

Du capital narratif des épitaphes

Julia Przybos

En 1968, Roland Barthes se réjouissait, dans une introduction restée célèbre, de la rencontre de la linguistique et de la littérature :

N'est-il pas naturel que la littérature, technique de certaines formes du langage, se tourne vers la théorie du langage ? N'est-il pas naturel qu'au moment où le langage devient une préoccupation majeure des sciences humaines, de la réflexion philosophique et de l'expérience créative, la linguistique éclaire la science de la littérature, comme elle éclaire l'ethnologie, la psychanalyse, la sociologie des cultures ? Comment la littérature pourrait-elle rester à l'écart de ce rayonnement dont la linguistique est le centre ? N'aurait-elle pas dû, même, être la première à s'ouvrir à la linguistique ?¹

Et Barthes, enthousiaste, de saluer la transposition du modèle de la linguistique en science de la littérature. Le critique voyait un peu large : comme on le sait, seule la syntaxe a été mise à contribution pour décortiquer les mécanismes du récit.² Avec un demi-siècle de recul, nous sommes à même d'apprécier les fruits de la rencontre entre linguistique et littérature. Revigorante au départ, cette union a été féconde en théories et systèmes, lesquels, à cause de l'enrichissement et de l'approfondissement méthodologiques, ont rebuté plus d'un débutant en études littéraires : logique décisionnelle (Claude Bremond), grammaire du récit (Todorov), pragmatique du texte (Umberto Eco), sémiotique du texte verbal (Greimas). Cinquante ans après la révolution linguistique, actants et opposants, agents et patients, narrateurs et narrataires, destinataires et destinataires aident les enseignants à faire découvrir le plaisir de la lecture aux collégiens et lycéens français.³

¹ Roland Barthes, « Linguistique et littérature », *Langages*, 1968, volume 3, pp. 3-8.

² « C'est à partir de la linguistique que le discours doit être étudié ; s'il faut donner une hypothèse de travail à une analyse dont la tâche est immense et les matériaux infinis, le plus raisonnable est de postuler un rapport homologique entre la phrase et le discours [...] le discours serait une grande "phrase" (dont les unités ne sauraient être nécessairement des phrases), tout comme la phrase, moyennant certaines spécifications, est un petit "discours" », avance Roland Barthes dans « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications* 8, *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 9.

³ On déclara longtemps que le regard linguistique est non seulement légitime mais nécessaire en littérature. Les premiers livres d'Antoine Compagnon infirment cette opinion lorsqu'il aborde la littérature avec des outils de la linguistique et les concepts de la philosophie du langage. Grâce à la triade de Charles Sanders Peirce, à savoir icône, indice et symbole, Compagnon parvient à classer les pratiques citationnelles dans la littérature. Voir Antoine Compagnon, *Une question de discipline. Entretiens avec Jean-Baptiste Amadien*, Paris, Flammarion, 2013, p. 114. Marie-Anne Paveau conteste cette opinion dans un article intitulé « L'analyse linguistique du texte littéraire. Une fausse évidence ». Paveau y interroge « le bien-fondé des liaisons tumultueuses et sans doute impossibles entre littérature et linguistique ». HAL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00660068>, posté le 15 janvier 2012.

Si, sous différentes étiquettes, la science du langage est très présente dans les programmes scolaires⁴, elle n'a pas encore résolu la question de ce qu'il faut bien appeler « le poids ou la portée des phrases ». Je m'explique. Résolument abstraite, la narratologie examine l'enchaînement des phrases, mais s'intéresse peu à la place que celles-ci occupent dans le texte. Or on sait d'expérience qu'une phrase figurant au début n'a pas forcément le même poids que celle placée à la fin du texte littéraire. Voyez l'exergue qui, figurant juste après le titre, donne ou propose la clef du récit, et de ce fait influence notre lecture. L'exergue a « une fonction institutrice et conservatrice à la fois » précise dans *Mal d'archives* Jacques Derrida.⁵ En effet, dans cette traversée de texte qu'est toute lecture, l'exergue guide, oriente, voire désoriente les lecteurs que nous sommes.

