la domestique prolétaire et la place dans une situation où elle pénètre la classe dominante. Le rapport sexuel a eu lieu avant la scène de l'incipit. Ce moment après la jouissance, cette « petite mort³³ », annonce la mort du jeune maître. Contrairement à D.H. Lawrence qui choisit une Lady Chatterley socialement dominante, et un désir sexuel au cœur

32 William Shakespeare, sonnet 47 : *Betwixt mine eye and heart a league is took, / And each doth good turns now unto the other: / When that mine eye is famish'd for a look, / Or heart in love with sighs himself doth smother, / With my love's picture then my eye doth feast, / And to the painted banquet bids my heart; / Another time mine eye is my heart's guest, / And in his thoughts of love doth share a part: / So, either by thy picture or my love, / Thy self away, art present still with me; / For thou not farther than my thoughts canst move, / And I am still with them, and they with thee; / Or, if they sleep, thy picture in my sight / Awakes my heart, to heart's and eyes' delight.* (traduction de Michel Bernardy).

33 L'origine de ce mot remonte au XVI^e siècle au chirurgien Ambroise Paré.

de la relation, *Le Dimanche des mères* utilise la domesticité au cœur de la société britannique pour renverser les valeurs d'un système.

Les romans de Graham Swift ont été interprétés à travers le prisme de l'« anglicité ». Au cœur d'un paysage britannique, tant campagnard que maritime, les rapports familiaux s'articulent autour de la mémoire et des traumatismes (voir *Le Pays des eaux* ou *La Dernière tournée*). Mais, plus précisément, dans *Le Dimanche des mères*, une « révolution démocratique de la fiction³⁴ » est proposée :

La révolution démocratique de la fiction n'est pas le grand surgissement des masses sur la scène de l'Histoire. Elle n'en est pas moins fidèle à la définition moderne de la révolution : celle-ci est le processus par lequel ceux qui n'étaient rien deviennent tout. Mais devenir tout, dans l'ordre fictionnel, ce n'est pas devenir le personnage principal de l'histoire. C'est devenir le tissu même au sein duquel—par les mailles duquel—des événements tiennent les uns aux autres. (Rancière, 2017 : 152).

Ce « tout » suspend les rapports de domination et propose un temps nouveau du prolétaire. Jane Fairchild se lance à l'assaut des mots et tisse le récit. La conversation qui commence par un moment suspendu remplit finalement sa fonction politique : la servante associe le maître aux objets qu'il porte (« une chevalière en argent³⁵ », « un étui à cigarettes³⁶ », « un briquet³⁷ », « un petit cendrier en argent³⁸ ») et elle les oppose aux siens (« boucles d'oreille de pacotille³⁹ »). Ils disent la division des classes qu'elle est sur le point de transcender. La femme invisible contrarie le processus social. Ses pensées, qui interrompent la conversation, laissent au lecteur un espace où il entrevoit une autre femme.

Plus tard dans le roman, Jane la romancière imagine une conversation avec Joseph Conrad :

Elle était allée jusqu'à imaginer comment ce serait d'être au lit avec, simplement allongée à ses côtés, en silence — un Conrad nu, vieillissant —, tous deux regardant la fumée de leurs cigarettes s'élever et se confondre au plafond, comme si cette fumée recelait une vérité qui la dépassait⁴⁰. (Swift, 2017 : 140)

34 Voir Jacques Rancière, *Les Bord de la Fiction*, p. 152.

35 *A silver signet ring.*

36 *A cigarette case.*

37 *A lighter.*

38 *A little silver ashtray.*

39 *Very cheap earrings.*

40 *She had even sometimes imagined what it might be like to lie in bed with Conrad, just to lie beside him, not speaking, a naked, ageing Conrad, both of them looking up and watching the smoke from their cigarettes rising, mingling under the ceiling, as if the smoke held some truth greater than either of them could find words for.* (Swift, 2016: 130).

Cette scène se dédouble ainsi dans l'imagination avec un des maîtres littéraires de Jane Fairchild (et de Graham Swift) qui mourut en cette même année 1924 et dont le roman *Jeunesse*⁴¹, entre en écho avec celui de *Le Dimanche des mères*. Cette fois, aucune conversation n'est envisagée ; seule une égalité est montrée dans la convergence de la fumée des cigarettes. Une narration se dessine sous forme démocratique. Jane Fairchild apparaît comme la romancière prolétaire qui entame sa trajectoire vers la liberté. Si de nombreuses productions cinématographiques (la série britannique *Downton Abbey*, par exemple) embellissent et édulcorent la relation maître-serviteur dans un passé observé avec nostalgie – la nostalgie d'un monde où tous respectaient les classes sociales dans une hiérarchie stable – Graham Swift réécrit l'Angleterre.

La bribe de conversation inaugurale dans *Le Dimanche des mères* permet un retour au passé et revisite une « anglicité » mêlant mythe et histoire dans des paysages verdoyants qui sont des trompe-l'œil, les vallées apparemment douces portant les stigmates des dominations de classes et de tragédies nationales et individuelles. Graham Swift pose la question identitaire britannique à travers un récit historiographique où la femme s'affranchit de la frontière des classes à travers un dialogue fragmentaire. D'une « anglicité » sociétale à une « britannicité » politique, il n'y a qu'un pas que l'auteur franchit en pointant son regard sur ces subalternes qui ont accompagné les élites dans l'ombre. Toute une mémoire historique est en marche pour démythifier un passé et le revitaliser par le biais de la littérature. La conversation en suspens est comprise comme un temps qui passe, un moment suspendu qui remet en question l'ordre social.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, Paris, Rivages, 2009.
- ANJUM, Nawaïd, « In telling a story there's an implicit bond, an embrace: Graham Swift », *The Punch Magazine*, 31 mai 2017.
- CONRAD, Joseph, *Jeunesse*, traduit par G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 2022.
- DELAP, Lucy, *Knowing their Place: Domestic Service in 20th-Century Britain*, Oxford, Oxford UP, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus. Rêve, Nudité, Cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.
- ISHIGURO, Kazuo, *The Remains of the Day*, Londres, Faber & Faber, 1989.
- ISHIGURO, Kazuo, *Les Vestiges du jour*, traduit par Sophie Mayoux, Paris, Gallimard, 1996.
- JALBERT, Martin, « Perdre aussi nous appartient. Entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature », *Contre-jour Cahiers littéraires*, n° 8, hiver 2005, 69-89.
- KAKHUTANI, Michiko, « *Mothering Sunday*, A Haunting day forever relived », *New York Times*, 28 avril 2016.
- KENT, Christobel, « *Mothering Sunday: A Romance by Graham Swift* review, a perfect small tragedy », 20 février 2016.
- LAWRENCE, D.H., *Lady Chatterley's Lover* (1928), Londres, Bantam Classics, 1983.
- MCDONALD, Helen, *Erotic ambiguities: The female nude in art*, Londres, Routledge, 2002.

41 *Youth*.

- MEMMI, Dominique, « Servir chez les autres, Pérennité et mutations de la domination rapprochée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2019, vol. 230, n° 5, 108-119, doi:[10.3917/arss.230.0108](https://doi.org/10.3917/arss.230.0108).
- RANCIÈRE, Jacques, *Les Bords de la fiction*, Paris, Le Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques, *Louis Gabriel Gauny, philosophe plébéien*, Paris, La Fabrique, 2017.
- ROBSON, Leo, « “Mothering Sunday, A Romance” by Graham Swift », *Financial Times*, 19 février 2016.
- SWIFT, Graham, *Le Pays des eaux*, traduit par Robert Davreux, Paris, Robert Laffont, 1985.
- SWIFT, Graham, *La Dernière tournée*, traduit par Robert Davreux, Paris, Robert Laffont, 1997.
- SWIFT, Graham, *Mothering Sunday: A Romance*, Londres, Scribner, 2016.
- SWIFT, Graham, *Le Dimanche des mères*, traduit par Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Gallimard, 2017.
- TOLLANCE, Pascale, « ‘The magical, the perfect politics of nakedness’: Wandering Bare across Social and Narrative Boundaries in Graham Swift’s *Mothering Sunday* », *Études britanniques contemporaines*, 2019, n° 57, doi: [10.4000/ebc.7572](https://doi.org/10.4000/ebc.7572).

**Les alternatives conversationnelles
(époque contemporaine)**

La conversation d'Art & Language : cartographie d'une pratique conceptuelle en mutation (1972-1987)

Louis-Antoine Mège
Sorbonne-Université

RÉSUMÉ. En 1972, Art & Language, groupe d'artistes conceptuels, acquiert une certaine renommée critique en présentant à la documenta 5, événement international d'art contemporain, une déroutante « cartographie » d'une conversation en cours. Une décennie plus tard, lors de la documenta 7 de 1982, le silence s'impose devant deux grandes peintures réalisées par le même groupe et mettant en scène des artistes mutiques, dans leur atelier, tenant un pinceau dans la bouche. Aussi, à partir d'un ensemble d'œuvres produites au fil des années 1970 et 1980, souhaiterions-nous tracer l'exigeante carte des transformations de la conversation d'Art & Language, à l'épreuve de problématiques collectives et d'un contexte tumultueux.

MOTS CLÉS : art conceptuel, conversation, groupe, cartographie, Angleterre

ABSTRACT. In 1972, the conceptual artist group Art & Language achieved a critical notoriety for exhibiting a mesmerizing “cartography” of an ongoing conversation at documenta 5, an international contemporary art event. A decade later, at documenta 7 in 1982, the same group displayed two large paintings depicting artists in their studios, muted by holding a paintbrush in their mouths. Through a series of works created during the 1970s and the 1980s, this article aims to sketch a challenging map of the transformations of the Art & Language conversation, in the face of collective issues and a tumultuous context.

KEYWORDS: Conceptual Art, Conversation, Group, Mapping, England

« *Les problèmes d'indexation (indexing) sont tout à fait intéressants. Ils coïncident avec les difficultés rencontrées en cherchant à cartographier (mapping) l'espace au sein duquel se déroule notre conversation.* »¹
The Art & Language Institute,
 « *Documenta Memorandum (Indexing)* », 1972

C'est en ces termes que le groupe d'artistes associés à l'art conceptuel, Art & Language, introduit l'*Index 01*, œuvre présentée dans le cadre de la documenta 5 de 1972². Il s'agit des premiers mots d'un texte intitulé « Documenta Memorandum (Indexing) » et imprimé sur une grande affiche (ill. 1) laissée à la libre disposition des visiteurs. Au verso de ce même document se dresse un tableau à double entrée nommé « Alternate Map for Documenta (Based on Citation A) » (ill. 2). Ce « mémo » et sa « carte alternative » ont pour rôle d'apporter un éclairage sur la démarche des artistes et le fonctionnement de l'œuvre. Bien que ne s'appelant pas alors installation, mais en ayant toutes les caractéristiques³, celle-ci est composée de huit fichiers à tiroirs en métal gris, posés sur quatre socles blancs installés au centre d'une pièce dont les murs sont couverts de « textes ». À l'entrée de cette salle, est indiqué « The Art & Language Institute⁴ » suivi d'une liste des noms de dix artistes hommes⁵ (ill. 3) ; seul indice à ce stade de la composition de cet « espace au sein duquel se déroule [leur] conversation ».

1 « *Indexing problems are quite interesting: They are coincident with the difficulties encountered in mapping the space in which our conversation takes place.* » Nous remercions Art & Language, Philippe Méaille et Marie-Caroline Chaudruc du Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain, Alexandre Quoi du MAMC+/Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, Laura Hanssens de la Fondation Herbert (Gand) pour l'autorisation de reproduction et l'aimable prêt de visuels.

2 Créée en 1955, la documenta est un événement international d'art contemporain à Kassel, en Allemagne. Organisée par Harald Szeemann, la cinquième édition se déroule du 30 juin au 8 octobre 1972.

3 Si l'on reprend la définition proposée par Claire Bishop, une installation est « *the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as 'theatrical', 'immersive' or 'experiential'.* » (Bishop, 2005 : 6)

4 Cette dénomination pensée par Kosuth et Baldwin sera seulement adoptée pour cet événement (Harrison et Orton, 1982 : 30). Malgré son caractère éphémère, rapidement remplacée par « Art & Language », elle permettra d'institutionnaliser « *a stricter approach to collective authorship* » (Bailey, 2016 : 48).

5 La plupart vivent en Angleterre comme Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Charles Harrison, Harold Hurrell, Philip Pilkington et David Rushton. Mel Ramsden est alors installé à New York auprès de Ian Burn, d'origine australienne, et de Joseph Kosuth, états-unien. Si chacun ne s'est pas investi de la même manière, d'autres personnes non mentionnées, à l'instar de Sandra Harrison ou Lynn Lemaister, ont participé à la réalisation de l'œuvre (Harrison et Orton, 1981 : 32 ; Wood, 1992 : 77-80).

Dès lors pour mieux comprendre les enjeux de cette conversation, ne faudrait-il pas commencer par interroger son « espace » : s'agit-il de l'espace réel de l'œuvre-installation, de la multitude des lieux dans lesquels chaque artiste vit et interagit avec d'autres, ou bien de l'espace virtuel d'échanges protéiformes ? Et dans la perspective de ces indécisions, qu'en est-il du travail « cartographique » suggéré par les artistes ? En nous référant au contexte de production de l'œuvre, soit l'art conceptuel du tournant des années 1970, nous pourrions convenir que ce dernier point appartient alors à un intérêt prononcé pour la cartographie et les usages des cartes (Dryansky, 2011 ; Mazadiego, 2023). Néanmoins, la carte (*map*) proposée par Art & Language à la documenta 5 se distingue très nettement des représentations cartographiques usuelles et de la plupart de celles de leurs homologues conceptuels.

Lorsque le spectateur s'approche des « textes » agrandis photographiquement (*photostats*) présentés sur les murs, il découvre, et seulement par le truchement d'une lecture rigoureuse, cent-sept éléments notés de A à I(iii), parfois subdivisés en lettres et chiffres, et renvoyant à autant de textes classés dans les fichiers au centre de la pièce (ill. 4). Le tout forme, selon les mots des artistes, une « carte » (*map*) dont la « légende » (*key to map*) indique que les écrits, par paire, ont une possible compatibilité (notée « + »), incompatibilité (notée « - ») ou bien incommensurabilité (notée « T »⁶) (Harrison et Orton, 1982 : 32 ; Wood, 1992 : 10 ; Guerra, 2006 : 223-226). Dès lors, la perspective géographique et le détail topographique disparaissent derrière une tentative de formalisation logique. Inspiré par des lectures mêlant librement des philosophes du langage, des théoriciens des systèmes et des ensembles ainsi que des logiciens⁷, « *map* » renvoie, en français, à la notion d'« application » (ou parfois « projection »). En mathématiques et en logique, celle-ci correspond à l'association d'un élément dans un ensemble à un élément dans un autre ensemble. Et les artistes ajoutent, dans le texte introductif, que « l'une des caractéristiques de notre conversation [...] est que certaines de ses parties impliquent des transformations de l'espace logique⁸. » Serait-ce à dire que l'espace mentionné ne correspond qu'au seul cadre logico-mathématique dans lequel peut être pensé l'ensemble des relations entre des propositions possibles, suivant le sens d'« espace logique » introduit par Ludwig Wittgenstein⁹ ? En s'arrêtant ici, les « difficultés rencontrées » et les problématiques associées à la « conversation » d'Art & Language prennent un tour strictement conceptuel.

Cependant, lorsque nous nous attardons sur ce même texte introductif, nous nous apercevons que les artistes du groupe sont tout aussi attentifs à

6 Art & Language détourne l'usage de la formule logique dite atomique, notée T (aussi appelé tautologie, car toujours vraie).

7 Les principaux auteurs discutés en amont de la réalisation de l'*Index 01* sont Gottlob Frege, David Hilbert, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein, Rudolf Carnap, Kurt Gödel, WVO Quine, Yeoshua Bar-Hillel, Jaakko Hintikka.

