

De la prétérition dans *Dominique* d'Eugène Fromentin

Dans quelle perspective la prétérition, figure que l'on rencontre à la première page du roman peut-elle rendre compte de toute la poétique du roman ? Quelles sont les figures adjacentes que la prétérition enrôle ? Dans cet article, nous essayons de dire qu'une figure microstructurale dit l'ensemble du roman et en cela elle est macrostructurale. Nous verrons qu'une figure peut dire tout le faire poétique.

Peu de romans s'ouvrent sur une négation. On peut penser aux exceptions que constituent à cet égard des œuvres comme *Sans famille* d'Hector Malot : « Je ne suis qu'un pauvre orphelin mais jusqu'à huit ans j'ai cru avoir une mère », *Les Âmes grises* de Philippe Claudel : « Je ne sais pas trop par où commencer. » ou encore à *Jane Eyre* de Charlotte Brontë : « Il était impossible de se promener ce jour-là » (*Jane Eyre* 5) « There was no possibility of taking a walk that day ». Le plus souvent, la négation dans un incipit soutient plus qu'elle ne nie, affirme plus qu'elle n'infirme. Elle se rattache à la sphère de l'ouverture et non pas à celle de la fermeture. Elle est prétérition, prétermission ou paralipse, disait-on jadis. Un roman, *Dominique* 1862, le seul que le peintre Eugène Fromentin ait écrit, pourrait servir de prétexte à penser la poétique de la prétérition. Rappelons que le *Rhetorica ad Herennium* définit cette figure de la sorte :

« Il y a prétérition quand nous affirmons laisser de côté ou ignorer ou ne pas vouloir dire ce que nous sommes précisément en train de dire. » (*La Rhétorique à Herennius* 37)

« Certainement je n'ai pas à me plaindre » (*Dominique* 369) dit la phrase-seuil de ce roman. Tout le pathétique émane de cette négation greffée sur le verbe « se plaindre », hyponyme de « dire ». La négation valant pour sa propre négation et même pour la forme accentuée de l'affirmation ; cela est la définition de la prétérition. Mentionner en ne mentionnant pas (*mentioning by not mentioning*), tel est le principe de l'*apophasis* grecque (ἀπόφασις), la *praeteritio* ou *paralipsis* latine. Ce qui suit « je n'ai pas à me plaindre » n'est pas moins qu'une lamentation

dont les premières inflexions sont données par cet attendrissant biniou introduit par une prétérition :

« Je ne saurais dire si le musicien qui jouait du biniou s'en acquittait avec talent, mais il en jouait du moins avec une violence telle, il en tirait des sons si longuement prolongés, si perçants, et qui déchiraient avec tant d'aigreur l'air sonore et calme de la nuit... ». (*Dominique* 376)

Tout comme cet « air sonore » est porteur d'une qualification qui n'est pas sienne, Dominique ressemble moins à lui-même qu'à Eugène Fromentin à qui il emprunte ses traits. L'autobiographie romancée procède par une hypallage qu'elle nie. Une scène du roman pourrait illustrer cette poétique de l'hypallage. Lors d'une partie de chasse, Dominique, preste, tire lestement une perdrix que le docteur et le narrateur auraient ratée et s'excuse de la sorte :

« Monsieur, me dit en s'avançant vers moi M. Dominique, vous m'excuserez d'avoir tiré sur l'arrêt de votre chien ; mais j'ai bien été forcé, je crois, de me substituer à vous pour ne pas perdre une fort belle pièce, assez peu commune en ce pays. Elle vous appartient de droit. Je ne me permettrai pas de vous l'offrir, je vous la rends ». (*Dominique* 373)

Par-delà le raffinement de la réponse de Dominique qui donne pour une épanorthose ce qui n'est qu'une prétérition, pour une restitution ce qui n'est qu'un présent, on peut lire dans ce passage une subtile allusion au caractère autobiographique de ce passage. Nous savons combien Eugène Fromentin était épris de chasse. Cette passion, il la prête à Dominique, au docteur. C'est en cela que Dominique s'est substitué – comme il dit – à lui. Ce qu'il rend au narrateur, c'est cette qualité de chasseur qu'il lui emprunte par hypallage.

