



HAL
open science

Le monologue du laboureur

Dominique Maingueneau

► **To cite this version:**

Dominique Maingueneau. Le monologue du laboureur. Exercices de rhétorique, 2016, 7, 10.4000/rhetorique.471 . hal-03961203

HAL Id: hal-03961203

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03961203v1>

Submitted on 28 Jan 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Le monologue du laboureur

DOMINIQUE MAINGUENEAU

Université Paris-Sorbonne

Il m'a paru intéressant d'aborder la question qui anime ce dossier, ou du moins une de ses facettes, à travers une étude de cas, en l'occurrence un poème de la seconde moitié du XIX^e siècle. Comme son auteur, Émile du Tiers (1848-1897)¹ a le mérite d'être très peu connu, il n'est pas surchargé d'interprétations. Ce n'est pas le type de texte qui intéresse habituellement les littéraires les plus légitimes, sauf s'ils ont un penchant pour l'érudition. Un analyste du discours littéraire, en revanche, n'a pas les mêmes réticences. En l'occurrence, ce poème va nous permettre de réfléchir sur la mise en discours de la parole du peuple, dont à cette époque le paysan est l'une des deux figures dominantes, à côté de « l'ouvrier ».

Le poème qui va retenir notre attention est intitulé « Derniers sillons ». Il est nettement distingué dans le recueil² dont il fait partie : parce qu'il porte le même titre que lui, mais aussi parce qu'il figure au début du volume et qu'il est le seul qui soit imprimé en italiques. Le voici :

DERNIERS SILLONS

A Arthur Ducret

*Encore deux derniers sillons,
Allons, mes bœufs, la soupe fume !*

*Le soleil n'a plus de rayons,
Et sur les prés descend la brume.*

*Pressons le pas... Aux horizons
Voici l'étoile qui s'allume.*

¹ (1848-1897) « Né dans le pays niortais, fils de Jean-Baptiste Corderoy du Tiers et de Marie-Marguerite Martineau, bien qu'avocat de profession (il fut Bâtonnier de l'ordre des avocats), il exerça l'activité de poète. En plus de la publication de multiples recueils de poèmes, il écrivit aussi les paroles de plusieurs chansons en collaboration avec Émile Paloumet ou avec Victor Massé. » (Wikipedia, consulté le 4 octobre 2013). Ce paragraphe contient des imprécisions ; en réalité, Émile du Tiers dut renoncer en 1888 à ses activités professionnelles pour raisons de santé (une maladie incurable) et entreprit alors une carrière de poète, interrompue par sa mort en 1897. Pour une biographie plus circonstanciée on peut consulter l'ouvrage de J. Renaud (s.d. : 1-35). Je me suis déjà intéressé à cet auteur pour appuyer une réflexion sur la notion de champ littéraire (Maingueneau, 2008).

² *Derniers sillons*, Niort, L. Clouzot, 1892.

*Bientôt nous nous reposerons,
Moi, près de l'âtre où l'on s'enfume,*

*Et vous, devant les timbres ronds
Que le sainfoin nouveau parfume.*

*Courage, mes gaillards, allons !
La femme attend, la soupe fume...*

*Derniers sillons
Sont les moins longs.³*

Le poème se présente comme le monologue d'un paysan qui s'adresse à ses bœufs. Mais ce monologue se trouve enchâssé dans l'énonciation du poète, qui est l'auteur du paratexte (titre en lettres capitales et dédicace) et, à un niveau supérieur, de l'ensemble du recueil. D'un point de vue énonciatif, c'est clairement le poète qui possède le point de vue dominant, et cette domination doit être mise en relation avec les rapports de force qui structurent la société de l'époque.

L'artiste, le peuple et le bourgeois

On ne peut analyser le discours littéraire à un moment donné sans prendre en compte les catégories qu'utilisent ses acteurs. Depuis le début du XIX^{ème} il est structuré par une opposition multiforme, entre les "artistes" et les "bourgeois", qui leur servent de repoussoirs. Pour l'artiste, le bourgeois aime le pouvoir, l'argent, il défend l'ordre, l'industrie et le commerce, il croit au "progrès", il déteste l'Art, il ignore la passion, méprise l'Idéal, etc. La relation entre artistes et bourgeois ne suffit cependant pas à structurer cet espace. Même si sa présence est souvent déniée, il y a aussi un tiers, "le peuple", catégorie pratique auquel il est vain de chercher à assigner un référent délimité, mais qui participe du rapport de places imaginaires par lequel l'activité littéraire peut se légitimer. Toute la difficulté pour les nombreux écrivains qui, comme Du Tiers, sont issus des couches dominantes, est de gérer la relation entre cette appartenance et le statut d'artiste attaché à leur activité⁴.

