

# Une écriture à saturation. Les présupposés idéologiques dans l'Incipit du « Nebab »

Jacques Dubois

Volume 4, numéro 3, décembre 1971

Alphonse Audet

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500198ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500198ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubois, J. (1971). Une écriture à saturation. Les présupposés idéologiques dans l'Incipit du « Nebab ». *Études littéraires*, 4(3), 297–310.  
<https://doi.org/10.7202/500198ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1971

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# UNE ÉCRITURE À SATURATION

## LES PRÉSUPPOSÉS IDÉOLOGIQUES DANS L'INCIPIT DU « NABAB »

jacques dubois

*Le médecin sortit à cinq heures.*

Alphonse Daudet

Alphonse Daudet promène avec lui une réputation d'écrivain primesautier, au style spontané, à la manière toute personnelle, réputation qu'une lecture actuelle dément à chaque instant. Il serait intéressant de rechercher dans et hors de l'œuvre les origines d'un mythe de la fraîcheur et du naturel : on s'apercevrait sans doute que cette légende n'est pas indépendante de la méridionalité que l'on associe volontiers à l'écrivain et dont Daudet cultivait volontiers le thème. Mais l'objectif présent est autre. Il s'agit, à l'intérieur d'une écriture, de reconnaître un langage alourdi des traces de son usage social, entravé de ses présupposés idéologiques. Ce que l'on visera donc à décrire ici, c'est un mode d'expression fortement historisé par les dépôts en lui de la pensée collective et qui d'une certaine manière ne procède jamais que par citation, c'est-à-dire par référence à des codes préexistants, dépositaires eux-mêmes de morales préfabriquées.

Chez Daudet, l'écriture, au sens où l'entendent Barthes et d'autres, est comme saturée d'éléments idéologiques et, contrairement à la réputation de cet écrivain, le sociolecte l'y emporte sur l'idiolecte. Rien ou bien peu de chose en son œuvre d'une pratique du langage questionnant les concepts, les représentations et les signes employés, mais bien plutôt la tendance à produire en tant que texte un réseau d'évidences appuyées sur des conventions et des codes. De cette écriture, *le Nabab*, roman que Daudet publia en 1877, offre de bons échantillons. Nous en commenterons les deux premières pages.

Le choix des deux pages initiales renvoie à une méthode récemment inaugurée par Claude Duchet. Cherchant à saisir le non-dit du texte ou le hors-texte, Duchet s'attache par prédilection à examiner l'incipit de l'œuvre parce qu'il y voit le moment où le discours littéraire s'arrache à la « prose du monde » et trahit d'autant mieux ses rapports à cette prose,

à ses stéréotypes, à ses présuppositions, à ses contraintes, etc.<sup>1</sup>. Face à l'immensité du réel, face surtout à l'immensité du déjà conçu et du déjà dit, face enfin à l'idéologie régnante, comment l'écrivain choisit-il de débiter et comment avoue-t-il, en posant ses premiers mots, les options décisives de son écriture ? Il s'agit donc de scruter « cette limite où le texte se met en jeu, où s'échangent monde et parole, vivre et dire, nécessité et « liberté », où le choix se décide, conjointement, d'un ailleurs et d'un ici, et le profil d'un sens, dans le suspens des autres (p. 9) ».

De la méthode propre à Claude Duchet, nous différerons quelque peu. L'analyse de *Littérature* ne retenait que la première phrase de *Madame Bovary*. Nous concevrons l'incipit plus largement en étendant sa notion aux deux premières pages du *Nabab*. Certes, du point de vue que l'on vient d'énoncer, la première phrase est la plus lourde de sens. Mais, narrativement parlant, elle constitue un découpage assez arbitraire, car elle ne forme pas une unité de récit. En fonction de ce récit, nous avons préféré retenir une séquence plus cohérente, que, faute de pouvoir mieux dire, nous nommerons le premier mouvement narratif. C'est la phase qui fait entrer en jeu les principaux opérateurs du discours romanesque. Dans le cas présent, ce premier mouvement se confond avec une section bien délimitée, l'avant-scène. L'avant-scène peut se définir comme une scène brève, préluant à l'action et servant à intriguer le lecteur. Celle du *Nabab* est remarquable à trois égards. D'une seule coulée, ses deux pages forment comme une seule phrase narrative. Elles participent à un montage introductif dont elles sont le terme médian. Enfin, leur thème est précisément celui d'un départ, c'est-à-dire d'un commencement. Mais voyons-en le texte avant d'en aborder l'analyse :