Mais, même doté de toutes les qualités du romancier, le personnage ne sort pas de l'aire de la fiction. Romancée, une autobiographie est toujours un roman.

On songera ici à la prétérition de « La Trahison des images » de Magritte : ceci n'est pas une pipe. Certes, la représentation d'un objet n'est pas l'objet, mais une pipe introduite par « ceci n'est pas une pipe » n'est pas moins pipe (ou tout au moins image de pipe).

Dans le cas de l'autobiographie romancée, la représentation se réalise au second degré. En l'occurrence, ceci n'est pas une autobiographie et en même temps c'en est une, insinue le roman autobiographique. L'hypallage que constitue le biais du roman autorise tout : les approximations, asymptote de l'ambition

autobiographique, les omissions, ellipses de l'aveu et les outrances, hyperboles de l'épanchement.

La prétérition prêtée à Dominique de Bray dans l'incipit est suivie d'une autre qui vient du narrateur lui-même :

« Certainement je n'ai pas à me plaindre – me disait celui dont je rapporterai les confidences dans le récit très simple et trop peu romanesque qu'on lira tout à l'heure – car Dieu merci,
je ne suis plus rien... » (*Dominique* 369)

On le voit ici, plus une chose est niée, plus elle est vraie. La prétérition a des déclinaisons lexicales et elle peut donc se passer de la locution adverbiale « ne...pas ». La prétérition peut aussi affirmer sans transiter par la négation syntaxique. C'est ainsi que l'expression « Le récit très simple » est à lire comme négation de « complexe » et, dans la logique de la prétérition, comme affirmation de la complexité. Le défaut signifié par les modalisateurs dans l'expression « trop peu romanesque » se résout en excès. *Dominique* est aussi romanesque que *Les Souffrances du jeune Werther* qu'il cite, que *René* dont il s'inspire également. Quant à ce cri « je ne suis rien », il est de Fromentin comme l'atteste une lettre inédite adressée à Mme Howland où on le retrouve :

« Pour mon éternel malheur, le Dominique que je porte en moi, s'est examiné par hasard, dans ses contrastes avec vous, et s'est jugé. Et la mortelle impuissance dont il est atteint, je l'ai de nouveau sentie. Non, je ne suis rien. Non, je ne suis plus ». (*Bulletin du bibliophile* 259)

Le projet autobiographique transitant par le roman est le lieu de tous les transferts possibles. Tout s'y enchevêtre, tout s'y mêle comme pour suggérer cette litigieuse proximité entre la chose et sa représentation, entre la chose et ce qu'elle n'est pas. Il y a quelque caractère oxymorique dans la prétérition, dans la synonymie, entre infirmer et affirmer, qui fait d'infirmer un hyponyme d'affirmer.

À la réflexion, la prétérition n'est pas que rhétorique. Elle procède d'une esthétique qui apparie clair et obscur pour l'avènement d'une tierce réalité qui n'est ni le clair ni l'obscur, mais la rencontre des deux dans une posture qui les transcende et donne à voir cette réalité que le monde n'offre que par endroits et que le monde pictural offre souvent. Deux réalités s'agglutinent. Tout est partageable, tout est sécable, divisible.

À lire *Dominique*, on ne manque pas de relever la récurrence de la locution adverbiale «à-demi», expression lexicale de cette poétique. Nous en avons recensé plus de quarante occurrences. Tout est mesuré, mesurable, divisé, divisible. Cela va de la portée d'un fusil :

« Un perdreau partit à l'arrêt de mon chien juste au moment où nous nous trouvions à peu près à demi-portée de fusil l'un de l'autre ». (*Dominique* 373)
à la mort :

« Cette demi-mort d'un compagnon de sa jeunesse »
en passant par le mensonge :

« demi-mensonge courageux » (*Dominique* 510).

Employée dans les compléments circonstanciels de temps, l'adjectif « demi » confère au roman ce caractère fortement chronométré et comme haletant. Les personnages semblent soumis à un rythme très ponctuel. Relisons :

« je suis d'une demi-minute en retard » (*Dominique* 413).

Ou encore :

« Cette illumination soudaine, au lieu de m'éclairer peu à peu, m'apprit en une demi-seconde tout ce que j'ignorais d'elle et de moi-même ».