Le peuple est dominé culturellement, puisqu'exclu de la production comme de la réception de la littérature légitime. Mais nombre d'artistes, dans leur lutte contre le bourgeois, s'efforcent de le mettre de leur côté. Depuis le début du XIX^e siècle ce peuple est chargé de valeurs ambivalentes : prodigieux réservoir d'énergie, il peut tout aussi bien être la source de violence incontrôlable que le producteur d'une culture authentique et spontanée. Comme le souligne M. Foucault à propos de la conception que l'on se fait du langage à cette époque, la

³ *Derniers sillons*, Niort, L. Clouzot, 1892, pp.1-2. Sur le positionnement d'É. du Tiers dans le champ littéraire de son époque, voir Maingueneau (2008)

⁴ On sait que c'est un problème abondamment traité par P. Bourdieu dans ses recherches sur la littérature du XIX^e siècle (Bourdieu 1992).

littérature a beau être l'affaire des privilégiés, elle se nourrit obscurément du « murmure » de la parole populaire :

Le langage, et dans toute l'architecture de sa grammaire, rend visible la volonté fondamentale qui maintient un peuple en vie et lui donne le pouvoir de parler un langage n'appartenant qu'à lui. Du coup, les conditions de l'historicité du langage sont changées ; les mutations ne viennent pas d'en haut (de l'élite des savants, du petit groupe des marchands et des voyageurs, des armées victorieuses, de l'aristocratie d'invasion), mais elles naissent obscurément d'en bas, car le langage n'est pas un instrument, ou un produit – un *ergon* comme dirait Humboldt –, mais une incessante activité – une *energeia*. Dans une langue, celui qui parle, et qui ne cesse de parler dans un murmure qu'on n'entend pas mais d'où vient pourtant tout l'éclat, c'est le peuple. Un tel murmure, Grimm pensait le surprendre en écoutant les *altdeutsche Meistergesang*, et Raynouard en transcrivant les *Poésies originales des troubadours*. (1966 : 303)

Entre l'artiste et le bourgeois l'enjeu est la domination : le bourgeois « tient » la société, l'artiste prétend à l'autorité symbolique et entend dire le sens ultime du monde, être ainsi le maître de celui qui se croit à tort le maître. Le peuple, lui, est doublement exclu : par le bourgeois, qui fait tout pour s'en distinguer, et par l'artiste qui se pose lui-même en exclu de toute société topique, dont fait quand même partie le peuple : l'artiste se légitime par l'élaboration d'une *paratopie* (Maingueneau 2004), d'une appartenance paradoxale à la société dont la figure dominante est alors la bohème. Mais le peuple est aussi pour l'artiste un lieu à investir, à mobiliser contre le bourgeois.

Cette tension, on la retrouve même chez un écrivain comme Proust, qui sur ce point est l'héritier de tout un siècle. Dans le long épisode du *Temps retrouvé* où le héros a la révélation de sa destinée d'écrivain, on trouve le passage suivant :

L'idée d'un art populaire comme d'un art patriotique, si même elle n'avait pas été dangereuse, me semblait ridicule. S'il s'agissait de le rendre accessible au peuple, en sacrifiant les raffinements de la forme, « bons pour des oisifs », j'avais assez fréquenté de gens du monde pour savoir que ce sont eux les véritables illettrés, et non les ouvriers électriciens. A cet égard, un art populaire par la forme eût été destiné plutôt aux membres du Jockey qu'à ceux de la Confédération générale du Travail. (Paris, Gallimard, 1927, p.38)

On saisit ici toute la complexité de l'opération à laquelle se livre Proust. D'un côté il récuse « l'art populaire », un art conçu pour le peuple, car celui-ci annule l'écart qui fonde la paratopie de l'artiste véritable, qui doit être au service de l'Art seul ; d'un autre côté, il lui faut récuser les bourgeois, dont l'avatar est ici les « gens du monde ». Au même titre que l'expression nominale « les hommes du monde » dans *Contre Sainte-Beuve*⁵, le désignateur

⁵ « Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de *l'homme du monde*, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux *hommes du monde* (ou même à ces *hommes du monde* que sont dans *le monde* les autres écrivains, qui ne redeviennent écrivains que seuls) qu'un *homme du monde* comme eux, il inaugurerait cette fameuse méthode, qui, selon Taine, Bourget, tant d'autres, est

« les gens du monde » joue en sourdine de la polysémie du « monde », qui, comme dans le jansénisme, désigne à la fois les élites et l'univers soumis au péché, avec cette différence qu'ici le péché est un péché contre l'Art. À sa manière, Proust participe de ce jeu où l'artiste paratopique des classes dominantes s'efforce de mettre le peuple de son côté. Certes, il se garde bien d'affirmer que le peuple est artiste, mais il le crédite d'une sorte de virginité qui le mettrait à l'abri des artifices dont sont victimes « les gens du monde ».