8 « *One of the features of our conversation (epistemic, etc. activity) is that some parts of it involve transformations of logical space.* »

9 Wittgenstein introduit l'« espace logique » dès le début du *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Sans pour autant en apporter une définition claire, la notion aura une très riche postérité (Aranyosi, 2013 : 9 ; Plaud, 2014).

« l'expérience concrète "partagée"¹⁰ ». Aussi renouent-ils avec l'étymologie de « conversation » qui, en français comme en anglais, témoigne d'une fréquentation (sociale, marchande, intime) au sein d'un même lieu. Même lorsqu'à partir du xvii^e siècle le terme indique prioritairement un échange verbal, il continue de recouvrir selon Claire Cazanave, spécialiste du dialogue à l'âge classique, « "l'être ensemble" qui lie entre eux les membres d'un même groupe social [...] se réalise dans le partage des lieux communs, sémantiques et topographiques. » (2007 : 15)

100

Toutefois, à la suite du premier *Index* de 1972, Art & Language ne cesse de se transformer : le nombre des membres varie (de plus d'une vingtaine à moins de cinq personnes), la géographie évolue (d'une dynamique transatlantique à une convergence anglaise), le contexte vacille. Les « lieux communs » de la conversation ne sont donc jamais les mêmes et, selon notre hypothèse, les *Index* trahissent ces profondes mutations. À l'occasion de la septième édition de la documenta en 1982, le groupe présente deux imposantes peintures intitulées *Index : The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (I) et (II)*. Apparaît ainsi une indication toponymique plutôt précise : 3 Wesley Place. Cependant, nous apprenons également que l'œuvre a été « peinte à l'aide de la bouche » (*Painted by Mouth*). Dans ces conditions, si l'identification de « l'espace au sein duquel se déroule [leur] conversation » est facilitée, c'est bien la conversation qui interroge. En assumant ce geste d'amuissement, les artistes mettent en scène une conversation qui n'a plus lieu d'être tout en ravivant un espace réel qui semblait auparavant indistinct.

Navigant entre des *Index* du début des années 1970 à la fin des années 1980, et sans vouloir amoindrir certaines complexités techniques, nous souhaiterions reconsidérer les évolutions de la conversation d'Art & Language dans une perspective géographique, partant des lieux et de ceux qui les habitent. Il s'agira d'abord d'investir ce moment pressant autour de 1972 pendant lequel « le fait que nous parlions les uns aux autres est devenu une préoccupation de plus en plus importante¹¹ » (Art & Language, 1972a). Puis, nous tenterons de frayer un chemin entre les polémiques et les problématiques d'une conversation devenue controversée, mettant un terme au projet initial, rétrospectivement utopique, pour renouer avec la réalité polarisée d'un monde de l'art entre l'Angleterre et New York, au milieu des années 1970. Enfin, dans un contexte difficile achevant tout projet babélien, cette conversation survit, comme nous le verrons, dans une nouvelle économie rattachée aux limites étroites d'un atelier anglais.

10 « *The concrete 'shared' experience* ».

11 « *The fact that we do talk to each other has been increasingly an important concern* ».

Au commencement était une conversation

Au cours de ces soirées de 1967 dans le pub Rose and Crown à Coventry, alors que la Guinness, la Worthington E et la Newcastle Brown égayaient la nuit, nous avons établi de manière informelle avec Michael Baldwin les premiers échanges d'une pratique collective, qui conduira à la fondation d'Art & Language en 1968¹². (Atkinson, 2000 : 4)

101

Si la distance historique peut nous inciter à questionner son exactitude, ce souvenir de Terry Atkinson nous invite toutefois à ne pas occulter l'importance de liens amicaux et informels, nécessairement moteurs dans la formation d'un groupe de jeunes artistes. Cette amitié ne se limite toutefois pas à la seule effervescence noctambule. Autour des années 1966 et 1967, Baldwin et Atkinson se retrouvent très régulièrement, lisent et discutent d'ouvrages philosophiques, les menant à la réalisation de premières œuvres textuelles collaboratives. Tout en affichant une certaine rigueur scientifique et une technicité philosophique, leur démarche reste avant tout nourrie par une pratique conversationnelle amicale quasi quotidienne.

Parallèlement à la production d'œuvres collectives, Art & Language se structure autour de deux projets parallèles : la création d'une revue (*Art-Language*, à partir de mai 1969) et la mise en place d'un programme pédagogique intitulé « Art Theory Course » au Coventry College of Art (entre 1969 et 1971). Selon Mark Dennis, dans sa thèse consacrée à ce programme¹³, il s'agit de

réimaginer radicalement les activités de l'école d'art en tant que lieu fondé sur des pratiques et des idées discursives, collaboratives, analytiques, critiques et politiques, qui ne doivent pas être exprimées dans des objets d'art, mais dans un projet d'apprentissage continu¹⁴ (Dennis, 2016 : 104).

Cette approche renouvelée de l'enseignement artistique s'appuie sur un syllabus pluridisciplinaire croisant des textes issus de l'histoire de l'art, la philosophie, les sciences, destinés à être lus puis débattus. Les étudiants sont ensuite invités à poursuivre ces échanges en produisant des œuvres textuelles, prenant la forme d'articles. Peter Smith, l'un d'entre eux, se souvient que « ce n'était pas

12 « From the informality of the nights in 1967 in the saloon bar of the Rose and Crown in Coventry, when with Michael Baldwin, as the Guinness, Worthington E and Newcastle Brown merried up the night, we laid down the first exchanges for a collective practice, which eventually led to the founding of Art & Language in 1968. »

13 Ces enjeux sont aussi finement analysés dans le travail doctoral d'Elena Crippa (2014). Il est également intéressant de noter que dès 1973 est publiée une enquête sociologique revenant sur ce programme pédagogique (Madge & Weinberger, 1973).

14 « To radically re-imagine the activities of the art school as a place that focusses on discursive, collaborative, analytical, critical and politically aware activities and ideas that need not be expressed in art objects, but in an ongoing project of learning. »

clairement didactique. Il s'agissait plutôt d'une conversation, en rapport avec quelque chose que nous aurions pu lire¹⁵ » (Dennis, 2016 : 147). Un autre ancien étudiant, ayant participé à la création des premiers *Index*, Philip Pilkington, nous expliquait que « ce n'était pas un cursus ordinaire, mais un ensemble de conversations dont la forme, le lieu et le contenu variaient en fonction des acteurs impliqués. Ces derniers composaient un petit groupe d'étudiants et d'enseignants¹⁶ ». Dans ces conditions, le séminaire pouvait aisément se poursuivre en dehors des murs de l'école et avec lui « les conversations [qui] continu[ent] au pub à la pause déjeuner ou bien pour le goûter avec du thé et des gâteaux (des brioches à la crème pour Terry [Atkinson])¹⁷ » (Pilkington, 2021). Les différents témoignages attestent d'une conversation informelle résonnant dans les ateliers, espaces de l'école, pubs du centre-ville de Coventry et lieux de vie de chacun. La plupart des échanges comptent au tournant des années 1970 moins d'une dizaine de participants et ne cherchent pas à établir une hiérarchie a priori ou un ordre du jour rigide. Ils se fondent sur les lectures en cours. Au fil des années, les relations entre enseignants et étudiants disparaissent et les conversations se structurent autour de la production collective d'œuvres, souvent en vue d'une exposition à venir à l'instar de l'invitation à la *documenta* de 1972.

Parfois enregistrées et retranscrites, les conversations se transforment en une matière disponible pour la rédaction d'articles publiés dans la revue *Art-Language* mais aussi dans des revues étudiantes comme *Statement* et *Analytical Art* ou dans le magazine d'art contemporain *Studio International*. Ces articles seront ensuite classés dans les fichiers à tiroir placés au centre de l'installation de l'*Index 01*. Ainsi s'observe un déplacement depuis la pratique pédagogique et son ancrage physique et spatial vers une conversation élargie par articles interposés. Cette activité éditoriale, animée par une certaine recherche de scientificité¹⁸, entraîne une nouvelle manière (collective) de procéder. Les écrits circulent au sein d'un groupe réparti à partir de 1970 entre l'Angleterre et New York afin d'être discutés, modifiés, acceptés ou non. Ce cadre introduit une réelle exigence et encourage des discussions qui tendent à ressembler à n'importe quel « séminaire avec des thèmes spécifiques et des buts présumés¹⁹ » (Art & Language, 2021). En retour, comme le rappelle Michael Corris, artiste qui participe aux activités new-yorkaises dès l'année 1971, cette dynamique amène « le groupe [à] planifier une réflexion plus technique et critique de ses propres conversations²⁰ » (Corris, 2017 : 12). L'inflation discursive provoquée par

15 « *It wasn't obviously didactic. It was more conversational, in relationship to something we might have read.* »

16 « *What transpired was not a curriculum but a set of conversations which differed in type, locale and interest according to the actors involved. Those actors were both a small group of students and staff. [...] By the end of the first year there were probably four or five students as regular attendees of those conversations.* »

17 « *The conversations continued in the pub at lunchtimes or over tea and cake (cream buns for Terry).* »

18 Se distinguant de certaines publications artistiques alternatives de cette époque, la mise en page d'*Art-Language* reprend celle très sérieuse du *Journal of Philosophy*, fondée en 1904 à Columbia University. En outre, les articles comptent parfois de nombreuses notes de bas de page et de longues bibliographies.

19 « *Somewhat seminar-like with specific themes and supposed aims.* »

20 « *The group was to developing a more technical critical reflection of their own conversations.* »

l'agrégat rapide de nouveaux participants ne se caractérise pas seulement par une stricte augmentation quantitative de la masse textuelle, mais également par une évolution qualitative, vers une nouvelle démarche réflexive et métadiscursive. L'intérêt pour la conversation se distingue de son exercice réel pour investir différents niveaux d'abstraction, supplantant son lieu concret par un « espace logique » que nous mentionnions en introduction.

Dans ce sens, le texte accompagnant l'*Index 01*, œuvre qui cristallise ce tournant de la pratique et du rapport du groupe à sa propre conversation (Harrison, 2001 : 66-67), pointe très spécifiquement cet éloignement. Les artistes expliquent que

la plupart de nos notions d'index, d'apprentissage — collectif (?), de "conversation", etc. sont très abstraites. Il se peut que nous devions envisager les "formes d'apprentissage" (*learnables*), voire les "conversations", abstraction faite des discoureurs (*conversationalists*) réels, etc.²¹ (Art & Language, 1972a).

À l'encontre de ce « *conversationalist* », personnage assuré aimant la conversation pour l'amour de converser, Art & Language semble naviguer à vue dans l'espace de ses propres échanges. Les artistes s'ingénient à établir une traduction logique de cette conversation tout en cherchant à conserver le caractère dynamique et complexe de la pratique pédagogique initiale²². En conséquence, les influents outils théoriques développés à la même époque par le philosophe Paul Grice pour tenter d'explicitier, selon une approche logique et pragmatique, la mécanique conversationnelle²³ ne leur sont d'aucun secours. Les artistes d'Art & Language assument se situer « aux marges des maximes conversationnelles de Grice — [car] il exclurait tout simplement la plupart de nos problématiques²⁴ » (Art & Language, 1974). En affirmant cela, ils pointent l'échec *a priori* de toute tentative de délimitation de leur espace conversationnel. Parallèlement à la production de l'*Index 01*, Charles Harrison souligne que dans le contexte collectif et discursif d'Art & Language « il ne devrait pas y avoir de "tu ne peux pas marcher ici, c'est en dehors de la carte!"²⁵ » (Harrison, 1972b : 15). Autrement dit, il formule un double refus : refus d'un cadre discriminant posé *a priori*, mais également refus d'une absence totale de cadre.

21 « Most of our notions of index, of learning – together (?) of 'conversation', etc., are very abstract. We may need to consider 'learnables', even 'conversations' in abstraction from actual conversationalists, etc ». Le terme « *conversationalist* » n'a pas d'équivalent français.

22 Selon Carles Guerra, dans son travail doctoral dédié aux premiers *Index* du groupe, ces œuvres ont orchestré une sorte de déplacement de l'espace pédagogique et dialogique depuis Coventry jusqu'aux espaces internationaux d'exposition (2006 : 220).

23 Dans une célèbre conférence de 1967, publiée en 1975 sous le titre de « Logic and Conversation », Paul H. Grice (1913-1988), philosophe du langage, propose une structure d'analyse de « la communication linguistique [...] conçue comme une pratique coopérative déterminée par plusieurs principes conversationnels universels » (Ambroise et Laugier, 2011 : 27), principes appelés également « maximes ». Nous remercions Élise Marrou de nous avoir facilité la compréhension des enjeux gricéens de la conversation, lors d'un stimulant séminaire à Sorbonne-Université.

24 « On the edge of Grice's conversational maxims – he would just exclude most of our problems. »

25 « There should be no 'You can't walk here it's off the map!' ».

Répliques, ruptures, retours : la conversation désorientée

En 1971, en amont de la préparation du premier *Index*, Mel Ramsden vivant à New York se rend en Angleterre pour travailler avec les membres d'Art & Language sur place. Ce faisant, il se familiarise avec l'échafaudage théorique orchestré par Baldwin, Pilkington et David Rushton. Après la documenta 5 et l'exposition de l'*Index 01*, les membres du groupe présents à New York décident d'amorcer à leur manière un travail proche des *Index*. Chaque semaine, pendant plusieurs mois du début de l'année 1973, les artistes se retrouvent, principalement dans le loft de Joseph Kosuth, pour faire circuler et discuter des courts textes (*Annotations*) qu'ils ont écrits au préalable. Ces fragments sont associés, amendés, rejetés et mettent en œuvre une pratique collective dynamique réelle qui leur permet de poursuivre leur conversation²⁶. Au cours de cette même année, les Anglais Baldwin et Pilkington se rendent à New York et découvrent les travaux de leurs homologues. Ils vont donc proposer, dans la perspective d'une exposition qui aura lieu à la John Weber Gallery (New York) en décembre 1973, un modèle d'*Index* qui puisse faire la jonction entre leur propre approche et la matière grossissante produite par la branche états-unienne²⁷. Ainsi naît l'*Index 002 (Bxal)* (ill. 5), après ceux de la documenta, à Kassel, de la Hayward Gallery et de la Lisson Gallery, à Londres. À l'automne 1973, du matériel imprimé en Angleterre est envoyé à New York : une feuille d'instructions, qui reprend 92 fragments textuels associés à 16 thématiques transversales, et un ensemble de 27 agrandissements photographiques à installer au mur. Telle une portée musicale, cet ensemble forme une large grille devant être complétée par les membres à New York, directement dans l'espace de la galerie, en suivant les inscriptions transmises par Baldwin et supervisées par Ian Burn. Entre ces « portées », des fragments de phrases extraites des échanges new-yorkais et imprimées en rouge ou noir donnent un aperçu parcellaire, mais plus concret de la situation²⁸ (Art & Language, 1999 : 56-59 ; Howard, 2008 : 336). Ce qu'explique rétrospectivement Graham Howard, ancien étudiant de Baldwin et Atkinson et membre alors de la branche anglaise, est que cet *Index* oppose une réelle difficulté rédactionnelle, chaque participant devant considérer l'ensemble des réponses jusqu'au « risque de perdre le contrôle ». En effet, les sujets sont trop nombreux, trop vastes et renvoient à une multiplicité déroutante d'interlocuteurs. Selon Howard, cet *Index*, davantage que les autres, révèle « une tentative avortée de création d'un lexique ou d'un thésaurus pour aider à cartographier le

26 Afin de dépasser l'idiosyncrasie du petit groupe produisant ces « *Annotations* », les artistes décidèrent de publier *Blurting in A&L*, ouvrage qui reprend des fragments acceptés par le groupe, les classe alphabétiquement et thématiquement et les met en relation (Dreher, 2002).

27 Une opposition est sensible entre l'intérêt pour l'inscription pragmatique de la conversation à New York et la recherche plus logicienne encore menée en Angleterre. Une certaine incompréhension, pour ne pas dire déconsidération, est affichée par les Anglais face aux tentatives new-yorkaises inspirées par le programme des *Index* (*Annotations*, *Blurting in A&L* et le *Handbook for Going-On*) (Corris, 2017 : 30).