Mais il y a encore plus grave à mes yeux. Excessivement logocentriques, des théoriciens français ont pu avancer que « le sens est indépendant de son mode de manifestation ».⁶ À l'époque où Marshall MacLuhan prophétisait que le médium, c'est le message,⁷ Algirdas Julien Greimas maintenait que « la signification est indifférente aux modes de sa manifestation ».⁸ Or on sait d'instinct que les paroles tracées par un amoureux sur le sable ne valent pas celles d'un tagueur qui, à la faveur de la nuit, couvre de graffiti les murs de la ville. L'amant n'a cure que les vagues effacent ses propos ; le graffiteur, lui, est prêt à recommencer pour imposer son message. Bref, pour les linguistes purs et durs, des phrases sur le sable ont le même poids que celles gravées dans la pierre, tracées sur le parchemin ou taguées dans le métro. Quant à moi, je me propose de montrer que le médium compte bel et bien en littérature. Loin de moi, bien entendu, l'ambition d'examiner tous les supports matériels. Je ne m'occuperai ici que des épitaphes et de leur rôle dans la création littéraire au dix-neuvième siècle.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je retiendrai deux faits qui, parmi d'innombrables circonstances, ont amené les écrivains à s'intéresser aux inscriptions funéraires. Le premier fait tient à la fermeture du cimetière des Saints Innocents et à la fondation de cimetières nouveaux. Parmi ces derniers, il faut distinguer le cimetière du Père-Lachaise (1804), devenu, après le transfert des restes de Molière et de La Fontaine en 1817, un haut lieu de littérature⁹ et le but d'une visite toute particulière. Dans ce parc à l'anglaise propice à la

⁴ Toutes les maisons d'édition scolaire ont sorti des manuels mettant en œuvre les travaux de Greimas ou de Propp sur le conte : Belin, Bordas, Hatier, Magnard. Chez Bordas, *Les méthodes du français au lycée*, en 1995 pour la première édition. Chez Hatier, *Littérature 1^{re}. Textes et méthodes*, en 1996. Je tiens à remercier Françoise Caffin pour ces précieuses informations.

⁵ Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008, p. 19.

⁶ Algirdas Julien Greimas, *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 158.

⁷ Sorti au Canada en 1964, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* de Marshall MacLuhan fut traduit en français en 1968.

⁸ Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, p. 158.

⁹ Le XIX^e siècle connaît la mode des épitaphes. On s'empresse, dès 1809, de collationner les inscriptions funéraires glanées dans les cimetières. En effet, entre 1809 et 1909, on a pu compter pas moins de vingt-sept guides de cimetières et recueils d'épitaphes. Ce nombre permet de se faire une idée de la popularité de ce genre littéraire, qui remonte à la haute Antiquité. Simonide de Céos est le premier auteur d'épigrammes et d'épitaphes attesté par la tradition. À ce

flânerie, les promeneurs s'arrêtent çà et là pour lire des épitaphes qui excellent dans l'art de résumer des vies singulières.¹⁰ Et comme ces épitaphes sont rédigées en français, les visiteurs goûtent pour la première fois au plaisir d'imaginer, de reconstituer l'existence d'hommes et de femmes.¹¹ Grâce au Père-Lachaise, les Français renouent ainsi avec l'art des épigrammes funéraires développé par les Anciens. Le deuxième fait tient, me semble-t-il, à la prolifération, sous la Restauration, des cabinets de lecture, où s'alignent des rangées de livres offerts à une clientèle de passage.¹²

Vous me direz : quel rapport entre un cimetière et un cabinet de lecture ? Je répondrai : la façon de saisir au vol des messages, laquelle, à partir de phrases courtes mais suggestives, permet de juger de l'intérêt des histoires qu'elles résument. La démarche du promeneur au Père-Lachaise est à la fois proche et différente de celle qu'adoptent les clients des cabinets de lecture. Récits à découvrir, les romans s'alignent sur les rayons tout en exhibant des titres évocateurs ; récits en puissances, les stèles funéraires se dressent aux détours des allées, suscitant l'intérêt des promeneurs. Imprimés sur le dos des volumes, les titres permettent de jauger d'un coup d'œil les œuvres de fiction ; gravées sur les pierres tombales, les épitaphes ont le pouvoir de mettre en branle l'imagination. On évolue dans le cabinet de lecture pour découvrir les fruits de l'inventivité d'autrui ; on flâne dans les cimetières dans l'espoir de trouver des sources à des récits de vie.

Voilà pourquoi les épitaphes représentent aux yeux des romanciers du dix-neuvième siècle un capital narratif considérable. Condensée mais toujours prête à être délayée dans un récit, l'épitaphe s'apparente en cela à l'exergue, lequel « consiste à capitaliser dans une ellipse », nous apprend Jacques Derrida.¹³

renouveau d'intérêt pour les formes courtes, il faudrait sans doute rattacher la rubrique des faits divers de la presse quotidienne, et réfléchir à l'affinité entre les épitaphes et les nouvelles en trois lignes que Félix Fénéon publia dans *Le Matin* à partir de 1906.