Chez Du Tiers, la condition paratopique de l'artiste ne passe pas par la bohème ou l'oisiveté ostentatoire de l'esthète. Après avoir été un homme en vue, avocat et juge, un militant républicain actif, le voici, par la maladie, placé dans une paratopie potentielle aiguë, aux marges du monde bourgeois provincial : sans travail ni famille, dans le no man's land d'une mort sans cesse repoussée, il se tourne vers les paysans, à la fois si proches et inaccessibles. Il mérite ainsi bien son nom, lui qui se trouve en position de *tiers* de la relation entre les élites et « le peuple ». Dans le poème « Derniers sillons » on perçoit d'ailleurs immédiatement cette relation ambiguë qu'entretient l'artiste bourgeois avec le paysan. Pour reprendre les termes de Rabatel (2004 : 9), il y a combinaison d'une position de surénonciation (domination du point de vue du poète sur celui du paysan) et d'une position de coénonciation (partage d'un même point de vue par le poète et le paysan). Le statut privilégié de ce texte liminaire contraint le lecteur à établir une relation entre les « derniers sillons » du laboureur et ceux du recueil, à se demander en quoi cette parole de paysan peut aussi être une parole de poète, mais en quoi également elles sont disjointes. Nous allons envisager successivement ces deux aspects.

Ce qui favorise l'identification partielle entre poète et paysan, c'est le fait que tous deux soient dominés par le bourgeois : domination sociale dans le cas de l'artiste, sociale et culturelle dans le cas du paysan. L'identification est également favorisée par l'existence de traits positifs : la doxa attribue au paysan une relation de familiarité et d'enracinement dans la Nature, surchargée de valeurs positives depuis l'avènement de la révolution industrielle. En faisant parler un paysan, Du Tiers active les stéréotypes associés à celui qui est censé vivre au contact de la nature : naïveté, authenticité, simplicité... Mais il y a davantage : le lecteur est amené à comprendre que les « sillons » du laboureur sont aussi des vers. Sur ce point, Du Tiers ne fait que réactiver un topos immémorial. En particulier, la relation métaphorique entre graphie et labour est inscrite dans l'écriture dite « boustrophédon », qui change alternativement le sens du tracé ligne après ligne, à la manière du bœuf marquant les sillons dans un champ. Le terme associe *bous* (« bœuf ») et *strophè* (« action de tourner »). La *strophè*, la strophe est à la fois poésie et labour. Dans le monologue du laboureur, les derniers sillons sont ceux du travailleur qui a fini sa journée ; au niveau du recueil, ce sont ceux du poète, qui présente cette publication comme sa dernière. A partir de là, la machine interprétative va mettre en équivalence la journée de travail du paysan et la durée de vie du poète, qui, à l'instar des poètes lyriques romantiques, se met en scène comme écrivant ses poèmes dans l'intervalle fugace entre le jour et la nuit, la vie et la mort. Ce qui, dans le cas de Du Tiers, n'a rien d'une simple convention littéraire : il est gravement malade.

sa gloire et qui consiste à interroger avidement pour comprendre un poète, un écrivain, ceux qui l'ont connu, qui le fréquentaient, qui pourront nous dire comment il se comportait sur l'article femmes, etc., c'est-à-dire précisément sur tous les points où le moi véritable du poète n'est pas en jeu » (*Contre Sainte-Beuve* [1909], Gallimard, collection folio, 1965, pp. 133-134 ; c'est nous qui soulignons).

Cette identification des deux figures, celle du laboureur et celle du poète, est d'ailleurs explicitée à un autre endroit du recueil, dans un sonnet intitulé « A Eugène Thebault⁶ » et sous-titré « Le poète des champs » (p. 40). Le poème développe systématiquement la fusion entre les deux isotopies, création poétique et labour. Par exemple dans la seconde strophe :

Tracer en laboureur le sillon, et semer,
Avec les graines d'or que la brise sépare,
Les rythmes éclatants qu'un ciel jamais avare
Verse au cœur généreux qui sait les animer.

Mais cette 'identification du poète et du laboureur va de pair avec leur disjonction. Le paysan est en effet présenté comme profondément *topique* : il a ses champs, sa maison, sa femme, sa soupe, ses bœufs, qui ont eux-mêmes leur étable. Le poète, en revanche, est *paratopique* : sans lieu, sans femme, sans autre maison que le traçage même de ses sillons poétiques. A la circularité dans laquelle est pris le laboureur (celle des allers et retours des bœufs, celle du retour à la maison, celle du retour des saisons, celle du retour des mêmes activités agricoles) s'oppose l'irréversible cheminement du poète vers la mort.