28 Lun des fragments dévoile d'ailleurs une situation de plus en plus conflictuelle : « *Various groups_(NY) are fighting bitterly amongst themselves.* »

territoire habité par Art & Language²⁹ » (Howard, 2008 : 337-340). Et cela fait écho à la remarque ultérieure de membres de la branche new-yorkaise, Burn, Menard et Ramsden, en réponse à des critiques de leur homologue anglais, Baldwin :

Anglais et Américains peuvent partager le même dictionnaire (ou presque), mais ils ne partagent pas la même relation socio-psychologique à ce dictionnaire. La relation est socioculturelle/historique... essaie de penser à Benjamin Franklin, *pas* à Adam Smith...³⁰ (Burn, Menard et Ramsden, 1975 : 85)

En dépit des efforts et tentatives de formalisation de la réalité conversationnelle élargie d'un groupe grandissant sur les deux rives de l'Atlantique, l'idéal d'un lieu véritablement commun est impossible. Néanmoins, par-delà différences et désaccords, Burn, Menard et Ramsden insistent :

Tu sais aussi que le seul espoir d'une pratique authentique [sic] réside dans la capacité à maintenir notre dialogue... toujours plus de conversations... au moment où nous les laissons aller, disparaître, nous n'avons plus d'espoir et nous pouvons tout aussi bien être jetés sur le tas d'ordures de l'art moderne.³¹ (*Ibid.* : 86)

La démarche conversationnelle n'est plus seulement une activité ordinaire, intrinsèque à toute vie collective, mais devient le seul recours au maintien de leur pratique artistique en général. Cependant, l'accélération d'un engagement artistique et théorique dans la conversation semble paradoxalement provoquer sa mise en péril. D'une part la conversation est un excès, toujours trop grande pour ses cadres; d'autre part, les participants sont inévitablement inscrits dans des frontières dont il semble difficile de s'émanciper.

Cette situation qui se traduit concrètement par l'incompréhension³² et l'impossible continuation des « premiers » *Index*³³ sera rapidement suivie par de multiples dissensions au sein du groupe. Sarah Charlesworth qui participe à la rupture irréconciliable entre les branches anglaise et new-yorkaise dénonce en 1976 une conversation devenue impossible due à « la nature extrêmement

29 « *The potential to spiral out of control [...] an abortive attempt to create a lexicon or thesaurus to help map out territory that Art & Language inhabited* ».

30 « *Englishmen and Americans may share the same dictionary (nearly), but they don't share the socio-psychological relationship to that dictionary. The relationship is socio-cultural/historical... try thinking about Benjamin Franklin, not Adam Smith...* »

31 « *You know as well that the only hope of any sort of authentic (sic) practice lies in being able to keep our dialogue growing... more conversations... the moment we let it go, fade away, we don't have any hope and can just as well be thrown onto the garbage heap of modern art.* »

32 Ramsden confiera à Harrison et Orton en 1981 : « *I never really understood the Bxal work...* » (1982 : 38).

33 Après l'exposition à la John Weber Gallery, il y aura au cours de l'année 1974 trois présentations publiques d'*Index* à Rome (*Contemporanea*) et à Cologne (*Kunst über Kunst et Projekt' 74*). L'historiographie d'Art & Language établit la fin du projet des *Index* au cours de cette année 1974, ce à quoi nous nous opposons puisque le terme et les enjeux artistiques, théoriques, sociaux persistent bien après cette période.

oppressive d'un cercle de discussions théoriques très élitiste [...] qu'était Art & Language³⁴ » (Charlesworth, 1975 : 37). Dès 1972, nous pouvons lire que le groupe souhaite « faire attention à qui nous parlons et à qui nous pouvons être amenés à parler³⁵ » (Art & Language, 1972a). Après la rupture du groupe, Baldwin et Ramsden s'accordent sur le fait que « nous ne pouvons pas passer notre temps à parler à ceux qui n'ont rien à dire³⁶ » (Art & Language, 1977 : 6). Élitiste ou non, l'ambition initiale d'une communauté d'apprentissage élargie est alors tout à fait consommée.

La disparition de la branche new-yorkaise et les vifs débats concomitants (Gilbert, 2004 : 335-338; Bailey, 2016 : 109-140) révèlent une décennie de tentatives infructueuses dans l'établissement, comme le constatent les artistes en 1980, d'« une image bien formée d'Art & Language : une carte, une fois pour toutes³⁷ » (Art & Language, 1980 : 238). Face à un « groupe changeant en permanence³⁸ » (Art & Language, 1974), le geste cartographique se retrouve poussé dans ses retranchements logiques. Bien connues d'Art & Language³⁹, il s'agirait peut-être de se tourner vers les surprenantes et célèbres cartes du logicien et écrivain anglais, Lewis Carroll. Sa carte dite de Bellman est idéalement précise parce que « parfaitement et absolument immaculée » (Carroll, 1989 : 16). Quant à celle dite de Mein Herr, « carte du pays, à l'échelle d'un kilomètre pour un kilomètre » (*Ibid.* : 273), elle couvre exhaustivement et littéralement tout son territoire. L'une et l'autre, néanmoins, par effacement ou recouvrement, mènent au silence. Une problématique se pose : cartographier l'espace, logique comme géographique, de la conversation ne se ferait-il donc que dans l'altération et la corruption de la situation conversationnelle elle-même ?

Mutisme et mutation : le silence trompeur des peintres

La fin des activités à New York est scellée par les départs successifs de Burn, retournant en Australie, ou bien de Ramsden en Angleterre. Ce dernier poursuit le projet du groupe — et la conversation qui l'anime — en s'installant, entre Coventry et Oxford, à proximité des membres restants que sont alors Baldwin, Harrison ou encore Pilkington (Harrison et Orton, 1982 : 51). Cette dynamique géographique s'accompagne d'un double mouvement, discret, non programmatic, mais sensible de « mutisme » relatif et d'un nouveau rapport à l'« espace ».

En effet, le resserrement du groupe autour de Baldwin et Ramsden, peintres de formation, est marqué par une remobilisation du médium pictural dès 1977. S'il ne s'agit pas ici de revenir sur le déplacement d'un art conceptuel initiale-

34 « *The extremely oppressive nature of a very elitist [...] theoretical debating society which was Art & Language* ».

35 « *To be careful who we talk to and who we can be made to talk to* ».

36 « *We can't spend all our time talking to those who have nothing to say* ».

37 « *Well-formed picture of Art & Language : the map, once and for all* ».

38 « *The group continuously changing* ».

39 À la fin des années 1960, Atkinson et Baldwin réalisent un ensemble de cartes, dont l'une d'entre elles rend hommage à l'auteur anglais : *Map of the Sahara Desert after Lewis Carroll*, 1967 (Art & Language, 2014b : 114).

ment logico-linguistique, fondé sur une production rigoureusement textuelle, vers une démarche qui investit les enjeux matériels, symboliques, historiques de la peinture, il est toutefois intéressant de noter que l'immédiate implosion du groupe et la mise en difficulté d'une conversation élargie se traduisent par un retour à la production d'images, parfois dépourvues de mots. En outre, si la revue *Art-Language* a connu une publication régulière depuis 1969, les parutions deviennent plus intermittentes à partir de 1978, jusqu'à s'arrêter en 1985⁴⁰. Parallèlement, parmi les motifs iconographiques convoqués dans les différentes séries de peintures que le groupe entreprend au cours des années 1980, nous retrouvons l'intérieur habité de l'atelier (ill. 6) et l'espace vide d'un musée (ill. 7). Dans les deux cas, la dynamique mondaine suggérée précédemment par la fréquentation des pubs s'essouffle au fil d'images d'espaces clos, privés ou dépeuplés.

De surcroît, Art & Language engage un processus d'obscurcissement matériel des représentations qui renforce l'impression d'une mise en retrait définitif de l'artiste et de sa parole. Reprenant le thème de l'atelier, en s'inscrivant dans l'héritage de Gustave Courbet et d'une certaine manière des « *conversation pieces*⁴¹ », Baldwin et Ramsden réalisent une série de variations à partir d'un programme iconographique et textuel précis. Ainsi, l'*Index : The Studio at 3 Wesley Place in the Dark (III)* (ill. 8), réalisé en 1982, est une des étapes de transformation de la représentation initiale ; étape au cours de laquelle une épaisse couche de matière picturale noire efface tous les détails. Si certaines images apparaissent en surface, comme des projections impromptues et confuses, le contenu de l'œuvre semble réduit à une forme de silence ou du moins de suspension du discours formulé au départ : des artistes œuvrant dans leur atelier. Ce phénomène s'accroît avec la série des *Index : Incident in the Museum*, réalisés entre 1985 et 1987, qui mettent en scène des intérieurs de musées. Certains sont recouverts d'une plaque de contreplaqué perforé (ill. 9) nous coupant littéralement, corporellement et visuellement, d'un motif supposé. Si la capacité discursive du regardeur n'est pas totalement empêchée, tant l'occultation provoque une forme de suggestion, le message contenu dans la peinture est en quelque sorte invisible et « inaudible ». Les artistes poursuivent encore plus loin ce processus d'effacement du discours en développant la technique de l'« alogramme » (*alogram*). Grâce à un procédé chimique d'estampage à base d'acétone, elle consiste à transférer des textes, ou plutôt l'encre issue de leur impression, directement sur la surface des peintures. Le tableau *Index : Incident in a Museum XVI* (ill. 10), achevé en 1986, nous laisse face à un intérieur sombre, dont la partie centrale est noircie par l'intermédiaire des transferts et frottements de textes du groupe contre le subjectile. Ainsi, les mots des artistes viennent s'abîmer et s'éteindre au contact de la surface picturale. Cette image assombrie semble faire étrangement résonner une remarque qu'Art & Language avait formulée en 1974, en réponse

40 Puis une « nouvelle série » sera publiée entre 1994 et 1999.

41 « The term "conversation piece" is used in England for paintings [...] which represent two or more identifiable people in attitude implying that they are conversing or communicating with each other informally » (Praz, 1971 : 33).

à un article de la critique Lynda Morris à propos de leur travail : « Nous supposons que les possibilités de dialogue dans l'espace intra-A&L ne sont pas si simples... Copernicanisme vs. un trou noir⁴²? » (Morris, 2014 [1974] : 63). Assez littéralement, la vue de ces œuvres imposantes nous conduirait à pencher vers la seconde alternative, entre dispersion et disparition. En ce tournant des années 1980, la « révolution copernicienne » marxiste (Abensour, 1992 : 57) n'est d'ailleurs jamais advenue. Bien au contraire, Art & Language évolue dans un contexte sociopolitique anglais hostile, marqué par la victoire du parti conservateur, la nomination de Margaret Thatcher et la mise en place d'une politique rigoureusement libérale, individualiste et conservatrice, faisant office de « trou noir » pour les aspirations libertaires, sociales et collectives de deux décennies passées.

Le silence suspecté n'est pas seulement le double inévitable de la conversation tel que le décrit Valérie Capdeville, indiquant qu'« en Angleterre, l'art du silence faisait pleinement partie de l'art de la conversation⁴³ » (Capdeville, 2016). Il devient un écho possible à une forme de mélancolie politique (Traverso, 2020 : 7), s'exposant théâtralement, et donc d'une certaine manière éloquentement, dans un singulier protocole artistique adopté par Baldwin et Ramsden pour la production des premiers « ateliers », entre 1981 et 1982. Après avoir réalisé un dessin matriciel établissant le contenu iconographique, ils décident de le reporter et de l'agrandir en usant de leur bouche, et non plus de leurs mains, pour tenir le crayon ou le pinceau (ill. 6). S'en suit une modification, pour ne pas dire déformation, du motif jusqu'aux limites de l'illisible. Outre la conséquence visuelle d'une telle démarche, il ne semble pas utile d'insister sur son influence dans le bon déroulé de la conversation. Les artistes déclarent qu'il ne leur reste qu'à « baisser leur tête en silence⁴⁴ » (Art & Language, 1983 : 48). Alors qu'elle semblait trop vaste pour tenir dans les limites d'un cadrage topographique ou logique, nous voici, dans le courant des années 1980, face à une conversation volontairement réduite à sa plus mince expression, empêchée par la pratique.

Or c'est au même moment que nous observons une relocalisation géographique assumée de cette dernière. La série des « ateliers » présente au fil des œuvres une même mention dans leur titre : *Index: The Studio at 3 Wesley Place*. L'atelier, soit ce que représente le tableau, est bien situé au 3 Wesley Place. Le clocher que l'on devine entre les carreaux de la fenêtre correspond par ailleurs à celui de la véritable église située face à cet emplacement. Cette adresse, également indiquée au dos des numéros de la revue *Art-Language* édités à cette période, nous conduit au domicile des Harrison. En effet, Baldwin et Ramsden, faisant notamment face à de réelles difficultés financières (Harrison et Orton, 1981 : 51-52, 61), trouvent, dans une pièce inusitée de la petite maison de leur

42 « We assume that intra-AL space dialogue possibilities are not that simple... Copernicanism versus a black hole? »

43 « In England, the art of silence fully belonged to the art of conversation ». Capdeville se concentre sur les pratiques de la conversation dans l'Angleterre du XVIII^e siècle et nous offre ainsi une perspective historique et culturelle intéressante. Il est évident que le relation dynamique conversation-silence dépasse ce cadre étroit.

44 « We can only hang our heads in silence ».

collaborateur et ami, un espace pouvant servir de lieu de production. Ce qui est le plus intéressant n'est pas tant le retour à l'atelier, qui une décennie auparavant semblait s'être dissout dans les salles de classe, les pubs, les lofts ou les lieux d'exposition, que la volonté de mettre en avant, par l'intitulation et le détail iconographique, son inscription mondaine.

Ici, le sens premier d'«index», ce doigt pointé, indiquant potentiellement un lieu, est explicitement ravivé. Il se voit complété par un second aspect qui le relie à une modalité sémiotique, autant linguistique que visuelle, qui ancre un discours ou un signe dans un contexte pragmatique de production⁴⁵. Ce geste indexical, plus explicite par ailleurs que dans les premiers *Index* du début des années 1970, se poursuit dans la représentation des intérieurs de musée (ill. 11). Cette fois-ci l'indication toponymique est absente. Toutefois, une lecture iconographique attentive nous permet d'identifier un lieu existant. Les sols en damier, les plafonds à caissons, associés à des fenêtres disposées en porte-à-faux nous ramènent à une vue intérieure du Whitney Museum, à New York. Dans ce cas, la localisation est toute aussi importante que déroutante. Baldwin et Ramsden suggèrent cet espace réel tout en le rendant impossible. Alors que le Whitney Museum est dédié à l'art dit américain, ils y intègrent virtuellement certaines de leurs œuvres, c'est-à-dire produites par des artistes anglais vivant en Angleterre, ou bien des œuvres réalisées par des artistes soviétiques. Les frontières se brouillent, les cartes se superposent.

