

**RIEF****Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

7 | 2017

Figures littéraires de la haine

---

## Narration expressionniste et rhétorique de la haine : Bernanos après Bloy

**Gilles Philippe**

---

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/rief/1529>

DOI : 10.4000/rief.1529

ISSN : 2240-7456

**Éditeur**

Seminario di filologia francese

**Référence électronique**

Gilles Philippe, « Narration expressionniste et rhétorique de la haine : Bernanos après Bloy », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 7 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/1529> ; DOI : 10.4000/rief.1529

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Narration expressionniste et rhétorique de la haine : Bernanos après Bloy

Gilles Philippe

---

- 1 À l'exception notable du *Journal d'un curé de campagne* de 1936, les romans de Georges Bernanos reposent sur un protocole narratif qui autorise l'expression publique de la haine, c'est-à-dire d'un sentiment profond d'antipathie envers tel ou tel personnage ou d'aversion marquée envers telle ou telle donnée du monde représenté. Ces récits, qui ne nous intéresseront pas ici pour eux-mêmes, permettent dès lors de nous interroger sur les conditions de manifestation de sentiments malveillants dans le cadre d'une énonciation de type romanesque. Si l'on se fie en effet aux acquis de la pragmatique linguistique, l'expression publique d'un sentiment négatif est doublement dangereuse pour le locuteur : parce qu'elle révèle une part de l'intimité de celui-ci, part qui est conventionnellement appelée à être exclue du champ social ; parce que toute expression d'aversion rend odieux celui ou celle qui s'y adonne, puisque, dès lors qu'il prend la parole, le locuteur se voit « affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent [son] énonciation rebutante ou acceptable »<sup>1</sup>. S'il exprime des sentiments malveillants, le locuteur met ainsi en danger sa face discursive : tout comme l'insulte affaiblit la crédibilité de l'insulteur plus que celle de l'insulté, toute expression de haine menace bien plus l'image de celui qui l'émet que de celui qui en est l'objet. Mais cette règle est-elle encore pertinente lorsqu'il s'agit de l'auteur ou du narrateur d'un récit de fiction ?

## Rhétorique de la haine et protocole énonciatif romanesque

- 2 Les sociétés admettent conventionnellement des modalités d'expression de la malveillance, sans considérer que soient transgressées les bornes de la « décence discursive » et les « frontières de l'humiliation » : certaines formes ritualisées d'humour,

par exemple, n'entraînent pas de condamnation morale et ne dégradent pas l'image de celui qui les profèrent<sup>2</sup>. La fiction narrative est ainsi assez largement préservée d'un retour de boomerang, et cela pour trois raisons. Il est, tout d'abord, d'usage de considérer que, parmi tous les discours sociaux, la littérature bénéficie, de façon générale, d'une énonciation « surprotégée » ou « hyperprotégée »<sup>3</sup> : cela ne veut pas simplement dire qu'elle peut s'affranchir des règles qui permettent le bon fonctionnement de la communication ordinaire (clarté, cohérence, pertinence...), mais aussi que l'inscription esthétique d'un propos peut largement désengager la responsabilité morale de celui ou de celle qui le tient. Il serait permis de tout dire ou presque, dès lors que l'œuvre se donne comme l'aboutissement d'un projet perçu comme « littéraire ». On en trouve un intéressant témoignage dans un texte publié par Bernard Noël en 1975, *L'outrage aux mots*<sup>4</sup>. L'auteur y rapporte que le procès intenté contre *Le Château de Cène* (1969) a été parasité par la question de l'évaluation proprement stylistique de son roman. Le tribunal considérait en effet qu'un protocole explicitement « littéraire » – que la rédaction soit de type expérimental ou conservateur – modifiait, limitait voire suspendait la pertinence d'un jugement moral ou d'une qualification juridique à l'encontre du contenu représenté et des valeurs revendiquées.