Dans ces conditions, le véritable embrayeur paratopique (Maingueneau, 2004 : chap.9) du poète, ce n'est pas le paysan, mais cette autre figure populaire, au statut bien différent : le marginal. C'est ainsi que divers poèmes du recueil sont consacrés au « paria » (p. 20), au « loqueteux » (p. 26), au « loupeur⁷ des champs » (p.42) :

Je suis le vagabond qui traîne sur la route,
Non pas le pauvre, mais l'ennemi qu'on redoute,
L'éternel fainéant qui passe, le *loupeur*,
Celui dont maintes fois les écrivains lyriques
Dans leurs vers ont chanté les haillons poétiques
Celui que l'on nourrit parce qu'on en a peur.

On voit ici mise en évidence la relation privilégiée qui existe entre le marginal et le poète, dont la paratopie trouve là un miroir privilégié.

Cette identification/disjonction entre poète et paysan est soulignée à la fin du poème par la phrase sentencieuse des deux derniers vers (*Derniers sillons / Sont les moins longs*), les seuls de quatre syllabes. Ces « sillons » concernent les deux locuteurs à la fois : imminence du retour chez soi pour le laboureur, imminence de la mort pour le poète. A travers cette aphorisation on voit intervenir un troisième point de vue, attribué à un hyperénonciateur sapiential, porte-parole du Destin. Mais le dispositif énonciatif accorde à l'évidence la prééminence à une instance placée à un niveau supérieur : le poète qui a agencé le recueil.

Représenter la parole du peuple

⁶ (1864-1942). Poète des Deux-Sèvres né à Vouillé, qui devint par la suite un romancier populaire, auteur en particulier de *Radio-terreur* (1929) et *Les deux reines du Pôle Sud* (1932).

⁷ « Paresseux, flâneur, débauché » (*Trésor de la Langue Française*, article « Louper »).

En étudiant il y a quelques années (Maingueneau 2007) les procédés par lesquels à la même époque Barbey d'Aurevilly représentait la parole des paysans normands et Zola celle des ouvriers parisiens, j'ai pu observer que ces romanciers évitent le discours direct, préférant recourir à des techniques d'hybridation des paroles du narrateur et des personnages. La parole du peuple affleure ainsi sans cesse, mais ne se présente jamais directement. Cela tient sans doute pour une bonne part aux contraintes imposées par ce type de roman qui entend à la fois satisfaire à une exigence documentaire et faire œuvre d'art. Le poème de Du Tiers nous confronte à une toute autre stratégie : il s'agit d'un monologue en style direct qui ne vise à aucun réalisme d'ordre sociolinguistique. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, la claire hiérarchie entre les deux scènes d'énonciation, celle du monologue du laboureur et celle du poète, n'est pas associée à une parole paysanne enracinée dans quelque substrat dialectal. Bien que le poème soit publié à Niort, il n'y a pas de trace de patois local, ni même de stéréotypes conventionnels de parlure paysanne comme dans le théâtre classique. Le choix est d'autant plus significatif dans le cas de Du Tiers. Outre le fait qu'une part notable de sa poésie s'appuie constamment sur des figures, des décors ou des scènes locaux, il entretenait des liens d'amitié forts avec un Niortais grand ami de Huysmans, Gustave Boucher, qui n'est rien moins que le fondateur de la « Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire »⁸. Or, le 24 mars 1895 lors de la séance inaugurale de la Société, à la Sorbonne, Gustave Boucher déclara que le projet d'une telle société était né

au cours des conversations que nous eûmes à Niort, avec le très doux poète Emile du Tiers... C'est en parlant de nos belles paysannes poitevines, de nos Mothaises, ces Arlésiennes de l'Ouest... que des désespoirs nous étreignaient en pensant à la disparition de toutes ces beautés, de toutes ces généralités. (*La Tradition en Poitou et Charentes*, Paris, Librairie de la tradition nationale, p. XVIII)

Or, dans « Derniers sillons » Du Tiers appréhende le laboureur non comme un paysan enraciné dans le terroir poitevin mais comme un archétype. Cette stratégie est adaptée au fonctionnement d'un poème qui contraint le lecteur à rechercher à la fois similitudes et différences entre les deux locuteurs. Dans la morphologie on ne perçoit pas la moindre marque de ruralité ou d'archaïsme et le laboureur utilise le lexique du français standard, à l'exception de trois substantifs, dont l'un est archaïsant (« timbre ») et les deux autres (« âtre » et « sainfoin ») en régression en cette fin du XIX^e siècle⁹.

Mais si la parole du laboureur relève d'un français normé, il s'agit d'un usage qui est présenté comme élémentaire, un français simple de gens simples, dont les caractéristiques syntaxiques et énonciatives majeures se laissent regrouper autour de deux axes :

⁸ Le programme de cette société savante qui entendait revitaliser la culture régionale fut exposé en 1895 à la Sorbonne, sous l'égide de Gaston Paris. Le comité comptait des noms tels qu'André Theuriet, Vincent d'Indy, Paul Sébillot, Puvion de Chavannes etc. Le Congrès qui lança les activités de cette société se tint à Niort en 1896, Les Actes furent publiés en 1897 sous le titre *La Tradition en Poitou et Charentes*, Paris, Librairie de la tradition nationale.