Autant de cartes que de conversations

Tout à la fois méthode, matière, motif, la conversation est au cœur de la mécanique des *Index*. Thématisée, analysée et problématisée, son inscription dans la génétique et les formes de l'œuvre est cependant pour le moins manifeste et limpide. Si la tentation d'une « clarification » logico-mathématique a pu être envisagée au début des années 1970, l'expérience concrète, partagée et a fortiori complexe qu'implique toute situation conversationnelle ordinaire n'a en fin de compte jamais été simplifiée voire abandonnée. Car, comme l'indique le texte introductif, « les difficultés rencontrées en cherchant à *cartographier* » cette situation coïncident — inévitablement — avec des « problèmes d'*indexation* (*indexing*) ». Pour le dire avec Charlesworth, dans l'article déjà cité de 1975, ces problèmes sont dus au fait que

l'indexicalité est de toute évidence un phénomène relationnel. Elle est liée à qui, où, quand et d'où l'on parle, débat, agit. Le « monde » n'est clairement pas le même selon l'endroit où l'on se trouve et d'où l'on vient. [...] Nous existons dans une relation dialectique les uns

45 À partir de la sémiotique de Charles S. Peirce (1839-1914), la notion d'«index» traverse les savoirs du xx^e siècle, de la linguistique à l'ethnométhodologie en passant par l'histoire de l'art, pour caractériser à la fois une contiguïté physique entre le signe et son référent (Rougé, 2009) et l'arrimage de tout discours à une situation particulière d'énonciation (Chauviré, 2011).

avec les autres, et avec la « culture » dans une plus large mesure, en raison de nos différences, de nos conflits. L'indexicalité n'est donc pas seulement une question d'ancrage de notre pratique par rapport à des questions spécifiques, à un lieu spécifique, mais elle correspond également à une prise de conscience de la manière dont nous-mêmes, en tant qu'individus et en tant que groupe, nous nous déplaçons ou pouvons nous déplacer en relation les uns avec les autres et avec ces « questions ». ⁴⁶ (Charlesworth, 1975 : 37-38)

Dès lors ce que nous *montrent* les *Index* d'Art & Language et leurs mutations n'est pas seulement l'idée abstraite d'une conversation, mais bien une situation « relationnelle » complexe, toujours relative à un « lieu spécifique » et structurée par le positionnement — dialectique — des acteurs dans celui-ci. Comme le constatent Burn et Ramsden dès 1973, soit entre la production de l'*Index 01* et celle de l'*Index 002 (Bxal)*, la principale difficulté est alors provoquée par l'existence d'une inévitable pluralité de

cartographes responsables de chaque carte [qui] suivent des méthodes différentes de représentation du terrain et dont les décisions sont guidées par des informations ou des ambitions différentes. Chaque méthode est une question de *choix* — une carte n'est pas plus « vraie » qu'une autre ⁴⁷ (Burn et Ramsden, 1973 : 69)

Il y a donc autant de cartes possibles de que de cartographes cheminant dans l'espace indéfini de la conversation. Dès lors, les *Index* restent une œuvre *toujours recommencée*.

Bibliographie

- ABENSOUR, Miguel, « Marx : quelle critique de l'utopie ? », *Lignes*, 1992, vol. 3, n° 17, 43-65.
- AMBROISE, Bruno et LAUGIER, Sandra, « Introduction générale. De la sémantique à la pragmatique », in *id.*, *Philosophie du langage II. Sens, usage et contexte*, Paris, Vrin, 2011, 9-33.
- ARANYOSI, István, « What Is Logical Space ? », in *id.*, *God, Mind, and Logical Space. A Revisionary Approach to Divinity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, 9-16.
- ART & LANGUAGE, courriel avec l'auteur, 20 octobre 2021.
- ART & LANGUAGE, « Landscape with St George Delivered at Night. Conversation with Philippe Méaille et Carles Guerra », *Quaderns portàtils MACBA*, 2014a, n° 31, 5-43.

⁴⁶ « Indexicality is' obviously a relational kind of phenomena. It has to do with who, where, when, whence one is speaking, arguing, practicing. The "world" obviously looks different depending on where you are and where you're coming from. [...] We exist in a dialectical relationship to one another and to the "culture" to a large extent because of our differences, our conflicts. Indexicality then is not just a question of anchoring our practice in relation to specific issues, a specific locale, but realising just how we ourselves as individuals and as a group move/can move in relation to each other and these "issues." »

⁴⁷ « The cartographers responsible for each map chose different methods of representation of the terrain and what guided their choices was different information or different ambitions. But each method is a matter of choice – one map isn't 'right' and the other 'wrong'. »

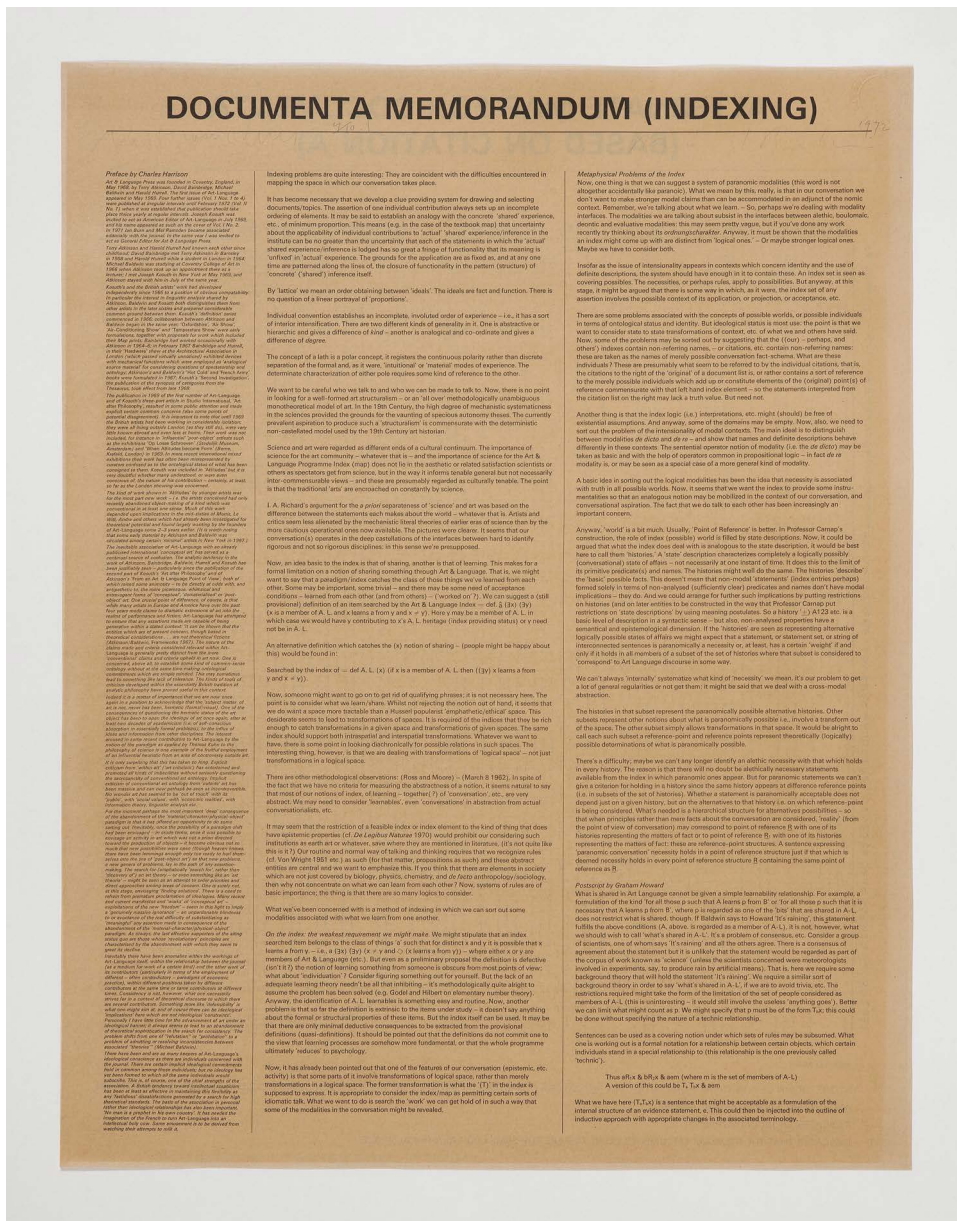
- ART & LANGUAGE, *Art & Language Uncompleted : The Philippe Méaille Collection*, cat. d'expo., Barcelone, Museu d'art contemporani de Barcelona (MACBA), 2014b (19 septembre 2014-12 avril 2015).
- ART & LANGUAGE, *Art & Language in Practice. Vol. 1 Illustrated Handbook*, catalogue d'exposition, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, 1999 (16 avril – 27 juin).
- ART & LANGUAGE, « Michael Baldwin and Mel Ramsden on Art & Language. Interviewed by Juan Vicente Allaga and José Miguel Garcia Cortés », *Art & Text*, 1990, n° 35, 23-37.
- ART & LANGUAGE, *Art & Language*, cat. d'expo., Birmingham, Ikon Gallery, 1983 (7 mai – 4 juin 1983).
- ART & LANGUAGE, *Art-Language*, octobre 1977, vol. 4, n° 2.
- ART & LANGUAGE, « Proceedings » éd. Jean-Christophe Ammann, *Art & Language*, catalogue d'exposition. Lucerne, Kunsthalle Luzern, 1974, n. p.
- ART & LANGUAGE [THE ART & LANGUAGE INSTITUTE], « The Art-Language Institute: Suggestions for a map », éd. Harald Szeemann, *documenta 5*, catalogue d'exposition, Kassel, documenta Gmbh, 1972b (30 juin – 8 octobre), 1716-1718.
- ART & LANGUAGE [THE ART & LANGUAGE INSTITUTE], *Documenta Memorandum (Indexing)*, Cologne, Paul Maenz, 1972a.
- ATKINSON, Terry, *Fragments of a Career: Selected Retrospective Work 1966-1999*, cat. d'expo., Silkeborg, Silkeborg Kunstmuseum, 2000 (20 mai – 20 août)
- ATKINSON, Terry, *The Indexing. The World War 1 Moves and the Ruins of Conceptualism*, Belfast/Manchester/Dublin, Circa Publications/Cornerhouse/Irish Museum of Modern Art, 1992.
- ATKINSON, Terry et BALDWIN, Michael, « The Index », in Anne Seymour (éd.), *The New Art*, catalogue d'expositio., Londres, Hayward Gallery, 1972 (17 août – 24 septembre), 17-19.
- BISHOP, Claire, *Installation Art : A Critical History*, Londres, Tate Publishing, 2005.
- BURN, Ian et RAMSDEN, Mel, « Problems of Art & Language Space », *Art-Language*, 1973, vol. 2, n° 3, 53-72.
- BURN, Ian, MENARD, Andrew, RAMSDEN, Mel, « Strategy is Political: Dear M... », *Art-Language*, mai 1975, vol. 3, n° 2, 81-86.
- CAPDEVILLE, Valérie, « Noise and Sound Reconciled: How London Clubs Shaped Conversation into a Social Art », *Études Épistémè*, 2016, n° 29, doi :[10.4000/episteme.1208](https://doi.org/10.4000/episteme.1208).
- CARROLL, Lewis, « Sylvie et Bruno (Suite et fin) » [*Sylvie and Bruno Concluded*], traduit par Henri Parisot, *Cœuvres II*, Paris, Robert Laffont, 1989 [1889], 201-363.
- CARROLL, Lewis, « La chasse au Snark » [*The Hunting of the Snark*], traduit par Henri Parisot, *Cœuvres II*, Paris, Robert Laffont, 1989 [1876], 3-31.
- CAZANAVE, Claire, *Le dialogue à l'âge classique. Étude de la littérature dialogique en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- CHARLESWORTH, Sarah, « Memo for the Fox », *The Fox*, 1975, n° 2, 34-38.
- CHAUVIRÉ, Christiane, « Indexicalité et assertion chez Peirce », in Perrine Marthelot (dir.), *S'orienter dans le langage : l'indexicalité*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2011, doi:[10.4000/books.pSORbonne.321](https://doi.org/10.4000/books.pSORbonne.321).
- CORRIS, Michael, « In the Belly of the Beast. Interview with Michael Corris by Sezgin Boynik, 23 February 2017, Helsinki », *Rab-Rab : Journal for Political and Formal Inquiries in Art*, 2017, vol. 4, n° 2, 10-57.
- CRIPPA, Elena, *When Art Schools Went Conceptual: The Development of Discursive Pedagogies and Practices in British Art Higher Education in the 1960s*, thèse, University of London, 2014.

- DENNIS, Mark, *Strategic Anomalies: Art & Language in the Art School 1969-1979*, thèse, Coventry University, 2016.
- DREHER, Thomas (consulté le 27 février 2024), «Blurting in A&L. Art & Language and the Investigation of Context », *Netzliteratur*, 2002. https://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Art_Lang5e.html.
- DRYANSKY, Larisa, *Cartophotographies : de l'art conceptuel au Land Art*, Paris, Institut national d'histoire de l'art / CTHS, 2017.
- GILBERT, Chris, « Art & Language, New York, Discusses Its Social Relations in "The Lupen-Headache" », in Michael Corris (dir.), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge, Cambridge UP, 2004, 326-341.
- GRICE, Paul H., « Logique et conversation » [*Logic and Conversation*], traduit par Frédéric Berthet et Michel Bozon, *Communications*, 1979 [1975], 30, n° spécial « La conversation », 57-72.
- GUERRA, Carles, *Art & Language. Un modelo dialógico de práctica del arte*, thèse, Universitat de Barcelona, 2006.
- HARRISON, Charles, *Essays on Art & Language*, Cambridge (MA)/London, The MIT Press, 2001 [1991].
- HARRISON, Charles et ORTON, Fred, *A Provisional History of Art & Language*, Paris, Éditions E. Fabre, 1982.
- HARRISON, Charles, « Preface », *Documenta Memorandum (Indexing)*, Cologne, Paul Maenz, 1972a.
- HARRISON, Charles, « Mapping and Filing », in Anne Seymour (éd.), *The New Art*, catalogue d'exposition, Londres, Hayward Gallery, 1972b (17 août – 24 septembre), 14-16.
- HARRISON, Charles, « Preface », *Documenta Memorandum (Indexing)*, Cologne, Paul Maenz, 1972a.
- HOWARD, Graham, « Conceptual Art, Language, Diagrams, and Indexes », in Paul Brown (éd.), *White Heat Cold Logic: British Computer Art 1960-1980*, Cambridge (MA)/London, The MIT Press, 2008, 323-244.
- HOWARD, Graham, « Postscript », in Anne Seymour (éd.), *The New Art*, catalogue d'exposition, Londres, Hayward Gallery, 1972 (17 août – 24 septembre), 19.
- MADGE, Charles et WEINBERGER, Barbara, *Art Students Observed*, Londres, Faber & Faber, 1973.
- MAZADIEGO, Elize, « Introduction : Maps, spatiality and conceptual art », in *Charting Space: The Cartographies of Conceptual Art*, Manchester, ManchesterUP, 2023, 1-22.
- MORRIS, Lynda, « Art & Language : Theory as Practice or Practice as Theory? » [1974], *Genuine Conceptualism*, Gand, Herbert Foundation, 1974, 59-63.
- PILKINGTON, Philip, courriel avec l'auteur, 12 mai 2021.
- PLAUD, Sabine (consulté le 26 février 2024), « Picturing as Mapping: A Mark of Continuity in Wittgenstein's Notion of Representation », in Elisabeth Nemeth, Richard Heinrich, Wolfram Pichler (dir.), *From the ALWS archives: A selection of papers from the International Wittgenstein Symposia in Kirchberg am Wechsel*, 2014. <https://wab.uib.no/ojs/index.php/agora-alws/article/view/2880>.
- PAZ, Mario, *Conversation Pieces : A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, Londres, Methuen, 1971.
- RÖMER, Stefan (consulté le 24 février 2024), « Art & Language. Michael Baldwin, Mel Ramsden. 08.01.2004, Migros Museum, Zürich », *Conceptual Paradise*, 2004. <http://conceptual-paradise.zkm.de/interview-art-language/>.
- ROUGÉ, Charles (dir.), *L'index. Actes du quinzième colloque du Cicada*, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2009.