- 3 En outre, dans sa perception intuitive des textes autant que dans ses constructions théoriques, le XX<sup>e</sup> siècle a progressivement entériné, pour les récits de fiction, la distinction entre l'auteur et le narrateur. On considérera ainsi volontiers que les expressions haineuses qui se relèvent dans un roman ne sont pas assumées par le premier mais par le second ; les propos du narrateur pourront manifester de la haine, sans que la face discursive de l'auteur lui-même en soit menacée. L'auteur peut, par exemple, rendre un personnage odieux sans encourir le risque d'apparaître lui-même odieux, selon un procédé qui s'observe également dans cette configuration que la langue commune et la langue technique nomment d'une même expression, la « mauvaise foi », et qui permet de laisser entendre un jugement déplaisant sans pour autant en assumer explicitement la responsabilité.
- 4 Enfin, l'inscription esthétique d'un texte littéraire peut elle-même rendre acceptable l'expression de la haine, dès lors que celle-ci est non seulement récupérable par le projet stylistique mais peut en être perçue comme un élément constitutif. Tel est notamment le cas des récits dits « expressionnistes », si l'on donne à cette étiquette une valeur descriptive autant qu'historique<sup>5</sup>, c'est-à-dire dès lors que le récit répond à trois exigences : premièrement, s'il témoigne d'une appréhension subjective du réel et veut susciter une réaction émotionnelle face à celui-ci ; deuxièmement, si cette appréhension et cette émotion sont de nature négative, si elles reposent sur une vision pessimiste du monde décrit ; s'il en découle, troisièmement, un recours systématique aux formes langagières servant cette fin : l'hyperbole grinçante, l'image dégradante, l'épithète péjorative, etc.
- 5 On aura reconnu dans cette liste les marquages les plus usuels d'expression de la haine. On les retrouvera dans de nombreuses pages de Bernanos et tout particulièrement dans ses portraits, comme on le voit à l'occasion de la présentation du romancier Antoine Saint-Marin dans *Sous le soleil de Satan* (1926) :

L'illustre vieillard exerce, depuis un demi-siècle, la magistrature de l'ironie. Son génie, qui se flatte de ne respecter rien, est de tous le plus docile et le plus familier. S'il feint la pudeur ou la colère, raille ou menace, c'est pour mieux plaire à ses maîtres et, comme une esclave obéissante, tour à tour mordre ou caresser. Dans la bouche artificieuse, les mots les plus sûrs sont pipés, la vérité même est servile. Une

curiosité, dont l'âge n'a pas encore émoussé la pointe, et qui est l'espèce de vertu de ce vieux jongleur, l'entraîne à se renouveler sans cesse, à se travailler devant le miroir. Chacun de ses livres est une borne où il attend le passant. Aussi bien qu'une fille instruite et polie par l'âpre expérience du vice, il sait que la manière de donner vaut mieux que ce qu'on donne, et, dans sa rage à se contredire et à se renier, il arrive à prêter chaque fois au lecteur un homme tout neuf.

Les jeunes grammairiens qui l'entourent portent aux nues sa simplicité savante, sa phrase aussi rouée qu'une ingénue de théâtre, les détours de sa dialectique, l'immensité de son savoir. La race sans moelle, aux reins glacés, reconnaît en lui son maître. Ils jouissent, comme d'une victoire remportée sur les hommes, au spectacle de l'impuissance qui raille au moins ce qu'elle ne peut étreindre, et réclament leur part de la caresse inféconde. Nul être pensant n'a défloré plus d'idées, gâché plus de mots vénérables, offert aux goujats plus riche proie. De page en page, la vérité qu'il énonce d'abord avec une moue libertine, trahie, bernée, brocardée, se retrouve à la dernière ligne, après une suprême culbute, toute nue, sur les genoux de Sganarelle vainqueur... Et déjà la petite troupe, bientôt grossie d'un public hagard et dévot, salue d'un rire discret le nouveau tour du gamin bientôt centenaire.

- Je suis le dernier des Grecs, dit-il de lui-même, avec un rictus singulier.

