

## Préface

### *L'archaïsme rayonnant*

Rainier Grutman

Le livre que l'on s'apprête à lire est tiré d'une des premières thèses de doctorat consacrées à la littérature francophone de Belgique. Brillamment soutenue à l'Université de Liège en 1971 par Jean-Marie Klinkenberg, cette thèse portait sur le premier chef-d'œuvre de la littérature en question, paru à la toute fin de l'année 1867 : *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*. Au cœur de l'enquête se trouve un phénomène qui avait depuis longtemps retenu l'attention de la critique mais qui n'avait jamais été examiné à la loupe : le style archaïsant de Charles De Coster. Loin d'être un ornement pittoresque, à la façon de la « couleur des temps » dont les romantiques aimaient à habiller leur Moyen Âge de convention, c'est ici une nécessité. Pour Klinkenberg, le style de la *Légende* « n'existe pas indépendamment de l'archaïsme », idée qu'il résumera par un aphorisme : « Chez De Coster, le style c'est l'archaïsme. » Le caractère condensé de la formule (qui est bien sûr un clin d'œil au célèbre mot de Buffon) ne doit pas tromper sur la marchandise : il ne s'agit nullement de réduire l'œuvre-maîtresse de De Coster à ce qui pourrait passer pour un procédé, mais bien plutôt de souligner l'omniprésence de l'archaïsme dans la vaste « manœuvre stylistique » qu'est la *Légende d'Ulenspiegel*. C'est sa place de l'Étoile, le centre à partir duquel rayonnent les autres faits et effets de langue.

Parler de la sorte n'est pas sacrifier à un quelconque penchant pour la paronomase, car pour le stylisticien Klinkenberg, un fait de langue devient tel parce qu'il crée un effet. Le style est davantage envisagé à partir du lecteur et de ses impressions qu'à partir de l'auteur et de ses intentions. Cette dernière perspective amène certes Klinkenberg à distinguer les

archaïsmes dits « usuels » ou « résiduels » que véhicule tout état de langue de ceux, plus proprement « stylistiques », dont se sert un écrivain afin de « provoquer l'impression d'un décalage chronologique ». Mais dans l'analyse des fonctions de l'archaïsme stylistique, c'est le « point de vue impressif » qui l'emporte. Seul, il permet de comprendre qu'en littérature l'archaïsme est un effet qui peut être obtenu par divers moyens, y compris par le néologisme. De Coster invente des mots (tels *imagièrement* et *empiffrement*) qui réussissent d'autant mieux à « donner au lecteur une impression de désuétude » qu'ils ont été « forgés à l'aide de morphèmes productifs dans l'ancienne langue », comme c'est précisément le cas du suffixe *-ment*. À l'inverse — Mallarmé en fera la démonstration un peu plus tard —, l'archaïsme rare et à la limite tombé dans l'oubli peut créer un effet de surprise et de nouveauté chez le lecteur peu au fait de l'histoire de la langue.

Toujours soucieux de situer l'archaïsme dans l'économie globale de l'œuvre, Jean-Marie Klinkenberg s'est imposé une démarche en deux temps, analytique et synthétique. À partir d'un relevé exhaustif des archaïsmes présents dans l'ensemble du roman, la première partie décrit les principaux procédés grâce auxquels De Coster sut éviter à la fois les excès lexicaux des antiquaires romantiques et la surenchère syntaxique associée à l'écriture artiste. Comme une telle analyse ne peut faire autrement que de fragmenter l'objet d'étude, Klinkenberg la complète par une synthèse qui montre, à partir de quelques longs fragments du roman, la synergie des différents procédés énumérés auparavant. Il appert de cette lecture que le dépaysement temporel visé par De Coster se double d'un dépaysement géographique, spatial, dans un roman situé, on s'en souviendra, dans les Flandres du *xvi<sup>e</sup>* siècle, occupées et réprimées par les garnisons du duc d'Albe au nom de Philippe II d'Espagne. Se pose ainsi la question de l'interférence de l'archaïsme avec les régionalismes : les mots propres au français de Belgique, au substrat wallon ou à l'adstrat flamand (néerlandais). Sur le plan stylistique, ces derniers sont de loin les plus importants ; ce sont eux qui garantissent la couleur distinctement locale de *La Légende d'Ulenspiegel*. Klinkenberg montre que ces très nombreux emprunts sont habilement encadrés par une narration qui glose volontiers, laissant subsister peu d'îlots hétérolingues. Quant aux calques, qu'ils soient sémantiques (*clinqueur* < *klinkaert*) ou syntaxiques (l'antéposition des épithètes de couleur : *rouge navire*, *gris nuages*), ils sont récupérés par l'effet puissamment archaïsant qui se trouve au centre du roman. Contribuant à un dépaysement temporel d'autant plus efficace qu'il est flou, les flandricismes voient ainsi limité leur potentiel centrifuge : chacun peut être tenu pour une coquetterie à l'intérieur d'une langue déjà riche en écarts, sans porter atteinte à la clarté (comme cela avait pu être le cas dans les œuvres de jeunesse de De Coster).

