



HAL
open science

La langue classique, une langue parlée? Dire La Princesse de Clèves au XXI^e siècle

Marine Roussillon

► **To cite this version:**

Marine Roussillon. La langue classique, une langue parlée? Dire La Princesse de Clèves au XXI^e siècle. Elseneur, 2018. hal-01664887v2

HAL Id: hal-01664887

<https://hal.science/hal-01664887v2>

Submitted on 14 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La langue classique, une langue parlée ?

Dire *La Princesse de Clèves* au XXI^e siècle

Voilà que j'avais préparé un discours, et bien je vais le mettre de côté parce que lorsqu'on est avec tant d'amis [...] on se doit de parler avec le cœur et pas avec un texte. Je vais donc parler très librement... L'autre jour, je m'amusais, on s'amuse comme on peut, à regarder le programme du concours d'attaché d'administration. Un sadique ou un imbécile, choisissez, avait mis dans le programme d'interroger les concurrents sur *La Princesse de Clèves*. Je ne sais pas si ça vous est souvent arrivé de demander à la guichetière ce qu'elle pensait de *La Princesse de Clèves*... Imaginez un peu le spectacle¹ !

Ces quelques mots prononcés par Nicolas Sarkozy en février 2006, lors d'un meeting de l'UMP, ont été à l'origine d'une vaste polémique qui a transformé un roman du XVII^e siècle, *La Princesse de Clèves*, en symbole de résistance. Dans cette polémique, la question des relations entre écrit et oral a joué un rôle central.

Après le meeting de février 2006, Nicolas Sarkozy a mentionné le roman de M^{me} de La Fayette à plusieurs reprises², toujours sur le même ton. Ainsi, en juillet 2008, en visite dans une colonie de vacances, il déclare :

Lorsqu'on passe des concours administratifs dans un parcours au mérite, on doit tenir compte me semble-t-il du fait que s'il y a deux candidats, y en a un qui a fait 15 ans au service du bénévolat et de l'association et l'autre qui a rien fait, on le critique pas, on le critique pas, mais ça doit donner des points de plus à celui qui a fait du bénévolat pour les autres, quand même, je veux dire

1. Nicolas Sarkozy, discours du 23 février 2006, cité par Alain Cantillon, « "Y a l'autre qu'a rien fait" (Qu'est-il arrivé à *La Princesse de Clèves*?) », *Penser / Rêver*, n° 20, automne 2011, p. 153-166, ici p. 156. La lecture de cet article a beaucoup inspiré les pages qui suivent.

2. Pour une anthologie plus complète des interventions de Nicolas Sarkozy mentionnant *La Princesse de Clèves*, voir le site de la SIEFAR (Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien Régime) : <http://siefar.org/la-princesse-de-clèves/>, dernière consultation octobre 2017.

en termes de richesse humaine, d'engagement au service des autres, pourquoi on n'en tiendrait pas compte, ça vaut autant, euh, que de savoir par cœur *La Princesse de Clèves*... Enfin... J'ai rien contre, enfin... bon enfin..., c'est parce que j'avais beaucoup souffert sur elle³.

Ces attaques mobilisent une opposition entre texte et parole. L'écrit – le discours qui ne sera finalement pas lu, tout comme le roman de M^{me} de La Fayette – est rejeté au profit d'une parole « libre », qui vient du « cœur ». Ce choix de l'oralité est marqué dans le discours par une série de procédés caractéristiques : omission de « ne » dans la négation, répétitions, hésitations, nombreux modalisateurs, etc. Cette opposition entre écrit et oral rencontre une autre opposition, qui divise le public : d'un côté, les défenseurs de la culture écrite, « sadiques » ou « imbéciles » et dont l'activité est décrite comme inutile (« l'autre qui a rien fait ») ; de l'autre, ceux qui parlent « avec le cœur » mais souffrent quand ils sont confrontés à un texte, qui sont du côté de la « richesse humaine », de « l'engagement au service des autres ». La distinction entre ceux qui parlent et ceux qui écrivent oppose un engagement vivant et ouvert aux autres à un patrimoine mort et inutile. L'oralité est inscrite dans le présent et la relation à l'autre ; la revendiquer revient à s'adresser à un public spécifique et à en revendiquer la légitimité contre les partisans d'une culture écrite.