### LES MALADES DU DOCTEUR JENKINS

**Debout sur le perron de son petit hôtel de la rue de Lisbonne, rasé de frais, l'œil brillant, la lèvre entr'ouverte d'aise, ses longs cheveux vaguement grisonnants épandus sur un vaste collet d'habit,**

<sup>1</sup> Cf. Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », dans *Littérature*, 1, février 1971, pp. 5-14.

carré d'épaules, robuste et sain comme un chêne, l'illustre docteur irlandais Robert Jenkins, chevalier du Medjîdjié et de l'ordre distingué de Charles III d'Espagne, membre de plusieurs sociétés savantes ou bienfaitantes, président fondateur de l'œuvre de Bethléem, Jenkins enfin, le Jenkins des perles Jenkins à base arsenicale, c'est-à-dire le médecin à la mode de l'année 1864, l'homme le plus occupé de Paris, s'apprêtait à monter en voiture, un matin de la fin de novembre, quand une croisée s'ouvrit au premier étage sur la cour intérieure de l'hôtel, et une voix de femme demanda timidement :

« Rentrerez-vous déjeuner, Robert ? »

Oh ! de quel bon et loyal sourire s'éclaira tout à coup cette belle tête de savant et d'apôtre, et dans le tendre bonjour que ses yeux envoyèrent là-haut vers le chaud peignoir blanc entrevu derrière les tentures soulevées, comme on devinait bien une de ces passions conjugales, tranquilles et sûres, que l'habitude resserre de toute la souplesse et la solidité de ses liens.

« Non, madame Jenkins . . . Il aimait à lui donner ainsi publiquement son titre d'épouse légitime, comme s'il eût trouvé là une intime satisfaction, une sorte d'acquit de conscience envers la femme qui lui rendait la vie si riante . . . Non, ne m'attendez pas ce matin. Je déjeune place Vendôme.

— Ah ! oui . . . le Nabab, dit la belle madame Jenkins avec une nuance très-marquée de respect pour ce personnage des *Mille et une Nuits* dont tout Paris parlait depuis un mois ; puis, après un peu d'hésitation, bien tendrement, tout bas, entre les lourdes tapisseries, elle chuchota rien que pour le docteur :

— Surtout n'oubliez pas ce que vous m'avez promis ».

C'était vraisemblablement quelque chose de bien difficile à tenir, car au rappel de cette promesse les sourcils de l'apôtre se froncèrent, son sourire se pétrifia, toute sa figure prit une expression d'incroyable dureté ; mais ce fut l'affaire d'un instant. Au chevet de leurs riches malades, ces physionomies de médecins à la mode deviennent expertes à mentir. Avec son air le plus tendre, le plus cordial, il répondit en montrant une rangée de dents éblouissantes :

« Ce que j'ai promis sera fait, madame Jenkins. Maintenant, rentrez vite et fermez votre croisée. Le brouillard est froid ce matin <sup>2</sup> ».

<sup>2</sup> A. Daudet, *le Nabab. Mœurs parisiennes*, Paris, Charpentier, 1881, pp. 1-2.

1. Le thème d'ouverture est celui d'un début (de journée), d'un départ (d'un homme vers ses occupations). L'avant-scène étire ce thème au point d'en être comblée toute. En effet, le personnage est en quelque sorte fixé dans le geste du départ : *s'apprêtait à monter en voiture [...] quand [...]*, et la pause se transforme en pose pour la durée des deux pages.