Les hypothèses et conclusions de cet ouvrage monumental forment un édifice tellement solide que quarante ans de recherches n'ont pas réussi à l'ébranler, et il faut savoir gré à l'Académie de l'avoir réédité. De prime abord, le travail de Jean-Marie Klinkenberg se place sous le signe de la continuité. En amont, il approfondit plusieurs intuitions de Joseph Hanse, notamment celles qui concernent la cohérence de *La Légende d'Ulenspiegel*. En aval, il attire l'attention sur un des traits distinctifs de l'écriture locale, que la critique belge appellera bien plus tard son « irrégularité ». On trouve pourtant aussi des indices d'une rupture avec la tradition, non pas en raison d'une sorte d'incompatibilité d'humeurs, mais bien plutôt parce que les années pendant lesquelles Klinkenberg rédigea sa thèse furent marquées par de profondes mutations sociales (mai 68) et par une véritable révolution épistémologique. La vague structuraliste avait irrigué toutes les sciences humaines à partir de la science-pilote qu'était devenue la linguistique. Celle-ci n'allait pas tarder à faire concurrence à la vénérable philologie, solidement établie dans les facultés belges : c'est à Liège, par ailleurs un des grands foyers des études médiévales, que Servais Étienne prit la « défense de la philologie »...

Cet héritage, Jean-Marie Klinkenberg ne le renie pas : c'est même là qu'il trouve des outils pour rendre justice à la technicité du texte costérien en tant que forme dotée d'un sens. On a cependant aussi l'impression qu'il se sent quelque peu à l'étroit dans le cadre de l'érudition traditionnelle (d'ailleurs parfaitement maîtrisée). À l'accumulation des faits positifs s'ajoute ici un véritable souci de conceptualisation, de théorisation, de modélisation. Ce souci de construire des modèles capables de rendre compte de la complexité de l'objet étudié restera une marque distinctive du travail ultérieur de Klinkenberg, quel que soit le domaine dans lequel s'exercera son intelligence. Dans ce livre tiré de sa thèse, qui est le prélude d'une production scientifique aussi abondante que variée, il se traduit par une double ouverture : vers la néo-rhétorique et vers la sociologie de la littérature.

La plus clairement perceptible des deux est sans conteste l'ouverture vers la rhétorique, ce qui n'est guère surprenant de la part d'un membre fondateur du Groupe  $\mu$  (dont la *Rhétorique générale* venait de paraître en 1970). La distinction entre degré perçu et degré conçu, par exemple, est déjà présente dans un ouvrage où le mécanisme de l'archaïsme stylistique repose sur la substitution d'un « terme marqué » (p.ex. *bailler*) au « terme neutre » auquel on s'attendait (*donner*), les deux formant un « couple synonymique » sur l'axe paradigmatique. Dans l'appareil conceptuel de Klinkenberg, la néo-rhétorique (renée de ses cendres grâce à la pensée structurale) prendra petit à petit le relais de la stylistique, laquelle n'arrivera jamais à surmonter ses contradictions malgré l'aggiornamento qu'en propose à la même époque Michael Riffaterre.