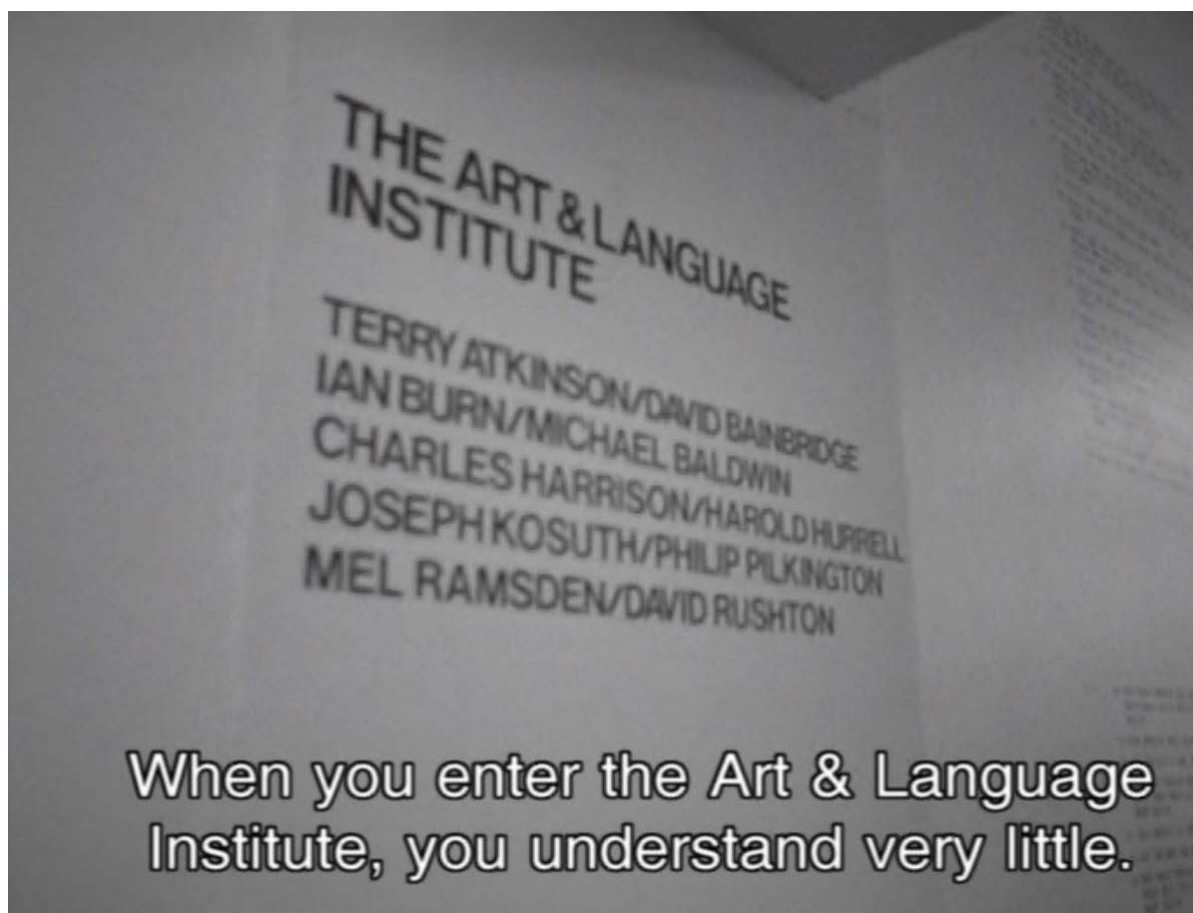
TRAVERSO, ENZO, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, La Découverte, 2018.

VERNANT, DENIS, *Introduction à la logique standard. Calcul des prédicats et des relations*, Paris, Flammarion, 2011 [2001].

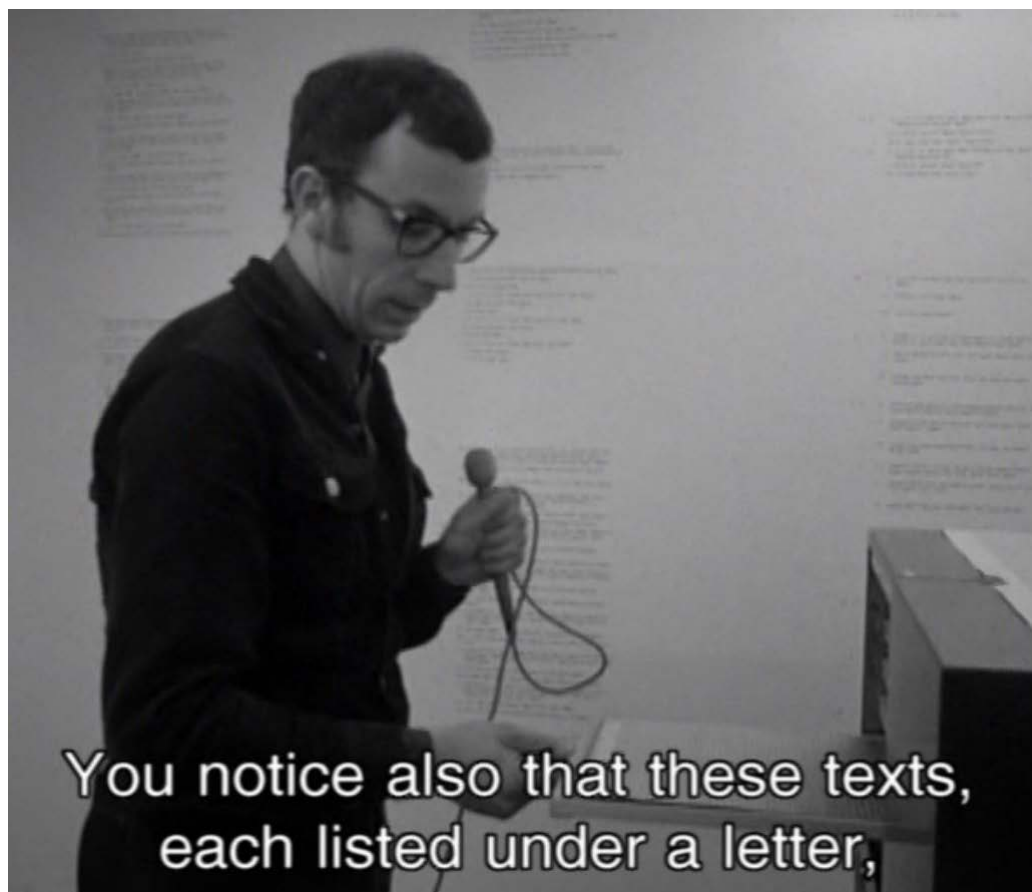
WOOD, WILLIAM, « *We are cell aren't we?* » *Art & Language and the Documenta Index*, mémoire, University of British Columbia, Vancouver, 1992.



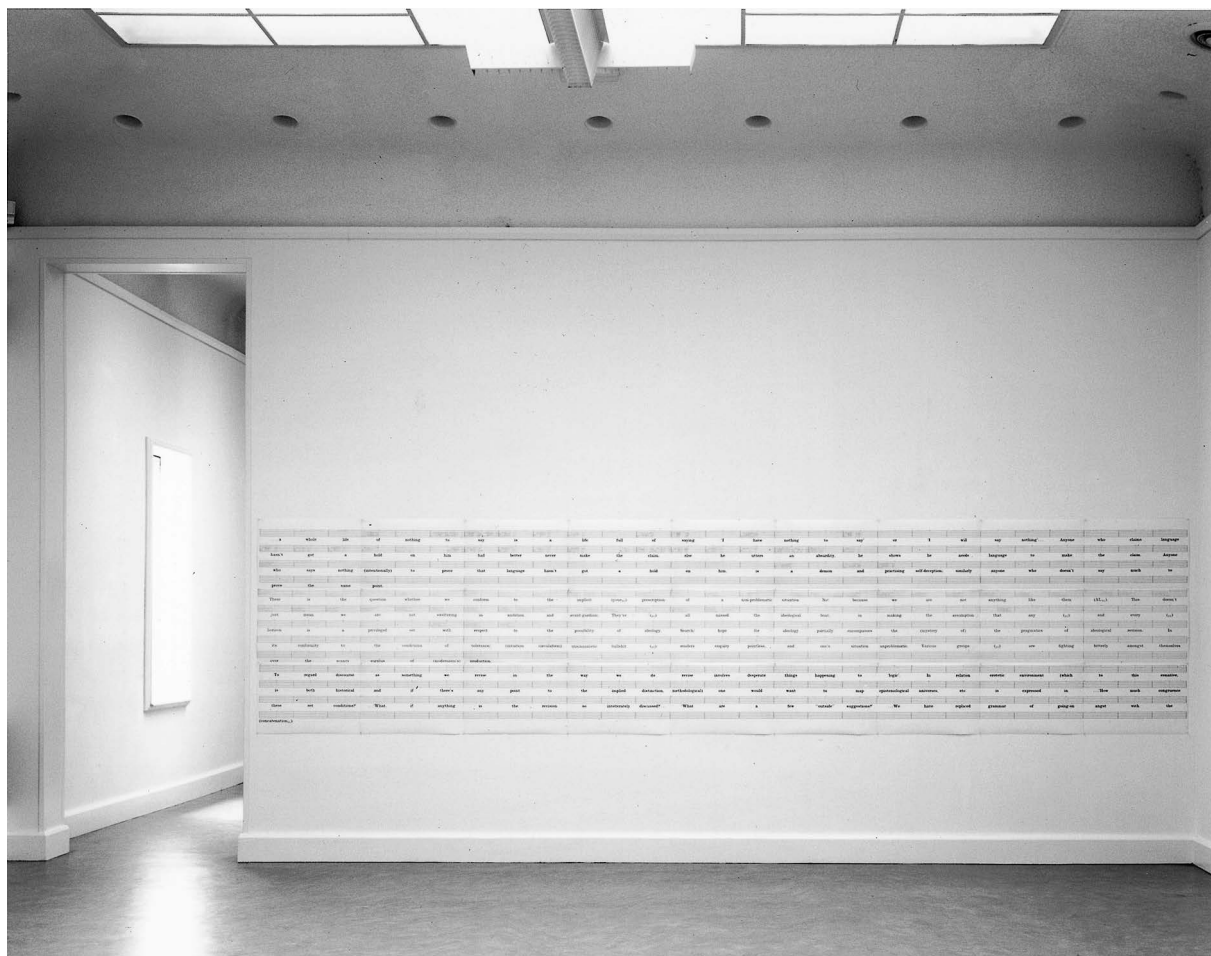
III. 1. Art & Language (The Art & Language Institute), *Documenta Memorandum (Indexing) / Alternate Map for Documenta (Based on Citation A)*, 1972, lithographie sur papier recto-verso, édition de 1 000 exemplaires, 65,7 x 50,7 cm, collection Philippe Méaille/Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain © Art & Language, Philippe Méaille et CRBMC.



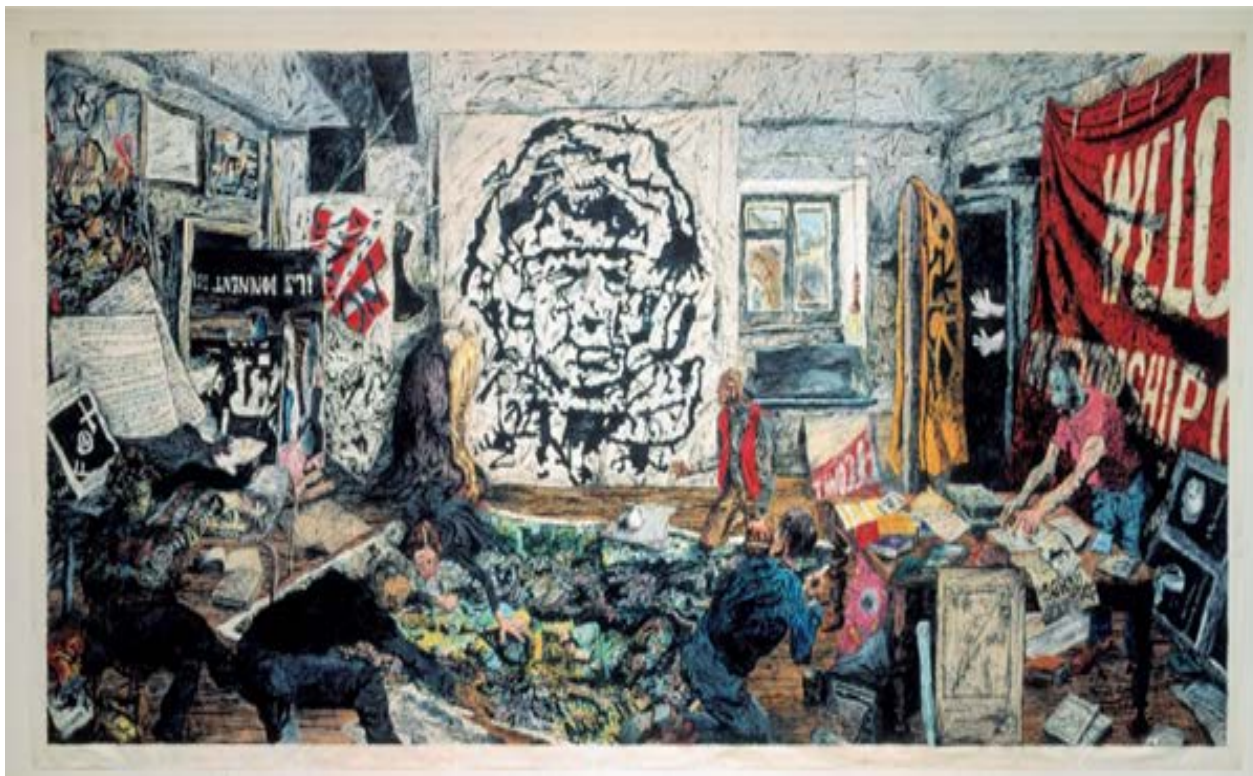
- III. 3. Photogramme du documentaire de Jef Cornelis, *Documenta 5*, 1972. © VRT – Courtesy Argos, Centre for Art & Media, Brussels, 23 minutes 39 secondes, sur lequel est visible un détail de l'œuvre d'Art & Language, *Index 01*, 1972, huit fichiers métalliques à tiroirs, quatre socle, agrandissements photographiques, dimensions variables, Collection Daros, Zürich © Art & Language et documenta archiv.



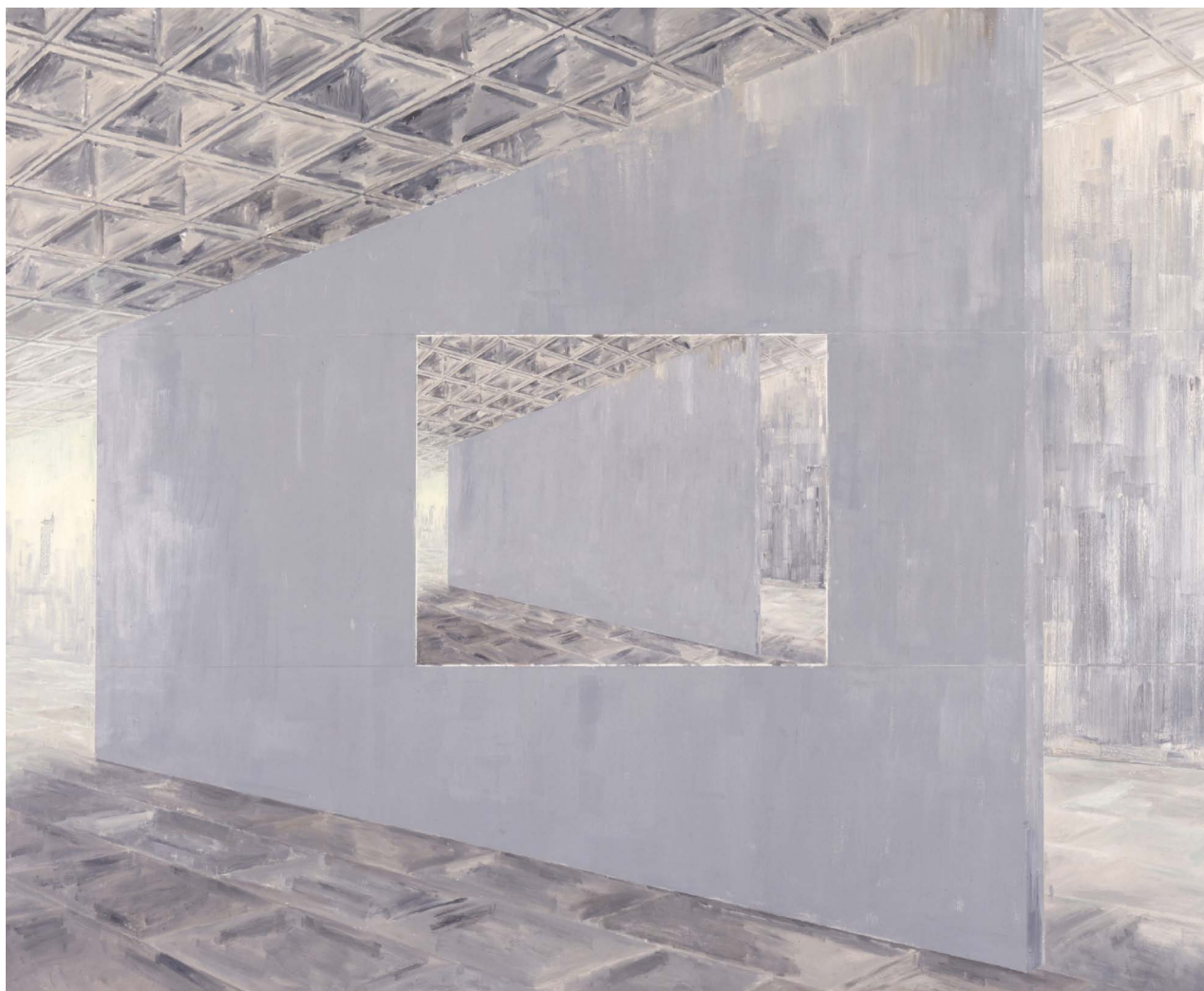
III. 4 Photogramme du documentaire de Jef Cornelis, *Documenta 5*, 1972. © VRT – Courtesy Argos, Centre for Art & Media, Brussels, 24 minutes 18 secondes, sur lequel est visible un détail de l'œuvre d'Art & Language, *Index 01*, 1972, huit fichiers métalliques à tiroirs, quatre socle, agrandissements photographiques, dimensions variables, Collection Daros, Zürich © Art & Language et documenta archiv.