Ces attaques ont pris une pertinence particulière dans le contexte de la réforme des universités mise en œuvre entre 2007 et 2009 : elles ont alors été interprétées comme un signe d'une part du mépris du pouvoir pour la littérature, la culture et plus largement tous les savoirs qui ne seraient pas directement rentables et d'autre part de la volonté de construire un enseignement élitiste, excluant toute une catégorie de la population (« la guichetière ») de l'accès à une culture de haut niveau⁴. *La Princesse de Clèves* est alors devenue le symbole de ce qu'il s'agissait de défendre contre le pouvoir. De manière frappante, cette appropriation militante du roman a pris la forme de mises en voix. Ce sont d'abord, en février 2009, des lectures publiques organisées par des universitaires et des étudiants : lectures marathon ou lectures commentées dans des conférences publiques⁵. La

3. Nicolas Sarkozy, discours du 24 juillet 2008. Vidéo en ligne : http://www.dailymotion.com/video/x68n3c_nicolas-sarkozy-s-en-prend-a-la-pri_news. Transcription citée par Alain Cantillon, « “Y a l'autre qu'a rien fait”... », p. 161.

4. Voir par exemple Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, « Introduction », p. 1.

5. Le site de la SIEFAR recense quatre lectures marathon. La première a eu lieu le 16 février 2009 devant le Panthéon à Paris, à l'appel d'enseignants et étudiants de l'université Paris III – Sorbonne nouvelle. D'autres lectures ont eu lieu le 18 février à Aix-en-Provence et à Poitiers et le 19 février à Montpellier. À la même période, des lectures commentaires du roman

première de ces lectures marathon est alors ouverte par le comédien Marcel Bozonnet, qui joue depuis plusieurs années une adaptation théâtrale du roman⁶. Au même moment, le documentariste Régis Sauder réalise un film intitulé *Nous, princesses de Clèves*⁷, dans lequel des lycéens s'approprient le texte de M^{me} de La Fayette en le jouant ou en le récitant face à la caméra. Puis en 2010, Laurence Février crée une nouvelle adaptation théâtrale de *La Princesse de Clèves* qu'elle conçoit comme une « réponse artistique à Nicolas Sarkozy » : *La Passion corsetée*⁸. La défense du texte, de son actualité, de son utilité pour le présent, passe par sa transformation en parole. Ce choix partagé est d'autant plus intéressant que le roman semble mal s'y prêter. *La Princesse de Clèves* est l'une des premières nouvelles galantes à s'affranchir de la fiction d'oralité : le récit n'est pas encadré par une conversation qui lui servirait de prétexte et le narrateur n'y intervient quasiment pas⁹.

À partir de quelques remarques sur ces mises en voix du roman, cet article voudrait mettre au jour les implications d'un lieu commun de l'histoire littéraire : celui de l'oralité de la littérature classique. Il ne s'agit pas ici d'enquêter sur la réalité historique de ce lieu commun¹⁰, mais de comprendre les enjeux et les effets d'une démarche qui appréhende les textes du passé, et plus particulièrement de ce patrimoine national qu'est la « littérature classique », en les considérant comme des paroles dites ou à dire.

ont eu lieu à Grenoble (par Christine Noille, sous le titre « Sarkozy et la Princesse : de quoi *La Princesse de Clèves* est-elle le non ? ») et à Rouen (par Myriam Dufour-Maitre).

6. *La Princesse de Clèves*, mise en scène de Marcel Bozonnet, adaptation d'Alain Zaepffel, chorégraphie de Caroline Marcadé, lumières et scénographie de Joël Hourbeigt, costumes de Patrice Cauchetier, produit par le Théâtre des Bouffes du Nord et le Théâtre des arts de Cergy-Pontoise, avec Marcel Bozonnet. Spectacle créé en 1995.
7. *Nous, princesses de Clèves*, film documentaire de Régis Sauder (auteur, réalisateur), Nord Ouest Documentaires, France Télévision, 69 minutes, 2010, sorti en salles en mars 2011. Le film s'est construit grâce à l'atelier mené au sein du lycée Denis Diderot de Marseille par Emmanuelle Bonthoux et Anne Tesson.
8. *La Passion corsetée*, mise en scène de Laurence Février, scénographie et son de Brigitte Dujardin, lumières de Carlos Perez, costumes de Marie-Thérèse Peyrecave, produit par la Compagnie Chimène, avec Laurence Février. Spectacle créé au théâtre du Lucernaire à Paris le 11 mars 2010.
9. Sur le rôle et les modalités d'insertion du discours des personnages dans les romans de M^{me} de La Fayette voir l'article de Jean-François Castille dans le présent numéro.
10. Réalité historique remise en cause notamment par les travaux de Nicolas Schapira sur les salons. Voir : Nicolas Schapira, *Un professionnel des lettres au XVII^e siècle. Valentin Conrart : une histoire sociale*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 227-236 ; « Écrivains et élites urbaines au XVII^e siècle : peut-on se passer du modèle du salon ? », in *La Ville et l'Esprit de société* (Actes de la journée d'études du 27 mai 2002 organisée par le CEVHI), Katia Béguin, Olivier Dautresme (dir.), Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004, p. 17-32 ; « Le "salon" écrit par les professionnels des lettres (France, XVII^e siècle) », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 38, n° 75, 2011, p. 315-328.