⁹ Dans le corpus de N-Gram Viewer, *sainfoin* passe de 0.000311 % en 1800 à 0.00049 en 1892 ; pour *âtre* les chiffres sont respectivement de 0.00080 à 0.00049.

1) L'emploi d'énoncés qui sont repérés par rapport au présent de l'énonciation : a) une « phrase averbale existentielle » (Lefevre 1999 : 275) : « encore deux derniers sillons » ; b) une phrase à présentatif : « voici l'étoile qui s'allume » ; c) des injonctions marquées par une interjection (« allons » (2 fois), « courage ») ou un impératif (« pressons le pas »).

2) Des constructions syntaxiques élémentaires, du type [Sujet - verbe - (COD) - (circonstanciel)]. La seule relation de subordination que l'on trouve dans ce poème ne lie pas des propositions mais opère à l'intérieur des groupes nominaux : ce sont des relatives épithètes (« l'étoile qui s'allume », « l'âtre où l'on s'enfume », « des timbres ronds que le sainfoin parfume »).

3) Un type de détermination des substantifs très remarquable. On ne trouve en effet que deux déterminants : a) les possessifs (« mes bœufs » « mes gaillards ») dans des termes d'adresse ; b) l'article défini, dont on peut répartir les formes en deux ensembles de cinq substantifs :

– Les groupes nominaux dont le référent se trouve dans l'environnement, directement perceptible par le paysan, conscience focalisatrice : *le soleil, les prés, la brume, les horizons, l'étoile.*

– Les groupes nominaux référant à des objets qui ne sont pas directement perceptibles dans la situation d'énonciation, mais qui sont présents à la conscience du locuteur. Ils apparaissent dans l'ordre suivant : *la soupe, l'âtre, les timbres ronds, le sainfoin, la femme, la soupe.* Tout cela renvoie à un univers stéréotypique, à un ordre des choses, ce qui est renforcé par l'effet de clôture provoqué par la présence du même GN au début et à la fin.

Nous n'allons pas entrer ici dans les problèmes particulièrement complexes que posent ces questions de détermination nominale, sur laquelle il existe une littérature surabondante, mais nous en tenons au plus évident. En employant l'article défini, le locuteur présente les référents de ces substantifs comme déjà connus. Pour le paysan cela va de soi ; mais le lecteur, lui, n'y a accès qu'en s'appuyant sur un mécanisme d'anaphore associative, au sens très lâche (il n'y a pas en effet de présence d'un antécédent) : les groupes nominaux choisis impliquent des « connexions stéréotypiques », car « c'est une relation générique entre les classes de référents concernés qui est à la base de l'établissement du lien anaphorique » (Kleiber 2001 : 174). Les totalités englobantes dont les référents stéréotypiques sont une partie sont ici quelque chose comme « les champs le soir » et « la vie à la ferme », appréhendée du point de vue du paysan : dans une ferme stéréotypique il y a une femme, du sainfoin, etc. ; dans les champs le soir il y a le soleil qui se couche, la première étoile, la brume qui monte, etc.

Les deux séries de phénomènes que nous avons relevés – ceux qui sont d'ordre syntaxico-énonciatif et ceux qui relèvent de la détermination nominale – convergent : l'ensemble du monologue du paysan se caractérise par une polarisation sur le *hic et nunc* de l'énonciateur, à la fois centre des repérages déictiques et conscience focalisatrice. Tous les référents lui sont immédiatement accessibles, que ce soit dans la situation présente ou dans l'univers totalement familier qui l'entourne. Quant à la temporalité, c'est celle du présent déictique (« la soupe fume », « la brume descend », etc.), ou son prolongement imminent (« bientôt nous nous reposerons »). Ce présent peut aussi s'interpréter comme itératif, retour indéfini des mêmes gestes ; ce qui s'accorde à la fois avec le topos qui associe la Nature à la répétition et au thème central du poème : les allers et retours du labour. Mais on peut

également considérer que les procès sont figés dans une sorte d'atemporalité, associée à la stéréotypie : toute soupe fume, tout sainfoin parfume, toute brume descend... On retrouve ici les pouvoirs de l'épithète rhétorique (« les noirs enfers », « les prés verts », « le sage vieillard », etc.), qui ne fait qu'actualiser un monde stable d'essences.