La lecture reconnaît ici un motif d'incipit banal et facile. À la question « par où commencer ? », l'écrivain donne une réponse-échappatoire. Il fait d'un début de journée un début de roman. Or, c'est abuser d'une similitude inessentielle aux fins de masquer l'arbitraire que suppose l'origine de son récit. Derrière l'artifice et la convention, on devine déjà comme une mauvaise conscience du narrateur. Notons encore le caractère insistant, accaparant du subterfuge. Le thème du commencement s'exprime avec une telle redondance qu'il baigne tout l'incipit et noie des éléments essentiels du discours narratif : Daudet multiplie jusqu'à la lourdeur les signes qui manifestent *l'initial*. On peut ainsi relever :

– les trois mentions du matin, dont la dernière se renforce de l'intervention du brouillard ;

– la série des actions reliées au départ et à la journée vue en projet : *s'apprêtait à monter en voiture / Rentrez-vous déjeuner ? / ne m'attendez pas / n'oubliez pas ce que vous m'avez promis / rentrez vite ;*

– la série des notations ayant trait à la fraîcheur et à la disposition matinale des personnages : *rasé de frais, l'œil brillant / le tendre bonjour / bien tendrement / Avec son air le plus tendre [...] une rangée de dents éblouissantes ;*

– un ensemble de connotations entourant le personnage de Madame Jenkins et qui prennent, par rapport au matin et au départ, dimension métaphorique ; il s'agit d'une configuration du flou, de l'indécis, de ce qui s'amorce sans être certain, de ce qui s'inaugure sans s'affirmer encore : *une voix de femme demanda timidement / entrevu derrière les tentures soulevées / on devinait / un peu d'hésitation / C'était vraisemblablement quelque chose de bien difficile / l'affaire d'un instant.*

2. En tant que construction, l'ouverture est l'objet d'un montage singulièrement élaboré, de forme gigogne ainsi qu'on va le voir. S'emboîtent de la sorte :

– l'incipit proprement dit (« Debout sur le perron . . . ») ; c'est une longue phrase-tableau, de style typiquement artiste, remarquable par sa composition « en éventail » (le sujet et la base verbale sont séparés et enveloppés par de multiples apposés et circonstants) ;

– l'avant-scène de deux pages qui enferme l'incipit ; c'est un tableau-instantané, où se retrouve la manière artiste appliquée cette fois à la structure scénique autant qu'au style. Les marques du traitement artiste sont : le cadrage théâtral (mais aussi naturaliste à certains égards) de la conversation de perron à fenêtre, l'introduction oblique du nom du héros (*Ah ! oui . . . le Nabab*), l'allumage d'une énigme comme terme ou clôture de l'instantané (*quelque chose de difficile à tenir, Ce que j'ai promis sera fait*), le contraste relatif entre un personnage « voyant » (*l'illustre docteur Jenkins*) et un autre traité en flou, en indécis (*le chaud peignoir blanc entrevu*) ;

– le chapitre d'exposition de vingt-six pages qui enferme l'avant-scène ; c'est lui-même un vaste tableau qui, d'une part, dépeint un matin brumeux de Paris et la levée progressive du brouillard jusqu'à l'éblouissement de midi et qui, d'autre part, suit la « tournée » du docteur Jenkins parmi ses patients et ses intimes, depuis le duc de Mora jusqu'au fils, André. Le couplage d'un mouvement temporel fortement structuré et jalonné par la levée du brouillard et d'un mouvement dans l'espace fortement structuré et jalonné par la tournée du docteur constitue, au plan du chapitre, le trait artiste majeur. Fait remarquable, le héros (*le Nabab, Bernard Jansoulet*) ne fera son entrée qu'au chapitre II, juste après l'exposition.

En lui-même, ce montage à trois éléments est déjà un moyen d'attirer l'attention sur l'introduction en tant que forme, d'en souligner la présence et d'en manifester la fabrication. Mais cette surdétermination de *l'art*, du *faire* se trouve renforcée par tout ce que nous avons reconnu comme mise en œuvre artiste dans l'incipit, dans l'avant-scène et dans le chapitre. La même disposition emboîtée serait restée fonctionnelle chez Balzac ; ici, elle se *finalise* du fait qu'elle est l'objet d'une ornementation stylistique et d'un cadrage recher-

