Pierre Johan Laffitte

SENS ET PRAXIS

LA DISPOSITION AU SENS

Sémiotique et analyse des discours littéraires et artistiques

ÉCRITS POST-HDR
Été 2015 – été 2021

Communications, articles, cours
(documents 86 à 93)

Pierre Johan Laffitte

SENS ET PRAXIS

Sémiotique et analyse des discours littéraires et artistiques

LA DISPOSITION AU SENS

ÉCRITS POST-HDR

Été 2015 – été 2021

Communications, cours d'agrégation, articles
(Documents 86 à 93)

Table des matières

86. « Idéal, différence et intégration. Propositions sur la notion d'intégration à la Renaissance. Quelques éléments historiques pour l'anthropologie du sens », Communication à l'Atelier XVI[e] siècle, Paris-Sorbonne, 16 juin 2015. — p.7
87. « Renaissance au langage. Un mythe sémiotique au large de Chaneph (*Quart Livre*, ch. LXIIII-LXV). Quelques propositions de rencontre entre Peirce et Rabelais », Colloque *Langages de Rabelais*, Turin, 13 septembre 2015 (à paraître). — p.13 version publiée
88. *L'amour, la poésie. Aborder le flot savamment disposé des « Amours » de Ronsard*. Cours d'agrégation — p.33
89. *Explication des strates. Quelques éléments de poétique et de stylistique pour la lecture de « La Fortune des Rougon »*. Cours d'agrégation — p.105
90. *Rayonner parmi les ombres. Circulation des voix dans « Les Contemplations »*. Cours d'agrégation — p.141
91. *La graduelle noirceur des âmes et la force de leurs voix. Éléments de lecture pour « Les Âmes fortes » de Jean Giono*. Cours d'agrégation — p.165
92. « Esquisse d'une esthétique du vague. L'inutile dans toute sa transcendance », *Agencements*, n°6, avril 2021 — p.179
93. « La scène intenable au cœur de toute rencontre. Par delà le principe de curiosité (*Quart Livre*, LXVI-LXVII) », à paraître dans coll., *Mélanges offerts à Mireille Huchon*, Paris, Classiques Garnier, 2021 — p.187

Idéal, différence et intégration

Propositions sur la notion d'*intégration* à la Renaissance
Quelques éléments historiques pour l'anthropologie du sens

pljaffitte@almageste.net

Voici le texte, légèrement amendé, d'une intervention faite lors d'une séance de l'Atelier XVI^e siècle, groupe de recherche du département de Stylistique et de langue françaises de l'Université de Paris-Sorbonne. Cet Atelier a été fondé par Mireille Huchon en 1999, et animé par Trung Tran Quoc. J'y ai longtemps participé, avec bonheur.

J'ai livré, le 6 juin 2015, ces propos qui condensent une étude plus longue consacrée aux thèses que Jean Lecointe déploie dans un ouvrage majeur, L'Idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance *(Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et de Renaissance » n°CCLXXV, 1993)*[1].

Chers amis, les réflexions d'ordre général que j'aimerais partager avec vous s'articulent à partir de *L'Idéal et la Différence*, de Jean Lecointe. Cet ouvrage, classique, étudie la perception de la *personnalité* d'un style, d'un auteur, du Trecento italien aux *Essais* de Montaigne. Cette enquête pose des repères dans le passage d'une ère dominée par l'Idéal, critérium récapitulant toute valeur rhétorique et poétique, à une ère où la Différence est peu à peu reconnue à même hauteur que l'Idéal, puis en tant que telle, surtout sous le signe du génie poétique inspiré. L'émancipation de la Différence et son assomption reconfigurent profondément l'ensemble des catégories rhétoriques de la *personnalité*, les émancipant de la conception traditionnelle de la parole poétique.

Cette domination traditionnelle, Lecointe la définit comme une *structure hiérarchique*, notion qu'il reprend au sociologue Louis Dumont. Cette hiérarchie désigne une série de systèmes d'oppositions inégalitaires et complémentaires qui *se subordonnent les uns aux autres sur une échelle des degrés de valeur, entre un « haut » et un « bas »*. De cette structure hiérarchique, une caractéristique paradoxale, mais en fait fondamentale, est *l'englobement par le contraire. Englobement par le contraire* désigne un phénomène d'intégration d'une diversité donnée par un terme qui l'incarne par excellence : *Le terme supérieur inclut d'une certaine façon les termes inférieurs, il les récapitule et se signale même comme le terme dominant par cette aptitude récapitulative, totalisatrice. Ce type de structure mentale est présente dans l'ensemble du système de pensée de la tradition scolaire, au-delà de la diversité de ses manifestations, et dont (…) le domaine rhétorique ne peut être isolé.* Partant, la thèse de Lecointe est que cette structuration hiérarchique cédera la place, sous le signe de la Différence, à une ouverture antihiérarchique.

Ce que je voudrais commenter, c'est la présence, dans les objets qu'analyse Lecointe, de cette notion sous-jacente d'*intégration*. À première vue, cette notion semblera peut-être triviale, et peut-être cette trivialité est-elle exacte. Avant de répondre à cela, on peut au moins repérer trois grands types d'intégration. Fondamentalement, l'intégration structure des édifices théoriques entiers, qui sous-tendent la cosmologie et l'anthropologie du système rhétorique traditionnel. Ensuite, l'intégration est repérable sur le plan culturel, à travers des comportements, des catégories de

[1] *Cette étude, «* Idéal, différence, intégration. De l'anthropologie du sens dans *L'Idéal et la Différence», encore à paraître dans les* Mélanges offerts à Jean Lecointe*, est consultable sur mon site www.sensetpraxis.fr ou en m'écrivant.*

perception, d'éducation, de jugement. Enfin, l'intégration est observable formellement, à travers l'organisation esthétique d'œuvres et de styles. C'est ce spectre que parcourt *L'Idéal et la Différence*, et que je vais suivre à mon tour.

Voyons les deux premiers types d'intégration, ceux de la rhétorique scolaire et du substrat philosophique qui la fonde. En son sein, toute chose est pensée et énoncée selon sa place plus ou moins intégrée, inférieure, ou intégratrice, supérieure. Pareille hiérarchie se trouvait déjà dans chacune des grandes philosophies antiques : théorie de la participation chez Platon, moteur premier chez Aristote, conception du temps et du cosmos dans le stoïcisme. Par-delà des perspectives profondément divergentes, ces philosophies reposent sur une puissance intégratrice commune.

La tradition scolaire reste globalement aristotélicienne (cela se repère à travers la théorie des humeurs, les échelles de style, la physique et bien sûr la théologie : par exemple, on retrouvera chez Saint Thomas la récapitulation aristotélicienne des différentes *espèces* par le *genre*). Cette hiérarchie, parce qu'aristotélicienne, octroie une autonomie relative à la rhétorique qui, bien qu'intégrée à un niveau hiérarchiquement second, conserve son irréductibilité : elle n'acquiesce pas immédiatement aux lois immuables de l'être ni de la nature, et demeure l'art du probable et du possible. La *Rhétorique* n'est ni l'*Éthique à Nicomaque* ni la *Poétique*. Ce qui la régit est le principe d'*analogie*, de proportion, qui informe l'art de la parole, via les notions de *decorum* et d'*aptum*, ou : *convenance*. L'enjeu de l'analogie est le fondement de la fidélité de la parole aux choses qu'elle énonce : préserver une correspondance structurelle avec l'univers prime sur la conformation morale et la fidélité mimétique de *représentation*, de *figuration,* réaliste ou subjective, au sens où nous, aujourd'hui, entendrions ces termes. Cette intégration rhétorique, et cette intégration *de la* rhétorique, ne signifient donc pas une pure obédience du langage aux choses, mais un travail discursif d'harmonisation de la diversité de ces choses : la rhétorique est une praxis vive, et sa dynamique oriente une technique ouverte sur le monde, et prise en charge par une subjectivité.

Cette ouverture de la technè sur la nature, monde ou sujet, s'organise d'une part autour de la catégorie de l'*ethos*, qui articule la dimension collective et individuelle, sociale et humorale, macro- et microcosmique. D'autre part, le rapport rhétorique au monde se règle selon une logique des lieux : la rhétorique obéit à une *pensée topique*, hiérarchisant différents niveaux de lieux, des plus généraux, ou *communs*, aux plus spécifiques : c'est-à-dire, là encore, un système foncièrement intégratif, dont la puissance consiste à distribuer la matière pensée et discourue au sein d'un réseau signifiant de places et de rapports, et à l'entraîner dans une dynamique. Cet outil fondamental dessine une forme (de pensée ou de propos) et imprime l'action fécondante de cette forme sur une matière a priori la plus diverse : c'est là l'une des plus fortes matrices occidentales à accueillir le contingent, et à l'intégrer, activement autant que théoriquement, dans les lois d'un logos, d'une éthique. Enfin, cette intégration ne se déploie pas seulement dans la dimension du lieu (de l'espace), mais aussi dans celle du temps, et Lecointe rappelle qu'il existe des *schèmes historiques* de la hiérarchie, dont il repère quant à lui deux modèles, dont la succession, puis la concurrence, ordonnent l'histoire du système rhétorique dans l'Occident médiéval et Renaissant : le modèle hésiodique, où l'origine incarne un Idéal perdu au seuil d'une histoire dégénérescente, et le modèle biologique du cycle, dont l'*akmé* rompt le temps en deux phases, ascendante puis descendante, jusqu'au retour d'une rénovation. Ainsi chaque point du temps ne vaut, l'avenir ou

l'ancestralité d'une forme ne prennent sens, qu'intégrés ou visant la réintégration dans une communauté éthique de valeurs immuable et idéale.

Concevoir l'un sans l'autre chacun de ces deux versants, éthique et topique, fait chuter tout l'édifice rhétorique. Il chute dans la machinerie statique, tournant à vide, d'une topique coupée de la singularité personnelle et de l'ouverture sur le monde ; l'intégration devient alors un figement qui dénie sa spécificité au réel : c'est là la cause majeure de son discrédit aux yeux de l'ère moderne qui, dès le XVII[e] siècle en fait, et encore plus lors des siècles suivants, signe l'irrémédiable déclin du modèle rhétorique traditionnel, qui ne survivra que sous la forme, déjà fatale, d'une idéologie scolaire). Corollairement, l'édifice rhétorique chute par la valorisation géniale de la singularité personnelle, et alors la place du génie, fondatrice autant qu'atopique, est conçue hors de toute intégration à la logique des lieux communs. Dans cette disjonction, on repère la mort par scission de la rhétorique, sa *désintégration*, et le triomphe de la conception postromantique de la littérature.

Dans un tel contexte, comment penser les rapports entre différence et intégration ?

Tout d'abord, au sein de cette tradition hiérarchique, quelle place est faite à la Différence ? Elle est secondaire, en ceci qu'elle relève de la nature, du substrat, mais à ce titre elle est également porteuse, dans une perspective chrétienne, de la richesse et de la diversité de la Création. Hiérarchiquement, lui est dévolue une place à la fois inférieure et cependant légitime, intégrée dans la variété de la Création ; son statut, ni celui de l'être, ni du non-être, est un statut de *moindre être*. Le rôle de la nature est essentiellement passif dans *l'enseignement de la rhétorique,* qui *prend la différence pour point de départ et l'uniformité pour fin* : on ne saurait mieux désigner la tension intégratrice, à nos yeux violente, qui oriente toute la tradition scolaire (et la conception politique de la parole qui l'enveloppe) selon une *claire subordination de la nature au travail, de la matière à la forme, de la différence à l'idéal.* Mais précisément, dans cette triple subordination (matière/forme, nature/travail, différence/idéal), sous la technique sèche se révèle une anthropologie unifiée, ordonnant à la fois l'être, la praxis et le savoir. Ainsi dessiné, le paradigme de l'Idéal impose la logique intégratrice la plus stricte, où la Différence occupe une place radicalement seconde.

Ensuite, la Différence, une fois devenue à son tour paradigme organisateur de la perception de la psychologie poétique, dessinera elle aussi ses modes d'intégration : non plus totalisateurs, mais mettant en œuvre d'autres modalités plus restreintes, mais tout aussi efficaces, de nouage et de redéploiement. Autrement dit, pas moins que l'Idéal, la Différence recourt à l'outil intégratif, mais en le descendant progressivement de sa domination globalisatrice, pour en reconfigurer peu à peu la fonction. Conservation restreinte, certes, car elle s'intègre désormais à un cosmos qui lui aussi va s'ouvrant, introduisant une infinitude de la nature, *physis* autant que *psyché*, qui échappe à toute récapitulation, sinon dans l'abstraction de l'Idée : mais alors on quitte l'ère de l'Idéal incarné, pour celle de l'Idéel de l'âge classique.

En d'autres termes, toute désintégration fait émerger de nouvelles réintégrations. L'intégration n'est pas une figure historiquement limitée à la seule aire de l'Idéal hiérarchique.

L'intégration joue son rôle dans ce que Lecointe nomme *les universaux du discours critique*, ce discours qui questionne le troisième type d'intégration, auquel j'arrive à présent : les formes sensibles, esthétiques et poétiques. Je ne ferai qu'évoquer la figure, évidente, du cercle, présente par exemple depuis la représentation du temps stoïcien (dont les sphères enroulées s'intègrent au

sein du grand Chronos), jusqu'à la musique des sphères, organisation concentrique et dynamique où résonne encore le moteur premier d'Aristote, et qui harmonisera jusqu'à la *Commedia* de Dante, dans laquelle le trajet du poète progresse jusqu'à la contemplation du cercle ultime, descendant d'abord parmi les cercles de l'enfer, puis ascensionnel jusqu'à mener le pèlerin sous la voûte des étoiles : là, même l'engouffrement infernal est réintégré à sa juste place dans l'ordre créé. Mais en fait, je voudrais surtout insister sur Boccace, l'héritier de Dante qui a le plus profondément réfléchi à l'efficacité organisatrice de ce schéma intégratif, avec l'architecture énonciatrice du *Decameron*, qui se pose en humble analogon de la *Commedia*. Je rappelle ce système de « poupées gigognes » : une histoire-cadre distribue cent nouvelles en dix journées, convoquant dix narrateurs à énoncer autant de sermons courtois, tous intégrés dans la sphère de voix d'un narrateur, puis d'un auteur, et finalement de Dieu. L'étagement concentrique du recueil est très clairement ordonné selon une intégration hiérarchique, dont la pureté ne souffre aucune échappée. La parole est toujours dirigée, intégrée dans un cercle strict qui régule son énonciation et sa réception. La *disposition au sens* se fait presque exclusivement selon le déploiement généralisé du schéma intégratif, une *dispositio* où le moindre élément narré est repérable et interprétable de façon adaptée au style de la prise de parole qui l'énonce. Voilà qui donne au recueil une dominante tout à fait rhétorique.

Et pourtant, cette intégration de sphères de voix nous transporte au point précis de la première affirmation à la Renaissance du génie poétique et de sa différence. Je rappelle en effet que Lecointe attribue à Boccace le premier geste d'émancipation poétique hors de la tradition scolaire, au nom du *fervor poeticus*, dans son œuvre finale, la *Genealogia deorum*. Or à mon sens, avant même ce grand-œuvre théorique, le *Decameron* affirmait déjà, de façon ambivalente, mais réelle, la nécessité de reconnaître une différence de nature à la source poétique de la parole, et donc de lui accorder un rang intégratif supérieur. En effet, l'introduction de la Troisième Journée fait embrayer la fiction sur une lecture théologique : la description du jardin où sont échangées les nouvelles est un *Jardin des Délices*, où le flot d'une fontaine allégorise le Verbe divin. À ce titre, toute la nature est récapitulée dans l'allégorie, et le livre du monde est tout entier contenu dans le livre de Dieu : on retrouve ici un naturalisme chrétien qui place clairement, selon Lecointe, Boccaccio dans une lignée franciscaine, et même, à mon sens, dans une directe descendance de la théologie de Bonaventure. Le *Decameron* se situe donc tout à fait dans une anthropologie fondée sur l'Idéale hiérarchisation du monde. La radicale « innovation » se joue dans le fait que les dix devisants, intégrés à un tel lieu, retrouvent accès à une parole inspirée. Une fois quittée Florence divinement punie par la peste, ils réinstaurent à l'écart une assemblée courtoise. Une anachorèse laïque rénove la Cité humaine par le respect scrupuleux d'une éthique de la joie chrétienne. Chez cette humanité à nouveau *perita dicendi*, apte au logos, la poésie joue un rôle à la fois théologiquement humble, mais dynamiquement efficace : le régime poétique de la parole est réinstauré, mais l'orientation de son énonciation relève encore de l'ordre rhétorique de la *communitas*. Le *Decameron* reste une œuvre fortement hiérarchique, et cependant, ou plutôt *ce faisant*, il pose les fondations solides qui autorisent l'expression de la singularité poiétique du sujet parlant.

Ainsi, la revendication de la différence poétique ne se constitue donc pas via une rupture radicale avec le cadre rhétorique et esthétique contemporain, mais passe par une reconfiguration de la *fonction* poétique du langage, et de la diffusion d'une telle parole dans le cadre commun de la cité. La différence du poète ne le place pas *à côté*, mais *au-dessus* : le poète n'est pas atypique,

hors-normes, mais au summum d'une excellence qui s'intègre parfaitement dans les normes qu'elle incarne, transmet et infuse[2].

Dans ce premier temps du Trecento, les deux praxis rhétorique et poétique ne montrent donc pas encore l'antagonisme *désintégrateur* dont se révéleront porteuses leurs exigences respectives : non seulement elles coexistent, mais elles se renforcent. C'est seulement dans les figures ultérieures du lyrisme inspiré, inspiré par les théories néoplatoniciennes de Marsile Ficin, et plus encore avec l'époque de Ronsard, et enfin, avec la rupture véritable introduite par les *Essais* de Montaigne, que la Différence va peu à peu gagner en puissance, en autorité et finalement en liberté. Quant à sa véritable indépendance, c'est-à-dire la revendication assumée d'une autorité de la singularité en tant que telle, dénonçant ouvertement l'idée même d'un Idéal, ce sera l'une des lignes majeures qui mènera à la genèse du romantisme de la notion de *sujet*, sur un plan tant personnel que politique.

Je conclurai par quelques considérations de méthode et d'épistémologie, en soulignant qu'à aucun moment je n'ai défini l'intégration, et que pourtant, cela ne vous aura sans doute pas empêché de suivre mon exposé. À la fois évidente de prime abord et floue dans son statut, jamais l'intégration n'apparaît au titre de concept majeur chez les auteurs analysés, mais seulement comme une notion-outil, faisant partie du « bagage » de la pensée. Qu'en penser ?

L'intégration est présente quasiment en permanence dès lors qu'il s'agit d'exprimer le fait qu'une dynamique unificatrice est à l'œuvre : unité théologique de la Création, Idéal récapitulant l'intégralité des vertus oratoires et éthiques, disposition d'un discours orientant la variété de son matériau, etc. L'intégration prend une valeur propre à chaque pensée qui la met en œuvre : il n'y a pas de *philosophie* de l'intégration, elle n'est pas un concept, ou alors il s'agirait d'un « concept commun », comme on parle d'un « mot commun ». Plus exactement, je l'apparenterais à une conjonction de subordination ou une préposition : l'intégration est un schème, une articulation logique qui lie ensemble des éléments hétérogènes, ouvrant la pensée à accueillir le divers, tout en assurant son intégrité et sa syntaxe. Le jeu intégratif se manifeste à différents niveaux d'un système théorique ou artistique, dans le détail ou à des degrés décisifs d'organisation. Sa *trivialité* court-circuite la nécessité d'être thématisée pour être mise en œuvre.

Bien sûr, cette thématisation renforce sa tendance à la récapitulation : de là que, sous le règne de l'Idéal, l'intégration soit l'adjuvante majeure d'une hiérarchie stricte. Mais c'est également un outil efficace de par son antonyme, la désintégration : la Différence bouleverse le monde hyper-intégré, hiérarchisé, de la tradition scolaire ; mais cette désintégration déclenche à son tour une nouvelle réintégration, etc. Se dessine alors une *histoire*. Ainsi, on pourrait bien assister, à travers des ouvrages comme *L'Idéal et la Différence* (mais on pourrait élargir l'enquête à l'aire de discours dans lequel paraît le travail de Lecointe : je pense par exemple à une autre thèse, majeure, celle de Francis Goyet, *Le Sublime du lieu commun*), à un nouveau régime discursif dans la façon d'écrire l'histoire des mentalités.

Par-delà le champ épistémologique de l'histoire, je propose de hisser la fonction intégratrice à une dimension anthropologique : par-delà ses différentes figures situables historiquement ou stylistiquement, l'intégrer est l'une catégories majeures des phénomènes du sens. *L'intégration est un schème anthropologique du sens* : telle serait la thèse, d'ordre sémiotique, à laquelle il faut

[2] Concernant cette illustration particulièrement claire de la structure intégratrice je renvoie ici à mon article : « Continuité des flots. Une disposition au sens du *Decameron* et de son jardin », *Renaissance Humanisme Réforme* n°69, décembre 2009, p.31-53.

désormais se tenir ; une enquête des figures et de leur logique devrait, à partir de là, être menée de façon plus systématique[3]. En tout cas, c'est à cette échelle que, selon moi, Lecointe reverse à l'anthropologie ce qu'il lui a emprunté à travers la notion de *structure hiérarchique* de Dumont : c'est-à-dire une réflexion majeure sur une notion qui apparemment va de soi, mais mérite d'être réévaluée profondément, dans la juste ampleur de ses effets. On l'a vu, ces effets concernent transversalement les différentes périodes de l'histoire occidentale. Mais on peut penser que l'intégration peut constituer un schème apte à structurer un dialogue entre différents espaces culturels, par exemple entre « Occident » et « Orient » (même si personnellement je doute de la valeur de ces concepts, un peu trop « gros comme des dents creuses », comme aurait dit Gilles Deleuze !) : après tout, Lecointe a « rapatrié » chez nos ancêtres la pensée de Dumont qui est indianiste, et d'autres penseurs comme le sinologue Jean-François Billeter questionnent profondément cette notion[4].

D'où ces quelques propos, dont je vous prie d'excuser la trop grande généralité, et peut-être l'obscurité, mais que je vous remercie quoi qu'il en soit d'avoir reçus.

[3] L'intégration a fait l'objet non seulement d'une pratique, mais aussi d'une pensée, voire d'une théorisation directe, sous de nombreuses formes plus ou moins clairement identifiables dans le champ anthropologique et historique. Outre la discussion, ici autour de Lecointe et de Dumont, pensons, par exemple, à D. W. Winnicott dans le champ de la psychanalyse, mais également à Adorno dans le champ de la sociologie et de la philosophie ; l'intégration est une fonction fondamentale dans l'étude du cerveau dans ses rapports avec l'organisme et la perception motrice et sensorielle qu'a la personne de son monde, tant interne qu'externe ; la mathématique, la logique, l'épistémologie (avec la théorie de la complexité et de l'organisation, dont *La Méthode* d'Edgar Morin constitue l'une des portes d'entrée les plus accessibles), mais aussi la sémiotique, les arts, etc. : autant de champs où la notion d'intégration est omniprésente. J'ai proposé un programme de recherche complet sur la notion d'intégration : « *Le Sens intègre.* L'intégration, un schème anthropologique du sens. Cartographie et généalogie d'une catégorie de la pensée occidentale, Direction de programme proposée pour le Collège international de philosophie ». On trouvera ce texte sur mon site www.sensetpraxis.fr, ou en m'écrivant.

[4] En particulier, Jean-François Billeter a écrit un ouvrage court, mais très dense, appelé *Un Paradigme* (chez Allia), lequel paradigme n'est autre que celui de l'intégration : une raison supplémentaire de ne pas sous-estimer l'importance avec la pensée de Billeter, déjà si riche sur bien d'autres points… Cela dit, pour aborder le dialogue avec cette pensée, il faut garder à l'esprit deux points : d'un côté la réflexion de Billeter autour de la notion d'intégration et de hiérarchisation dépasse ce seul ouvrage ; et d'un autre côté, la discussion directe de la notion d'intégration est loin de se limiter à l'essai, par ailleurs abstrait de toute historicisation ou contextualisation, de Billeter (cf. note précédente).

Renaissance au langage
Un mythe sémiotique au large de Chaneph (*Quart Livre*, ch. lxiii-lxv)
Quelques propositions de rencontre entre Peirce et Rabelais

Pierre Johan Laffitte
Maître de conférences HDR, Université de Paris 8-Vincennes-Saint-Denis
Équipe d'Accueil Experice (ÉA3971)

Mon propos souhaite porter témoignage de ce que le *Quart Livre* peut aider un sémiologue d'aujourd'hui, dans sa réflexion sur le langage et l'interprétation, et ce, à l'occasion de l'épisode de Chaneph, avant-dernière étape du récit[5]. Autant dire donc que mon but ici sera le questionnement de catégories sémiotiques, d'origine surtout peircienne en l'occurrence, *au risque* de Rabelais : en vue non pas du plaquage de ces catégories sur le texte du *Quart Livre*, mais de leur aide pour modéliser le déploiement de faits narratifs et énonciatifs — et ce, en-deçà même de leur questionnement érudit qui n'est donc pas, ici, de mon ressort[6]. En effet, ce déploiement narratif n'est pas sans montrer certaines spécificités qui semblent n'avoir retenu que rarement l'attention des grands commentateurs du *Quart Livre*, généralement intéressés (à juste titre) par les profonds enjeux théologiques de ces pages. J'en resterai pour ma part à la surface du discours, à ses déplacements et (ré-)agencements (dont le détail sera exposé dans les annexes) qui participent de la *disposition* du texte au sens[7].

L'épisode de Chaneph participe de la série des signes, fondamentale dans le *Livre* et tout particulièrement pour sa fin. Je ne m'attacherai pas tant à la typologie de ces signes[8] qu'à la dynamique de leurs échanges, qui face à Chaneph s'enrayent et s'emballent : la fin du *Quart Livre* offre une clinique de l'angoisse qui saisit l'être de langage dans son rapport au monde. L'épisode de Chaneph (comme le suivant, à Ganabin[9]) interrompt la matrice narrative dont, ce faisant, il révèle le déroulement : débarquer sur une île, s'ouvrir à son monde, l'interpréter, le comprendre et repartir chaque fois un point plus loin dans l'archipel. L'immobilité face aux deux dernières îles où l'on n'aborde pas isole cet instant d'entre-deux qu'habituellement on dépassait sans y penser. Au large de Chaneph, l'enquête s'immobilise et la Thalamege, arrivée au large de l'île, n'avance plus faute de vent ; mais le récit, lui aussi, se met à la cape et

[5] Toutes les citations font référence à l'édition de Mireille Huchon du *Le Quart Livre des faicts et dicts heroiques du bon Pantagruel composé par M. François Rabelais docteur en medicine*, *in* François Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994. L'épisode de Chaneph y occupe les ch. LXIII à LXV (p.687 à 694).

[6] On entendra donc ici, de fait, une lecture anachronique, ce qui à mes yeux, dans la perspective ainsi restreinte de cette communication, n'est pas disqualifiant : un texte se situe aussi dans une temporalité qui peut appartenir à ses usages extérieurs à la praxis qui l'a produit, et qui quant à elle, est l'objet central des travaux proprement historiens. Évidemment, les propositions ici avancées sont conscientes, sinon de toutes les lectures faites de cet épisode, du moins d'un certain nombre, et conservent pour souci sous-jacent d'être compatibles avec leurs érudites leçons.

[7] J'ai développé cette notion de « disposition au sens » dans de précédents travaux sur le *Quart Livre*. Cf. entre autres « Maistre François Villon ou la construction d'une auctoritas par le jeu des voix. La disposition au sens d'une anecdote rabelaisienne (*Quart Livre*, LXVII) », *Actes du colloque* Rabelais et le Sens*, colloque international de Cerisy d'août 2000* (Genève, Droz, 2012, p.254-269 et « La critique et son objet. La disposition au sens d'un texte rabelaisien », *in* Thérèse Vân Dung-Le Flanchec, Isabelle Garnier, Véronique Montagne, Anne Réach-Ngô, Marie-Claire Thomine, Trung Tran, Nora Viet, éd., *« Paroles dégelées ». Propos de l'Atelier XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », à paraître aux Classiques Garnier en 2016.

[8] Je renvoie entre autres à l'œuvre de Marie-Luce Demonet, *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », série 3, tome XXIX, 1992, mais également, de façon plus spécifiquement sémiotique, à son À plasir. *Sémiotique et scepticisme chez Montaigne*, Orléans, Paradigme, « L'Atelier de la Renaissance », 2002.

[9] L'épisode de Ganabin occupe les ch. LXVI et LXVII (p.695 à 702).

les gestes et propos des personnages tournent à vide. Les paroles et le monde, le langage et l'action, se délient. La station inattendue suscite une chute du désir de connaître (cette fadeur face à Ganabin se fera angoisse) qui, avant un retour à la quiétude, s'inverse en une agitation des propos et des gestes, au point que cette dépression et cette ubris font presque courir un risque de désintégration au discours (discours des personnages, mais aussi discours du récit). — Et pourtant, l'affrontement d'un tel risque débouche sur une renaissance des pèlerins au langage : telle est la proposition de lecture, une parmi d'autres, sans doute mineure, mais dont je tiens tout de même à présenter les grands axes.

I. Pantagruel et Jan : dispositif de connivence

En-deçà même de sa dimension majeure de *pentecôte linguistique* (selon Paul Smith[10]), l'enjeu de Chaneph est le redémarrage narratif à partir du niveau zéro : initialement l'épisode se dispose sous le signe d'une profonde dépression, tant météorologique que psychologique, qui assombrit l'humeur générale[11]. Le nouveau départ prend la forme d'un dialogue que Jan réinstaure[12] en se contentant de lancer sur le ton interrogatif, tout à la fois question et invitation : *Haulser le temps en calme ?* (Ce jeu de mots signifiant « boire abondamment » fait aussi allusion au calme plat de l'océan.) Soudain questionnements et propositions déferlent autour de ce sujet ; mais Pantagruel, plutôt que de répondre aux questions de la compagnie, fait dévier peu à peu la conversation, jusqu'aux mœurs de Chaneph, énième satire du clergé. Lors du banquet, le vent reprend, le Seigneur en est loué et Pantagruel fait alors remarquer à ses compagnons que leurs problèmes ont tous disparu. Sans chercher plus loin les causes de ce phénomène, mais promettant d'en dire plus *ailleurs, en aultres temps*, Pantagruel revient alors à la question initiale de Jan, *Haulser le temps en calme ?*, qu'il développe en un éloge du vin aux échos antiques et religieux. Ainsi, Pantagruel ne répond pas vraiment : en apparence donc, l'épisode se clôt sans vraiment aboutir, à l'image du long exemple de Tarquin qui s'achève avec le chapitre LXIIII sans aucun commentaire. Pourtant, tout a redémarré, et le récit repart dans une spirale ascensionnelle.

Dans ce redémarrage, Jan et Pantagruel témoignent d'une connivence interprétative frappante[13]. Jan attend le réveil de Pantagruel pour poser sa question ; puis, au cœur même de la narration de l'histoire de Tarquin, qui ne va pas tarder à s'interrompre sine die, seul Jan comprend le geste de Pantagruel secouant la campanelle, et part lancer la préparation du banquet[14]. Il interprète activement l'apologue et en tire l'utile leçon. Jan est le personnage de l'acte, au savoir sûr bien qu'intuitif et sans les fulgurances duquel le récit resterait en panne. On le sait depuis l'Île de Cheli, ses courts-circuits anticipent le parcours des autres, et ici, sans sa question, il n'y aurait ni émergence d'un problème, ni reprise du dialogue puis de l'action. La question de Jan réinstaure un déséquilibre créateur d'avancée narrative. Certes, cela se fait d'abord dans une excitation générale et sans médiations (la syntaxe averbale et énervée des prises de parole le montre[15]). Or cela ne suffit pas à réinstaurer un échange vertébré, et il faut mettre un point d'arrêt à l'agitation : dès lors Pantagruel prend le relais[16]. Sa demande de clarification envers Ponocrates réordonne un débat insuffisamment informé. Progressivement on en revient à un discours articulé (les propos de ses

[10] Paul J. Smith, *Voyage et écriture : étude sur le* Quart Livre *de Rabelais*, *Études rabelaisiennes*, XIX, Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et de Renaissance, 1987.

[11] Cf. analyse de détail en annexe 1.

[12] Cf. analyse de détail en annexe 2.1.

[13] On pourrait étudier la construction de cette relation tout au long du Livre, à travers entre autres les épisodes de Cheli, de la tempête et, surtout, de ces deux ultimes épisodes de Chaneph et Ganabin.

[14] Cf. analyse de détail en annexe 3.

[15] Cf. analyse de détail en annexe 2.1.

[16] Cf. analyse de détail en annexe 2.2, et 2.4 à 2.6.

compagnons retrouvent une intégration syntaxique correcte[17]), qui se réoriente vers un échange entre la nef et l'île : deviser des mœurs îlotières puis envoyer l'aumône achève de donner à Chaneph le statut d'un véritable épisode, règne de médiations et d'échanges symboliques dans un récit maritime qui peut reprendre. Une fois retrouvé le rapport des hommes au dialogue au ch. LXIII, le ch. LXIIII rétablit la rencontre avec le monde et restaure au cœur des propos la place de l'objet réel, sans lequel le langage serait certes en état de marche, mais resterait abstrait, inefficace à relancer son acte par excellence qu'est le récit. Ainsi, Jan le dynamique relance le langage, faculté que le géant réintègre dans sa sagesse herméneutique, refondant le lien avec le logos divin.

II. Rendre lisible le symptôme

Pour autant, Pantagruel n'adopte pas une posture dogmatique, ni même dialectique, et c'est ici que l'épisode amorce son tour sémiotique singulier. Loin de répondre aux questions et donc les clore, Pantagruel les laisse plutôt se déplier, puis, à la fin du banquet, il va, non pas répondre à ses compagnons, mais seulement leur demander si l'objet réel, cause de ces questions, se trouve résolu ou non. Il ne demande pas à chacun s'il a trouvé réponse argumentée, ni quel en est le contenu, mais de s'aviser si de fait ses *doubtes sont à plein resoluz*[18]. En fait, par cette posture aporétique, supérieure à la dénotation et à l'érudition, Pantagruel adopte une stratégie d'indication. Il décale le regard depuis les questions vers leurs conditions d'énonciation, et se contente de faire se répondre deux groupes de signes, initiaux et terminaux. Or tous constatent que leurs problèmes ont disparu : les doutes naissaient des symptômes, les préoccupations étaient une conséquence de la faim, un affect qui pré-occupait leur pensée. Les questions étaient des icônes de l'état des corps (*icônes* au sens peircien), auxquelles répondent les compagnons eux-mêmes, par des actes d'inspection, de vérification personnelle ; et ces actes ne répondent pas tant aux questions qu'ils les annulent : pareille résolution signe la dissolution du besoin de les avoir posées. Leur fonction remplie, la joie revenue, elles n'ont plus lieu d'être, sauf à signaler par leur défection la place pour quelque autre chose.

Ce faisant, la lecture de Pantagruel s'avère être une lecture symptômale : son interprétation demeure en-deçà des mots, dans les profondeurs qui libèrent ou contraignent la personne. Son éclairage ne délivre rien, sinon la faculté d'interprétation bloquée en chacun de ses amis, et par laquelle ils peuvent sortir de leur vécu immédiat et conclure par eux-mêmes. Chaque réponse révèle le lieu commun dont tous ont fait l'expérience intime, et par où se découvre une loi profonde : la régression domine quand cesse la *dynamis* de l'action. Combattre cette régression nécessite de briser fascinations morbides ou effarements. Telle est la médecine spirituelle proposée par Pantagruel, qui s'opère par deux dispositions : détourner la focalisation du discours sur autre chose que soi-même (un débat, une île) et changer les conditions d'énonciation (nourrir les énonciateurs, réinstaurer entre eux partage et communion).

III. Les conditions corporelles d'une expérience spirituelle

Comment interpréter une telle progression ? Si à hauteur de récit, le plus urgent est de lutter contre la mort des échanges, le discours néanmoins ne se réduit pas à la fiction récit, et à Pantagruel revient la fonction éthique et rationnelle d'orienter cette pragmatique : la *dynamis* elle-même a une cause, moteur premier qui combat la triple dépression humorale, physique et météorologique. D'une telle cause, une trace affleure, dans l'appel fameux par Pantagruel à l'*occulte sympathie de Nature*[19] qui relie ces trois dimensions, et dont justement doit être respectée l'occultation, efficace par-delà toute prise langagière,

[17] Cf. analyse de détail en annexe 23.
[18] Ch. LXIIII, p. 691.
[19] Ch. LXV, p. 694.

mais à la seule condition qu'elle reste protégée de l'art des généralités et de la technique dialectique des lieux communs : entendre cette présence, ce n'est pas la dire et croire la comprendre. Dire reste second, pas toujours nécessaire ni même bienvenu. S'il faut tendre toujours sa volonté vers une réponse, celle-ci ne se peut saisir ni directement, ni immédiatement, et ne peut que se recevoir avec évidence. C'est à ce type d'échange que Pantagruel initie ses compagnons. Le langage humain ne peut qu'indiquer son véritable objet. Le récit s'épure peu à peu de la loi de ses objets contingents, sans pour autant renoncer à la nécessité de considérer ces objets, sans lesquels nul échange n'est possible.

> — Puys (dist Pantagruel) que de ceste legiere solution des doubtes propousez, vous contentez, aussi foys je. Ailleurs, et en aultre temps nous en dirons d'aventaige, si bon vous semble. Reste doncques à vuider ce que a frere Jan propousé. Manière de haulser le temps ? Ne l'avons nous à soubhayt haulsé ? Voyez le guabet de la hune. Voyez les siflemens des voiles. Voyez la roiddeur des estailz, des utacques, et des escoutes. Nous haulsans et vuidans les tasses s'est pareillement le temps haulsé par occulte sympathie de Nature[20].

Pantagruel ne se tient donc pas à l'énoncé d'une loi, il *agit* cette loi, jusqu'au point où pour l'agir, il faut surtout la taire. Cela seul autorise de savoir lire l'ordre de cette présence, et de l'indiquer. Au cœur de tout système d'échanges, demeure un objet qu'on ne peut épingler, indexer ni dénoter. Comment respecter cet objet, c'est la question éthique posée au langage, et à laquelle répond avec une probité parfaite cette fin de récit tout allusive. Cette sagesse, en un sens, est *poétique* : Pantagruel se sait n'être qu'un personnage, créature, dont la seule maîtrise consiste à guider l'assemblée vers un ordre, tout en refusant de se prendre lui-même pour le maître apte à nommer cet ordre. Il maintient tout du long la tension du texte, dont la mosaïque ne rétablit son unité qu'au prix d'involutions et de digressions. Il est le contre-exemple en acte de toute hypocrisie, de toute philautie. Pantagruel sait quand se taire et demeurer dans le silence, face par exemple à la mort du grand Pan, en versant sur elle des *larmes grosses comme œufz de Austruche*[21]. Sa méditation sait faire place à la contemplation de ce qui agit au cœur de nos discours et de nos actes, et telle est aussi, mais joyeuse cette fois, la leçon de grâce de ce banquet en position de quasi-fin du *Livre*.

Pareille *mediocritas* herméneutique, Pantagruel veut y ramener la communauté évangéliste. Il y a peu encore, à la fin de l'épisode des Paroles d<égelées, la philautie panurgéenne aurait bien aimé toucher à de telles vérités finales, quitte à les tenir dans un *flatus vocis*, pour clore l'inquiétude qui guide en son cœur toute la quête des pèlerins ; et à Ganabin, cette même frilosité sera à deux doigts d'emporter l'accord de toute la compagnie. Tout à rebours, le langage doit rester ouvert à ce qui, du dehors, peut l'aider à ne pas sombrer dans l'entropie à laquelle se destine tout groupe humain qui se referme sur lui-même. La troupe de Pantagruel doit (re)naître à cette aptitude : faire l'expérience de sa déréliction profonde, avant de se ressaisir et remonter les étapes de la connaissance, une fois *assouply ce que en (eux) est terrestre*[22].

La leçon sémiotique délivrée par Chaneph est qu'*il existe des conditions corporelles en faveur d'une expérience spirituelle*. La conscience des pèlerins y advient à travers la méticuleuse phénoménologie de leurs échanges.

IV. Relance du récit par la parole de ses sujets

D'où, sur le plan du récit à présent, la nécessité des étapes antérieures au banquet pour refonder le langage depuis le niveau zéro du calme plat sur une mer sans vent, les personnages mis à nus par leurs attributs de base, dans l'inutilité ou l'absurdité de gestes inefficaces à engendrer toute action. À partir de là, pas à pas, la *mimesis praxeos* retrouve sa dynamique, où s'intègre l'île de l'hypocrisie, point de contraste rehaussant la construction d'une attitude herméneutique véritable.

---

[20] *Ib.*

[21] ch. LXVIII, p.605.

[22] ch. LXV, p. 695.

Autrement dit, il en va aussi du récit lui-même, qui retrouve son principe d'engendrement, sa *copia*, sous l'action de ses personnages. La *virtù* de Jan bouleverse le texte dans ses profondeurs, dans ce qu'en sémiotique peircienne on appelle sa « priméité », ou, de façon plus précise et plus parlante, sa « tonalité », en réintroduisant gaieté et *energeia*, c'est-à-dire : du pantagruélisme. Par là, Jan touche plus qu'à la cadence ou à l'ordre du récit : il influe sur son rythme. Trop peut-être, et trop vite dans un premier moment, mais c'est qu'au calme plat doit impérativement succéder le temps *haussé* : via la qualité du temps et de son investissement, Jan lance un pont entre le comportement des personnages, qui redeviennent des acteurs véritables, et l'évolution de l'ambiance générale. On pourrait même vérifier que c'est jusque dans la distribution des titres de chapitres que s'inscrit cette relance à plein régime[23]. Cet écho du récit à Jan est l'ultime niveau jusqu'auquel devait résonner la question du frère, et qui reconnaît la justesse de sa proposition de haulser le temps.

En bref, la parole de Jan trouve écho dans d'autres sphères d'énonciation, exactement comme sa question ondule sous la forme des autres questions qu'elle suscite chez ses compagnons. Ce jeu entre les différents aires et niveaux énonciatifs obéit à la logique de contamination guidant ce redémarrage du récit, et au jeu de déplacement des questions et des réponses indirectes. Les personnages annoncent, énoncent et manipulent les possibilités du récit, tandis que le récit répond à leurs attentes. Récit et personnages entrent en parfaite synergie pour qu'à travers eux, le discours relance de soi-même une dynamique neuve. Autrement dit, la refondation du récit est immanente à son propre cours. Le niveau intégré du personnage fictionnel apparemment le moins préposé à la subtilité langagière vient agir jusque sur le niveau de récit le plus intégrant, et même au niveau supérieur, puisque pareille collusion produit un effet esthétique appréciable seulement à hauteur d'énonciation. Le récit n'est pas qu'un principe ordonnateur de faits fictionnels, qui pourrait se tenir à l'abri des conséquences des actes imaginaires de *personae* inventées. Des effets de collusion entre les différents niveaux d'intégration (diégèse, récits enchâssés, narration, énonciation, parole auctoriale, etc.) secouent l'édifice discursif, et forcent telle ou telle surface à se retrouver soudain impliquée dans les effets de la surface inférieure[24].

Bien sûr, un tel tableau n'a rien des manipulations que les personnages d'un Diderot feront subir au récit de leur narrateur ; Rabelais est aux antipodes d'une telle émancipation de la créature vis-à-vis de son Créateur : la fiction s'intègre à un discours de foi, totalement intégré. Ce discours, le récit ne le déconstruit pas dans son fondement théologique selon des considérations esthètes : la minutieuse satire rabelaisienne vise la scène du monde, là où dominent les angoisses qui occupent toute la fin du *Livre*, et met à jour une certaine homogénéité entre tous les êtres créés — qu'ils soient homme ou personnage, peu importe à la toute fin — fin qui, elle, échappe à toute prise narrative, comme l'incarne parfaitement la clôture du *Livre* (*Fin du quatrieme livre*, est-il inscrit) avant que le récit n'ait pu, lu, atteindre un aboutissement convenu, convenable.

---

[23] Notons la progression des titres des trois chapitres : « Comment prés l'isle de Chaneph Pantagruel sommeilloit, et les problèmes propousez à son reveil » (pour le lien entre le sommeil de Pantagruel et la dynamique du récit, cf. annexe 1), puis « Comment par Pantagruel ne feut respondu aux problemes propousez », jusqu'à « Comment Pantagruel baulse le temps avecques ses domesticques » : l'expression « Haulser le temps », d'objet de débat, devient action des personnages.

[24] En toute conséquence, une étude pragmatique de l'énonciation dans le *Quart Livre* se devrait d'étudier une telle remontée des effets, depuis les niveaux les plus intégrés de la fiction jusqu'aux sphères les plus réelles auxquelles aborde le livre, c'est-à-dire la réalité de *notre* lecture elle-même. Le *Quart Livre* ne fait pas que nous raconter une histoire, à la distance de laquelle nous pourrions nous tenir comme à l'abri, n'ayant à fournir qu'une réception distante. La contamination, si on la prend au sérieux, agit *réellement*, et n'a donc que faire des limites toutes relatives entre fiction du livre et fiction de la vie mondaine — car la vérité qui coule entre les deux et les déborde est, quant à elle, divine ; elle les intègre comme deux niveaux partageant en définitive la même qualité d'être créés, chacun à son degré propre qui les désigne tous deux comme des qualités ontologiques *moindres*, non pleines.

V. Appel d'air dans les signes

Voilà jusqu'où un sémiologue se propose de lire le texte de Chaneph comme un mythe, qu'il s'agit à présent de commenter en des termes proprement sémiotiques. Ce mythe est celui de la naissance du langage, ou sa renaissance, à sa potentialité propre, et ce, à partir du seul lieu où les hommes sont maîtres du langage, même quand ils l'ignorent : dans leur corps et dans leurs paroles en acte. Là, récit, discours et langage trouvent à se refonder. De cela, Jan est l'emblème dynamique et Pantagruel incarne la sage conscience. Dans cette figure double, peut-être lira-t-on la duplicité érasmienne de la *lingua* : l'organe de profusion de parole, et le *logos* qui en limite, intègre et informe le jaillissement naturel. En réaffirmant la liaison des deux dimensions, *dynamis* et *logos*, échanges et rapport langagier au monde, Jan et Pantagruel relancent leur aventure. Cette dernière ne répond décidément plus au protocole attendu, encore essayé dans la première partie de l'épisode, celui d'une explication de signes initiaux (ou d'une enquête de lieux nouveaux), selon un déploiement dialectique d'hypothèses à partir du problème posé par Jan. La pragmatique pantagruélienne est à l'opposé de cela : manier les signes non pour fixer dogmatiquement des significations univoques, mais pour relancer le carrousel de l'interprétation collective, capable d'emporter aussi bien une expression lexicalisée lancée à la cantonade, des thèses médicales antiques, des mœurs îlotières, un souffle de vent, un souffle divin.