Aussitôt vingt niais, hâtivement instruits d'Homère par ce qu'ils ont pu en lire en marge de M. Jules Lemaître, célèbrent ce nouveau miracle de la civilisation méditerranéenne, et courent réveiller, de leurs cris aigus, les Muses consternées. Car c'est la coquetterie du hideux vieillard, et sa grâce la plus cynique, de feindre atteindre la gloire sur les genoux de l'altière déesse, bercé contre la chaste ceinture où il égare ses veilles mains... Étrange, effroyable nourrisson !<sup>6</sup>

- 6 On a ici affaire à ce que l'on nomme communément un « portrait-charge » et à la face sombre de ce que la tradition rhétorique retenait comme relevant de l'épidictique, le blâme exigeant, comme l'éloge, le recours combiné à l'amplification (quantitative par redondance, qualitative par hyperbole) et à une posture évaluative, dont la base axiologique se confond avec celle que l'on considère comme étant admise par le sens commun. L'éloge et le blâme ont en effet pour but de créer ou de consolider une communauté en faveur d'un modèle ou aux dépens d'un contre-modèle. En tant que geste rhétorique, l'un et l'autre supposent que l'admiration ou l'aversion soient des lieux de consensus et non pas la simple expression de sentiments personnels. En outre, plus encore que l'inverse, toute expression de nature dissensuelle exige la construction simultanée d'une position à vocation consensuelle : on sollicite l'accord de l'interlocuteur dans la dévalorisation du tiers blâmé ou haï.
- 7 Pour qu'un tel dispositif soit possible, il faut que l'on ait renoncé au protocole impersonnel qui a fourni à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le prototype de la narration romanesque. Celui-ci prévoyait, on le sait, le plus complet effacement de toute espèce d'instance énonciative derrière un récit qui se racontait mais que *personne* ne racontait. Telle fut notamment la revendication de Gustave Flaubert ou d'Émile Zola, que l'on résume souvent par des citations de la correspondance du premier : « Je trouve même qu'un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit. Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion ? »<sup>7</sup>, ou bien par l'une ou l'autre des nombreuses déclarations de principe du second :
- le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif.<sup>8</sup>

- 8 Dans un tel protocole romanesque, rien ne doit permettre de remonter par inférence à une figure de narrateur (que l'époque ne distinguait pas encore volontiers de la figure de l'auteur) ; aucun jugement extérieur au texte ne doit être proféré ; aucun système de valeurs ne doit idéalement pouvoir être construit ; *a fortiori*, aucune évaluation de type personnel, aucun sentiment ne doit transparaître, que l'on puisse du moins faire assumer à une source extérieure au texte. Tout marquage subjectif, évaluatif ou émotionnel doit pouvoir être automatiquement rapporté à la conscience d'un personnage focalisant, ou – si aucun personnage n'est en position éligible – à un *on*, entité neutre, potentielle ou collective selon les récits ou les passages.
- 9 Tout autre est évidemment la posture narrative choisie par Bernanos, posture qui n'est cependant pas coextensive du roman à thèse, comme on le voit si l'on se reporte aux deux grands modèles qui étaient en position dominante lorsque Bernanos prit la plume : Paul Bourget et Maurice Barrès. Le premier adopte généralement une posture strictement impersonnelle ; la thèse sociale, quand thèse sociale il y a, est sanctionnée par la *fabula* elle-même, généralement par l'aboutissement de l'intrigue ; le plus souvent elle n'est pas formulée, ni même assumée par une figure de narrateur, puisque le texte n'en construit pas. Barrès en revanche – que l'on regarde des romans aussi différents que *Colette Baudoche* (1909) ou *La Colline inspirée* (1913) – met d'emblée en place un narrateur, quitte à le rendre ensuite plus discret. Ce narrateur se désigne à la première personne ; il se met en scène au début du récit et dévoile sans détours les sentiments qui l'assaillent face à tel lieu ou à telle scène. Il n'y a pourtant aucune concession à un quelconque expressionnisme : le narrateur n'est guère assailli que de sentiments qui lui font honneur et sont valorisés socialement (la tendresse, la nostalgie ou l'admiration par exemple) ; il a toujours soin de protéger sa face discursive. Bernanos, lui, prend des risques : il construit un narrateur qui n'est qu'un être de discours et que l'intuition du lecteur assimile conséquemment à l'auteur. Le narrateur de Barrès avait un passé et se promenait dans une ville par exemple ; celui de Bernanos n'est rien d'autre qu'un *je* qui apparaît de temps à autre au détour de l'histoire, qui peut éventuellement interpeller les lecteurs, mais auquel aucun trait biographique ne saurait être prêté et dont nous ne savons rien d'autre que le fait qu'il éprouve des sentiments peu valorisants socialement comme la haine.
- 10 Si on limite ici le champ d'observation aux conditions formelles d'expression de l'aversion, on voit que Bernanos dispose d'un appareil stylistique assez simple, dont l'extrait du portrait d'Antoine Saint-Marin nous fournissait une assez bonne illustration. Bernanos prend appui sur une analogie dominante, et nécessairement dégradante, ici celle de la prostituée (« Chacun de ses livres est une borne où il attend le passant », etc.), analogie préparée et prolongée par toute une imagerie sexuelle, laquelle est toujours fortement négative chez Bernanos : « mordre ou caresser », « caresse inféconde », « défloré », « êtreindre », « suprême culbute », etc. Rien d'étonnant à cela, le protocole satirique a traditionnellement donné une place de choix au bas corporel – scatologique ou sexuel<sup>9</sup>. Bernanos multiplie en outre les adjectifs dévalorisants : « pipés », « servile », « libertine, trahie, bernée, brocardée »... Il multiplie les formules paradoxales et les alliances de termes : « Son génie, qui se flatte de ne respecter rien » ; « sa rage à se contredire et à se renier », « gamin bientôt centenaire », « coquetterie du hideux vieillard », « sa grâce la plus cynique », etc.