ché (Jenkins debout sur le perron, Jenkins tourné vers la fenêtre, Jenkins traversant le brouillard parisien). Un fragment comme les deux premières pages — mais déjà la première phrase, mieux encore même le chapitre ! . . . — y gagne une sorte de plénitude, d'intérêt en soi. L'effet est à relier à la façon dont s'ébauche le discours diégétique dans l'avant-scène. Deux énigmes s'amorcent, l'énigme-Nabab et l'énigme-Jenkins. La première se résume à : « qui est ce personnage des *Mille et une Nuits* dont parle tout Paris ? ». La seconde se dédouble en une question sur la véritable personnalité de Jenkins (voir plus loin le jeu ironique sur cette question) et une autre sur la promesse faite par le docteur à son épouse, « quelque chose de difficile à tenir ». Or, donnant tout le relief au second volet de ces énigmes, l'écrivain fait mine de nous égarer vers celle qui est si bien inessentielle qu'elle sera à peu près résolue au terme du chapitre I. En revanche, l'énigme du Nabab, qui touche au sujet même du roman, ne nous est signalée, par une véritable coquetterie, qu'à la faveur d'une information latérale. Ce biais est si patent (*Ah ! oui . . . le Nabab*) que le lecteur ne peut être dupe. En présence de ce « système » à deux personnages, dont l'un est présenté de façon tapageuse (première phrase) et insistante (notons la redondance du titre : « Les *malades* du docteur Jenkins ») et dont l'autre est désigné de biais, de façon rapide et à travers un langage métaphorique destiné à suggérer le mystère<sup>3</sup> (« Nabab », « personnage des *Mille et une Nuits* »), ce lecteur n'hésite guère à comprendre qu'on ne l'intéresse à Jenkins que pour mieux attirer son attention sur le Nabab, pour mettre en perspective le héros. Par cette recherche de l'ambigu comme par le cadrage artiste, l'avant-scène nous fait donc entendre que Daudet refuse le fonctionnel au profit d'une certaine gratuité.

3. Repartons maintenant de la première phrase. Pour reprendre l'expression de Claude Duchet, cet incipit nous fait entrer dans « la massive évidence d'un être-là ». Rien dans ces premières lignes qui ressemble à une interrogation sur l'origine du récit commencé ou sur la raison d'être du personnage

<sup>3</sup> C'est Mme Jenkins qui nomme le Nabab. En ce sens, elle forme un intermédiaire entre les deux personnages ; mais elle est intermédiaire en un autre sens encore puisque, présente dans la scène comme Jenkins, elle est évoquée de manière floue et un peu secrète comme le Nabab.

introduit. Le texte impose une présence dans son évidence et sa nécessité ; d'autorité d'auteur, il détache d'une durée « connue » un moment singulier pour en faire arbitrairement le premier temps d'un dire. Et comme pour mieux assurer la certitude prétendue, il multiplie jusqu'à la surcharge précisions et détails. On reconstitue d'ailleurs aisément un crescendo dans l'ordre de l'évidence du savoir. Soit, si l'on adjoint la seconde phrase à la première, cinq « strates » successives :

a) le vu <sup>4</sup>, le constatable (jusque *chêne*), dont le caractère d'évidence s'accroît premièrement du fait que la série des notes descriptives fixe le personnage en un portrait et deuxièmement de ce que la stéréotypie des formes (« rasé de frais », « lèvres entr'ouvertes d'aise », « robuste et sain comme un chêne ») renvoie à un déjà-vu et à un déjà-dit, encore que le rapport au préexistant varie d'une note à l'autre. Notons que « son hôtel » anticipe sur la strate suivante et « d'aise » sur la quatrième.

b) le su, le connaissable (jusque *Paris*), qui est le lieu d'une stratégie significative : on tente de nous imposer la nécessité du discours par référence à l'illustration du personnage, mais cette justification même alourdit l'insolente certitude de l'énonciation. En fait intervient ici un procédé de citation sur lequel il conviendra de revenir par la suite.

c) le perçu (jusque « *Rentrez-vous déjeuner, Robert ?* »), constatable qui s'oppose au vu comme narratif à descriptif et qui est mise en train du récit selon les lois classiques, ou pour mieux dire romantiques, du genre.

d) l'induit, le devinable (jusque *soulevées*), qui se signale par l'apparition d'épithètes interprétatives : « *bon et loyal* sourire », « *belle tête de savant et d'apôtre* », « *tendre bonjour* », « *chaud* peignoir blanc ». Tout à la fois, ces épithètes révèlent un jugement, jugement porté sur l'apparence physique, et relèvent d'un code (le sourire loyal est un sourire-type, un peignoir est toujours dit chaud . . .).