« Faire entendre » la langue du XVII^e siècle

Une première caractéristique frappante des mises en voix de *La Princesse de Clèves* des années 2009-2010 est la distance qu'elles prennent avec les représentations de l'oralité dans le roman. Aucune de ces mises en voix ne prend spécifiquement appui sur les dialogues, les scènes de conversation ni les récits insérés. Les lectures marathon donnent à entendre l'ensemble du texte. Les autres mises en voix opèrent une sélection, mais celle-ci ne privilégie pas les passages du roman qui ont le plus à voir avec l'oralité – dialogues, récits insérés ou monologues intérieurs. Au contraire, toutes font l'impasse sur les principaux récits insérés : l'histoire de Diane de Poitiers racontée par M^{me} de Chartres à sa fille ou l'histoire de M^{me} de Tournon racontée par M. de Clèves à sa femme. Plus que la parole des personnages, c'est la voix du narrateur qu'il s'agit de faire entendre.

Dans le documentaire *Nous, princesses de Clèves*, les élèves jouent quatre scènes de dialogue¹¹, mais disent face à la caméra sept passages qui mêlent monologue intérieur, description et récit : la présentation de la cour, le portrait de M^{lle} de Chartres, l'épisode de la lettre, des extraits de monologues intérieurs des trois personnages principaux... La même hétérogénéité est présente dans le spectacle de Laurence Février. La comédienne dit aussi bien des passages de récit (la première apparition de M^{lle} de Chartres, sa première rencontre avec M. de Clèves, la première rencontre avec M. de Nemours au bal) que des dialogues (les reproches de M. de Clèves à sa fiancée, la première entrevue entre M^{me} de Clèves et Nemours) ou des monologues intérieurs (la jalousie de M^{me} de Clèves après l'épisode de la lettre). La diversité des passages dits par une même comédienne¹² renforce l'impression que c'est la voix du narrateur – ou plutôt, nous y reviendrons, de la narratrice – qu'il s'agit de faire entendre. Ces mises en voix ne distinguent donc pas dans le roman des passages dont le style serait plus oral. Elles reposent plutôt sur le pari d'une oralité de l'ensemble du roman.

En cela, ces mises en voix s'inscrivent dans un projet récurrent des adaptations théâtrales de *La Princesse de Clèves* : celui de « faire entendre la langue » du roman. Laurence Février affirme vouloir « dire et redire cette langue magnifique, notre patrimoine littéraire, et éviter par tous les

11. Le dialogue entre M^{lle} de Chartres et M. de Clèves dans lequel celui-ci lui reproche de ne pas l'aimer, la scène de l'aveu, les reproches de M^{me} de Clèves à son mari lorsqu'elle découvre que son aveu est connu à la cour, les adieux de M^{me} de Clèves à son époux mourant.

12. Voir la liste des passages sur <http://nathpasse.blogspot.fr/2010/11/la-passion-corsetee-le-spectacle-au.html>, dernière consultation octobre 2017.

moyens qu'on ne mette ce chef-d'œuvre aux oubliettes »¹³. Cette attention à la langue, qui devient l'objet central du spectacle, est commune à de nombreuses adaptations du roman. En 2014, le dossier d'accompagnement du spectacle de Marcel Bozonnet au théâtre de la Bastille s'ouvre sur ces mots du comédien : « Me voilà, à nouveau, au cœur des plaisirs et des difficultés, à apprendre, voire ressasser, ma chère langue du XVII^e siècle »¹⁴. Le critique Jean-Pierre Thibaudat affirme lui aussi la place centrale de la langue dans ce spectacle : « Tout l'art de Bozonnet consiste ni à l'actualiser, ni à l'historiciser, mais tout simplement à faire entendre cette langue »¹⁵. Deux ans plus tard, c'est encore la langue de M^{me} de La Fayette qui est au centre de l'adaptation théâtrale proposée par Magali Montoya à la MC2: Grenoble. La comédienne Bénédicte Le Lamer déclare ainsi : « Si nous incarnons quelque chose, après nous-mêmes, peut-être est-ce le récit, la langue de Madame de Lafayette, l'écriture même »¹⁶. Dans le dossier pédagogique accompagnant le spectacle, on peut lire :

L'essentiel est [...] que la langue de Mme de Lafayette soit mise en valeur par la proposition visuelle sur scène. On se rend compte en entendant le texte retentir qu'il est plus facile ou agréable de l'écouter que de le lire. Grâce au travail au plateau, l'oralité et la théâtralité du texte apparaissent nettement aux spectateurs / auditeurs¹⁷.