Pourtant, même si *Dominique* rate l'amour de sa vie parce qu'il a trop tardé à déclarer sa flamme, ici le temps n'a pas ce caractère fatal qu'il a chez Goethe. Notons que la référence à Goethe est explicite chez Fromentin :

« La ville enfermait l'horizon de ses silhouettes graves ; des sonneries gothiques accompagnaient ces sortes de promenades allemandes où je n'étais pas Werther, où je crois que Madeleine aurait valu Charlotte. » (*Dominique* 438-439)

Dans *Dominique*, on ne meurt pas ou seulement à moitié, métaphoriquement. Nous sommes dans un univers où les velléités d'éternité ne sont pas exclues, comme le suggère ce passage qui demande à être longuement cité :

« On cite une marquise du commencement de ce siècle, qui prétendait qu'en le voulant bien on pouvait s'empêcher de mourir. Elle n'est peut-être morte que d'une distraction. Il en est ainsi de beaucoup d'accidents présumés involontaires. Qui sait même si le bonheur n'est pas en grande partie dans la volonté d'être heureux ». (*Dominique* 502)

Si on ne meurt qu'à moitié dans ce roman où, remarque Barthes, « l'on ne mange ni ne fait jamais l'amour » (Barthes 56) non plus, c'est tout simplement

qu'on ne meurt pas en la peinture, pas plus qu'on n'y mange ou qu'on y fait l'amour.

C'est dire que le souci du pictural ne se manifeste pas seulement dans ces prosographies ou dans ces descriptions de paysages qui s'apparentent à des ekphraseis ; il dicte au peintre devenu romancier ses motifs, ses thèmes et lui interdit tout cela qui n'est pas d'essence pictural. Romancier, Fromentin ne peut se départir du pictural. C'est cette affiliation au pictural qui dicte à l'œuvre son esthétique de l'*à-demi* et qui l'étend à la peinture même, à l'expression picturale :

« cet étrange regard qui flottait dans la demi-obscurité du salon comme une étincelle impossible à fixer » (*Dominique* 418).

Ce qui est pointé ici, c'est cette part du réel (ici, « étrange regard ») qui se dérobe à la représentation picturale. C'est sans doute cela qui fait qu'émane du demi-jour une vague mélancolie :

« le demi-jour lugubre de ce vaste et profond fossé où coulaient des eaux de lavoir » (*Dominique* 553).

Plus loin, Fromentin évoque une journée ambivalente :

« La journée, si maussade à midi, s'achevait par une soirée d'or » (*Dominique* 561).

L'apothéose de cette soirée n'est possible qu'à la faveur de deux constructions de type oxymorique : un « midi » qui se rattache à la sphère de l'obscur et une « soirée » à celle du clair. Le tout donné dans un chiasme (maussade midi / soirée or). Cette figure moniste qu'est le chiasme fait l'unité de la journée et en matérialise l'apothéose.

La poétique de la demi-teinte se décline syntaxiquement en prédilection pour la conjonction alternative « soit... soit » qui laisse irrésolue une hésitation, indique les deux voies d'un possible sans trancher en faveur de l'une ni de l'autre. Mieux encore, elle désigne deux réalités mitoyennes en maintenant leurs différences dans cette dialectique qui fait que l'une n'est que par l'autre. Avant Fromentin, Madame de La Fayette a fait de ce tour un des outils de ses explorations psychologiques comme le fera bien plus tard Marcel Proust. Employée dans un contexte de causalité, cette construction exprime la causalité nuancée. Ailleurs, ce tour permet d'indifférencier :

« il est presque indifférent de parler de lui soit au présent soit au passé » (*Dominique* 371).

Ou :

« Mais soit discrétion, soit, comme un mot du docteur me l'avait fait présumer, qu'il eût peu de goût pour la chasse à trois, celui que le docteur appelait M. Dominique ne se rapprocha tout à fait que vers le soir ». (*Dominique* 372)

Ou encore :

« La plupart étaient écrits au crayon, soit que le poète eût craint, soit qu'il eût dédaigné de leur donner trop de permanence en les gravant à perpétuité dans la muraille. » (*Dominique* 389).

La traduction picturale de ce tour, serait une palette où le clair et l'obscur voisinent pour des effets contrastés comme chez les ténébristes.