<sup>4</sup> C'est par commodité et par manière de dire qu'en employant ces catégories du « vu », du « su » et du « perçu » nous supposons une imitation du réel. Nous ne perdons nullement de vue qu'à l'intérieur du discours homogène de son récit l'écrivain ne peut que mimer le su, le vu, etc.

e) le commenté (« une de ces passions conjugales, tranquilles et sûres, que l'habitude resserre de toute la souplesse et la solidité de ses liens ».), qui correspond aux références à des codes culturels ou gnomiques dont parle Roland Barthes à propos de Balzac<sup>5</sup>. Au sein de telles références, l'idéologie transparaît le plus clairement, fait définitivement surface. C'est à un savoir psychologique et moral que fait référence le texte, ici aussi bien que dans deux citations ultérieures : « comme s'il eût trouvé là une intime satisfaction [etc.] » et « ces physiologies de médecins à la mode deviennent expertes [etc.] ».

4. De retour à l'incipit, il nous est loisible de le ramener à un modèle introductif plus conforme à la logique narrative. Il semble plus normal, en effet, qu'un récit parte de l'indéterminé pour ne gagner que progressivement le plan du défini et du bien établi :

**un matin de la fin novembre, un homme, debout devant un hôtel, s'apprêtait à monter en voiture, quand une croisée s'ouvrit au premier étage sur la cour intérieure de l'hôtel et une voix de femme demanda [...].**

L'intérêt d'une telle transformation est qu'elle fait ressortir l'aspect hybride du texte de Daudet. Dès qu'il est réduit à ses dernières lignes et légèrement aménagé (mots en italique), l'incipit se constitue d'une suite d'indéfinitions : UN matin, UN homme, UN hôtel, UNE voix<sup>6</sup> et il rejoint de la sorte un début narratif plus normal, c'est-à-dire énigmatique, tissé d'incertitudes. Mais tel qu'il est chez Daudet, tel que le dominant ses deux premières « strates », il privilégie le défini, c'est-à-dire la référence à un antérieur, c'est-à-dire encore, pour parler comme les linguistes, qu'il opte pour une formulation anaphorique.

L'anaphore réside pour l'essentiel dans la forme *l'illustre docteur Jenkins*, reprise en d'intéressantes équivalences telles

<sup>5</sup> Cf. *S/Z*, Paris, Seuil, 1970 ; pp. 27-8, 104-5, 106-7, 145-6, etc.

<sup>6</sup> Les trois définis de la phrase (*l'étage, la cour, l'hôtel*) n'entrent pas en ligne de compte parce que leur détermination n'est pas fondée narrativement, mais est seulement fonction d'un autre élément de la phrase, la mention initiale de l'hôtel.

que *Jenkins enfin*, *le Jenkins des perles Jenkins*, *le médecin à la mode*, etc. Alors même que ces expressions sont lourdes et insistantes, le processus de définition y est subtil. D'une part, l'article défini renvoie à un antérieur et à un connu et il est proprement anaphorique ; de l'autre, plutôt cataphorique<sup>7</sup>, il appelle à sa suite une formulation identifiante, qui fonctionne ici comme rappel du soi-disant connu. Ce qui produit notamment l'expression *le Jenkins des perles Jenkins à base arsenicale*, intéressante sous trois aspects : 1° sa valeur conative d'appel à un assentiment du lecteur (sensible aussi dans *Jenkins enfin*) ; 2° son caractère allusif et ironique, qui sera examiné plus loin ; 3° et surtout une forme tautologique de détermination (*Jenkins = Jenkins*) qui a pour fonction rhétorique de manifester l'évidence du référent.