III. 5 Art & Language, *Index 002 (Bxal)*, 1973, impression offset et crayon sur vingt-sept feuilles de papier, 144 x 625,5 cm, collection Van Abbemuseum, Eindhoven © Art & Language, Van Abbemuseum. Photographie : Peter Cox, Eindhoven.



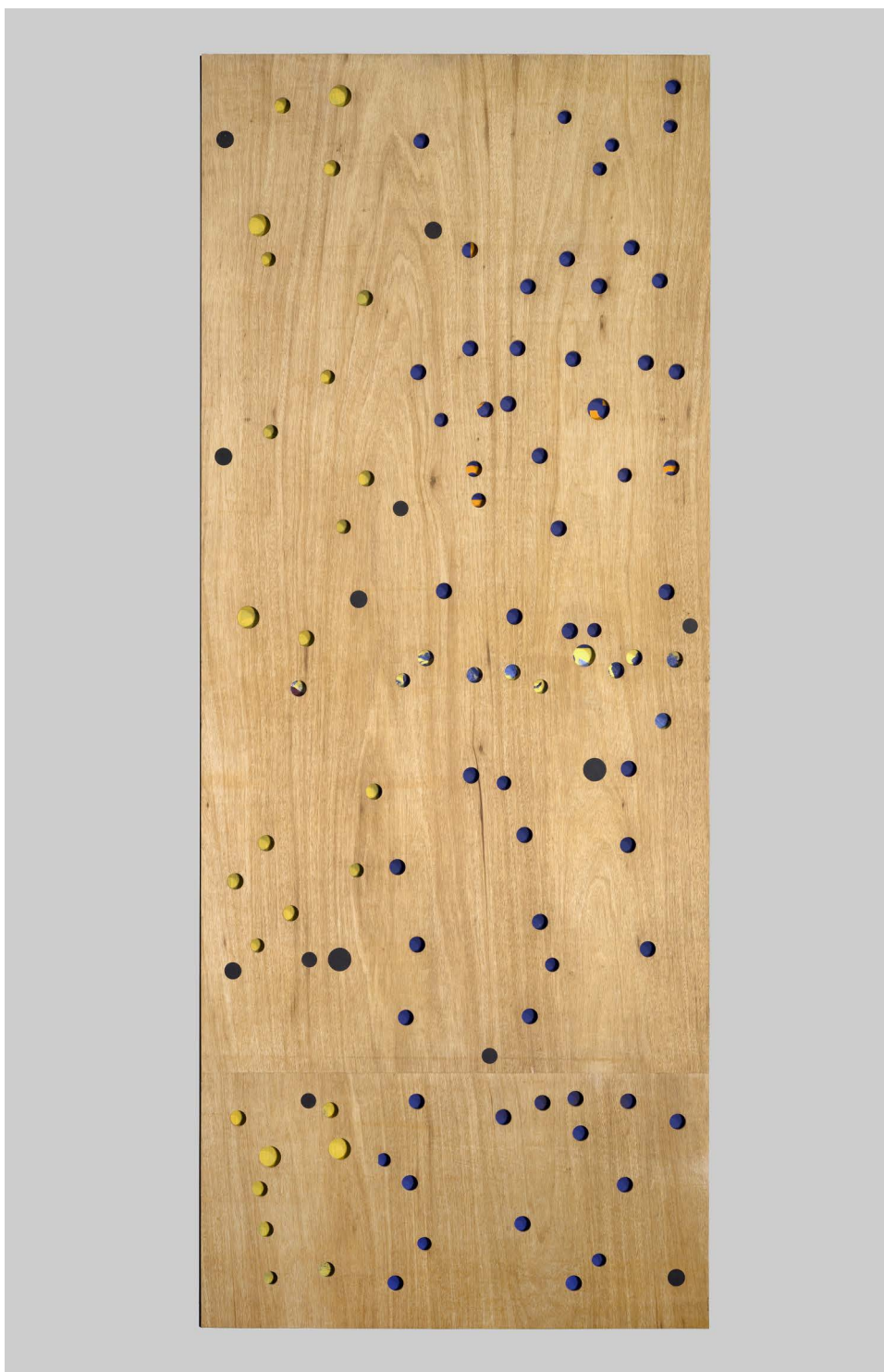
III. 6 Art & Language, *Index: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth (I)*, 1982, acrylique, crayon et encre sur papier, 343 x 727 cm, collection Herbert Foundation, Gand © Art & Language et Herbert Foundation.



III. 7. Art & Language, *Index: Incident in a Museum XV*, 1986, huile sur toile, 243 x 379 cm, dépôt du Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole © Art & Language. Photographie : Yves Bresson/Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.



III. 8. Vue d'exposition au Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain de l'œuvre d'Art & Language, *Index: The Studio at 3 Wesley Place in the Dark (III)*, 1982, acrylique sur toile, 330 x 780 cm, collection Philippe Méaille/Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain © Art & Language et Philippe Méaille.



III. 9. Art & Language, *Index: Incident in a Museum XXII (partie 1 sur 2)*, 1987, contreplaqué perforé sur huile sur toile contrecollé sur bois, 306,8 x 146 cm, collection Philippe Méaille/Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain © Art & Language, Philippe Méaille et CRBMC.



III. 10. Vue d'exposition au Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain de l'œuvre d'Art & Language, *Index: Incident in a Museum XVI*, 1986, huile et alogramme sur toiles encastrées, 243 x 379 cm, collection Philippe Méaille/Château de Montsoreau-Musée d'Art Contemporain © Art & Language et Philippe Méaille.



III. 11. Art & Language, *Index: Incident in a Museum XXXI*, 1986, huile sur toiles et contreplaqué encastrés, 174 x 271 cm, coll. J. Verhaegen, Belgique © Art & Language et Jacques Verhaegen.

Représenter la conversation dans les jeux-vidéo.

Paradoxes du « protagoniste silencieux »

Charles Cailleateau
Développeur indépendant

Parmi tous les jeux, le jeu-vidéo se distingue par l'absence de règles explicites et même extérieures à lui : il est conçu de telle façon qu'il les applique lui-même, sans que le joueur en ait nécessairement conscience. Ce dernier constate simplement que, suivant la direction qu'il lui donne, son personnage marche ou tombe et que, si celui-ci perd une bataille, il perd quant à lui des points de vie. Il se forme au jeu à mesure qu'il en franchit les étapes, d'une façon intuitive, de sorte qu'à aucun moment il n'est appelé à vérifier une règle ou une autre, en sortant de la diégèse où il évolue à travers son personnage. Il peut donc se confondre avec lui et son immersion dans le jeu est totale¹.

Dans la plupart des jeux dits *RPG* (*Role Playing Game*), issus dans les années 1970 des jeux de rôle sur plateau, le joueur contrôle un personnage qui, passant du monde ordinaire à un monde extraordinaire, évolue au fil d'une quête semée de combats dont il peut rapporter des trophées. Les épreuves qu'il traverse permettent souvent d'augmenter ses capacités, d'étape en étape, et de l'équiper afin de le rendre plus puissant. Généralement, plusieurs phases de jeu alternent et sollicitent de la part du joueur des capacités variées : stratégie, habileté, rapidité. Les personnages non jouables avec lesquels il interagit sont ordinairement doués de parole. Ces « paroles » sont représentées à l'aide de « boîtes de dialogues », qui s'apparentent aux cartons des films du cinéma muet.

Les spécificités du jeu-vidéo de rôle, indissociables du média qui les véhicule et de l'interaction qu'il exige d'un joueur, plutôt que d'un simple spectateur, en font un art de la représentation tout à fait singulier, si on le compare au théâtre ou au cinéma avec lesquels il entretient quelques rapports. Peut-être les numéros de ventriloquie des cabarets s'en rapprocheraient-ils davantage, sur

¹ Quant à l'idée d'immersion fictionnelle, voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Éditions du Seuil, 1999. Voir aussi Olivier Caïra, *Définir la fiction*, Paris, Presses de l'EHESS, 2011 : cet ouvrage est l'un des rares à considérer le jeu-vidéo.

le plan énonciatif, malgré leur désuétude². Il se distingue de toutes les autres formes narratives par la manière, liée à la logique d'immersion fictionnelle qu'il induit, dont y est traitée la parole. Dans la plupart des *RPG*, le personnage joué communique avec des personnages non jouables, opposants ou adjutants, mais aucune de ses déclarations n'est représentée. On les devine par les réponses qui leur sont faites. Le joueur s'identifiant au personnage joué, la métalepse³, moins commune dans la plupart des œuvres de fictions, y est l'usage le plus ordinaire et la conversation s'en trouve traitée sur un mode spécifique dont nous tenterons de rendre compte en examinant l'exemple particulier de *Hero's Adventure*, minuscule « extrait » du genre, comme on dirait d'un parfum. Le jeu de Terry Cavanagh exploite cet usage tout en l'interrogeant.

Parce que tout est pensé de façon que s'évanouisse la limite entre le monde fictif où agit le personnage et le monde réel où il est manipulé par un être humain, les répliques du protagoniste doivent pouvoir être assumées par son joueur, voire émaner de lui. Le plus souvent ce dernier est invité à donner son nom au personnage, éventuellement à lui donner son genre et même quelques traits physiques comme la couleur de ses cheveux ou de ses yeux : il en résulte une identification, renforcée par cette particularité que l'un avance à peu près aussi vite que l'autre appuie sur les touches de son clavier. Toutefois, les particularités données par le joueur à son personnage ne produisent du sens que pour lui-même : en réalité, elles sont toutes modifiables, les apparences peuvent changer mais le jeu reste identique car l'histoire qu'il raconte est écrite de façon que le nom du personnage soit interchangeable. Comme l'indique l'idée de rôle, il revient à chacun de projeter une personnalité dans l'espace et le temps de la fiction.

Les boîtes de dialogues qui transcrivent les propos tenus par les personnages non jouables, souvent à destination du héros, apparaissent dans des fenêtres secondaires, visibles du seul joueur et donc lisibles exclusivement par lui – on suppose que le personnage joué les entend dans la fiction. Ces boîtes de dialogue signifient pour le joueur qu'une conversation a lieu dans la fiction du jeu. Le dispositif formel le marque bien : qu'elles viennent se surimposer, comme un calque, à la fenêtre sur un univers imaginaire que figure alors l'écran, les désigne comme une interface entre le monde fictif et le monde réel.

Le plus souvent, en revanche, rien ne permet au joueur de connaître les paroles du personnage qu'il joue parce qu'elles sont supposées leur être communes à tous les deux. Ce n'est pas que le personnage, dans la fiction, préfère se taire ou soit atteint d'une extinction de voix : ses répliques ne sont tout simplement pas données. Suivant la formule populaire, le personnage de ces jeux vidéo est un « protagoniste silencieux » ou un « héros muet », auquel le joueur s'identifiera d'autant plus aisément qu'il suppléera les répliques manquantes. Les contraintes techniques qui expliquent son silence peuvent être redoublées

2 Le principe du ventriloque est qu'il oscille entre le monde de la marionnette à laquelle il donne sa voix et sa réplique en même temps que celui des spectateurs auxquels il s'adresse simultanément. Portée par la voix, l'énonciation y est multiple.

3 Voir Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

par un parti-pris narratif et fictionnel, qui confirme l'intuition déployée par McLuhan dans *Understanding Media* : « *The medium is the message*⁴ ». *Hero's Adventure*, publié le 20 août 2011 par l'artiste Terry Cavanagh, sur la plate-forme Kongregate⁵ en est une remarquable démonstration.

Hero's Adventure a été produit à l'occasion de la cinquantième édition de *Klik of the Month*, un événement mensuel qui propose aux volontaires de réaliser un jeu en deux heures. Cavanagh reconnaît sur son blog⁶ y avoir passé une journée entière, délai qui demeure très bref par rapport à celui que demande habituellement une telle conception. Le jeu ne dure que quelques minutes (environ trois), il s'organise autour d'une idée forte⁷, dont il démonte le principe plus qu'il ne l'exploite à proprement parler, et il a une dimension fortement réflexive. Il s'ensuit qu'il n'est pas tout à fait un *RPG*, ni même peut-être tout à fait un jeu ; ce qui est certain en revanche, c'est qu'il en met au jour l'armature.

Le joueur y fait agir un jeune garçon, habitant dans une charmante maison au milieu de nulle part (c'est écrit : « *in the middle of nowhere* »), qui s'aventure dans la forêt environnante pour affronter les trois animaux qui l'occupent. Après les avoir tués, il les enterre dans son « *secret place* », son endroit secret, puis rentre dîner à la maison avec ses parents. Il semble qu'il aille bientôt au lit, ses parents commentent la journée et s'affiche le panneau « FIN », sur fond noir : si longuement, avec une boucle musicale obsédante, que le joueur en vient lui-même à interrompre le jeu – peut-être frustré dans la mesure où l'entrée attendue dans un monde extraordinaire n'a pas eu lieu : tout s'arrête avant d'avoir commencé (fig. 1).

L'intrigue est tout à fait linéaire et ne présente, contrairement à la plupart des jeux qu'il pastiche, qu'une arborescence très réduite : le jeu *RPG* est ici réduit au minimum. On en reconnaît tous les éléments constitutifs, aussi dénudés que possible, de sorte que le squelette du genre qu'il illustre est aussi visible que le jeu lui-même. La quête, par exemple, autour de laquelle s'organisent tous ces types de jeu, est traitée de façon étonnante dans la mesure où aucun objectif, aucun prétexte matériel ou sentimental ne la soutient ni ne la justifie. Que ce soit une princesse, dans *Zelda* ou *Mario*, une mystérieuse arme nucléaire dans *Metal Gear Solid I* ou le titre de meilleur dresseur dans *Pokemon*, chaque aventure est ordinairement sous-tendue, dans les autres jeux, par ce que Hitchcock appelle son *MacGuffin* : un prétexte au développement du scénario. Ce *MacGuffin*, généralement un mystérieux objet très convoité, justifie les péripéties de l'intrigue et permet de la faire évoluer, d'y installer une dynamique sans avoir nécessairement en soi une grande importance.