Ce qui se lit ici, c'est cette prédilection pour le clair-obscur dont Fromentin admira les modèles que sont les œuvres de Rembrandt en Hollande et qu'il érige ici en une poétique dont il précisera les canons. Voici ce que Fromentin appelle le « code » du clair-obscur :

« Tout envelopper, tout immerger dans un bain d'ombre, y plonger la lumière elle-même, sauf à l'en extraire après pour la faire paraître plus lointaine, plus rayonnante, faire tourner les ondes obscures autour des centres éclairés, les nuancer, les creuser, les épaissir, rendre néanmoins l'obscurité transparente, la demi-obscurité facile à percer, donner même aux couleurs les plus fortes une sorte de perméabilité qui les empêche d'être le noir, telle est la condition première, telles sont les difficultés de cet art très spécial. Il va sans dire que, si quelqu'un y excella, ce fut Rembrandt ». (*Les Maîtres d'autrefois* 755)

Comme Olivier (i.e. Léon Mouliade, le compagnon de ses parties de chasse), Eugène Fromentin est soucieux d'éviter tout à la fois les amplifications et les amoindrissements ou, en termes rhétoriques, hyperboles et tapinoses :

« Rien n'égalait chez Olivier la peur de se montrer ridicule, le soin de ne dire ni trop ni trop peu, le sens rigoureux des mesures ». (*Dominique* 528)

Ce sens de la mesure corrobore la nécessité de maintenir cette tension entre clair et obscur qui épargne à l'œuvre tout abus, par excès ou par défaut. Rhétoriquement, c'est la prétérition qui sauvegarde la tension entre dire et taire, même si elle se résout toujours en dire.

En cela, Fromentin se démarque des romantiques. La quête d'absolu est toujours tempérée par une esthétique qui privilégie la demi-teinte, la demi-voix et

le demi-mot. On le voit, l'esthétique du clair-obscur a, chez Fromentin, une portée éthique.

Cette poétique du clair-obscur, de la demi-teinte dont Verlaine, son contemporain, est en train de faire un des canons de sa poésie, est d'abord une approche picturale du monde. Comme Verlaine, Fromentin a besoin de brouillard pour que se réalise la rencontre de l'obscurité et de la lumière venant on ne sait d'où, comme dans les toiles du Caravage et des caravagesques, comme ceux de l'école d'Utrecht :

« Un demi-jour rougeâtre tombant de haut ne formait plus qu'une sorte de brouillard lumineux, composé de la fine poussière odorante et des impalpables vapeurs du bal ». (*Dominique* 493)

Ou :

« des vapeurs capiteuses formaient un brouillard autour des lampes. M Dominique était parmi ses vigneron, monté sur les étais du treuil et les éclairant lui-même avec une lampe de main qui nous le fit découvrir dans ces demi-ténèbres ». (*Dominique* 377)

Ou encore :

« les brouillards de décembre et les immenses rideaux de pluie qui couvraient la campagne d'un deuil plus sombre que les frimas » (*Dominique* 405).

Il arrive même que le brouillard soit coloré en bleu :

Les arbres entièrement dépouillés, j'embrassais mieux l'étendue du parc. Rien ne le grandissait comme un léger brouillard d'hiver qui en bleuissait les profondeurs et trompait sur les vraies distances (*Dominique* 405).

Par catachrèse, le brouillard peut prêter son nom aux brumes lunaires et leur emprunter leur couleur rouge :

« Vers 7 heures, au moment où la pleine lune apparut au-dessus des terres, toute ronde et dans les brouillards chauds qui la rougissaient, on fut obligé, faute d'air, de prendre des avirons ». (*Dominique* 485)

Et il arrive que, par hypallage, le brouillard soit lumineux comme ce « brouillard lumineux des torches » (*Dominique* 460).

Dans cette poétique qui affectionne les brouillards, les vapeurs, le clair-obscur et les choses à demi, la saison privilégiée est sans conteste l'automne.