¹⁰ Lors de la fermeture du cimetière des Saints Innocents, où « dix millions de cadavres se sont dissous dans un étroit espace », Sébastien Mercier déplore le silence des morts : « Oh ! quelle histoire sortirait de cette enceinte, si les morts pouvaient parler ! Que dit la nôtre en comparaison de tous ces faits oubliés et de ces divers caractères effacés dans la nuit des ténèbres ? Nous ne savons rien sur nos ancêtres ». Chapitre DCCLIII, « Cimetière fermé », in *Tableau de Paris, II*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 732. Par bonheur, les morts « parlent », par l'entremise des épitaphes, aux promeneurs du Père-Lachaise.

¹¹ Précisons qu'au Père-Lachaise, les épitaphes sont en français, alors que celles des anciens cimetières et églises sont souvent en latin, et par là inaccessibles à la majorité de la population. « Les concessions à perpétuité, rapidement destinées à être célébrées par des monuments pérennes, furent également une nouveauté. Dernier point, et non des moindres, le Père-Lachaise fut conçu dès l'origine comme un lieu esthétique et éducatif, ce qu'il demeure aujourd'hui » peut-on lire dans « De l'histoire du Père-Lachaise et de quelques questions édifiantes », article signé Marie et Philippe, et posté jeudi 7 juillet 2005 sur le site des Amis et Passionnés du Père-Lachaise.

¹² Ce sont des lieux où l'on donne à lire, des institutions commerciales « dont le but est de proposer à une clientèle de passage (...) toutes les formes de l'imprimé, précise Françoise Parent (« Les Cabinets de lecture », *Annales*, 1979, volume 34, n° 5, p. 1016). Voir aussi l'essai pionnier de Claude Pichois, qui a reconnu l'importance des cabinets de lecture pour la littérature du XIX^e siècle (« Les Cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIX^e siècle : pour une sociologie des faits littéraires », *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, 14^e année, n° 3, 1959, pp. 521-534).

¹³ Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008, p. 19.

Je voudrais montrer ici que, tout au long du dix-neuvième siècle, des écrivains ont utilisé des épitaphes pour créer des œuvres très dissemblables : contes à teinte romantique, romans à nuance réaliste, nouvelles historiques, récits à coloration décadente.

Charles Nodier est sans doute le premier à rapprocher vie, épitaphe, et une littérature qui s'intéresse à l'époque romantique à des destins peu ordinaires. Dans « Le Bibliomane » (1831), Nodier raconte la vie d'un homme régie par l'exclusif amour des incunables et des elzéviros. « Atteint au dernier degré du typhus des bibliomanes », Théodore ne peut s'arracher au monde des livres afin de penser, ne serait-ce qu'un seul instant, au monde à venir. « Il mourut à minuit, entre un Du Seuil et un Padeloup, les deux mains amoureusement pressées sur un Thouvenin ». L'existence terrestre du personnage s'achève en point d'orgue au cimetière du Père-Lachaise. Je cite :

Le lendemain nous escortâmes son convoi, à la tête d'un nombreux concours de maroquiniers éplorés, et nous fîmes sceller sur sa tombe une pierre chargée de l'inscription suivante, qu'il avait parodiée pour lui-même de l'épitaphe de Franklin¹⁴ :

CI-GIT
SOUS SA RELIURE DE
BOIS, UN EXEMPLAIRE IN-
FOLIO DE LA MEILLEURE ÉDITION
DE L'HOMME, ÉCRITE DANS UNE
LANGUE DE L'AGE D'OR QUE LE MONDE NE COMPREND PLUS.
C'EST AUJOURD'HUI UN
BOUQUIN GATÉ, MA-
CULÉ, DÉPAREILLÉ,
IMPARFAIT DU FRONTIS-
PICE, PIQUÉ DES VERS ET
FORT ENDOMMAGÉ DE POUR-
RITURE. ON N'OSE ATTEN-
DRE POUR LUI LES HON-
NEURS TARDIFS ET
INUTILES DE LA
RÉIMPRESSION.

L'adorateur des livres exhibe, sur sa tombe, un immense orgueil et une profonde irrégion. Celui qui a été baptisé Théodore – adorateur de Dieu - ne croit ni à la vie éternelle ni à la résurrection des morts. *Non habent sua fata libelli* : au début du récit, le prénom du bibliomane ne colle ni au caractère ni au destin du personnage. Drôle et poignante à la fois, l'épitaphe qui clôt la nouvelle rectifie l'erreur commise sur les fonds baptismaux du récit. Parodiant la comique mais très pieuse épitaphe de Benjamin Franklin, l'inscription funéraire de Nodier omet le prénom trompeur pour mieux saisir le caractère et résumer la vie du bibliomane.¹⁵

¹⁴ « Ce qui a assuré le succès du genre [...], c'est qu'il se prête à merveille à la reprise et à la variation » écrit Suzanne Saïd, dans *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 352.