En enfermant ainsi le paysan dans la répétition, associée à un lexique et une syntaxe élémentaires, le poète peut établir un contraste avec sa propre énonciation, celle du recueil. Les « derniers sillons » du poète impliquent une déchirure et une incomplétude, la perte d'une immédiateté que la poésie avec une ambivalence constitutive met en scène nostalgiquement et qu'elle disqualifie par son énonciation même – ce que condense le paradoxe énonciatif virgilien : « *O fortunatos nimium, sua si bona norint, agricolas !* » (*Géorgiques*, livre I, vers 458). L'emploi de « *O* + accusatif » n'implique pas une véritable adresse (Grinshpun, 2008 : 144) : le paysan est inaccessible. Le paysan peut parler fraternellement à ses bœufs, à ses « gaillards », tandis que le poète, lui, s'adresse à un public radicalement incertain. Le laboureur est à la fois l'homme du retour indéfini du Même (par sa vie routinière comme par l'activité de labour), et l'homme *topique* par excellence, l'homme d'un lieu ; il est aussi l'homme du *tropisme* qui le ramène à « la femme », « la soupe ». Le poète, en revanche, n'a nul lieu où revenir, il est dans le *tropique*, le détour du trope rhétorique : ce qui est simplicité, littéralité, immédiateté dans la parole du paysan est lisible comme « style simple » chez le poète. Comme on va le voir, par un paradoxe incontournable ce qui est présenté comme simplicité et immédiateté dans la parole du paysan, en cela opposée à la parole du poète qui l'encadre, ne peut en effet apparaître tel qu'à travers une rhétorique appropriée. La simplicité de la parole populaire doit se construire à travers les catégories instituées par une longue tradition rhétorique.

Deux patrons discursifs

Il ne suffit pas de repérer dans ce poème un certain nombre de traits linguistiques : la combinaison de ces traits ne prend sens qu'à travers l'interdiscours, qui la stabilise et la rend interprétable par les lecteurs de l'époque. La notion de « patron discursif » peut ici s'avérer utile. Par ce terme G. Philippe désigne un « faisceau de marques langagières stéréotypées », véhiculé par une tradition littéraire, qui sert de préalable à la lecture (Maingueneau et Philippe, 2002 : 366-367). Je ferai l'hypothèse que dans le texte d'Émile du Tiers on peut en identifier deux, qui se mêlent étroitement : a) un patron discursif « bucolique » qui se charge des valeurs attachées à la parole de l'homme « simple », b) un patron discursif qui relève de ce qu'à la suite de Renée Balibar (1974) on peut appeler « français national ». Il s'agit selon elle d'une « langue imaginaire » édifiée sur l'école primaire qui se pose comme « non marquée socialement » (Balibar, 1974 : 58) et qui sous-tend un nombre considérable de textes sous la III^e République.

- Le patron bucolique

Le paysan est un être simple, qui s'exprime de manière simple. Pour Du Tiers, qui a fait des études de lettres à un niveau universitaire, comme pour son public modèle, qui a étudié le grec et le latin au collège ou au lycée, la simplicité verbale s'incarne de manière privilégiée

dans les innombrables œuvres qui depuis Théocrite et Virgile ont eu recours au « style bucolique » : « idylles », « églogues », « pastorales »... Dans le cas de « Derniers sillons » le lien se fait tout naturellement : le bucolique – qui vient du grec *boukolos*, le bouvier – est, précisément, l'affaire de celui qui s'occupe des bœufs.

Ce n'est pas mon propos d'ouvrir l'immense question de la définition du bucolique. Contentons-nous de cette caractérisation sommaire fournie au XVIII^e siècle par *l'Encyclopédie* (15, 552): « Le *style bucolique* doit être sans apprêt, sans faste, doux, simple, naïf et gracieux dans ses descriptions. »¹⁰ Cet article renvoie à un autre (« Pastorale, poésie - »), rédigé par le même auteur, en l'occurrence Jaucourt, qui donne davantage de détails :

Il est aisé maintenant d'imaginer quel doit être le style de la *poésie pastorale* ; il doit être simple, c'est-à-dire que les termes ordinaires y soient employés sans faste, sans apprêt, sans dessein apparent de plaire. Il doit être doux : la douceur se sent mieux qu'elle ne peut s'expliquer ; c'est un certain moelleux mêlé de délicatesse et de simplicité, soit dans les pensées, soit dans les tours, soit dans les mots. (12, 156)

L'auteur propose alors un échantillon censé illustrer cette « simplicité », où l'on voit que, comme chez le laboureur de Du Tiers, c'est le recours à la phrase élémentaire et la parataxe qui ressortent :

Timarette s'en est allée: L'ingrate méprisant mes soupirs & mes pleurs, Laisse mon âme désolée A la merci de mes douleurs. Je n'espérai jamais qu'un jour elle eût envie De finir de mes maux le pitoyable cours; Mais je l'aimais plus que ma vie, Et je la voyais tous les jours.

Cette simplicité bucolique est néanmoins compatible avec le recours aux figures de rhétorique, mais à la condition que ces dernières soient empruntées à l'environnement immédiat du locuteur :

Ils emploient volontiers les signes naturels plutôt que les mots consacrés. Pour dire *il est midi*, ils disent: le troupeau est à l'ombre des bois; *il est tard*, l'ombre des montagnes s'allonge dans les vallées (*ibidem*).