Voici en quels termes il est évoqué :

« La première fois que je le rencontrai, c'était en automne. Le hasard me le faisait connaître à cette époque qu'il aime le plus, dont il parle le plus

souvent, peut-être parce qu'elle résume assez bien toute son existence modérée qui s'accomplit ou qui s'achève dans un cadre naturel de sérénité, de silence et de regrets. » (*Dominique* 371)

Ici, l'automne vaut moins par sa riche palette que par l'hiver – euphémisme de la mort – qu'il annonce. En cela l'automne est sans lendemain, comme les amours de Dominique. Nous paraphrasons à peine Roland Barthes qui évoque :

« l'automne en quoi peuvent se lire à la fois, la tristesse d'un caractère, la désespérance d'un amour impossible, la démission que le héros s'impose, et la sagesse d'une vie qui, l'orage passé, s'écoule infailliblement vers l'hiver, la mort. » (Barthes 158)

La saison de l'effeuillement est propice à la mélancolie. C'est même une destinée qui marque de son sceau ceux qui en sont les natifs : « Tant pis pour ceux qui sont nés dans les brouillards d'octobre ! » (*Dominique*, p. 371) écrit Fromentin qui ne pouvait pas avoir oublié qu'il est né un 24 octobre. Tout se passe, comme si être né en automne signifiait être condamné à l'automne au sens figuré. Une de ces malédictions dont les romantiques se délectaient douloureusement et dont ils nous disent souvent qu'ils ont du mal à la peindre, à la *rendre*, dira Fromentin dans *Un Été dans le Sahara* :

« J'avais à m'exercer sur les mêmes tableaux, à traduire, la plume à la main, les croquis accumulés dans mes cartons de voyage. J'allais donc voir si les deux mécanismes sont les mêmes ou s'ils diffèrent, et ce que deviendraient les idées que j'avais à rendre, en passant du répertoire des formes et des couleurs dans celui des mots ». (*Un Été dans le Sahara* 5)

Dans sa large polysémie, le verbe « rendre » est également employé dans son acception picturale « traduire par un mode d'expression artistique » dit le TLF et le dictionnaire de l'Académie le donne pour synonyme d'« exprimer, représenter ». Nous retrouvons ici la bifurcation littérature-peinture. Rhétoriquement, c'est d'une syllepse qu'il s'agit. « Rendre » dit l'hésitation de Fromentin entre pictural et littéraire dont il fait un plus large étalage dans *Un Été dans le Sahara*. Relisons :

« cette tache lointaine d'alfa s'aperçoit à peine dans l'ensemble de ce paysage que je ne sais comment peindre, mais dont il faudrait faire un tableau clair, somnolent, flétri ». (*Un Été dans le Sahara* 56)

« Peindre » pour un auteur qui est aussi peintre peut référer à l'une ou à l'autre activité. Dans la préface de sa relation de voyage en Algérie, Fromentin écrit en juin 1874 :

« Le hasard m'avait fourni le thème ; restait à trouver la forme. L'instrument que j'avais dans la main était si malhabile, que d'abord il me rebuta. Ni l'abondance, ni la vivacité, ni l'intimité de mes souvenirs ne s'accommodait des pauvres moyens de rendre dont je disposais. C'est alors que l'insuffisance de mon métier me conseilla, comme expédient d'en chercher un autre, et que la difficulté de peindre avec le pinceau me fit essayer de la plume ». (*Un Été dans le Sahara* 5)

Peindre par la plume n'est point une métaphore pour lui, mais « expédient », terme qui pourrait être glosé en « catachrèse », cela qui pallie une absence, un manque. Un détour pour parvenir à ceci qui est la définition du pictural :

« Décrire au lieu de raconter, peindre au lieu d'indiquer ; peindre surtout ; c'est-à-dire donner à l'expression plus de relief, d'éclat, de consistance, plus de vie réelle ; étudier la nature extérieure de beaucoup plus près dans sa variété, dans ses habitudes, jusque dans ses bizarreries, telle était en abrégé l'obligation imposée aux écrivains dits descriptifs par le goût des voyages, l'esprit de curiosité et d'universelle investigation qui s'était emparé de nous ». (*Un Été dans le Sahara* 5-6)

Telle est l'inquiétude d'un instant subsumée en angoisse devant la vacuité quasi inéluctable guettant quiconque écrit ou peint. Voici Dominique interrogeant le silence des livres :