¹⁵ L'épitaphe humoristique que Benjamin Franklin composa à l'âge de vingt-trois ans et qui ne figure pas sur sa tombe admet la résurrection des morts :

On a vu que le caractère, la vie et l'építaphe du personnage fusionnent à la fin du « Bibliomane » de Nodier. Si j'insiste sur cette convergence, c'est qu'elle est rare en littérature quand celle-ci, en quête d'inspiration, puise dans le réservoir des építaphes. D'habitude, les curieux y repèrent des failles, relèvent des incohérences, découvrent des vides qui stimulent le travail de l'imagination.¹⁶ De ces quelques phrases concises et compactes, les écrivains se plaisent à combler les lacunes, à diluer les ellipses, à allonger les raccourcis afin de produire qui des contes, qui des nouvelles, qui des romans touffus et remplis de détails.

Voyez la *Dame aux camélias* (1848) de Dumas fils qui, un des premiers, inaugure la démarche réaliste en littérature.¹⁷ Dans ce roman, le narrateur enquête sur les amours d'une belle courtisane et d'un fils de bonne famille. Pour élucider des questions auxquelles on ne sait lui répondre que par des généralités, le narrateur se rend au cimetière de Montmartre : « À la seule inspection de la tombe de Marguerite, je verrai bien si la douleur d'Armand existe encore, et j'apprendrai peut-être ce qu'il est devenu ». (p. 52). Il découvre, parmi d'autres sépultures, une tombe plantée de camélias blancs constamment renouvelés. Ici, gravées sur les dalles, les paroles résument la vie des défunts ; là, la décoration florale suggère la vie de Marguerite Gautier. Pas toute la vie de la courtisane, évidemment. Oubliés tocades, parties de plaisirs et luxe effréné de ses débuts. Pareille aux építaphes qui distillent la vie pour ne garder que les traits nobles des disparus, la sépulture immaculée de Marguerite illustre le caractère angélique de la morte, lequel jure bel et bien avec sa mauvaise réputation. Désaccord capital pour la suite du roman, car c'est bien lui qui pousse le narrateur à continuer ses recherches. Il finira par gagner la confiance d'Armand, et transcrira « sans ajouter ni retrancher aucune syllabe » (p. 224) les feuilles de la main de Marguerite, lesquelles complètent les confidences de l'amant. Le narrateur découvre le secret de la courtisane au

The Body of
B. Franklin
Printer;
Like the Cover of an old Book,
Its Contents torn out,
And stripped of its Lettering and Gilding,
Lies here, Food for Worms.
But the Work shall not be wholly lost:
For it will, as he believed, appear once more,
In a new & more perfect Edition,
Corrected and Amended
By the Author.
He was born on January 6, 1706.
Died 17...

¹⁶ Balzac illustre la manière qu'adoptent souvent les romanciers du XIX^e siècle. Dans *Modeste Mignon*, avant de raconter la vie de Bettina-Caroline Mignon, morte à vingt-deux ans, l'auteur cite l'inscription sur sa tombe. Balzac précise que « cette inscription est pour la jeune fille ce qu'une építaphe est pour beaucoup de morts, la table des matières d'un livre inconnu ». *Modeste Mignon*, Paris, Gallimard, Folio, 1982, p. 65.

¹⁷ Le narrateur déclare d'entrée de jeu : « N'ayant pas encore l'âge où l'on invente, je me contente de raconter ». Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Paris, Le livre de poche, 1983, p. 17.

cœur d'or : elle a sacrifié son bonheur et mérité la sépulture blanche digne des saintes et martyres. À la fin du roman, l'épithète florale acquiert toute sa légitimité.