La prédominance du défini, de l'anaphorique rejaillit même sur le plan narratif. Alors que, dans une structure plus normale une fois encore, le récit débiterait par les précisions essentielles de temps et de lieu et que celles-ci gouverneraient la première mention du personnage, nous voyons ici la « définition » du personnage inclure les deux précisions (« l'année 1864 », « Paris ») et, pourrait-on même dire, engendrer ces coordonnées majeures de la narration. L'inversion s'accuse d'ailleurs autrement encore. De même que *Jenkins* précède et encadre *Paris* et *1864*, il est précédé et encadré par une série de désignations parcellaires ou aspectuelles (synecdochiques ?) du personnage qu'il représente. Il s'ensuit que, trop détaillée, la présentation retarde et dilue l'identification du personnage.

5. Observée dans l'incipit, la hiérarchie défini/indéfini se retrouve dans l'ensemble de l'avant-scène. Elle oppose deux registres, celui de *Jenkins* et celui de son épouse. Soit les deux séries :

« l'illustre docteur J. » → « cette belle tête de savant et d'apôtre » → « le docteur » → « l'apôtre ».

« une voix de femme » → « le chaud peignoir blanc » → « madame Jenkins » → « la belle madame Jenkins ».

<sup>7</sup> Nous empruntons la distinction entre anaphore et cataphore à Lidia Lonzi (« Anaphore et récit », dans *Communications*, 16, 1970, pp. 133-142), qui elle-même s'inspire des théories de M.A.K. Halliday et de Z. Vendler.

Dans la première série, le texte simule effrontément la familiarité avec le personnage et la connivence avec le lecteur. Introduit par une désignation péremptoire, le personnage se voit, l'instant d'après, affublé d'un masque : *cette belle tête de savant et d'apôtre*. En particulier le démonstratif est intéressant ; s'il renvoie, par un raccourci sémantique, à des éléments antérieurs du texte (*sociétés savantes ou bienfaitantes*), il implique aussi une manière d'allusion à une connaissance extérieure au texte. Un peu de même, mais de façon moins patente, plus loin, à propos du Nabab : *CE personnage des « Mille et une Nuits » dont tout Paris parlait*. Ainsi se tisse le réseau des retours à un passif du roman dont il faudra préciser la nature.

Dans la seconde série, la tendance est opposée. L'indéfini prédomine, narrativement parlant, dans les deux premières appellations : nous sommes dans le mystère. Et si madame Jenkins est finalement nommée, c'est par un biais habile, à la faveur d'une phrase prononcée par le docteur.

Pourtant, la tension entre les deux registres n'est qu'apparente. Il n'y a pas de réel mystère. Seconde, l'indéfinition n'est là que pour faire valoir l'évidence principale en manifestant le point de vue du personnage central, Jenkins. Mieux même, le pseudo-mystère agit comme procédé de suggestion et d'anticipation, — et c'est une autre manière de jouer de l'autorité d'auteur. Nous devinons déjà que Jenkins brime sa femme, que le Nabab lui importe beaucoup comme il importe beaucoup à l'avenir du roman (cf. la « nuance très marquée de respect »), enfin que Jenkins est un être hypocrite. Une énigme demeure : la promesse faite à M<sup>me</sup> Jenkins. Mais, en gros, c'est une fausse piste . . .

6. On a suivi jusqu'ici la démarche d'une écriture qui affiche son intention de littérature et qui s'installe dans la certitude de son dire. Il serait intéressant de relier cette démarche à une esthétique, celle sans doute du roman naturaliste, mais notre propos est de rechercher, à travers l'écriture, la trace idéologique dans le texte.

Alors même qu'il veut produire un sens neuf, tout texte opère avec des éléments déjà usés, socialisés, « clôturés ».

Cette fatalité paraît asservir Alphonse Daudet plus que n'importe quel autre à la même époque. Là où, chez l'écrivain créateur, l'écriture entre en conflit avec l'idéologie et tente de la transformer, chez Alphonse Daudet, la première s'imprègne de la seconde par une naturelle osmose. Si l'on ne peut pourtant confondre les romans de Daudet avec certaines productions sous-littéraires entièrement stéréotypées et découpées dans l'idéologie, comme les romans de Georges Ohnet par exemple, c'est que la *citation* qui s'y trouve faite des codes préexistants y reste toujours libre d'un certain choix et d'un recul ironique.