L'objet du spectacle, ce qui est ici incarné et partagé avec le public, ne relève ni de l'intrigue, ni des émotions, mais de la langue et d'une langue définie d'emblée comme orale et théâtrale.

-
13. Laurence Février, citée par Cédric Enjalbert, « *La Passion corsetée*, d'après *La Princesse de Clèves* de M^{me} de La Fayette », critique du spectacle publiée le 24 novembre 2010 sur le site de France Culture, <https://www.franceculture.fr/theatre/la-passion-corsetee-dapres-la-princesse-de-cleves-de-mme-de-la-fayette-critique-de-cedric>, dernière consultation octobre 2017.
 14. Ce dossier d'accompagnement est toujours disponible sur le site du théâtre de la Bastille : http://www.theatre-bastille.com/media/bastille/8-dp-bastille_la_princesse_de_cl_ves.pdf, dernière consultation octobre 2017.
 15. Jean-Pierre Thibaudat, « Bozonnet et *La Princesse de Clèves*: dix-huit ans que ça dure », publié sur *Théâtre et Balagan*, le 13 janvier 2014, <http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20140113.RUE9385/bozonnet-et-la-princesse-de-cleves-dix-huit-ans-que-ca-dure.html>, dernière consultation octobre 2017.
 16. « Questions à Bénédicte Le Lamer » dans le programme consacré au spectacle par le Théâtre national de Strasbourg, saison 2015-2016, p. 21. Le programme est disponible en ligne : <http://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-7ee-56a9be0566150.pdf>, dernière consultation octobre 2017.
 17. « *La Princesse de Clèves* », dossier pédagogique réalisé par Sophie Rigoureux pour la MC2: Grenoble, janvier 2016, p. 14, en ligne : http://www.mc2grenoble.fr/wp-content/uploads/2015/05/DPED_LaPrincesseDeCleves.pdf, dernière consultation octobre 2017.

Oralité de la « langue classique » : généalogie d'un lieu commun

Le lien étroit entre littérature du XVII^e siècle et oralité convoqué par ces adaptations de *La Princesse de Clèves* est un lieu commun de l'histoire littéraire. On sait l'importance longtemps accordée au théâtre par l'histoire littéraire du XVII^e siècle, au détriment des autres genres. Plus récemment, Marc Fumaroli a développé une théorie de la conversation comme « genre des genres », matrice non seulement de la littérature du XVII^e siècle mais aussi de l'ensemble de la littérature française, associant ainsi oralité, littérature du XVII^e siècle et culture nationale¹⁸. Cette théorie reste active jusqu'à aujourd'hui dans les travaux d'historiens de la littérature comme Alain Génétiot, Jacqueline Hellegouarc'h ou Benedetta Craveri, pour ne citer que quelques exemples¹⁹.

Les origines de ce discours associant oralité et littérature du XVII^e siècle sont à chercher chez les écrivains du XVII^e siècle eux-mêmes. Ainsi, dans la Préface de ses *Remarques sur la langue française*, Vaugelas définit le bon usage comme « la façon de parler de la plus saine partie de la cour, conformément à la façon d'écrire des plus sains auteurs du temps »²⁰. Il tisse alors un lien complexe entre langue orale et écrite²¹. L'éloge de « la parole qui se prononce », « première en ordre et en dignité, puisque celle qui est écrite n'est que son image, comme l'autre est l'image de la pensée »²², permet de revendiquer la supériorité de la cour contre « la chaire et le barreau » d'une part et la province d'autre part. La revendication d'oralité sert ainsi la promotion d'un public, celui de la cour et des mondains, et d'une esthétique, l'esthétique du naturel prônée par les puristes. L'oralité est associée à la construction d'une littérature nationale et à une revendication de modernité.