Si Nodier et Dumas fils cherchent, dans leurs récits, à prouver la vérité profonde, essentielle des épitaphes, tout autre est le dessein de Barbey d'Aurevilly. Le Connétable des lettres s'emploie à montrer, dans « La Vengeance d'une femme », que les paroles gravées sur la tombe cachent souvent artifice et mensonge. La diabolique de Barbey raconte l'histoire d'une duchesse qui se prostitue pour châtier son mari. Orgueilleux et jaloux, le duc de Sierra-Leone fit assassiner Don Esteban, pour qui la duchesse eut « un amour tout à la fois brûlant et chaste, un amour chevaleresque, romanesque, presque idéal, presque mystique ». ¹⁸

La duchesse décide d'exercer son métier à Paris, puisque :

C'était une meilleure scène (que Madrid) pour l'étalage de mon infamie et de ma vengeance ; et, puisque je voulais qu'un jour tout cela éclatât comme la foudre, quelle bonne place que cette ville, le centre de tous les échos, à travers laquelle passent toutes les nations du monde ! (p. 332)

La duchesse espère que son infamie se répandra et atteindra le duc enfermé dans son château en Espagne. La porte de son bouge est « inondée de lumière » pour que les hommes puissent lire le nom et les titres de la femme qui les a « levés » dans la rue. La duchesse tient aussi à conter sa vie aux clients : « Moi, je voudrais la dire à tous ceux qui viennent ici ! Je voudrais la raconter à toute la terre ! J'en serais plus infâme, mais j'en serais mieux vengée » (p. 317). Ses efforts ne sont pas couronnés de succès :

J'ai voulu bien des fois raconter ma vie à ceux qui montent ici ; mais ils n'y montent pas, disent-ils, pour écouter des histoires. Lorsque je la leur commençais, ils m'interrompaient ou s'en allaient, brutes repues de ce qu'elles étaient venues chercher ! Indifférents, moqueurs, insultants, ils m'appelaient menteuse ou bien folle. (p. 318).

Par bonheur, la duchesse racole un soir Robert de Tressignies, lequel la reconnaît et entend, horrifié, le récit de sa vie et de sa vengeance. Tressignies savoure les souvenirs de cette nuit « comme un poème étrange et tout-puissant auquel il n'avait rien lu de comparable, ni dans Byron, ni dans Shakespeare » (335). Il s'abstient pourtant de colporter l'histoire de la duchesse sur la place de Paris :

Quoiqu'il ne fût pas une bégueule, ce Tressignies, ni ses amis non plus, il ne leur dit pas un seul mot de son aventure, par un sentiment de délicatesse qu'il traitait d'absurde, car la duchesse ne lui avait-elle pas demandé de raconter à tout venant son histoire, et de la faire rayonner aussi loin qu'il pourrait la faire rayonner ? (p. 335)

Il faudra plus d'un an pour que la nouvelle infamante se répande comme une trainée de poudre. Tressignies apprend, à une soirée à l'ambassade d'Espagne, que la duchesse de Sierra-Leone « a été enterrée à l'église de la Salpêtrière, comme une pensionnaire de

¹⁸ Jules Barbey d'Aurevilly, « La Vengeance d'une femme » in *Les Diaboliques*, Paris, Classiques Garnier, 1963, p. 322.

l'établissement ». Sur le resplendissant catafalque on a pu lire, « en grosses lettres d'argent sur fond noir », cette inscription :

CI-GIT
SANZIA-FLORINDA-CONCEPTION
DE TURRE-CREMATA,
DUCHESSÉ D'ARCOS DE SIERRA-LEONE
FILLE REPENTIE,
MORTE A LA SALPÉTRIÈRE, LE...
REQUIESCAT IN PACE !

Par le truchement de cette inscription, la duchesse réalise en partie sa vengeance. Seulement en partie, car l'épithète ne dit pas toute la vérité : la « fille à cent sous » (p. 334) ne voulait pas que le mot « repentie » figure dans l'épithète, révèle à Tressignies le chapelain de la Salpêtrière. Cette omission aurait en effet proclamé l'irréligion de l'épouse et ajouté au déshonneur de l'époux orgueilleux et dévot. Le scandale de l'épithète conçue par la duchesse montre une femme bien résolue à se venger « à même son corps comme à même son âme » (p. 328), précise Barbey d'Aurevilly.

On a vu que l'inscription funéraire triomphe là où ont échoué une carte collée sur la porte et le récit de la vengeance fait à Robert de Tressignies. Et si l'épithète réussit, c'est à cause du poids que l'on accorde aux paroles murmurées au seuil de l'éternité ou gravées sur les pierres sépulcrales. La duchesse exploite la confiance naïve des gens qui, solennels devant la mort, ne doutent pas de la sincérité des propos glanés dans les cimetières. Ce que fustige, en définitive, cette diabolique, c'est la sottise de ceux qui assimilent une visite au Père-Lachaise à une leçon de morale. Barbey d'Aurevilly, ironique et acerbe, partage la conviction de Balzac, pour qui le cimetière est une scène où se joue, à coup d'épithètes mensongères, « une infâme comédie ». ¹⁹