## Rhétorique de la haine et patron stylistique de la polémique

- 11 Ce protocole stylistique rudimentaire, et somme toute assez convenu, emprunte à un registre bien repérable, que la tradition rhétorique qualifiait déjà de « polémique », et qui consiste à dévaloriser les positions adverses en disqualifiant voire en dégradant la personne même de l'adversaire<sup>10</sup>. Ce registre repose sur des attendus qui forment un faisceau de traits formels, dont la stabilité autorise à parler de « patron stylistique », c'est-à-dire à concevoir comme un ensemble d'options rédactionnelles congruentes, préformatées par l'usage littéraire, si prévisibles que l'apparition de l'une laisse attendre l'apparition des autres. Ces traits sont principalement d'ordre énonciatif et sémantique : marques usuelles de la véhémence, termes évaluatifs, tours réfutatifs, recyclage ou détournement lexical, mais aussi construction à l'écrit d'une scénographie de l'oral.
- 12 Ces traits se retrouvent, il est vrai, de façon privilégiée dans l'ensemble des sous-genres argumentatifs (de façon forte dans le pamphlet, atténuée dans le manifeste), mais aussi dans la satire, qui combine registre polémique et registre comique et qui est mieux compatible avec un projet romanesque qu'une parenthèse démonstrative. Ce protocole se retrouve presque à l'identique dans d'autres portraits de Georges Bernanos, par exemple dans celui du publiciste catholique de *L'Imposture* (1927), un dénommé Pernichon, dont l'« âme femelle » est évoquée, tandis qu'il confesse à un prêtre un passé que la narration qualifie de « fiente aigrie »<sup>11</sup>. Cette fois, l'imagerie emprunte plus banalement la stéréotypie de la morbidité, mais elle se déploie à nouveau sous les formes de l'alliance de termes : « Une odeur fade et comme fanée, moins atroce qu'écœurante, flotte en effet autour de cet homme chétif, dévoré d'une austère envie. Mais sa conscience est d'une fétidité plus douce encore »<sup>12</sup>, etc.
- 13 De telles formules semblent se souvenir des Goncourt ou de Zola, mais ce n'est bien entendu pas de ce côté qu'il faut aller chercher de possibles précurseurs. Si le discours « haineux » de Bernanos a un modèle, c'est Léon Bloy, comme on le perçoit à la lecture d'un autre portrait d'écrivain, celui d'Alexis Dulaurier (figuration littéraire de Paul Bourget), presque à l'ouverture du *Désespéré* (1887) :

Aimable et de verve abondante, – tel qu'il est encore aujourd'hui, – sans l'érésipèle de vanité qui le défigure depuis ses triomphes, son petit appartement du Jardin des Plantes était alors le lieu d'un groupe fervent et cénaculaire de jeunes écrivains, dispersés maintenant dans les entrecolonnements bréneux de la presse à quinze centimes. Le plus remarquable de tous était cet encombrant tzigane Hamilcar Lécuyer, que ses goujates vaticinations antireligieuses ont rendu si fameux.