Au début des années septante, l'ouverture vers la sociologie de la littérature (secteur auquel Klinkenberg fera plus tard une contribution capitale, notamment pour ce qui concerne les lettres francophones, de Belgique et d'ailleurs) est encore discrète. Cela s'explique évidemment par la portée plus textuelle que contextuelle de la thèse développée, choix peut-être lui-même lié au discrédit dans lequel venait de tomber l'histoire littéraire post-lansonienne, véritable tête de turc des structuralistes (de Jakobson à Barthes). Le même souci de modélisation qui lui avait fait préférer la rhétorique à la stylistique philologique amènera Klinkenberg à souhaiter que l'historiographie littéraire soit reprise sur de nouvelles bases, notamment sociologiques. Symptomatique à cet égard paraît son recours ponctuel au terme *habitus* (voir la quatrième partie), alors tout récemment remis en circulation par Pierre Bourdieu.

Par rapport à la tradition dont hérite et que salue Klinkenberg, le dépassement est donc doublement amorcé : d'une part dans le sens d'une plus grande modélisation formelle (qui se manifesterà dans ses travaux relevant de la rhétorique et de la sémiotique), d'autre part dans le sens d'une prise en compte plus systématique des contraintes sociales à l'intérieur desquelles opère la création littéraire (souci dont témoigneront exemplairement ses contributions à l'étude des lettres belges). Entre les deux ouvertures ainsi pratiquées, l'une formaliste et l'autre sociologisante, la contradiction n'est pourtant qu'apparente. Dans le regard socio-sémiotique que pose sur le monde Jean-Marie Klinkenberg, il y a une salutaire et nécessaire complémentarité entre le « social » et le « sémiotique », l'un venant contrebalancer et corriger l'autre. L'interaction dynamique entre ces deux dimensions est même l'un des *leitmotive* de la réflexion qu'il mène depuis bientôt cinq décennies et dont on trouve les premiers germes dans le présent livre.

## Avant-propos

*Dans les derniers jours de l'année 1867, était livrée au public une œuvre où certains n'allaient pas hésiter à reconnaître une « Bible nationale ». Charles De Coster donnait ainsi aux lettres françaises de Belgique leur premier chef-d'œuvre, et à la littérature française un chef-d'œuvre tout court. Car si le personnage central de cette épopée, son caractère et ses aventures appartenaient encore au patrimoine culturel des peuples du Nord, le génie linguistique qui les traduisait ici était tout français. La langue de cette Légende d'Ulenspiegel, brillant par son incontestable originalité, méritait une étude approfondie. L'examen des travaux qui lui ont déjà été consacrés — première tâche à laquelle nous nous astreindrons — montrera que gît là un véritable problème : les critiques se déchirent à propos d'une langue qu'ils ne parviennent pas à définir.*

*Nous voudrions ici reprendre le problème à la base et tenter de percer les secrets de cette prose déliée et plastique.*

*Ouvrons une parenthèse pour nous expliquer sur l'optique choisie. Nous ne désirons pas entrer ici dans une discussion qui a trop souvent emprunté les allures et les armes de la polémique. Il faut en effet se rappeler, avant d'entreprendre quelque commentaire que ce soit, qu'une vérité reste une vérité, de quelque côté qu'elle vienne. Servais Etienne, peu suspect de prêter l'oreille aux sirènes de l'Histoire, déclarait à ce propos : « Aucune vérité n'est négligeable et, pour justifier une recherche, il n'est point requis d'en établir l'utilité. » Ceci dit, nous sommes conscient du fait qu'il existe une hiérarchie entre les diverses vérités, et que la science doit s'assigner des priorités. La langue de l'Ulenspiegel était susceptible de faire l'objet de plusieurs études, mais,*

*nous le montrerons après avoir exposé les avantages et les risques que comportait chacune d'elles, il en est une qui devait primer : celle qui consiste en une critique immanente à l'œuvre elle-même. Cette priorité se justifie à la fois par une raison essentielle : le statut même de l'objet littéraire, et par une raison accidentelle : l'état actuel des études sur De Coster.*