Mais ce sont là des signes de différentes natures, qu'il ne faut pas confondre. La parole ouvrante de Pantagruel évite au vent de n'être réduit ni à un phénomène physique donné à l'interprétation des compagnons, ni à une révélation claire et entière pouvant faire l'objet d'une croyance idolâtre — c'est tout l'enjeu des signes lisibles à même le monde, que d'être dégagés d'un discours supposé tout-puissant à transmettre intégralement leur signification. Ce vent est reconnu dans son origine véritable, mais quant à sa signification, il n'est établi que comme un appel de plus, un rappel, et non comme une réponse qui comblerait une attente et, ainsi, n'appellerait plus rien. Ce que le géant permet d'atteindre n'est qu'une première étape de la réponse, et si l'on veut tirer la pleine leçon de tous ces phénomènes, il sera nécessaire d'en reparler « ailleurs, en d'autre temps ». Cette amorce laisse l'interprétation inachevée, tout comme le récit, en apparence — moyennant quoi le discours du récit, lui, est bel et bien parfait, achevé dans son inachèvement même. Un signe est advenu qui, dans la dynamique réinstaurée de l'usage humain des signes, suffit pour clore la séquence : il y a eu appel d'air. Le discours s'échappe vers l'ailleurs d'un *plus hault sens*. La dimension chrétienne du destin de cette parole tient à la présence en elle de la référence johannique[25], et s'incarne dans l'imposition d'un régime singulier, paradoxal, de la parole : l'espace d'une vérité se trouve hors de toute topographie, en un point aux confins du temps et de l'éternité ; partant, il faut situer dans les repères géographiques du monde ce qui en elle leur demeure irréductible et qu'il faut pourtant aussi laisser au silence, hors de tout dire. Le seul événement véritable qui rompt le voyage des pèlerins est un signe qui ne peut se réduire à ce qui se voit de lui. L'objet ultime du discours, pour être véritablement atteint, mérite toujours d'être médité plus avant, et s'il peut toucher le pèlerin, ce dernier ne peut s'en saisir. Cette possibilité d'élévation de chacun, Pantagruel la laisse ouverte : la suite possible d'un tel dialogue aura lieu « si bon vous semble ». Ce banquet, au prix de rester inachevé dans l'aire de ses propos manifestes, se trouve restauré, illimité, dans ses possibles.

En cette dynamique communiquent le sujet (qui perçoit, lit et dit), l'objet (qui est perçu, agit et force à dire), et les apparences (qui sont comme le dépôt de l'objet dans les formes de la nature ou du livre en

[25] C'est Verdun-Léon Saulnier qui rapproche les propos de Pantagruel des paroles du Christ, Jean, XVI, 12-25 : « J'ai encore beaucoup à vous dire, mais vous ne pouvez pas le porter à présent (…). Tout cela, je vous l'ai dit en figures. L'heure vient où je ne vous parlerai plus en figures. » (*Rabelais II. Rabelais dans son enquête. Étude sur le* Quart *et le* Cinquième Livre Paris, Sedes, 1982, p.141.)

attente de toute actualisation herméneutique). Et en fin de compte, c'est à rebours de l'ordre attendu que se construit la réponse à l'impasse du récit : un salvateur coup de fouet par Jan, des actes (de parole), des gestes, puis enfin l'accès de tous ces objets au plein statut de signes échangés et commentés. C'est dans la dynamique interprétative que, données premières, les apparences permettent aux objets réels d'accéder, par delà leur existence en actes (laquelle n'a besoin de nulle reconnaissance pour se développer), à leur statut d'objets de discours possible.

Les signes n'existent que pris dans un mouvement qui, tentant de les interpréter, construit leur légitime statut et plein déploiement. La progression ordonnée des comportements des pèlerins témoigne de leur effort véritable, auquel répond la reprise du vent, justement reconnu comme signe divin, ce qui achève de témoigner en faveur de la valeur de cet effort. L'advenue du vent *fait signe*. La nature, l'acte de foi des pèlerins et leur reconnaissance s'agencent en un même instant où, par occulte sympathie de nature, tout se noue en un signe : à ce point, l'aire sémiotique est maximalement déployée. Mais reconnaître l'origine réelle de ce signe, et s'en reconnaître soi-même le destinataire, cela n'autorise pas à énoncer *de quoi* précisément ce vent est le signe. C'est autour d'une telle indécision que ne cessera de tourner toute la fin non indexée, non dénotée, du *Quart Livre*. C'est là le point final de toute disposition au sens du texte. Ce qui est de l'ordre du sens, à proprement parler, est affaire de cheminement singulier à travers cette disposition. C'est dans l'engagement de chaque sujet dans une interprétation propre que doit se continuer le discours du livre ; cette voie est-elle envisageable hors d'un langage d'images et de fiction ? C'est la question que posent en creux les propos conclusifs de Pantagruel au ch. LXV.

VI. Reprise d'une parole vive à travers la logique de l'écriture

Jusqu'à présent, c'est en moderne que j'ai suivi la progression du texte rabelaisien, et il n'était pas question de « réduire » l'anachronisme de ma lecture : c'eût été lui attribuer une légitimité qui n'est pas la sienne, et méthodologiquement calamiteuse. Il s'agit à présent de proposer, à titre d'hypothèse, un pont entre cette lecture moderne et la matrice de cet épisode, qui demeure essentiellement rhétorique et érasmienne.

La métaphore irradiante du souffle, au cœur de notre épisode, questionne l'engendrement de la parole, de sa *copia*. Et à ce titre par exemple, la priorité du dialogue, c'est-à-dire des *verba*, vis-à-vis des *res* dans la relance du récit n'est pas pour surprendre. Pensons à ce que nous dit le *De Ratione* : « Les mots viennent en premier, mais les matériaux comptent davantage[26]. » Ce déséquilibre réinstaure le discours comme lieu possible d'une mise en relation. Ensuite, le déroulement des propos suit les procédés d'amplification par interprétation et improvisation (dont le mouvement de protention domine le début de l'épisode), relançant une cogitation libérée (l'improvisation opère sous le signe de Fortune), mais dont l'intension demeure risquée. Terence Cave commente ainsi ces propositions érasmiennes dans son *Cornucopia* : « La *cogitatio* va au-devant d'une voix privée de pensée pour la fournir en *ulteriora*, *provisa* et *formata* ; ni la *natura* ni la *ratio* ne peuvent entièrement maîtriser la multiplicité de l'acte de parole et rendre à celui-ci son unité[27]. »

Or prendre un tel risque n'aboutit que si les mots lancés à la cantonade ne s'envolent pas, mais s'inscrivent sur une surface, qui pourtant ne les précède en rien. Comment une telle surface se reconfigure dans l'immanence de traces, de questions, essayées *sans trop savoir où*, et *si*, elles aboutiront ? Ici, nous en venons à un questionnement logique. En effet, ce n'est pas seulement à son apparence démarquée d'un exercice oratoire que se réduit la première partie de notre épisode : sous cette dominante vocale, l'écriture demeure l'enjeu princeps : comment le mouvement véritable d'une *assertion* arrive-t-il à s'inscrire

[26] Érasme, *De ratione*, Am.1-2 : *Principio duplex omnino videtur cognitio rerum ac verborum. Verborum prior, rerum potior* (cité par Terence Cave, *The Cornucopian Text*, 1979 (traduction française : *Cornucopia*, Paris, Macula, 1997).

[27] Cave, *op. cit.*, p.154. Cave commente ici le passage central de Quintilien, *Institution oratoire*, X, 7, 8-10.

efficacement dans l'aire feuilletée et polyphonique du récit ? La (re)naissance d'une possibilité pour cette cogitation libérée n'est un événement situable que dans un jeu dialectique (au sens moderne du terme) entre ces différentes aires, et il n'y a qu'un seul lieu où un tel effet d'après-coup peut jouer dans la formation d'une parole : l'espace unifié d'une aire d'inscription. La reprise « péripatétique » par Pantagruel de la matière des propos de ses compagnons peut jouer sur un même niveau de la fiction, assurant la continuité du dialogue ; en revanche, que cette reprise devienne, comme on l'a vu avec Jan, une *relève* pour l'ensemble des niveaux d'énonciation de l'histoire (jusqu'aux titres de chapitres), cela n'est possible que parce que l'ensemble du récit constitue une aire unifiée où du mouvement et du passage libres et réciproques sont possibles. Ce récit est une « feuille d'assertion » elle-même feuilletée, mais continue. En cela, il est nécessaire de ne pas réduire le récit rabelaisien à sa diégèse, ni aux *realia* rhétoriques et philosophiques dont s'inspirent l'objet et l'esthétique de sa fiction, mais de le considérer en tant qu'écriture.

La distinction que je veux rappeler ici, entre parole et écriture, est avant tout d'ordre logique. Au travers de la parole, il y a toujours déjà écriture, et un « espace du dire » sous-jacent rend possible tout ce qui advient sur « l'écran de ce qui est dit ». L'instauration d'une telle surface d'inscription, on la doit à Pantagruel qui, au mouvement agité d'explication du *sermo*, imprime l'abrègement et la reprise de sa *brievitas*. Il libère l'*energeia* dont sont gros les emportements de la compagnie, trop prise dans une furie qui est seule apte, pourtant, à relancer le souffle de leur parole[28]. Pantagruel, en subordonnant les *res* au style, à l'*oratio*, et en prenant en charge des *res* trop abondantes et des *verba* eux-mêmes trop excités pour les domestiquer, réoriente le tout vers la forme d'une *sententia*, sagesse qui elle-même demeure indicielle d'un vent spirituel[29]. Transversalement à tous les exercices copieux, il réinstaure donc la place motrice de l'inspiration, cette cause que chacun doit retrouver dans son cœur s'il veut la sentir battre au travers du « paysage verbal de choses-objets », selon la belle expression de Cave[30].

Par son intervention décisive, Pantagruel redresse cette faim, exagérée au point de laisser déferler comme autant de symptômes l'infinie variété des interprétations de *Haulser le temps en calme*, ce qui le place dans une lignée tout à fait repérable, celle d'Augustin : « Ceux qui ne trouvent pas ce qu'ils cherchent souffrent de la faim, mais ceux qui ne cherchent pas parce qu'ils possèdent s'abîment souvent dans leur ennui. Dans les deux cas, nous devons nous défendre de la paresse[31] ». Cave commente ainsi cette perspective exégétique : « Entre les deux pôles de la faim et de la possession se dessine le mouvement qui mène à la compréhension authentique[32]. » C'est bien de la reconquête d'une telle authenticité à partir de l'abîme de l'ennui qu'il s'agit à Chaneph. Et, dans une même filiation érasmienne, on pourrait lire tout le *Quart Livre* comme plaidoyer en acte pour « le modèle d'une imitation ou d'une reproduction dynamique de l'Écriture[33] ».

Mais dire cela, c'est rester dans une dynamique de la parole représentée, mise en fiction par le récit. C'est oublier la distinction entre parole et écriture, et ne désigner qu'une moitié du dispositif du texte de Chaneph : car le récit, mettant en scène la puissance copieuse d'une parole, se remet lui-même en branle ; or de l'allégorie de la parole à son effective puissance dans l'étoffe narrative même, la *copia*, entendue comme catégorie de l'*inventio* (Agricola) et de l'*elocutio*, se décale vers une *copia* entendue cette fois comme

---

[28] La pleine valeur sémiotique de cette *furor* ne sera atteinte qu'à la fin de l'épisode, dans son interprétation finale (au sens peircien) contenu dans l'éloge dionysiaque du vin.

[29] On mesure ici la prudence herméneutique de Pantagruel vis-à-vis de ce vent qui excède toute attribution d'un statut discursif, fût-ce celui de *Res* ultime, car on passe alors dans le registre de la *Cause* entendue au sens de moteur premier.

[30] Cave, *op. cit.*, p.56.

[31] Augustin, *De Doctrina christiana*, II, 6(8) (cité par Cave, *op. cit.*).

[32] Cave, *op. cit.*, p.108.

[33] Cave, *op. cit.*, p.111.

catégorie de la *dispositio*. Dire cela est assurément anachronique ; pourtant c'est nulle part ailleurs que dans la forme du texte que joue la parole de Jan.

Comment, donc, passer d'une problématique de la parole à une problématique du texte qui, pour être écrit, n'en est pas pour autant figé[34] ? J'ai proposé de dire que Jan agit sur la *tonalité* du texte : or, pour emprunter une autre catégorie à Peirce, celle-ci relève du *representamen* plus que de l'objet du signe. Plus précisément, l'*aptum* intuitif de Jan, en réajustant l'ambiance dépressive du dialogue à la tonalité adéquate au récit (la gaîté des Pantagruélistes), réinstaure la qualité sémiotique des échanges à leur niveau le plus profond, la « priméité » : à cette profondeur, dans l'ordre du possible, il est logiquement permis d'ouvrir à nouveau la voie aux prédicats, qui sont la forme de l'interprétant dans la priméité, autrement dit la façon première de poser de l'interprétation — d'où leur déferlement dans les propos des compagnons, qui s'engouffrent dans cette possibilité retrouvée de discourir. Jan refonde le discours au plus profond. Cela, c'est la fonction *profonde* de Jan, qui agit à l'occasion surfacielle des actes, des interactions, des échanges concrets : ce niveau de surface active, c'est la réalité, ou « secondéité ». Tant qu'ils subissent leurs symptômes au lieu de les affronter, les compagnons sont prisonniers d'une secondéité appauvrie et aplatie, donc (et parce que) angoissante ; au contraire, Jan défige cette réalité absurde et anomique, et refonde cette secondéité en sa priméité : au cœur de la réalité des faits et des choses, nullement pourvue de perspectives en tant que telle, Jan redonne place au possible. Ce possible n'est certes jamais assuré d'avance (d'où les tâtonnements des pèlerins, auxquels Jan en lui-même est bien incapable de répondre savamment), mais porteur d'ouverture bel et bien efficace (et en cela, le frère réussit son coup : il relance le mouvement). À partir de là, l'étape suivante de l'interprétation consistera à ce que les prédicats, tout jaillissants chez les compagnons soudain réveillés, s'articulent en propositions (forme de l'interprétant dans la secondéité). Mais l'ultime niveau herméneutique, celui de la « tiercéité » pleine, est l'ordre non plus seulement du réel, ni du possible, mais du nécessaire ; et sa réinstauration est l'œuvre de Pantagruel : son geste, d'interruption et de reprise tout à la fois, suture et délimite la matière langagière pour structurer et orienter l'ethos qui la porte. Jan vers la priméité, Pantagruel vers la tiercéité, tous deux débordent le piège appauvrissant de la secondéité pure et mortifère dans laquelle leurs compagnons étaient apparemment enfermés ; tous deux réinstaurent du mouvement, un appel d'air qui, dans l'ambiance éthique et allégorique de l'épisode, n'est décidément plus pour nous surprendre.

En fait, dans les termes non plus chronologiques du récit, mais logiques de la fable sur les signes, la conjonction des deux mouvements, de Jan et de Pantagruel, relève elle-même de la fonction de la tiercéité : c'est de l'ordre de la nécessité que relève l'organisation des signes en une structure, c'est-à-dire en un ensemble symbolique de places où le sujet du signe est apte à pouvoir à nouveau circuler, expérimenter les hypothèses, faire avancer l'aventure. En l'occurrence, ce sujet n'est pas tel ou tel « individu », et Jan et Pantagruel ne sont que les tenant-lieu des fonctions motrices et intégratrices de la sémiose ; si sujet sémiotique il y a, il se diffracte à travers chacun des personnages. Et en fin de compte c'est la communauté de la Thalamège tout entière qui est le sujet sémiotique du langage qui repart, puisque, on l'aura compris, les signes ne se limitent plus ici à des objets verbaux qu'on s'échange comme des objets : tout fait signe, le règne du signe se trouve à hauteur de la situation elle-même et chaque pèlerin ne se connaît que s'il se reconnaît lui-même comme participant de cette dynamique signique intégrale, appartenant à une loi qui tout ensemble concerne et l'humeur interne et le climat atmosphérique, une loi qui donne au vent soudain sa valeur véritable, et l'indexe à son seul plan légitime : la loi de Dieu. Et s'il a été besoin que Pantagruel « mette les points sur les i », afin d'attirer les autres personnages en déficit subjectif de capacité

[34] Après tout, la formation du concept de *texte*, comme être dynamique et ouvert sur le plan interprétatif bien que formellement stabilisé (c'est ce que recouvre plus ou moins le terme de « structure », y compris dans la façon dont un Umberto Eco, par exemple, en a remanié la théorie), est aussi, et peut-être plus qu'on ne pense, l'héritière de la *dispositio*.

interprétatrice, de fait, la tiercéité se révèle comme ayant toujours été à l'œuvre : sans elle, nul passage d'une strate à l'autre, de la secondéité à la priméité, et de cette dyade à la tiercéité d'un signe pleinement déployé, finalement interprété à plein régime.

Je l'ai dit, il s'agit de ma part d'un témoignage, celui de l'effet actuel du texte de Rabelais sur un lecteur. Dire cela n'est pas une humilité feinte, c'est l'affirmation d'un point de méthode : Chaneph a fonctionné pour moi, très exactement, comme un mythe, il en a eu l'utile fonction de me forcer à penser *au présent* mes propres catégories de travail. Ces propos des pèlerins, chaque fois désamorcés, et pourtant nécessaires bien qu'abandonnés sans réponse dialectique valable, nous poussent aujourd'hui encore à méditer sur ce qu'est le langage : dans ces échanges, ce qui cesse d'avoir cours, c'est la parole régie par la « logique du général », démarche déductive où des lois sûres régissent la réalité comme autant de cas particuliers, construisent une connaissance certaine, statuent sur des problèmes par des réponses en termes de vrai ou de faux. Mais dans la situation bloquée d'un récit qui s'enlise, face à des propos qui s'emballent et des raisons perdant leur pertinence, la généralité des solutions héritées, habitudes de comportement ou de pensée, s'avère inopérante, et il faut rouvrir les possibles de l'aire du discours. Jan et Pantagruel, ces deux grands personnages sémiotiques, instaurent une ambiance non plus déductive (ni inductive), mais *abductive*, au sens où l'entend Peirce, et pour laquelle vrai et faux sont momentanément suspendus comme critères décisoires, au profit d'*essais* langagiers dont la fonction est de perpétuer le mouvement des échanges, seule attitude apte à refonder de nouvelles habitudes de discours efficaces, et valant pour autant de *sententiae* rénovées. Autrement dit, la logique générale doit faire place à ce que Peirce, toujours lui, nomme une « logique (du) vague ». Cette logique, seule logique abductive qui rende compte de la dynamique immanente d'un récit inquiet, en quête de relance et de réouverture, permet qu'advienne à nouveau, mais réajusté, un régime général de lois à nouveau fonctionnelles dans le récit. Sous forme d'une foi rénovée, lors du banquet évangéliste, un univers à nouveau viable de croyance et de connaissance renaît de l'affrontement, par toute la communauté, d'une usure de ses aptitudes au logos. La situation initiale de l'épisode de Chaneph entérine la mort d'un état ancien du langage ; la situation finale signe la renaissance à un état neuf ; entre les deux régimes de généralité, le mort et le re-né, agit la logique du vague, logique native dont les tâtonnements abductifs acceptent d'être la proie de l'angoisse, signe de vérité. Pareille expérience, pour qui accepte de la franchir, n'est plus de l'ordre de la technè, mais de l'être : c'est dans leur propre *soma* que les compagnons font l'expérience de cette réinstauration d'un langage. De celle-ci, dépend le retour au cœur des mots de ce qui peut se dire de vrai du monde et de soi. Le sujet doit se faire, en son corps, traversée et résolution du symptôme, avant de devenir peut-être sujet de savoir. On ne sait jamais qu'*après*.

De la simple pragmatique du discours, on en est arrivé à questionner la dynamique des signes. De l'une à l'autre, nul écart positivement repérable : seulement une distinction de statut, entre la pragmatique relevant d'une pratique, et la dynamique, de l'être. Pareille distinction, donnée et articulée en une seule expérience, définit ce que l'on peut appeler le passage à travers une *praxis*, c'est-à-dire une situation dans laquelle on observe la suite suivante : une pratique engage l'être des praticiens dans un faire (les devis et le banquet) ; ce faire est production d'une valeur (des échanges, des mets, des pensées) ; cette valeur bouleverse les conditions de cette production, c'est-à-dire la nature (la joie revient, le vent reprend). La praxis débouche ainsi sur une création libératrice d'aliénations anciennes, autrement dit sur une *poiesis*. En cela, au large de Chaneph, on a à faire purement à *la* praxis fondamentale, présente dans toute autre praxis : la praxis sémiotique où les individus ont pour être, pour outil et pour objet, une seule et même chose : du langage, et rien d'autre.

ANNEXES.
ANALYSE DÉTAILLÉE DE QUELQUES EXTRAITS

Annexe 1. La dépression du récit. Analyse des deux premiers paragraphes du ch. LXIII

Dès le sortir du manoir de Messere Gaster, les deux premiers paragraphes du chapitre LXIII marquent un point d'arrêt tel qu'ils pourraient achever le récit de par l'épuisement généralisé de sa matière. Tout en lui marque la dépression : météorologique, humorale, narrative[35]. Privée d'altérité, la logique de progression se rompt. L'habituel bien-fondé de toute fiction se délite : nul apport neuf ni étrange n'alimente conversation et récit qui évoluent dans une ipséité stérile. Personnages et récit sont prisonniers de l'espace clos de la Thalamege qui ne remplit plus sa fonction d'avancée et devient monde fermé, dont l'immobilisation se transforme en renfermement de la compagnie sur elle-même. L'appauvrissement du comportement des personnages et la maigreur actancielle sont frappants. Les caractères régressent à leurs « hypothèses de base[36] » et n'ont alors plus d'autre fonction que d'activer leurs attributs topiques de façon répétitive, en des gestes dénués de tout intérêt. Suivons l'ordre de présentation de cette régression.

D'emblée annoncée, la tombée du vent cause la soudaine disparition de toute gaieté chez les personnages, dont témoigne la progression adjectivale : « pensifz, matagrabolisez, sesolfiez, et faschez : sans mot dire les uns aux aultres. » Ne rien faire mène au songe creux, d'où l'apparition d'une faculté d'imagination dénuée de l'aptitude qui normalement la fait embrayer sur la réalité : « Matagrabolisés[37] » signifie « imaginer des choses vaines », ce qui est propre aux « esprits fatigués ». La parole, faculté liant l'imagination à l'action, se délite à son tour et tourne à vide, « sesolfiez » signifiant ici « ahuris, abrutis », tout en se référant à la « solfisation », qui en musique « consiste à prononcer en chantant le nom des notes » : la valeur positive de la pratique musicale se retourne et l'on entre dans le pur babil où la signification des mots s'efface devant leur seule profération déliée de tout sens — le comportement de Panurge, spécialiste des « bebebous » depuis la tempête, en sera l'exemple le plus flagrant. L'humeur s'assombrit et les implications entre états de l'âme mènent jusqu'à la fâcherie. Manquent aux actes et aux consciences ces objets qui habituellement relancent et informent le récit. Un déséquilibre, ou plutôt l'absence de tout déséquilibrage dynamique, entrave toute la fiction. Ultime conséquence, l'absence d'action engendre l'absence, plus grave encore, de tout échange : « sans mot dire les uns aux aultres ». La communication se rompt, et avec elle la *communitas* qui jusqu'alors n'avait jamais fait défaut à la compagnie, même dans des situations où les divergences d'humeur auraient pu mener à des dissensions bien plus profondes et fondées que dans cette halte temporaire et bénigne. Pris dans une telle dépression, sur fond de délitement général, chacun se renferme sur son comportement stéréotypé.

---

[35] « Au jour subsequent en menuz devis suyvans nostre routte, arrivasmes prés l'isle de Chaneph. En laquelle abourder ne peut la nauf de Pantagruel : par ce que le ven nous faillit, et feut calme en mer. Nous ne voguions que par les Valentiennes changeans de tribort en babort, et de babort en tribort : quoy qu'on eust es voiles adboinct les bonnettes trainneresses. Et restions tous pensifz, matagrabolisez, sesolfiez, et faschez : sans mot dire les uns aux aultres. Pantagruel tenent un Heliodore Grec en main sus un transpontin au bout des Escoutilles sommeilloit. Telle estoit sa coustume, que trop mieulx par livre dormoit, que par cœur. Epistemon reguardoit par son Astrolabe en quelle elevation nous estoit le Pole. Frere Jan s'estoit en la cuisine transporté : et en l'ascendent des broches et horoscope des fricassées consyderoit quelle heure lors povoit estre.

Panurge avecques la langue parmy un tuyau de Pantagruelion faisoit des bulles et guargoulles. Gymnaste apoinctoit des curedens de Lentisce. Ponocrates resvant, resvoit, se chatouilloit pour se faire rire, et avecques un doigt la teste se grattoit. Carpalim d'une coquille de noix grosliere faisoit un beau, petit, joyeulx, et harmonieux moulinet à aesle de quatre belles petites aisses d'un tranchouoir de Vergne. Eusthenes sus une longue Coulevrine jouait des doigtz, comme si feust un Monochordion. Rhizotome de la coque d'une Tortue de Guarrigues compousoit une escarcelle veloutée. Xenomanes avecques des jectz d'Esmerillon repetassoit une vieille lanterne. Nostre pilot tiroit les vers du nez à ses matelotz. Quand frere Jan retournant de la cabane apperceut que Pantagruel estoit resveiglé. » ch. LXIII, p. 687-688.

[36] Ce terme de psychologie des groupes définit les attitudes et comportements auxquels régressent les individus d'un groupe en proie à l'angoisse, l'agression, etc. Ils révèlent souvent une pauvreté proche de la stéréotypie.

[37] Cf. *Gargantua*, XIX, p.51, n 7.

Le premier paragraphe du chapitre isole Pantagruel, Epistemon et Jan[38]. Le prince humaniste lit un roman grec, le docte interroge la nature et calcule leur position, et le frère s'est « en la cuisine transporté », conformément à la coutume discutée au chapitre XI. Pantagruel à l'écart s'endort car « telle estoit sa coustume, que trop mieulx par livre dormoit, que par cœur[39] » : au moment où le principe unifiant l'action s'absente du récit, s'endort son personnage récapitulatif et dominant[40]. Epistemon produit certes un acte de connaissance, mais se retournant sur lui-même (il s'agit de savoir où l'on se trouve). Jan est sans doute le seul qui avance, vers les cuisines[41]. À la suite d'Epistemon et son astrolabe, la métaphore se file : « et en l'ascendent des broches et horoscope des fricassées consyderoit quelle heure lors povoit estre. » Par cette analogie comique, sur le mode bas qui lui convient, Jan développe une qualité d'interprète — la suite va déployer la preuve éclatante de cette faculté. Et surtout, il indique le repas, perspective qui marquera l'identité et le terme de ce moment lorsqu'il aura récupéré toutes ses facultés d'*épisode*.

La suite des personnages vient en un second paragraphe où les gestes régressent vers une vanité généralisée. Panurge incarne la régression de la parole à du physiologique pur. Se continue la déchéance de l'ancienne puissance de sa parole, qui ne retient plus de sa polyglossie initiale que le pur babil où prédominent les affects. Plus, Panurge attire le pantagruélion, herbe mystérieuse pourtant chargée en grande quantité dès le *Tiers Livre* en vue du voyage, dans ce jeu infantile de profération glandulaire, sous formes de bulles et de gargouillis, borborygmes faisant écho à ceux par lesquels la peur du couard s'était exprimée durant la tempête — sauf qu'ici, la cause fictionnelle de la péripétie elle-même est annulée. Face aux deux cas extrêmes, en pleine inquiétude comme dans la quiétude la plus totale, Panurge n'est capable que de proférer paroles ou des sécrétions tout aussi dénuées de valeur les unes que les autres. Puis vient la suite la compagnie, aux activités soit insignifiantes, soit strictement topiques, sans plus aucune motivation contextuelle. Outre Gymnaste tuant le temps et exerçant ses forces à affûter des cure-dents et Rhizotome jouant avec une carapace de tortue évidée, Ponocrates évolue dans la vacuité et la stérilité de l'étalement répétitif d'actes tautologiques (« resveant, resvoit ») ou repliés sur soi : se chatouiller pour se faire rire dévalue la haute vertu pantagruélienne dans la mécanique d'un étrange rituel d'auto-excitation dont le propre est précisément d'être impossible ; plus généralement, ce personnage est l'être de la redondance et de l'identité excessive, ici, mais également dans la suite du chapitre où nous le verrons prendre un certain ascendant sur ses compagnons. Carpalim confectionne un moulin bien harmonieux, tandis qu'Eusthenes mime le jeu d'un monocorde sur le corps d'un canon : le son sans le sens, sesolfié là encore[42]. Xenomanes s'occupe d'un instrument d'éclairage et le pilote « tiroit les vers du nez à ses matelotz » : chacun des deux maîtres techniques du voyage vaque à ce pour quoi il est fait, et rien de plus.

Ce tableau de l'amaigrissement généralisé de tous les postes actanciels du récit s'étale tout au long de deux paragraphes, longue énumération à travers laquelle s'exprime l'étirement du temps qui n'est plus que durée, privé de la direction et de la dynamique qui lui permettaient jusque là d'unifier les actes de chacun et le sort de tous en une

---

[38] Pourquoi pareil isolement de cette triade ? Peut-être parce qu'elle reviendra jouer un grand rôle à Ganabin. Pantagruel y sera, comme toujours, le siège de la sagesse contenue dans l'épisode : l'expérience de la peur, la sagesse d'écouter son cœur — pour finir par en rire. Epistemon inclinera l'interprétation de l'angoisse de Pantagruel vers le démon socratique, la renvoyant ainsi à sa dimension adéquate. Jan prendra une part active à ce dispositif interprétatif, en déclenchant la canonnade qui purge la compagnie de son effroi, puis en pointant du doigt la chemise de Panurge, établissant de façon indicielle le lien interprétatif entre le récit principal et l'anecdote de la cour d'Angleterre où il est aussi question de fiente. Autant de caractéristiques qui sont bien, dans leur nouage même, déjà annoncées dans ce paragraphe, malgré l'immobilisme ambiant.

[39] La note afférente de l'édition Huchon précise : « *Par cœur* a le sens de « à la légère » ; *cœur* désigne le siège de la mémoire. » (p. 1581, note 10.) De la lecture au songe, deux figures d'absentement et de déploiement de la conscience, le passage entre deux univers de fantaisie rend également présente la mémoire à travers l'évocation finale du cœur, qui en est le siège.

[40] Dans une ambivalence des signes qui n'est pas pour nous surprendre, notons que face à Ganabin, ces deux prédispositions aideront inversement Pantagruel à entendre son dæmon, cette voix venue de loin qui lui dictera la bonne attitude.

[41] C'est toujours là qu'il témoigne qu'il peut exercer les offices des grands personnages : on l'avait vu à Cheli court-circuiter les détours du récit et être finalement rejoint par les compagnons qui dissertent ensuite autour de « son » thème (« Pourquoi les moines sont volontiers en cuisine ») ; depuis les cuisines, il devient un grand capitaine sachant exhorter ses soudards et les mener à la victoire contre les Andouilles, renouant ainsi avec la bataille du *Gargantua* où il brandissait la sainte croix et ouvrait la voie à la fondation de Thélème.

[42] Notons la discrète annonce du chant du canon, dont les diverses harmoniques assourdiront les chapitres de Ganabin.

suite d'étapes formant diégèse. La juxtaposition paratactique des différents gestes font de l'espace du récit non plus un principe de progression, mais le pur réceptacle de divertissements répétitifs, majoritairement stériles. Il ne reste que l'uniforme arrière-fond duquel aucune action ne se détache. Le récit prend la grisaille d'une description sans dynamique, et une grande fadeur emplit le temps qui devient stagnation dans « cestuy tant obstiné silence ».

Mais ce même paragraphe ne se clôt pas ici : il aboutit au retour de Jan dont le regard ne se porte pas sur ce tableau désolant, mais sur le seul indice d'une rupture dans ce temps étale et morne : le réveil de Pantagruel. D'où son intervention au style direct, sur laquelle on va à présent s'attarder.

Annexe 2. Reprise des actes de parole

> Quand frere Jan retournant de la cabane apperceut que Pantagruel estoit resveiglé.
> Adoncques rompant cestuy tant obstiné silence à haulte voix : en grande alaigresse d'esprit demanda. « Manière de haulser le temps en calme ? »[43]

Jan brise l'assoupissement général et relance le récit en deux gestes : d'abord, concerné par la progression du temps, il voit ce qui importe : Pantagruel ne dort plus, le récit peut reprendre ; et donc il rompt le silence et ramène l' « alaigresse d'esprit » disparue, réinstaurant ainsi la concorde. Ce silence « tant obstiné », signe anaphorique d'une absence grave de parole partagée, présageait d'une décomposition de la communauté : le récit courait un danger éthique à ainsi s'abîmer. A rebours, la « haulte voix » de Jan introduit sa *virtù* topique dans la stéréotypie généralisée. Telle est la fonction la plus épurée de Jan en cette dépression narrative : réincarner le pantagruélisme. Et ce, évidemment sans le savoir, aidé de la prescience du simple.

1. *« Manière de haulser le temps en calme ? », 1*

La rupture du silence se fait par l'appel d'une réponse. Le frère relance ainsi l'activité sur les deux plans de l'activité spirituelle et du souci du corps. La rupture qu'il impose dans la morbide apathie réintroduit de quoi motiver une action, dans laquelle vont être aspirés les personnages du paragraphe, comme en témoigne la juxtaposition avec laquelle se pressent les questions des autres personnages, et avant tout leurs manières de prendre la parole.

> Panurge seconda soubdain demandant pareillement : « Remede contre fascherie ? » Epistemon tierça en gayeté de cœur demandant. « Maniere de uriner la personne n'en estant entalentée ? » Gymnaste soy levant en pieds demanda. « Remede contre l'esblouyssement des yeulx ? » Ponocrates s'estant un peu frotté le front, et secoué les aureilles demanda. « Maniere de ne dormir poinct en Chien[44] ?

Panurge prend la balle au bond « soubdain », et demande « pareillement : "Remede contre fascherie ?" », transmettant cette « guayeté de cœur » à Epistemon qui la « tierce » ; ce dynamisme copieux se traduit physiquement dans la station debout de Gymnaste et avec Ponocrates dont l'attitude, à mi-chemin entre homme et chien, récapitule le réveil d'une torpeur généralisée, avec une expressivité redoublée par la congruence entre ses gestes et ses propos, à rapprocher peut-être de sa tendance déjà relevée à la tautologie.

À travers cette accumulation, déjà, revient matière à discours. La suspension assertive de l'appel de Jan à agir (modalité interrogative et phrase nominale) pose aux membres de la compagnie[45] un problème, énoncé initial sous forme d'une rubrique que les questions font varier au point que l'ensemble pourrait se lire comme autant de prédicats possibles pour définir ce thème. Une alternance règle cette variation, première façon de redonner aux devis un rythme minimal, binaire : « maniere » alterne avec « remede ». « Haulser le temps en calme » se déplie déjà comme un souci bifrons, à la fois intellectuel (typologie pratique des bonnes façons de hausser ce temps) et corporel (souci médical), et chaque question présente un des plans sur lequel entendre l'expression imagée. Panurge interprète sans ambages la question comme sortie de la « fascherie[46] », retour humoral à l'échange, dynamique minimale entre personnages — ce qui vient d'arriver à la nef et à ses occupants était donc bien un malaise, pas seulement une pause narrativement neutre. Epistemon fait de « haulser le temps » une aide à uriner pour qui en a perdu l'aptitude : par

---

[43] Ch. LXIII, p. 688.

[44] *ib.*

[45] Ici résonne toute la tradition du dialogue érasmien, et donc du banquet, ce qui, par extension, pourra accueillir la dimension chrétienne de la scène. Je renvoie pour l'essentiel à la thèse de P. J. Smith, *Voyage et écriture*, *op. cit.*

[46] Dans l'économie du récit, Panurge sera celui qui fera une « joyeuse demande » (ch. LXIIII, p. 690).

contiguïté, on passe de la boisson à ce qui délivre de la salubre envie par laquelle le corps se purge — orientation ultime de l'épisode de Chaneph avec le vin bacchique que louera Pantagruel, et qui introduira au tout dernier épisode de Ganabin, lui aussi consacré à la purge. Gymnaste hausse la vertu de la boisson au rang de remède contre l'éblouissement du corps (connotant l'ensoleillement ou l'ensommeillement sur cette mer d'huile), mais aussi de l'esprit (connotant la vertu bachique de dessillement du bon vin). Cela introduit la dernière question de Ponocrates, portant sur « maniere de ne dormir poinct en Chien », soit « dormir à jeun en hault Soleil, comme font les Chiens » : « haulser le temps » devient le meilleur moyen de rompre tout à la fois le jeûne et l'inaction, soient les deux données objectives de la situation. Cette suite de questions ordonne humeur, corps, vision et action : l'exact programme porté par la parole de Jan. Cette coulée questionnante, autant d'interprétations d'une question initiale, forment une accumulation primitive de devis, première étape d'un nouveau tissage de relations entre devisants.

2. *Première scansion par Pantagruel : interrompre, refonder, relancer*

Toutefois, l'ordre de parole n'obéit encore qu'à une liste (« seconda, tierça »), selon un principe d'identité plus que de différence (« demandant pareillement (…) demandant (…) demanda (…) demanda »). En se précipitant dans cette déclinaison effrénée, les compagnons réagissent par reconduction contagieuse et imitative d'un schéma. Cette quantité fait écho à l'amassement des gestes du paragraphe précédent, maintenant la même uniformité dans l'agitation que dans l'immobilité. Déplier frénétiquement ce qu'implique la phrase non actualisée de Jan ne suffit pas à dynamiser son assertion : l'étalement énonciatif n'ôte pas le suspens du sens, mais en renforce massivement la tension. À ce déferlement paratactique, il faut imposer un point d'arrêt, repère symbolique seul à même d'infléchir ce mouvement trop homogène et de l'orienter. C'est là que Pantagruel prend le relai de Jan, en demandant tout simplement à Ponocrates de préciser sa pensée :

> — Attendez, dist Pantagruel. Par le decret des subtilz philosophes Peripateticques nous est enseigné, que tous problemes[47], toutes questions, tous doubtes propousez doibvent estre certains, clairs, et intelligibles. Comment entendez vous, dormir en chien ?
>
> — C'est (respondit Ponocrates) dormir à jeun en hault Soleil, comme font les Chiens[48].

Cette intervention de Pantagruel est fondatrice, en ceci qu'elle rend possible une communauté de discours, qui pourra ensuite s'étoffer par une nouvelle série de questionnements.

Cette intervention est bifrons, d'un côté négative et restrictive, et de l'autre positive et prescriptive. « Attendez » : cette injonction initiale est l'acte langagier fondateur, interrompant un déferlement qui, sinon, n'aurait d'autre rôle que de combler l'angoisse par la masse compacte des propos. Ces derniers ne laissant place à aucun souffle[49], Pantagruel réintroduit dans l'aire des échanges une respiration. Dans l'immédiateté, il impose un délai faisant office à la fois de pause et, paradoxalement, d'ouverture : tout négatif en apparence, ce point d'arrêt pose une limite au flot des questions. Ce faisant, il réinstaure l'ordre symbolique dans les échanges, seul apte à structurer la *lingua* : interruption de l'immédiateté, décollage des sujets vis-à-vis de la dimension miroitante de leurs échanges, institution de médiations par des repères grâce auxquels la matière s'ordonne en des places signifiantes et au mode d'occupation réglé. Ici, cette mise en structure est effectuée par la demande d'expliciter la définition et l'usage des termes. Le point d'arrêt à l'indistinction transforme la masse des questions en une structure dialogique. L'ordre purement successif va autoriser des relations réciproques. Car cette rigueur n'est pas incompatible avec un redéploiement de la parole : Ponocrates déplie sa métaphore *in absentia* en une comparaison explicite. Les fondements nécessaires à l'échange sont posés « certains, clairs, et intelligibles », permettant au sens littéral de « dormir en Chien » d'être glosé par les devisants : leurs devis peuvent prétendre à un statut proprement *problématique*, fondement d'une démarche dialectique transformant l'effarement en problème. Quant à la part positive de sa prescription, Pantagruel fait appel aux autorités péripatétiques pour refonder l'aire du discours et ses règles. Mais ce qui compte est le réinvestissement local de cette régularité héritée, pour refonder la praxis langagière actuelle, cadre commun où doit se remettre à vivre la valeur née de la teneur enfin retrouvée des échanges. C'est ce qu'on va voir à présent.

---

[47] Il est probable, selon Saulnier, que Rabelais n'ait pas choisie la formule même de « problèmes proposés », dans ses chapitres et dans leurs titres, sans souvenir du titre du colloque érasmien des *Problema*. Cf. Saulnier, *op. cit.*, p. 140.

[48] Ch. LXIII, p. 688.

[49] Ce risque, dans la sphère de voix panurgéenne (qui n'est plus dominante dans cet épisode), pourrait aller jusqu'à la logorrhée.

3. *« Manière de haulser le temps en calme ? », 2*

Le discours du groupe embraye sur la reformulation de Ponocrates, et la pertinence de sa question se trouve corroborée par une nouvelle série de questions.

> Rhizotome estoit acropy sus le coursouoir. Adoncques levant la teste et profondement baislant, si bien qu'il par naturelle sympathie excita tous ses compaignons à pareillement baisler, demanda. « Remede contre les oscitations et baislements ? » Xenomanes comme tout lanterné à l'accoustrement de sa lanterne, demanda. « Maniere de æquilibrer et balancer la cornemuse de l'estomach, de mode qu'elle ne panche poinct plus d'un cousté que d'aultre ? » Carpalim jouant de son moulinet demanda. « Quants mouvemens sont præcedens en Nature avant que la personne soit dicte avoir faim ? » Eusthenes oyant le bruyt acourut sus le tillac, et dés le capestan s'escria, demandant. « Pourquoy en plus grand dangier de mort est l'home mords, à jeun d'un Sepent jeun, que après avoir repeu tant l'home que le Sepent ? Pourquoy est la sallive de l'home jeun veneneuse à tous Serpens et Animaulx veneneux ? »[50]

D'une part, la scène embraye sur la posture évoquée par Ponocrates : Rhizotome fait comme les chiens qui s'éveillent, « levant la teste et profondement baislant ». La contagion des mots aux réalités continue d'agir, puisqu'il bâille « si bien qu'il par naturelle sympathie excita tous ses compaignons à pareillement baisler ». La comparaison de Ponocrates ne cesse donc de se déployer et se transforme en un terrain commun pour la discussion, puisqu'elle s'ancre dans un contexte où tous peuvent être concernés par un dialogue sur la manière de dormir en Chien — et de fait, tout le monde doit commencer à avoir faim sur la Thalamège !

D'autre part, cette influence de Ponocrates trouve un corollaire langagier, dans la suite des questions qui subdivisent et analysent l'expression imagée de la thèse. La première question, posée par Rhizotome, exploite le sème de l'endormissement : « Remede contre les oscitations et baislemens ? » : la question est d'ordre pratique, puisque c'est quelqu'un souffrant de cette affection qui demande remède (tout en bâillant !), et son utilité est maximale, concernant tout le monde dès avant qu'elle soit prononcée. Xenomanes, « comme tout *lanterné* à l'accoustrement de sa *lanterne* », se révèle lui aussi sous le signe de Ponocrates (« resvant-resvoit »), pris qu'il est dans la figure dérivative par laquelle les objets manipulés déteignent sur l'état de ceux qui devraient au contraire les dominer : l'espace du récit reste encore une immense tautologie en actes. Quant à sa question, elle évoque l'autre grand sème de « dormir en Chien », celui de l'estomac, et ce par une métaphore, elle aussi comique, qui fait revenir à la question de Jan sur la mangeaille, via l'estomac. Cette voie n'impose cependant pas un simple retour au prosaïque : de l'organe de l'estomac, la troisième question, posée par Carpalim, en vient à la faim elle-même : « Quants mouvements sont præcedens en Nature avant que la persone soit dicte avoir faim ? » Un infléchissement a lieu vers une formulation précisément péripatétique, à travers l'intérêt portant sur le fonctionnement des organes, et l'usage d'un vocabulaire technique et non plus imagé, relevant d'un savoir scientifique et visant un comportement qui se peut diagnostiquer et nommer. Enfin, ultime déploiement, la question d'Eusthenes, provenant d'Aristote et Pline, et fréquente dans les compilations, achève de réinstaller la conformité aux dialogues des « subtilz philosophes ». Ainsi, la première intervention de Pantagruel a pleinement joué son rôle.

Les résonnances entre questions et comportements continuent, et l'on assiste à la levée d'un mouvement dans tout le corps de l'assistance. Entre Rhizotome « acropy sus le coursouoir » et qui bâille, et Eusthenes qui « acourut sus le tillac, et dés le capestan s'escria », la vigueur est revenue : la « vieille vertu » des pantagruélistes n'est pas perdue. La longueur et la complexité des questions se déploient et finalement, c'est la modalité interrogative la plus franche qui s'affirme, faisant passer désormais le discours du groupe à de véritables énoncés, recourant aux mots interrogatifs « Quants » et « Pourquoy », dans des phrases syntaxiquement complètes, assurant enfin la connexion prédicative qui manquait jusqu'ici. Dans les deux dimensions, de la parole comme du corps, la réorganisation symbolique est complète.

Pour autant, la suite des paroles, la vélocité et la souplesse des gestes n'en restent pas moins machinales : même la dernière question ne fait que reprendre la rubrique d'un manuel de biologie, et les mouvements sont encore de la pure agitation. Après la grande vague de dépression, l'appel provoqué par la question de Jan est intervenu tel un appel d'air, quand justement celui-ci faisait défaut ; par réaction à la dépression, tout cède à l'emballement, et le dernier verbe de parole ne témoigne pas d'une maîtrise particulière de la voix : « Eusthenes s'escria ». Demeure l'angoisse. Même pour les formes les plus sophistiquées des dernières questions posées à Pantagruel, l'interprétation

[50] Ch. LXIII, p. 688-689.

ne se déploie encore que dans l'expression de ses soucis, et il manque à son achèvement de savoir se tresser en une problématique. Cet accès ne lui deviendra possible que par l'effort d'un nouage : c'est ce que prend en charge Pantagruel.

Et pour ce faire, face à ce nouveau déferlement, qui témoigne plus encore que le premier d'un manque de maîtrise des limites, Pantagruel doit répondre par une nouvelle limitation. Celle-ci va fonctionner comme un pare-excitation qui calme ses compagnons, en les resituant dans les voies d'une parole dominée. Là encore, Pantagruel recadre et se révèle le refondateur de l'ordre symbolique. Mais cette fois, c'est dans une autre atmosphère que se situe la pose de ces règles symboliques. Non seulement l' « allaigresse » préside à nouveau au dialogue, mais c'est *dynamiquement* que la compagnie vient de se refonder et d'atteindre au plein redéploiement de l'expressivité interrogatrice, fût-elle excessive : c'est donc à l'appel de ses « Amis » que Pantagruel va désormais s'attacher à répondre.

4. Seconde scansion par Pantagruel : reprendre, déplacer, indiquer

La seconde interruption par Pantagruel fonctionne en système avec la première : à l'*inter*-ruption dans les questions, succède leur reprise. La première interruption venait créer un point de distinction possible, tel un point de capiton entouré de la matière uniforme de paroles qu'il transforme en un discours ponctué, repéré ; la seconde va venir comme pour délimiter et entourer l'aire de ce discours — *mais sans pour autant le clore* : et c'est bien là la portée décisive de ces pages au large de Chaneph.