La crédulité ne caractérise pas seulement les aficionados de cimetières et les amateurs de recueils d'édifiantes épithètes. Elle est impardonnable chez ceux qui travaillent à démêler l'embrouillement des événements du passé. En effet, historiens et historiographes feraient bien de se méfier des paroles jugées dignes d'un support solide et durable. S'effritent ou s'en vont en fumée argile, papyrus, cire, parchemin, papier. Quant à la pierre, elle dure et perdure, résistant mieux au passage du temps et à la folie destructrice de l'homme. Le savent

¹⁹ Voici ce qu'écrivait Antoine Caillot dans *Voyage religieux et sentimental aux quatre cimetières de Paris* : ouvrage renfermant un grand nombre d'inscriptions funéraires, suivies de réflexions religieuses et morales : « Cet ouvrage n'est point un registre mortuaire que j'ai voulu présenter au public. Après avoir lu dans les livres les maximes de la morale, j'ai pris la résolution d'en contempler le triomphe sur les pierres sépulcrales » (« Avertissement de l'auteur », Paris, L. Hausmann, 1809). D'autres, tout aussi crédules, considèrent les cimetières comme des lieux propices à la réflexion philosophique (Jean-Pons-Guillaume Viennet, *Promenade philosophique au cimetière du père la Chaise*, Paris, Firmin Didot frères, 1824 et 1855). Balzac, lui, est parfaitement conscient de l'hypocrisie qui se déploie dans les « champs du trépas ». Dans *Ferragus*, il donne une longue et féroce description du Père-Lachaise qu'il résume ainsi : « C'est une infâme comédie ! c'est encore tout Paris avec ses rues, ses enseignes, ses industries, ses hôtels ; mais vu par le verre dégrossissant de la lorgnette, un Paris microscopique réduit aux petites dimensions des ombres, des larves, des morts, un genre humain qui n'a plus rien de grand que sa vanité » (*Ferragus, Histoire des treize*, Paris, Classiques Garnier, 1966, p. 164).

bien les vainqueurs qui, ayant réduit les vaincus à quia, ont soin de graver dans le marbre leur propre version de l'histoire.

Or « graver dans le marbre » – nous apprend le dictionnaire – c'est « établir quelque chose de façon définitive » et, par extension, incontestable. Tel n'est pas le sentiment de Villiers de l'Isle-Adam, qui place en exergue d'un conte cruel la célèbre épitaphe de Simonide, piochée dans *Polymnie* d'Hérodote : « Passant, va dire à Lacédémone que nous sommes ici, morts pour obéir à ses saintes loi ». ²⁰ Et c'est bien le ton pressant de l'épitaphe qui fournit le prétexte à « Impatience de la foule » : il permet à Villiers d'imaginer un homme portant des nouvelles à une Sparte qui ignorerait les exploits de ses guerriers. Je précise que c'est en vain que l'on parcourrait *Polymnie* d'Hérodote à la recherche de l'épisode villiérien. Lorsqu'il traite de la bataille des Thermopyles, l'historien suit de près les affrontements entre les troupes ennemies et néglige complètement l'arrière. « Impatience de la foule » inverse cette perspective, et présente le revers peu glorieux des événements dont parle l'Histoire avec un grand H. Villiers prouve, ce faisant, que « le romancier n'est pas le valet des historiens ». ²¹

Villiers de l'Isle-Adam met en scène les habitants de Sparte qui attendent avec angoisse des nouvelles du champ de bataille. L'avant-veille, les Trois Cents sont partis avec le roi Léonidas pour les Thermopyles. Après les premiers rapports rassurants, une terrible nouvelle plonge les Spartiates dans le désespoir : un pâtre a indiqué le sentier secret à l'ennemi. La destruction de la ville semble imminente. Les habitants se préparent à passer la nuit « sur la muraille en cas de surprise des Perses » (p. 632). À la lumière du crépuscule, ils aperçoivent un homme qui descend vers la ville. C'est un Spartiate, un des Trois Cents, sans épée ni bouclier, que la foule prend pour un lâche. Animée d'une colère sacrée, la foule l'accable d'injures, lui lance des pierres et lui ferme les portes de la ville. À l'instant où l'homme tombe, les corbeaux se précipitent sur lui. « À l'aube, il ne resta de l'homme que des os dispersés » (p. 637). Ainsi meurt, « à peine isolé de la boue natale par la pourpre de son sang » (p. 637), celui qui n'est autre que l'Envoyé de Léonidas.