L'avant-scène du *Nabab* ouvre à un univers social très caractérisé, celui de la grande bourgeoisie parisienne et, à l'intérieur de celle-ci, au monde d'un médecin à succès (avec petit hôtel, jolie femme et riches malades). Cet univers accède rapidement à l'existence grâce à l'étroite cohésion et à la forte redondance stylistique du texte (exemple de redondance : la répétition de la formule « aguichante » *médecin à la mode*, introduite dans l'incipit et reprise en finale comme pour encadrer le fragment). Mais le remarquable est que cette représentation nous soit donnée comme l'image du monde le plus naturel, d'un monde qui va de soi : le sens se mue en nature, son énoncé en pur reflet. Affluent alors les tournures convenues et les expressions toutes faites, puisqu'à monde qui va de soi langage qui va de soi. C'est le règne du stéréotype : « la lèvres entr'ouverte d'aise », « ses longs cheveux vaguement grisonnants épandus », « le chaud peignoir blanc », « les lourdes tapisseries », « au chevet de leurs riches malades », etc.

Ce langage du déjà-dit entretient le climat rassurant du prévisible. Il trahit une trop facile adhésion au monde qu'il transcrit, avalisant sans détour les valeurs de ce monde. En outre, il s'accorde étroitement avec un réseau de notations éparses dans le texte et qui reflètent les mœurs bourgeoises dans ce qu'elles dégagent d'aise et d'autosatisfaction. On pressent là certain climat et certain style chers à Daudet où se fondent l'intime, le douillet et le feutré. C'est par exemple le terme *aise* qui surplombe le texte comme une valeur-signal ; c'est le mot « tendre » revenant plusieurs fois ; c'est encore l'atmosphère d'élégance et de chuchotement qui émane de madame Jenkins. À ce point, l'écriture se confond avec un mimétisme.

La configuration de l'aisé et de l'intimité s'allie à une thématique bien autre, mais tout aussi bourgeoise, qui est celle du prestige et de l'illustration. L'avant-scène « chante » une parisianité typique qu'elle pose à l'horizon de son texte en valeur référentielle. Quoi de plus enviable que d'être Parisien, que d'être à la mode, que d'être connu de tout Paris ? Or le langage qui véhicule ce mythe nous apparaît comme importé de façon brute. Il appartient à un type d'expression fortement codé et nettement marqué qui est celui de la réclame journalistique. Nous sommes là devant une écriture de presse très familière au XIX<sup>e</sup> siècle, reconnaissable à son abondance, à ses hyperboles, à son imagerie banale. Elle intervient ici pour servir à la présentation de deux personnages, Jenkins et le Nabab. C'est lorsqu'elle dresse le *curriculum vitæ* du premier qu'elle se donne le plus libre cours et qu'elle apparaît le mieux comme citée. En se coulant en elle, le discours romanesque se fait pastiche ou parodie <sup>8</sup>.

7. La parodie est une citation à deux degrés. Premier degré : reprise et imitation d'un message ou d'un code déjà existant. Second degré : surcharge, marques forcées introduites dans l'imitation de façon à indiquer une distance et à manifester une supériorité. C'est donc ici le lieu où s'engendre l'ironie. Dans l'avant-scène, elle affleure dès l'incipit où la liste emphatique des titres dont s'honore le docteur est entachée de ridicule (« chevalier du Médjïdjié », « plusieurs sociétés savantes ou bienfaisantes »). On la retrouve un peu plus bas dans le faux pathétique de *Oh ! quel bon et loyal sourire* ou dans l'admiration suspecte de *cette belle tête de savant et d'apôtre*. Sans doute cette ironie est-elle préparatoire à ce qui se dessinera à la fin du fragment, l'image de la duplicité de Jenkins, et il est clair qu'elle est moquerie à l'adresse d'un personnage de fourbe et de vaniteux qui nous sera dévoilé plus loin, — c'est un autre aspect de l'anticipation dans le passage. Mais, plus subtilement, nous pouvons tenir cette ironie pour la réaction du discours romanesque à l'ingestion trop violente d'un « corps étranger ». En cet endroit mieux qu'en n'importe quel autre fait surface l'ambivalence