> — Amis, respondit Pantagruel, à tous les doubtes et quæstions par vous propousées compete une seule solution : et à tous telz symptomates et accidens une seule medicine. La response vous sera promptement expousée, non par longs ambages et discours de parolles, l'estomach affamé n'a poinct d'aureilles, il n'oyt goutte. Par signes, gestes, et effectz serez satisfaicts, et aurez resolution à vostre contentement[51].

La réponse de Pantagruel prend une forme profondément déceptive : elle ne comble aucune des attentes exprimées, aucun de ces « vides » par où remontait l'angoisse des pèlerins mise à nue dans la fadeur de leur être-là dépourvu d'allant. Cette déception est constitutive de la réponse de Pantagruel, laquelle n'est qu'un appel rénové aux compagnons, relève de l'appel naïf de Jan, et qui cette fois va aspirer la parole vers une dimension tout à fait inattendue. Celle-ci, toutefois, ne s'imposera que lors du banquet… seulement si elle trouve les bonnes oreilles pour l'entendre. Or ventre affamé n'a pas d'oreille, et il faut bien d'abord nourrir le corps pour alléger l'esprit. Pour que cette synergie entre entrailles et souffle ait le temps de s'imposer, Pantagruel va donc reporter sa réponse tant attendue, qui n'adviendra que dans l'après-coup, une fois libérée de sa place trop centrale et consciente. Ce n'est qu'au ch. LXIIII qu'elle reviendra de façon subite au devant de la demande des compagnons, Pantagruel faisant constater à ses compagnons combien leurs questions se sont résolues par et dans les faits : la force de l'effectivité a annulé l'abîme d'où ne pouvait s'extraire une pensée « matagrabolisée », enlisée. La dynamique de la quête, désir d'avancer, devait être relancée pour elle-même, avant de pouvoir revenir sur les causes de son arrêt. Mais cela n'a été possible que parce qu'entre temps de nouveaux objets de discussion auront fait médiation (au bout d'un moment, on s'intéressera tout de même aux mœurs de Chaneph) et que les rituels du banquet évangéliste auront ramené les corps et les âmes dans la communauté herméneutique adéquate.

5. La parole ressaisie

La première phrase de Pantagruel concentre les trois étapes d'une problématisation.

> (…) à tous les doubtes et quæstions par vous propousées compete une seule solution : et à tous telz symptomates et accidens une seule medicine[52].

Pantagruel prend acte des questions et en circonscrit le déferlement, dessinant ainsi l'aire de pertinence de la discussion : « doubtes et quæstions » traités comme déclinaison d'une adresse dont l'unité est imposée par « une seule » réponse. Cette intervention forme le pendant de sa première prise de parole interruptrice : toutes deux structurent la matière langagière, La première intervention du géant avait introduit de l'hétérogénéité dans la matière langagière, l'autre lui impose un cadre.

La deuxième étape reformule le problème en le réordonnant en deux propositions complémentaires. La première concerne l'exigence langagière qui apporte une « solution » — dans les termes des compagnons, cela renvoie plutôt la

[51] Ch. LXIII, p. 689.

[52] *ib.*

« manière ». La seconde proposition traite de l'objet de ces doutes et du contenu de ces questions, c'est-à-dire ces « symptomates et accidens » relevant d'une « medicine » — ce qui concerne donc plutôt, cette fois, le « remède ». L'exacte reprise du doublet « manière/remède » de la matière des questions se problématise en un parallèle entre parole et corps, dialectique et médecine, soient les deux praxis rabelaisiennes dont la jonction est si présente par ailleurs dans cette fin de livre[53]. À Chaneph, l'enjeu est d'importance, et sa réaffirmation contribue à faire de ces quelques lignes un point de bifurcation de l'épisode.

La troisième étape annonce le trait décisif pour la valeur de la réponse, mais sans pour autant en énoncer la thèse : la singularité de la solution et de la médecine, mise en valeur en chaque fin de proposition, de même que la seule réponse claire de Pantagruel consiste en l'achèvement unifié de la multiplicité des demandes qui, soudain, se taisent.

6. *Le récit relancé*

La deuxième phrase poursuit la transformation de la demande en s'attardant sur les conditions d'énonciation de sa réponse.

> La response vous sera promptement expousée, non par longs ambages et discours de parolles, l'estomach affamé n'a poinct d'aureilles, il n'oyt goutte[54].

Si l'on considère qu'une réponse doit se concentrer sur le contenu manifeste d'une question, Pantagruel semble retarder sa réponse. En fait il décale le lieu de la question, et fait en sorte qu'il y soit répondu autrement[55], témoignant par là de sa compréhension de la visée des questions : leur thème n'est qu'un effet de l'état du corps des devisants, et le géant prend au sérieux et l'un, et l'autre. Pragmatique franche de la parole, faite de régime allusif et d' « entrée » de l'orateur dans le désir de son auditoire, ce dispositif doit lui-même se lire dans sa double portée : d'une part il livre une interprétation de ce qui vient d'être dit, mais il la délivrera selon le même code formel[56].

La troisième phrase annonce le mode sur lequel la réponse sera *parlée*, car c'est bien de son langage, et non de sa simple énonciation, qu'il est question.

> Par signes, gestes, et effectz serez satisfaicts, et aurez resolution à vostre contentement[57].

Par cette accumulation de « signes, gestes et effectz », l'attente de la compagnie est clairement réorientée vers l'appel à la vigilance et à un effort interprétatif, vers la lecture du monde comme source généralisée de signes. Pantagruel réactive le système herméneutique récemment mis en place pour accueillir les paroles gelées et leur dégel, mais dans une perspective narrative beaucoup plus radicale ici : il ne s'agit plus seulement d'ouvrir la fiction à l'étrange le plus extrême, mais de rouvrir le schéma actanciel du récit lui-même à *quoi que ce soit* d'étranger et d'extérieur, de transcendant, et aux objets de discussion dans toute leur diversité.

Cet apport de nouveauté se situe dans le registre simple des « gestes » (attitudes et représentations pouvant porter signification d'autre chose), mais également des actions, qui intègrent les gestes dans un degré supérieur d'interprétation : les actions sont ces gestes simples intégrés en une opération complexe et sensée. Les gestes, dans la frénésie qui s'empare soudain de la Thalamege, témoignent en faveur d'un redémarrage dynamique, mais seule leur assomption en une action leur donne une direction grâce à laquelle le récit pourra retrouver l'entièreté de ses prérogatives. Les propos raisonnés de Pantagruel récupèrent et achèvent le mouvement lancé par la question de Jan. En termes peirciens, Pantagruel réintègre dans la nécessité de la tiercéité l'ensemble que Jan, à joyeux coups d'interprétation (secondéité), avait à nouveau enté dans les racines vives de sa prime potentialité (priméité).

---

[53] Cf. P. J. Laffitte, « Maistre François Villon ou la construction d'une auctoritas par le jeu des voix. La disposition au sens d'une anecdote rabelaisienne (*Quart Livre*, LXVII) », *art. cit.*

[54] *ib.*

[55] Y a-t-il dès lors antiphrase lorsque Pantagruel dit que la réponse « sera promptement expousée » ? Non, car l'adverbe désigne moins la proximité du moment où sera donnée la réponse, que la fulgurance avec laquelle elle sera énoncée. A défaut de réponse, un indice de cette donation va être immédiatement livré, de façon cryptée et simultanée, lors du développement de l'exemple de Tarquin.

[56] En anticipant quelque peu, on peut noter que ce retardement/déplacement sera plus pertinent encore à hauteur de l'épisode global, où toute réponse sera reportée « ailleurs, et en aultres temps » — c'est-à-dire, dans l'ordre de la fiction, plus jamais, et dans l'ordre de la parole véritable, dans son seul lieu qui vaille : dans la résurrection. Ici, il s'agit encore, humblement, d'une résurrection de la concorde et de l'action de la compagnie.

[57] Ch. LXIII, p. 689.

Annexe 3. Tandis que Tarquin…

Au fur et à mesure de l'échange, le lien entre paroles et gestes atteint un tel degré d'intrication qu'il justifie à tous égards que le chapitre s'achève en un long développement : l'histoire de Tarquin.

> Comme jadis en Rome Tarquin l'orgueilleux Roy dernier des Romains (ce disant Pantagruel toucha la chorde de la campanelle frere Jan soubdain courut à la cuisine) par signes respondit à son filz Sex. Tarquin estant en la ville des Gabins. Lequel luy avoit envoyé home exprés pour entendre, comment il pourroit les Gabins du tout subjuguer, et à perfaicte obeissance reduyre. Le Roy susdict soy defiant de la difelité du messaigier, ne luy respondit rien. Seulement le mena en son jardin secret : et en sa veue et præsence avecques son bracquemart couppa les haultes testes de Pavotz là estans. Le messaigier retournant sans response, et au filz racontant ce qu'il avoit veu faire à son père : feut facile par telz signes entendre, qu'il lui conseilloit trancher les testes aux principaulx de la ville, pour mieulx en office et obeissance totale contenir le demourant du menu populaire[58].

Dans les échanges au large de Chaneph, la dimension pragmatique est fondamentale : c'est l'une des leçons dont sont porteurs l'exemple antique et surtout son intégration dans le récit.

Premier point, cet exemple évoque un maniement complet des signes, à émission et à réception : la satisfaction n'est pas seulement celle de Sextus, c'est avant tout celle du père qui, utilisant le bon canal, est clairement compris par son fils. Les différents acteurs participent d'une même communauté signique, quelle que soit leur position actancielle. Traduit dans les termes des auditeurs de Pantagruel, les « gestes et effectz » qui satisferont la compagnie pourront donc être ceux émis par les compagnons eux-mêmes — et en un sens, c'est bien ce qui arrivera, puisque c'est dans la sémiologie de leur propre état physiologique que Pantagruel leur demandera de lire la réponse à leurs questions, en y constatant la disparition de leurs symptômes. Ainsi, ce que dessine Pantagruel, c'est la posture d'un véritable sujet des signes, et non d'un spectateur ou auditeur passif qui attendrait qu'il soit répondu à son attente. Plus que du dialogue platonicien habituel, où Socrate mène le jeu suivi par les autres acteurs de la praxis dialectique, c'est de l'échange entre pairs du banquet érasmien que le récit rabelaisien se fait ici légataire. Car c'est bien à cette scène et à cette pratique-là que va aboutir l'épisode, et non au seul jeu des questions/réponses qui s'annonçait au départ. Pantagruel reconfigure la demande de ses compagnons, sans la combler : ce faisant, il redonne forme à leur désir, le réoriente — en faveur d'un manque prolongé et d'une ouverture possible.

Mais précisément, si en fin de compte la « leçon » de l'exemple antique montre comment parler en signes et pourquoi Tarquin en use ainsi… elle n'éclaire pas pour autant les raisons qu'aurait Pantagruel d'en faire de même. Car sur la Thalamege, où trouver le comparé dont la situation de Tarquin serait le comparant ? Où trouver à bord quelque ennemi à craindre, ou du moins quelque « noise » portant préjudice à la transmission de l'information et nécessitant d'agir sur son médium ? Il semble que, pour mettre en branle cette leçon du langage par signes, il faille tenir compte d'autre chose que du seul contenu du message : de son contexte. Pantagruel raconte comment « jadis » le roi romain communiqua par signes avec son fils et, « ce disant », il fait un signe que Jan interprète sans délai :

> Comme jadis en Rome Tarquin l'orgueilleux Roy dernier des Romains *(ce disant Pantagruel toucha la chorde de la campanelle frere Jan soubdain courut à la cuisine)* par signes respondit à son filz Sex. Tarquin (…) [Je souligne]

C'est le tissage entre le geste et l'action qui discrètement ouvre l'espace du récit et le faire avancer. Entre les deux pôles de la communication chez les Tarquin, en plein milieu de la structure de la phrase, s'insère une parenthèse dans laquelle Pantagruel ré-duplique exactement ce qu'il est en train de narrer. C'est ostensiblement fourrée dans le récit, prise au cœur de sa logique syntaxique et profitant ainsi de son ambiance complice et efficace, que la situation d'énonciation nous est décrite : la réaction de Jan est immédiate, et il manque même une virgule entre les deux propositions indépendantes juxtaposées, comme si non seulement la première impliquait immédiatement la seconde, mais qu'elles ne composaient à elles deux qu'une seule et même ligne décrivant le trajet de toute signification : proposée à un bout, mais pour être *immédiatement* réceptionnée à l'autre, au sein d'un même acte de langage. Le geste de Pantagruel, d'abord arbitraire — toucher la campanelle n'a en soi aucun sens — trouve sa valeur dans son effet, puisqu'il déclenche, à distance et en silence, une réaction sensée de Jan qui court aux cuisines. Cette séquence construit le geste comme signe et intègre ce dernier à une action, qui révèle son unité et sa réalité en donnant naissance à son tour à une action chez Jan. Il ne saurait exister plus scrupuleuse démonstration pragmatique des conditions de signification et d'existence du langage : une signification n'a de sens qu'intégrée dans une chaîne de

[58] *Ib.*

conséquences qui témoignent rétroactivement du caractère sensé de la proposition. La fulgurance sémiotique est figurée par le *style* rabelaisien, en-deçà de l'objet manifeste de la fable.

Surtout, dans l'enchaînement syntaxique de l'incidente entre parenthèses, comme dans la succession narrative de l'histoire de Tarquin, on retrouve le programme exact annoncé par Pantagruel : le geste s'est fait signe en provoquant un effet. À ceci près, cependant, qu'il manque encore un point de rencontre entre la situation de Tarquin et celle de Pantagruel : il y a bien réponse de Tarquin à son fils, laquelle crée cette satisfaction par laquelle le fils trouve « resolution à [son] contentement » — mais à quoi pourrait bien répondre Pantagruel, par son étrange geste ? En train de répondre à ses compagnons, il indique à Jan d'aller préparer le repas, or c'était bien là l'intention première du frère lorsqu'il a posé sa question en remontant des cuisines, et depuis, il n'attendait qu'un signe. Par-delà le déferlement des questions de la compagnie, c'est dans l'espace de la parole de Pantagruel que le frère trouve sa réponse. Enfin est reprise la proposition qu'il a lancée à la cantonade pour sortir de l'inaction, reprise non seulement dans le cadre de la dynamique des gestes, mais dans la logique du récit : on passe à un nouvel épisode… et enfin à table !

Cette efficacité a lieu une fois de plus dans le silence et le non-dit, voire dans le non-perçu, puisque tandis qu'il est précisé que Jan court en cuisine, il s'infère automatiquement que les autres compagnons continuent d'écouter l'apologue, lequel ne tarde d'ailleurs pas à s'interrompre sans épilogue ni retour à l'argument initial. Le geste de Tarquin est compris par un seul être à l'exclusion de tous les autres : il en ira de même de celui du géant. Mais perçu ou non, l'indice de la leçon finale est bel et bien là, prolepse en acte, qui tire à nouveau le récit vers le chapitre suivant : la véritable efficacité de l'exemple se trouve au cœur de sa structure communicationnelle, et la discrétion du critère de cette efficacité est la meilleure preuve de la pertinence de sa thèse. C'est donc dans la leçon en actes d'un apologue que s'achève le chapitre LXIII : point besoin d'aller plus loin sur cette voie, sous peine de retomber dans l'impasse des lourdeurs didactiques[59]. Si pour l'instant les compagnons ne comprennent pas ce qui se dit, c'est qu'effectivement leur statut herméneutique ne dépasse pas celui du messager ; mais une fois qu'ils prendront conscience d'avoir trouvé « resolution à [leur] contentement », alors ce sera le signe, après coup, qu'ils auront accédé à leur réponse, et qu'ils auront, sinon consciemment construit cette réponse, du moins réintégré l'aire légitime de ceux qui ont accès à celle-ci. Si Pantagruel parle par signes, ce n'est pas qu'il considère ses amis avec méfiance, à la façon dont Tarquin doute de la fidélité du messager : c'est au contraire pour leur permettre de retrouver, d'eux-mêmes et pour eux-mêmes, le parcours d'une telle trajectoire.

[59] Et dans l'interruption de Pantagruel sur cette image exemplaire, on retrouve, même stratégie que lorsqu'il faudra mettre fin à l'épisode de la mort de Pan, le déplacement d'image en image, d'écho en écho, sans retour final clair au sujet initial qui avait lancé la narration de l'histoire.

L'amour, la poésie

Aborder le flot savamment disposé des *Amours* de Ronsard

Cours d'Agrégation de Lettres 2015-2016

Pierre Johan Laffitte

L'ensemble de ce cours sera fait, avant tout, de plusieurs explications de sonnets (et d'une chanson). J'ai décidé de lui donner la forme d'une suite de commentaires plus ou moins linéaires ; le but en est double. D'une part, donner des points de méthode (essentiellement la définition d'une problématique de commentaire, et le développement, partiel, de l'analyse du texte), et d'autre part, ancrer dans le détail du texte certains des grands enjeux littéraires et poétiques des *Amours*.

Cependant, il sera important de ne pas limiter le sens de l'œuvre des *Amours* au micro-travail de ses vers et sonnets. C'est à hauteur du recueil, au moins, qu'il faut situer l'ensemble des effets esthétiques. Par ailleurs, cet acte d'affirmation participe du projet de toute une génération autour des années 1550-1560, avec la naissance du genre des « Amours », qui se joue dans ce milieu de XVI^e^ siècle, et dont Ronsard n'est pas le premier acteur, mais assurément l'un des plus décisifs. Les formes de la poésie ronsardienne, que nous étudierons ensuite au travers des poèmes de façon « micro-stylistique », doivent avant tout être resituées par rapport à ce genre en train de se faire.

C'est donc dans ces problématiques générales qu'il faut avant tout poser quelques repères. Aussi, afin de proposer une introduction aux *Amours* de Ronsard, qui ne soit pas une simple redite de la (très bonne) préface d'André Gendre à l'édition du programme, j'ai décidé de laisser la parole à Cécile Alduy, à qui l'on doit l'une des plus récentes thèses sur le genre des « Amours » : *Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*. Le caractère récent de cette thèse explique que vous y trouverez bien des idées que vos fiches de lecture ont déjà rapportées, fruit de tout l'effort critique du siècle dernier sur l'œuvre de Ronsard ; c'est le regard décalé et récapitulatif, souvent dense, de la thèse d'Alduy, qui m'a décidé à la choisir comme une porte d'entrée « décalée » dans notre matière.

En guise de conseil de méthode, voici ce que nous dit Alduy, presque à la fin de son ouvrage, qui brosse un bon « portrait » de ce que doit être pour nous l'abord historique de notre œuvre :

> « Ce n'est qu'en situant chaque œuvre dans le genre et chaque sonnet dans son recueil que l'on peut pleinement comprendre les enjeux de cette écriture de la variation dont l'intérêt littéraire sans cela nous échappe. À continuer de lire les sonnets de Ronsard ou de du Bellay détachés de leur contexture d'origine, on court le risque de verser dans des interprétations romantiques fautives, qui prennent un peu rapidement au sérieux la "conception de l'amour" exprimée, quand le sens est moins à chercher dans le discours explicite que dans la forme du recueil qui l'accueille et dans le travail de réécriture qu'il exhibe. À négliger l'inscription de ces œuvres dans un genre plus large, certes non théorisé au moment où il émerge, mais pratique avec ferveur, un genre qui plus est spécifiquement français, on tombe dans un second écueil : manquer la radicalité du projet qui sous-tend ces œuvres et l'importance historique de ce moment où s'établit un corpus de citations, de structures rhétoriques et d'associations topiques franco-françaises. Certes, l'intertexte premier de ce nouveau corpus est bien souvent italien ou latin. Du Bellay recommande pourtant de ne traduire que les *res*, non les mots eux-mêmes, afin de garantir cette richesse de la langue française qu'il entend prouver. Ce qui importe, c'est qu'après Ronsard, l'imitation des Italiens et des Latins passe par la reprise des mots du Vandômois et, pour nos recueils, d'un idiome propre au genre et à un genre français et en français. On n'avait assurément pas attendu la Pléiade et ses émules pour citer Villon et Lemaire de Belges, reprendre les rimes des deux Marot et du *Roman de la Rose*, ou composer à plusieurs mains. À présent, l'individuel et le collectif sont cependant indissociablement liés et progressent d'un mouvement conjoint, s'épaulant l'un l'autre dans leur

marche, à la différence des « Puits » et autres concours poétiques de la génération Marot, qui s'organisaient autour d'une compétition, et non d'un projet commun. S'exprime en outre dans les "Amours" une revendication théorique et idéologique forte autour de la langue, et donc d'une identité que l'n ne peut qualifier autrement que nationale.

Les "Amours" se multiplient et se répètent, alors que chacun prétend chanter un amour singulier. C'est que tous entrent dans une entreprise collective de promotion et d'enrichissement de la langue au moment même où émerge, dans les mêmes œuvres, la notion de personnalité littéraire, si ce n'est encore de subjectivité. En abdiquant pour une part la singularité de chaque projet individuel, ou du moins de son contenu et de ses formes, les poètes participent à un double mouvement paradoxal d'émergence d'une conscience littéraire et linguistique nationale et d'affirmation de l'auteur singulier, comme *persona* d'abord, bien plus que comme sujet que l'écriture aurait pour fonction de révéler ou d'exprimer. Par leur forme même, fragmentée mais unifiée par une poétique du nom et un système fictionnel resserré autour d deux protagonistes emblématiques du recueil (l'Angevin et l'Olive, le Vandômois et Cassandre), les "Amours" se prêtent à ce programme de mise en avant de nouvelles *autorités* nationales, c'est-à-dire d'auteurs singuliers, mais emblématiques[60]. »

Ces propos nous permettent déjà de nous situer au-delà d'une lecture trop immédiate, trop « psychologisante », que nous sommes toujours tentés de faire des *Amours*. Nous devons donc aller voir ce qu'est ce genre des « Amours », dans sa dimension esthétique et historique, et ce qu'en fait Ronsard en tant qu'un (génial) parmi d'autres, avant tout de même de nous pencher sur les poèmes, un à un !

[60] Alduy, *Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, THR n°CDXXII, 2007, p.495-496.

Table des matières

SOMMAIRE

Chapitre 1. La naissance d'un genre, les « Amours », 7

Annexes. Analyse détaillée de quelques extraits 23

Annexe 1. La dépression du récit. Analyse des deux premiers paragraphes du ch. LXIII 23

Annexe 2. Reprise des actes de parole 25

1. « Manière de haulser le temps en calme ? », 1 25
2. Première scansion par Pantagruel : interrompre, refonder, relancer 26
3. « Manière de haulser le temps en calme ? », 2 27
4. Seconde scansion par Pantagruel : reprendre, déplacer, indiquer 28

Annexe 3. Tandis que Tarquin… 30

I. Avant Ronsard 41

1. Marot 41
2. 1544 : la *Délie* de Maurice Scève, premier *Canzoniere* français. Les canons du genre 42
3. *Délie* de Maurice Scève : le genre des « Amours » à l'état pur 42
4. Les deux antécédents directs de Ronsard : *L'Olive* de du Bellay et les *Errances amoureuses* de Pontus de Tyard 44
5. Révolution dans le vers. Le sonnet : un enjeu ? 44
6. Les « Amours » : un genre fortement unifié, mais diversifié 45
   a. Trois façons d'écrire au sein d'un même genre 45
   b. Le même et l'autre : une problématique générationnelle 46

II. Les spécificités de Ronsard, selon Muret, selon Ronsard : politique de la langue, esthétique et autorité 46

1. Ronsard, ce grand modeste… 47
2. Les Commentaires de Muret : la glose, constitutive du *classique* 47
   a. La présence d'une glose dans le corps du recueil 47
   b. Les commentaires aux emprunts et néologismes 48
3. Définition d'un programme esthétique : Ronsard se donnant à voir à travers Muret 49

III. Le travail du poète : entre la première édition et la réédition de 1553 51

1. Quelques repères 51
2. La « marqueterie » ronsardienne 52
   a. Le matériau (sonnet/chansons, séries/poèmes individuels), ... 52
   b. Les techniques (suppression/excroissances ; déplacements/incrustations) 53
   c. À l'échelle du regroupement de poèmes : contrepoint et entrelacs 54

d. Le type d'unité 55
I. Quelques repères platoniciens (rappels personnels) 57
II. Esthétique de la variation et promotion platonicienne de l'Un 58
III. Du point de vue de l'histoire littéraire 59
IV. Les « Amours », ou l'enjeu d'une génération 60
Ouverture 63
I. L'innamoramento 64
A. L'instant de voir 64
B. Le temps de l'innamoramento 64
II. De l'abondance des images à l'univers amoureux des métamorphoses 65
A. Les outils linguistiques et poétiques de la prolifération 65
B. L'Œil, Soleil. L'univers amoureux et le miroitement des comparants 65
III. Éros et mythologie 66
A. La vision amoureuse 66
B. Transformation mythique du corps aimé/aimant 67
C. La femme, microcosme 68
IV. Parole poétique, inspiration et cosmos 68
A. L'effroi en-deçà du dire 68
B. Peinture de l'Idée : l'impossible, l'aveuglement 69
C. Inspiration amoureuse et parole poétique : la *fureur* 69
D. Poésie et cosmos 70
E. Inspiration, agonistique, intertexte 70
I. Le regard : de l'*innamoramento* pétrarquien à la métamorphose 73
Un topos de la littérature courtoise et classique 73
La lumière désigne plusieurs plans de réalité 73
Le déploiement des images 73
La métamorphose, principe poétique engendrant un univers de formes 74
II. Le temps des *Amours*… 75
III. Trois catégories techniques : la *copia*, l'Idéal, la *dispositio* 77
1. *Copia* 77
2. Idéal, récapitulation et différence 77
3. *Dispositio* 78
IV. Le projet de Ronsard et l'ombre d'Ovide : quelques propositions 79
A. Amour et métamorphose chez Ovide 80
a. La métamorphose comme vision du monde et comme acte poétique 80
b. Les Amours 81
B. Chez Ronsard 83

Extrait 1. L'analogie et le *decorum*, valeurs rhétoriques 90
Extraits 2. L'auteur récapitulatif 93
Extraits 3. La conception hiérarchique du temps 95
Extraits 4. De l'Idéal classique à la Différence moderne 97
Extraits 5. L'imitation et le rapport aux Anciens 99
Extrait 6. « L'excellence en son genre » 100
I. La poétique des strates 105
1. Quelques catégories organisant le discours du récit 105
a. Espace et temps stratifiés 105
b. Les personnages et leurs stations dans l'existence 106
2. L'incipit, ou le roman des origines 107
3. Le discours scientifique sous-jacent : une place archaïque 108
4. Le discours *des* choses de la nature : un certain matérialisme *de natura* 108
5. La fonction inaperçue d'un trait d'union 109
6. Deux déploiements poétiques : feuilleté des strates et surface étale 110
a. La scène véritable : la famille 110
b. La traversée du monde social ne laisse pas la nature indemne 110
II. Le lieu commun de l'aire Saint-Mittre (p.29-35 ; numéroté l.1 à 211) 111
1. *Ces faits datent de loin.* De l'archaïque au passé proche 111
§1-2. La loi du lieu : l'impasse ; « on », chœur social 111
§3. Fusion naturel/social, remotivation du microcosme/locus amoenus 111
§4-5. Naturel et social, deux ordres de loi et d'habitation du lieu 112
§6. Vers la satire provinciale et le style indirect libre 112
§7. Satire, bis ; temps et rythme ; la géologie du lieu se fait généalogie de sa valeur 113
Conclusion. Le nécessaire enfouissement dans l'oubli : ce qui dit et tait un nom 113
2. Le présent du lieu 113
§8-9. Jeu du temps ; cohésion narrative du texte ; continuation de la satire du « on » 113
§10. Renversement de la valeur du lieu ; les intermittences de la mémoire 114
§11. « D'ailleurs » 114
§12. La nuit ; le vide : la loi du lieu, bis 114
III. *Ce fut une singulière maison* (p.78-86 ; douze paragraphes) 115
1. *Aux origines.* La naissance d'une famille 115
§1-2. Terminus ad quem ; qualité et empan du temps raconté ; présence du chœur social 115
§2. Qu'est-ce qu'un paragraphe ? ; rythme narratif ; générations ; 116
Les personnages et l'onde de leur existence dans le récit : lecture et interprétation 118
§3. SIL ; focalisation externe ; aspect global du passé simple et prolepse 120
§4. Nomination ; focalisation ; SIL ; tableau 120

2. Vers l'enfance ... 121
§5. Ironie et poétique mêlées ... 121
§6-7. Temps ; pronom indéfini ; discours scientifique ; type/personnage ... 121
§8. ... 122
§11. Métaphore filée et logique naturaliste ; passé simple ... 122
§9-10. Deux moitiés de vie ; temps ; vers le « vrai » roman, et son personnel approprié ... 123
3. Personnages, 2. Adélaïde, personnage (du) vide et de la strate ; Pierre ... 124
Conclusion ... 126
Pourquoi parler de sublime ? ... 127
I. Bref rappel (à partir du *Dictionnaire de rhétorique* de Molinié) ... 127
II. Le sublime zolien : l'ineffable ... 129
III. Sublime, amour et révolte ... 129
1. La grâce d'une page d'amour ... 129
2. Le soulèvement de la révolte ... 130
3. La grandeur du roman : l'épique et l'enquête ... 130
IV. Silvère, le pur et vierge ... 131
1. Silvère, quelques remarques initiales ... 131
2. *Le continuel tête-à-tête.* Portraits d'Adélaïde et de Silvère (p.205-211 : « Adélaïde avait alors (…) pour des étoiles ; 6 paragraphes, numérotés l.1 à 195) ... 133
Une mise au point de méthode et d'éthique ... 141
Une acmé dans la trajectoire hugolienne : poétique, esthétique et rhétorique ... 141
Châtiments & *Contemplations* : l'inscription de l'un dans l'autre, quelques remarques ... 141
Une acmé stylistique, une récapitulation singulière ... 142
Le Romantisme face à l' « ancienne rhétorique » ... 143
La différence essentielle du génie ... 144
Génie ... 145
La variété et ses enjeux dans la mise en recueil ... 147
La variété : un outil rhétorique seulement ? ... 147
Esthétique ... 148
Variété et unification ... 149
La reprise d'un programme bucolique ... 150
L'unité organique du poème ... 151
Gradualité d'une progression valant ordonnancement ... 151
Une psychologie de la création : l'âme et son temps ... 152
La stricte chronologie : est-ce vraiment l'enjeu des *Contemplations* ? ... 152
Les cercles de l'âme, principe d'une psychologie de la création poétique ... 153
Mobilisation de l'âme ... 153

Circularité intégratrice des âmes 154
Ce qui nie l'intégration, le reconnaître et l'encercler 155
La dialectique, cœur de la pensée romantique, à l'œuvre dans les *Contemplations* ? 156
Le progrès dialectique : la rencontre du sujet, du monde et du savoir 156
Aparté au sujet du négatif 157
Contemplations multiples 159
Retour sur l'autobiographie d'une âme 160
Annexe. La tirade d'Hernani 163
Introduction : quelques repères 165
I. Une agonistique dans la nuit : circulation de la parole autour d'un corps mort 166
II. Quel pacte de lecture ? Une variation graduelle de l'énonciation 167
1. Une plongée *in medias res* sur la scène de l'affrontement 167
2. Le changement progressif de la situation d'énonciation, et du récit partagé 168
III. Du tragique et du conte de bonnes femmes mêlés 169
IV. L'organisation polyphonique des voix 171
1. Une portée instrumentale 171
2. Du dialogue au dialogisme 172
3. De la voix qui dit à la voix qui interprète 172
V. Thérèse, fascinante quoi qu'on en dise… 173
1. Retour d'agôn 173
2. Une fable romanesque sur la fascination : retour sur un choix formel 174
VI. Conditions pour un discours sur l'âme 174
1. Des sphères de voix 174
2. La profondeur d'une âme, l'étendue de sa force 175
3. La disposition au sens des *Âmes fortes* 176
I. À l'encontre de l'autre 188
II. En vue de la Vérité : angoisse, rire et parole 191
III. Par-delà le principe de curiosité 193
Post-scriptum. D'une rencontre 195
Mont-Royal, 25 août 2006 — Ménilmontant, printemps 2020 197
Pierre Johan Laffitte 197
Université de Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, Experice 197

1. La naissance d'un genre, les « Amours »[61]

« (…) un genre spécifiquement français que l'on voit émerger, dont la fonction est justement de clamer son identité linguistique et de célébrer des gloires nationales pour prouver la valeur du français comme langue littéraire. Ce genre n'accomplit pourtant ce programme que par l'importation et l'imitation — infidèle — d'un modèle étranger, les *Rime* de Pétrarque, dont il s'approprie surtout le mythe et l'aura, ainsi que l'unité lyrique et fictionnelle, mais non la leçon morale, ni le plan de l'ouvrage en deux parties *in vita* et *in morte*. Ce parcours des origines possibles des "Amours" et des bifurcations qu'elles empruntent montre aussi à quel point ce genre nouveau s'inscrit dans les grandes lignes d'une (r)évolution du champ littéraire : il accompagne et parachève la naissance de la notion d'auteur, exploite les innovations techniques et les bouleversements sociologiques qu'introduit l'imprimerie, s'entremêle à une histoire politique, militaire et culturelle qui cerne l'espace de son discours et décide de sa légitimité[62]. »

I. AVANT RONSARD

1. Marot

- Marot a apporté de nouveaux objets et enjeux, ne serait-ce que par le fait qu'il compose son livre (*L'Adolescence clémentine* en regard du reste de ses *Œuvres*).
- Surtout, le classement dont témoigne la table des matières témoigne de la présence et de l'importance d'un discours sur l'ordre et sur l'unité du livre. En témoigne l'importance du « paratexte intermédiaire » : la rubrication, les titres-résumés, et généralement une narration encadrante. La variété des styles de poèmes et leur organisation formant le récit d'une vie biographique et poétique font de ces recueils des œuvres dont l'organisation est liée à une narration, dont témoignent les titres, les passages parfois placés entre les pièces, etc.
- À cette occasion, est promue la *disposition* du livre comme acte d'écriture à part entière : il y a une pratique nouvelle de l'ordonnancement, non plus seulement selon le concept rhétorique antique d'*ordo* qui désigne l'organisation du discours à hauteur de poème (ou de livre envisagé comme long poème : Ovide, Virgile, etc.), mais cette fois à hauteur de *recueil*. Cette notion importante est d'abord incarnée par les *anthologies*, généralement anonymes ; mais c'est un lieu de création littéraire à part entière, et ce, surtout à partir du *Decameron* de Boccace (1351). La notion de recueil sera cruciale, selon Alduy, pour saisir la spécificité des « Amours ».
- Ce faisant, le livre devient le lieu de naissance d'une *persona* d'auteur, c'est-à-dire de l'image et du statut auxquels rapporter le discours qu'est l'œuvre : non seulement image « publicitaire », mais avant tout source d'autorité. L'époque de la Renaissance est une époque où naît, sous des formes spécifiques, la notion de « personnalité » au sens moderne. Quant au concept de *persona*, nous reviendrons sans cesse. Il s'agit étymologiquement du « masque » (théâtral) ; l'auteur est avant tout

[61] Le titre complet de l'ouvrage de Cécile Alduy est : *Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, THR n°CDXXII, 2007.

Étant donné tout ce que doit cette partie du cours à l'ouvrage, j'ai décidé de laisser la parole directement à l'auteure : le contenu se veut ma « fiche de lecture » ; les citations proprement dites sont entre guillemets ; mes commentaires personnels, que j'ai tenté de réduire au maximum, sont en souligné. Cela vous aidera à hiérarchiser ce que vous utiliserez de cette source critique pour vos propres dissertations ou leçons.

[62] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, 484

un « poste actanciel », un lieu d'où sort une voix ; pour « donner corps » à cette voix, il y a nécessité de montrer la « figure » de l'auteur. Cela ne va pas de soi, et toute œuvre de la Renaissance témoigne de ce que la construction d'une telle image de soi est un souci constant. Non par « narcissisme », mais pas conscience du changement de statut qui s'opère avec l'imprimerie et la diffusion de l'œuvre *sous le nom d'un auteur*.

2. 1544 : la *Délie* de Maurice Scève, premier *Canzoniere* français. Les canons du genre

- Cette œuvre est une création inédite, même si le modèle pétrarquien est mis en avant.
- En elle, toutes les caractéristiques du genre des « Amours » sont d'emblée rassemblées, avant de se diversifier chez ses successeurs. D'emblée, l'aspiration à l'unité caractéristique des « Amours » français est poussée à son paroxysme.
- Sur le plan de l'apparence globale, on assiste à la « conquête du tout de la paternité de l'œuvre par l'auteur[63] » : « Le refus des « Amours » de se prêter à la mise en récit du lyrisme amoureux apparaît dès lors comme un choix fort, révélateur d'un changement de problématique et d'esthétique. L'éviction progressive de tout roman interstitiel se confirmerait donc comme tendance de fond de l'évolution de la lyrique amoureuse d'auteur, de Dante à Pétrarque ou de Machaut à Ronsard[64]. » C'est la mise en échec de toute narrativité, par opposition au Pétrarque revisité début XVI^e^ et à Marot : on passe à la répétition du même, qui compose *un* texte. L'unité passe peu à peu du paratexte intermédiaire au contenu des poèmes eux-mêmes. La fiction se construit au sein des poèmes, par l'affirmation de l'auteur, de sa présence énonciatrice et actrice (son ethos).
- Ensuite, apparaît une esthétique de la variation autour de quelques thèmes et mots — c'est l'aspect de « litanie amoureuse » né de la masse des poèmes généralement identiques. On assiste ainsi à une unité formelle absolue, dont témoigne l'apparition, à côté de la table des matières suivant l'ordre narratif, d'une Table par titres, classée alphabétiquement, et nivelant ainsi toute chronologie fictionnelle.

3. *Délie* de Maurice Scève : le genre des « Amours » à l'état pur

- Ces caractéristiques, qui vaudront en grande partie pour Ronsard, sont :
    - Pureté esthétique : l'unité du genre va se faire par une épure drastique de l'esthétique de la variété marotique.
        - Rejet radical de la variété formelle, de l'orientation narrative présente même chez Pétrarque.
        - Sans multiplicité de voix (Marot),
        - Sans paratexte entre les dizains.
        - « À l'esthétique de la variété d'un Marot, dont le style est à dessein mobile, ou aux discordances attendues des recueils collectifs s'oppose la variation infime au sein d'une esthétique du même[65]. »
    - Affirmation de l'Un et du Même :
        - Titre unique et bref ;
        - Réitération inlassable d'un unique genre poétique et régularité absolue (illustrations régulières) ;
        - Unité lyrique absolue (une voix, fiction d'un seul couple, thématique unique).

[63] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.98.
[64] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.98.
[65] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.119.

        - Cette valeur de l'identique concerne en profondeur le temps amoureux qui est mis en scène dans le recueil à travers les procédés ci-dessus : « Dans *Délie*, l'*innamoramento* ouvre un espace de recommencements perpétuels où le temps linéaire est aboli. La seule division temporelle pertinente se situe entre l'avant et l'après de ce premier regard, puis se confondent pour toujours vie et mort. (…) L'abandon de la variété formelle, figure des vaines fluctuations du cœur qui, chez Pétrarque, appelait un dépassement moral, se fait au profit de la répétition du même, manifestation d'une stase oxymorique sans rémission. L'unification drastique du recueil remet ainsi en cause les fondements métaphysiques des *Rime* car il réduit à néant la fiction narrative qui en fonde la progression spirituelle[66]. »
    - L'occupation du paratexte elle aussi profondément épurée, mais dans un sens tout à fait stratégique :
        - Il demeure commentaire métapoétique, mais les informations sont seulement liées à la mise en scène de la voix de l'auteur. Fusion portrait/voix/personne : la paternité de l'œuvre revient au *Je* lyrique qui n'est plus détaché de l'œuvre, mais devient un mythe permanent, figure du texte autant que fonction grammaticale
        - Cette construction devient le « modèle d'une *persona* indissociablement amoureuse et poétique, fictive et biographique. (…) La construction de cette *persona* confère son unité au recueil poétique. chez Scève, elle ne passe (…) pas par une historicisation du "je" lyrique, bien au contraire. À la différence de la mise en scène biographique des éditions de Pétrarque ou de Marot, Scève se place d'emblée au cœur de la fiction et efface dates et vicissitudes de la composition pour livrer un texte pur et sans récit[67]. »
        - Sa quasi-absence va à contre-courant de l'inflation du discours préfaciel à la Renaissance : le recueil et son auteur existent au nom de leur propre autorité. Et déjà, Ronsard lui-même fera figurer des textes encomiastiques, présences amies et faisant autorité (sans parler des commentaires de Muret).
    - Influence des recueils d'emblèmes : régularité dans *Délie* des gravures qui scandent l'organisation des dizains.
        - Cette influence introduit deux éléments dans le recueil :
            - au sein de la répétition, un principe minimal de scansion ;
            - un outil esthétique, visuel, pour construire la *persona*, l'*imago* d'auteur.
        - Ces gravures ne font plus partie du matériau ronsardien, mais on retrouvera leur fonction sous deux traits du style de Ronsard :
            - La force de l'image et la nécessité d'une *evidentia*, d'une *enargeia* dans l'écriture : une esthétique visuelle est en jeu dans les « Amours », et rappelle combien le thème du regard est central dans la poétique de ce genre.
            - La scansion du recueil s'affirmera à l'occasion des remaniements de 1553, et ce sont les chansons qui viendront, de façon atténuée, donner une pause et un rythme au flot ininterrompu de l'inspiration amoureuse des sonnets.

[66] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.120.
[67] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.119.

4. Les deux antécédents directs de Ronsard : *L'Olive* de du Bellay et les *Errances amoureuses* de Pontus de Tyard

- Deux programmes d'écriture distinguent ces deux recueils majeurs.
- Dans *L'Olive* de du Bellay, 1549, dans laquelle on observe le besoin d'expliciter un programme de renouvellement et d'innovation avant tout linguistique et poétique. Si l'on observe une tendance à l'épure, demeure en partie une traduction proprement dite des poèmes italiens (Pétrarque, Arioste). L'imitation vise à « reproduire plus fondamentalement le processus d'innutrition et d'importation qui a haussé la langue latine à l'égal de celle des Grecs, et d'enrichir la langue française des beautés transalpines et d'un genre nouveau. Programme érudit et classicisant donc (…) » 126. On retrouvera ce souci d'*adaptation* chez Ronsard : la poésie se fait le terrain où, en actes, il s'agit d'importer un modèle par rapport auquel, cependant, il faudra se montrer non seulement digne, mais supérieur. Il faudra assurer la « relève » de Pétrarque, à tous les sens : le continuer, mais le dépasser. C'est l'ambition qui définit l'agonistique amicale et technique de la Pléiade, de laquelle Ronsard sortira vainqueur aux yeux de tous — à commencer par les siens !
- Les *Errances amoureuses* de Pontus de Tyard sont guidées par une conception non plus linguistique mais philosophique de la poésie : il s'agit de récrire un intertexte qui n'est plus seulement le *Canzoniere* de Laure : le titre de Tyard fait référence aux *Giovenile errore* de Pétrarque, et aux « maintes erreurs » du vœu liminaire de *Délie* : parcours indissociablement philosophique et amoureux, L'errance n'est pas une faute, car elle mène à une sagesse de l'amour, d'inspiration platonicienne. La notion de parcours, moral autant que chronologique, témoigne donc, à sa façon, d'une certaine influence marotique lyonnaise. Il sera intéressant de voir combien, chez Ronsard, on retrouvera cette présence d'une conception platonicienne de l'amour, même si, chez lui, il s'agit d'un outil pour construire un univers mythologique, sans pour autant qu'il faille donner à ce projet une ambition théologique majeure. En cela, on se trouve proche de du Bellay : il y a une « laïcisation » des schèmes chrétiens, autant qu'une modernisation des cosmologies antiques (Platon, les atomes d'Épicure, etc.) : l'amenuisement de la vision profondément chrétienne de Pétrarque (et, en amont, surtout, avec Dante) est majeure.

5. Révolution dans le vers. Le sonnet : un enjeu ?

- À toutes ces innovations est associée la volonté non pas de réutiliser de petits genres (rondeau, épigramme), mais de révolutionner le genre.
- Attention : la révolution ne vient pas de l'introduction du sonnet, qui n'est qu' « autre nom de l'épigramme » selon Sébillet, mais par l'institutionnalisation du recueil amoureux comme « genre macrotextuel » (110). On le voit, la notion de « recueil » est bien un enjeu porteur de significations qui varient avec les écoles poétiques. On verra en quoi il est un *lieu* investi poétiquement.
- Le genre premier, objet et source de l'imitation, est l'épigramme latine et grecque, très influente à la Renaissance. Le sonnet est d'abord vu comme la variante italienne de l'épigramme, et le dizain français comme sa traduction. Ainsi, Sébillet, dans son *Art poétique* : « Le sonnet suit l'épigramme de bien près, et de manière, et de mesure : Et quand tout est dit, Sonnet n'est autre chose que le parfait épigramme de l'Italien, comme le dizain du Français. » 107).
- À la liberté rimique italienne, va s'opposer la fixation française en deux formes, se distinguant dans les deux tercets[68] :

[68] Au sens strict, il faudrait parler d'un sizain final selon Jean Mazaleyrat (*Éléments de métrique française*, Paris, Belin, « Études », 1965), qui fait remarquer qu'un tercet ne peut constituer une strophe, étant donné la non-clôture de la rime (il reste

        - Marotique (CCD EDE) ;
        - Par Peletier du Mans : CCD EED).
- Les formes avant Ronsard :
    - *Délie* est composé de dizains (pas encore de sonnets). Le dizain est unifié, et s'affirme par rapport à son usage chez Marot avant tout comme contrainte.
    - Deux poétiques du sonnet dans les deux grands recueils suivant la *Délie* :
        - *L'Olive* joue de la variété formelle dans le sonnet, d'inspiration pétrarquiste,
        - tandis que les *Errances amoureuses* font un retour au modèle florentin de mélange des genres (intertexte clairement affirmé), à une esthétique de la variation, sans cependant en revenir à l'esthétique marotique et dominante de la variété et de la diversité

6. Les « Amours » : un genre fortement unifié, mais diversifié

a. Trois façons d'écrire au sein d'un même genre

En résumé, Alduy propose trois formules d'écriture possibles au sein du genre des « Amours » :

« La combinatoire de contraintes et d'espaces de liberté qui définit un genre se met donc en place assez rapidement, sous l'impulsion de deux centres littéraires, Paris et Lyon, appelés à nouer d'étroites relations. À partir du même modèle intertextuel, les *Rime*, où chansons, sextines, madrigaux et ballades introduisent un élément de diversité formelle au sein d'un recueil par ailleurs dominé par le sonnet, les héritiers français semblent avoir expérimenté trois types de construction pour leurs recueils. *Délie*, bientôt suivie par *L'Olive*, les *Amours* de Ronsard de 1553 ou *La Tricarite* de Taillemont représentent un premier modèle caractérisé par la domination absolue d'une unique forme poétique. À l'opposé, les *Erreurs Amoureuses* de Tyard (1549-15(…)), puis la *Continuation des Amours* de Ronsard (1555) retournent à une alternance irrégulière de genres variés à l'imitation de Pétrarque. Baïf, en décomposant ses *Amours* de 1555 en deux livres de sonnets suivis de deux livres de chansons, tentera une solution mixte, qui combien un principe d'uniformité à l'intérieur de chaque livre et de diversité restreinte et contrôlée pour l'ensemble du recueil. Ce troisième type, qui opte pour une apparence de classement générique, pourrait rappeler la pratique d'un Marot. Le choix exclusif, bien que cloisonné, du sonnet et de la chanson, l'étroit tissage des poèmes entre eux, ainsi que l'unité de destinataire qui place l'œuvre tout entière sous l'égide de Francine signalent toutefois une tout autre problématique que celle de la poétique des « Œuvres » à laquelle correspond le rangement par genre adopté par Marot et ses contemporains. (…)

Dans ces trois types, la fiction se construit au sein même de pièces délestées de tout paratexte narratif et l'unification des divers poèmes en *une* œuvre est assurée par les informations paratextuelles *externes* (titre, portrait dédicaces, présence d'un unique auteur identifié à la voix lyrique) et par l'unité *interne* d'une série paradigmatique de poèmes de forme, de style, de destinataire, et de motifs identiques ou similaires, à la différence des pratiques précédentes des éditions annotées, commentées ou compilées, françaises et italiennes, de la première moitié du XVI[e] siècle. Cette unité lyrique, auctoriale, thématique, fictionnelle, formelle, stylistique et intertextuelle délimite un espace d'écriture restreint qui tend à unifier au maximum toutes les variables du recueil poétique, comme pour contrer les forces centrifuges de dislocation et d'éparpillement qui président à sa nature. Rassemblement de pièces détachées promptes à recouvrer leur autonomie, le recueil amoureux se forge une cohérence de haute lutte, par épure et réduction du divers[69]. »

-

---

toujours une rime isolée) — à moins qu'on n'ait trois fois le même son à la rime, mais alors on a des rimes plates et il ne s'agit plus d'une strophe, qui en plus de la clôture, se définit aussi, évidemment, par une variété interne.