Au XIX^e siècle, les *Remarques* de Vaugelas sont prises dans le mouvement de construction du « classicisme » à la fois comme esthétique et

18. Marc Fumaroli, « La Conversation », in *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora (dir.), Paris, Gallimard, t. III : *Les France*, vol. 2 : *Traditions*, 1992, p. 678-743 ; article repris dans Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard (Folio histoire), 1994, p. 113-210.

19. Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, H. Champion, 1997 ; *L'Art de la conversation : anthologie*, Jacqueline Hellegouarc'h (éd.), Paris, Dunod (Classiques Garnier), 1997 ; Benedetta Craveri, *L'Âge de la conversation*, Éliane Deschamps-Pria (trad.), Paris, Gallimard, 2002.

20. Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, veuve J. Camusat et P. Le Petit, 1647, « Préface », n. p.

21. Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, p. 37.

22. Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise...*, « Préface », n. p.

comme patrimoine national²³. La revendication d'oralité portée par une fraction des auteurs est alors relue comme une caractéristique essentielle de la « langue classique ». Ferdinand Brunetière, dans son *Manuel de l'histoire de la littérature française*, note à propos de Vaugelas : « En faisant de l'usage "parlé" le modèle et le juge de l'usage "écrit", il a imprimé son caractère essentiel à la langue classique, qui est d'être une langue parlée [...] ; par là s'expliquent les qualités d'ordre intérieur ; – de clarté vivante ; – de mouvement et de naturel qui sont celles de la langue classique »²⁴. Dans ses *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, il écrit encore : « nos grands écrivains du XVII^e siècle [...] ont écrit comme on parlait »²⁵.

Dans ce dernier texte, Brunetière associe l'oralité de la langue classique à deux autres caractéristiques essentielles : son actualité et son caractère national. Vaugelas insistait déjà sur l'importance de parler et d'écrire la langue du temps. Cette revendication d'actualité allait de pair avec la volonté de toucher le public mondain. Reprise deux siècles et demi plus tard par Brunetière, elle change de portée : cette « actualité » qui reste sensible malgré le passage du temps, c'est l'actualité des classiques « aisément contemporains de tous les âges »²⁶, l'actualité d'une langue capable de traverser le temps. L'oralité devient ainsi la caractéristique d'une langue intemporelle. Le même glissement s'opère concernant le caractère national de la langue du XVII^e siècle : ce qui chez Vaugelas était une prise de position pour une manière d'écrire contre d'autres, au service de choix esthétiques et de la légitimation d'un public, devient sous la plume de Brunetière une caractéristique essentielle de « la » langue classique. Brunetière construit ainsi une langue nationale essentialisée et inscrit cette construction dans la revendication d'une identité nationale²⁷.

23. Voir Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques. Le « siècle de Louis XIV » existe-t-il ?*, Paris, CNRS Éditions, 2012, en particulier le chapitre IV : « La difficile naissance de l'intemporel », p. 127-140.

24. Ferdinand Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, C. Delagrave, 1898, p. 126.

25. Ferdinand Brunetière, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, septième série, 3^e éd., Paris, Hachette, 1912, p. 49.

26. Charles-Augustin Sainte-Beuve définit ainsi les classiques dans « Qu'est-ce qu'un classique ? », in *Causeries du lundi*, 3^e éd., Paris, Garnier frères, s. d., t. III, p. 38-55, p. 42.

27. Voir par exemple Ferdinand Brunetière, « L'Idée de Patrie » (conférence donnée à Tours le 23 février 1901) et « Les Ennemis de l'âme française » (conférence donnée à Lille le 15 mars 1899) dans *Discours de combat*, Paris, Perrin, 1900, p. 121-157 et 161-211. Sur Brunetière, voir Antoine Compagnon, *Connaissez-vous Brunetière ? Enquête sur un antidreyfusard et ses amis*, Paris, Seuil, 1997.

Quand *La Princesse de Clèves* nous parle : oralité et actualité

Les mises en voix de 2009-2010, par le choix qu'elles font de l'oralité, reprennent à leur compte l'idée que la langue classique est une langue parlée ou à parler. Répondre aux attaques de Nicolas Sarkozy par des mises en voix reconduit aussi le lien entre oralité et actualité : tout se passe comme s'il suffisait de dire *La Princesse de Clèves* pour la rendre actuelle, pour l'inscrire dans le présent.