<sup>8</sup> Il existe aujourd'hui des romans-collages, tel *l'Éclat et la Blancheur* de W. Lewino (Paris, Grasset, 1967), qui assemblent et accommodent des messages déjà constitués (journalistiques, scolaires, publicitaires, etc.) sous une forme parodique. À sa manière, Daudet les préfigure.

notoire d'Alphonse Daudet. L'ironie s'offre comme la dénonciation interne d'une tendresse coupable de l'écriture, de sa trop grande complaisance envers certains codes idéologiques et leurs présupposés. En somme, il s'agit du geste ultime pour sauver le discours d'un naufrage dans le déjà-dit et dans le connu par avance. Malheureusement, l'ironie se faisant métalangage s'enferme dans l'idéologie implicite à ce métalangage. C'est bien ce qui se passe dans le cas présent. La dénonciation moqueuse de l'hypocrite, du tartufe devenue un tel lieu commun littéraire qu'elle a pris un caractère obligé : c'est le portrait à faire, le ton à prendre, l'entrée en matière payante. Maniant l'ironie pour échapper à un code, Daudet s'est, d'un pas allègre, englué dans un autre.

**8.** Trois phrases méritent une attention spéciale. À leur propos, nous avons parlé plus haut de références à des codes culturels et déjà noté qu'avec elles l'idéologique venait à fleur de texte.

Deux d'entre elles, les plus nettement formulées en tant que références (« une de ces passions conjugales », « ces physionomies de médecins »), occupent des positions marquées dans le fragment. Si l'on veut bien considérer l'avant-scène comme une *période* (nous avons parlé précédemment de « phrase narrative » à son propos), période comprenant deux sections à peu près égales, un mouvement ascendant et un mouvement descendant, plus une clausule, nous observons que les deux références surviennent comme termes des deux mouvements et en somme qu'elles les couronnent. Lourdes de signification, elles bénéficient donc du meilleur relief.

Il est possible de réduire les trois phrases en cause à un schéma commun :

- « Parmi les passions conjugales, il est une fraction qui [ . . . ] »
- « Parmi les maris, il est une fraction qui [ . . . ] »
- « Parmi les médecins, il est une fraction qui [ . . . ] »

Chacun de ces énoncés fonctionne comme témoin d'une typologie, supposée établie ou en voie d'établissement, des hommes, des caractères, des conduites, des situations. Peut-

être ces observations l'écrivain les a-t-il vraiment faites et n'a-t-il pas d'autre but que de s'en servir pour éclairer son discours. Mais, à un niveau plus profond, il laisse supposer l'existence d'un vaste savoir où il n'a qu'à puiser pour le transvaser dans ses romans et dont il s'enorgueillit d'être la voix. Plus que l'auteur, c'est un Livre qui s'exprime. Les indices du phénomène sont de deux sortes. Dans ces « citations », on aborde un registre lexical qui est déjà celui de la science, d'un certain pédantisme (« conjugales », « légitime », « physionomies »). Par ailleurs, les phrases ou séquences ont toutes trois la force et le ramassé d'une règle : c'est un savoir établi, pétrifié que l'on pose.

Soutenir que l'habitude peut renforcer la passion dans le mariage ou que les médecins deviennent menteurs en soignant les riches semble de prime abord ne relever que d'une idéologie assez innocente. En fait, comme Barthes l'a bien vu, c'est de la somme de tels préceptes et de telles idées reçues que se forme peu à peu le « monstre » idéologique. Ici déjà, rien qu'en réunissant deux références, celle sur le mariage et celle sur les médecins, on voit poindre une philosophie de l'habitude fort insidieuse et des plus susceptible de refouler à l'arrière-plan les véritables déterminations. Mais l'essentiel et le plus grave ne sont pas là. Ils résident dans ce « geste » du texte qui consiste à manier le présumé et à puiser dans le tiroir aux idées préexistantes. C'est user là, et quel que soit le contenu, de l'arme idéologique par excellence. À Balzac, il arrivait de brandir cette sorte d'arme. Avec sa psychologie anodine et sa morale à courte portée, Alphonse Daudet la dissimule sous des allures inoffensives.

*Université de Liège*

□ □ □