[69] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.127-128.

- Quelques commentaires :
    - D'abord, il faut voir que Ronsard expérimentera plusieurs des « formules » de construction du recueil, et ce au sein des *Amours* eux-mêmes, au fur et à mesure de leurs éditions. Mais l'édition de 1552-1553 demeure toutefois dans la première des trois formules.
    - La force d'unification de l'amour, divinité liante qui établit de l'ordre dans le Chaos (influence des premiers vers des *Métamorphoses* d'Ovide) est évidemment centrale dans le genre : or elle peut elle aussi est aussi concernée par cette force centripète sur laquelle on insiste, face à l'effet centrifuge de la *copia*[70] inspirée de la parole poétique des auteurs qui, de plus en plus, multiplient comme autant de variations galvanisantes les pièces courtes et formellement identiques au point d'en devenir obsédantes. Ainsi, les « Amours » comme genre se trouvent être un *lieu* où peut s'affronter par l'entrelacement, entre thématique et formel, d'une problématique de la création poétique : la puissance d'expansion universelle, la force de création d'un monde — et sa nécessaire clôture, pas toujours aisée à imposer.

b. Le même et l'autre : une problématique générationnelle

Voici par ailleurs la façon dont Alduy propose, à propos du genre des « Amours », d'interpréter le jeu entre répétition du même et introduction des « différences » dans l'art de la variation, dont Ronsard, on va le voir ensuite, se montre le grand maître :

« S'affirme timidement dans les "Amours" une pratique de la différence au sein du même qui n'est pas encore l'émergence du concept d'originalité, mais se situe déjà du côté d'une personnalité littéraire individuelle qu'incarne la *persona* du poète, elle-même à la fois topique et régie par une rhétorique de la situation qui la colore de nuances régulières. Dans une poésie fondée sur la théorie de l'imitation, le choix d'un genre, les "Amours", dont le programme est éminemment collectif, conforte l'idée d'une prévalence du groupe sur l'individu. Toutefois, dans cette poésie codifiée à l'extrême et qui réutilise inlassablement les mêmes lieux, c'est justement la disposition — autrement dit la poétique du recueil — qui permet de "faire la différence". La poétique de la variation qui distingue les "Amours" illustre cette fluctuation autour du même qui en altère subrepticement l'identité : l'imitation devient altération, la redite principe d'incertitude, l'écho déformation. Cet atermoiement incessant entre différence et répétition, déviance et variation, se joue à la fois au sein de l'œuvre, qui se fragmente et se recompose de poème en poème ou n'affiche les mêmes formes que pour introduire de subtiles discordances et d'infinies variantes, et au sein du genre, où chaque recueil reproduit et altère les sources et modèles dont il se réclame et se différencie dans un même mouvement.

En publiant des "Amours", chaque poète veut faire œuvre : en fondant ainsi un genre, le groupe dans son entier fait masse sur l'échiquier littéraire, européen et transhistorique, qu'une génération a résolu de conquérir. L'un ne va pas sans l'autre (…)[71] »

II. LES SPÉCIFICITÉS DE RONSARD, SELON MURET, SELON RONSARD : POLITIQUE DE LA LANGUE, ESTHÉTIQUE ET AUTORITÉ

Pour vos dissertations et leçons, l'abord d'un texte par la critique est toujours un signe de prise de distance. Ici, l'occasion est rêvée : Ronsard intègre dans son œuvre la parole commentatrice de Muret (le

[70] La notion de *copia* sera étudiée en propre plus loin dans ce cours. Il s'agit de « l'abondance », qualité de style qui permet d'amplifier un discours à partir d'un patron de départ ; toutefois, cette copia peut ne pas être qu'une qualité, mais un déferlement dont la nature « inspirée », « maniaque » (la *mânia* grecque), n'empêche pas l'angoissant écoulement qu'elle signale.

[71] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.494-495.

commentaire est un genre en soi à la Renaissance, genre majeur). Aussi, je ne saurais trop vous recommander de construire vos propres commentaires soit en tenant compte de Muret, soit en vous inspirant de l'esthétique et des enjeux dont ils sont porteurs, qu'ils révèlent à l'œuvre dans l'écriture de Ronsard.

1. Ronsard, ce grand modeste…

- Une nouveauté majeure : Ronsard nomme le genre. « Amours » ne fait référence à aucun style, ton, philosophie amoureuses particuliers (hormis Ovide — mais ses *Amours* ne sont pas vraiment présents dans l'intertexte ronsardien — et à la poésie néo-latine — tradition des *Amores*) → forte affirmation d'une ambition : fonder un nouveau genre proprement français.
- Sinon, pas d'innovation : la forme du recueil vient de *L'Olive* ; l'usage indiciel de la chanson finale (annonce le changement de régime textuel vers la fin du recueil) vient de Tyard.
- Le titre chez Ronsard est sans précision en CDN de la Dame (plus tard, si : *Marie*, *Hélène*) : « (…) dans les années 1552-1560, la *persona* du poète-amant, qui fonde l'unité organique d'un recueil consubstantiel à son auteur, se construit dès le titre : l'identité de l'œuvre se confond avec celle du poète, comme elle s'incarnait en un nom de femme chez Scève ou du Bellay. Dans les deux cas, elle prend corps et visage, identité et unité, de refléter un individu unique : cohérence non d'une histoire, quand bien même le terme d'"Amours" suggère un épisode d'une vie, mais unité d'une sensibilité, d'un être-au-monde, et, finalement, d'un être. »
- La « Muse publicitaire » (Terence Cave) définit le programme poétique de Ronsard, via le portrait gravé, et surtout les commentaires de Muret à l'édition de 1553 de Muret :
    - Ronsard ne vise plus seulement à devenir le Pindare français (ambition des *Odes*, commentées par Jean Martin), mais l'amoureux italien.
    - Il vise la gloire encore neuve que revendique une littérature en langue vernaculaire. L'enjeu est tout à la fois littéraire et linguistique. Dans cette course au *lustre*, l'émulation avec son ami du Bellay est évidemment motrice.
    - Dans cette optique, la glose de Muret a pour fonction moins d'éclairer les difficultés du texte que d'imposer à la fois son programme et son statut : fonction d'autorité et d'imposition. Muret opère une sélection de l'intertexte qui colore la lecture : déterminer le genre du livre, canoniser l'auteur → présenter Ronsard comme premier classique français, dominant culturellement la nouvelle école poétique et la littérature nationale qu'elle représente. Double classement, textuel et axiologique ; l'acte et le contenu du commentaire définissent l'œuvre comme classique, pétrarquienne et française.
- Un fait fondamental : Ronsard autorise ce modèle interprétatif dont l'érudition creuse pédagogiquement le texte en un arrière-monde dépliant toute sa dimension allusive. Le poète propose donc ici une incitation, autant qu'une direction, pour offrir à son recueil une fortune interprétative.

2. Les Commentaires de Muret : la glose, constitutive du *classique*

a. La présence d'une glose dans le corps du recueil

- Qu'est-ce qu'un texte à la Renaissance ?

- « Texte » à la Renaissance désigne un écrit qui mérite d'être cité et commenté : indissociable donc de sa « glose » ; c'est « avant tout la Bible, puis par analogie les classiques grecs et latins, et tout ouvrage susceptible d'être annoté[72] ».
- Lien entre le statut de classique et le statut de texte. Ce lien, c'est le commentaire de Muret qui le fonde, et à ce titre, il est capital de le prendre compte dans l'étude des *Amours*.
- Autre lien important : cette conception du texte est fondamentalement discontinue (la glose biblique n'interprète que des fragments, par exemple) ; lecture analytique décomposant le flux du discours en segments individualisés (*vs* liant narratif des arguments, récits ou rubrications anthologiques de la tradition pétrarquiste ou marotique). → Conséquence sur la poétique du recueil, notion articulant unité et diversité.
- Le geste de Muret accentue la nature fragmentée du recueil, et le dispositif en glose exhibe sur la page même, dans sa distribution matérielle et sa typographie, l'hétérogénéité des voix, haussant le texte poétique au rang de parole oraculaire à déchiffrer[73],

- Fonctions du commentaire de Muret :
  - « connoter le texte par le biais de l'intertexte », « colorer » le texte :
  - Des fonctions du commentaire, Muret ne retient que la paraphrase du contenu littéral, les remarques linguistiques, stylistiques et rhétoriques, l'établissement des sources et références, et les digressions culturelles.

b. Les commentaires aux emprunts et néologismes

- Le rapport à Pétrarque : enjeu linguistique et poétique d'un classique moderne
  - Ce commentaire révèle une « écriture palimpseste, faite de traces et de recouvrements. L'enjeu est d'effacer Pétrarque en le réécrivant, tout en laissant transparaître en filigrane — et dans les notes — l'empreinte de celui dont il s'agit de prendre la relève[74]. »
  - Pétrarque est mentionné 36 fois ; mais son nom est avant tout associé aux *Rime* (hors de sa production latine et savante) : 29 emprunts et 21 citations des *Rime* → ce qu'on importe est avant tout un mythe.
  - Continuel doublage entre les deux textes : programme novateur en langue vernaculaire.
- Homère (32 citations) et Virgile (28 citations) sont plutôt utilisés pour expliciter les allusions mythologiques : affichage du statut classique de « savant ».
- Rareté concertée des sources françaises (cercle d'amis au programme poétique commun) → implicitement, la littérature française commence avec le genre des « Amours », tout au plus avec ceux qui lui fournissent :
  - Un socle philosophique tiré de Platon, mais en français (Heroët et sa *Parfaite Amie*, sonnet 118),
  - Ou l'occasion de reproduire les techniques de composition par fragment de Pétrarque (Marot). Exemple du commentaire du sonnet 14, révélateur des enjeux et des valorisations (emprunt du refrain de ballade « Allège-moy brunette ») : « c'est une vieille et vulgaire chanson, despuis renouvellée par Clement Marot. Et ne doit sembler estrange, si l'auteur en a mis ici le premier verset, veu que ce tant estimé Pétrarque n'a pas dedaigné de mesler parmy ses vers des chansons Italiennes de Cino da Pistoia, de Dante, de Cavalcanti, mais encores

[72] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.132. Cf. Ann Moss, *Les Recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, Genève, Droz, « Titre courant », n°23, 2002 (édition anglaise : 1996)

[73] Cf. François Rigolot, « Ronsard et Muret : les pièces liminaires aux *Amours* de 1553 », *RHLF*, LXXXVIII, 1, 1988, p.3-16.

[74] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.133.

une de je sçay quel Limosin » → l'emprunt à Marot imite un procédé pétrarquien, et l'autorité classique de Pétrarque légitime l'emprunt au corpus populaire et surtout vernaculaire de la chanson).

- Glose linguistique : projet général d' « illustration » du français (du Bellay !) dans lequel s'inscrivent les *Amours :*
    - Lexique : emprunts, néologismes, italianismes, archaïsmes, tournures latinisantes ou hellénismes (proposition en 1553 d'une « Table des mots plus dignes à noter ès Commentaires ») ;
    - MAIS syntaxe peu présente.
    - Notons le paradoxe de relever une texture plurilingue dans la forge d'une langue vernaculaire apte à renouveler la culture humaniste :
        - 80 citations latines,
        - 65 italiennes,
        - 50 grecques.
    - Mais précisément cette culture est née au travers de ces différentes langues, en traversant historiquement ces différentes couches que le Classique moderne qu'est Ronsard vise à *récapituler*. Le modèle italien, linguistique autant que poétique, ne constitue pas un idéal à jamais supérieur, mais au contraire un simple *exemple* (aussi *exemplaire* soit-il, d'où son choix comme parangon par La Pléiade) : Ronsard entretient un rapport à ses modèles dans lequel l'imitation est une technique visant à ingérer leurs influences, leur flux créatif et génial, mais pas une éthique de l'humilité. Il ne s'agit pas seulement d'une lutte de « remplacement » : il y a revendication d'une différence radicale. Cette différence est bien sûr linguistique, mais aussi artistique ; et dans les deux cas, il s'agit par la pratique de l'imitation et l'entraînement de l'émulation d'aider à s'exprimer son propre « génie » (génie de la langue, génie poétique).

3. Définition d'un programme esthétique : Ronsard se donnant à voir à travers Muret

- Doublant chacune de ces différentes fonctions, les commentaires de Muret, autorisés par Ronsard, suivent un autre programme : celui de définir l'esthétique du recueil.
- L'agencement du recueil dans son détail, et l'enjeu de la continuité entre les sonnets cessent d'intéresser le commentateur de 1553 (l'enjeu de *Délie* n'est plus une bataille nécessaire) :
    - Sont abandonnés les procédés « habituels » reliant les sonnets afin de démontrer la continuité du recueil (soulignement des enchaînements, réduction des contradictions, reconstitution des circonstances de composition)
    - Seulement 11 liens de contiguïté sont commentés : 1-3, portrait de la Dame ; 12-13 : comparaison avec Prométhée ; 28-30 : songe érotique ; 34-35 : plainte ; 61-62 : le pré ; 152-153 : Narcisse ; 196-198 : Dame fâchée)
    - Sont surtout notés les différences et jeux de variation, quand un poème se présente comme réécriture d'un autre :
        - Sonnet 56 : « Ce Sonnet *tend au mesme argument que le precedent*, quant a l'absence de la Dame : il *se diversifie* d'une passion plus grande » ;
        - Sonnet 89 : « Par une *nouvelle* allegorie, il descouvre le commencement de son amour » ;
        - Sonnet 58 : « Un Sonnet presque semblable luy avoit escrit du Bellay, dans son Olive » ;

        - Sonnet 112 : « J'ay ailleurs raconté la fable de Pandore »
        - Parfois, une inversion pure est tout simplement notée, sans chercher à être résolue : sonnets 29 et 186 : « Ce Sonnet est contraite au precedent »
- Lecture macroscopique du recueil : « À côté d'une lecture par pièces détachées, les observations à l'échelle du recueil témoignent d'une vision d'ensemble qui repère des phénomènes stylistiques généraux et confronte des lieux éloignés[75]. »
- → « Le commentaire met ainsi en évidence la poétique du recueil : sa discontinuité, l'hétérogénéité de ses éléments, ses liens intratextuels à distance et sa forte intertextualité. En désignant derrière l'œuvre un florilège de citations et de motifs topiques, il fait ressortir une esthétique de la variation où lecture et écriture se placent sous le signe du discontinu. L'unité du recueil ne se situe plus dans la continuité narrative et fictionnelle d'une prétendue biographie amoureuse, mais dans une lecture paradigmatique du recueil[76]. »
- Ainsi une esthétique se dessine dans ce recueil, naissant bien sûr dans les poèmes et leur agencement (cf. partie suivante), mais dont l'indice à la lecture est clairement inscrit, dans la matière du livre, par la rencontre entre le texte et sa glose. Alduy fait ressortir ce que ce programme esthétique peut avoir de singulier à son époque :

« Comment concilier cette esthétique de la variation avec l'image des *Rime* qui circule à la même époque, notamment à travers les annotations de Philieul, à peu d'années contemporaines du commentaire de Muret ? Si l'imitation, surtout chez Ronsard, se révèle presque toujours différenciation et réécriture polémique à l'échelle du sonnet ou de quelques vers, il y a tout à parier pour qu'elle le soit aussi à l'échelle de l'organisation et de la poétique du recueil. Dans le contexte polémique du programme de la *Deffence, et illustration de la langue françoise*, il n'est pas indifférent que le commentaire de Muret soit autorisé par Ronsard lui-même, qui contrôle ainsi sa propre canonisation. L'une des fonctions du commentaire est en effet d'établir affiliation *et* différenciation.

Implicitement, les *Amours* annotées par Muret se démarquent non seulement du texte de Pétrarque, mais de la lecture qui en est faite, celle d'un Philieul peut-être, mais, avant lui, celle de Vellutello, dont l'édition est encore retenue pour l'édition de Tournes de 1550, et, très certainement, celle de la cour. Il s'agit en effet de réorienter la réception d'un genre en proposant d'inscrire les *Amours* dans une filiation générique explicite (créer le genre donc, en choisissant aussi de citer *L'Olive*, *Les Erreurs amoureuses* et les *Amours* de Baïf), tout en reconfigurant le mode de lecture à appliquer à ce type de textes. L'enjeu est de maîtriser le *sens* de cette forme et du projet qu'elle véhicule, qui dépasse de loin la complaisance envers les « petit[s] sonnet[s] pétrarquizé[s][77] » dont se régale un public courtisan et féminin. Il faut donc aussi imposer l'interprétation et les connotations du genre nouveau des « Amours », sa valeur signifiante pour le groupe qui s'y rallie et le public qui l'adoptera, d'autant plus que les recueils poétiques à succès alors disponibles privilégient plutôt récit et variété formelle, principes qui sont à l'opposé de la lecture de Muret. Anthologies, éditions, commentaires, traductions, toutes entreprises qui, d'un nouveau paratexte, interprètent, voire construisent une poétique du recueil, offrent à la foi le résultat de leur lecture et un mode particulier d'appréhension de l'ouvrage qu'ils livrent au public. dans un même temps produits et propositions de lecture, ces formes recouvrent plusieurs conceptions de l'unité du recueil poétique, linéaire ou narrative dans le cas des florilèges français et des éditions commentées des *Rime*, biographique encore chez Marot, paradigmatiques dans la vision synecdochique d'un Peletier traduction ou dans les anthologies

[75] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.136.
[76] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.138.
[77] Le mot, fameux, est issu d'*Odes et Bocage de 1550*.

italiennes de Giolito. Grâce au commentaire de Muret, on voit à présent où se situe le genre des « Amours » sur cet échiquier : la nouveauté de sa vision de l'unité du recueil tranche radicalement sur des habitudes de lecture et d'édition profondément ancrées. L'enjeu du commentaire de 1553 est d'expliciter une lecture licite, qui touche autant l'œuvre entière que le détail du texte. Elle révèle en retour une nouvelle poétique du recueil, fragmentaire et paradigmatique, qui définit un nouveau genre, spécifiquement français, ces « Amours » engin baptisées d'un nom qui les rassemble en une unique classe de textes[78]. »

III. LE TRAVAIL DU POÈTE : ENTRE LA PREMIÈRE ÉDITION ET LA RÉÉDITION DE 1553

1. Quelques repères

- « Louis Le Caron en sa *Clarté amoureuse* et Pierre de Ronsard en ses premières *Amours* fournissent la preuve qu'une attention minutieuse a été portée aux phénomènes de *dispositio* à l'échelle du recueil et que l'élaboration de l'œuvre passe par un véritable travail d'agencement pièce par pièce. Moins d'un an après les éditions originales de leurs recueils amoureux respectifs, tous deux en offrent des versions profondément remaniées qui présentent de remarquables modifications de structure affectant l'ordre original des pièces[79]. »
- « Au cours des neuf mois qui séparent les deux éditions de 1552 et 1553, Ronsard exploite la forme si particulière du texte du recueil, marqueterie de pièces qu'il sait incruster et joindre judicieusement pour des effets de contraste ou de camaïeux. Au lieu de classer ses nouveaux sonnets par type et de regrouper par exemple tous les poèmes érotiques en de petite séries homogènes, il parsème de pièces de même thème les divers lieux qu'il a choisi d'étoffer, afin de ménager échos à distance et variété locale, et de structurer le recueil dans son ensemble par ces variations lointaines qui ponctuent l'œuvre de leur retour. Cette esthétique du contrepoint unit alternance et transitions, diversité et répétition, offrant une solution efficace à la problématique du recueil amoureux, tiraillé entre discontinuité et unification. Ces ajouts ne changent cependant pas fondamentalement le sens de l'œuvre, ni la lecture des sonnets individuels. De très subtiles harmoniques et des choix d'esthète semblent davantage guider l'auteur. Ce ne sera pas le cas de Le Caron, dont le travail de révision infléchit sensiblement non seulement l'organisation et l'esthétique de son recueil, mais encore sa signification[80]. »
- Les retouches de Ronsard dans la 2e édition de 1553 :
    - Elles ne résident pas seulement dans l'ajout des commentaires, mais dans une révision de la composition du recueil (sa « disposition », ou *dispositio* en latin), et somme toute peu dans le détail des sonnets. « Ce n'est pas seulement la texture des vers et l'écriture des sonnets individuels que l'auteur retouche, mais directement le texte du recueil. » (175)
    - Proximité de date entre les deux éditions (quelques mois) : Ronsard continue l'écriture autant qu'il « révise ».

[78] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.138-139.
[79] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.173.
[80] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.193.

2. La « marqueterie » ronsardienne

- Les choix de modifications de Ronsard s'opèrent dans plusieurs champs :

a. Le matériau (sonnet/chansons, séries/poèmes individuels),

- Insertion de chansons
    - Répartition :
        - 2 déjà là : 139/140 ; 208/209, dont une anciennement baptisée « Amourette » et renommée « Chanson » (renforcement d'appartenance générique) ;
        - 1 nouvelle : 98/99.
    - Selon Daniel Martin, les chansons font ressortir par contraste la répétition des sonnets, servent de points de repère ostensibles le long du recueil (elles forment des axes de symétrie), accentué par leur tendance à réfléchir sur l'écriture.
- Analyse de la situation de la chanson 1 et des sonnets 98 et 99 :
    - Avant la chanson 1, le sonnet 98 sur le souvenir « Devant les yeux (…) » rappelle le vœu liminaire (image et lexique : « idole », « engraver »), le sonnet 1 (thématique de l'amour vainqueur et rhétorique de l'anaphore comparative). Puis sonnet 99 : « Moi je ne veux qu'à ta grandeur offrir (…) ».
    - « Les sonnets immédiatement environnants, par des échos précis avec le programme poétique des premiers poèmes, créent autour de la chanson un double effet de clôture puis de renouveau. Cette construction diffracte l'éternel recommencement du recueil et signale au cœur de l'ouvrage l'absence de progression narrative. À cet effet de rétrospection et de clôture répond symétriquement, de l'autre côté de la chanson, un sonnet d'ouverture et de relance de la dynamique du recueil, marqué par un nouveau vœu poétique. Ni rupture formelle, ni pure décoration, la chanson sert à la fois d'axe de symétrie entre ces deux sonnets et de pivot structurel dans le déroulement du recueil[81]. »
- → « Si les pièces hétérogènes soulignent ainsi l'architecture interne du recueil, elles n'en marquent pas pour autant les étapes définitives d'une profession linéaire : à l'inverse, c'est le même mouvement alterné de clôture et d'ouverture qui fait retour de part et d'autre des deux premières chansons, tandis que la troisième est suivie du constat d'une désespérance infinie, symbolisée par la tapisserie que Cassandre brode d'un fil continûment noir (sonnet 209). La présence de ces pièces longues renforce ainsi la cohésion du tout par des renvois ponctuels aux limites externes de l'œuvre et diffracte son esthétique de la répétition en autant de reflets intérieurs : rappel du vœu et des premiers poèmes ou jalons vers les répétitions et échos futurs tissent alors une mémoire du texte qui le resserre sur son identité[82]. »
- Comment interpréter ces choix sur le plan de l'esthétique du genre ?
    - Par rapport à Pétrarque : « allégeance mesurée au modèle de diversité formelle des *Rime* de Pétrarque[83] », mais tentation de la variété contenue (domination du sonnet, caractères antithétiques marqués entre les deux genres clairement répartis, et peut-être symboliques du couple/antithèse pétrarquien.
    - → « Loin d'être un revirement, le remaniement de 1553 signe l'originalité définitive de Ronsard : il emprunte sciemment à Tyard pour surenchérir sur du Bellay et inventer une

[81] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.179.
[82] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.179.
[83] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.176.

poétique du recueil amoureux qui équilibre l'innovation scévienne et angevine (l'uniformité) d'une pointe italianisante assez légère pour transfigurer l'esthétique des deux modèles qu'il revisite[84]. »

- Cette orientation traduit la conscience aiguë d'un choix entre deux types de composition (unité/variété) et de tendances :
  - Ronsard passe de la tradition Scève/du Bellay à la solution de Tyard…
  - …*tout en la dépassant* : il ne cède pas à la tentation d'un effet de *varietas* esthétique, mais se sert de cet affichage d'une certaine variété contenue comme d'une « fonction symbolique de mise en abyme thématique de la diversité stylistique de l'œuvre[85] ».

b. Les techniques (suppression/excroissances ; déplacements/incrustations)

- Une « marqueterie » faite d'incrustation de nouvelles séries, déplacement d'anciennes :
  - Mode d'intervention : Sur 224 pièces :
    - 2 sonnets biffés,
    - 39 nouveaux sonnets et 1 chanson inédite,
    - 20 déplacements
  - Lieux des principales interventions :
    - Entre sonnets 39 et 89 (114 en 1553),
    - Puis entre sonnets 166 et 179 (191 et 215 en 1553) ;
  - Uniquement insertion de pièces nouvelles ou anciennes, sans perturbation de l'ordre de succession initial.
- « Marqueterie », pourquoi[86] ?
  - D'abord un peu d'érudition, ça fait bien devant un jury, et ça déplace notre point de vue en bousculant notre usage des mots : « (…) les poèmes par Ronsard s'imbriquent dans la marqueterie discontinue de ses sonnets, évoquant par leur apparence même de carreaux incrustés la définition étymologique que donne Budé du mot "emblème" (…) : "Le mot *Emblema* désigne un ouvrage de mosaïque joint et assemblé de menus carrés enchâssables[87]". » Noter que ce jeu sur les mots peut nous mener, si l'on joue sur les associations d'idées, à intégrer le portrait gravé de Ronsard dans le jeu général du recueil comme dispositif. Et que sont les sonnets dans cette suite, sinon autant d'emblèmes, c'est-à-dire d'images isolées demandant à être interprétées ?
  - Ensuite, c'est très efficace pour décrire de façon singulière notre objet : « La pratique de Ronsard correcteur relève justement de cette technique de l'enchâssement : à la différence d'un du Bellay ou d'un Tyard qui augmentent leurs œuvres en y accolant une suite, il glisse ses nouveaux poèmes au cœur du recueil. La localisation des modifications qui affectent l'édition originale est en effet révélatrice. Ronsard travaille différemment selon le lieu de ses corrections, la disposition initiale n'est altérée que ponctuellement, sur une surface textuelle assez courte, et qu'elle ne subit de modification de la place relative des pièces originelles que dans la première moitié du recueil. Pour le reste, Ronsard ajoute, incise ou greffe : l'agencement se transforme par étoffement, excroissance, non par juxtaposition d'une suite, non plus que par un bouleversement radical de l'agencement premier. C'est en outre au cœur

[84] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.176.
[85] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.178.
[86] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.180-181.
[87] Guillaume Budé, *Annotationes in XXXIX Pandectarum libros*, Paris, 1514.

du recueil que Ronsard s'attaque, et non à ses marges (…). Le cadre des *Amours* est donc fixé dès la première version et ne changera plus, tandis que l'intérieur reste ouvert pour accueillir de nouveaux venus (…). » Importance de cette vision du recueil : c'est dans le détail et le cœur du recueil que s'intègrent les variations, pas dans son dessin d'ensemble ; le projet initial (son dessein) demeure tout à fait ressemblant, les changements sont à la fois restreints et efficaces ; ils sont *signifiants* ; d'une part ils aident à révéler des traits déjà présents, mais pas assez saillants, d'autre part ils remplacent des effets esthétiques par d'autres choix. Il n'y a pas chez Ronsard de repentirs (en peinture, cela désigne des retouches de motifs), seulement des reconfigurations et des décisions parfois contraires aux précédentes, mais toujours *souveraines.* Ces reconfigurations ne témoignent pas d'une œuvre *in progress*, au sens où un doute permanent présiderait à une recherche : le génie est d'emblée posé, l'auteur est à lui-même sa propre autorité, et ses gestes successifs de mise en valeur de sa propre œuvre confirme, c'est-à-dire module son discours d'ensemble, mais sans en douter[88].

- Enfin, cette image de la marqueterie est révélatrice d'une structure de pensée qui est à l'œuvre dans l'époque, et qui est au fondement de la caractéristique formelle décisive, selon Alduy (et je la suis tout à fait sur ce point qu'elle est la première, sauf erreur, à mettre autant en valeur), pour définir le genre des « Amours » : l'ordonnance du recueil, autrement appelé avec le langage de rhétorique classique sa *disposition :*

« (…) si Ronsard n'évoque jamais directement l'art de la marqueterie en ses sonnets, Tyard se chargera [bien des années plus tard] pour lui de relier directement cette métaphore à la notion rhétorique de *dispositio*. (…) Pour expliquer à la jeune génération les pratiques d'alors, il présente trois sortes de poètes, habiles en des degrés divers dans les trois catégories principales de la rhétorique :

> "(…) les uns purs et vrais possesseurs de leurs *inventions*, et plus curieux de remplir leurs vers de docte substance, que de les farder mignardement. Les autres riches *inventeurs*, et admirables en l'embellissement de la *disposition*, et d'autres subtils imitateurs, et qui ayans peu du leur propre sçavent dextrement *composer* leurs ouvrages, comme en *marquetterie et pieces rapportées.*"

La *dispositio*, lorsqu'elle concerne l'assemblage de pièces détachées (vers, lieux communs ou poèmes) que l'on a déjà sous la main, se change en art de la marqueterie (…). Le préfacier décrit en fait un *continuum* entre trois grands types de poètes, depuis les purs inventeurs, qui ne s'attardent guère aux charmes de l'*elocutio* ni de l'ordonnancement, jusqu'à ceux qui ne sauraient que disposer habilement les inventions d'autrui, en passant par les auteurs qui excellent dans les deux catégories de l'*inventio* et de la *dispositio*. En vertu de la poétique de l'imitation qui informe le genre dès sa naissance, tous les auteurs d'"Amours" appartiennent *de facto* à la catégorie des "imitateurs" : à ce titre, ils composent nécessairement "leurs ouvrages, comme en marquetterie et pieces rapportées"[89]. »

c. À l'échelle du regroupement de poèmes : contrepoint et entrelacs

- Esthétique du contrepoint : l'auteur privilégie l'entrelacement, chiasme et encadrement plutôt que succession immédiate de pièces similaires ou rassemblement en un même lieu de tous les poèmes d'une même inspiration.
    - Du heurt :
        - Souvent, plutôt qu'un fil continu (transition clairement affirmée d'un poème à l'autre), Ronsard favorise une concordance de clausule en clausule (rappels *in extremis*, en fin de poème, d'un thème ou d'un terme).

[88] Rappelons que Ronsard, tôt, pensa à une publication unifiée de ses *Œuvres complètes*, chantier immense que, pour le coup, il « marquettera » et peaufinera toute sa vie.

[89] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.182.

        - Parfois, dans ses corrections, Ronsard privilégie heurts et ruptures.
        - Exemple de ces deux procédés : introduction des sonnets 203 et 204, nouveaux et sans lien apparent, entre deux saynètes narratives pourtant tout à fait liées → désormais, l'écho se fait en clausule, le lien devient ténu : s'affirme une esthétique de variation, une combinatoire de thèmes et de figures, plutôt que de bâtir forcément une syntaxe signifiante d'un poème à l'autre. On retrouve ici la départie esthétique par rapport aux recueils marotiques.
    - L'effet en miroir :
        - « Aux enchaînements thématiques et lexicaux contigus, l'auteur préfère la reprise et variation et les effets de reflets à distance. Il n'efface pas tout à fait les anciennes séries thématiques, mais en espace les éléments comme pour briser de trop faciles associations et affirmer une esthétique contrapuntique qui exploite et accroît la discontinuité du recueil plutôt qu'elle ne l'atténue. Quatre fois sur huit [77, 92, 107, 207, inaugurant les 3e, 4e, 5e et 7e séries insérées], le rapport entre le premier sonnet inséré et l'ancien poème auquel il vient succéder est d'ailleurs de contraste ou de pure étrangeté[90]. »
        - Exemple du 2d sonnet inédit (204) : les échos avec cotexte sont ténus (l'effet : chaque fois, cela donne 2 sonnets totalement étrangers, suspendant l'ancienne continuité 203/205 → Ronsard propose ici une structure en miroir où les 2 sonnets désormais séparés se répondent et se reflètent de part et d'autre du 204 qu'ils encadrent et qui introduit une variation.
    - Parfois, Ronsard rapproche au contraire des variations proches (90/91)
    - Insertion de groupes eux-mêmes très hétérogènes (107-109)
    - Le mouvement de poèmes se fait aussi par couple, créant parfois des associations contrastées, mais formant des unités cohérentes et intouchables (71/72, 81/82).
- Une esthétique de l'entrelacs à l'échelle de plus longues séquences
    - « De même, les plus longues séquences qui s'insinuent dans l'ancienne mosaïque entrecroisent en leur sein plusieurs fils thématiques, voire comportent des éléments isolés et hétérogènes, plutôt qu'elles ne composent des blocs unis et univoques[91]. »
    - Exemple : la séance érotique 44-48 bifurque vers d'autres motifs, voire des oppositions profondes (46-47-48 ≠ 49 : se développe, au fur et à mesure des poèmes, une antithèse à distance : de mêmes procédés anaphoriques, énumérant chaque fois des attraits topiques, mènent pourtant à des conclusions opposées).
    - Exemple : 92/94/96 //93/95, séries divergentes venant se fondre à la faveur des images métapoétiques les envahissant toutes deux → le sonnet 98, qui relie les deux séries, décrit ce qu'il accomplit.
    - Une telle série, par ailleurs, développe des échos en fin, au sonnet 208, qui lui-même est en regard avec le 209 de part et d'autre de la dernière chanson…

d. Le type d'unité

- Quelle est l'unité de base de ce texte composite : les vers épars (*rime sparse*), le poème (sans démarcation d'un autre plan : c'est l'apparence donnée par le recueil, surtout avec la présence d'une table des *incipits*), le groupe ou la séquence de poèmes (Ronsard fait varier sur des séries, rarement sur

[90] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.186-187.
[91] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.188.

des poèmes isolés) ? Et donc : sur laquelle de ces unités Ronsard joue-t-il ? Ses corrections vont-elles vers une esthétique de rupture, ou non ? La réponse d'Alduy est clairement l'ensemble de poèmes artistement disposé — c'est-à-dire le recueil. Nous avons beau nous intéresser à la stylistique du vers, du sonnet, de la musicalité, mais toujours il nous faut réintégrer de telles analyses dans la dynamique du recueil.

- L'art de « marqueterie » de Ronsard, révélé dans l'étude comparée des deux premières éditions des *Amours*, pose une question importante : sur quoi porte l'effort du marqueteur ? On a souligné en effet que ce n'est pas tant sur l'unité du poème qu'elle porte (et sur les variations au sein de chaque poème), que sur l'unité supérieure, celle du groupe de poèmes. Cette question peut sembler obscure, mais elle concerne ce qui fonde la véritable unité du recueil. Une proposition personnelle pour modéliser les différents niveaux d'organisation du recueil[92] : une métaphore anatomique. Comme tout « organisme », comme tout « corps », quel est son degré premier d'organisation ? Quel est son « atome » (commun à tout autre être « chimique » : ici, quelle est sa spécificité linguistique ?) ; quelle est sa molécule (commun à tout être « vivant organisé » : ici, en quoi a-t-on affaire à de la poésie, qui est une des formes vivantes de la langue ?) ; mais ensuite, et surtout, quels sont les différents organes (le type de poème : sonnet, chanson), réunis en quels systèmes (des regroupements plus larges : rapprochements locaux, séries suivies, séries thématiques, etc.) ; lesquels pour finir forment l'organisme (le recueil en lui-même, la matière accumulée de toutes les pièces) ? En sachant que, si l'on veut continuer à filer la métaphore, alors il ne faut surtout pas oublier qu'un organisme, dans une vision chrétienne de la création et dans une conception aristotélicienne de la physique, n'est rien sans l'âme qui lui donne vie (cette âme, c'est bien sûr celle que lui insuffle le poète inspiré, l'*orator, vir bonus, peritus dicendi*[93] — il le lui insuffle en étant lui-même inspiré par la divinité qui lui donne la parole : d'où l'importance que Ronsard accorde, comme tout poète auteur d' « Amours », à courtoisement transférer cette place inspiratrice, du Parnasse traditionnel, à la Dame aimée).

En conclusion : « À la réflexion théorique sur les principes de la *dispositio* et la question de l'unité du long poème correspond une poétique en acte, consciente de ses choix formels et de leurs implications esthétiques. L'œuvre comme totalité vient au jour de haute lutte et au terme d'un minutieux travail de polissage et de mise en forme. (…) L'assemblage est rhétorique de part en part et joue sur la variété des enchaînements de poème en poème plutôt que par lissage et art des transitions[94]. »

[92] Cette métaphore est de ma part une facilité de méthode : nous n'avons pas la même médecine qu'à l'époque de Ronsard !

[93] « Un homme bon, capable de bien parler » — c'est la définition que Cicéron, dans le *De Oratore*, donne de l'orateur, qui demeure l'archétype humaniste de l'éducation et de la civilisation.

[94] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.484-485.

2. Intermède platonicien et générationnel

ou : Faut-il prendre au pied de la lettre la métaphysique de l'amour dans *Les Amours* ?

I. QUELQUES REPÈRES PLATONICIENS (RAPPELS PERSONNELS)

Voici une question importante, à laquelle nous verrons répondre les poèmes eux-mêmes au fur et à mesure de nos lectures. Elle doit se poser sur deux plans.

- Le premier plan est : pourquoi choisir un genre a priori mineur, et un sujet comme l'amour, pour se poser en « Classique » ? En effet, on connaît le regard de Ronsard, d'abord dédaigneux envers les vers faciles de la poésie amoureuse, tandis que lui, vise la gloire pindarienne à travers les *Odes*. On sait qu'il ne tarde pas à « retourner sa veste », et à se placer lui aussi sur ce terrain apparemment inférieur. Pourquoi ? Répondre à cela, c'est s'intéresser à la classification Renaissante des « genres » poétiques ; c'est aussi voir ce dont est porteuse la notion d'*amour* sur le plan d'une vision du monde, de la psyché et de la poésie.
- Mais ce choix paradoxal d'un genre mineur ne peut se comprendre que si l'on se situe, second plan de notre questionnement, non pas seulement sur la question des registres de langue et de composition poétique, mais indissociablement sur l'objet du poème et sur la tonalité : c'est-à-dire l'amour et la douceur[95]. Quel crédit accorder à la rhétorique passionnée de la poésie des « Amours », et au choix assumé de la douceur ? Faut-il la prendre totalement au sérieux, et la voir comme l'expression d'une philosophie platonicienne (l'amour profane mène à faire l'expérience d'une beauté supérieure, celle des Idées) ?
- La présence d'une théorie platonicienne est forcément pertinente, au moins à travers deux influences.
    - Elle déjà fortement présente chez Pétrarque (mâtinée de christianisme évidemment, et surtout de la théologie de Saint Augustin, très grande influence de Pétrarque, et dont les conceptions chrétiennes ont été une des grands lectures, à la fin de l'Antiquité, de la philosophie platonicienne alors largement répandue).
    - Après Pétrarque, au XIV^e^ et XV^e^ siècles, le florentin Marsile Ficin traduit et commente d'un point de vue chrétien la théorie platonicienne, surtout à travers *Le Banquet* et *Le Phèdre*, deux grands dialogues sur l'amour, imposant les deux figures d'*eros* de d'*agapè*, amour profane et amour divin : de quoi lier les deux plans du divin et du mondain, et surtout de quoi articuler la passion amoureuse qui pousse à contempler la Beauté divine, et la question *poiétique* qui consiste à incarner dans de belles formes la vérité et la beauté inspirées par une telle contemplation : et à la charnière de ces deux mouvements, ascendant et descendant, se trouve bien sûr le poète inspiré par une *fureur poétique et amoureuse*. On comprend qu'une telle

[95] Rappelons que la poétique classique, héritée d'Aristote et d'Horace, est totalement incompatible avec « notre » vision purement formelle d'un classement des genres littéraires (les *verba*, les *genera dicendi*), sans tenir aucun compte de l'objet (les *res*) dont ils parlent. Dans la *Poétique* d'Aristote, par exemple, la distinction entre tragédie et comédie est avant tout une distinction d'objet, qui implique ensuite toute une distinction dans la façon de rendre ces différents objets, avec des moyens appropriés. Par méthode, il ne faut surtout pas oublier la notion *d'adaptation*, c'est-à-dire d'acclimatation pertinente des outils techniques et des modes/tonalités de la parole, aux objets dont on parle.

théorie ne peut que se trouver au cœur de toute poésie savante — qu'elle soit en langue latine d'abord, mais aussi en langue vulgaire[96].

- Mais le néoplatonisme est présent de façon bien différente selon les auteurs.
    - Chez un Pontus de Tyard, il y a bien un « trajet » qui va, au travers des « errances amoureuses », vers une perfection de l'âme ; en cela, le genre du recueil d'Amours est fidèle à l'organisation chez Pétrarque d'une progression narrative et morale du *Canzoniere*.
    - Mais chez Ronsard ou du Bellay, le recueil ne permet pas une telle progression de façon claire : aussi, il ne faut pas donner à la théorie des Idées la place d'une clé d'interprétation unique ; bien plutôt, il faut prendre le substrat platonicien du rapport entre le monde sensible des formes, et le monde intelligible des Idées, comme un « structure de pensée », qui porte une vision du monde, du temps, et aide à « modéliser » la passion amoureuse, mais surtout à fonder une poésie. La poésie, c'est la création en mille métamorphoses différentes d'un univers esthétique à partir d'une fulgurance première (la rencontre, dans la réalité historique, d'un visage beau), elle-même tellement puissante que seule une source extra-ordinaire, divine, peut lui être attribuée, et dont la Dame vient incarner l'Idéal dans la réalité du temps et de l'espace présents (la Beauté idéale, venant du Paradis). Ainsi, c'est un « platonisme christianisé » qui forme le substrat culturel dont Ronsard *se sert*, sans pour autant en faire une œuvre théologienne ou philosophique à prendre au pied de la lettre : il faut donc ne pas rendre Ronsard plus théologien, philosophe ou mystique, qu'il ne l'est ; mais il faut pourtant prendre au sérieux les différentes articulations qu'il tisse au fil de ses poèmes, entre amour et sacré, Idéal et incarnation, érotisme et dépassement spirituel, etc. C'est ce que nous essaierons de faire dans nos études de poèmes.

II. ESTHÉTIQUE DE LA VARIATION ET PROMOTION PLATONICIENNE DE L'UN

À ce sujet, voici un résumé par Alduy des rapports entre théorie platonicienne et l'esthétique de la variation :

« Qu'elle se teinte d'une aura platonicienne en invoquant le mythe de l'androgyne et le retour au ciel des Idées, ou qu'elle évoque l'étreinte des corps et l'entente des cœurs au nom d'un *carpe diem* plus trivial, la quête amoureuse exprime un désir de fusion, érotique ou métaphysique. Ce désir d'union passe cependant par une forme qui se démultiplie, se scinde et accuse matériellement la division des êtres et de l'être, la séparation du couple et le déchirement du sujet lyrique. Le recueil amoureux, et la philosophie ficinienne qui parfois le nourrit, n'évoque un désir d'unité que pour en souligner l'absence : sa forme même, une et plurielle, jeu de leurres dont les miroitements semblent pointe une origine unique qui se perd de reflet en reflet, désigne ce manque fondamental et le regret qu'il suscite. L'Un n'apparaît que comme présence en creux, mais reste l'idéal que tentent de construire, au moins à titre d'image illusoire, les trompe-l'œil que déploient nos auteurs pour faire œuvre et suggérer une cohérence par ailleurs défaillante.

»En apparence, tout semble tendre à l'unité, tant dans l'histoire du genre que dans la genèse des œuvres. (…) Tout n'est cependant que leurre d'une identité à soi recherchée et inlassablement manquée. La

[96] Rappelons que cette distinction entre production en latin et production en langue vernaculaire n'est pas seulement une catégorisation pratique, sans jugement de valeur. Au contraire, Pétrarque voyait sa production en langue vulgaire comme mineure, par rapport à sa production savante et poétique en langue latine ; la « translation » de l'ambition savante, linguistique et glorieuse, du latin vers le vernaculaire est le fait des générations ultérieures, dont pour nous celle de La Pléiade.

répétition se change aussitôt en différence, la singularité du sujet lyrique en imitation de ses prédécesseurs, tandis que l'uniformité des genres poétiques ne cesse de subir d'infimes altérations[97]. »

« Que le mirage de l'unité soit le signe d'une aporie esthétique (discontinuité indépassable de la forme du recueil) ou, à l'inverse, ce qui permet une poétique de la variation consciemment choisie, le recueil amoureux est tensions et duplicité, tout en s'offrant comme un tout unitaire[98]. »

III. DU POINT DE VUE DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Voici les propositions d'Alduy, en termes d'histoire littéraire, sur ce problème :

« Que représente en effet le choix d'une thématique amoureuse dans le système et la hiérarchie des genres de l'époque et quels types de lectures, esthétique, philosophique ou biographique, cette thématique engage-t-elle au XVI^e^ siècle ? Le succès des "Amours" ne laisse pas d'être paradoxal si on le compare aux ambitions élevées de ceux qui l'adoptent : pourquoi choisir une thématique jusque-là de si faible prestige et dont les motivations biographiques sont douteuses dans un système littéraire fondé non sur la notion d'expression, encore moins de sincérité et d'authenticité du sentiment, mais d'imitation et de code rhétorique ? Une première tentation a été d'opter pour une lecture référentielle [c'est-à-dire psychologisante, cherchant à lire l'histoire réelle d'un couple réel] (…) thèse romantique (…). Cependant, (…) certains auteurs ne se servent de l'alibi de la fiction érotique que comme d'un passeport pour la cour [c'est le cas de Ronsard], ou comme d'une parabole philosophique ou métaphysique destinée à une lecture de plus haut sens, chez Tyard ou Taillemont.