« Je pris dans ma bibliothèque un certain nombre de livres tous contemporains, et, procédant à peu près comme la postérité procèdera certainement avant la fin du siècle, je demandai compte à chacun de ces titres à la durée [sic], et surtout du droit qu'il avait de se dire utile. Je m'aperçus que bien peu remplissaient la première condition qui fait vivre une œuvre, bien peu étaient nécessaires. Beaucoup avaient fait l'amusement passager de leurs contemporains, sans autre résultat que de plaire et d'être oublié. Quelques uns avaient un faux air de nécessité qui trompait, vu de près, mais que l'avenir se chargera de définir. Un tout petit nombre, et j'en fus effrayé, possédait ce rare, absolu et indubitable caractère auquel on reconnaît toute création divine ou humaine, de pouvoir

être imitée, mais non suppléée, et de manquer au besoin du monde, si on la suppose absente. Cette sorte de jugement posthume exercé par le plus indigne sur tant d'esprit d'élite, me démontra que je ne serai jamais du nombre des épargnés. Celui qui prenait les ombres méritantes dans sa barque m'aurait certainement laissé de l'autre côté du fleuve. Et j'y restai. » (*Dominique* 541).

Dans le chapitre VIII des *Maîtres d'autrefois*, Fromentin brosse un portrait d'Albert Cuyp qu'il termine dans une note où se laisse lire un de ces épanchements personnels qu'autorise la contemplation esthétique :

« Cependant, car il y a, suivant moi, un *cependant* avec ce beau peintre, il lui manque ce je ne sais quoi qui fait les maîtres indispensables. Il a pratiqué supérieurement tous les genres, il n'a pas créé un genre ni un art ; il ne personnifie pas dans son nom toute une manière de voir, de sentir ou de peindre, comme on dirait : c'est du Rembrandt, du Paul Potter ou du Ruysdael. Il vient à un très haut rang, mais certainement en quatrième ligne, dans ce juste classement des talents où Rembrandt trône à l'écart, où Ruysdael est le premier. Cuyp absent, l'école hollandaise perdrait des œuvres superbes : peut-être n'y aurait-il pas un grand vide à combler dans les inventions de l'art hollandais ». (*Les Maîtres d'autrefois* 709)

La nuance de la prétérition procède d'une poétique de la demi-teinte, du clair-obscur. Dit autrement, *Dominique* est un roman où deux approches sémiologiques s'ajointent pour *rendre* le monde. Nous cherchons à dire que la prétérition est bien plus qu'une figure microstructurale. Elle rend compte de toute la poétique du roman, de toute la poétique. Elle a une signification générique, en ce sens qu'elle est dictée par le sous-genre qu'est l'autobiographie romancée. Ou encore, c'est le genre même qui est soumis aux canons de cette figure : ceci n'est pas une autobiographie dit l'autobiographie romancée. Par ailleurs, la prétérition convoque maintes autres figures qu'elle enrôle, comme l'oxymore i.e. figure de la chose voisinant avec cela qui se donne comme sa négation. La prétérition a d'autres figures corollaires, telles l'hypallage ou même l'ellipse en passant surtout par ces figures récusées : l'hyperbole et sa négation, la tapinose. Comme partout ailleurs, une figure peut rendre compte, ou tout simplement *rendre*, tout le faire poétique. En cela, toute figure est synecdoque du faire poétique. Nous extrapolons à peine en avançant que la prétérition pourrait être redéfinie de la sorte un *rien* peut *tout* dire.

Œuvres Citées

Anonyme : *La Rhétorique à Herennius (Rhetorica ad Herennium)* T. IV

Texte établi et traduit par G. Achard . Editions Les Belles-Lettres, 1989.

Roland Barthes. *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, coll. Points, 1972.

Charlotte Brontë. *Jane Eyre*. Traduction Lesbazeilles Souvestre. Paris : Librairie Hachette et Cie, 1890.

Bulletin du bibliophile, 1973. III.

Eugène Fromentin. *Dominique, Œuvres complètes*. Paris : Pléiade, 1984.

Jalel El Gharbi : Professeur de littérature comparée à l'université de La Manouba – Tunisie. A publié : *Le poète que je cherche à lire* (postface de Michel Deguy, *Le Cours Baudelaire, Claude-Michel Cluny, des figures et des masques...*)