Rapprochées, dans la scène de la fin, la boue natale et le sang de l'auguste guerrier mettent en cause l'épitaphe de Simonide à la gloire des Spartiates. L'atroce épisode que relate « Impatience de la foule » travaille à discréditer l'épitaphe placée en exergue. Loin de faciliter notre traversée du conte, l'épitaphe trompe délibérément nos attentes de lecteurs.

Un peu d'histoire suffit à montrer que Villiers, dans « Impatience de la foule », n'a cure de chronologie et confond à plaisir Marathon et Thermopyles. Les auteurs classiques lus à l'époque dans les collèges ne soufflent mot d'un envoyé de Léonidas et moins encore de sa mort aux portes de Sparte. Si l'auteur s'attaque à la bataille la plus connue et la plus illustre de l'Antiquité, c'est qu'il veut alerter ses lecteurs sur la relativité des faits historiques, même les plus connus. L'épitaphe de Simonide sert à Villiers de prétexte à un conte dans

²⁰ Villiers de l'Isle-Adam, « Impatience de la foule » in *Contes cruels*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1986, vol. 1, p. 631.

²¹ Milan Kundera, *Le Rideau, essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005, p. 85.

lequel il s'emploie à ternir l'image glorieuse de Sparte que diffuse l'Histoire avec un H majuscule.

« Impatience de la foule » montre bien que Villiers de l'Isle-Adam considère la version officielle du passé comme subjective, tronquée et contestable. Le sens profond de ce conte cruel préfigure à mon sens ce que dira clairement, plus d'un siècle plus tard, Milan Kundera :

C'est l'évidence des évidences mais elle est difficile à admettre car, quand on la pense jusqu'au bout, [...] que deviennent nos certitudes sur le passé, et que devient l'Histoire elle-même, à laquelle nous nous référons tous les jours, avec crédulité, candidement, spontanément ? Derrière la mince lisière de l'incontestable (il n'y a pas de doute que Napoléon a perdu la bataille de Waterloo), un espace infini s'étend, l'espace de l'approximatif, de l'inventé, du déformé, du simplifié, de l'exagéré, du mal compris, un espace infini de non-vérités qui copulent, se multiplient comme des rats, et s'immortalisent.²²

Tout autre est la démarche narrative de Jean Richepin lequel, à l'inverse de Villiers de l'Isle-Adam et de son exergue, commence la construction de son « Étoile éteinte » *sans* la première pierre, l'épithaphe qui, précise-t-il, lui a sauté aux yeux « tandis qu'il feuilletait un bouquin d'épigraphie »²³ latine. Bien que cachée au lecteur, l'épithaphe d'une femme met en branle l'imagination et l'érudition de l'auteur. Naît une série de récits miniatures, tous ancrés dans la culture de Rome, tous pétillants d'esprit, de verve et de grâce. Richepin tient le lecteur en haleine jusqu'à la fin, révélant alors l'épithaphe « récitogène » : *Bis saltavit, et placuit* (deux fois elle mima, et elle plut). Lapidaire et vague, l'épithaphe de *L'Étoile éteinte* a offert à Richepin l'occasion d'esquisser plusieurs versions possibles de sa vie.

J'aimerais ajouter que Villiers de l'Isle-Adam, qui imagine les agissements d'une foule déchaînée, et Jean Richepin, qui construit plusieurs versions d'une vie particulière, préfigurent à eux deux ce que deviendra le roman au XX^e siècle. Pris ensemble, Villiers et Richepin anticipent ce que, quelques décennies plus tard, pratiquera Robert Musil dans son *Homme sans qualités*.²⁴ Dans cette immense fresque située en Autriche-Hongrie à la veille de la Première Guerre Mondiale, Robert Musil invente des événements qui auraient pu avoir lieu. En effet, « toute l'action de *L'Homme sans qualités* [...] est nouée autour de l'Action parallèle, une importante institution intellectuelle, politique, diplomatique, mondaine qui n'a jamais existé ».²⁵

Trèves d'exemples et d'analyses. Je crois avoir montré que la littérature du XIX^e siècle a recours aux inscriptions funéraires réelles ou imaginaires, lesquelles fournissent des prétextes à des œuvres de fiction très dissemblables. Nous avons vu qu'une épithaphe peut

²² Milan Kundera, *Le Rideau, essai en sept parties*, p. 175.

²³ Jean Richepin, « L'Étoile éteinte » in *Contes de la décadence latine*, Paris, Fasquelle, 1898, p. 8.

²⁴ Milan Kundera, *Le Rideau*, p. 37.

²⁵ « Fasciné par les secrets de l'existence de l'homme moderne, Musil considérait les événements historiques comme (je le cite) *vertauschbar* (interchangeables, permutable) ; car les dates des guerres, les noms des vainqueurs et des vaincus, les diverses initiatives politiques résultent d'un jeu de variations et de permutations dont les limites sont déterminées par des forces profondes et cachées ». Milan Kundera, *Le Rideau*, p. 192.