Alexis Dulaurier, ami, par choix, de tout le monde et, par conséquent, sans principes comme sans passions, comblé des dons de la médiocrité, – cette force à déraciner des Himalayas ! – pouvait raisonnablement prétendre à tous les succès.

Quand l'heure fut venue, il n'eut qu'à toucher du doigt les murailles de bêtise de la grande Publicité pour qu'elles tombassent aussitôt devant lui et pour qu'il entrât, comme un Antiochus, dans cette forteresse imprenable aux gens de génie, avec les cent vingt éléphants futiles chargés de son bagage littéraire.

Sa prépondérante situation d'écrivain est désormais incontestable. Il ne représente rien moins que la Littérature française !

Bardé de trois volumes d'une poésie bleuâtre et frigide, en excellent acier des plus recommandables usines anglaises, – au travers de laquelle il peut défier qu'on atteigne jamais son cœur ; inventeur d'une psychologie polaire, par l'heureuse addition de quelques procédés de Stendhal au *dilettantisme* critique de M. Renan ;

sublime déjà pour les hâisseurs de toute virilité intellectuelle, il escalada enfin les plus hautes frises, en publiant les deux premiers romans d'une série dont nul prophète ne saurait prévoir la fin, car il est persuadé d'avoir trouvé sa vraie voie. Il faut penser à l'incroyable anémie des âmes modernes dans les classes dites élevées, – les seules âmes qui intéressent Dulaurier et dont il ambitionne le suffrage, – pour bien comprendre l'eucharistique succès de cet évangéliste du Rien. Raturer toute passion, tout enthousiasme, toute indépendance généreuse, toute indécente vigueur d'affirmation ; fendre en quatre l'ombre de poil d'un sénile fantôme de sentiment, faire macérer, en trois cents pages, d'impondérables délicatesses amoureuses dans l'huile de myrrhe d'une chaste hypothèse ou dans les aromates d'un élégant scrupule ; surtout ne jamais conclure, ne jamais voir le Pauvre, ne jamais s'interrompre de gémir avec lord Byron sur l'aridité des joies humaines ; en un mot, *ne jamais ÉCRIRE* ; – telles furent les victuailles psychologiques offertes par Dulaurier à cette élite dirigeante engraisée dans tous les dépotoirs révolutionnaires, mais qui, précisément, expirait d'une inanition d'aristocratie.<sup>13</sup>

- 14 On ne s'attardera pas ici sur les traits d'époque, pour ne retenir que la « figuration de la dysphorie », qui résumait selon Mireille Dereu tant le style que la rhétorique de Bloy<sup>14</sup>. Nous n'en pouvons même retenir que ce qui permet de mieux comprendre la pratique de Bernanos : l'hyperbole lexicale et l'emphase syntaxique, les alliances de termes et les paradoxes, ainsi qu'une imagerie qui emprunte sans détour à ce que le discours social rejette spontanément (la maladie, l'adiposité, la scatologie, la putréfaction). Mais il apparaît surtout que l'équilibre comique / polémique, qui fonde le projet satirique, est rompu chez Bloy au profit de la première dimension, chez Bernanos au profit de la seconde. Le narrateur apparaît plus jovial dans le premier cas, plus aigri dans le second.
- 15 On voit en tout cas que le portrait de Saint-Marin comme celui d'Alexis Dulaurier souligne la présence d'un narrateur, que manifeste au moins le passage au présent dans des romans dont l'intrigue est menée au passé. Ce présent ne mériterait pas qu'on s'y arrêtât (il ne surprend guère dans un décrochement descriptif), s'il ne s'appuyait pas sur des marques temporelles qui embrayent le temps du récit sur celui de la narration (« depuis un demi-siècle » chez Bernanos, « aujourd'hui » et « désormais » chez Bloy) et ne contribuait pas ainsi à donner aux deux textes une allure oralisée, c'est-à-dire à construire une scène énonciative où quelqu'un parle à quelqu'un contre quelqu'un. À cette scénographie contribue aussi, d'évidence, le recours aux exclamatives, incompatibles avec le protocole romanesque impersonnel.
- 16 Mais là encore, Bernanos et Bloy divergent. L'oralité du second est fortement oratoire et s'inscrit plutôt dans le sous-genre de la diatribe (effet de liste avec ressaisie, segmentation des paragraphes, soulignement par italique ou capitales, larges phrases accumulatives parfois interrompue d'inserts entre tirets...). Rien d'oratoire en revanche chez Bernanos, qui ne rompt pas avec le moule de la phrase écrite, gardant même l'élégance de placer, aussi souvent que possible, un circonstant ou une apposition entre le sujet et le verbe, entre le verbe et le complément. Or, ce choix ne joue pas volontiers en sa faveur : chez Bloy, l'exagération du geste et de la verve rhétoriques fait que le propos nous est donné *cum grano salis* voire *tongue in cheek*, comme si l'orateur entendait aussi faire rire à ses dépens. La retenue de Bernanos donne alors à son propos une allure de persiflage.
- 17 L'un et l'autre ont pourtant un même contre-modèle stylistique, Ernest Renan, explicitement mentionné par Bloy, implicitement convoqué par Bernanos, à l'occasion d'une transparente allusion à la *Prière sur l'Acropole* : « Car c'est la coquetterie du hideux