*C'est donc à un examen interne de La Légende que nous consacrerons les pages qui suivent. Ceci signifie que, si l'on veut qualifier notre travail de stylistique, c'est plus une stylistique des effets qu'une stylistique des intentions que nous entendons pratiquer. Ce n'est pas sans appréhension que nous écrivons, faute de mieux, le mot stylistique. Charles Bally, le premier, a donné à ce vocable ses lettres de noblesse. Mais, pour désigner une discipline au champ bien délimité, il a fait le choix d'un terme ambigu, renvoyant lui-même au mot style, loin de recouvrir un concept clair et distinct. De là une constante confusion de plans, qui a fait de la stylistique la discipline protéiforme que nous connaissons et qui, mort-née peut-être, se cherche depuis plus de cinquante ans. Aussi doit-il être entendu que nous ne désirons pas mener ici un combat sur le front des théories. Notre propos immédiat est plus modeste, mais peut-être plus compromettant : mettre en lumière les principaux éléments constitutifs d'une œuvre particulière. Et cela en nous souvenant que la littérature est d'abord exercice du langage, que lire un texte n'est pas une démarche simple, puisqu'elle dépend à la fois de stimuli linguistiques et de la situation historique et culturelle du lecteur. Si, au long de notre chemin, nous avons pu apporter une contribution à la théorie de la littérature, c'est toujours par les faits eux-mêmes que nous y avons été amené.*

*Notre profession de principe nous amène immédiatement à mettre au point la question du vocabulaire que nous serons amené à utiliser. Préalable qui ne nous paraît pas inutile, en ces temps où se trouve relancé en termes nouveaux le problème du rapport de l'auteur à son texte. On sait que l'étude de la chose littéraire — qu'on lui donne le nom de poétique, de rhétorique ou de stylistique — consiste en un discours sur un autre discours. L'objet en est bien une écriture, laquelle reste un acte, une ποιησις. Le texte est donc le lieu de deux types de relations : celles qui l'unissent à l'écrivain et, par-delà, à une société, et celles qui l'unissent à un destinataire ou à un groupe de destinataires. Or, qui scrute le texte peut difficilement perdre de vue le statut complexe de cet objet. Ceci explique sans doute que le métalangage du critique le plus détaché des soucis génétiques use parfois de certaines expressions renvoyant au couple écrivain-écrit : « l'auteur a fait ceci », « l'artiste a évité cela », lit-on dans les meilleures analyses. Que l'on ne prenne point ces expressions au pied de la lettre : lorsque le commentateur déclare que l'écrivain a visé tel effet, il ne veut pas dire qu'un document*

historique établit objectivement ce souci conscient chez l'auteur ; il ne prétend même pas être amené à postuler cette conscience. Car il se place du côté du résultat, toujours donné par le texte lui-même. Sa phrase signifie seulement : tout est agencé comme si l'auteur avait désiré attacher cette valeur à son énoncé, puisque aussi bien ont été mis en œuvre les moyens dispensant cet effet. S'il nous arrive donc de nous exprimer en termes d'intentions, il faut entendre que nous visons, comme Michael Riffaterre, le dessein apparent du texte : il existe à l'intérieur de toute création une intentionnalité a posteriori qui ne se confond point avec les mobiles esthétiques de celui qui l'a mise au jour. Leo Spitzer disait, en une formule très idéaliste mais évocatrice : « Es muss... so etwas wie eine prästabilisierte Harmonie zwischen Wortausdruck und Werkganzen im Dichter bestehen, eine geheimnisvolle Zuordnung von Wortform und Werkwollen. »

Pour démonter les mécanismes qui confèrent art et efficacité à une langue donnée, il n'est pas de voie royale. Les modes d'approche possibles sont nombreux, et le sont d'autant que l'œuvre est complexe. Il nous faut donc expliquer ici, rapidement, pourquoi nous avons choisi l'archaïsme comme la clé la plus sûre pour nous ouvrir une porte vers l'explication la plus large d'une écriture.