Dans l'article que *l'Encyclopédie* consacre à l'« églogue » ces figures sont liées à l'univers de connaissance de locuteurs immergés dans la nature :

La connaissance des bergers et leur savoir s'étend à leurs troupeaux, aux lieux champêtres, aux montagnes, aux ruisseaux, en un mot à tout ce qui peut entrer dans la composition du paysage rustique. Ils connaissent les rossignols et les oiseaux les plus remarquables par leur plumage ou par leur chant; ils connaissent les abeilles qui habitent le creux des arbres, ou qui sorties de leurs ruches, voltigent sur l'émail des fleurs; ils connaissent les fleurs qui couvrent les prairies; ils connaissent les lieux et les

¹⁰ L'article a été écrit par L. de Jaucourt (1704-1779).

herbes propres à leurs troupeaux, et de ces seules connaissances ils tirent leurs discours et toutes leurs comparaisons. (5 : 425)

Deux figures de rhétorique sont privilégiées :

a) la « symétrie » :

Il m'appelait sa sœur, je l'appelais mon frère; Nous mangions même pain au logis de mon père: Et pendant qu'il y fut, nous vécûmes ainsi, Tout ce que je voulais, il le voulait aussi.

b) la « répétition » :

Pan a soin des brebis, Pan a soin des pasteurs, Et Pan me peut venger de toutes vos rigueurs.

Mais l'article précise que cette répétition se fait « par paresse, et parce qu'on ne veut point se donner la peine de chercher plus loin ». En effet, « on doit éviter dans le *style pastoral* tout ce qui sentirait l'étude et l'application, tout ce qui supposerait quelque long et pénible voyage ; en un mot tout ce qui pourrait donner l'idée de peine et de travail. »

Il n'est pas besoin d'une analyse détaillée pour voir que le poème de Du Tiers cumule les traits majeurs du style bucolique : constructions syntaxiques et lexique élémentaires, répétitions et symétries.

- *Le français national*

Dans « Derniers sillons » le patron discursif bucolique se mêle, on l'a dit, avec un autre, celui du « français national », qui, lui, est contemporain. Dans *Les français fictifs* (1974), Renée Balibar s'est efforcée d'articuler production littéraire et appareil scolaire pendant la troisième République en illustrant son propos par des études portant sur Flaubert, Péguy, Camus. L'école primaire tout au long du XIX^e siècle aurait constitué un « français national » imaginaire, et c'est « sur la base de ce français scolaire primaire que reposent tous les effets littéraires simulant le naturel, la simplicité. » (1974 : 103)

Pour elle,

lorsque la littérature française moderne prétend « refléter » directement ou indirectement la « réalité », elle omet systématiquement de considérer l'acte fondamental par lequel l'édifice verbal construit par l'imagination littéraire vient se substituer à la pratique linguistique qui assure chez nous l'information. Le travail de la fiction utilise par cet acte en les dénaturant les conventions inhérentes à l'institution scolaire du français (1974 : 86).

De fait, comme le laboureur de notre poème, une multitude de personnages de la littérature de cette époque emploient ce « français grammatical raisonné scolaire

élémentaire » (1974 :131). Du Tiers, par ses options politiques républicaines¹¹, ne pouvait qu'être réceptif aux vertus de cet idiome imaginaire dont la simplicité contribuait à unifier imaginativement la nation. « Derniers sillons » est l'un de ces innombrables textes où l'homme du peuple (ouvrier, artisan, paysan...) s'exprime dans cette langue simple des locuteurs simples. Dans un manuel de français de l'école primaire laïque de cette époque, le *Cours régulier de langue française, Cours intermédiaire* d'E. Hanriot et E. Huleux¹², on trouve par exemple cette chanson d'un poète alors célèbre issu du peuple, Pierre Dupont¹³. Ici ce n'est pas un laboureur mais un berger qui monologue :

Le chien de berger

J'aime mon chien, un bon gardien,
Qui mange peu, travaille bien.
Plus fin que le garde champêtre,
Quand mes moutons je mène paître,
Du loup je ne redoute rien,
Avec mon chien, mon bon gardien,
Finaud, mon chien ! (...)

Ici comme chez Du Tiers la détermination nominale se résume à un possessif de 1^{re} personne pour référer à l'animal familier et à des articles définis (« le garde champêtre », « le loup ») pour référer à des entités stéréotypiques. On retrouve là une forme d'anaphore associative.