Une lecture métaphorique est alors parfois suggérée : la thématique ne serait qu'un voile allégorique pour un autre type de quête, spirituelle ou herméneutique. Il s'agit alors de trouver les indices et les clés de cette allégorèse dans les poèmes eux-mêmes, ce qui se vérifie parfois ponctuellement dans certains recueils explicitement platoniciens ou gnomiques, ceux de Peletier, de Tyard, ou, avec des réserves, de Scève. Que l'érotique puisse être interprétée comme une initiation herméneutique et la femme aimée comme l'allégorie d'un degré supérieur de perfection morale et de sagesse se vérifie dans les poèmes sur la création de la Dame sur lesquels s'ouvrent souvent nos recueils. Le désir amoureux, du coup désincarné, conduit à un désir de connaissance et d'élévation spirituelle. Il faut toutefois noter que ce désir reste inassouvi, le poète demeurant toujours dans l'imperfection de sa condition, voire revendiquant un dépassement terrestre des souffrances amoureuses. La distance entre les amants n'est jamais abolie : la division, la dualité et les tensions qu'elles entraînent sont consubstantielles au recueil amoureux, qui ne vise l'Un que par le multiple. En outre, si certains *poèmes* sont d'inspiration néo-platonicienne, cela ne signifie pas pour autant que le *recueil* et sa disposition se fassent l'allégorie d'une quête linéaire que démentent à chaque instant discontinuité de la forme et ruptures chronologiques. Le néo-platonisme de ces œuvres, lorsqu'il est avéré, passe davantage par la poétique de la variation elle-même, qui *figure* la théorie de l'Un comme source du multiple : le motif topique s'incarne dans des poèmes singuliers comme l'Idées dans des copies imparfaites, toutes légèrement altérées, c'est-à-dire différentes, mais formées sur le même moule[99]. »

Sur le plan d'une étude, non plus historique, mais du sens que revêt le choix du recueil, voici ce qu'en tire Alduy :

---

[97] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.483.
[98] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.484.
[99] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.486-487.

« (…) l'écartèlement des "Amours" entre intégration et dispersion se retrouve dans le livre (…). Si l'on récapitule les paradoxes qui distinguent le recueil amoureux, tant en termes de poétique interne que de place dans le livre et dans le système des genres des années A550, on constate que s'exprime à tous les niveaux une aspiration à l'unité qui ne s'accomplit pourtant que par la pluralité. La dynamique du recueil et du livre qui l'englobe est marquée par une recherche d'identité (des formes poétiques, du sujet lyrique, du lexique) qui se définit par différence, par son Autre (le sonnet par l'ode, le dizain scévien par l'emblème, l'amoureux par l'objet du désir, chaque terme par son contraire au sein d'une rhétorique de l'antithèse) ou se voit infiltrée et contaminée par lui (le pétrarquisme par l'érotique, le lyrique par l'épique, le petit genre italien du sonnet par l'érudition classique de l'ode, l'affirmation d'une parole personnelle par les échos d'autres textes)[100]. »

Bref, la thèse radicale[101] d'Alduy est que : « (…) le recueil amoureux n'est toujours que le substitut ou la métaphore d'un autre discours, que sa *forme*, et non son contenu explicite, a pour fonction de figurer[102]. »

IV. Les « Amours », ou l'enjeu d'une génération

Selon l'historienne des formes, ces enjeux concernant la forme du recueil et la valeur de son choix, permet de comprendre en quoi cette période est charnière dans l'histoire de la littérature française :

« (…) la contexture du livre prouve que l'enjeu des "Amours" n'est pas (ou pas seulement) amoureux et biographique, mais, en formant système avec les odes, entre dans un programme national" de défense et illustration de la langue française. Odes et "Amours", c'est en ces années fondatrices toute une génération qui adopte ce couplage et s'y reconnaît. La forme du recueil amoureux, cet assemblage composite d'unités discrètes, place les relations entre tout et parties et l'articulation des parties entre elles au cœur de sa poétique. Elle pourrait alors figurer les rapports entre individu et communauté, d'autant plus que la poétique de la variation qu'elle exhibe se retrouve à l'échelle du genre, toutes les œuvres étant elles-mêmes en relation de réécriture les unes par rapport aux autres.

Notre hypothèse est que ce genre ne fleurit pas par hasard à cette période charnière, qui voit tout à la fois un changement de règne, la prise du pouvoir progressive, et agressive, d'une nouvelle génération de jeunes poètes, et, bientôt, les premières graves dissensions politiques et religieuses. Elle récolte également les fruits de la décennie précédente ; les espoirs suscités par le règne de François I^er^, qui a contribué à promouvoir le rêve d'un nouvel empire français et de son rayonnement culturel, et la diffusion progressive dans les cercles lettrés du néo-platonisme du Ficin et de la littérature italienne en langue vernaculaire, contemporaine et renaissante. Les "Amours » pourraient bien être le vecteur d'une nouvelle conception de la littérature. Ce genre permet à une nouvelle génération de s'imposer contre la précédente en s'affirmant les héritiers et rivaux de la littérature italienne et classique. l'adoption d'une forme d'œuvre, le *canzoniere*, bientôt transfiguré en "Amours" et qui a déjà ses lettres de noblesse en langue vernaculaire, où il est reconnu comme une autorité à l'égal des œuvres grecques et latines, ne peut qu'entrer en résonance avec les discours véhéments en faveur d'une littérature française de haute science.

Dans le chassé-croisé entre connotations intertextuelles, linguistiques et thématiques qui tendent à définir l'une par l'autre ode et sonnet, la lyrique amoureuse se voit ici investie d'un programme qui la rapproche curieusement des fonctions d'ordinaire imparties au genre épique. Elle semble en effet se construire au croisement d'une identité individuelle *et* collective qui traverse les deux genres adoptés par la Pléiade dans

[100] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.489.

[101] En tout cas un peu trop à mon goût — ou en tout cas dite telle que dans la citation présente.

[102] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.489.

leurs premiers livres. Le sonnet, marqué du sceau de l'intertexte italien, représente la modernité victorieuse d'une littérature en langue vernaculaire. Il se situe à ce titre du côté d'une défense de la langue française et d'une identité nationale naissante. Par sa thématique amoureuse et l'exploration des tourments du "moi", il incarne aussi la parole d'un sujet lyrique qui, à tout le moins, se feint unique et singulier. À l'inverse, l'ode, genre lyrique par excellence, met en scène le poète comme chantre et nouvel Orphée, mais, par son contenu, s'intéresse au groupe, au cercle des amis humanistes et aux grands qui représentent la France, donc à la collectivité. Enfin, le recueil amoureux met en scène dans sa forme même cette dialectique entre tout et parties, collection et pièce individuelle, et thématise cette relation dans la fiction, qui inscrit l'unicité du couple chanté et de la voix lyrique dans un rapport essentiel d'imitation et d'émulation avec d'autres poètes-amants, chaque auteur se présentant immanquablement comme l'un des membres d'un cercle littéraire auquel il appartient tout en affirmant sa singularité.

Parallèlement, le genre des "Amours" accomplit de biais, et en pratique, le programme que la théorie réservait au premier chef à l'épopée, genre de consécration collective par excellence. Ce programme est celui d'une défense et illustration du français qui passe par l'établissement d'un canon littéraire reconnu, c'est-à-dire immédiatement réutilisé comme source de nouvelles imitations, et par la primauté de l'enrichissement du langage sur une fonction mimétique ou référentielle de la littérature. Le vide conceptuel qui environne les "Amours" n'a alors d'égal que l'inflation démesurée du statut théorique du "long poème". Autour des années 1550-1560, les "Amours" apparaissent comme une pratique fructueuse, mais non théorisée, de long poème discontinu, tandis que l'épopée est cet idéal théorique sans application tangible. La fonction des "Amours" dans le nouveau système des genres que met en place la Pléiade apparaît alors éminemment collective : le recueil de sonnets remplit la tâche de consécration d'une littérature nationale en langue vernaculaire dont l'épopée ne parvient pas à s'acquitter à la même époque. En même temps, sa *forme* reflète les ambiguïtés de ce déplacement et le leurre de cette promotion volontariste d'une unité linguistique et politique partiellement illusoire. Si le long poème prétend, en théorie, subsumer dans un récit et une forme continue les parties qui le constituent, le recueil affiche sa discontinuité tout en façonnant un cadre pour en contenir les tendances centrifuges[103]. »

Enfin, Alduy porte un regard sur ce qui advient de cette aventure générationnelle :

« Après 1560, le changement de climat politique qui s'amorce avec le début des guerres de religion disperse la constellation qui gravitait autour de Ronsard. Les "Amours" se structuraient également autour de ce "cercle" des amis poètes-amants, coterie sociale qui s'incarnait souvent en encadrement paratextuel par le biais de pièces d'éloges liminaires dressées à l'auteur. Les divisions religieuses, en faisant éclater le groupe, fragmenteront aussi la cohésion qu'apportait au recueil amoureux la présence de ces autorités et modèles génériques[104]. »

[103] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.489-491.
[104] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.492.

3. En suivant la vrille des sonnets

Alduy insiste sur la tension qui doit être affirmée, affrontée et affirmée, par notre lecture des *Amours* : « On ne saurait assez souligner l'antagonisme qui oppose les logiques concurrentes du poème et du recueil : la réussite du sonnet individuel menace le tissage du tout et la cohésion du livre[105]. » Cela permet de maintenir un regard véritablement problématique sur ce qui nous est donné à lire. Il y a deux logiques à l'œuvre quand on lit un recueil d' « Amours » : une logique immédiate, locale, de lecture d'une parole qui défile, et une logique plus large, invisible mais structurante, d'un recueil qui, profondément, a rendu possible le déferlement de cette parole. Autrement dit, la *copia*, l'abondance, n'est véritablement poétique, esthétique et « belle », que si formellement elle est structurée, et non pas « sauvage ». Le déferlement de la parole inspirée est en fait une *mise en scène* de la parole inspirée. Cela ne signifie pas sa « fausseté », mais son *artifice* — c'est-à-dire sa qualité d'œuvre composée par un *artifex*, un artisan des mots : le poète. C'est cela, la notion d'une « rhétorique amoureuse » : non pas une fausseté des sentiments, mais la nécessité de bien former son expression pour la rendre partageable, avec un lecteur (ou une lectrice !) qui à son tour pourra s'identifier à ce qui est dit par la poésie — c'est tout de même cela, qu'on appelle depuis Aristote la *mimèsis* (imitation du réel) et la *catharsis* (projection sur ce réel mis en scène). La question n'est pas de « croire » dans le fait qu'il a vraiment existé un tel réel (c'est pour cela qu'il est *inutile* de s'attarder à se demander si Cassandre a vraiment existe : une bonne fois pour toutes, ON S'EN FOUT !) : l'important, c'est que, autour de l'œuvre, il y ait une communauté de vécu, que le lectorat puisse s'identifier, se projeter, sur ce réel amoureux dont l'image est construite, et donnée à partager, par le poète. Or, une telle construction, cette *mimesis* capable d'émouvoir, forte donc d'une *enargeia* (qualité d'*evidentia* du style), apte à transmettre l'*energeia* amoureuse (force de vie dans le sentiment réel partagé par tous : lieu commun universel de l'expérience amoureuse), est la construction cohérente d'un « univers amoureux » : c'est ce qui fait à la fois l'objet et la consistance du poème, ou plus généralement du « référent » auquel la parole poétique de Ronsard nous fait suffisamment croire. Ronsard en parle à plusieurs reprises, et c'est sur cette construction que l'on s'attardera souvent : Ronsard en donne une théorie (physique, métaphysique, etc.) et surtout la construit poétiquement, et c'est cela que permettra de voir l'analyse stylistique.

Malgré ce que dit Alduy sur les dangers de l'analyse poème par poème isolément de leur intégration dans l'ensemble du recueil (dont elle a bien montré qu'il constituait l'enjeu définitionnel majeur du genre des « Amours »), ou plutôt grâce à ce que sa thèse nous permet de garder à l'esprit, nous pouvons à présent nous lancer dans l'étude fine de pièces de la « marqueterie » des *Amours*.

Ouverture

1. **Sonnet 38.** « Dous fut le trait, qu'Amour hors de sa trousse »

Ce sonnet est un art poétique de la douceur. La douceur, qualité du tempérament amoureux, n'est pas qu'un thème psychologiquement attendu : elle désigne également une qualité de style appropriée à l'objet dont il est question. La douceur est, de façon topique, courtoisement attribuée à la Dame, dans sa dimension physique et langagière, mais rayonne également à travers tous les topoi communs au genre des « Amours » ; s'ensuivent les effets de cette douceur dans le tempérament du poète, et partant, dans sa propre parole. Une contamination de la douceur comme principe organisateur de l'univers amoureux et de la poétique des « Amours » préside à ce sonnet.

Cette douceur pourrait constituer l'emblème et le point de départ de tout notre parcours au travers du recueil. Partant, se déploie la parole poétique à travers deux ou trois grands principes de propagation, qui rejoignent les problématiques générales : premièrement une image de la femme et de l'amour ; deuxièmement la construction d'un

[105] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.493.

univers fondé sur le principe *liant* de l'amour, parcourant tout le spectre de la philosophie antique depuis la physique à la théorie, et à l'éthique — Ronsard y ajoutant, troisièmement, une réflexion proprement poétique, concernant d'une part sa place dans la tradition des grands poètes, et d'autre part la force visuelle des métamorphoses qui engendre l'abondance de son écriture.

I. L'INNAMORAMENTO

A. L'instant de voir

2. Sonnet 6. « Ces liens d'or, cette bouche vermeille »

Ce sonnet évoque la naissance de l'amour, présentant l'*innamoramento* par la métaphore filée de la grossesse et de la naissance. La force de l'amour engendre par le regard seul une telle transformation dans le cœur même, c'est-à-dire dans le corps, du poète. L'effet de force de l'amour se déploie ici par un jeu sur la représentation du nombre et de la quantité, dont le traitement varie entre les premiers quatrain et tercet, et les seconds. L'ensemble concourt alors à donner un mythe de la naissance de l'amour : non seulement la rencontre visuelle, mais l'effet de la nuée des « Amoureaus », d'autant plus fulgurant qu'il attend neuf mois. On se trouve décidément dans une poétique de l'abondance, de la démultiplication et de l'engendrement comme principe visualisant : effet d'*evidentia* autant que représentation *monstrueuse*, de *monstruenda*, de choses qu'il faut montrer et qui en même temps sont immontrables — des *adunata*. Ainsi se construit le contradictoire récit, long et déployé en partie par la force du comparant (les neufs mois de gestation), d'un unique instant de rencontre : un mythe.

Ce sonnet met en mythe le principe de la *naissance* de l'amour, la métaphore filée construit une véritable fable. Le **sonnet 9** reprendra cela, en ceci qu'il met en scène l'éternelle *renaissance* de la souffrance et de la joie de l'amour, par le seul regard du portrait de Cassandre. À cet égard, cette paire de sonnets illustrent bien la qualité répétitive de la loi qui régit le temps amoureux dans lequel entre immédiatement l'amant une fois fait l'*innamoramento*.

3. Sonnet 62. « Dedans les Prés je vis une Naiade »

Ce sonnet traduit immédiatement sur le plan métaphorique et mythologique la rencontre amoureuse. Il s'agit d'une mise en scène de plus, répétition de la tentative d'exprimer l'*innamoramento* et le destin qui s'ensuit. La question du temps se retrouve alors : l'instant précis de la vision enveloppe, dans les plis de toute ce qu'il contient en puissance, le déroulé du temps qui ensuite viendra. Le thème-pivot ici est le monde végétal, autour duquel se déploie la description de la divinité et de l'autre la mort sur pied du poète pourtant vert encore. A cette occasion, la force de la vision se déploie, tant comme thème que comme principe actif de la puissance d'*evidentia*, ou *enargeia*, de la poésie.

4. Sonnet 9. « Le plus toffu d'un solitaire bois »

Ce sonnet reprend le topos de l'isolement dans la nature reculée, la retraite douloureuse et calmante à la fois de l'amant. Ce topos pétrarquéen s'accompagne d'une reprise linguistique du poète toscan : la substantivation de l'adjectif ; Ronsard exploite ce jeu pour renforcer l'effet de présence, par la démultiplication des êtres qui habitent ce lieu solitaire. Enfin, une structure circulaire fait réapparaître le portrait de la dame, introduisant ainsi le thème, filé dans l'ensemble du recueil, de la peinture : quel statut la *pictura* occupe-t-elle dans cette *poiesis* ? Quel rôle de relance, enfin, le regard sur la Dame joue-t-il dans la fécondité inspirée et douloureuse du poète-amant ?

Ce sonnet est à relier au **sonnet 161**, « En cepandant que tu frappes au but », occupé lui aussi par une ambiance bucolique, mais qui toutefois déploie cette question de l'inspiration dans une problématique plus intertextuelle, en apostrophant Baïf. Une variante de la même plainte sur sa condition apostrophant un poète ami, du Bellay, est présente au **sonnet 58**, « Divin Bellai, dont les nombreuses lois ».

B. Le temps de l'innamoramento

5. Sonnet 23. « Ce beau coral, ce marbre qui soupire »

Le recours aux hypotypose qui « défont » le corps de la femme en autant de parties « fétichisées » et isolées, passe immédiatement par le jeu de la métaphore in absentia, où le comparant fortement laudatif et superlatif est immédiatement présent, remplaçant et rehaussant la Dame ; se crée alors un effet de « miroir » révélant et

redéployant « l'or » (clôture v.8) (→ formule de renversement du comparant — cf. les sonnets du « Soleil ») et la beauté adorée (v.11) (→ contemplation du principe supérieur de l'Idée, incarné dans l'effet passionnel précédent). Cet effet de miroitement et de métamorphose n'est pas seulement un principe esthétique : c'est un principe temporel par la forte figure, non seulement de répétition (v.13-14), mais de continuité et de circularité. Ainsi se dessine une aire de « plaisir », c'est-à-dire de joie dans la contemplation, qui est un cercle sans fin, c'est-à-dire une perfection.

6. **Sonnet 124.** « L'An mil cinq cens contans quarante & sis »

Ce sonnet est « récapitulatif » sur le plan chronologique. Ce faisant, il est mimétique du temps de la durée historique. C'est un des rares sonnets qui sort donc du schéma temporel « amoureux ». Il participe de ces sonnets qui relient l'univers interne des *Amours* au contexte (biographique ; historique : toute fin ; professionnel : les sonnets faisant référence aux *Odes* ou aux autres poètes).

II. De l'abondance des images à l'univers amoureux des métamorphoses

A. Les outils linguistiques et poétiques de la prolifération

Je renvoie au relevé des commentaires précédents.

7. **Sonnet 61**, « Ni voir flamber au point du jour les roses »

À noter que ce **sonnet 62** s'articule avec le précédent et très beau **sonnet 61**, « Ni voir flamber au point du jour les roses », qui quant à lui joue certes sur une accumulation d'anaphores, mais se renversant en une anacoluthe, défaut de construction très fortement expressif (beaucoup plus en tout cas que le même procédé cumulatif, mais platement correct sur le plan syntaxique, qu'on observe dans le **sonnet 171**, « Ni les dedains d'une Nymfe si belle »). Ici en effet, le jeu de l'anaphore structure, répète, mais surtout anticipe le type de structure phrastique manquante et continuellement retardée (figure de suspension) (du négatif est à attendre) ; lors de l'énonciation de cette structure, cette dernière se retourne et annule totalement la négativité de l'adverbe, mais reprend la force profondément négative (c'est-à-dire : *rien*, *néant*) qu'elle surimprime à la négation partielle (*ne… que…* au lieu d'un forclusif franc) : l'anticipation relève du sens, pas de la forme (le tout est récapitulé dans le « sans espoir » : désespoir, lequel par ailleurs est d'autant plus total que la négation partielle introduit le COD « Pré », c'est-à-dire le nom de celui qui réduit l'espoir *à néant*). La figure s'annule et s'évapore à l'instant où son sens s'énonce et se résout. L'attente et la déception sont les deux régimes qui s'appellent l'un l'autre, le second attisant le premier, qui s'évanouit quand l'autre le relève ; le poème est un dispositif qui dure le temps que son effet se réalise, après quoi il se dissout : les charmes sont en actes (*verba volant*), mais le poème demeure, sans cesse là, pour une nouvelle expérience lectrice (*scripta manent*).

B. L'Œil, Soleil. L'univers amoureux et le miroitement des comparants

8. **Sonnet 5.** « Pareil j'egale au soleil que j'adore »

Ce poème est une variation de grande virtuosité mettant en scène tout à la fois l'amour et la force poétique qui en naît. Une esthétique de l'*illustration* et d'éclat guide le mouvement du poème qui cependant fait apparaître un jeu d'ombre qui va s'achever en un très fort *concetto*.

Ce sonnet comme d'autres opère un jeu de renversement entre le comparant et le comparé, mettant ainsi sur un même plan le soleil physique, l'astre, et le soleil amoureux, la Dame. La comparaison se poursuit afin de développer l'antithèse jouant sur le chaud et le froid, donnant lieu ainsi à une variation admirablement et ostensiblement virtuose.

S'inaugure le jeu entre les deux comparants, renversant l'ordre attendu : il deviendra une clé de lecture ouvrant à la métaphore in absentia, à la présence démultipliée, métamorphosée, mythologisée, de la Dame soit dans l'intégrité de sa personne (soleil, naïade) soit dans le détail isolé de ses différentes parties.

9. **Sonnet 87.** « Œil, qui portrait dedans les miens reposes »

Ce sonnet est celui de l'inscription d'un corps dans un autre : les parties isolées, allégorisées et animées, sont les représentantes synecdochiques de la Dame qui s'inscrivent dans le corps, demeurant seulement corporel, du poète-amant (lieu de la transformation d'un tel corps, à travers la qualité de son regard, lui-même lieu de la pénétration amoureuse/visuelle — physique lucrétienne). La possession du corps de l'amant par la présence réelle/formelle de la divinité aimée sous ses différents attributs se fait par tout un trajet qui dissipe la limite entre P2/P1, témoignant ainsi d'une relation de *possession*, au sens magique et fort du terme, dont la cause est la force de transformation poétique elle-même ; ainsi l'incorporation poétique est-elle permise par la synecdoque et l'allégorie. La « métamorphose » (v.8) elle-même multipliée est alors, autant qu'un résultat, un processus, dont ce poème déploie le déroulé physique.

10. Sonnet 198. « Celui qui fit le monde façonné »

Ce sonnet rappelle d'autres séries : la prédestination divine de Ronsard pour être esclave de Cassandre (cf. **sonnet 158**). C'est surtout un des grands sonnets sur L'Œil de la Dame : il est la divinité, source de lumière/vie → Soleil (cf. **sonnet 69**).

11. Sonnet 40. « Contre mon gré l'attrait de tes beaus yeus »

12. Sonnet 64. « Qui voudra voir dedans une jeunesse »

III. ÉROS ET MYTHOLOGIE

A. La vision amoureuse

13. Sonnet 72. « Petit nombril, que mon penser adore »

Voici le sonnet du nombril, abyme désignant la centralité du corps de la Dame elle-même centre de l'Univers amoureux. Ce point est également le point mythique du lien originel de l'union entre les deux amants — présence de l'androgynie platonicienne. Cette superlativité du nombril en fait un déplacement métonymique pour une autre partie du corps, présente *in absentia* dans le déplacement, métaphorique cette fois, qui fait parler du « Paradis ».

14. Sonnet 185. « Bien que les chams, les fleuves & les lieus »

On peut tenter de proposer une interprétation continue des trois « sonnets du rêve[106] *», les pièces 185, 186 & 187. Ces trois sonnets sont l'engendrement du rêve, son déroulement, et le plein déploiement de son érotisme qui s'achève en une rêverie sur le sein en un blason des plus érotiques et fait de projection fantasmatique du corps de l'amant sur celui de la femme désirée.*

Le sonnet 185 est la description du déroulé du rêve dont il propose une vision globale, ou externe : des conditions de l'endormissement jusqu'à son réveil, de sa *physique* et de sa dimension *herméneutique* (influence du Démon : le rêve est traditionnellement lieu d'une représentation du réel par-delà la vision diurne, et demande à être interprété) jusqu'au réveil esseulé du poète, dans l'effroi et dans la « vergogne », ce qui témoigne de l'érotisme et de l'illusion de la vision. Cependant, cette vision demeure rapidement décrite à travers les gestes du rêveur.

15. Sonnet 186. « Il faisait chaut, & le somme coulant »

Par contraste avec le **sonnet 185**, ce sonnet franchit immédiatement la distance qui sépare le rêve et la vision qu'il constitue, et nous met de plain-pied avec la logique de la vision onirique. Le point de vue énonciatif se situe immédiatement *dans* la substance du rêve, et n'en sort pas. Il en présente la temporalité et la force imageante, et à cet égard, il est un sonnet qui présente de son objet un aspect « sécant » (j'emprunte ce terme à la description verbale de l'imparfait, temps dominant du sonnet), et dont le propre est de proposer une image *in medias res* de ce qui est décrit, défaite ainsi de toute clôture, de tout « début » et de toute « fin ».

16. Sonnet 187. « Ces flots jumeaus de lait bien epoissi »

Enfin, le sonnet 187 témoigne d'une sortie même de la convention du rêve comme genre poétique, pour faire éclore, d'une telle disposition d'esprit et d'imagination, une pure *rêverie* érotique, qui semble alors le parachèvement du *fantasme*, dans une production d'images qui lie ensemble le pôle désirant du regard masculin et le pôle attracteur du corps féminin, corps fécond puisqu'il s'agit autant d'un blason du sein (aspect érotique), mais d'un sein plein de

[106] Tout en restant conscient du fait qu'une telle organisation reste tout à fait locale, et participe d'un effet esthétique qui ne peut être étendu à l'ensemble du recueil, dont la logique organisationnelle est celle de la variation, et non la narration.

lait maternel (aspect fécondant et donneur de vie). La rêverie de la blancheur liquide conjugue donc l'aspect le plus charnel des connotations sexuelles avec l'aspect le plus fantasmatique (donc, d'une certaine façon, purement imaginaire) de la fusion érotique des attributs féminin et masculin, mais aussi avec l'aspect le plus spirituel d'un vol descendant, de la Beauté venant s'incarner dans la perfection de ce corps fécond, principe attracteur (et donc de tenue, de liaison : principe *séduisant*, au sens fort et étymologique de *conduire à soi*) de l'univers d'Amour. Ce sonnet entre donc, tout comme le **sonnet 134**, dans une justification de l'incarnation charnelle, qui légitime la place de l'érotisme dans l'économie féconde de la Création, où une créature belle et porteuse de vie *illustre* l'Univers et son Dieu, son petit paradis étant le microcosme à l'image du Paradis originel, et non seulement une métaphore euphémisante bassement connotative d'une pulsion de possession charnelle.

Dans la logique des trois sonnets, on peut donc proposer, à titre d'hypothèse, de lire leur progression tel un trajet de sublimation *qui, de la plus physique à la plus allégorique, traduit les étapes qui réintègrent les différentes strates formant la variété de la vie humaine, jusqu'à la reconnaissance de son essence ultime : participer au projet d'une Création qui honore la vie, et qui, sans nier la tentation « vergogneuse » de la chair, n'en tente pas moins de lire la production onirique et imageante, pour la transformer poétiquement en une parole qui rétablit la véritable hiérarchie entre les Beautés et le savoir dont leur expérience est porteuse.*

B. Transformation mythique du corps aimé/aimant

17. Sonnet 42. « Quand au matin ma Deesse s'abille »

C'est le sonnet de Botticelli, de la Vénus sortant des eaux. Ekphrasis de l'image mythologique de la femme à l'aube sur la rive. C'est la femme de l'entre-deux-mondes, à l'instant de sa création : apparition aurorale, et Ronsard exploite cette position entre-deux pour lui donner cet attribut divin d'être en-deçà d'une forme humaine. Sur ce registre embraye le registre érotique : c'est la femme à sa toilette au matin avant d'être apprêtée pour paraître en société → intimité et nudité lourde de toute la nuit partagée : il s'agit donc du portrait d'une déesse aimée, c'est-à-dire à la fois adorée (dans l'acte de comparaison) et possédée (car vue nue, donc…). Est donc questionné ici la place de l'énonciateur, intra-diégétique : *quand* exactement Ronsard émet-il la comparaison entre Cassandre et Vénus ?

18. Sonnet 153. « Que láchement vous me trompés mes yeus »

Reprise du mythe de Narcisse, immobile. Prise de parole par Narcisse lui-même : on est de plain-pied dans la fiction mythologique, en « focalisation interne » On assiste ainsi à une seconde récriture du mythe (cf. **sonnet 20**) jusqu'au dernier tercet en tout cas. Ce qui est remarquable est la suspension de tout lien direct avec le recueil, si ce n'est le terme « amoureux », lien lâche mais suffisant pour qu'embraye une modalisation *élégiaque* dans la lecture ; mais hormis ce possible inscrit dans la forme, quelle est la *motivation* de la convocation de cette figure mythologique et de sa fiction ? C'est comme un portrait isolé, encadré par les poèmes précédent et suivant, portant tous deux sur la douleur d'aimer.

19. Sonnet 143. « En autre part les deus flambeaus de celle »

Ici le poète se compare au cygne, animal platonicien et allégorique par excellence. Le cygne regroupe souvent dans ses attributs d'engendrement fictionnel ou allégorique la beauté et la tristesse. Ici, cela embraye avec une conception de l'espace où le ciel connote, cette fois, une hauteur synonyme d'un danger de chute — possibilité alors de produire l'attribut poétique du cygne : son dernier chant.

Dans cette longue allégorie, le point de départ est le jeu autour des deux rais, ceux des yeux de la Dame qui sont partis ailleurs, et qui ce faisant, se sont transformés en deux rais de flèche tuant le poète-oiseau dans le plein vol où pourtant ce sont ces mêmes yeux qui l'ont emmené. Le jeu est conceptiste dans son usage des contraires : les rais n'atteignant plus le poète, allant porter ailleurs leur regard sur un autre objet, l'atteignent comme des rais transformés de flèches.

Est ainsi imagée la situation de totale dépendance, *de vie ou de mort*, de l'amant vis-à-vis de la Dame. Toutefois, Ronsard ajoute la dimension du vol et de l'atteinte en plein vol : le sème de la hauteur et de l'élévation spirituelle est ainsi rapprochée de l'ambiance seulement morbide ; cette hauteur est une hauteur lumineuse, et la présence de l'œil de la Dame installe le Soleil dans les éléments constructeurs, de façon sous-jacente, du réseau allégorique : apparaît donc peut-être, aussi, l'intertexte mythologique d'Icare, qui cherchait la lumière et s'est brûlé les ailes. Quoi qu'il en soit, sort de cela la parole poétique, autour de l'archétype platonicien du chant du cygne.

C. La femme, microcosme

20. Sonnet 134. Heureuse fut l'etoile fortunée »

Ce sonnet traduit un mouvement qui enveloppe la visée érotique et la tension vers l'objet désiré (« ma maitresse »), en une vision cosmologique plus ample, qui se fait plus centrée sur l'engendrement humain, le climat environnant : une vision du monde qui touche la femme aimée. Cette vision se développe dans un jeu de temporalité qui, entre passé et futur, encercle le temps présent du désir non assouvi, temps de l'énonciation quasiment absent, de même que le corps de Cassandre est encerclé.

21. Sonnet 137. « Ce ris plus dous que l'œuvre d'une abeille »

De lingua (traité d'Érasme sur les deux dimensions de la langue : loi de la Chair, loi de l'Esprit ; corps et logos). Le « dous parler » revient comme idéal, celui incarné dans la Dame non plus seulement contemplée, mais énonciatrice active qui *enchante* le monde en poétesse : elle est une divinité animatrice du monde, avec une tendance aux *adunata* qui d'ailleurs se tient à mi-chemin du miracle et du retour au chaos. Le « charme d'une vois » (v.12) est bien ce principe qui peut, duplice, incarner le meilleur comme le pire des sortilèges. On est ici dans une lignée tout à fait courtoise, non plus pétrarquienne, mais plutôt issue des romans où les images de la femme peuvent être trompeurs.

22. Sonnet 55. « O dous parler, dont l'apât doucereus »*

« Dous parler » : l'idéal d'une civilité (cf. **sonnets 69 & autres**) ; « boire/A si lons trais le venin amoureus » : expression imagée reprenant les « trais » qui sont par ailleurs le résultat des tirs autant que les tirs eux-mêmes d'Amour : double remotivation du mot « trais » (cf. **sonnet 85**, v.5).

IV. Parole poétique, inspiration et cosmos

A. L'effroi en-deçà du dire

23. Sonnet 21. « Qu'Amour mon cœur, qu'Amour mon ame sonde »

La reprise du mythe platonicien des deux chevaux tirant l'âme de façon concurrente est ici montré comme le lieu d'où écrit le poète : sur la ligne du possible renversement vers la folie mauvaise. C'est le point où la fureur côtoie la chute. Incarnation forte, à travers un jeu de discorde profonde et de contraste entre amour et souffrance. C'est ce que Lacan nommerait le point d' « embarras », celui de l'angoisse articulée, seul lieu d'où peut naître un concept véritable.

24. Sonnet 27. « Bien mile fois & mile j'ai tenté »

Ce sonnet dit l'en-deçà du dire : il est le plus grand cri de l'impossibilité de parler : en deçà même d'exprimer adéquatement, c'est la sidération, l'effroi sacré, qui empêche de prononcer harmonieusement le *nom*, rencontre du corps unique et du langage. Prétérition en un sens donc, ou au contraire explication/dépliement de « cent métamorphoses », richesse infinie de la force créatrice d'images et de mythe, à partir d'un centre imprononçable. L'absence *provoque* une présence démultipliée d'images tournant autour d'un objet absence : principe d'une jouissance proprement poétique à partir d'une absence de jouissance de l'objet aimé. C'est la dynamique propre qui engendre le poème à partir de sa divinité inspiratrice, Amour, principe créateur. La copia sans fin, vertu du poète inspiré mais signe du contact avec quelque chose d'indicible, fait le sonnet. Le sonnet comme interruption arbitraire à 14 vers, inlassablement repris, apparaît comme la possibilité d'imposer une césure, donc un arrêt, à la fureur et au chaos auquel peut mener l'amour *furieux* ; le sonnet et son obsédante répétition orchestrée par le recueil *canalise* la fureur et la transforme, la transcende — et ce faisant la rend à sa véritable dimension : la transcendance (cf. **sonnet 158**).

25. Sonnet 67. « Ciel, aer, & vens, plains, & mons decouvers »

Ce poème est celui de l'impossible Adieu : la « départie d'amour » ne s'est pu faire (fiction), elle est impossible (loi passionnelle). Ce poème participe de la série des « prétéritions », où l'impossibilité de dire est artistement énoncée ; il est un poème de la délégation de parole. Il témoigne également d'un jeu sur la représentation des témoins de la passion amoureuse, qui se diffracte à travers les éléments de la nature (topos pétrarquiste), intégrant tout à la fois le passé du souvenir et du départ dans les êtres naturels présents et le futur d'une profération impossible de l'Adieu.

Enfin, ce poème est celui de la parole poétique qui tout à la fois se dissout, se fait flot naturel et exécution en actes d'elle-même.

B. Peinture de l'Idée : l'impossible, l'aveuglement

26. Sonnet 132. « Hausse ton æle, et d'un voler plus ample »

Ce sonnet décrit le portrait Cassandre, mais dont la tâche est déléguée au peintre ami Denisot (cf. **sonnet 9**). La force pathétique est le déséquilibre entre les treize premiers vers et le dernier, qui forme la pointe et seul désigne la souffrance (avec certes une annonce aux v.10-11) ; ce qui précède est la beauté parfaite. Recherche du parangon de la perfection (*parangon derobé sur les dieus*, v.13 : pas Prométhée, mais contemplateur) : ambition de peindre un idéal divin, faisant de Denisot le modèle de l'artiste inspiré façonnant la beauté formelle humaine par la contemplation de la Forme divine de la Beauté (esprit et yeux *ensemble*, v.12), forme multiple et infinie, dépassant la mesure de l'humain regard (v.5).

27. Sonnet 88. « Si seulement l'image de la chose »

Le regard du poète inspiré doit voir réellement, mais voir ce qui est divin, donc trop grand pour l'homme. Le poète est l'homme de l'impossible. Ce paradoxe est rendu concevable en convoquant la physique lucrétienne des simulacres au sein d'une poétique courtoise d'inspiration platonicienne « christianisée » : là est l'usage proprement poétique, créateur (*artificiel*, poiétique), que fait Ronsard de la cosmologie et de la théologie dans le cadre de son recours au genre des « Amours ». Cette conception *héroïque* du poète est cependant ramenée au registre doux propre à l'Amour, et s'infléchit en un jeu de célébration de la Dame, qui fait que sa beauté peut seule avoir été véritablement vue et admirée, ici-bas, par le poète qui, humain, en devint aveugle (les yeux brûlés : là, on est proche d'Icare — cf. **sonnet 143**). Seule la contemplation dans l'ordre de la divinité permet de voir Cassandre. Ce qui fonde le fait de devoir décrire son aura, son lustre et son éclat, à travers l'effet de sa lumière (les yeux qui brûlent), mais sans jamais la montrer, elle (d'où souvent son immédiate présence déjà métamorphosée : cf. **sonnet 23** entre autres, ou dans son statut d'intermédiaire avec les dieux : cf. **sonnet 42**).

C. Inspiration amoureuse et parole poétique : la *fureur*

28. Sonnet 201. « Comme on souloit, si plus on ne me blâme » — déjà étudié en juin.

29. Sonnet 167. « Je veus bruller pour m'en voler aus cieus »

Ce poème est un lieu de la création mythique particulièrement dense, puisqu'il rassemble deux actes qui s'enclenchent l'un après l'autre : le premier est la reprise (par commentaire et développement très condensé) du mythe d'Hercule immolé, et le second est la création d'une fable à partir d'un élément figuratif du mythe précédent : le feu et le bûcher. Ainsi, c'est une récriture qui est faite du thème du « feu sacré » qui enflamme le poète, inspiré et s'élevant ; de façon tout à fait topique, c'est le regard de la Dame qui enflamme le bûcher. Ce développement occupe les deux quatrains, qui est le déploiement mythique, engendré par une puissante poétique associative de la métaphore filée, de la thèse du v.1. Le sizain embraye sur une apostrophe directe à la Dame, convoquée de par sa nécessaire place dans le scénario du mythe : le mythe devient ainsi une scène de plain-pied avec l'acte d'énonciation : on est donc dans la performativité poétique par excellence, d'autant plus affirmée que cette parole accroche et réintègre la destinatrice dans son système rhétorique. Cette ostension de l'acte poétique fait sens vers un dépassement : le dernier tercet indique la véritable destination, contempler la Beauté divine, dans un effet circulaire avec le premier vers.

Ce sonnet appartient en cela à la série des sonnets reprenant des mythes antiques en les récrivant, en procédant à leur égard par variation de détail ou par déviation dans le scénario, ou dans l'interprétation allégorique qui en est donnée. Cf. **sonnet 20** et **sonnet 42** sur Vénus et **sonnet** sur Narcisse.

Noter par ailleurs qu'un thème, en l'occurrence le feu, peut tout à fait être utilisé de façon déceptive, et illustrer une autre inclinaison du poète-amant : au **Sonnet 174.** « Las ! force m'est qu'en brullant je me taise », c'est le feu qui consume et éteint qui est mis en scène. La polarité des différents éléments est une chose que, par exemple, Gaston Bachelard a beaucoup étudiée (cf. sa *Psychanalyse du feu*, mais aussi *L'eau et les rêves*).

D. Poésie et cosmos

30. Sonnet 53. « Avant qu'Amour, du Chaos ocieus »

Voici *le* sonnet de la cosmogonie amoureuse, témoignant d'un syncrétisme encyclopédique qu'il ne faut pas prendre au pied de la lettre, mais comme l'arraisonnement par Ronsard de schémas cosmologiques hérités, afin de créer dans le sillage d'Ovide une vision unificatrice de sa poésie, ancrée dans une conception fertile et divine de l'amour, qui est son objet et qui lui impose le ton et le registre de son chant. C'est dans ce sonnet que se donne à lire de la façon la plus exemplaire le modèle hérité d'Ovide de *l'amour comme religion*, c'est-à-dire comme principe qui relie, et qui ce faisant forme l'univers en le reliant, en faisant en sorte que son déploiement par la métamorphose et le changement permanent des corps ne devienne pas retour au chaos. L'amour est principe créateur, dont le programme suit celui d'une cosmogonie : séparation du chaos inerte (cf. « ocieus » v.1, et **sonnet 201**, v.1) par perçage (embrayage sur le sème des rais du regard : l'œil comme le soleil, principe de vie via la lumière dans le sombre chaos) ; ordonnancement et travail de parachèvement de la matière malformée, qui *anime* le corps et l'esprit par son principe *chaut* (cf. **sonnet 158**, v.5) et les rattache à leur âme — âme qui les relie à leur Idée, à leur Forme, leur Beauté : l'amour est le principe divin (on le voit, l'amour est un principe tout à fait compatible, dans une certaine mesure, avec la conception chrétienne de la Création) ; animation devenant *branle*, lançant le cheminement.

Ce sonnet doit être rapproché des poèmes de la révélation de la prédestination divine de l'amant et de la révélation à soi d'un destin, d'un être que le poète-amant s'ignorait : **sonnet 201**, **158**,)

31. Sonnet 158. « Contre le ciel mon cœur était rebelle »

Ce sonnet est le poème du temps de la prédestination, nouveau schéma chrétien réinvesti de façon laïque et créatrice, et dont il ne faut pas surévaluer la portée théologique. Comment ce temps se met-il en scène ? La prédestination concentre d'ailleurs plusieurs tonalités. Tout d'abord, le programme courtois est intégré dans le déroulement du trajet vers l'*innamoramento* ; ensuite, de forts accents platoniciens sont là avec la réminiscence et le mythe du *Phèdre* des amants réunis dans un temps mythique et séparés lors de la venue à l'incarnation sensible ; enfin, tout cela forme un mixte avec la vision paradisiaque de la Dame. Ce poème présente le processus dans son ensemble, dont la polarisation sur la souffrance ou sur la jouissance est présentée comme une possibilité, tandis que la variation mènera d'autres poèmes à choisir bien sûr l'un ou l'autre ambiance ; par ailleurs, le temps est un temps « logique », pas chronologique, qui aboutit à l'union euphémisée, allusive, des deux amours, charnel (près/fait) et spirituel (loin/pensée).

La prédestination de l'esclave pour sa maîtresse est aussi traitée dans le **sonnet 198**.

32. Sonnet 69. « L'œil qui rendroit le plus barbare apris »

Voici un des sonnets célébrant l'Œil-Soleil, comme source de lumière à tous les sens du terme, ici d'abord physique, puis/et inséparablement spirituelle. Cette fois, l'œil, « lumière enrichie », est entéléchie (ultime rajout au syncrétisme ronsardien : Aristote !). Le contact (ou l'absence) avec cette source définit la vie ou la mort : le temps est donc entièrement déterminé par ce principe premier, ordonnateur de l'univers du poète. On a une remontée de la description physique du regard, activement efficace sur le plan moral (v.1), à son principe *métaphysique*.

33. Sonnet 37. « Les petits cors, culbutant de travers »

Ce sonnet est l'un des plus denses à décrire toute l'organisation cosmique au sein de laquelle vient s'inscrire, dans sa sphère de voix propre, la poésie qui, elle-même, se présente comme un « petit tout », microcosme dont l'échelle et la matière sont à la fois tout à fait secondes et intégrées dans l'organisation du grand tout, mais qui au sein de ce grand tout jouent leur partition, en faisant « sonner » l'honneur des choses physiques, grâce à sa matière propre : la voix, de « dous parler », *dolce stil novo* qui enchante le monde.

E. Inspiration, agonistique, intertexte

34. Sonnet 73. « Que n'ai-je, Dame, & la plume, & la grace »

Ce sonnet est celui de la prétérition et de l'agonistique poétique. Il témoigne tout à la fois de l'allégeance courtoise envers la Dame posée en position de divinité ; de la concurrence glorieuse avec ceux que Ronsard lui-même élit comme « ses » maîtres (Antiquité, Pétrarque, du Bellay), dessinant ainsi un programme esthétique qui évince tout ce qui n'est pas divin (c'est-à-dire : les Français avant la Pléiade) ; du programme politique et linguistique d'illustration de la langue française par des « vers François ». Ici se dessine donc, surtout, la place d'une divinité incarnée dans

l'Idéal du temps présent, c'est-à-dire Cassandre, mais surtout dont l'Idée véritable est Amour : source directe d'une inspiration, court-circuitant toute *imitation* d'un passé national proche, au profit des véritables parangons de l'écriture ronsardienne : les Antiques et le Toscan.

35. Sonnet 170. « Je ne suis point, Muses, acoutumé »

Ce sonnet constitue la « relève » inspiratrice que permet le recours aux « Amours » : l'inspiration antique vis-à-vis des Muses fait l'objet d'un topos d'humilité, tandis qu'est réaffirmée l'inspiration divine, via la puissante matrice passionnelle de la parole poétique léguée par la tradition courtoise et portée à son sommet par le Pétrarque du *Canzoniere*. Cette affirmation se double de la question de la *translation* et de l'acclimatation de l'Idéal toscan à la France présente, laquelle, de façon agonistique, ne se contente pas d'imiter, mais doit dépasser — comme l'indique le signe du Ciel d'avoir réservé la beauté de Cassandre à la France. Le topos d'humilité est encore une fois une prétérition qui laisse le spectacle d'un « âge » désolé, d'une scène vide de tout poète digne de cette occasion, sur laquelle donc l'apparition du génie ronsardien n'en est que plus fulgurante et visible. Ce faisant, il *efface* la présence de tous ses autres contemporains dans la course à la gloire dans le genre du chant amoureux. Agonistique, cette fois non nationale plus vis-à-vis du Toscan, mais vis-à-vis de ses propres contemporains. L'agonistique et l'incarnation d'un Idéal constituent une structure de pensée, un *habitus*, profond, noble, et nullement désagréable en soi (cf. Lecointe).

36. Sonnet 85. « Pour celebrer des astres devestus »

De l'ardeur avouée à la fureur espérée. Ce poème participe de la construction intertextuelle des parangons poétiques auxquels Ronsard s'attaque, dans une agonistique qui se veut, cette fois, *récapitulation* des valeurs (de style) passées et existantes dont la lyre ronsardienne veut se faire la somme et le dépassement. La source d'une telle ambition est l'inspiration divine qui lui vient de l'esprit de sa Dame (v.3-4) : hausser son écriture à cette hauteur lui assurerait une telle gloire ; or c'est l'accès à un tel résultat que démontrent tout à la fois le poème et l'ensemble *copieux* du recueil. CQFD…

37. Sonnet 71. « Jà desjà Mars ma trompe avoit choisie »

Les deux gloires. Ce poème dispose les deux grandes aires poétiques de la lyre ronsardienne l'une par rapport à l'autre. La diversité de tons dont est capable le génie poétique ronsardien le révèle apte à incarner le poète idéal de chacun de ces genres, en l'occurrence l'Ode, déjà conquise, et la poétique amoureuse, enjeu du recueil présent. Rehausser le genre amoureux fait écho bien sûr aux propos tenus par Ronsard dans la préface des *Odes*, mais surtout, recourir au genre des « Amours » permet de déplacer le combat pour la gloire poétique sur un terrain beaucoup plus profondément rénovateur de la poésie : la question de l'élection et de l'inspiration divine, qui ainsi court-circuite la tradition française ; ainsi, l'importance est l'obtention de la gloire par l'élection d'un dieu, peu importe qu'il s'agisse de Mars ou d'Amour. À cet enjeu de politique poétique se tissent également des questions de style adapté à chacun de ces tons et de ces objets, ainsi que des enjeux esthétiques (*translatio* d'une « ambiance » et son acclimatation à la lyre française).