Dans chaque œuvre s'ordonnent autour de l'idée créatrice tous les moyens techniques que le matériel verbal met à la disposition de l'écrivain : mots, images, rythmes. Encore faut-il noter que l'importance conférée à chacun de ces éléments est variable. Il ne peut en tout cas être question d'étudier en une seule fois tous les procédés mis en œuvre dans un texte. On a déjà dit combien restaient vains en définitive les travaux tentant de définir « la langue et le style de tel écrivain » et sacrifiant, comme l'aurait voulu Bruneau, le texte à un « ramassage » de détails mené sans discernement. Ici, plus qu'ailleurs, le proverbe reste vrai : qui trop embrasse mal étreint. Il ne peut non plus être question de réduire délibérément le champ d'investigation en limitant le propos à un procédé choisi au hasard (ou à l'intuition), au risque de ne donner de l'œuvre qu'une vision fragmentaire. Dans l'ensemble des moyens d'expression construisant le texte, il en est de plus ou moins pertinents. Certains de ces procédés ou constellations de procédés ont une incidence réduite sur sa facture, d'autres y détiennent au contraire une part déterminante. (Nous parlons bien de « constellation de procédés », et non de procédés isolés. Car le Zirkelschluss de Spitzer, lequel prétend, à partir d'un seul trait, recréer la totalité de l'œuvre, nous paraît une démarche suspecte d'un point de vue heuristique, puisqu'elle procède par des réductions et des généralisations masquant le véritable mécanisme de la lecture.) En étudiant ces moyens centraux, on couvre fatalement toute la démarche stylistique de l'œuvre. Car on est amené à des réflexions connexes sur les autres traits du texte,

*mais cette fois dans une perspective plus organique, moins statique ; on voit comment les procédés secondaires se hiérarchisent par rapport aux principaux. Le tout est de découvrir le principe d'organisation qui puisse ainsi permettre de rendre compte du texte, à la fois dans le détail de ses moyens et dans sa construction.*

*Or, il semble bien que, dans La Légende d'Ulenspiegel, il est un faisceau de procédés privilégiés. Ce sont ceux que nous classons sous la dénomination globale d'archaïsme. Cette hypothèse de travail, dont l'analyse devra démontrer ou infirmer la validité, trouve d'emblée une sérieuse assise dans les embryons d'analyse effectués par nos devanciers et, comme on le verra, dans les préoccupations qui agitent les critiques.*

*Si l'accumulation et la description des matériaux est la phase préliminaire à toute recherche, il importe de dépasser ce stade. Nommer, énumérer, même sous forme savante, n'est point penser. La simple collation de données dont l'organisation n'est pas dirigée par un modèle, ou qui ne conduit pas à une conclusion se voulant la plus systématique possible, est un travail qui ne mérite point le nom de science. C'est pourquoi nous voudrions, dès le début de l'exposé, nous livrer à une réflexion théorique sur le phénomène de l'archaïsme lui-même. Outre l'exigence épistémologique que nous venons de souligner, un double concours de circonstances imposait ce développement.*

*Tout d'abord, le phénomène de l'archaïsme n'a guère été étudié pour lui-même, en tant que phénomène linguistique. On s'est jusqu'ici beaucoup préoccupé de la vie des mots, beaucoup moins de leur survie. Il nous a dès lors paru bon de proposer ici une ou deux distinctions et d'esquisser un schéma explicatif. En second lieu, l'archaïsme est susceptible d'un emploi esthétique. Ici encore, les points de comparaison font défaut. Les ouvrages consacrés aux idiolectes d'auteurs contiennent généralement un chapitre ou un paragraphe intitulé « archaïsmes ». Mais cette rubrique (où n'est d'ailleurs trop souvent envisagé que l'aspect strictement lexical du problème) se présente en général comme une sèche énumération. Or il est des aspects importants de la technique archaïsante qui ne devraient pas rester dans l'ombre : le mode d'insertion des traits obsolètes dans les œuvres, le rôle qu'ils y jouent, etc. Et il y a encore, dans le cas de chaque œuvre, des problèmes méthodologiques à débattre. Au seuil de notre étude, il était donc indispensable de sacrifier à certaines généralités et d'envisager de façon synthétique le problème de l'archaïsme en littérature. D'ailleurs, à chaque étape de l'exposé, nous nous efforcerons, sans jamais perdre de vue les réalités concrètes, d'asseoir la réflexion sur des bases théoriques stables.*