Dans le livret qui accompagne le DVD de *Nous, princesses de Clèves*, Régis Sauder affirme ainsi que c'est à partir du moment où les élèves ont cessé de commenter le texte pour se mettre à le dire qu'il a « été frappé par le fait que le texte de Mme de La Fayette prenait une modernité, une fluidité [qu'il] n'avai[t] pas entendues auparavant »²⁸. Marcel Bozonnet, dans un entretien réalisé par Christophe Pineau le 13 mars 2013, affirme lui aussi l'actualité de la langue du roman :

La manière dont Madame de La Fayette aborde le sujet amoureux est transgénérationnelle. Comment avez-vous travaillé la langue pour faire entendre sur scène l'intemporalité et l'universalité du sujet ?

En fait, nous sommes immédiatement de plain-pied avec la Princesse car nous parlons toujours la même langue, à l'exception du mot *amant* et de l'imparfait du subjonctif. Nous sommes donc traversés par cette langue car c'est la nôtre, une prose cadencée qui nous parle. [...] Cela vient du fait que l'on entend le nombre de syllabes. Chaque phrase est écrite avec cette conscience. Ainsi, quand l'on dit : « *La blancheur de son teint / et ses cheveux blonds / lui donnait un éclat / que l'on a jamais vu / qu'à elle* », il est donc primordial, pour donner à entendre toute la beauté de ce texte, d'en dévoiler l'architecture profonde²⁹.

L'adaptation de Bozonnet veut donner à entendre le rythme de la langue pour en faire sentir la beauté et l'actualité, pour qu'elle « nous parle » : qu'elle *parle*, parce qu'elle est orale, à *nous*, parce qu'elle traverse le temps.

La question de Christophe Pineau associe « l'intemporalité et l'universalité » du roman à la fois à la langue et au sujet traité : la passion amoureuse, sujet considéré comme particulièrement capable de traverser le temps. Plus haut dans l'entretien, Marcel Bozonnet explique ainsi avoir coupé la description de la vie à la cour du début du roman et la qualifie de « digres-

28. « Entretien avec Régis Sauder », livret d'accompagnement du DVD *Nous, princesses de Clèves*, n. p.

29. Entretien avec Marcel Bozonnet, réalisé par Christophe Pineau le 13 mars 2013, en ligne sur le site du théâtre de la Bastille (<http://www.theatre-bastille.com/saison-13-14/les-spectacles/la-princesse-de-clèves>) et reproduit dans le dossier d'accompagnement du spectacle, p. 9.

sion » par rapport à l'intrigue centrale, celle du triangle amoureux formée par la princesse, son époux et le duc de Nemours. Cet aspect du spectacle de Bozonnet éclaire les choix faits par les mises en voix de 2009-2010. On l'a vu, ces mises en voix, à l'exception des lectures marathon, sélectionnent des passages du roman. Ces choix ne sont pas guidés par la plus ou moins grande proximité de ces passages avec l'oral. En revanche, ils privilégient systématiquement le traitement de la passion. Ils se concentrent sur le triangle amoureux au détriment de la dimension politique de l'intrigue et accordent une grande importance aux passages d'analyse des sentiments. Le titre du spectacle de Laurence Février, *La Passion corsetée*, est en lui-même révélateur. Quant au film *Nous, princesses de Clèves*, il donne à voir la manière dont des lycéens s'approprient le roman à partir de ce qu'il dit de l'amour, de ses interdits et de ses souffrances. Comme l'explique le réalisateur, ce qui permet cette appropriation, c'est « que ce soit une histoire d'amour passionnel, absolu. Il est évident que cela s'imbrique avec ce qui les travaille au quotidien »³⁰. Quelques années plus tard, en 2016, la mise en scène du roman par Magali Montoya prend le pari de conserver l'ensemble du texte. Mais malgré ce choix, la mise en voix butte sur les passages les plus historiques et politiques. La longue présentation de la cour de Henri II qui occupe le début du roman ne parvient pas à se passer de l'écrit : derrière les comédiennes, un grand tableau présente les personnages et leurs généalogies. La revendication d'actualité associe donc le choix de l'oralité à une conception de la valeur de la littérature fondée sur les passions. De ce point de vue, le texte d'Hélène Merlin-Kajman accompagnant le film *Nous, princesses de Clèves* est révélateur. En réaction aux attaques de Nicolas Sarkozy, elle y défend une conception de la littérature fondée sur l'empathie³¹ et affirme que l'interprétation du roman par les lycéens (« comme on le dit d'acteurs mettant en scène une pièce de théâtre ») le « confirme avec éclat dans sa valeur "classique" »³².