Mais ce qui importe est d'accéder à la totalité de la lyre, et donc à terme de conquérir aussi le chant épique — qui déjà se pose dans la présence de Mars, élisant non plus la lire mais la *trompe* ; alors seulement le poète peut se poser comme véritablement Idéal récapitulatif de toute la tradition, à l'égal de Virgile (plus encore qu'Homère), voire d'Ovide (cf. Lecointe).

4. Une fois le tableau parcouru…

Quelques lignes directrices à travers les poèmes[107]

Voici quelques thèmes qui peuvent former un récapitulatif et quelques lignes transversales à nos différents commentaires.

I. LE REGARD : DE L'*INNAMORAMENTO* PÉTRARQUIEN À LA MÉTAMORPHOSE

Un topos de la littérature courtoise et classique

- C'est un topos, un *lieu*, de la littérature amoureuse :
  - Comme lieu physique par où s'opère l'*innamoramento* : un lieu de rencontre
  - Un lieu de connaissance, de contemplation
- Un lieu questionnant le narcissisme : voir, être vu, récriture du mythe de Narcisse
- Le regard constitue également un principe poétique d'engendrement du poème, et de ce qui est donné à voir : le recours à la thématique du regard porte en elle deux présences puissamment mises en valeur : la lumière et la métamorphose.

La lumière désigne plusieurs plans de réalité

- La vitesse de propagation de la lumière est alors considérée comme infinie → son immédiateté transmet l'amour et la proximité du regard donne vie *ou* mort — à partir de quoi se déploie, non seulement une thématique amoureuse, ou une poétique de l'amour, mais une *physique*, c'est-à-dire l'organisation de l'univers, et la création cosmologique par la divinité de l'Amour.
- Cette *physique* est reliée à une *métaphysique*, c'est-à-dire à la réflexion sur la puissance *créatrice* d'Amour comme principe divin, organisateur, d'une nature tout à fait différente des êtres physiques eux-mêmes.
  (Attention : il ne faut pas prendre cette dimension *trop* au sérieux, Ronsard n'est ni un poète-physicien (comme Lucrèce) ni un poète-théologien (comme Dante).)

Le déploiement des images

- Il se fait à travers le recours à la métaphore et à toute la variété possible des figures exprimant la vie, la force, l'*energeia* ;
- Ces figures relèvent donc d'une vertu de style : l'*evidentia* (traduction latine du grec *enargeia*[108]), force de l'écriture qui fait ressortir la force de présence des *res* (les « choses », ou : ce dont on parle) au travers des *verba* (ce qui relève du langage : les mots, mais pas seulement : leur organisation syntaxique, discursive, stylistique, rythmique) ;

[107] Cette partie du cours ne suit plus la thèse d'Alduy, même si je fais à nouveau référence par endroits à ses propos. Aussi, ne cherchez plus la distinction souligné/non-souligné !

[108] Attention : l'*energeia* qualité de style est à ne pas confondre avec l'*enargeia*, le principe vital malgré leur proximité d'écriture et de signification !

- Cette qualité d'*evidentia*, les figures l'illustrent et l'incarnent activement[109] en autant de tropes (ou figures de style sortant d'une expression « normale », « habituelle ») que nous pourrons relever.

La métamorphose, principe poétique engendrant un univers de formes

Cette poétique du déploiement se fait sur le principe de la métamorphose, qui devient une véritable esthétique.

- Cette métamorphose est celle des corps vivants, et on se situe ici dans le sillage d'Ovide, qui est à la fois le poète élégiaque des *Amours*, mais également le poète épique des *Métamorphoses* ; ces deux aspects sont intimement liés, même si leurs genres sont distincts (poésie élégiaque et épopée recouvrent deux poétiques différentes), et se rejoignent dans une liaison entre le principe changeant qui domine la vie (dans son déploiement dans le temps autant que dans l'espace) et la nécessité d'un principe liant et reliant afin que le chaos ne (re-)vienne pas en place de l'angoisse inhérente à tout « branle » universel.

---

[109] Un point de méthode, tant dans la lecture de mes cours que, à titre de proposition, pour votre propre travail de rédaction : les mots employés sont précis ; je fais en sorte qu'ils puissent rester clairs dans une lecture rapide qui ne s'attarde pas sur eux ; mais si on les prend au sérieux, alors ils « charrient » des enjeux importants, et qui « parlent » aux habitués des textes humanistes, classiques et renaissants ; et ils peuvent surtout permettre, par leur explication, développer une réflexion (…et faire un bon paragraphe !). Ainsi, ici, trois termes permettent de questionner le statut de la poésie, de son inspiration et de sa force :

- *illustrer* désigne le fait de donner du lustre à ce qui est évoqué, c'est-à-dire à mettre dans la lumière. Nous retrouvons la thématique de la lumière → l'enjeu est donc le suivant : comment la poésie ronsardienne se fait-elle l'interprète fidèle de l'*amoureus univers*, *transmettant* et « donnant à voir » (Éluard) sa force organisatrice ? La fonction d'*illustration* de la poésie est une des formes d'existence sociale du poète : il aide à renforcer l'éclat du prince dans toute la gloire, et ce sera le but de la poésie politique et épique de Ronsard (pour les collègues qui l'an passé ont assisté à nos séances de séminaire autour de Corneille, ce « lustre » dira sans doute bien des choses !). Mais bien sûr, le poète vise lui-même à être prince… des poètes, et il *s'*illustre lui-même par son art. Cette question de l'illustration n'est peut-être pas aussi présente dans la poésie amoureuse, mais au moins y est-elle à l'œuvre comme présentation (c'est-à-dire, si là encore je joue sérieusement sur les mots : comme *mise en effet de présence*) de la vitalité divine et créatrice de l'amour. La lumière est certes l'objet de la poésie amoureuse, mais parce qu'avant tout, elle a été le vecteur de l'amour jusqu'au cœur du poète. De façon plus générale, avec Ronsard, on est dans une poésie catholique, qui est là pour *illustrer* l'ordre bon de la Création (et de l'ordre politique de la royauté du « très chrétien » roi de France) et, de par le lustre propre au poète inspiré, lui apporter tout l'éclat dont est porteuse sa lyre. Enfin, et évidemment, cette faculté d'*illustration* est celle qui donne son titre à la *Deffence et illustration de la langue française* de du Bellay : car là aussi, l'implantation de la langue est un enjeu politique, et la victoire linguistique ne se peut que si l'acte organisateur de la langue se trouve rehaussé par sa valeur *exemplaire*, au sens tout à la fois d'apport de matériaux servant d'exemples, et d'imposition d'excellence morale : deux tâches canoniques auxquelles la poésie, de par son rang supérieur dans l'art de bien parler, est naturellement préposée.
- *incarner* est un terme évoquant le passage de l'abstrait au concret, mais également d'un principe à l'être matériel qui participe de ce principe. Nous retrouvons alors toute l'importance de la théorie platonicienne de la *participation* qui régit les rapports entre monde intelligible des Idées et le monde sensible : comment le langage poétique → l'enjeu est donc le suivant : la poésie participe de l'univers, elle n'est pas qu'une expression simplement surfacielle de la réalité des choses ; elle a sa propre « matérialité », même si cette dernière n'est pas la même que la matière physique (celle par exemple des « petits cors », c'est-à-dire des atomes épicuriens auxquels Ronsard fait souvent référence) : quelle est la valeur essentielle de la poésie, sa place dans la hiérarchie de l'être, son essence ? Incarner, c'est mettre en corps ; qu'est-ce qui fait le corps d'un poème ?
- *activement* fait référence à la différence, chez Aristote, entre l'existence « en puissance » et « en actes » : un être peut exister à l'état de possible, non actualisé, ou au contraire déployer « en actes » toute l'étendue et la force de son existence. Passer d'un état à l'autre, c'est, entre autres, « s'incarner » ; mais comment, par quelle intervention ? C'est par exemple le rôle d'Amour, et plusieurs poèmes broderont sur le « déclenchement » de l'*innamoramento* comme création d'un univers. Si la poésie est un des moyens d'existence de la réalité, alors il y a une efficacité qui lui est propre. On peut dire que la poésie est un « moyen d'expression » de l'être : l'univers tout entier du monde, philosophique et poétique, forme un vaste « livre » dans lequel s'exprime toute la Création — et lorsqu'il s'agit de poésie amoureuse, cela est encore plus vrai dans la mesure où Amour est élevé au rang d'une divinité créatrice de vie et d'ordonnancement harmonieux de l'univers.

- Mais la métamorphose est, évidemment, un principe d'écriture poétique, celui de la diffraction des images (et du réel qu'elles expriment) : comment cela est-il rendu ? On voit cela non seulement dans une esthétique générale, qui relève de l'abondance et du chatoiement, mais également dans la dimension plus précisément rhétorique de cette abondance, à savoir dans la *copia verborum* (et qui fera l'objet d'un point précis, car il s'agit d'un aspect très important de la poétique ronsardienne et Renaissante), particulièrement dans l'enivrement sonore et rythmique qui donne au sonnet et à la chanson ronsardiens leur entrain propre, et enfin dans les outils proprement linguistiques employés (comment la diffraction s'opère grâce en particulier à la substantivation impropre des qualités adjectivales, tous les phénomènes de dérivation lexicale[110], la singularisation allégorisante, l'hypotypose, etc. ?).
- Cette présence de la métamorphose qui se déploie dans toute son abondance ne dégénère pas en une désintégration angoissante de l'ordre, tant cosmique que politique : Ronsard est un homme de la contre-réforme et de la royauté, et à cet égard, il est un poète catholique, pour qui le chatoiement du monde est la preuve d'une présence de Dieu et de son ordre.

II. LE TEMPS DES *AMOURS*…

- Le temps tel qu'il est représenté dans *Les Amours* est avant tout celui, interne, à la vie amoureuse — il n'est encore pas l'obsession de l'écoulement existentiel et du vieillissement (celui du *carpe diem* auquel Ronsard est avant tout rattaché, et qui caractérise surtout ses poèmes à Marie et Hélène). Il se présente sous plusieurs figures, toutes conditionnées par la logique amoureuse qui se déploie à travers les différentes vignettes que la masse des sonnets fait miroiter sans ordre apparente (mais relevant par là même l'état d'éclat, de grâce et d'enivrement propre à l'amoureux saisi).
- Un schéma souvent évoqué, soit dans son ensemble, soit dans l'une de ses parties :
    - Le temps est avant tout celui de l'*innamoramento* (terme venant de Pétrarque et désignant le processus par lequel le poète s'énamoure de la Dame) :
        - Ce temps prend avant tout la forme de la fulgurance du premier regard.
        - Ensuite se déplie, « s'ex-plique », le temps de l'*innamoramento* dans ses conséquences toujours aussi violent, mais plus long : celui du règne d'Amour sur la psyché de l'amoureux.
    - Ce temps a ainsi pour caractéristique d'être manichéen, et composé de moments tout à fait distincts et peu variés :
        - L'errance : Auparavant : errance de l'existence de l'amant dans une vie corporelle et matérielle sans sens
        - La brisure : L'événement fulgurant de la rencontre désigne l'instant où la Beauté jadis entrevue en Paradis s'incarne en une vision qui bouleverse et réordonne l'ensemble de cette matière existentielle enfin reliée à son principe originel, et à son « Entéléchie » (sonnet 69). Seule cette rencontre peut être taxée de « nouveauté », car elle seule introduit dans le règne terrestre et mondain[111] un élément hétérogène, divin. Il y a un avant et un après cette incarnation de la Beauté, de l'Idée.
        - L'entrée dans l'histoire : fait entrer ensuite le poète dans le temps rénové, devenu désormais histoire sensée et pleinement orientée. Cette orientation se fait par rapport à un repère : vis-à-vis de ce repère, se définit tout d'abord une condition existentielle (le poète dépend, dans sa santé sentimentale autant que physique, du regard de sa Dame : de la qualité de ce regard,

[110] Il serait bon sur ce point de regarder le mémento de figures de rhétorique que je vous ai transmis, autour de la question de la répétition, ainsi que quelques entrées du *Dictionnaire de poétique* de Magnien.

[111] Ce terme n'a pas le sens habituel que nous lui donnons actuellement, mais est l'adjectif relatif à ce qui appartient au monde, par opposition au divin, au céleste, etc.

aimant ou rejetant, dépend sa vie ou sa mort), mais également une tension (il y a un engagement du poète dans une voie de fidélité sentimentale et éthique, de louange éloquente, de création poétique).
    - On le voit, cette lecture du temps est un schéma tout à fait fidèle à la lecture chrétienne du temps, entendu comme une suite dans laquelle la venue de Dieu sur terre, son incarnation, coupe le temps en deux, et fait entrer l'humanité dans son histoire.
- Au sein de ce cadre, d'autres variantes, d'autres figures du temps, sont déployées :
    - La récapitulation des faits : à plusieurs reprises, Ronsard fait une chronique brève de l'histoire de son amour.
    - Plus rarement, on a l'expression, généralement douloureuse, de la durée, et de l'exil.
- Ce temps interne est resitué, par moments, dans un temps extérieur plus large :
    - Par exemple dans le tout dernier sonnet, 221, qui fait écho au monde politique via les guerres du roi. On verra qu'il s'agit d'une stratégie énonciatrice visant à replacer l'entreprise de la poésie amoureuse dans l'ensemble des autres écritures et ambitions ronsardiennes, et ce au moment de clore l'univers chatoyant créé par Amour, bulle poétique intégrée aux autres bulles mondaines où évolue et le poète, et ses textes.
    - Plus couramment, il y a également toutes les autres allusions, plus ou moins centrales dans un sonnet, au « temps présent » : contemporains de Ronsard, essentiellement ses collègues et/ou amis poètes, et localisation dans un milieu géographique connu (*Les Amours* sont ceux de *Pierre de Ronsard Vendomois*).
- Mais, on le voit à ces deux derniers types de repérages « historiques », on ne sort pas d'un certain espace, qu'on peut appeler l' « espace poétique ». → Le temps n'est qu'une des figures de cet espace. J'entends par là la poétisation des lieux, personnages et circonstances historiques données, qui sont traduites dans des enjeux esthétiques et rhétoriques qui évoluent ensuite de façon tout à fait autonomes des *realia* (des « référents ») à partir desquels, certes, Ronsard a pu puiser l'occasion de son inspiration[112]. Si à l'occasion du sonnet 61, Ronsard fait un jeu de mot sur Pré, allusion au mari de Cassandre, Jehan Peigné, seigneur de *Pray*, c'est bien parce que « l'occasion fait le larron », et que cela sert sa création, en l'occurrence une merveilleuse création allégorique autour de « ses » espérances déçues qui paissent[113], c'est-à-dire demeurent sans bouger, *ne varietur*, dans… un pré (c'est-à-dire dans ce qui les enclot, et les empêche de se réaliser : le nom de l'époux qui s'oppose à ce que le poète se rapproche à sa Dame). Ainsi se dessine un jeu tout à fait précis sur une transformation de l'espace, dans laquelle on peut, *grosso modo*, repérer ainsi étapes et enjeux. Tout d'abord, l'espace se transforme en un espace mythologique : la métaphore *in absentia* contenue dans le vers final se transforme immédiatement en une image où un principe abstrait se voit attribué un prédicat concret ; le processus de transformation par contamination de l'abstrait et du concret le plus terrien met en œuvre une métamorphose qui, des espérances fait des animaux paissants, c'est-à-dire des vaches, dénotant surtout la quantité du troupeau. Il y a, ce faisant, une acclimatation de la poésie pétrarquisante de l'amoureux malheureux et de la poésie de la métamorphose au pays vendômois, cet autre « pays de vaches » — je rappelle que par cette expression de « mon pays de vaches », c'est Rabelais qui désignait son Chinonais natal : je ne dis pas que Ronsard paraphrase ici Rabelais, j'indique seulement que la localisation dans un terroir désigne le projet de répondre, par la langue, à ce qui est revendiqué par la Pléiade comme l'esprit propre à un lieu, une patrie, un « climat » (d'où mon terme d'*acclimatation*). Il y a là une *politique*[114] de la langue, de sa mise en actes et de son *Illustration* par ceux qui se veulent ses plus ardeurs promoteurs, à savoir les poètes eux-mêmes (cf. *infra*).

---

[112] Ce disant, je veux insister sur le fait qu'il faut ABSOLUMENT se défaire de l'idée qu'on attend de vous *avant tout* de rattacher ce qui est conté dans les poèmes à une source réaliste ; et au premier rang de cela, il y a Cassandre : cette figure poétique est une figure construite, l'amour de Ronsard est un état d'esprit poétique qui ne signifie nullement qu'il ait réellement été l'amant transi d'une jeune fille native de la région blésoise.

[113] « Tant de plaisirs ne me donnent qu'un Pré, / Où sans espoir mes esperances paissent. » (sonnet 61, v.13-14)

[114] Comme y insiste le sous-titre de la thèse de Cécile Alduy sur la naissance du genre des *Amours* dans ces années centrales du XVI^e^ siècle.

- Une citation d'Alduy, qui clôt toute sa thèse, et donc qui mérite qu'on réfléchisse bien à toutes ses conséquences — en ce qui nous concerne, cela vous permettra de proposer des problématiques plus originales que des tendances « psychologisantes » que le genre des « Amours » semblerait tout naturellement impliquer : « La poétique des "Amours" est en définitive une poétique de l'espace. Chaque auteur puise dans un répertoire de *lieux* communs qu'il déplace et agence pour former de nouvelles pièces, à leur tour disposées en certains points spécifiques du recueil selon une topique stratégique. Il délimite l'espace de l'œuvre en l'encerclant de murs d'enceinte architecturaux et entend ainsi créer un champ littéraire nouveau qui embellisse et décore une aire linguistique et son territoire national. Agencement du recueil (disposition), esthétique de la surface (variation stylistique), poétique des lieux (imitation) et politique "territoriale" (annexion des autorités étrangères, fondation d'une littérature nationale) se conjuguent ainsi pour créer un nouvel espace littéraire, le recueil d'"Amours" français[115]. »
- → L'espace est une affaire non seulement de représentation imaginaire, de définition linguistique (l'espace national) et de pensée en termes de *lieux*, c'est-à-dire topoi, de lieux communs,

III. TROIS CATÉGORIES TECHNIQUES : LA *COPIA*, L'IDÉAL, LA *DISPOSITIO*

- Trois autres points techniques attireront notre attention, car ils permettent de questionner formellement et esthétiquement des aspects majeurs des *Amours* et de la poétique de Ronsard :

1. *Copia*

- La notion d'abondance, la *copia*, qui place Ronsard dans une lignée de réflexion remontant au moins à Érasme, autour des questions de l'amplification du discours (comment produire du divers à partir d'un thème donné), mais plus profondément encore, dans la lignée des poètes inspirés (ce qui nous renvoie alors aux théories du *furor poeticus*, théorie néoplatonicienne de l'inspiration poétique). *Les Amours* se fait *cornucopia*, corne d'abondance de laquelle coule une suite presque sans fin de poèmes ciselés comme autant de formes parfaites, nées de l'inspiration amoureuse et de la protection des Muses.
- Ce notion de copia peut se lire sur trois plans :
    - Sur le plan rhétorique : il s'agit des procédés d'amplification par lesquels l'écriture d'un discours s'étoffe et devient « abondant », « copieux ». En un sens, l'ensemble de nos commentaires a été un constant relevé de ces procédés. Je renvoie donc aux différents commentaires de ces poèmes.
    - Sur le plan poétique : cette abondance est également à l'œuvre à l'échelle du livre entier, et on a vu combien cette notion domine l'ensemble du projet ronsardien
    - Sur le plan anthropologique : la copia témoigne d'un rapport à l'écriture, à la fertilité et au monde qui va soit dans le sens positif d'une *cornucopia*, emblème d'une prodigalité naturelle, soit dans le sens négatif d'une angoisse du déferlement et du chaos.

2. Idéal, récapitulation et différence

- Si l'on regarde maintenant ces pièces du point de vue de l'organisation rhétorique du discours du recueil, c'est-à-dire dans sa valeur de positionnement social et d'assertion d'une valeur, la masse de ces centaines de sonnets sonne comme autant de preuves assenées, dans le discours du poète, en faveur de sa supériorité récapitulative et « nombreuse[116] » vis-à-vis de ses rivaux amis et même, voire avant tout, vis-à-vis des deux modèles, antique et moderne, que Ronsard veut remplacer au rang Idéal représentant l'excellence de la lyre amoureuse : Ovide et Pétrarque. C'est donc, troisième notion qu'il faut garder à l'esprit, la question de l'Idéal, et du défit que représente chez Ronsard l'ambition d'en incarner à son tour l'excellence dans la tradition poétique.

[115] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.496.

[116] La notion de *nombre* est d'origine rhétorique, désignant le rythme et l'ampleur des périodes, ou phrases complexes ; dire d'une prose qu'elle est nombreuse signifie à la fois qu'elle est intérieurement organisée de façon harmonieuse, et ample dans son déroulement.

L'abondance se trouve ainsi orientée dans une « agonistique entre poètes », de sorte qu'il faille y désigner un « Prince des poètes ». Cette dernière expression suppose chez son prétendant une puissance de « récapitulation » de « toute la lyre », et cela n'est pas question que de succès d'estime (ou pas seulement : le succès social n'est qu'un signe d'une réalité plus profonde de la perfection incarnée par l'œuvre du poète) : et à ce titre, Ronsard apparaît bien, aux yeux de ses contemporains, de ses amis (du Bellay lui dédiera un magnifique sonnet des *Regrets* dans ce sens[117]), et de la postérité, celui qui récapitule l'ambition poétique de son siècle, et la relève moderne en langue française de la longue tradition grecque, latine et toscane des grands ancêtres.

3. *Dispositio*[118]

- La notion de *dispositio*, catégorie rhétorique désignant l'ordonnancement de la matière discursive. En effet, *Les Amours* sont un recueil, et il importe de ne pas les prendre seulement comme une collection de pièces éparses : certes, leur ordre témoigne en faveur d'un foisonnement (lui-même signe de *copia*), et d'une dynamique du jaillissement dont Ronsard lui-même, fort probablement, a été le premier émerveillé ; toutefois, cette liberté réelle dans l'organisation et cet affichage d'une profusion géniale et naturelle permettent des effets de sens locaux, certains rapprochements, ou plutôt un sens de la transition qui donne à la lecture un coulé mélodieux, fait parfois de contrepoints et de contrastes de ton. L'ensemble fait du recueil des *Amours* le lieu idéal pour donner à lire un art de la variation autour d'un thème qui, parce que réduit dans ses sous-thèmes et de par sa nature obsédante et mono-maniaque[119], souligne d'autant mieux la virtuosité technique du poète, indissociable de son inspiration furieuse, elle-même exprimant la furie supérieure manifestée à travers l'expérience de l'amour comme principe de vie et d'ordonnancement universel[120]. *Les Amours* comme recueil désignent donc

---

[117] « Cependant de Magny suit son grand Alençon », sonnet XVI des *Regrets*.

[118] Cf. quelques citations d'Alduy, que je donne en annexe 2 pour votre information, mais sans commentaire (je vous renvoie aux différents propos que nous avons pu tenir en cours ensemble).

[119] Il faut prendre ce terme au pied de la lettre. D'une part, la *mânia* désigne la folie noble qui s'empare du poète et de l'oracle quand ils se trouvent en contact avec une présence du Dieu en eux, voire en face quand il s'agit de regarder la beauté, qu'alors on contemple — mais alors il ne faut pas oublier que ce que l'on contemple *nous pénètre*, dans une relation d'immédiateté lumineuse, et alors nous retrouvons le lien étroit entre la thématique de la lumière dans la poétique des *Amours* et la physique épicurienne dans laquelle la vision est un phénomène par lequel les particules (ou « petites parties » : les « petits cors ») de l'objet vu pénètrent réellement l'œil pour s'inscrire dans l'esprit de qui regarde (c'est là le matérialisme épicurien de la conception épicurienne/lucrétienne de l'esprit).

D'autre part, la folie a pour seul et unique objet la Dame, si bien qu'il s'agit réellement d'une monomanie, presque, si j'osais, au sens où l'on parle d'un monothéisme, par opposition aux *Dieux gentils* (ainsi nomme-t-on les dieux des civilisations païennes antiques ; cf. par exemple l'ouvrage, de Boccace intitulé *Genealogia deorum gentilium*, somme capitale par ailleurs pour la conception de la poésie inspirée et la redécouverte de la mythologie antique à la Renaissance). Je rappelle que la conscience de la distinction entre la vraie religion, chrétienne, qui croit en un seul Dieu, et celles dont les panthéons accueillaient une multitude d'images de la divinité, est tout à fait avérée, en particulier dans les questions d'interprétation des mythes antiques : la question de l'allégorie, de l'usage allégorique des fables païennes et de leur différence avec la parabole proprement biblique et chrétienne, est traversée par cette question.

Cela dit, il ne s'agit pas de dire que l'amour pour Cassandre est théologiquement indexée, chez Ronsard, car le registre demeure malgré tout beaucoup plus léger : à cet égard, la tradition pétrarquisante constitue une rupture par rapport à la poésie de Dante, en particulier la *Commedia*, dans laquelle Beatrice est bel et bien totalement intégrée à la sphère et au projet du Dieu chrétien. En revanche, et en recourant à un vocabulaire actuel, on peut tout à fait affirmer que le « modèle anthropologique », les « cadres de pensée », dans lesquels Ronsard trouve les schémas pour bâtir sa « cosmologie poétique amoureuse », sont profondément chrétiens, imprégnés des structures de l'interprétation chrétienne du monde.

[120] Dans cette dernière phrase, je souligne l'importance de plusieurs termes. La poésie, comme activité humaine de création, relève d'une *technè*, c'est-à-dire d'une maîtrise faisant l'objet d'un apprentissage et d'une évaluation (il existe une hiérarchie entre les poètes, lesquels suivent une formation scolaire) ; mais de plus en plus avec le regain néoplatonicien qui saisit toute la Renaissance sous l'influence du florentin Marsile Ficin, la valeur ultime de cette technè est mise sous la dépendance de l'inspiration du poète : je renvoie ici une autre partie de notre cours. Avec Ronsard, nous sommes à une période de l'histoire de

une forme valant comme principe qui permet une variation. Cette notion de variation a des origines scolaires et rhétoriques, en particulier à partir des notions de *translatio*, d'*interpretatio* et d'*improvisatio*, qui scandent la pratique d'écriture qui entretient le rapport à un texte classique, à partir duquel le rédacteur déploie son propre texte : ainsi se conçoit la formation d'une parole nouvelle dans l'ambiance rhétorique qui domine toute la pensée de la création littéraire jusqu'à la Renaissance incluse ; toutefois, malgré leur apparente transparence, il ne faut pas traduire immédiatement ces termes latins par les termes de « traduction » ou d' « interprétation ». La problématique de la traduction d'une langue dans une autre, au sens où nous, modernes, réfléchissons en termes de « fidélité », n'est pas ce que recouvre le concept néolatin de *translatio*, qui désigne certes le passage des valeurs réelles du système ancien dans le système présent, mais guidé avant tout par un souci d'adaptation de ces valeurs, et donc de leur expression, aux canons présents. C'est ainsi que la question de l'interprétation allégorique, ainsi que la technique du commentaire, sont guidés par cette qualité d'aptitude.

IV. Le projet de Ronsard et l'ombre d'Ovide : quelques propositions

Il fallait sans doute traverser toute la matière des deux cents sonnets, pour faire l'expérience concrète de l'omniprésence de la métamorphose et de cette force unificatrice de l'amour. Ce faisant, je ferai quant à moi un pas de côté par rapport à la thèse d'Alduy. Je rappelle que celle-ci met avant tout l'accent, à juste titre, sur le risque de surévaluer la présence d'une théologie dans la poétique ronsardienne. Toutefois, il me semble que l'on a affaire, avec Ronsard, à quelque chose de plus profond, de plus neutre, et à terme de plus influent, qu'à une « philosophie poétique » (qui à cette époque ne peut être qu'une théologie) : une conception du monde, porteuse d'une conception de l'univers poétique. En effet, la poésie ne peut se penser autrement que comme expression d'un monde ; il ne peut donc y avoir de bouleversement poétique que si c'est aussi, et avant tout, le monde dont parle cette poésie qui est revu en profondeur. La vision que déploie Ronsard dans sa poésie n'est pas une pure virtuosité formelle : ce dont il parle ressort forcément bouleversé, même si son but n'est pas de se poser en philosophe, en savant. Ce monde bouleversé est un monde compris sous le signe de l'amour et de la métamorphose.

Je souhaite ici faire rien de plus qu'une hypothèse de lecture, que je soumets à votre jugement. Il me semble possible de voir déjà, diffracté dans le genre assurément non-épique des « Amours », le souci d'une vision épique du monde. C'est avec la présence d'Ovide que l'on peut juger d'une telle ambition. Cette présence ne témoigne pas d'une imitation et d'une adaptation au sens traditionnel et technique du terme, qui consisterait à se placer dans les pas d'un auteur antique dans un genre précis — c'est ce que Ronsard a ouvertement fait vis-à-vis de Pindare avec les *Odes* — ; il s'agit plutôt d'une réflexion en actes, par la contamination de deux genres ovidiens : les *Amours* et les *Métamorphoses*. Il s'agit, par ailleurs, d'un déplacement : celui de l'ambition épique inscrite dans les *Métamorphoses* vers le genre léger de ce que la poésie latine appelle l'élégie amoureuse, et qui ne se limite pas aux tonalités de la plainte. La raison d'un tel déplacement, et surtout la greffe de la vision du monde comme métamorphose sur le thème de l'amour n'est possible que dans une conception fortement christianisée de l'amour platonicien, où cet amour joue le rôle de l'unification, rendant possible par contraste le déploiement des métamorphoses dans le monde, et dans l'esthétique — c'est ce qu'on appelle le baroque. À ce titre, je rappelle qu'Alduy repère et accorde cette présence de la tension Un/multiple dans le genre des « Amours » ; mais, fidèle à sa thèse principale, elle insiste sur le fait qu'elle agit non dans la thématique (cela, c'est bon pour les *Errances amoureuses* de Pontus de Tyard), mais dans la forme poétique, et avant tout dans l'organisation du recueil[121]. Je souhaite aller plus loin dans cette direction, et

---

la psychologie littéraire où la conception scolaire de la poésie, essentiellement technique, a déjà été supplantée, et réintégrée, par la conception « inspirée » de la création poétique. Sur ce point, je renvoie à Lecointe (Annexe 1).

[121] Je rappelle ses propos : « Qu'elle se teinte d'une aura platonicienne en invoquant le mythe de l'androgyne et le retour au ciel des Idées, ou qu'elle évoque l'étreinte des corps et l'entente des cœurs au nom d'un *carpe diem* plus trivial, la quête amoureuse exprime un désir de fusion, érotique ou métaphysique. Ce désir d'union passe cependant par une forme qui se démultiplie, se scinde et accuse matériellement la division des êtres et de l'être, la séparation du couple et le déchirement du sujet lyrique. Le recueil amoureux, et la philosophie ficinienne qui parfois le nourrit, n'évoque un désir d'unité que pour en souligner l'absence : sa forme même, une et plurielle, jeu de leurres dont les miroitements semblent pointe une origine unique qui se perd

montrer comment l'enjeu pour Ronsard va au-delà, et s'inscrit dans une ambition qui envahit toute l'écriture de Ronsard : non seulement la question de la *dispositio*, mais aussi le style, ou *elocutio*, et plus généralement sa conception du monde et de la poésie.

Si elle est soutenable, cette hypothèse permettrait au moins d'interpréter le problème que soulève la passion avec laquelle Ronsard se saisit du genre des « Amours », pourtant bel et bien mineur (son constat des *Odes* n'est pas faux) : problème, du moins du point de vue de la logique des genres poétiques et de leur hiérarchie, telle que l'ont décrite les extraits de Lecointe. En quoi le projet des *Amours* n'est pas une parenthèse dans le *cursus honorum* d'un poète qui ne vise à rien de moins que d'égaler les plus grands, c'est-à-dire les poètes épiques antiques.

A. Amour et métamorphose chez Ovide

a. *La métamorphose comme vision du monde et comme acte poétique*

Les Métamorphoses, carmen perpetuum

Voici tout d'abord une description de la métamorphose comme principe constitutif du monde, comme sous-bassement logique de l'histoire conçue comme transformation incessante et mouvante des corps : corps des dieux, mais aussi des hommes, et de leurs sociétés — ce qui fit de l'épopée ovidienne une œuvre ouvertement opposée à l'esthétique augustéenne, visant à imposer la *pax romana* autant sur l'empire des formes que sous tous les climats dominés par l'Empire.

Cumul de procédés visant à rendre le filigrane chronologique quasiment imperceptible : effets de symétrie et d'enchaînements d'ensemble estompés par le recours à la rétro-narration, un espace-temps fictionnel rétroactif et ubiquiste, à l'élasticité surnaturelle → « [Ce système narratif] pourrait être appelé métamorphique : dans la mesure où la continuité préservée du *carmen perpetuum* s'allie à un renouvellement incessant de l'anecdote, le passage du même à l'autre autorise précisément le maintien d'une identité qui perdure à travers la transformation[122]. »

S'y adjoint le charme propre à chaque récit : « Non seulement l'impression qui envahit peu à peu le lecteur des *Métamorphoses* est très éloigné de l'ennui, mais c'est bien plutôt un plaisir souvent mêlé d'émerveillement, qui fait des *Métamorphoses* un *carmen* au sens fort du terme, c'est-à-dire un chant porteur d'enchantement, celui-ci prenant sa source dans une sensation d'extraordinaire variété[123]. »

« De fait, tout comme l'arc-en-ciel auquel Ovide compare les tapisseries de Pallas et d'Arachné, son poème brille de mille couleurs diverses, sans qu'on puisse voir à l'œil nu le passage de l'une à l'autre, tant, proches, elles sont semblables, et pourtant, éloignées, si différentes (VI, 65-67)[124]. »

Je vous donne ces citations car elles peuvent tout à fait aider à commenter certains aspects de la poétique ronsardienne, à la condition cependant de quelques précautions : 1. Ne pas oublier que *Les Amours* sont un recueil, et que ce dernier se caractérise par une absence radicale de toute mise en récit ; 2. Ainsi, la dimension de *carmen perpetuum* est-elle une fonction d'enchantement prise en charge non plus par un principe de continuité et de fluidité, mais par l'esthétique de la variation d'unités brèves (sonnets), et d'une esthétique où souvent dominent la rupture et le contrepoint (cf. Alduy). 3. Quant au chatoiement des couleurs, le jeu de la proximité et du lointain s'applique inégalement au recueil de Ronsard : l'effet d'ensemble ne relève pas d'une harmonie strictement établie qui ordonnerait l'ensemble du recueil, en revanche, on a vu combien, dans l'espace d'un vers, d'une strophe, d'un sonnet ou d'une suite de sonnets, la variation de couleur, ou de ton, peut être immense et jamais disharmonieuse.

---

de reflet en reflet, désigne ce manque fondamental et le regret qu'il suscite. L'Un n'apparaît que comme présence en creux, mais reste l'idéal que tentent de construire, au moins à titre d'image illusoire, les trompe-l'œil que déploient nos auteurs pour faire œuvre et suggérer une cohérence par ailleurs défaillante. » (Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.483.)

[122] G. Tronchet, *La Métamorphose à l'œuvre*, Louvain, Peeters, 1998, p.271.

[123] H. Vial « *Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre*, une approche de la métamorphose ovidienne », *BAGB*, 2, 2004, p.142-145.

[124] Olivier Sers, « Introduction », *in* Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche bilingue », 2009, p.XVIII. Ce passage suit et commente les deux citations précédentes.

Ce que le mythe doit au poète (Amours, III, 12)

« C'est nous [les poètes] (*per nos*) qui avons montré Scylla dérobant à son père le précieux cheveu (…). C'est nous qui avons donné (*dedimus*) des ailes à des pieds [Persée] et des serpents à une chevelure [Méduse] ; vainqueur, le petit-fils d'Abas est emporté par un cheval ailé. C'est encore nous qui avons étendu Tityos sur un espace immense et imaginé (*fecimus*) le chien aux couleuvres hérissées sur son triple cou. (…)À quoi bon rappeler Protée, (…) et les rochers insensibles dociles aux sons d'une lyre [Orphée] ? L'imagination créatrice des poètes se déploie sans bornes et n'astreint pas ses productions à la fidélité de l'histoire. On aurait dû tenir pour inexactes aussi les louanges que je donnais à une femme. Vous êtes aujourd'hui crédules et c'est pour mon malheur[125]. »

Il s'agit ici d'un art poétique donné sur le mode poétique :

- Le vocabulaire où acte et imagination se conjuguent : notez que les termes désignant la création imaginaire sont des verbes de production active (donner, faire). On retrouve de plain-pied poiesis et praxis : l'artifex est démiurge.
- L'art du poète est fonction imaginative, mise en image : lien fondamental entre métamorphose et création poétique. Mais cette image n'est pas fixe, elle *implique* toute une action que le récit déploie, et que *récapitule* le nom du héros. Ainsi, le mythe est avant tout *muthos*, histoire, récit. On est ici dans une droite ligne aristotélicienne.
- Autre écho, direct et évident, à la *Poétique* d'Aristote : l'éloge de la poésie se fait sous forme inversée d'humilité par rapport à l'histoire. Cela fait référence à la distinction aristotélicienne entre l'histoire, attachée au réel, et donc limitée dans l'universalité que vise de lois (d'action, etc.) tout discours vise à délivrer — ce qui, chez Aristote, établit la supériorité du poète sur l'historien (qui est, étymologiquement, un « enquêteur »).
- C'est dans le recueil élégiaque qu'est donné un art poétique de la *poiesis*, création de formes augmentant le réel d'une matière singulière (cf. **sonnet 37**) : c'est-à-dire un art de la possibilité d'une fluidité de transformation basé sur la métamorphose. Lien possible, donc, entre les deux genres. C'est cette possibilité que Ronsard va mettre en œuvre, mais cela, car la condition sine qua non est désormais réunie : que l'amour procure une force unificatrice suffisante à tenir ensemble la variété métamorphique. C'est ce que permet l'esthétique baroque où l'amour platonicien joue son rôle de *liant* universel et de force centripète de retour à l'Un.

b. *Les Amours*

Le poème ovidien n'est clairement pas dominant dans l'inspiration ronsardienne, comme l'on souligné nombre de critiques. Toutefois, il demeure, comme origine du genre élégiaque, un point de départ dont il ne faudrait pas négliger certaines de ses caractéristiques. Je me contenterai ici d'en donner deux : le rapport entre la forme du vers et le thème amoureux, et la *recusatio*, morceau « topique » où est abordé le renoncement au grand genre, épique, au profit du genre mineur de l'élégie.

Incipit des Amours

« J'allais chanter, sur le rythme héroïque, les armes, la fureur des combats ; au sujet convenait le mètre : le second vers du poème était égal au premier. On dit que Cupidon se mit à rire et qu'il y retrancha furtivement un pied. "Cruel enfant, qui t'a donné ce droit sur la poésie ? Chantres inspirés des Piérides, nous ne sommes pas de ta bande. Que dirait-on, si Vénus dérobait les armes de la blonde Minerve et si la blonde Minerve agitait les torches ardentes ? Approuverait-on de voir Cérès régner sur les forêts qui couvrent les montagnes et la vierge au carquois présider à la culture des champs ? S'aviserait-on de mettre une lance aiguë aux mains de Phébus à la belle chevelure, pendant que Mars toucherait la lyre d'Aonie ? Grand et trop puissant déjà est ton empire, enfant. Pourquoi ton ambition vise-t-elle une besogne nouvelle ? Ou bien l'univers entier est-il à toi ? À toi l'Hélicon et la vallée de Tempé ? C'est à peine si désormais Phébus même serait maître assuré de sa lyre. Un premier vers s'est fièrement campé en tête d'une nouvelle page ; celui qui vient affaiblit mon élan. Et je n'ai pas le sujet approprié à un rythme plus léger, soit un

[125] Ovide, *Les Amours*, III, 12, 21-44, *op. cit.*, traduction Henri Bornecque. Les deux derniers distiques sont :
Exit in inmensum fecunda licentia uatum,
Obligat historica nec sua uerba fide.
Et mea debuerat falso laudata uideri
Femina; credulitas nunc mihi uestra nocet.

jeune garçon, soit une jeune fille aux longs cheveux bien soignés.'' J'avais à peine fini de me plaindre que, ouvrant soudain son carquois, le dieu prit des traits destinés à me percer, banda vigoureusement sur son genou son arc recourbé et dit : "Tiens, poète inspiré, voilà une matière pour tes chants.'' Malheureux que je suis ! elles étaient bien dirigées, les flèches de l'enfant. Je brûle, et dans mon cœur qui était libre règne l'Amour[126]. Que mon œuvre commence par des vers de six pieds et se pose sur des vers de cinq ! Adieu, guerres cruelles, vous et le rythme qui vous est réservé ! Ceins tes tempes aux cheveux blonds du myrte qui fleurit sur les rivages, ô ma Muse : tes chants exigent onze pieds seulement[127]. »

Le genre, son unité

La définition du genre est beaucoup moins évidente qu'il semblerait, et la diversité des sujets est grande dans l'élégie ovidienne. L'unité finit par revenir à la chose apparemment la plus artificielle : le mètre.

« Devant cette disparité [thématique], le distique reste donc le point fixe d'une définition de l'élégie. Les élégiaques antérieurs à Ovide y ont ajouté une autre constante, qui est le ton. Ovide le caractérise par un certain nombre d'adjectifs qui qualifient, soit le poète, soit le poème, soit le sujet, dont il montre ainsi l'adéquation. Le recueil des *Amours* est qualifié de *teneri* (III, 1, 169), un adjectif affectif qui évoque des notations de jeunesse, de délicatesse, de tendresse, et qui qualifie le poète amoureux déjà chez Catulle (*Poèmes*, 35, 1). Les élégies, qualifiées par Ovide de *leuis*, "légères'' (II, 1, 21) et d'*inbelles*, étymologiquement "inaptes à la guerre'', donc "paisibles'' (III, 15, 19), portent des caresses, *blanditias* (II, 121), et des mots qui sont dits *lenia*, "doux''.

Ces mots, qui sont tous menacés d'une acception péjorative, définissent un univers qui s'oppose à la rudesse de la guerre et de la politique, et un style qui se distingue du style épique qui se distingue du style épique ou tragique qualifié de *grauis* (III, 1, 23 ; I, 1, 1 ; II, 18, 4). Mais les élégies ne sont pas toutes tendres et délicates, et certaines sont mêmes violentes ou comiques. Il faut donc entendre que les adjectifs employés par Ovide définissent un état d'esprit, une manière de regarder le monde, qui n'est pas celle des moralistes ni des hommes politiques, mais celles de jeunes gens dont l'occupation première est l'amour[128]. »

Sur le point de la diversité, précisons la position de Ronsard : *Les Amours* de 1552 sont d'une rigueur tout à fait digne de du Bellay ; en revanche, la *Continuation* reviendra à une diversité de formes et de thèmes tout à fait patente ; mais c'est alors un retour à la tradition marotique, incarnée en particulier par l'œuvre de Pontus de Tyard.

Surtout, cette unité n'est pas encore pour Ronsard le choix du mètre : le décasyllabe demeure un héritage, entre l'endécasyllabe qui n'a pas fait ses preuves pour traduire le mètre pétrarquien, et l'alexandrin encore timide — mais qui sera bientôt le signe définitif de la victoire de la Pléiade sur la poésie, sa preuve la plus profonde qu'elle a pris la relève française de Pétrarque. En attendant, c'est le sonnet qui joue ce rôle d'une unité formelle apte à être reconnue, et surtout à jouer un rôle structurant : sa forme est à la fois suffisamment fixe pour résister au flot abondant de la matière amoureuse et pour lui insuffler son rythme et sa proportion, et suffisamment souple pour donner toutes les variations de ton et de couleur au déséquilibre harmonieux et dynamique de la structure en quatrains et sizain.

La recusatio

Il est un point qui semble important : la justification du choix d'un genre mineur, l'élégie, et non du grand genre de l'épopée. C'est un passage topique de la poésie est la *recusatio* :

« À l'époque d'Ovide, la question des genres est primordiale et le motif du refus du grand genre, en latin la *recusatio* est fréquent chez les poètes élégiaques, dont Properce (*Élégies*, III, 3 ; 4 ; 9). Ovide le transforme en un jeu subtil qui révèle en même temps le secret de la composition poétique[129]. »

Chez Ronsard, la *recusatio* prend encore une dimension tout à fait singulière : c'est par un choix souverain que Ronsard renonce à la lyre épique (cf. **sonnet 71**). Le poète était déjà élu par les Dieux, ce n'est donc pas par dépit ou déficit de forces qu'il renonce à l'épopée, et qu'il fléchit la course que les astres voulaient lui imprimer : il décide lui-même de choisir un autre lustre, une autre divinité. Certes par l'intervention de la divinité amoureuse incarnée en

---

[126] Notez ici un autre topos qu'on retrouve à plusieurs moments chez Ronsard : la *liberté* (ou *franchise*) du cœur, dont est soudain privé le poète sous l'effet de la passion.

[127] Ovide, *Les Amours*, I, 1, *op. cit.*, traduction Henri Bornecque.

[128] Jean-Pierre Néraudau, « Introduction », *in* Ovide, *Les Amours*, Paris, Belles Lettres, « Classiques en poche bilingue », 1997, p.XII-XIII.

[129] Id., p.XXV.

Cassandre, mais qui en retour, n'a d'existence que par le choix de Ronsard lui-même. Le poète reste celui qui choisit et élit sa Maîtresse (cf. Ovide III, 12, 7 : « Je me trompe fort ou mes vers l'ont rendue célèbre »).

Enfin, notons une caractéristique des *Amours* ovidiennes : le recours à une trame dramatique qui par exemple fait apparaître Nason, énonciateur fictionnel du livre, et permet une progression au fil du livre, par exemple dans le rapport au choix du genre, de la *recusatio* initiale jusqu'à l'abandon final du genre. On retrouve ici encore l'importance d'une fiction narrative à la base du recueil. Plus tard, Marot perpétue l'importance du récit dans l'architecture du recueil. La différence entre les deux poètes concerne, outre les deux époques historiques, le genre référent dans lequel se pense cette fiction : cette différence réside dans la prédominance, chez Ovide, du genre théâtral et non pas du récit, du « roman courtois » et de ses personnages, mais du genre dramatique et de la comédie, plus proches de son univers. Les recours sont autres, par exemple des situations-types, des personnages, des possibilités de varier les tons et les registres ; le tout se mêle au fil des poèmes. Encore une fois, il convient ici d'insister sur l'originalité radicale de l'esthétique du genre des « Amours » : de ces deux modèles tendant à créer une fiction encadrante, Ronsard se défait totalement à la suite de Scève, du Bellay et Pontus de Tyard.