*Quant à la démarche suivie, lente peut-être mais justifiée à la fois par les faits et par la conception de l'analyse que nous défendons, nous l'avons voulue prudente, allant du simple au complexe, du descriptif*



à l'interprétatif. Nous envisagerons tout d'abord le vocabulaire, lieu où l'archaïsme est le plus aisé à appréhender. L'examen minutieux de chacun des termes obsolètes nous amènera à formuler des remarques générales sur leur maniement par l'auteur. Nous procéderons de même au niveau de la syntaxe, où s'organisent les unités isolées. Nous envisagerons enfin un troisième type d'archaïsme : l'archaïsme par évocation. La critique, qui généralement ne traite que des archaïsmes par nature (alors que la plupart des éléments obsolètes d'une œuvre tirent souvent cette qualité du contexte), méconnaît presque toujours ce dernier type. Il s'agit en quelque sorte d'un archaïsme au second degré, puisqu'il plonge fréquemment ses racines dans les deux premiers : des faisceaux de faits particuliers, d'ordre lexical ou syntaxique, pouvant créer les archaïsmes stylistiques que sont les assonances, les énumérations, les couples redondants, les sentences gnomiques, les anaphores bibliques, les refrains et symétries épiques, etc. Nous accédons ici au niveau de l'organisation générale du texte. Ensuite, nous tenterons une synthèse des valeurs découvertes en cours de route et serons ainsi amené à définir les diverses fonctions que les éléments de l'archaïsme exercent au sein du chef-d'œuvre de Charles De Coster.

L'examen d'une œuvre littéraire, même lorsqu'il se donne un fil conducteur, oblige le commentateur à envisager des problèmes complexes, et parfois pendants. C'est ainsi que nous avons été amené à toucher à des questions aussi vastes et différentes que le réalisme en art, les rapports qu'entretiennent deux littératures voisines, etc. Il va de soi que, sous peine de déséquilibrer l'ouvrage, nous ne pouvions dire le dernier mot sur ces problèmes, dans une discussion que n'exigeait d'ailleurs pas toujours l'enquête. Il nous faut donc demander l'indulgence des spécialistes dont nous avons foulé les biens, non sans mauvaise conscience, parfois.

Au seuil du présent travail, ce m'est un bien agréable devoir de remercier mon maître de l'Université de Liège, le professeur Maurice Piron. Le premier, il a attiré mon attention sur la nouveauté et l'intérêt que présentait une étude de l'archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel. La bienveillance qu'il a eue à mon égard a toujours été pour moi le meilleur des encouragements, et ses conseils ont toujours traduit la sagesse. Qu'il soit ici assuré d'une gratitude dont l'expression n'est point sacrifice à une tradition.

Ma reconnaissance va encore au plus grand spécialiste de Charles De Coster, le professeur Joseph Hanse, de l'Université Catholique de Louvain, pour l'attention qu'il a bien voulu accorder à mes travaux, et à tous mes professeurs de la section de philologie romane. Puissé-je ne pas avoir trahi leur pensée dans cette thèse de doctorat, dont de nombreuses pages se voudraient un hommage à leur enseignement. Enfin, ma pensée se tourne vers tous ceux et celles qui m'ont aidé

*de quelque façon que ce soit, fût-ce d'un mot ou d'une attention, et parfois sans le savoir. Parmi ceux-ci, je me plais à remercier mes aînés, Jacques Dubois et Paul Pieltain, dont l'amitié et les encouragements m'ont toujours, et à plus d'un titre, été précieux.*