vieillard, et sa grâce la plus cynique, de feindre atteindre la gloire sur les genoux de l'altière déesse, bercé contre la chaste ceinture où il égare ses veilles mains... »<sup>15</sup>. Le philosophe breton est d'ailleurs généralement considéré comme un des modèles de Saint-Marin. Or il était déjà à l'époque de Bloy, et encore à l'époque de Bernanos, de notoriété commune que le style de Renan était tout en rondeur, en civilité et en mollesse<sup>16</sup>, à l'absolu opposé du mode rédactionnel qu'illustrent les pages de Bloy et de Bernanos que nous avons lues. Le célèbre pastiche de Proust en 1908 nous en fournit un bel exemple : tout y est en effet contourné, modalisé, atténué, si bien qu'on put faire bien souvent à ce « beau style » des procès en insincérité, dont on entend le clair écho dans le portrait de Saint-Marin.

- 18 Malgré son excès, ou plutôt grâce à son excès, la posture discursive de Bloy reste alors paradoxalement plus prudente que celle de Bernanos. Et c'est bien ce qui semble apparaître, si l'on observe cet autre portrait d'écrivain à l'orée du troisième roman de ce dernier, *La Joie*, publié en 1929 :

M. de Clergerie est un petit homme noir et tragique, avec une tête de rat. Et son inquiétude est aussi celle d'un rat, avec les gestes menus, précis, la perpétuelle agitation de cette espèce. Douze volumes ennuyeux sont écrits, sur sa face étroite que plisse et déplisse sans cesse une pensée secrète, vigilante, assidue, toujours la même à travers les saisons de la vie, et si étroitement familière qu'il ne la reconnaît même plus, ne saurait désormais l'exprimer en langage intelligible : il rumine le malheur de ses rivaux, mais sans aucune dépense de haine, d'un cœur exact et laborieux. Ainsi croit-il seulement peser ses chances. Car il a l'honneur d'appartenir à l'Académie des Sciences morales, et il brigue un siège à l'Académie tout court. Mais la pitié divine, qui de rien n'est absente, n'a pas voulu que le petit homme fit mieux que grignoter et ronger, selon la loi de sa nature. Il n'exerce ses dents ferventes que sur des biens de nul prix. Toute grandeur l'étonne, et il s'en écarte avec stupeur. À peine l'ose-t-il contempler de loin, sans appétit, en passant dans sa courte barbe grise une main fébrile. Sa méchanceté, qui n'a que les traits d'une ingénieuse sottise, n'est mortelle qu'aux sots moins ingénieux que lui. Car la seule force de cet ambitieux minuscule est de n'admirer rien, ni personne, se tenant lui-même pour un pauvre homme, avide de déguiser son néant.<sup>17</sup>