Dupont était aussi l'auteur d'une chanson célèbre, « Les bœufs » (1845), dont Charles Gounod avait écrit la musique. En voici le début :

J'ai deux grands bœufs dans mon étable,
Deux grands bœufs blancs marqués de roux ;
La charrue est en bois d'érable,
L'aiguillon en branche de houx ;
C'est par leurs soins qu'on voit la plaine
Verte l'hiver, jaune l'été ;
Ils gagnent dans une semaine
Plus d'argent qu'ils n'en ont coûté.
S'il me fallait les vendre,
J'aimerais mieux me pendre ;
J'aime Jeanne ma femme : eh bien, j'aimerais mieux
La voir mourir, que voir mourir mes bœufs (...)

¹¹ Il a écrit de nombreux articles dans des journaux républicains, soutenu les candidats républicains aux élections ; il était membre de la « Ligue de l'enseignement », qui défendait, contre l'Eglise, l'école publique et laïque.

¹² Livre du maître, Paris, Alcide Picard et Kaan (s.d.), p. 230-231.

¹³ Aujourd'hui Pierre Dupont est surtout connu parce que c'est Baudelaire qui a rédigé une longue préface pour ses *Chants et chansons* (1851).

Pierre Dupont a beau être issu d'un milieu populaire rural, il ne met pas dans la bouche de son laboureur un discours différent de celui de Du Tiers. Le paysan est un être simple, qui est au contact de l'animal, étranger à l'amour romantique.

Le mélange des deux patrons discursifs, style bucolique et français national, donne à l'auteur la possibilité de satisfaire à deux contraintes à la fois, qui sont aussi deux facettes de son positionnement tant politique que littéraire : il peut se présenter à la fois comme un écrivain légitime nourri de ces humanités qui assurent la reconnaissance de l'élite, et comme un notable républicain qui se préoccupe du peuple et défend les idéaux de la nation. Or, le peuple à cette époque est beaucoup plus rural qu'urbain. En 1891 63% de la population française est rurale, et 73% de cette dernière travaille dans l'agriculture (Molinier 1977 : 81). La proportion est encore plus forte dans les Deux-Sèvres, où vit Du Tiers. Il est d'ailleurs significatif que la mythologie de l'école républicaine se focalise sur les instituteurs de village qui doivent lutter contre les préjugés de paysans considérés comme arriérés.

Conclusion

Comme on a pu le voir en étudiant ce poème, donner la parole au laboureur n'implique ainsi aucun retour à quelque « nature », quelque « réalité » par delà les codes littéraires. Certes, le paysan a la parole, mais son monologue est tissé des enjeux spécifiques de l'énonciation qui le prend en charge. La littérature ne rencontre « le peuple » qu'en l'inscrivant dans une réflexion oblique sur l'activité littéraire elle-même.

Au lieu de m'en tenir à une analyse stylistique classique, qui mettrait l'accent sur la convergence des divers plans du texte, j'ai ainsi rapporté le dispositif énonciatif qu'implique ce poème à un cadre plus vaste, un triangle (bourgeois-artiste-peuple) qui sous-tend la production littéraire tout au long du XIX^e siècle. J'ai également lié les caractéristiques linguistiques du poème à deux « patrons discursifs », inscrits l'un dans une longue tradition littéraire, l'autre dans la conjoncture politique contemporaine à l'auteur du texte. Mais à travers ce poème, l'auteur élabore aussi sa paratopie créatrice personnelle : exclu de toute insertion sociale, proche de la mort, il creuse ses « derniers sillons », s'efforçant de se faire reconnaître comme poète légitime. Sa parole d'exclu a besoin d'exclure celle du paysan, qui lui sert à la fois de lieu d'identification et de repoussoir.

Références

- Balibar R. (1974), *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette.
- Bourdieu P. (1992), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Foucault, M. (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Grinshpun, Y. (2008), *Ô entre langue(s), discours et graphie*, Paris, Ophrys.
- Kleiber G. (2001), *l'Anaphore associative*, Paris, PUF.
- Lefevre F. (1999), *La phrase averbale en français*, Paris, L'Harmattan.

- Maingueneau D. (2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2008), « Champ discursif et positionnement », in P. Chiron et F. Claudon (éds.), *Constitution du champ littéraire. Limites, intersections, déplacements*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 433-445.
- Maingueneau, D. (2007), « Parole populaire, ethos discursif et roman », in A. Petitjean, J.-M. Privat (éds.), *Les Voix du peuple et leurs fictions*, Recherches Textuelles n° 7, Université de Metz, 2007.
- Maingueneau, D. et Philippe, G. (2002), « Les conditions d'exercice du discours littéraire », in E. Roulet & M. Burger (éds.), *Les modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque*, Presses Universitaires de Nancy, p. 352-377.
- Molinier, J. (1977), « L'évolution de la population agricole du XVIII^{ème} siècle à nos jours », *Économie et statistique*, n° 91, p.79-84.
- Rabatel, A. (2004), « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156, p. 3-17.
- Renaud, J. (s. d.), *Galerie poitevine. Etudes et souvenirs sur les Écrivains du Poitou. Troisième série*, Niort, G. Lavadoux.