À l'inverse, dans *Hero's Adventure*, Terry Cavanagh n'encombre le jeu d'aucun prétexte qui donnerait un sens à l'entreprise du personnage. « *You're going*

4 Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964 (trad. fr. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. de l'anglais par Jean Paré, Tours, Mame, 1968) : « Le medium est le message ».

5 <https://www.kongregate.com>

6 Voir, en ligne, <https://distractionware.com/blog/2011/08/heros-adventure/> ; également sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=DVtN435Gfqg&t=36s>

7 Plein Les Pixels (5 octobre 2023). *L'E.E.T.E - Hero's adventure par Terry Cavanagh : nouvelle vague, vague à l'âme, lame de fond...* <https://www.youtube.com/watch?v=HQ-RP6o3VJw>

off on an adventure ?⁸ » demande son père quand il quitte la maison, c'est tout. En somme, l'objectif de l'aventure n'est autre, comme l'indique le titre, que l'aventure elle-même. De même, le protagoniste est anonyme, réduit dans le titre à sa fonction de « héros » : c'est une autre marque de la réflexivité à l'œuvre dans le jeu.

Au lieu que le joueur donne son nom, son genre ou la couleur de ses cheveux au personnage, la fusion entre eux se fait brutalement par le chant du coq initial et les quelques mots qui ouvrent le jeu, avant que n'apparaissent des images : « *Rise and shine ! you can't stay all day in bed ! why don't you go outside and play in the forest* ? » Jouer ou ne pas jouer ! On saisit bien qu'il y aura du jeu dans le jeu, ce qui facilite le procès d'identification du joueur à un personnage de joueur. Cette proposition, dont on comprend un peu plus tard qu'elle émane de la mère du personnage, parce qu'elle s'inscrit dans un cadre rouge, s'avèrera la seule alternative effective pour le joueur, le seul choix véritablement porteur de conséquences.

Le joueur peut en effet décider que ces paroles s'adressent à lui, éteindre son ordinateur et sortir pour profiter du monde extérieur ou bien décider qu'elles s'adressent à un personnage dont il accompagnera les aventures. Le jeu commence ainsi par une mise en abyme : nous jouons nous-mêmes à jouer, peut-être dans notre lit, au lieu d'aller nous promener et de vivre des aventures dans le monde réel. Une petite leçon d'hygiène de vie, voire de morale, pointe le bout du nez : la fin du jeu le confirmera.

La bande sonore est exclusivement instrumentale et les paroles sont rapportées, comme c'est l'usage, dans les boîtes de dialogue déjà mentionnées : des conversations encadrent l'aventure solitaire du petit garçon confronté aux trois animaux de la forêt (quoi qu'on joue, ils sont trois et toujours les mêmes, présentés dans le même ordre) ; ces conversations se tiennent exclusivement dans l'univers familier de la maison et du jardin. Un jeu de couleurs permet d'identifier la source des répliques : fond rouge pour les paroles de la mère, fond bleu pour les paroles du père, dont chaque déclaration contient un viril « Ho ho ! » ; la mère est tendre et inquiète, le père est goguenard et sûr de lui – Cavanagh s'amuse visiblement des stéréotypes de genre. Il s'amuse, au-delà, de tous les stéréotypes : une musique simple et joyeuse, liée à l'univers familier de la maison et du jardin, sera interrompue, au moment des combats, par une musique terrifiante ; il grossit les pixels de façon à donner une représentation naïve des personnages alors que la circulation du personnage est conçue à une échelle plus fine. Il y a de la virtuosité dans la conception économique et apparemment grossière du jeu – conception évidemment voulue, mise au service d'une sorte d'art poétique¹⁰.

L'ordre initial de se lever et d'aller jouer se surimpose à un écran noir : c'est un choix esthétique (l'écran noir de la fin lui répondra) qui se justifie théma-

8 « Tu pars à l'aventure ? »

9 « Lève-toi ! tu ne peux pas rester au lit toute la journée ! Pourquoi ne pas sortir jouer dans la forêt ? »

10 Voir Nicolas Thély, *Basse def. – Partage de données*, Paris, Les Presses du Réel, 2008.

tiquement par le fait que les volets soient encore fermés, que l'enfant dorme encore dans l'obscurité. Il répond à sa mère, sinon en parlant, en sortant de sa chambre et en descendant à la cuisine. Suivant le désir du joueur, il peut faire une brève station devant son portrait à lui, celui de sa mère puis celui de son père. Dans tous les cas, nous voyons ces portraits, qui valent présentation des *dramatis personae*. Il peut s'approcher de sa mère, ce qui est le signal qu'une conversation s'engage, mais « *My little boy is growing up so fast¹¹ !* » ne reçoit pas de réponse. Le joueur fait sortir le petit garçon de la maison et le guide vers son père ; on ne le voit alors que de dos et cette position semble déclencher la conversation : « *What's that ? you're going off on an adventure ? Ho ho ! well, just make sure you're back for dinner¹²* ». On ignore si l'enfant a parlé mais le tour interrogatif des deux premières propositions les désigne comme la reprise vraisemblable d'une déclaration du héros, qui ne nous est pas donnée, en même temps qu'elle constitue le sommaire de l'histoire : sortir, vivre des aventures, rentrer. C'est donc un personnage non jouable qui prend obliquement en charge le discours du protagoniste jouable : c'est traditionnel.

Celui-ci s'enfonce dans la forêt, suivi par la même petite musique qui l'accompagnait depuis son lever. La transition entre le monde ordinaire et le monde extraordinaire des aventures est seulement marqué par une variation de lumière : les couleurs (à l'exception de celles du personnage) perdent en valeur, le décor s'obscurcit. Le graphisme est aussi schématique que possible mais un certain réalisme découle de la relative vraisemblance des événements représentés ainsi que de la continuité spatio-temporelle : du départ au retour du garçon dans la maison, il n'y a aucune ellipse et on ne peut raisonner en termes de passage du monde ordinaire au monde extraordinaire que par habitude des *RPG*, en prêtant attention aux variations de lumière.

Le personnage s'attaque successivement à un rat, à un lapin sauvage et à un chat errant, soit à des animaux tout à fait banals et qui n'ont rien de spécialement sylvestre¹³. Quand les trois combats sont terminés, il s'enfonce plus avant dans la forêt et les couleurs changent encore. C'est désormais un violet nocturne, au lieu du vert, qui domine : on comprend que la forêt n'est pas un univers fantastique, ce que signalait déjà la banalité des créatures combattues, mais le lieu où se révèle la part sombre du protagoniste. Celui-ci se dirige alors vers des objets mal identifiables, sans doute des outils disposés en croix, et on voit apparaître successivement deux boîtes de dialogue, cette fois-ci à fond gris : « *You bury the dead animals in your secret place¹⁴* » puis, « *It's time to go home¹⁵* ». Qui parle ? et qui désigne ici le pronom de deuxième personne *you* ?

Le cadre narratif se referme bientôt, comme en chiasme puisque c'est d'abord le père qui prend la parole, sur fond bleu, au retour du personnage :

11 « Mon petit garçon grandit si vite ! »

12 « Qu'est-ce que c'est que ça ? Tu pars à l'aventure ? Ho ho ! eh bien, veille à être rentré pour le dîner ».

13 Ils renvoient toutefois à une tradition des jeux-vidéo. Voir Plein Les Pixels, *op. cit.*

14 « Tu enterres les animaux dans ton endroit secret ».

15 « Il est temps de rentrer à la maison ».

« *Ho ho ! I wonder what sort of mischief you got up today*¹⁶ ? ». Le personnage ne répond pas. Alors la mère, sur fond rouge : « *Dinner's ready ! Make sure you wash your hands if you've been playing outside*¹⁷ ! ». Pas de réponse visible non plus mais, pendant que le personnage s'approche de l'évier, une boîte de dialogue grise s'affiche : « *You wash the blood off your hands*¹⁸ ». Ce dernier événement, qui ne dépend pas du choix du joueur, détermine la fin du jeu c'est-à-dire le surgissement de l'écran « FIN » et le déclenchement de la musique obsédante (fig. 2).

Après l'action de se laver les mains, qui s'impose car le joueur ne la choisit pas, l'écran devient noir comme il l'était au début ; on peut penser que le petit garçon a dîné et qu'il est monté se coucher tandis que ses parents concluent la journée. Le joueur devient passif, il n'a plus d'autre choix que de lire le dernier dialogue, qui tient lieu d'épilogue. La mère s'inquiète : « *Honey, sometimes I worry living out here in the middle of nowhere isn't good for a young boy*¹⁹ ». Le père répond : « *Ho ho ! don't worry. He seems happy enough*²⁰. » Derniers mots de la mère : « *I suppose you're right, dear.* » Cette conversation fait sourire, du fait de son caractère stéréotypé (la mère est maternelle et le père est paternel, c'est sûr). Dans la mesure où rien ne permet de connaître les éventuelles répliques du garçon, on ignore si, précédemment, il se taisait, s'il disait la vérité ou s'il mentait. Le plus vraisemblable est cependant le silence ou le mensonge, puisque secret il y a, mais le point intéressant est que le mutisme exigé pour des raisons techniques, qui concernent le niveau du jeu, engage à des interprétations touchant au niveau de la fiction. La mère du personnage a peut-être raison de s'inquiéter ; cela supposerait que ce jeu-vidéo mette en garde contre les jeux-vidéos, ce qui complique encore la boucle.

Les arguments en faveur du silence ou du mensonge du personnage quant aux activités de sa journée, c'est-à-dire au jeu que le joueur lui a fait gagner, paraissent justifiés par l'apparition de la dernière boîte grise, « *You wash the blood out off your hands* », qui relaie « *You bury the dead animals in your secret place* ». Qui parle, et à qui ? L'aventure des trois combats est peut-être éclairante. Quand un événement, c'est-à-dire une rencontre avec un animal, se produit, le niveau sonore augmente et se précipite, la petite musique est supplantée par une mélodie effrayante, inversement stéréotypée ; le rythme des images s'accélère et la caméra, au lieu de surplomber le décor, devient subjective : elle se fixe sur l'ennemi à abattre en adoptant le point de vue du personnage. En même temps que chaque animal approche, et pendant le temps du combat exclusivement, l'écran se modifie ; non seulement il cesse d'être une fenêtre sur l'univers où se déplace le protagoniste, puisqu'on n'y voit plus que le rat, le lapin ou le chat, mais il s'affiche comme écran de jeu avec, tout en bas, le traditionnel ruban gris où s'affichent les résultats du joueur (nombre de points, niveau) et,

16 « Ho ho ! Je me demande quelle sorte de bêtise tu as pu faire aujourd'hui ? »

17 « Le dîner est prêt ! Veille à bien te laver les mains, si tu as joué dehors ! »

18 « Tu laves le sang sur tes mains ».

19 « Chéri quelquefois je m'inquiète. Est-ce que vivre au milieu de nulle part est bon pour un jeune garçon ? »

20 « Ho ho ! Ne t'inquiète pas. Il a l'air heureux ».

quand il s'agit de faire un choix stratégique, en bas à gauche, un menu gris proposant quatre options : « *Attack. Skill. Magic. Item*²¹ ». Tout en haut, des boîtes de dialogue également grises présentent des informations ou des commentaires. Prenons l'exemple du dernier combat, avec le chat, où peuvent se succéder dans une partie :

Stray cat approach.
 [Choix du joueur : *Skill*]
You threw a stone!
Cat takes 20 damage
Cat uses scratch
*You take 12 damage*²² (fig. 3)

Certaines informations, tout à fait traditionnelles, touchent au score du joueur et s'adressent bien sûr à lui, ce qui se superpose au fait que chaque combat constitue un jeu dans le jeu, un jeu du personnage que le joueur est lui-même supposé jouer. D'autres permettent d'identifier des éléments que la très basse résolution du jeu peut rendre confus : l'animal est un chat errant et il évite la pierre avec ses griffes – cela s'adresse-t-il au personnage ou au joueur ? Enfin qu'en est-il des indications, après le choix d'*Attack, Skill, Magic* ou *Item*, qu'une pierre a été lancée sur le chat ou qu'il a été empoisonné, par exemple ; à qui sont-elles adressées et d'où viennent-elles ? Cela paraît assez indécidable : il est vrai que *Skill* ne signifie pas « lancer une pierre » et que *Item* ne signifie pas « empoisonner ». On ne peut pas exclure la possibilité que ces boîtes grises, ordinairement destinées dans les jeux à présenter des options au joueur, renvoient ici à l'imaginaire du personnage se représentant sa promenade en forêt, avec la rencontre des animaux, comme un jeu-vidéo : il y aurait en lui quelque chose de don Quichotte ou de madame Bovary, personnages de romans qui se représentent leur vie comme un roman. Demeure le sang sur ses mains, qui rappelle Lady Macbeth et la clef de Barbe-Bleue : ce sang peut-il s'effacer ?

Les deux propositions, lancer une pierre et empoisonner le chat, peuvent indifféremment éclairer le personnage et le joueur sur le résultat de son action : le jeu produit l'illusion d'une équivalence entre l'expérience réelle (appuyer sur des touches et sélectionner une option du menu) et celle de la fiction (tuer un chat errant). *Hero's Adventure*, du fait d'une définition si rudimentaire qu'il confine au pastiche de *Pokemon* et autres *RPG*, rend discernable la frontière qui s'évanouit dans les jeux-vidéo ordinaires, nécessairement plus élaborés : il tend au joueur le paradoxe d'une expérience ludique qui se contient elle-même, identique²³.

21 « Attaque, Compétence, Magie, Objet »

22 Un chat errant approche. [Choix du joueur : Compétence] – Vous avez lancé une pierre. – Le chat subit 20 dégâts. – Le chat utilise Griffes (*Griffes fait ici référence à un type d'attaque ; c'est une parodie de l'univers de Pokemon*). – Vous subissez 12 dégâts.

23 Paradoxe logique identifié par Russel, s'interrogeant sur ce que c'est qu'un ensemble qui se contient lui-même : on touche au modèle de la carte à l'échelle 1/1, c'est-à-dire de même dimension que le territoire qu'elle représente, exploité par Lewis Carroll dans *Sylvie et Bruno* (1889) puis par Jorge-Luis Borges dans *L'Auteur et autres textes* (1946).

Le gris des interfaces est interprétable comme un code. On peut lire métaphoriquement l'emploi qu'en fait Cavanagh dans les mystérieuses boîtes de dialogue, exposant que le personnage enterre les animaux morts dans son endroit secret, puis qu'il est temps de rentrer à la maison et enfin qu'il lave ses mains du sang de ses victimes : il renverrait à l'idée de zone grise, entre réalité et fiction, rendue visible. Ces phrases, qui ont leur place et leur sens dans la fiction, s'adressent également au joueur, puisque c'est lui qui les lit. La deuxième (« il est temps de rentrer ») appartient au discours intérieur du personnage en même temps qu'elle rappelle l'injonction paternelle. La première et la troisième décrivent une activité invisible et secrète, comme « *the secret place* » (enterrer les animaux, effacer le sang de ses mains). L'endroit dit « secret » est certainement plus mental que topologique : qui, plus que celui qui cache quelque chose, peut identifier le lieu du secret ? Leur fonction s'apparente à celle des propositions apparues dans les interfaces des trois combats, indiquant qu'un rat, un lapin sauvage ou un chat errant est à l'approche, qu'on a attaqué le premier avec succès, immolé le deuxième par le feu et lancé une pierre au dernier avant de l'empoisonner – tout ce qui peut bien renvoyer, si on prend au sérieux cette idée que tous les cadres gris renvoient au point de vue de l'enfant, à un imaginaire mais ce n'est pas sûr ! Elles guident ou commandent les actions du personnage et du joueur confondus, c'est-à-dire qu'elles répondent à une nécessité technique, qu'elles ont une fonction narrative et qu'elles visent, enfin, à désigner la « zone grise » comme telle, soit à révéler le principe de l'immersion du joueur, qui consiste dans l'écrasement manifeste des deux niveaux du jeu et de la fiction à laquelle celui-ci se rapporte.