Les mises en voix de *La Princesse de Clèves*, celles de 2009 comme d'autres, reconduisent ainsi un dispositif qui articule, autour de la notion de langue et de littérature classique, une prétention à l'actualité (à la fois comme inscription dans le présent et comme capacité à s'inscrire dans tous les présents, à échapper au temps), une revendication d'oralité (l'oralité

30. « Entretien avec Régis Sauder », n. p.

31. Pour une analyse critique de la « critique empathique » qui s'est développée depuis le début des années 2000, sous l'influence notamment des sciences cognitives, voir le dossier « Autopsie des émotions » d'*Acta fabula*, vol. 15, n° 4, avril 2014, <http://www.fabula.org/revue/sommaire8643.php>, dernière consultation octobre 2017.

32. Hélène Merlin-Kajman, « La Littérature, miroir qui libère », livret d'accompagnement du DVD *Nous, princesses de Clèves*, n. p.

pratique de la mise en voix des textes, qui renvoie à une description de la langue du roman comme orale et rythmée) et une définition de ce qui fait la valeur de la littérature centrée sur les passions.

Parlons-nous la même langue ?

Mais dans le même temps, les mises en voix de 2009 problématisent ce dispositif. L'oralisation effective du texte vient troubler la fiction d'une oralité essentielle à la langue classique et synonyme d'universalité. Engagées dans une polémique sur la place de la littérature du passé dans notre présent, ces mises en voix représentent des appropriations du roman de M^{me} de La Fayette comme autant de problèmes, mettent en lumière les rapports de pouvoir inscrits dans la langue et défont ainsi la fiction d'une langue classique essentialisée et partageable par tous.

Les témoignages sur les lectures marathon de février 2009 insistent de manière récurrente sur l'hétérogénéité de la mise en voix proposée : compétences diverses, accents différents donnent à voir la diversité des appropriations possibles du roman. « Les lecteurs se suivent, et ne se ressemblent pas. Après les célébrités, les professeurs, puis des étudiants. Viennent des accents qui donnent aux phrases des musiques nouvelles ; un Canadien, une Libanaise... »³³. Le passage à l'oral donne à entendre non pas l'essence d'une langue classique mais la diversité dans la langue.

Cette diversité est audible aussi dans le documentaire de Régis Sauder. Elle y est désignée comme un enjeu de conflits, de rapports de pouvoir. Les lycéens ne parlent pas « la même langue » (pour reprendre l'expression de Marcel Bozonnet) que le roman de M^{me} de La Fayette : s'approprier cette langue est pour eux de l'ordre d'une revanche sociale, d'une prise de pouvoir. « On ne veut pas de sous-littérature écrite pour nous, on veut de la grande littérature », s'exclame une jeune fille. La hiérarchie des publics, des littératures et des langues est reconnue et la mise en voix d'un texte canonique s'apparente à une appropriation violente : ces jeunes gens des quartiers nord de Marseille s'emparent de ce qui n'était pas pour eux. Régis Sauder commente : « Ils partent avec une longueur de retard mais ils récupèrent le texte avec d'autant plus de fierté, presque de souffrance ». En mettant en voix le roman, les lycéens prennent la parole : ils s'emparent

33. Catherine Henri, « L'affaire *Princesse de Clèves* », Le Club Médiapart, 29 mai 2009, <https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/290509/l-affaire-princesse-de-clèves>, dernière consultation octobre 2017. Voir aussi « *La Princesse de Clèves* en marathon contre Sarkozy », *Les Inrocks*, 17 février 2009, <http://www.lesinrocks.com/2009/02/17/actualite/societe/la-princesse-de-clèves-en-marathon-contre-sarkozy-1144179/>, dernière consultation octobre 2017.

d'une parole qui ne leur appartient pas, qui ne s'adresse pas à eux. Cette prise de parole n'est pas la réalisation de l'oralité du roman : elle se fait contre le texte, contre sa valeur, contre l'institution qui la perpétue.