B. Chez Ronsard

Concernant *Les Amours* de Ronsard, notre lecture a pu mettre en valeur la présence de la métamorphose à tous les niveaux de la poétique ronsardienne dans *Les Amours*. La présence lexicale du terme est fréquente, souvent en CC de manière et associée des substantifs importants (« cœur ») et d'un adjectif antéposé à valeur d'épithète de nature (« en cent/mille métamorphoses »). En tant que thème, elle est par conséquent affichée, et fait l'objet de nombreux poèmes où, à la faveur d'une métaphore filée, se met en place une « mise en mythe » de Cassandre ou d'un autre épisode du scénario amoureux ; l'embrayage avec le personnel mythologique se fait par le recours à des thèmes clairement ovidiens (y compris par le simple fait que les *Métamorphoses* fonctionnent, aussi, comme la plus vaste mythographie, d'ailleurs relayée depuis 1375 par la *Genealogia deorum gentilium* de Boccace) ; le **sonnet 20** est bien sûr exemplaire à cet égard, mais parfois, il s'agit même d'une présence isolée, tel un portrait, comme pour celui de Narcisse donné au **sonnet 153** « Que láchement vous me trompés mes yeus ». Enfin, c'est en tant que principe esthétique d'ensemble que fonctionne la métamorphose, puisqu'un principe général de transformation continue opère sur l'ensemble des êtres habitant *Les Amours* : non seulement les personnes, mais les parties de leurs corps, et jusqu'aux éléments naturels qui entourent la Naïade (**Sonnet 62.** « Dedans les Prés je vis une Naiade ») ou auprès desquels se réfugie le poète-amant (**Sonnet 9.** « Le plus toffu d'un solitaire bois »). De ce principe esthétique, dépend la rhétorique et la poétique des *Amours*, avec d'une part la profusion des tropes et outils linguistiques dont nous avons fait le repérage, au fur et à mesure de nos explications, et d'autre part les grandes caractéristiques maniéristes et baroques qui dominent dans l'art tout à la fois copieux et ciselé qui guide autant le détail de l'écriture (au sein d'un sonnet, d'un quatrain, d'un seul vers) que son flot ample (à l'échelle de la disposition des sonnets entre eux par petites unités, ou le principe général de la variation sans fin).

Or c'est dans un recueil relevant du genre amoureux que se lit l'héritage esthétique des *Métamorphoses*, héritage dont ne peut être séparé, au lecteur savant qu'appelle Muret, le genre auquel se rattache le long poème ovidien : l'épopée. Il y a donc un déplacement, dans un genre reprenant le nom de l'élégie ovidienne (*Amores*), d'une esthétique et donc d'un programme poétique, relevant d'un autre genre : pareil déplacement implique une variation, une interprétation, une *adaptation*. Cette adaptation peut être la suivante : l'esthétique des métamorphoses est évidemment proche de la sensibilité maniériste dont peut se nourrir une poésie comme celle des *Amours*, et trouve donc tout à fait sa place comme outil et ambiance poétiques au service du thème, dominant, de l'amour. Par ailleurs, cet amour n'est plus celui d'Ovide, il est devenu un amour alliant celui, courtois, revisité par Pétrarque, et celui platonisé/christianisé par Marsile Ficin dans le sens d'une philosophie inspirée. Ficin, au XV^{e} siècle, traduit le *Phèdre* et le *Banquet* de Platon, en insistant en particulier sur la philosophie de l'amour qu'il interprète dans un sens chrétien, où l'Amour joue un rôle qui, au sens étymologique, peut être qualifié de « religieux », c'est-à-dire un principe de liaison dans le divers de l'univers ; la diversité du donné, de l'incarnation, du sensible, est peu à peu réintégré par un appel vers l'Un, dont se fait l'écho la présence dans la création d'*exempla* de la Beauté, telle Cassandre. Ainsi, dans le divers du monde où règne la métamorphose permanente, le poète se doit de montrer

l'esthétique de cette métamorphose, mais d'en réintégrer les différentes tendances centrifuges et fuyantes, palier par palier, dans une remontée vers un principe unifié.

Cette unification peut prendre forme poétique, et à ce titre, on peut lire le long recueil des *Amours* comme le lieu où l'abondance quasiment sans fin, pouvant être perpétuellement rallongée, n'en est pas moins fermement rassemblée à tous ses niveaux : dans des vers et des strophes au nouage rythmique et musical sans faille ; dans une forme, le sonnet, à la fois hautement codifiée et témoignant d'une souplesse apte à exprimer le divers du monde et le spectre des sentiments ; dans une esthétique de la variation d'autant plus vertigineuse qu'elle affirme surtout en son cœur un principe inamovible, celui de la force de l'amour à l'origine de tous les phénomènes décrits, chantés et pleurés dans la voix sans fatigue du poète-amant.

Il ne semble pas possible d'aller plus loin et de donner une ampleur spirituelle explicitement théologique à l'entreprise de Ronsard : sur ce point le poète n'a pas l'ambition par exemple de Pontus de Tyard, ni même celle, originelle, de Pétrarque (qui demeure malgré tout un fils, même émancipé, de Dante). Autrement dit, on ne peut dire que la poésie de Ronsard offre une théologie à l'esthétique de la métamorphose, en tout cas pas plus que ne l'opère déjà son époque et le milieu poétique dans lequel il évolue. En revanche, il me semble que sa passion poétique propre demeure : ce n'est pas dans la hauteur théologique qu'il faut chercher la philosophie de sa poésie, mais dans la force démiurgique avec laquelle il déploie son ambition et son exploitation des formes et des genres.

Quant à l'ambition, on l'a vu, il dépasse un désintérêt initial pour le genre des « Amours » pour descendre dans l'arène et y triompher sans conteste par l'abondance et la brillance de son recueil : une force inspirée est à l'œuvre dans cette démonstration qui portent la poésie à un degré d'affirmation de soi jamais égalé, au point d'en acquérir une pureté absolue, sans rien d'autre qui la justifie qu'elle-même. Même le projet d'illustrer la langue française ne saurait être vu comme la loi à laquelle se soumettrait le poète inspiré : c'est au contraire pour lui apporter le décisif soutien de son génie propre qu'il participe de l'aventure générationnelle autour de l'acclimatation du pétrarquisme au vers français ; un adjuvance dont Ronsard vise à ce qu'elle assure une victoire définitive de sa cause nationale, que son nom honore et décore.

Quant aux formes et au genre propre à la *Métamorphose*, tous deux ressortissent à une vision du monde, objet noble et méritant un grand style pour en porter l'expression : il y a là un projet dont l'ambition philosophique est ouvertement épique. Or le recours à l'épopée ne *conviendrait* pas avec l'objet qui fonde le genre des « Amours », et seraient alors tout à fait ignorées les exigences du *decorum*, de la convenance, cette vertu la plus centrale de toute la rhétorique. En revanche, investir le genre des « Amours » permet à Ronsard d'atteindre à l'excellence et à la grandeur, signes d'une inspiration digne du Grand Genre, par plusieurs points.

Le premier point est le fait que, comme on l'a vu avec la catégorie de « l'excellence dans son genre » présentée par Lecointe, l'accès au statut d' « auteur récapitulatif » exige d'être, aussi et d'abord, le plus grand poète dans les différents genres : après les *Odes*, et en attendant la grande poésie épique, les *Amours*.

Le deuxième point, malgré le classement traditionnel qui fait du genre des « Amours » un genre moyen, est la possibilité de proposer un style moyen et doux dont la fluidité (le flot copieux autant que l'agile souplesse) permet à sa façon d'embrasser, sinon de récapituler, différents objets, des plus bas aux plus nobles ; la variation de formes brèves à la fois semblables et toujours ouvertes à la diversité du monde, permet à la lyre de Ronsard de jouer sur une multiplicité de tons et de modes dont l'entraînement est la traduction harmonieuse, l'écho par *analogie*, à la vie et à la polymorphie du monde (pas seulement amoureux), et à la vigueur et la souplesse de la propre inspiration dont on devine que le poète est capable. Bien sûr, un centre inamovible assure à cette diversité de ne pas se perdre. Ce centre est fort et doux à la fois : Amour, il est aussi divin. La douceur, marqueur d'un style moyen dans lequel elle est certes une qualité, mais dont l'ambition poétique est limitée dans la gamme hiérarchique des genres, devient ainsi un outil de langage tout à fait *puissant*.

Le troisième point, enfin, est la refondation en profondeur du genre moyen des « Amours » dans une conception du monde clairement présente, et que dénote la présence de la thématique de la métamorphose : si le genre épique n'est pas encore abordé — l'heure viendra, avec la *Franciade* —, l'ambition d'une vision cosmique n'en est pas moins inscrite, sous-jacente, travaillant et fondant l'univers du poète, qui pour être *vates,* n'a plus pour autant besoin de se faire théologien. L'ambition du poète inspiré, *furieux*, peut s'exprimer dans la genre laïcisé des « Amours ». Ronsard n'est peut-être pas le premier à tenter cela, mais son recueil en fait assurément le plus grand, et de par l'ampleur sa

gloire, le seul. Il incarne l'akmé d'un cycle historique qui, après les Antiques et les Toscans, enfin vient donner à la France son « auteur récapitulatif ».

En conclusion générale à ce cours, je rapporterai ce que Ronsard relate, de l'expérience qui a été la sienne avec l'écriture des *Amours*, à son ami du Bellay, dans l'ode XXVI du *Second Livre des Odes* :

> Escoute du Bellay, ou les Muses ont peur
> De l'enfant de Venus ou l'aiment de bon cœur,
> Et tousjours pas à pas accompagnent sa trace :
> Car celuy qui ne veut les amours desdaigner,
> Toutes à qui mieux-mieux le viennent enseigner,
> Et sa bouche mielleuse emplissent de leur grace.
>
> Mais au brave qui met les amours à desdain,
> Toutes les desdaignant l'abandonnent soudain,
> Et plus ne luy font part de leur gentille veine :
> Ains Celion luy defend de ne se plus trouver
> En leur danse, et jamais ne venir abreuver
> Sa bouche non amante en leur belle fonteine.
>
> Certes j'en suis tesmoin : car quand je veux louer
> Quelque homme ou quelque Dieu, soudain je sens nouer
> La langue à mon palais, et ma gorge se bouche :
> Mais quand je veux d'amour ou escrire ou parler,
> Ma langue se desnoue, et lors je sens couler
> Ma chanson d'elle-mesme aisément en la bouche.

Annexes

Annexe 1.
Ronsard, « auteur récapitulatif »
Écriture poétique inspirée et tradition rhétorique scolaire
Présentation de *L'Idéal et la Différence* de Jean Lecointe

L'Idéal et la Différence de Jean Lecointe[130] est un ouvrage qui fait l'archéologie de notre conception actuelle de la « psychologie littéraire », et surtout la notion de « personnalité » comme cœur de l'expression poétique. Il me semble important d'avoir quelques repères autour de cette question, et l'ouvrage de Jean Lecointe fait à mon avis autorité en la matière.

Nous appartenons à une époque dont l'échelle de valeur est en faveur de l'originalité et de la nouveauté, opposée aux « lieux communs », expression péjorative qui d'ailleurs va de pair avec le discrédit de la « rhétorique » vue comme une technique sans âme pour produire du discours sans âme ni originalité. Cette façon de promouvoir l'originalité apparut, grosso modo, dans la période qui précéda immédiatement le Romantisme (Rousseau, entre autres) et les héritiers de Baudelaire et de Flaubert ; elle culmina avec les avant-gardes, dont surtout le Surréalisme et le Nouveau Roman ; on peut dire en un sens que le XX^e^ siècle s'éteint quand disparaît l'évidence de la supériorité d'une avant-garde, laquelle désignerait forcément le lieu du futur de l'art, que la masse n'atteindra qu'ultérieurement.

Face à une œuvre renaissante ou classique, le danger qui nous guette est de « plaquer » notre conception postromantique de la personne et de la subjectivité, sur une époque où l' « individualité », la « personnalité », au sens où nous en faisons aujourd'hui le contraire du « commun » et de la « tradition », reste encore à faire. C'est même une telle conquête qui caractérise la Renaissance, mais de façon très complexe.

Ronsard est assurément, avec Montaigne, l'un des grands noms dans cette histoire de la conquête de la noblesse *personnelle*, mais plus de par le génie dont il a *illustré* la figure du poète inspiré qui opère une *tabula rasa* de la poésie à son époque, que par sa vision « théorique » de la poésie, laquelle est grandement dépendante de la tradition dont ici Lecointe nous donne à voir la forte influence qu'elle exerce jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle. Ce qui rend la différence entre notre époque la Renaissance un peu plus difficile à percevoir que pour d'autres auteurs du XVI^e^ siècle, c'est que la poésie lyrique fonctionne sur la convention d'une universalité du « je lyrique » : aussi, nous sentons-nous plus proches de cette littérature que de celle, par exemple, des récits ou du théâtre. Et de fait, hormis Montaigne, ce sont bien les poètes particulièrement « lyriques » comme du Bellay ou Louise Labé que nous lisons encore, car leur élégie, voire leur mélancolie, s'intègre particulièrement bien avec notre sensibilité postromantique — mais au prix d'un contresens total sur les ambitions qui, par exemple, tendait du Bellay désireux d'illustrer la langue française, tout aussi ambitieux donc que Ronsard : nous appartenons bel et bien à deux univers dont les systèmes de valeurs sont radicalement différents. Précisément, notre époque fait de la Différence la valeur suprême de la création poétique ; elle est née d'une civilisation occidentale qui, jusqu'au XIV^e^ siècle, concevait l'excellence comme la soumission à un idéal totalement achevé, et indépassable, seulement accessible par de rares génies dont, quoi qu'il en soit, la place demeurerait irrémédiablement à l'ombre des grands Modèles classiques.

Avant d'en venir aux extraits qui nous plongent « dans » le point de vue qui est celui de l'époque où écrit Ronsard, j'annonce que le tout dernier extrait permettra un retour à notre époque : je vous livre ces remarques car, par-delà le seul cas de Ronsard, nous voyons combien questionner un texte de la Renaissance, c'est réfléchir sur ce qui constitue notre culture la plus commune et son *archéologie*. Je comprends que, dans une année de concours, on ait d'autres priorités ; toutefois, je vous livre cela, comme dirait Mallarmé, *en vue de plus tard ou de jamais…* Je pense qu'une telle perspective n'est toutefois pas tout à fait impertinente pour une dissertation ou une leçon, et encore moins lorsqu'il s'agit du souci pédagogique de faire entrer nos jeunes contemporains dans un univers étrange autant qu'étranger, et dont il nous faut, nous-mêmes, bien savoir ce qu'il a de spécifique, et ce qu'il a en commun avec

[130] Jean Lecointe, *L'Idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et de Renaissance » n°CCLXXV, 1993.

nous : non seulement dans le détail littéraire et érudit d'un recueil de sonnets, mais dans ses structures anthropologiques.

EXTRAIT 1. L'ANALOGIE ET LE *DECORUM*, VALEURS RHÉTORIQUES

La parole personnelle et la poésie ont leur légitime spécificité, tout en restant totalement liées à l'ordre global de l'univers où elles s'insèrent et agissent à leur niveau *approprié* : ainsi est-il possible de penser pour la poésie une noblesse dans les genres oratoires et une part divine, « inspirée », sans pour autant la couper du monde ; à la différence d'une conception par exemple « avant-gardiste » et post-baudelairienne, la poésie n'a pas à créer un monde *contre* le monde présent : elle a à réintégrer le monde, via sa force propre, dans l'ordre véritable, l'ordre du Vrai, du Beau. Une telle possibilité suppose qu'une relation existe entre toutes les dimensions qui forment le monde : cette relation est d'origine rhétorique : c'est l'*analogie*. Cette analogie est à la fois ontologique (elle touche tous les êtres) et esthétique (les langages humains : parole, musique, peinture, etc. tirent leur valeur d'une *adaptation* de leurs moyens (styles, genres, etc.) à l'objet dont ils traitent, et le but de leur *technè* est d'exprimer cet objet dans un rapport lui aussi *analogique* : la ressemblance, ou *mimèsis*.

La fin de la citation met l'accent sur la notion de *decorum*, dont on a vu l'importance au fil de nos commentaires (« décorer » est un verbe à prendre dans toute sa dimension rhétorique). Cela nous permet d'insister sur le fait que la mimèsis n'est pas de l'ordre de la ressemblance « objective » entre le discours et la réalité décrite, ni même relevant de l'impression subjective au sens romantique du terme : il s'agit d'une *correspondance* qui est plus profonde : la poésie a donc légitimement toute sa place dans l'enjeu de l'écriture, au sein de laquelle toutes les « distorsions » stylistiques dépendent avant tout de leur adaptation à l'objet : ni trop prosaïques pour traduire la hauteur et la profondeur passionnelles nécessitant au contraire une rhétorique transmettant leur complexité ; ni trop ampoulée et « amphigourique » lorsqu'il s'agit de traiter des sujets bas, comiques, de caractère. C'est tout l'art dont Ronsard tend à porter la preuve dans son recours au genre des « Amours » : le registre moyen du genre permet en effet de « récapituler » plusieurs registres de l'univers amoureux, non par un majestueux englobement en un grand style, mais par l'art savant de la variation par contrepoint faisant alterner des poèmes de la profondeur/hauteur[131] et d'autres de la légèreté superficielle[132] — la suprême *virtuosité* consistant à entremêler les deux tresses en un même poème… Une telle jonction de la courbe et de la contre-courbe est un art rendu tout à fait possible, porteur de sens, dans une époque de la Contre-Réforme où une guerre rhétorique catholique est lancée contre la rigoureuse séparation entre le sacré et le profane, signe d'une appartenance au camp de la Réforme.

> « La pensée platonicienne et aristotélicienne, même si elle ne l'explicite pas encore, pose déjà la correspondance, si importante à la Renaissance, entre le microcosme de la cité, et de l'homme même, et le macrocosme de la nature. Entre les deux, la pensée antique, dans la réflexion philosophique, comme il est bien connu, mais, comme le sait moins et comme nous nous proposons de le montrer, dans la réflexion rhétorique, va tisser tout un réseau de correspondances, par lequel elle tente de traduire l'unité du *logos*.
>
> Ce travail s'appuie sur l'idée d'analogie, d'unité de *logos*, de « raison » géométrique, de proportion. La rhétorique, dès sa systématisation aristotélicienne commence à couler dans ce moule la personne de l'orateur : celui-ci, désormais, ne peut se contenter d'être l'homme de l'art et de la cité, il rejoint la nature et le cosmos, par *analogie*. C'est en effet Aristote lui-même, dans la *Rhétorique*, qui introduit cet instrument fondamental grâce auquel la rhétorique scolaire va inscrire sa parole, à la fois de l'ordre de la cité et l'ordre du monde, l'*analogon* qui est aussi l'*harmotton* ou le *prepon*, ce que la tradition latine appellera *aptum*, *decorum* ou convenance.
>
> > Le style aura la convenance [prepon] s'il exprime les passions et les caractères, et s'il est proportionné (analogon) aux choses qui en sont le sujet.
> >
> > Il y a proportion si l'on ne traite pas de grands sujets sans aucun souci d'art ni des sujets simples avec pompe, et si un mot simple ne reçoit pas une épithète d'ornement ; sinon le style a l'apparence de la comédie. [Aristote, *Rhétorique*, III, 7, 10-15, 1408a]

[131] En latin, « altus » peut désigner autant l'un que l'autre de ces deux termes.

[132] Étant entendu que du point de vue érotique, comme le dira plus tard Paul Valéry, « le plus profond c'est la peau ».

Ce petit texte contient en germe le développement de tout le système stylistique de la rhétorique classique, de la plupart de ses catégories esthétiques : il met en place, dans sa conception, sinon dans la terminologie, la notion fondamentale des « caractères » ou « genres » du discours, dont il indique déjà les grandes lignes, avec la bipolarité centrale du haut et du bas, et fournit le principe de leur fonctionnement : la recherche d'une « adéquation », d'une « convenance », entre « les mots et les choses », mais pas au sens d'une « description du réel ». Il s'agit d'établir une correspondance « analogique » entre l'ordre du discours et l'ordre du monde, celui du *cosmos* qui est aussi celui de la *polis*, un monde dont le principal ordonnancement est vertical et (…) hiérarchique.

Les notions de convenance et d'analogie donnent à la rhétorique les moyens de s'unifier avec tout ce qu'il n'est pas elle. Elles permettent de conférer à l'ensemble des représentations que va véhiculer la tradition scolaire l'aspect d'une *totalité*. Doublée d'une mystique pythagorisante, qui est aussi un souci mnémotechnique, des nombres, elle va, au cours des siècles, faire des catégories rhétoriques un système en connexion directe avec le système universel du savoir et le "système du monde[133]". C'est dans la mouvance aristotélicienne (…) que fait son apparition la théorie des trois « caractères[134] », unifiant les « qualités du style », en fonction de la « hauteur » du sujet et des circonstances de la parole. (…) Ce qui importe n'est pas le nombre précis, mais l'état d'esprit qui privilégie le nombre comme moyen, à nos yeux tout extérieur, d'unification du réel. Car le nombre ne vaut pas pour lui-même seulement, il vaut par ce qu'il subsume ainsi sous un même style [styles, éléments, saisons, humeurs, arts libéraux, planètes, etc.]. Ces « correspondances », puériles sans doute, mais presque universellement acceptées encore à la Renaissance, sous-tendent les constructions encyclopédiques dans lesquelles la tradition totalise son savoir (…).

La rhétorique philosophique, dont la rhétorique scolaire est l'héritière directe, a donc réintégré l'orateur dans le monde ; elle a, apparemment au moins, résorbé cette scission que la version sophistique de la parole civique risquait de faire naître entre la convention et l'artifice, d'une part, et la nature de l'autre, favorisant diverses formes d' « anomisme », et ruinant les exigences de l'ordre civique et moral. (…)

Tentée, dans le cadre de la sophistique, de se rendre entièrement autonome comme une technique neutre, et après s'être vu dénier, dans la première version de la pensée platonicienne, toute réalité indépendantes, la rhétorique reçoit, chez Aristote, un statut d'autonomie partielle ; sa légitimité et sa technicité propre sont reconnues, mais en correspondance avec le milieu englobant de la cité et du monde, dans une exigence de totalisation et d'unification hiérarchiques. On pourrait montrer le parallèle étroit entre cette évolution et celle des représentations linguistiques. Alors que la sophistique inclinait vers un pur arbitraire du signe et que Platon rappelait, avec humour, il est vrai, l'idée héraclitéenne d'un reflet direct des choses par les mots, Aristote adopte un conventionalisme modéré, qui, tout en admettant l'arbitraire du choix des signes séparés, reconnaît un rapport d'analogie entre l'ordre d'assemblement des signes et l'ordre du réel.

C'est cette synthèse aristotélicienne, avec sa visée globalisante, qui s'imposera à la tradition scolaire, et dont l'Occident se satisfera longtemps. On s'exposerait donc à une grave méconnaissance du fonctionnement réel du modèle rhétorique traditionnel, comme de ses remises en cause à la Renaissance, si l'on se bornait à l'envisager dans son fonctionnement interne : par définition, il renvoie à l'ensemble des représentations de l'homme et du monde, avec lesquelles il est de son essence de former un tout. L'étudier en dehors de ce tout, c'est prendre pour point de départ de l'étude du système une situation qui en suppose la décomposition. En lisant Du Marsais ou Fontanier [auteurs du XVII^{e} siècle], et les exposés de la rhétorique des figures, on peut s'imaginer voir revivre la rhétorique traditionnelle ; on n'en observe en réalité qu'un succédané, réapproprié à des fins qui lui étaient initialement étrangères, comme, pour l'essentiel, toute considération d'esthétique pure relevant d'un ordre des "Belles-Lettres".

C'est dans l'esprit de la synthèse aristotélisante que s'inscrit une des représentations essentielles de l'orateur que l'Antiquité a léguée à la tradition scolaire, celle du *vir bonus dicendi peritus*, de « l'homme de bien habile à parler ». (…) Le fondement de cette définition est donc évidemment antisophistique : il s'agit d'insérer la

[133] Cf. P. Duhem, *Le Système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, 10 vol., Paris, 1974.

[134] En ce qui nous concerne, cela désigne les genres haut, moyen et bas.

parole dans le respect de l'ordre social, de lui interdire de devenir cet instrument neutre et amoral que les sophistes avaient pu avoir tendance à en faire[135]. (…)

Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue que cette « morale » n'est évidemment pas la morale chrétienne, mais la morale « agonistique » de l'Antiquité ; le *vir bonus* n'est pas un « saint », animé par la charité ; c'est un individu qui satisfait aux critères d'excellence de la société antique, indissolublement liés au rang social. Dans cette perspective, l'opposition entre la « moralité » et la « compétence » est beaucoup moins ressentie qu'elle ne le sera plus tard, et comme elle commence peut-être à l'être à la Renaissance[136].

La formule du *vir bonus* répond ainsi sans doute moins à un dessein « moralisateur » qu'à un dessein « totalisateur ». Elle vise une fois de plus à intégrer la parole dans un ordre global, en la rattachant à l'homme tout entier : elle peut sembler par là-même s'ouvrir sur la personne, et, de fait, elle offre matière à une exploitation de cet ordre à la Renaissance. Nous voyons ainsi apparaître, chez Plutarque et Quintilien, l'idée que « le style, c'est l'homme », impliquée par cette représentation. Mais elle ne pourrait prendre un sens moderne que dans la mesure où elle renverrait à l'homme considéré comme un individu singulier, exprimant sa spécificité dans le style. Or, ce n'est pas en général le cas. L'homme se reflète dans le style, en tant qu'il est plus ou moins *bonus* et que, par conséquent, le style est plus ou moins valable. Sa seule spécificité, nous le verrons plus loin, est de l'ordre de sa valeur sociale, de son intégration à une position hiérarchique qui lui assigne des conditions précises de valorisation. La mise en correspondance de la parole avec la « personne » ne se heurte pas à sa mise en correspondance avec la cité et le monde : elle présuppose un état de parfaite intégration de l'individu à la totalité, au point que la personne coïncide pleinement avec la *persona*, le rôle social[137].

(…) Quintilien, et toute la tradition scolaire avec lui, reconnaît une valeur persuasive propre à la vérité et à la personne morale, c'est l'*éthos* (…). Mais elle ne peut admettre que cet *éthos* absorbe complètement l'acte de parole, au point de rendre l'*ars* entièrement superflu. Il n'en reste pas moins une marge d'appréciation quant à la part respective de chacun de ces éléments dans la persuasion : c'est largement dans le cadre de cette hésitation que se donnera cours une bonne part du débat rhétorique à la Renaissance[138]. Il n'empêche que, pour que ce débat fît sa place à la personne, il fallait que l'élément « moral » se fût, au moins partiellement, dégagé d'un cadre d'abord « générique » et social.

(…) Au risque de surprendre, nous nous trouvons amené à reconnaître, dans la rhétorique scolaire, une forme de pensée remarquablement « ouverte » sur le « monde extérieur » et la « vie », avec lesquels elle a le souci permanent de se tenir en « correspondance ». Mais il se trouve que le monde sur lequel elle ouvre n'est pas le nôtre, et que c'est ce qui monde qui est rigoureusement clos.

(…) l'univers aristotélicien de la rhétorique scolaire est un espace fini, radicalement hétérogène par étagement, où des réalités en correspondance mutuelle trouvent une place rigoureusement définie, à l'un des « degrés » de l'être ; la représentation aristotélicienne du monde est « holistique » et hiérarchique. Elle repousse ainsi les perspectives sophistiques, puis atomistes, qui laisseraient par certains côtés présager les représentations modernes du monde, sans pour autant atteindre au degré d'unification du *cosmos* stoïcien, *en panta*, où toutes choses fusionnent dans un mouvement d'empathie universelle. L'héritage de ce dernier point de vue à la Renaissance doit plutôt être recherché dans les courants magiques et mystiques, qui (…) ont pesé d'un poids certain sur les conceptions de la parole, mais restent étrangers à l'assiette fondamentale du système.

---

[135] Cette conception est inspirée Caton l'ancien, via Cicéron ; le poète est une incarnation particulièrement élevée d'une telle vision de l'homme, qui est le fond de tout l'humanisme Renaissant.

[136] On retrouve ici bien des points caractérisant la relation, à la fois amicale et agonistique, « entre élus », entre Ronsard et ceux de ses contemporains qu'il daigne nommer dans ses sonnets. C'est cela qu'on peut appeler l'ambiance *agonistique* qui domine, comme valeur, dans les arts à la Renaissance.

[137] Ce paragraphe me semble tout à fait important, car il nous prévient contre le danger de « plaquer » notre conception postromantique de la personne et de la subjectivité, sur une époque où l' « individualité », la « personnalité », au sens où nous en faisons aujourd'hui le contraire du « commun » et de la « tradition », reste encore à faire.

[138] Autrement dit, l'excellence de l'art consiste-t-elle à bien imiter, ou à être inspiré ? On connaît la réponse de Ronsard — mais on sait aussi que l'inspiration divine n'exclut pas la pratique des exercices nécessaires d'adaptation, de traduction et d'imitation.

La notion qui assure cette correspondance entre la rhétorique et les conditions extérieures de son exercice, la nature d'une part, l'homme de l'autre, dans la double opposition *natura-ars* et *vir bonus-dicendi peritus*, ainsi neutralisée, c'est l'idée aristotélicienne d'*analogon* (…). C'est d'elle qu'héritera, sophistiquée et systématisée, voire rigidifiée, par la tradition, la réflexion rhétorique de la Renaissance. (…)

Le même principe assure également la correspondance entre le microcosme et le macrocosme, l'homme et l'univers, avec le niveau intermédiaire de l'organisme social. La rhétorique s'y réfère, inévitablement, à l'occasion. (…) nous parlerons généralement de *decorum* [*convenance* est sa traduction plus courante]. (…)

Comment donc, par le moyen du *decorum*, la rhétorique peut-elle, tout en sauvegardant son autonomie, l'ordre de ses catégories propres, se mettre en correspondance avec la société et le monde ? La possibilité de cette mise en rapport réside dans la perception d'une *structure* commune aux divers niveaux d'une réalité, justement, *structurée*. Même si la rhétorique fait place, à l'occasion, à des notions émanant d'autres domaines, comme les vertus morales, les idées politiques, philosophiques et religieuses, ce n'est pas là sa façon principale de refléter l'ordre du monde. ce que le *decorum* inscrit dans la parole rhétorique, ce ne sont pas tant des éléments du monde, que la structure même que l'unité du monde imprime à chacune de ses parties respectives, cette structure stratifiée et polarisée que nous devinions déjà dans le cadre du *decorum* chez Aristote, le "haut" et le "bas".

Le *decorum* est donc le point de contact essentiel que la rhétorique antique et scolaire entretient, notamment, avec la personne[139]. »

EXTRAITS 2. L'AUTEUR RÉCAPITULATIF

Ronsard incarne une rupture dans la tradition poétique, immédiatement reconnue par ses contemporains — mais l'est-elle pour des raisons qui nous semblent, à nous, évidentes ? Ronsard incarne une inspiration poétique avec un éclat qui dépasse la brillance d'un élève. Il récapitule, et surpasse, les grands maîtres dignes d'être imités : les Antiques et Pétrarque. Il devient à son tour un « auteur récapitulatif », et c'est dans cette récapitulation que consiste la gloire poétique, celle qui consiste à s'égaler, par l'émulation, l'imitation et le dépassement, aux plus grands, afin de devenir soi-même aussi grand, c'est-à-dire *le* plus grand. Les principes qui président à cette position de « prince des poètes » ne sont pas des critères techniques comparables à ceux qui, à nos yeux de critiques contemporains, justifient la place de Ronsard dans la liste des « innovateurs », à laquelle tout de même se réduit souvent l'Histoire académique de la poésie. Ils résident certes dans la nouveauté et la maîtrise techniques, mais qui sont elles-mêmes perçues dans toute leur ambivalence (Ronsard a renoncé à achever son *Art poétique* dont il ne livre qu'un *Abrégé* : cf. article de Mireille Huchon) : car ces qualités techniques ne sont rien sans une inspiration proprement divine, et que récapitule la notion de *furor poeticus*, qui suppose un lien direct et immédiat avec une aire hors de toute parole, de tout logos, donc hors de toute justification. Seule sa victoire en actes, et sa gloire effaçant toute ombre, sont les signes nécessaires et suffisants de cette élection parmi le Ciel des Génies. Toutefois, il est possible d'analyser les composantes de cette « récapitulation » — et avec ce terme, nous revenons à la logique hiérarchique. Voici les développements que Lecointe fait à ce sujet.

« Sans le dire tout à fait, Macrobe[140] insinue bien que le poète a dépassé l'orateur. Il est tout à fait intéressant de noter le type d'argumentation sur lequel il se fonde, la mise en valeur de l'aptitude récapitulative. Virgile l'emporte sur Cicéron, la poésie sur la simple éloquence, par sa *varietas*, sa capacité à en totaliser les aspects sur un registre supérieur, celle même que Cicéron, d'ailleurs faisait valoir en sa faveur dans le *Brutus* et l'*Orator*. Nous sommes en pleine logique hiérarchique.

C'est ce critère récapitulatif auquel ont régulièrement recours, de Boccace à Patrizzi, ceux des critiques de la Renaissance qui veulent à leur tour proclamer la supériorité de la poésie sur toutes les autres formes de littérature, et même de savoir. (…) L'assomption par la poésie de la position hiérarchique dominante passe nécessairement par la mise en valeur de son pouvoir d'englobement.

[139] 103-111

[140] À propos de Ronsard.

C'est ce qui se manifeste avec une force particulièrement dans le sort que la critique rhétorique réserve à l'épopée. (…)

Si toutefois la tradition ne s'explique en général pas si clairement [que Scaliger] sur les raisons de sa valorisation extrême de l'épique, c'est que, de tous les genres, c'est peut-être le plus "personnalisé". En fait la tradition ne sépare presque jamais la fonction récapitulative qu'elle accorde à l'épopée de l'image des grands auteurs époques, qui assument cette fonction d'abord à titre personnel, au regard des autres écrivains. (…)

(…) dans la réalité de la mentalité traditionnelle, le "grand style" ou l'épopée n'existent jamais tout à fait en dehors de la personne de Cicéron, Homère et Virgile. La fonction récapitulative, avant d'être la propriété d'une catégorie, est d'abord celle d'un personnage, élevé à la hauteur d'un mythe. Le système gravite autour de l'idée de l'*auteur récapitulatif*, incarnation de la poésie ou de l'éloquence, un "Verbe fait chair", en quelque sorte. Ainsi la réflexion sur l'épopée, le genre par excellence, a-t-elle particulièrement tendance à se laisser absorber par la réflexion sur le poète épique. C'est également ce qui tend à faire de l'épopée, à la Renaissance, et malgré certaines réalisations italiennes prestigieuses, un "genre mythique", qui échappe pour une part aux approches critiques rationnelles. (…)

C'est donc aux problèmes de la classification hiérarchique des personnes que nous nous trouvons renvoyés (…)[141]. »

Dans cette perspective, on voit combien la *varietas* est une des qualités de l'auteur récapitulatif, et que donc Ronsard doit témoigner d'une telle qualité auctoriale. Passer au travers de plusieurs genres et y *exceller* est une nécessité pour pouvoir se situer à la véritable hauteur qu'il vise : celle de Virgile. Et donc, il ne faut pas voir une incohérence dans le choix de s'*illustrer* dans le genre des « Amours » après ses proclamations anti-pétrarquistes des *Odes*, seulement une contradiction tenant au nécessaire éloge du genre supérieur de l'Ode. En fait, il faudrait surtout voir, dans cette remarque insidieuse, la dimension numérique selon laquelle les « courtizans (…) n'admirent qu'un petit sonnet pétrarquizé » : l'illustration ronsardienne passe par l'abondance du nombre de sonnets, véritable déferlante voulue comme preuve de l'élection divine de Ronsard dans cette veine. Voici les développements de Lecointe :

« Le survol du système des catégories qui président à l'organisation de la rhétorique traditionnelle nous a permis de découvrir un monde dans lequel l'affirmation de soi n'est pas abandonnée au caprice de la subjectivité individuelle. Chaque individu se voit désigner avec précision sa place dans un univers gouverné par une loi d'unité, émanant d'un principe "supérieur". Des cadres établis d'avance, et d'ailleurs réductibles à quelques oppositions de qualités élémentaires, dont il ne faut jamais oublier qu'elles sont également des valeurs, accueillent toutes les formulations possibles et souhaitables de la différence, selon un ordre hiérarchisé, qui n'est autre que celui-même de l'univers. Un certain flottement demeure quant au statut exact de ces cadres généraux : tandis que certains, comme la différence des sexes ou des tempéraments, caractérisent visiblement une nature, d'autres, comme les styles, les genres, renvoient plutôt à un rôle et une fonction. Les caractérisations proprement sociales présentent à cet égard une notable ambiguïté. Il est toujours problème d'hésiter, notamment dans le domaine littéraire, entre une interprétation "substantialiste" et une interprétation "fonctionnaliste" des catégories classificatoires. Percevoir le rapport exact entre la "nature" de l'écrivain et son "rôle" littéraire, à travers sa "manière", son "genre", c'est d'ailleurs un des problèmes clés de la réflexion littéraire à la Renaissance, qui n'est pas sans lien avec la question de "l'art et la nature".

C'est la perception d'une sorte d'harmonie préétablie entre la "nature" de l'individu et ses performances littéraires qui, pour une bonne part, autorise à la Renaissance la réflexion sur la "vocation" littéraire, et l'entreprise biographique. La "correspondance" entre "style" et "tempérament" y revêt une importance capitale. La tendance dominante de la tradition rhétorique à relativiser l'importance de la nature par rapport à la culture ne jouait pas dans ce sens : elle impliquait une relative plasticité de la nature au regard de la fonction ; ne voyait-on pas notamment le bon écrivain aborder "à tour de rôle" tous les genres et tous les styles ? Mais cette plasticité, cette "variété" protéiforme, caractérisait exclusivement l'écrivain de premier rang.

[141] 152-155

Il nous faudra donc voir comment la tradition rhétorique comprend la distribution entre les auteurs de ces rôles qui, hiérarchiquement parlant, ne peuvent être pour elle autre chose que des degrés d'excellence. Qu'est-ce qui, notamment, permet à l'un de s'élever au sommet de l'excellence récapitulative, tandis que l'autre est condamné à se contenter d'une position subsidiaire et spécialisée, d'une excellence "en son genre" seulement ?

L'univers rhétorique est donc un cosmos hiérarchiquement intégré, unitaire, et quelque peu « totalitaire ». Il appelle sans cesse une récapitulation par le niveau supérieur. Il lui faut une « clef de voûte » sans laquelle il se dissout en fragments dépourvus de signification[142]. Certes, à chaque degré supérieur des différents systèmes de classification, une catégorie vient assurer cette fonction récapitulative et unifiante. Cependant, de même que le système traditionnel du monde ne se satisfait pas de l'unité conférée par une structure abstraite, mais postule une divinité personnelle, et tend même spontanément à « personnaliser » l'activité des niveaux intermédiaires par le recours à des hypostases divines ou angéliques, la clef de voûte de la construction hiérarchique rhétorique n'est pas de l'ordre des catégories pures, mais de la réalité personnelle, c'est le grand auteur, objet de vénération autant que d'imitation, père, maître, ancêtre, aboutissement suprême et origine absolue, dans le cours d'un temps déroutant, dont il est à la fois le milieu, le principe et la fin.

Imaginée pour ramener à l'unité d'une complémentarité organique les formes diverses, et souvent antagonistes, que tendait à revêtir, dans la rhétorique grecque, la pluralité des styles personnels, la classification hiérarchique des styles culmine dans l'intronisation d'une œuvre personnelle de référence : c'est qu'elle ne cesse d'être, au plus profond de sa substance, l'expression d'un certain modèle, longtemps accepté, mais sur le point de se voir contesté, de relations interpersonnelles[143]. »

EXTRAITS 3. LA CONCEPTION HIÉRARCHIQUE DU TEMPS

Comment se situer par rapport à la tradition ? L'idéal du « poète récapitulatif » peut-il faire l'objet d'une ambition pour un poète présent, ou bien faut-il être à jamais condamné à n'exister qu'à l'ombre des divins Virgile et Homère ? Cet enjeu n'est pas si clair qu'il n'y paraît. Là encore, si Ronsard vise à atteindre la place suprême, c'est qu'il peut concevoir le temps et l'histoire d'une certaine façon. Voici quelques propos de Lecointe autour de ce qu'il appelle « les schèmes historiographiques de la hiérarchie ».

« Le système de la rhétorique scolaire est solidaire d'une représentation de la situation dans l'histoire littéraire des formes et des auteurs : comme toute entreprise critique, (…) elle est sous-tendue par un "schème historiographique", qui éclaire ses perspectives. Ou peut-être plutôt par plusieurs schèmes historiographiques, successifs et concomitants à la fois, s'interpénétrant et se confondant à l'occasion, mais présentant suffisamment de caractères communs pour justifier qu'on les considère comme des expressions d'une même *temporalité hiérarchique*[144]. »

Lecointe développe cette notion de « temporalité hiérarchique », c'est-à-dire la conception de l'évolution historique :

---

[142] Ces propos éclairent, à leur façon, ce que l'on a dit en cours, à savoir que la question de la *copia*, qualité du style pouvant devenir *vice* lorsqu'elle n'est pas maîtrisée, désigne également un enjeu anthropologique, un *souci* repéré par Terence Cave dans son ouvrage classique *Cornucopia*. Cela montre bien que le XVI^e^ siècle, à travers des œuvres aussi diverses que celles de Rabelais, Ronsard ou Montaigne, n'est pas qu'une application sans inquiétude de préceptes purement verbeux de la rhétorique scolaire, mais au contraire une période qui, face à son génie propre, abondant et débordant les cadres hérités, paye le prix d'un tel dépassement des limites qui jusque-là organisaient la vision du monde autant que la fertilité du langage : l'angoisse. Une œuvre véritable ne naît qu'au point de rencontre de cette angoisse avec un langage qui soutient et relève sa présence, c'est-à-dire qui est assez fort pour l'affronter, relever son défi et la transformer, la « sublimer » en une œuvre qui ainsi se nourrit de ce qu'elle a vaincu.

[143] Lecointe, *L'Idéal et la Différence*, *op. cit.*, 156-158.

[144] *Id.*, 172.

Le premier schéma temporel repose sur le mythe hésiodique des âges : il y a une dégénérescence progressive par dégradation étagée à partir de l'âge d'or, paré du prestige des commencements, où l'origine donne la position récapitulative : « Au fond c'est ce schéma hiérarchique "pur" que la pensée traditionnelle a maintenu (…) étagement des âges à partir d'un "âge d'or" primitif. (…) ce premier schéma tout imprégné de représentations mythiques, reste au moins implicitement sous-jacent à une bonne partie des classifications littéraires traditionnelles. »

Le second schéma est cyclique, son le modèle est biologique. Scaliger par exemple dit de la poésie : « On dirait que, revenue à la vie, elle commence une nouvelle enfance avec Pétrarque (…) » → « Ce modèle biologique que Scaliger applique lui-même à la poésie latine de l'Antiquité, tout en accordant un statut particulier à la "renaissance" au sens littéral de cette poésie au XIVème siècle, c'est le schéma majeur de l'historiographie littéraire antique. L'analogie biologique déplace la valeur, de l'origine vers le centre. L'auteur récapitulatif, ou "l'âge d'or" de l'art, ne sont plus donnés d'emblée, ils apparaissent comme le résultat d'un processus de croissance qui atteint en eux son point supérieur d'accomplissement, ce que la critique grecque nomme l'*akmé*. L'histoire littéraire présente une succession de cycles de cet ordre, pour chaque littérature particulière, la grecque d'abord, la latine ensuite. Nous avons vu que, dans cette perspective, Homère n'apparaît pas comme un commencement absolu, mais se voit supposer des prédécesseurs qui permettront de l'intégrer au nouveau schéma en lui conservant sa position dominante, au prix d'un petit déplacement, d'une position initiale vers une position centrale.

L'historiographie littéraire fondée sur l'idée de cycle et d'*akmé* est vraisemblablement une création de l'aristotélisme, ou, du moins, s'est cristallisée dans les cercles péripatéticiens. (…) Aristote, selon un point de vue qui est d'ailleurs celui de toute sa philosophie, a proposé un schéma évolutif d'histoire des *tekhnai*, fondé sur l'analogie du développement biologique. C'est dans ce cadre également qu'il formule la conscience qu'il prend de sa propre position historique : celle d'un point d'aboutissement, récapitulant les progrès opérés, à la suite de longs tâtonnements, par ses prédécesseurs dans la réflexion philosophique. À vrai dire Aristote lui-même propose une vision du "progrès scientifique" qui n'est pas linéaire, mais plutôt "dialectique" ; le progrès vers la vérité résulte de la confrontation des hypothèses et d'une critique qui permet leur "dépassement". Mais dans la version vulgarisée qu'en propose l'école péripatéticienne, et qu'elle impose à toute la tradition critique antique, notamment dans le cadre de la biographe, cette vision des choses a été simplifiée et appauvrie : il en résulte le schéma que nous avons déjà relevé de la suite des *eurémata*, accumulés plus ou moins linéairement, et finalement rassemblés au moment de l'*akmé*.

(…) La notion d'*akmé* vient faire se superposer la représentation de l'histoire collective et celle de l'histoire individuelle : l'historiographie littéraire antique concentre en effet également son attention sur le moment de plein épanouissement dans la vie d'un auteur, si bien que le plus souvent, elle n'en donne pas les dates de naissance et de mort, mais la seule date de l'*akmé*. Les notices biographiques donnent, à la Renaissance encore, le *floruit* de chaque auteur, qui correspond implicitement à une apogée de sa puissance créatrice[145].

Le schéma cyclique est encore un schéma hiérarchique, même si c'est sous une forme peut-être moins "pure" que le schéma dégénératif intégral. Hiérarchique, il l'est en ce sens que la temporalité qu'il décrit se trouve totalement déterminée, qu'elle assigne à chaque moment une "place", non seulement relative à l'instant qui le précède et celui qui le suit, mais absolue, dans le déroulement étagé du cycle, sur un segment clos de la durée. Il l'est encore en ce qu'il culmine en un point qui n'est pas seulement le plus élevé du cycle,

[145] Sur ce point, Ronsard apparaît encore plus dans l'éclat de l'inouï : sa jeunesse en fait immédiatement un auteur récapitulatif, signe d'élection de son génie qui n'attend pas la vieillesse pour en avoir la grandeur. Peut-être, à ce sujet, pourrait-on rapprocher sa grandeur d'un modèle qui est non plus celui, littéraire, d'un poète, mais celui, militaire, d'un grand Chef — un Alexandre ; ce qui, dans l'agonistique parfois violente que la Pléïade joua, voire sur-joua, correspond tout à fait au rôle de « chef de file » qui fut le sien, et de premier poète digne à pouvoir s'être dit « Prince des Poètes » autant que « Poète du Prince ». Sur ce plan, même Virgile ne peut pas être un concurrent à ses lauriers, et encore moins Ovide qui mourut en exil. Et on le sait, la fraîcheur de la jeunesse joue chez le premier Ronsard un rôle tout à fait fondamental, dont il est lui-même l'un des éléments — ce en quoi, évidemment, le « vieux » Ronsard s'émancipera, donnant alors à sa lyre un ton autrement plus pathétique et… *adapté* au *decorum* de celui qu'il sera entre temps devenu.

mais sa récapitulation par "englobement du contraire". Toutefois cette nouvelle formule présente la particularité de partager le temps en deux phases bien distinctes, celle de "l'avant" et celle de "l'après", où se manifestent deux modalités distinctes du "temps hiérarchique", une modalité ascendante pour l'avant et descendante pour l'après. La valorisation de l'état initial ne connaissait que la modalité "descendante". Il y a là une nuance importante : dans la première version, un écrivain ne peut prendre conscience de lui-même que comme un épigone ; il ne peut que tendre vers l'idéal inaccessible qui s'est retiré dans l'origine ; il est enfermé dans un conformisme nostalgique. La situation est la même pour celui des auteurs qui a le malheur d'appartenir à la phase "descendante" du temps cyclique.