- 19 La comparaison avec Bloy permet de vérifier à nouveau que Bernanos ne laisse pas proliférer son texte : l'analogie dysphorique est contenue par une image dominante (celle du rat) ; on retrouve bien sûr des alliances de termes ou des paradoxes (« ambitieux minuscule », « ingénuité terrible », « ingénieuse sottise »...), mais la charge est nettement moins virulente que celle de Bloy ; elle est moins sarcastique et plus ironique. Or, la verve comique neutralise en quelque sorte la méchanceté du portrait de Bloy ; il y a, dans ce dernier, une sorte de jubilation dans l'outrance, une jouissance dans l'exhibition des trouvailles langagières, des appariements adjectivaux, des chocs de rythme ou de niveaux de langue, un goût pour le détail incongru, pour la convocation d'univers ou de références hétéroclites, etc., qui détournent l'attention vers le projet stylistique et confinent à ces formes comiques ritualisées qui sont jugées socialement acceptables, parce qu'elles relèvent clairement de la caricature.
- 20 Le portrait de Saint-Marin gardait encore quelque chose du ton et de la posture de Bloy ; celui de M. de Clergerie est finalement plus dangereux pour le narrateur et peut-être pour l'auteur : il ne traite pas son objet comme un ennemi, mais comme un inférieur ; il ne le combat pas, il le méprise. Or, convaincre n'exige pas tant d'obtenir que l'autre adhère à ce que je dis que de créer en lui le désir d'être d'accord avec moi, et la norme sociale et discursive est moins sévère envers la virulence qu'envers la condescendance. Si

Bernanos s'en sort malgré tout, c'est qu'il peut se montrer ailleurs sous un meilleur jour : les figures qui, dans ses romans, sont soumises à la vindicte du narrateur sont aussi des faire-valoir d'autres figures offertes à l'admiration du lecteur. Le binarisme est bien moins net chez Bloy, dont le roman à clé s'éloigne davantage du prototype du roman à thèse. Dans cette mesure, peut-être trop confiant dans la protection offerte par l'énonciation fictionnelle, Bernanos s'expose parfois dans ses romans plus que dans ses « écrits de combat »<sup>18</sup>, ou plutôt il s'y expose et s'y protège différemment. La véhémence des pamphlets (du tout premier notamment, *La Grande Peur des pensants* de 1931, les suivants étant postérieurs à l'œuvre romanesque) repose sur un autre régime tonal, qui rappelle plus l'émotivité de Péguy que la cruauté de Bloy.

- 21 Dans un roman, l'expression de la haine suppose donc l'abandon, au profit d'un régime expressionniste, du protocole impersonnel qui a dominé la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui veut que toute marque émotionnelle ou évaluative soit potentiellement assumée par un personnage. Mais elle n'implique pas pour autant le déploiement d'un appareil stylistique bien complexe ; celui-ci repose la plupart du temps sur peu de choses : une imagerie dégradante, un lexique dévalorisant, diverses formes d'intensification et de véhémence, une oralisation du propos. Mais elle implique une rhétorique plus délicate : pour fonctionner avec un plein rendement, les marques d'aversion ne doivent pas être rapportables à un narrateur trop individualisé, sinon elles ne seraient plus que l'expression d'une antipathie personnelle qui, d'une part, n'aurait pas vocation à être partagée et qui, d'autre part, serait rhétoriquement dangereuse, puisqu'elle affaiblirait la face discursive de l'auteur lui-même, au nom du double principe social qui veut que l'on évite d'exposer son for intime et de manifester des sentiments malveillants. Tout au plus le romancier (ou le narrateur qui le figure) peut-il alors atténuer la mauvaise image qu'il donne de lui-même, en se dévalorisant volontairement par exacerbation des conventions bien établies du patron satirique et en basculant délibérément dans la caricature ; il s'agit alors de faire rire plus que de faire haïr.
- 22 Car, nous l'avons vu, comme tout discours polémique, le discours haineux est plus dangereux pour celui qui le profère que pour celui qui en est l'objet. Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si c'est dans les portraits d'écrivains que Bernanos prend le plus de risques. Non point tant à cause de la symétrie entre l'objet et le sujet du discours haineux (le narrateur se donnant ici comme une figure de l'auteur), mais à cause de la symétrie entre le lectorat de l'écrivain haïssable et celui de l'écrivain haïssant. On a en effet pu remarquer que Bernanos, tout comme Bloy, brocarde autant les lecteurs de l'écrivain honni que l'écrivain lui-même. Pour devenir publique et prétendre être socialement acceptable, la haine doit se présenter comme partagée. Bernanos (ou son narrateur) l'a somme toute bien compris : il préempte son lectorat ; il lui dit implicitement qu'il est d'accord avec lui. La preuve en serait d'une clarté évidente : c'est que ce public le lit et se distingue donc des lecteurs de l'écrivain haï, contre lesquels le texte ne ménage pas ses cruautés. Cette stratégie rhétorique relève de l'argumentation par cooptation. Elle consiste à faire comme si l'autre était d'accord avec moi, voire à lui dire implicitement ou explicitement qu'il est d'accord avec moi, c'est-à-dire ici qu'il partage ma propre haine.