Le film donne à voir plusieurs moments de ce conflit violent. La parole des jeunes disant *La Princesse de Clèves* contraste de manière saisissante avec la parole empêchée de leurs parents : la lecture difficile et buttant sur les mots d'une mère, le long silence d'une autre, le discours d'une troisième en langue étrangère et sous-titré. Lorsqu'une élève dit son bonheur d'avoir pu s'approprier ce qui lui apparaît comme un patrimoine commun – le roman, les tableaux exposés au Louvre –, une autre lui répond en rappelant les rapports de domination qui traversent cette communauté (« Françaises, oui, par le sol, quoi, par le droit du sol, mais je veux dire, nos ancêtres, ils étaient esclaves à cette époque-là ») et en refusant de s'y reconnaître. À la fin du film, les scènes de bac blanc donnent à voir les limites de l'appropriation du roman par les lycéens. Aurore, qui s'est montrée dès le début du documentaire capable de parler la langue de M^{me} de La Fayette et de se reconnaître dans le roman, échoue à le commenter. La langue de *La Princesse de Clèves* laisse place à des phrases courtes, des hochements de tête, un silence vaincu. Dans ce documentaire, la mise en voix du texte donne ainsi à voir les histoires de ceux qui parlent, les rapports sociaux dans lesquels ils sont inscrits et la manière dont ces rapports sociaux sont aussi des rapports à la langue. L'oralisation du roman ne signale pas tant une oralité essentielle du texte et de sa langue, ou une actualité intemporelle du roman que la distance – historique, sociale – qui sépare ceux qui parlent (les lycéens) de ce qu'ils disent (le roman), et les conflits qui se jouent dans cette distance. Loin d'essentialiser la langue classique ou la littérature en général, le passage à l'oral met en lumière le rôle des institutions, le rôle du social dans la construction d'un patrimoine littéraire.

Le spectacle *La Passion corsetée*, contrairement aux lectures marathon et au documentaire de Régis Sauder, fait entendre une voix unique, celle de la comédienne Laurence Février. Son adaptation de *La Princesse de Clèves* fait suite à plusieurs spectacles de théâtre documentaire dans lesquels la comédienne interprétait des textes caractérisés par leur oralité. En 2009, elle jouait ainsi dans *Suzanne, une femme remarquable*, la retranscription fidèle d'un entretien réalisé avec la militante féministe Francine Demichel. Dans *La Passion corsetée*, la relation à l'oralité est tout autre. Le corset présent dans le titre n'est pas seulement le vêtement qui contraint le corps de la comédienne, ni même la métaphore des interdits qui régissent la vie des personnages : le corset, c'est la langue classique, langue « tenue », qui contraint les passions et les corps. Il y a bien, ici aussi, violence : violence de la confrontation entre une langue et un corps féminin et passionné, celui de la comédienne, celui

de la princesse, mais surtout celui de M^{me} de La Fayette. « Quand Madame de Lafayette écrit, c'est toujours pour parler d'une femme à qui elle donne le premier rôle, mais c'est elle-même qui apparaît en creux [...] »³⁴. La mise en voix n'est pas la simple réalisation de l'oralité (et donc de l'universalité) du texte: elle permet l'irruption d'un corps et d'une parole singulière. Il ne s'agit plus de faire entendre une langue (classique parce que toujours orale) mais la voix d'une femme, et à travers elle le conflit entre l'ordre de la langue et le désordre des corps et des passions.

Si les mises en voix troublent le dispositif associant oralité et actualité, c'est qu'elles incarnent le texte dans des voix singulières et donnent ainsi à voir la distance qui sépare ces voix d'aujourd'hui du passé du texte. De cette distance, les mises en voix de 2009 font un champ de bataille: elles mettent en lumière ce qui se joue de pouvoir dans la langue, dans la littérature et dans sa transmission. C'est là que réside leur actualité: non plus actualité de *La Princesse de Clèves* mais actualité des appropriations du roman; non plus partage des passions ni admiration d'une langue rythmée mais dévoilement des mécanismes du pouvoir.

Que nous disent, finalement, les mises en voix de *La Princesse de Clèves* réalisées depuis 2009 d'une oralité du roman? En faisant entendre le rythme de la prose de M^{me} de La Fayette, elles confortent le sentiment d'une oralité de la langue du XVII^e siècle, indépendante de la mise en scène de conversations ou de discours, oralité qui en ferait aussi la beauté et fonderait ainsi sa capacité à traverser le temps. Mais dans le même temps, en faisant surgir des voix singulières, elles mettent en lumière la distance qui sépare celle ou celui qui parle du texte qu'il dit, et problématisent ainsi le lien entre oralité et actualité. Parce qu'elles sont autant de prises de parole engagées dans les polémiques contemporaines, elles signalent cette distance comme un espace de conflits et un enjeu de pouvoir, nous invitant ainsi à prêter attention aux présupposés et aux implications politiques d'une saisie des textes du passé en termes d'oralité.

Marine ROUSSILLON

Université d'Artois

34. Laurence Février, « Respirer un autre éther », entretien, *La Terrasse*, 10 novembre 2010, <http://www.journal-laterrasse.fr/laurence-fevrier/>, dernière consultation octobre 2017.