Dans les scènes de combat, le mutisme du héros s'explique évidemment, du point de vue de l'histoire, par son isolement dans la forêt et par le fait que le rat, le lapin et le chat ne partagent vraisemblablement pas sa langue. Mais quand il les enterre à l'endroit dont il est précisé qu'il est secret, ce que signale aussi la nuit momentanément faite sur lui, on saisit que toute l'aventure, en réalité, est enveloppée dans le silence : la conversation finale du père et de la mère suggère qu'ils ignorent vraisemblablement tout des activités de l'enfant.

D'où l'intérêt de reconsidérer, à partir de cette observation, l'ensemble des échanges entre les personnages. Il se peut que le personnage joué ne réponde pas à la remarque de sa mère sur sa croissance ; au reste cette remarque ne s'adresse pas exactement à lui, qui se tient de profil à côté d'elle. Sur le plan visuel, les véritables conversations (à l'exception de la dernière qui se déroule *off*, une fois l'écran devenu noir, comme si elle avait lieu dans la chambre conjugale, toutes lumières éteintes) sont identifiables visuellement : l'enfant se dirige, de case invisible en case invisible, vers son père et sa mère²⁴ ; il se tient face à l'adulte et la caméra le montre de dos. La première réplique de son père paraissant reprendre, sur un mode interrogatif facétieux, une proposition du personnage, force est de convenir que celui-ci parle mais que ses propos ne sont pas transcrits, comme presque toujours dans les *RPG* : libre au joueur de les imaginer. En l'occurrence,

24 Ce n'est pas apparent mais l'espace est quadrillé ; le personnage ne se déplace que de gauche à droite et de haut en bas : pas de diagonales ni, *a fortiori*, de courbes.

le plus vraisemblable est que le personnage annonce qu'il part se promener, en précisant peut-être qu'il a l'intention de vivre des aventures. Lorsqu'il rentre dîner, le joueur n'a pas accès non plus à sa réponse à la demande du père, quant à la sottise éventuellement commise ce jour-là ; il est probable qu'il ment, qu'au moins il dissimule la vérité. À l'ordre maternel de se laver les mains, au cas où il aurait joué dehors, il réagit au moins par une action marquant que oui, il a joué dehors. On relève au moins que l'idée de jouer est exprimée dans l'introduction et dans la conclusion du jeu. De même que dans l'épisode de l'enterrement des animaux, la boîte de dialogue grise évoquant la présence du sang apparaît comme une voix *off* ; cette voix *off* s'adresse au joueur à la deuxième personne, afin que celui-ci puisse la faire sienne (« tu » appelle « je »), mais elle semble émaner du for intérieur du personnage, lui aussi un « *secret place* ». C'est peut-être le dernier pli de la savante construction de Terry Cavanagh : le personnage est muet pour le joueur, ce qui tient à un choix technique, et le choix technique est redoublé thématiquement par cette particularité que, dans la fiction, il est bien loin de tout dire (fig. 4).

La zone grise où s'affichent les énoncés de la voix *off* abrite donc un double secret : non seulement le personnage qui jouait à combattre des animaux a du sang sur les mains mais le joueur, invité à s'assimiler à lui, ferait bien d'examiner les siennes – la linéarité du jeu étant extrême, ce serait la conséquence du choix initial (le seul) qui lui a été proposé : jouer ou ne pas jouer. Le petit personnage aurait peut-être mieux fait de rester dans son lit et le joueur de sortir du sien pour aller se promener ! Tout l'objet du jeu, découvrant l'armature des *RPG* traditionnels, consiste à exploiter les paradoxes associés à la frontière qui sépare les niveaux de la réalité et de la fiction. Au-delà, du fait de son impitoyable réflexivité, *Hero's Adventure* prend pour objet l'imagination d'un enfant avide d'extraordinaire : l'expérience est commune et on peut s'y reconnaître.

La popularité des jeux-vidéo, malgré l'existence d'œuvres aussi pensées et aussi savantes que celle de Terry Cavanagh et de bien d'autres, semble les condamner à des approches sociologiques ou, quand l'univers qu'ils créent paraît trop sombre, psychologiques. La conversation y semble anodine et triviale mais on constate ainsi qu'elle est le lieu de l'apparition thématique et formelle de la contrainte technique du créateur, c'est-à-dire de l'enjeu : reliant d'un même coup les personnages entre eux et le personnage joué avec celui qui le joue, elle présente et représente, pour peu qu'on y prête bien attention, l'interface : la performativité d'une « écriture », celle du concepteur du jeu, qui immerge le joueur dans la fiction.



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4

Épilogue et illustration

Entretien avec Xavier Cazard

fondateur de la Maison de la Conversation
10-12 rue Grimaud, 75018 Paris

Après avoir été journaliste en *free-lance*, Xavier Cazard a cofondé en 1995 l'agence de communication Entrecom. Ce souci de l'échange et du lien, c'est celui qui a conduit Xavier Cazard à créer La Maison de la Conversation (MdC), un tiers-lieu inauguré en juin 2021 dont la vocation est de retisser du lien social. Les cinq valeurs de cette maison, rappelées sur l'un de ses murs — égalité, sérénité, convivialité, utilité et inclusion — sont la trame de sa programmation sociale et culturelle destinée au grand public.

Comment avez-vous choisi le nom de ce nouveau lieu ?

Si la communication consiste, souvent, à diffuser des messages, à « faire-faire », il me semble fondamental, dans une société de plus en plus déshumanisée, de créer des liens en présence grâce au « faire avec » l'autre. Il s'avère que « faire avec » c'est aussi l'étymologie du mot conversation. Ce mot je l'ai découvert grâce au directeur artistique de l'agence qui avait conçu une carte de vœux « 2010 : renouer avec la conversation ». Le mot *conversation* m'a frappé et j'en ai fait le fil rouge de mon activité jusqu'à créer cette maison et changer de métier.

Quel trajet avez-vous fait entre l'agence de communication et la fondation de ce tiers-lieu ?

Ça a été une longue exploration sur les territoires du lien. Je me suis d'abord intéressé aux liens virtuels en créant une filiale spécialisée *social media* dans l'agence puis, par conviction, je me suis concentré sur la force des liens physiques en découvrant l'habitat partagé. En devenant partenaire de Co-Liv, un réseau international de spécialistes, j'ai rencontré des collectifs fonctionnant avec des gouvernances horizontales : kibboutz en Israël, quartiers coconçus à Zurich ou aux États-Unis. Ces rencontres m'ont mis sur la voie du tiers-lieu et décidé à créer la Maison de la Conversation.

Le chemin s'est fait en plusieurs étapes : d'abord la conception du projet avec un plan financier, puis une formation opérationnelle, le campus des tiers-lieux,

pour découvrir cet écosystème, puis la recherche de locaux et enfin l'ouverture et l'animation de la Maison de la Conversation. Nous sommes un acteur de l'ESS (économie sociale et solidaire) par notre activité et notre statut juridique : association et société ESUS (agrément « Entreprise Solidaire d'Utilité Sociale »).

Alors, vous n'êtes pas un usager du chat-GPT ?

Ah ça, non ! L'IA (intelligence artificielle) est un sujet passionnant et vertigineux mais, à terme, il risque d'accélérer la destruction de lien social. Je m'intéresse à la conversation en présentiel, en réinventant ses formes pour la rendre utile et attractive pour tous. Un tiers-lieu est l'endroit idéal pour le faire : un lieu gratuit, ouvert à toutes et tous, en toute égalité, où se tissent des liens sociaux, d'abord au niveau du quartier, mais aussi bien au-delà.

Et la France n'est-elle pas le pays de la conversation ?

La France est plutôt le pays de la confrontation. J'ai constaté que, jusqu'à peu, la conversation était surtout synonyme en France de bavardages inutiles ; mais c'est elle qui permet de faire société. Elle véhicule la notion de citoyenneté, de vivre ensemble, et qui est à l'origine de la démocratie : une gouvernance où chaque voix devrait compter.

Aussi avez-vous choisi une appellation très française... Mais vous avez ouvert pendant une période particulièrement difficile ?

Ça a été à la fois difficile – impossible d'ouvrir pendant cette période – et salutaire car les confinements ont vraiment déclenché une prise de conscience de notre grande solitude et de la nécessité de renforcer le lien social. Nous sommes arrivés dans ces locaux fin 2020. On a fêté l'ouverture en juin 2021, commencé nos activités en septembre, et dû arrêter notre programmation en février 2022, à cause du variant Omicron. Depuis le lieu n'a cessé d'augmenter sa fréquentation renforcée d'une part avec l'ouverture du café de la Conversation, en avril 2023, sous forme de coopérative d'intégration par le travail, coopérée avec notre partenaire Mama'yoka et d'autre part avec l'agencement d'un studio d'expression de soi sponsorisé par Adidas et dédiée aux pratiques culturelles urbaines.

Ce qui a donné un surcroît de sens à votre initiative ?

Oui, c'est certain. Notre premier public a été les jeunes du quartier. On les a accueillis, dans nos salles, pour qu'ils puissent travailler et réviser leurs examens alors que toutes les écoles et bibliothèques étaient fermées. Grâce à un partenariat avec le *Learning Planet Institute* (auparavant, le Centre de recherches interdisciplinaires, CRI) nous avons aidé ces jeunes à créer TAS2T (Ta salle de travail) trois salles de révisions gratuites dans le nord de Paris. Il est important de

souligner que nous sommes implantés dans un quartier prioritaire de la ville : « Le cinquième quartier le plus pauvre d’Ile-de-France dans la ville la plus riche de France », précise Éric Lejoindre, le maire du 18^e. Plus qu’ailleurs, les habitants ont conscience de la valeur du capital relationnel qui leur permettra de faciliter une recherche d’emploi ou tout simplement de mieux s’intégrer. C’est la première mission de la maison : faire se rencontrer des gens qui ne se rencontreraient pas autrement grâce à notre programmation pour décroiser et créer du lien social.

Pouvez-vous nous en dire plus sur la Maison de la Conversation ?

La maison est un tiers-lieu qui fait du lien. Concrètement, en 2024, nous avons organisé avec nos partenaires environ 250 événements gratuits dans cette maison ou hors les murs pour faire vivre l’expérience de l’autre grâce à la conversation. Notre programmation sociale et culturelle est structurée autour de trois pôles : les conversations avec la tête pour faire bouger la société, les conversations avec le cœur pour développer ses compétences sociales et les conversations avec le corps pour se reconnecter à la terre. La conversation, ce n’est pas l’art du consensus mais l’école de l’altérité. Ici on apprend à débattre sans se battre. Lieu d’innovation sociale, la MdC s’adresse à toutes et tous : les habitants du quartier, les associations, les personnes extérieures et les entreprises.

Nous avons aussi développé deux projets à fort impact. D’abord, La Base media (Instagram), un média vidéo qui traite de l’inclusion par le sport et la culture. Il a été conçu par trente jeunes des quartiers populaires que nous avons formés au journalisme avec l’école de journalisme l’EMI grâce au soutien de la Région Ile-de-France et de la Fondation Société générale. Ensuite, la rue de la Conversation, un mobilier urbain mobile qui permet d’avoir des conversations dans l’espace public sur le mail René Binet. Ce dispositif, financé par le budget participatif de la Ville de Paris, a été coconçu avec les habitants, les associations, les bailleurs sociaux et la ville.

Le site de la MdC proposait un catalogue de formation en 2022. Qu’en est-il à présent ?

La formation est au cœur du modèle économique des tiers-lieux souvent implantés dans des quartiers mal équipés. Nous avons développé des initiations et des parcours apprenants. Nous sommes également en train de concevoir une formation « maison de la conversation » avec des professionnels. Nous souhaitons que les personnes qui viennent ici deviennent actrices de leurs projets. Qu’elles se sentent autorisées à prendre part à la conversation, surtout celle des autres, pour trouver leur place en restant elles-mêmes et se convaincre que leur point de vue est une richesse pour toute notre société.

Accueillez-vous des spectacles ?

Oui, bien sûr. Mais en toute gratuité. Charge aux intervenants de trouver des subventions de leur côté. Notre condition, c'est que le spectacle proposé soit lié, d'une façon ou d'une autre, à la conversation. Ce qui fut le cas pour le spectacle de danse « Démasculinisez-moi », qui a été retravaillé afin d'allier une modalité conversationnelle à la chorégraphie. Il a été présenté trois fois à la MdC, avant d'être joué à la prison de Cergy et de passer à la télévision, sur Arte. De la même façon, le programme « La poésie vous va si bien » a intégré un « *open mic* » (micro ouvert) pour préserver la dynamique conversationnelle.

Quels sont vos financements ?

Nous avons démarré grâce à un prêt au Crédit coopératif et à la location de l'espace de *coworking* pendant les deux premières années. En tant qu'entrepreneurs sociaux, nous avons développé des services aux organisations qui permettent de financer la programmation gratuite et le fonctionnement du projet autour de trois axes : privatisation et organisations d'événements responsables, conseil en conversation pour ressouder les collectifs professionnels et mécénat et *sponsoring*. Enfin, et c'est encourageant, les subventions publiques commencent à arriver. En effet, les pouvoirs publics comme les fondations d'entreprises sont de plus en plus sensibles aux initiatives qui renforcent la diversité et le lien social.

Vous intervenez donc également dans des lieux extérieurs ?

Absolument. Et là, nos prestations sont payées. Il s'agit toujours de créer hors les murs des conversations autour de nos valeurs. Nous sommes par exemple intervenus récemment pour la Maison des Métallos et le Collège des Bernardins pour mettre en conversation leurs publics. Quand les entreprises viennent à la MdC, on leur propose par exemple des *team-building* solidaires en relation avec des associations. L'important, voyez-vous, c'est toujours les liens, l'échange, la « porosité » avec le quartier, et même au-delà.

Mais la MdC n'est pas indiquée... Nous ne l'avons pas trouvée si facilement...

Vous avez raison. Nous devrions avoir une belle signalétique grâce à l'installation de la rue de la Conversation en mai 2025.

Combien d'usagers avez-vous actuellement à la MdC ?

À présent, nous recevons environ mille cinq cents personnes par mois.

C'est beaucoup ! Et du côté du personnel ?

Nous avons une équipe de huit personnes environ en équivalent temps plein dont, depuis peu, notre première salariée. Les autres sont en *free-lance*, en service civique, bénévoles, ou encore stagiaires comme une étudiante de Mexico qui a fait une étude remarquable sur le baromètre d'impact social de la MdC.

Quel bilan pouvez-vous faire aujourd'hui de votre récente création ?

141

La bonne nouvelle, c'est d'une part l'affluence que connaît la maison et d'autre part la mixité sociale qu'on y trouve ! Nous sommes à notre échelle en train de réinventer le concept des MJC ! Faire société, c'est-à-dire trouver sa place dans le collectif, être capable de vivre en adéquation avec d'autres que soi en restant fidèle à ses valeurs est devenu une gageure dans une société fragmentée et individualiste. La MdC permet de concrétiser cette intention grâce à son projet pédagogique et intergénérationnel et à la qualité de l'expérience humaine qu'elle offre à ses publics. Pour assurer la pérennité de la maison et permettre son déploiement sur d'autres territoires, nous avons plus que jamais besoin de bénévoles, de clients, de mécènes et d'amis pour aider la maison et ses projets. Par exemple, en 2025 nous allons répertorier les lieux où l'on se parle en France. On cherche des partenaires pour nous aider¹.

Vous êtes donc confiant en l'avenir ?

Oui, bien sûr, et malgré les tensions qui s'accumulent ! La MdC, pour l'instant, c'est ici, mais le besoin de conversation, lui, est partout. Dans une société en transition, à chacune, chacun, de se mobiliser pour construire un monde durable et désirable, grâce à l'entraide, à la coopération et parfois à un tiers-lieu qui fait du lien !

Mireille Ruppli & Florence Dumora
Pour Savoirs en prisme

¹ Tous les contacts se trouvent sur notre site web, maisondeconversation.org ; ou encore mieux, sur place, 10-12 rue Grimaud, 75018 Paris.