éveiller la confiance candide du romantique Nodier, piquer la curiosité d'un enquêteur chez Dumas fils, susciter la suspicion porteuse de récit de Barbey d'Aurevilly, inspirer l'incrédulité historique chez Villiers de l'Isle-Adam, faire rêver Jean Richepin qui esquisse plusieurs vies d'une danseuse anonyme à Rome.

Notre survol montre qu'aux sources probables de récits - dictons, proverbes, anecdotes, calembours ²⁶ - vient s'ajouter, au XIX^e siècle, l'épithaphe, qui se prête, on l'a vu, à de multiples usages narratifs. Si, comme le suggère la critique, la tradition orale offre des modèles à un Boccace en Italie ou à un Gogol en Russie, le XIX^e siècle révèle aux écrivains en France l'intérêt des phrases glanées dans les cimetières ou soustraites aux recueils d'épithaphe. À mon sens, l'étude un peu poussée des romans et nouvelles du XIX^e siècle ferait bien de reconnaître le capital narratif des inscriptions funéraires gravées dans le marbre.²⁷

En guise de conclusion, j'aimerais avancer que le pouvoir suggestif des épithaphe ne se borne pas au seul XIX^e siècle. Voyez *Un secret* de Philippe Grimbert, livre où le narrateur, né au lendemain de la seconde Guerre Mondiale, s'est inventé un frère aîné, plus beau, plus fort, plus sportif. Il découvre par hasard l'existence de Simon, son demi-frère déporté et assassiné à Auschwitz. Le narrateur peine à raconter une histoire familiale, complexe et tragique. Jusqu'au jour où il pénètre dans le parc du château qui appartient à la fille de Pierre Laval, lequel décida, comme on le sait, la « déportation des enfants de moins de seize ans avec leurs parents ». ²⁸ Dans un coin du parc, le narrateur découvre un cimetière de chiens où s'alignent des pierres gravées de touchantes épithaphe. Les stèles à la mémoire des chiens de Laval provoquent la révolte et la colère du narrateur. Mais ces stèles ont aussi le pouvoir de déclencher le récit qui avait toutes les peines du monde à sortir :

Je suis resté immobile, l'œil fixé sur les inscriptions. Devant ce cimetière, entretenu avec amour par la fille de celui qui avait offert à Simon un aller simple vers le bout du monde, l'idée de ce livre m'est venue. (p. 180)

Qu'elles soient présentes, comme pour les chiens de Laval, ou absentes, comme pour le petit Simon, les épithaphe dans *Un secret* de Philippe Grimbert montrent que les paroles gravées dans le marbre sont toujours capables d'engendrer des récits.²⁹

²⁶ Voir à ce propos les formalistes russes. Victor Chklovski : « Il existe nombre de nouvelles qui ne sont qu'un développement de calembours. Les récits sur l'origine des noms relèvent par exemple de ce type de nouvelle ». « La Construction de la nouvelle et du roman », in *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 172. Voir aussi, de Boris Eikhenbaum « Comment est fait "Le Manteau" de Gogol », dans le même ouvrage.

²⁷ Telle est déjà l'intuition de Hegel, qui reconnaît dans les épigrammes et les formes gnomiques des embryons de poésie épique. Voir « Caractère général de la poésie épique », *La poésie*, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, pp. 132-133.

²⁸ Philippe Grimbert, *Un Secret*, Paris, Le Livre de Poche, 2010, p. 180.

²⁹ En amont de Grimbert, il y a Chateaubriand et le tombeau du dernier Abencérage. « Il n'y a rien de remarquable ; la pierre sépulcrale en est unie : seulement d'après une coutume des Maures, on a creusé au milieu de cette pierre un léger enfoncement avec le ciseau. » (Chateaubriand, *Les Aventures du dernier Abencérage*, Paris, Classiques Garnier, 1962, p. 330). Le fait d'attirer notre attention sur l'absence d'épithaphe à la fois appelle et légitime le récit de Chateaubriand. Et en aval, il y a Fred Vargas, qui introduit une épithaphe pour faire durer le suspens dans son « rompol ». Afin de

déchiffrer l'énigme de plusieurs meurtres commis à travers l'Europe, le commissaire Adamsberg doit décrypter une vieille épitaphe en caractères cyrilliques qu'il découvre lors d'un voyage en Serbie (Fred Vargas, *Un lieu incertain*, 2008).