## NOTES

1. O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 201.
2. Cf. M.-A. Paveau, *Langage et morale : une éthique des vertus discursives*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, p. 233-244.
3. Cf. le terme proposé par D. Maingueneau dans Id., *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 60.
4. B. Noël, *L'outrage aux mots* [1975], dans Id., *Le Château de Cène* [Paris, 1969], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1990, p. 145-166. Cf. A. Rodriguez, « Le "style" et sa valeur éthique dans la modernité », dans A. Rodriguez et F. Quinche (dir.), *Quelle éthique pour la littérature ? Pratiques et déontologies*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 25-37.
5. Cf. G. Philippe, « La lutte avec l'ange », préface à G. Bernanos, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p. IX-XXXI.
6. G. Bernanos, *Sous le soleil de Satan* [Paris, 1926], P. Gille (éd.), dans Ibid., p. 288-289.
7. G. Flaubert, *lettre à G. Sand (5 décembre 1866)*, dans Id., *Correspondance*, t. III, J. Bruneau (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 575.
8. É. Zola, « Gustave Flaubert et ses œuvres » [*Le Messager de l'Europe*, 1875], dans Id., *Œuvres complètes*, t. X, F.-M. Mourad (éd.), Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 504.
9. Cf. S. Duval et M. Martinez, *La Satire : littératures française et anglaise*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 210-211.
10. Cf. M. Bonhomme, « Autour du discours polémique », dans J. Angermuller et G. Philippe (dir.), *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015, p. 239-248. Ce paragraphe et le suivant empruntent plusieurs éléments à cette excellente synthèse.
11. G. Bernanos, *L'Imposture* [Paris, 1927], M. Kohlhauser (éd.), dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, cit., p. 365.
12. Ibidem.
13. L. Bloy, *Le Désespéré* [Paris, 1887], dans Id., *Œuvres de Léon Bloy*, t. III, J. Bollery et J. Petit (éd.), Paris, Mercure de France, 1964, p. 32-33.
14. Cf. M. Dereu, *Le Style de Léon Bloy : une figuration rhétorique de la dysphorie*, Thèse de doctorat, Université Nancy-II, 1986.
15. G. Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, cit., p. 289.
16. Cf. G. Philippe, *Le Rêve du style parfait*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 43-45 et Id., *French Style. L'accent français de la prose anglaise*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016, p. 65-71.
17. G. Bernanos, *La Joie* [Paris, 1929], S. Lacoste (éd.), dans Id., *Œuvres romanesques complètes*, t. I, cit., p. 601-602.
18. Pour un aperçu sur la distribution des genres polémiques chez Bernanos, Cf. M. Estève, préface à G. Bernanos, *Essais et écrits de combat*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. IX-LI, p. X.

---

## RÉSUMÉS

L'expression publique de la haine met en danger la face discursive de celui ou de celle qui s'y adonne. La narration romanesque peut cependant rendre cet acte plus acceptable : toute énonciation littéraire tend, d'une part, à neutraliser le jugement moral ; la haine peut, d'autre part et le cas échéant, être prêtée au narrateur plus qu'à l'auteur ; certains projets narratifs peuvent enfin intégrer cette dimension dans leur projet esthétique même. On tente ici de préciser les conditions de possibilité stylistiques et rhétoriques d'expression de la haine dans un cadre romanesque, à partir de quelques portraits satiriques empruntés à Georges Bernanos et à Léon Bloy.

## INDEX

**Mots-clés** : haine, Bernanos (Georges), Bloy (Léon), expressionnisme littéraire, rhétorique, stylistique