(…) C'est le découpage de l'histoire en cycles successifs, et indépendants, qui autorise la critique antique à juxtaposer les plus éminents réprésentants des littératures grecque et latine, sans se soucier de les subordonner précisément les uns aux autres : le cycle temporel constitue un espace clos qui se suffit à lui-même, et la hiérarchisation n'a pas à en franchir les limites ; de toute façon, il s'agit d'un éternel retour, « image mobile de l'éternité immobile », et, au fond, toutes les *akmés* ne sont qu'une éternelle répétition de la même, comme une vie parvenue à son plein degré d'épanouissement n'est qu'une figure passagère du flux et du reflux incessants de la vie universelle.

Mais par rapport à la vision d'une dégénérescence sans retour, la conception des cycles historiques offre à l'écrivain des possibilités nouvelles d'affirmation de soi. Il est toujours possible, en effet, et notamment à la faveur d'un changement de langue et de pays, que s'inaugure un nouveau cycle, promis à un nouvel accomplissement. Il est dans une certaine mesure loisible à l'écrivain de ne pas se laisser écraser par le prestige de tel ou tel « ancêtre », de se situer sur la phase « ascendante » de la courbe, et même de prétendre à incarner lui-même l'achèvement jusque là encore à venir. C'est bien ce qu'ont fait Cicéron et Virgile, et dans une certaine mesure Horace. Déjà dans le *De Inventione*, Cicéron se présente comme celui qui vient perfectionner l'exposé de la technique rhétorique en rassemblant en un seul corps de doctrine les éléments découverts par ses prédécesseurs.

(…) C'est pourquoi Cicéron, dans son traité de rhétorique, ne s'est pas "proposé un modèle unique dont il conviendrait de reproduire les détails, quels qu'ils soient." Mais, précise-t-il, "nous avons rassemblé tous les auteurs en un seul corps de doctrine, en choisissant les préceptes qui nous paraissaient les mieux adaptés, et en empruntant à des talents variés ce qu'ils avaient de meilleur" (II,4).

Considéré dans sa phase ascendante, le schéma cyclique recèle les virtualités d'une conscience démiurgique de l'écriture, souvent peu respectueuse des mérites de ses devanciers : Cicéron et Virgile nous y ont habitués, nous la retrouverons chez la Pléïade. Il offre aussi à une langue nouvelle l'occasion de prétendre parcourir à son tour le chemin qui conduit à la consécration littéraire, à l'*akmé* représentée par un écrivain total. Il n'est pas étonnant que les critiques français de la seconde moitié du XVIème aient invoqué cette représentation de l'histoire pour revendiquer, au profit de la littérature française, et de Ronsard, la même dignité que s'étaient vu tour à tour reconnaître la grecque et la latine, à travers Homère et Virgile[146]. »

EXTRAITS 4. DE L'IDÉAL CLASSIQUE À LA DIFFÉRENCE MODERNE

Même si cela dépasse notre champ d'étude, je vous donne cette dernière citation de Lecointe, qui évoque, cette fois, l'histoire ultérieure à la Renaissance (ou qui trouve déjà à cette époque de timides, mais réelles, prémisses) de l'affirmation de la Différence comme valeur cardinale de la personnalité littéraire. Autrement dit, Lecointe nous brosse un tableau magistral de la sortie de la « pensée hiérarchique », nous montrant ainsi des aspects majeurs de notre esthétique, mais également de notre vision des savoirs et de l'histoire, que nous aurions pu croire évidents.

Notez que, au regard de ce qui suit, on comprend pourquoi Ronsard est sans doute le dernier « auteur récapitulatif » de notre littérature : non parce que personne d'autre ne visa la même ambition (voyez Voltaire, Lamartine, Hugo, Aragon, Sartre), mais parce que les schémas de pensées qui fondaient la fonction « récapitulatrice » et hiérarchique de la littérature n'étaient plus eux-mêmes tout-puissants.

[146] *Id.*, p.174-177.

« Notre étude sur la conscience du sujet dans l'écriture devrait nécessairement comporter une analyse de l'adoption par la critique, à la Renaissance, de nouveaux schémas historiographiques. Il est toutefois déjà possible de déterminer dans une certaine mesure *a priori* quelles formes ils seront susceptibles de revêtir.

On peut concevoir deux types principaux de réélaboration des schémas antiques. Le plus simple, auquel la modernité s'est accoutumée, consiste à renverser le schéma hiérarchique "descendant", à remplacer le « prestige des commencements » par un prestige de la "fin de l'histoire". Nous obtenons alors l'idée du progrès linéaire et indéfini : chaque écrivain, s'appuyant sur l'expérience de ses prédécesseurs, la dépasse, en attendant d'être à son tour dépassé, et cela à l'infini. Dès le début du XVIème, l'on sent se profiler cette conception de l'histoire chez les conceptions de l'école de Padoue auxquels on peut rattacher Scaliger. Cette vision garde évidemment quelque chose de "hiérarchique", puisque elle implique un étagement, une subordination, mais la "récapitulation" y est toujours provisoire. Ou plutôt la récapitulation proprement dite, rejetée dans l'avenir, n'y est plus le fait d'une personne, mais d'un idéal. Homère ou Cicéron, en tant que personnalités concrètes, ne peuvent qu'avoir eu lieu : à la limite supérieure de la courbe du progrès indéfini, il ne peut subsister qu'une abstraction. Nous avons déjà indiqué, à l'occasion, la tendance de cet "idéalisme" du XVIème, qui annonce le classicisme, à "creuse l'écart entre le modèle et l'idée". L'adoption d'un schème historiographique qui se rapproche de la notion moderne de progrès en est un nouveau corollaire. Le remplacement de la "personne récapitulative" par "l'idée de la perfection", ainsi supposée par cette forme de temporalité, altère à ce point la logique hiérarchique que nous nous trouvons vraiment devant une pensée différente. La fonction de "globalisation" est gravement atteinte, elle qui ne pouvait tout à fait opérer que dans un espace clos, alors que la nouvelle temporalité, comme l'espace galiléen, débouche sur l'infini.

Mais tandis que se dégage peu à peu cette vision de l'histoire, que la modernité a consacrée dans l'ordre scientifique, concomitamment, on en voit apparaître une autre, qu'elle a fini par retenir dans l'ordre esthétique. Ainsi s'est opérée une dissociation des "sciences et des arts" qui n'existait justement pas dans la pensée ancienne, et qu'un certain classicisme « académique » a cherché à limiter, en étendant à l'ordre esthétique la conception du progrès linéaire. Cette autre vision repose sur une dénégation radicale de la hiérarchie, comme de la continuité de l'espace-temps. L'histoire n'est plus pour elle qu'une somme de moments discontinus, possédant chacun une valeur irréductible à toute comparaison. Homère ne « vaut » pas plus que Sophocle, parce qu'il est le "premier", ni Sophocle qu'Homère, comme le suggérait Aristote parce qu'*Œdipe-Roi* marque l'accomplissement de l'art, qui jusque là se cherchait. Les "primitifs" ne valent ni plus ni moins que Michel-Ange et Raphaël, et la peinture moderne n'a pas plus à "surpasser" la peinture ancienne qu'à tâcher de "l'égaler" nostalgiquement. Elle peut aussi bien puiser son inspiration dans l'art nègre ou océanien. Nous sommes en présence de ce temps éclaté, disloqué, entre une collection d'instants incommunicables, et de personnalités irréductibles, le temps individualiste. L'affirmation de la différence radicale y débouche à terme sur l'indifférenciation radicale : l'avant et l'après y perdent jusqu'à leur sens, comme le haut et le bas dans l'espace galiléen ; c'est un espace neutre qui ne connaît plus de positions absolues, et pas encore de positions relatives. Dans le domaine du jugement critique, il s'agit également d'une forme de temporalité qui, chez Politien et Érasme, commence à prendre consistance à la Renaissance[147]. »

Partant, il y a deux conceptions de l'imitation : descendante (l'originalité est par défaut) et ascendante. D'où quelques conséquences :

- « Puisque (…) la schéma historiographique scolaire tendait à instaurer entre la « préparation » et l'*akmé* un rapport du multiple à l'un, comme de l'un au multiple, lors de la "dégradation", cette imitation ascendante sera plutôt une imitation *de plusieurs modèles*[148] »
- Note <u>importante pour la notion de mise en recueil comme incarnation d'un tel idéal</u> : « La production de l'œuvre, dans cette perspective, résultera de l'unification en un seul ensemble des innovations positives introduites auparavant par plusieurs auteurs, chacun de son côté. C'est le schéma du *De Inventione*. Toutefois,

[147] *Id.*, p.179-181.
[148] *Id.*, p.184-185.

le développement de l'art ainsi conçu peut, avant de déboucher sur la synthèse ultime et définitive, présenter plusieurs synthèses partielles et provisoires : c'est plutôt cette dernière version qui est retenue dans le *De oratore* (II,22). »

- 185. « (…) l'imitation « hiérarchique », dans l'Antiquité, n'est jamais tout à fait purement « descendante », pas plus que le modèle hiérarchique n'est purement « normatif », exclusif de toute reconnaissance de la singularité. »
- 188. « De façon générale, il sera d'ailleurs difficile de séparer — pour la bonne raison que les deux choses ne cessent de se recouper —, l'adhésion à la vision d'un élan retrouvé vers l'*akmé*, laissant place à des « trouvailles » qui sont autant de « progrès de l'art », et des perspectives plus nettement individualistes, pour lesquelles la « trouvaille » se charge d'une valeur unique, fonction du « tempérament » de chacun. »

La pratique de la Pléiade de l'imitation est une « imitation plurielle », de Pétrarque en particulier, qui n'est cependant pas du tout anarchique :

> « L'*aptum* donne la règle d'une imitation qui n'hésite pas devant la *contaminatio*, mais selon la figure d'une unité d'ensemble, procédant, selon le schéma du *decorum*, par stratification des emprunts[149]. »

Extraits 5. L'imitation et le rapport aux Anciens

Comment s'opère l'imitation, dans la tradition scolaire ? C'est une question importante pour voir en quoi, précisément, la poésie ronsardienne, tout comme celle de du Bellay, la rendront inessentielle à la grandeur de l'art poétique. Cette question peut ensuite être rapprochée des querelles autour des différentes poétiques qui auront cours au XVI^e^ siècle (cf. fiche) :

> « [En] laissant planer une importante ambiguïté sur le statut exact du modèle idéal, Quintilien lègue à la tradition scolaire les normes de sa pratique la plus courante, jusqu'aux remises en cause suscitées, au XVème siècle, par l'émergence du purisme cicéronien. C'est du moins ce que laisse supposer le peu qui nous est actuellement accessible de la tradition rhétorique médiéviale. Celle-ci ignore l'opposition établie par les cicéroniens entre l'imitation d'un seul auteur et l'imitation de plusieurs : elle conseille tout bonnement « d'imiter les meilleurs ». (…)
>
> Par rapport à Quintilien, même si son point de vue sur l'imitation semble globalement identique, la rhétorique médiévale se caractérise par un notable affaiblissement de la conscience historique ; le Moyen-Âge pouvait trouver, chez Isidore de Séville, une présentation du temps selon le schéma de « l'invention des arts » culminant dans l'*akmé* ; cependant les catalogues médiévaux d'auteurs qui nous ont été conservés (…) présentent un état de choses où la conscience historique réelle semble profondément perturbée. (…)
>
> À la faveur de cette confusion, on assiste (…) à une sorte de réactivation du temps mythique, dans un cadre qui renvoie sans doute à une forme de hiérarchie des styles. La distinction la plus courante, simplement binaire, est celle des *majores* et des *minores*. (…)
>
> Le principe général du classement est simple, clairement hiérarchique, mais anhistorique, au sens d'une histoire réelle s'entend. (…) bien que marquée du prestige de l'origine par sa désignation, elle est aussi un accomplissement, au terme d'une préparation, non plus historique à proprement parler, mais scolaire[150]. »

Encore une fois, c'est toute une conception anthropologique qui sous-tend cette technique : plus précisément, une conception « disciplinaire » dans le rapport entre maître et disciple. En son sein, quelle est la place accordée à la « personnalité » de l'élève ? Dans ce débat, la notion d'*aptum* et de *decorum* reviennent, et là encore, on voit combien ces notions sont bien différentes de ce que nous pourrions, nous, nous imaginer.

---

[149] *Id.*, p.195.
[150] *Id.*, p.196-197.

« L'imitation rhétorique [est] d'abord un rapport au Père, et, bien qu'il comporte indéniablement un aspect de "minoration" de l'un des termes de la relation, qu'il s'agisse du Père et du Fils, du modèle ou de l'animateur, il ne se laisse pas simplement ramener à une pure et simple annihilation de l'un par rapport à l'autre.

Déjà la possibilité de l'imitation « ascendante » tendait, en inversant, chronologiquement, la relation hiérarchique, à permettre l'affirmation d'une initiative, à défaut d'une originalité à proprement parler, dans l'imitation, et valorisait l'invention. (…)

On voit que cette originalité revendiquée est très relative même si elle comprend, étymologiquement, une revendication d'origine, où se perçoit comme un écho affaibli du mythe homérique du commencement qui est aussi un achèvement absolu. L'"invention" repose ici sur l'imitation, elle est d'abord "adaptation", avec toute la force que peut prendre le mot *aptum* en rhétorique. Il s'agit d'une application des procédés du modèle, mais selon un *decorum rerum*, convenance du sujet, principalement, peut-être également un *decorum personae*, où percerait davantage l'idée d'une originalité "personnelle" au sens moderne. C'est sans doute chez Horace (…) que la Renaissance a pu trouver l'expression d'une place accordée au subjectif dans l'écriture : sous cet aspect, lié à une représentation, qu'il a en commun avec la critique littéraire la plus avancée de l'âge hellénistique, de l'*ethos*, Horace sort du cadre de la tradition scolaire proprement dite, même si celle-ci peut répéter ses formules, plus ou moins vidées de leur sens.

Mais il ne faut pas se leurrer, ce qui domine ici, c'est l'invention en tant que telle, dans la perspective du développement de l'art et de l'imitation "ascendante" : la visée de l'idéal y compte plus que l'affirmation de la différence. La *generositas* du vrai poète doit lui donner le courage d'aller plus loin, d'explorer un domaine non encore défriché, non pour se l'approprier comme un bien singulier, mais pour l'ouvrir au public.

(…) le "fils" est donc appelé à oser "dépasser ses pères", en prenant appui sur leur exemple, généralement destiné à rester vénérable, mais sans s'y assujettir servilement. (…)

Cependant, (…) la tradition s'efforce de formuler, sans y parvenir très clairement, l'idée d'une certaine consistance propre de la personnalité du "fils" par rapport au "père".

[les remarques sur la notion de *persona* d'Horace] (…) vont plus loin que les remarques de Quintilien sur la nécessité générale d'"accommoder" [les recettes des auteurs classiques, Cicéron en l'occurrence]. Ce n'est pas qu'Horace néglige le *decorum* : c'est bien l'essentiel de son propos, dans l'*Épître*, I, XIX, comme dans l'*Art poétique*, où il demande de faire "d'une matière prise au domaine public une propriété privée", ce à quoi l'on réussira "si vous ne vous appliquez pas à rendre, traducteur trop fidèle, le mot par le mot, si vous ne vous jetez pas, en imitant, dans un cadre étroit d'où la timidité ou bien l'économie de l'œuvre vous interdiront de sortir".

Il semble bien pourtant que ce *decorum* en tant que *decorum personae*, ne renvoie plus seulement au "rôle", mais bien à la *nature* de l'écrivain[151]. »

EXTRAIT 6. « L'EXCELLENCE EN SON GENRE »

Dans ce système hiérarchique et scolaire, il y a une place pour les auteurs « secondaires » : cela ne les empêche pas d'être « excellents en leur genre », catégorie qui préserve une place pour différentes poésies.

« [Un fait] sépare radicalement le jugement hiérarchique du jugement simplement normatif : à une dichotomie de la valeur et de la non-valeur qui caractérise l'attitude normative, l'attitude hiérarchique préfère la distinction d'une valeur suprême et de degrés relatifs de participation à la valeur. Tels sont pour elle les "genres", genres de style, *genera dicendi*, genres littéraires même, "genres" d'auteurs renvoyant de façon vague à tel ou tel écrivain le qualificatif d'excellent, parce qu'il est "le meilleur", ou est parvenu à un rang ordonnable, *en son genre*[152]. »

[151] *Id.*, p.197-200.
[152] *Id.*, p.201-202.

Il existe des genres poétiques mineurs par rapport au genre majeur de l'épopée, et on peut exceller en ces genres mineurs. Ainsi il n'y a pas de déshonneur à ne pas être l'auteur récapitulatif. Il n'est pas indigne de n'exceller que dans un genre. Mais ce n'est pas à cela que s'arrête Ronsard. D'où la reconnaissance « normale » de la supériorité de Ronsard par ses amis, une fois admis qu'il est l'auteur récapitulatif dans tous le genres où il s'est exercé, dont les œuvres ont témoigné de l'élection et de la « divinité ».

Quant à l'auteur récapitulatif par excellence, Ronsard, il est évident qu'il ne peut éviter de se confronter avec le grand genre qu'est l'épopée — obsession ronsardienne qui le mènera à la *Franciade*, qu'il plaçait en bonne place dans ses *Œuvres*.

Annexe 2.
Autour de la catégorie rhétorique de *dispositio*
Extraits de *Politique des « Amours »* de Cécile Alduy

La *dispositio* est une catégorie cruciale pour une définition de la poésie, mais demeure vague, y compris dans les traités de poétique de l'époque, et même chez les Anciens. Par conséquent, la catégorie de la *dispositio* est généralement sous-estimée dans les approches stylistiques : on considère généralement que le style concerne uniquement l'*elocutio*, laissant la disposition de la matière à des questions d'organisation de l'œuvre, de structuration, etc. Au contraire, tout l'intérêt d'Alduy, dans sa définition des « Amours » comme genre, se fonde sur une analyse du recueil, comme acte créatif en lui-même — donc sur la *dispositio*.

Je vous donne ici quelques citations qui peuvent éclairer cette catégorie par laquelle on peut parler du recueil de Ronsard en se tenant de plain-pied avec le système de perception et de pensée de l'époque.

« Dans les arts poétiques, le discours sur la *dispositio*, elliptique et allusif, ne laisse filtrer que des définitions tautologiques. » (170)

« [Pour Peletier, dans *L'Art poétique*, édition Goyet] L'art, ou plutôt le génie de la composition poétique est (…) renvoyé à l'amont de la création : comme don de naissance, il ne s'acquiert ni ne se prescrit ; comme imitation des auteurs antiques, il relève de la lecture plus que de l'écriture. (…). Pourtant, Peletier n'est pas loin de considérer la disposition si ce n'est comme la première partie de la rhétorique, du moins comme celle qui confère à l'œuvre sa qualité esthétique, son rang au panthéon littéraire et jusqu'à sa nature d'œuvre d'art : "Disposition, est une ordonnance et enseignement des choses inventées. Et est celle qui donne *la beauté et dignité* à tout le Poème" ; "sans la Disposition, l'Invention serait confuse, *difforme*, *désagréable*, et comme si elle n'était point"[153]. L'*elocutio* même en dépend : "Et pensons qu'il n'est mot si rude, qui ne trouve sa place, si nous prenons l'avis de *la bien colloquer*[154]", de même que les "ornements de la poésie" n'auront de prix que d'être judicieusement placés : "Ce qui enrichit bien un Écrit, sont les descriptions : Comme des Tempêtes, de paysages, d'une Aurore, d'une minuit, d'une Fame, et telles singularités : *pourvu qu'on ait cet avis, de leur savoir donner leur lieu*[155]". si la disposition devient ainsi le critère ultime à l'aune duquel œuvres et poètes seront jugés, alors même qu'il n'est pas de prescription particulière qui permette d'en déceler les règles, c'est que, dans une poésie fondée sur l'usage et la reconnaissance des lieux communs[156], elle se substitue en pratique à l'invention. Peletier le remarque encore et encore, tant dans on commentaire de l'inngéniosité avec laquelle Ovide a fait siennes les fables qu'il réunit et lie étroitement en ses *Métamorphoses*[157], que dans la lecture suivie de Virgile qu'il propose comme modèle d'une disposition subtile et harmonieuse. Déjà en son *Algèbre*, il fait de l'ordonnancement le critère de jugement de toute œuvre pour les mêmes raisons :

"Il n'y a rien de l'oraison qui soit de l'orateur, si ce n'est ce qu'on appelle collocation. Car les mots, ni même les sentences ne sont point du sien (…). En quoi gît le jugement sinon en l'ordonnance ? Ce n'est rien d'avoir les pierres, la chaux, le sable : qui n'a le choix de le mes mettre en bonne et convenable assiette[158]."

---

[153] Goyet, p.252.

[154] Id., p.271.

[155] Id..273.

[156] Cf. Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975 ; Francis Goyet, *Le Sublime du lieu commun*, Paris, Champion, 1994. Si vous aimez la peinture, je vous conseille d'écouter (ou de lire) les épisodes « La thèse volée » et suivants, de Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, initialement programmé par France culture en août 2003, et beaucoup réédité depuis. Arasse, dans cet épisode, parle de la grande thèse de Yates, et de la façon dont cette méthode de pensée permet de comprendre, par exemple, les grandes fresques de Raphaël du Vatican.

[157] Id., p.253

[158] « Proème » de *L'Algèbre de Jaques Peletier du Mans, departie an deus livres*, Lyon, Tournes, 1554 . « Peletier ne s'arroge en propre que le mérite de la disposition de son traité. Celle-ci en fait toutefois tout le prix car « Qui a-t-il au Monde de plus beau

Si elle suppose un travail et une attention minutieuse, la disposition ne peut se réduire à des principes abstraits : en elle repose la forme singulière de l'œuvre et le génie de son auteur, et c'est elle qui confère à l'œuvre son unité organique et esthétique : "Voilà comment se donne la grâce et la beauté *à tout le corps*, par une convenable Disposition : certain témoignage du jugement, de la prudence, et de l'esprit du Poète". Essentielle à ce titre, elle ne reçoit pourtant d'autre définition que tautologique, avec pour unique prescription d'y exceller. Dans les arts poétiques, qui se proposent à l'époque un but pédagogique plus que normatif, la *dispositio* devrait être une catégorie génétique, technique d'écriture et savoir-faire inscrits au cœur de la création dont il s'agit justement de dévoiler les étapes afin de guider le jeune poète en ses compositions. Or, elle est traitée comme une composante essentiellement structurelle, qui se situe du côté du produit fini, et non de sa fabrication : au lieu d'expliciter les règles *pratiques* d'organisation de la matière du poème, les auteurs renvoient à la lecture des Anciens et offrent en lieu et place de préceptes touchant les problèmes concrets d'agencement une lecture suivie de Virgile (chez Peletier) ou d'Homère (chez Ronsard). La "théorie" devient commentaire de textes, et, souvent, appréciation esthétique générale du bel ordonnancement de tel ou tel modèle antique plus qu'explication détaillée de ses procédés. Le discours sur la disposition se confine dans des considérations sur ses effets du point de vue de la réception de quelques ouvrages particuliers, au lieu de présenter l'analyse attendue de ses techniques. Aussi ces traités nous intéresseront-ils davantage au moment de déplier la structure des recueils, puisqu'ils énoncent indirectement les critères et modèles littéraires qui servent d'étalons de valeur pour juger des œuvres achevées. À travers leur commentaire de l'architecture interne d'autres œuvres, ils exposent un idéal artistique, mais ne disent rien sur les moyens d'y parvenir, notamment dans le cas d'une matière à organiser fort particulière, les centaines de poèmes qui composent des "Amours"[159]. »

« Les arts poétiques de l'époque comparent (…) volontiers le travail du poète à l'édification d'un bâtiment, de préférence, bien sûr, un palais monumental noble et majestueux dont on présuppose l'équilibre et l'harmonie. Dans son *Académie de l'art poétique* publiée en 1610, Pierre de Deimier ne fait que reprendre pour l'amplifier la métaphore que lui ont léguée ses prédécesseurs :

"C'est ainsi que le Poëte est à l'endroit de ces trois parties [de la rhétorique] tel qu'un Prince au respect d'un Chasteau qu'il veut faire edifier : car le lieu où il veut, et les materiaux, comme bois, fer, plomb, et pierres dont il doit estre construict, et la structure et façon qu'il s'est proposé de luy donner, representent l'invention. L'Architecte et les ouvriers qui disposent les murailles et tous les autres divers endroicts du logis suivant le dessein du Prince, figurent la disposition. Et la phrase [l'*elocutio*] se rapporte à l'accomplissement absolu de toutes les parties de l'edifice, commençant despuis le fondement jusques en tous les lieux plus particuliers des moulures, et des filets qui augmentent leur differances[160]."

On retiendra de cette longue métaphore filée la prise en compte de plusieurs niveaux d'appréhension des qualités esthétiques d'un ouvrage, qui correspondent aux trois parties de la rhétorique. Le travail de mise en forme, et donc la lecture de l'œuvre, supposent à la fois d'échafauder une vision d'ensemble (*inventio*), d'en façonner et d'en articuler les unités intermédiaires (*dispositio*), enfin d'en polir la texture et de peaufiner les détails décoratifs — ou stylistiques — sur l'ensemble (*elocutio*). Surtout, la métaphore architecturale résout le paradoxe d'un objet esthétique dont l'unité soit immédiatement appréhensible alors même qu'elle est constituée de matériaux composites. Elle offre une image probante d'une œuvre au dessein unitaire, mais discontinue dans son processus de construction, dont les pièces sont non seulement soigneusement assemblées, mais encore travaillées uniformément pour un polissage de surface qui touche l'ouvrage tout entier. En conjuguant structure et surface, unité et discontinuité, perspective d'ensemble et ornementation de détail, l'image du palais réconcilie habilement les problèmes esthétiques que pose le recueil poétique. Elle n'en reste pas moins non seulement une image, mais un idéal : hypothèses théoriques dans des arts poétiques qui ne citent jamais les "Amours" en exemple, ces projections imagées devront être confrontées aux

---

que l'ordre ? (…) En tous ouvrages, qu'y a-t-il que l'ouvrier se puisse dument approprier si ce n'est la forme ? » (n.84) Notez l'importance du rapport entre *dispositio* et vocabulaire de la forme et de la beauté.

[159] Alduy, *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p.171-172.

[160] Note d'Alduy : Malgré la date tardive de cet ouvrage, Deimier ne fait que compiler (et parfois critiquer) les arts poétiques de ses devanciers, de Sébillet à Ronsard — n.7 ; cf. article de Mireille Huchon.

pratiques effectives de nos recueils, qui cultivent sans doute plus l'art des façades en trompe-l'œil que des plans d'architectes tracés au compas.

Si les "Amours" oscillent indéfiniment entre intégration et éclatement en chaque point de l'œuvre, on peut toutefois distinguer plusieurs niveaux concurrents et connivents de structuration. Trois échelles de grandeur apparaissent, qui suivent finalement celles de Deimier : l'échelle du recueil dans son entier ; celle du poème individuel ; enfin, celle du vers ou plutôt du mot, qui est peut-être de manière surprenante l'une des unités de construction de l'ensemble (et notamment de sa cohérence thématique et stylistique) les plus puissantes. De l'unité macrotextuelle — le tout — à l'unité textuelle — la partie de ce tout —, pour atteindre finalement l'unité lexicale — la partie de la partie —, il s'agit de considérer la constitution de l'œuvre totale à partir d'angles d'approche différents, depuis l'architecture générale jusqu'au matériau de construction choisi et son rôle dans la coalescence (ou le morcellement) de l'ensemble, en passant par le mode d'agencement des poèmes, ou poèmes, de cet édifice.

C'est donc bien la poétique ru recueil et d'un genre tout entier, et non celle des poèmes individuels, qui retiendront exclusivement notre attention. L'étude stylistique des sonnets amoureux, loin d'être un but en soi, ne s'impose que pour autant qu'elle éclaire, reflète ou infirme la poétique de l'œuvre entière. Ce sont les rapports de dénégation ou d'amplification, de succession logique ou de surdité entre les poèmes qui permettront non seulement de déterminer le degré de cohérence du recueil, mais encore de décrire l'équilibre instable, c'est-à-dire la dynamique, qui fonde selon nous la problématique et l'esthétique particulière des "Amours", et impose en retour de s'interroger sur les raisons conscientes et inconscientes du choix de cette forme par toute une génération de poètes. Il s'agit donc d'envisager les relations entre tout et parties, et entre les parties elles-mêmes, sans préjuger de leur nature ni de leur hiérarchie : ni primauté de la contexture sur les textes, qui ferait peser sur les sonnets individuels une forme de déterminisme qui leur interdirait par principe tout écart, ni indépendance du poème, pris hors de tout contexte comme pur absolu littéraire, mais interdépendance de ces niveaux et dialectique complexe entre plusieurs échelles de construction de l'œuvre, la poétique des "Amours" se joue fondamentalement dans l'entre-deux, et n'est que rapport, relation, liaison et déliaison[161]. »

« La force des mouvements centrifuges que contiennent en puissance ces poèmes autonomes rassemblés avec art se mesure à la rigidité du carcan qui tente de les contenir. La *dispositio* se fait art de la contrainte et de la ceinture, art d'illusion et de séduction destiné à présenter au lecteur une façade unie qui laisse présager une œuvre monumentale à la gloire d'un « (unique) objet de plus haute vertu », la Dame. Du paratexte, savamment ordonnancé, au "chaos" intérieur, où l'irruption intempestive d'éléments étrangers s'ajoute à l'arbitraire de la succession des pièces, une série de seuils fait progressivement pénétrer le lecteur dans un espace tout autre que le monument architectural qu'annonçait la belle façade en trompe-l'œil. On peut alors relever une topique des procédés d'organisation eux-mêmes, comme il y en a une des motifs sur lesquels broder un sonnet. Le recueil amoureux n'est ni masse informe, ni récit linéaire, ni architecture symétrique, ni profusion désordonnée, mais un espace suffisamment étale pour s'organiser diversement selon l'endroit dans le recueil. Si cette rhétorique des lieux enjoint apparemment de peaufiner frontispices et murs d'enceinte — ouverture et clôture de l'œuvre —, l'architecture intérieure se délite quant à elle progressivement pour faire primer, au cœur du recueil, une esthétique de la variation qui diversifie jusqu'aux effets de rupture ou de transition entre poèmes. Cette poétique de la variation, qui se mesure aussi exemplairement à la restriction du matériel lexical, mythologique et métaphorique sur lequel brode chaque nouveau poème, coïncide en outre avec les prescriptions de la Pléiade. La promotion de la langue française invite en effet à traiter cette dernière comme un matériau brut à polir et enrichir afin de l'imposer de modulation en modulation comme un idiome philosophique et littéraire.

Un réseau discontinu mais cohérent se construit fil à fil au gré de séries thématiques et lexicales récurrentes. Le mot résout la discontinuité du recueil (…) symptôme d'une hésitation fondamentale entre l'un et le multiple, la suprématie de la partie ou du tout. De quel sens ou de quelles questions fondamentales, historiques ou métaphysiques, cette forme paradoxale et l'illusion d'unité qu'elle espère imposer se font-elles alors l'écho[162] ? »

[161] *Op. cit.*, p.305-307.
[162] *Op. cit.*, p.485-486.

Expression des strates

Quelques éléments de poétique et de stylistique pour la lecture de *La Fortune des Rougon*

Cours d'Agrégation de Lettres 2015-2016

Pierre Johan Laffitte

« Et pource que scelon le dict de Hesiode, d'une chascune chose le commencement est la moytié du tout »
Gargantua, *Quart Livre de Pantagruel*, chapitre III

Le mauvais procès souvent fait à Zola est celui de la lourdeur de ses thèses naturalistes, « plaquées » sur une prose par ailleurs géniale. Peut-être faudrait-il prendre au contraire les choses à revers, et voir que ce n'est pas par ailleurs, mais par cette lourdeur même que jaillit la lumière propre au style zolien. J'entends « lumière » au sens pictural, quand c'est des différentes couches de peinture savamment disposées que jaillit la qualité qui donne à la surface sa tonalité à la fois profonde et rayonnante, indécidable et strictement élaborée.

Il s'agit de savoir quelles sont ces couches et quelle est leur valeur dans le roman, et c'est ce que j'aborderai dans le premier moment de ce cours. En effet, ces couches sont incarnées aux portes du roman zolien, sous deux formes : couches formant un « sol », ou plutôt le sous-sol du roman ; couches de temps, de générations et d'époques, elles sont porteuses d'une conception de l'humain, elles forment « l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire ». Les couches de temps qui forment la généalogie de cette famille des Rougon-Macquart, et que présente le chapitre II, feront l'objet du troisième et dernier temps de ce cours. Mais cette généalogie est elle-même précédée d'une archéologie, celle de la scène où naît cette famille, l'aire Saint-Mittre, un ancien cimetière — c'est cet incipit du roman qui constituera la deuxième partie du cours.

Enfin, en « annexe », on trouvera quelques remarques sur la notion de « sublime » et quelques *propositions* pour en lire une éventuelle présence dans la poétique zolienne.

I. LA POÉTIQUE DES STRATES

Faisons une brève présentation de ce qu'est une telle « poétique des strates ». D'un même geste, cette poétique fait jaillir l'univers romanesque.

1. Quelques catégories organisant le discours du récit

Cette poétique dessine des trajets formant réseaux, tissant ainsi trois catégories : des *histoires* individuelles, un *récit* singulier, et des *tableaux* collectifs, massifs. Cela, elle le fait en construisant la catégorie du *personnage*, qui désigne l'espace étale d'une surface d'actes et de paroles. Enfin, elle impose la catégorie du *type*, dont relève chaque personnage qui dépend de son parcours (présent, mais aussi hérité) à travers le feuilleté des profondeurs des instincts et des déterminations généalogiques et sociales.

a. Espace et temps stratifiés

Cette stratification concerne autant l'organisation spatiale que l'organisation temporelle de l'univers romanesque.

La scène fictionnelle se situe dans des lieux qui sont des feuilletés de valeur sociale ou morale (ici le cimetière, la mine de *Germinal*, etc.), mais également des lieux porteurs d'une valeur historique (dans deux directions : ils récapitulent parfois toute une histoire : les différentes époques de Plassans, Paris, etc. ; mais

ils annoncent l'époque suivante, c'est-à-dire, pour Zola et son lectorat, le présent contemporain, dans la mesure où *Les Rougon-Macquart* racontent la pré-histoire du présent où Zola vise à inscrire l'effet réel de son écriture — *J'accuse* n'en sera que la preuve la plus évidente → ce qui intéresse l'écriture zolienne est de déployer une sous-couche, ni trop lointaine, ni seule surface visible, cette sous-couche où se travaille la valeur véritable de la couleur de la surface ; comme en peinture, c'est dans les couches inférieures que se travaille la lumière réellement perçue de l'œuvre).

Cette stratification, enfin, a pour emblème l'arbre généalogique des Rougon-Macquart. Ce n'est pas tant un ordonnancement causal simple, qui rassurerait le lecteur en guidant son parcours dans l'ensemble de l'épopée familiale, qu'une incarnation de ce que peut l'infiltration, par écoulement progressif et successif, d'une fêlure originaire au travers de différentes couches générationnelles : écoulement et révélation chaque fois plus forte de sa présence, par-delà les teintes que chaque milieu, chaque âge et chaque caractère lui donnent — et à ce titre, l'ultime retour de la folie d'Adélaïde dans *Le Docteur Pascal* montre combien une permanence demeure, racine témoin de l'ultime déchéance de la branche la plus dégénérée (la mort du petit hémophile).

b. Les personnages et leurs stations dans l'existence

C'est pourquoi, les personnages eux-mêmes ne sont pas seulement des points sur cet arbre, ni même seulement des embranchements, ils sont présents à plusieurs moments, ils sont chacun plusieurs présences discontinues et dont le cheminement est cependant intégré dans un réseau de repères temporels et sociaux : Etienne, Jacques, leur sœur, ont plusieurs vies romanesques, et ce qui vit en eux n'est pas tant le fil tracé d'une biographie (dans laquelle les ellipses, par exemple entre *L'Assommoir* d'un côté, et *Germinal*, *Nana* et *La Bête humaine* de l'autre, valent pour solution de continuité), que la juxtaposition des âges : ils sont enfants, en eux se donne à voir l'enfance comme lieu d'étude des effets de la détermination « naturelle et sociale », mais aussi l'enfance comme bloc d'être en soi, une modalité des forces qui forment un caractère dans un milieu donné, décrite pour elle-même, avant de laisser rejaillir ses effets, loin après, à des époques ultérieures, dans d'autres milieux, où cette fois c'est la maturité, nouveau bloc homogène, qui est donnée à lire, à voir et à analyser. L'évolution des personnages zoliens est généralement faite de la juxtaposition de leurs âges, plus que de la continuité picaresque d'un roman d'apprentissage. C'est par les différentes couches d'existence qu'ils traversent que s'explique l'état présent de leur caractère.

Le récit oriente le parcours de chaque personnage, et dessine son caractère comme autant de couches picturales ainsi savamment posées. En fin de compte, l'ambiance qui emporte un caractère, un milieu, un faisceau d'actions ou d'épisodes se dessine par un jeu entre ces strates. Ce jeu prend plusieurs formes. 1. Le mélange. Par exemple, dans un même extrait, sont présentes les deux tonalités : la mort de Miette, épique et (presque) sans pitié pour Silvère. 2. La superposition : par exemple les deux âges d'Adélaïde dans son portrait au ch. V. 3. Le croisement, lorsque par exemple certains personnages voient leur sort tiraillé selon les contextes : ici, je n'en vois pas, mais je pense par exemple à Étienne dans *Germinal*. 4. Le recoupement : certains personnages semblent, de strate en strate, ne faire que persévérer dans leur être, généralement sordide, malgré les divers événements qu'ils traversent : Pierre, Félicité ou Antoine, par exemple — c'est ici que le ton tire le plus, généralement, vers la satire psychologique et sociale. 5. Dernier cas, il peut y avoir un faille entre les strates, une discontinuité jamais rétablie : il s'agit à mon avis d'un cas-limite, jamais constitutif d'un personnage en particulier , et qui ne me semble concerner que les purs *êtres* que sont les grands principes à l'œuvre en profondeur : la fêlure constitutive (ap-)portée par Adélaïde, par Rougon l'éphémère, par Macquart l'être des marges — ici jaillit et s'affirme le discours « naturaliste », le discours des choses naturelles elles-mêmes à l'œuvre.

On verra plus loin combien, par exemple, Adélaïde est un personnage qui se construit au fur et à mesure de ses âges, du chapitre II au chapitre IV, et jusqu'au *Docteur Pascal*. Mais après elle, le plus « feuilleté » de ces personnages, c'est précisément le docteur Pascal. Ce dernier est présent dès *La Fortune des Rougon* et incarne, dans l'aire fictionnelle, l'instance énonciatrice de l'acte terminal de la réflexion scientifique, la conscience récapitulant l'arbre généalogique tout en en étant le fruit. À la fois intégré dans cette histoire et

l'intégrant comme objet de pensée et d'écriture, il est ce poste d'*ego expérimental* (Je rappelle que c'est ainsi que Kundera définit le personnage dans *L'Art du roman*) auquel on a souvent identifié Zola. S'il faut en effet faire ce rapprochement, c'est certes de par le parallèle entre l'ambition commune aux deux démarches scientifiques, mais c'est surtout dans leur geste de *comprendre* et de se saisir d'une histoire dont ils sont avant tout les rejetons. Pascal est « issu » de l' « histoire sociale et naturelle d'une famille », et Zola, écrivain présent, est « issu » du passé immédiat du « Second Empire », c'est-à-dire de la couche précédant immédiatement la société dans laquelle il vit.

La poétique des strates se fait généalogie du présent de l'écriture et de la lecture. Le roman est le jugement anticipateur du monde contemporain, il en est l'explication décalée vers sa racine[163].

2. L'incipit, ou le roman des origines

> « Cette œuvre, qui formera plusieurs épisodes, est donc, dans ma pensée, l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire. Et le premier épisode : *la Fortune des Rougon*, doit s'appeler de son titre scientifique : *les Origines*. »
>
> — Émile Zola. Paris, le 1er juillet 1871.

Il me semble que, cette disposition des strates qui « font » la matière romanesque, *La Fortune des Rougon* l'opère d'une façon tout à fait exemplaire de ce que doit être un roman. Sa place particulière, à l'initiale de la vaste fresque des *Rougon-Macquart*, prédispose *La Fortune des Rougon* à prendre en charge la mise en place des différentes couches formant l'arrière-fond de l'univers que vont déployer l'écriture et l'intrigue, et vis-à-vis duquel le lecteur doit entrer dans un état de croyance.

L'enjeu dans ces premières pages est doublement important, au point même que tout le roman, en lui-même, mériterait peut-être d'être considéré sous ce jour : comme étant les premières pages de la saga des *Rougon-Macquart*. L' « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » : *incipit* d'une telle histoire, acte premier de cette tragédie, telle pourrait être la problématique permanente qui vient redoubler chaque partie de ce premier roman des *Rougon-Macquart*. Il s'agit de poser le bien-fondé de l'univers romanesque, tout en assurant le démarrage du récit : telle est la fonction inchoative des premiers pas de la fiction, qui prend avec *La Fortune des Rougon* une importance particulièrement renforcée (premières pages, chapitre introductif, premier tome d'une suite). Cette fonction originaire est d'ailleurs réaffirmée dans la toute dernière phrase de la préface de Zola, laquelle, à l'orée de l'espace fictionnel, en amorce la lecture : « Cette œuvre, qui formera plusieurs épisodes, est donc, dans ma pensée, l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire. Et le premier épisode : *la Fortune des Rougon*, doit s'appeler de son titre scientifique : *les Origines*. »

L'*incipit* est une vaste description à valeur proleptique, comme on en trouve très souvent dans le roman réaliste, et tout particulièrement chez Zola (cf. le spectacle que regarde Gervaise au début de *L'Assommoir*) ; mais tout à la fois, c'est une archéologie, c'est-à-dire un vaste mouvement analeptique, une *explication* de l'état présent du terrain : ex-plication, dé-pliage des différentes couches feuilletées et accumulées de la terre gâtée et qui « sue la mort ». Il y a détermination de la matière romanesque, dès ces premières, longues pages de description, par ce double mouvement qui en crée tout à la fois le passé (en en exhumant le feuilleté lourd qui accumule les mélanges malsains) et le futur (en faisant dépendre le sort ultime du drame

[163] À ce titre, on peut rapprocher l'aire romanesque zolienne du fonctionnement flaubertien de la toute fin de *Madame Bovary*, marquée d'une périphrase verbale à valeur de passé proche concernant Homais (qui incarne l'homme commun que hait Flaubert, règne de la vie bourgeoise) : *Il vient de recevoir la légion d'honneur* : le roman est généalogie immédiate du présent. Et à cet égard, on peut dire que la République est la vie naissant sur la pellicule morbide et fascinante à la fois du Second Empire, fascinante par tout le déploiement social et économique qui fait entrer dans l'ère moderne, morbide car c'est sur le charnier final, la guerre et la Commune, que naît la République — charnier dont la responsabilité militaire est impériale, mais la responsabilité sociale (le massacre des Communards) revient aux fondateurs du nouveau Régime.

des lois clairement établies à l'orée de toute la geste des Rougon-Macquart). Ainsi se noue, comme en toute page initiale d'un texte, un univers ; mais dans le cadre d'un roman naturaliste, ce nouage se fait sous le régime d'une loi qui pèse sur tout le destin de la fiction. L'enracinement en un « arrière-fond », un temps antérieur à la fiction, se fait cette fois sous le mode particulièrement fort de l'allégorie : il est bien question de racines, qui plongent dans un sol qui contient des cadavres et suinte sa sève mauvaise dans la santé de ceux qui vivent à proximité. Et cette archéologie se transforme, sur le plan moral, en une généalogie. Car ce à quoi on assiste, en ce début de roman, c'est une remontée elle-même naturelle de lois profondes, à la surface de comportements observés par le romancier chez ses personnages, donc évaluation (attribution d'une valeur) de ces actes selon la logique de leur apparition progressive : soit une généalogie (quasiment au sens nietzschéen, sens contemporain de celui que Zola met en place).

C'est donc une poétique de la strate qui est d'emblée mise en place par le début de ce roman, qui est en soi le roman du commencement, se déroulant à cheval sur les chapitres I et II. Cette poétique n'est pas que statique descriptif : elle consiste avant tout en un mouvement de remontée des couches profondes (de la terre, ou des instincts), et de descente, de catabase de la conscience de certaines des voix de la fiction (certains personnages, à cet égard privilégiés, comme Pascal, ou la voix du narrateur/énonciateur/romancier).

Ainsi, il ne s'agit pas seulement d'une brève récapitulation initiale, le nécessaire gage d'un « bien-fondé » dont le lecteur aurait besoin pour entrer dans un univers imaginaire et « accepter d'y croire ». Ces strates vont ensuite, au fil de ce roman, puis au fil des romans suivants, former la matière première de l'art romanesque zolien : il s'agit bel et bien d'un *principe poétique* qui va ensuite toujours revenir comme un *principe d'interprétation* de tous les gestes cruciaux des héros zoliens. C'est l'orientation de cette interprétation qu'il faut à présent étudier.

3. Le discours scientifique sous-jacent : une place archaïque

Cette stratification n'est pas que la traduction esthétique d'une thèse scientifique : elle est un principe poétique, c'est-à-dire qu'elle est un principe actif, et agit sur ce que dit le roman.

Revenons sur les derniers mots de la Préface : « Et le premier épisode : *la Fortune des Rougon*, doit s'appeler de son titre scientifique : *les Origines*. » Ils nous disent que *Les Origines* est le titre *scientifique* qui doit être attribué à *La Fortune des Rougon*. On peut certes y voir une formule ; cependant, elle pose aussi la présence d'un double discours à l'œuvre dans l'entreprise romanesque qui s'ouvre : sous la somme de récits romanesques, une couche scientifique agit. Regardons l'expression de Zola : cette présence scientifique est exprimée sous la forme de l'impersonnel « devoir », qui indique le discours qui double le discours fictionnel et l'oriente. C'est cela qu'on peut désigner comme la « surdétermination » du texte fictionnel. Quelle est cette surdétermination ? Un modèle explicatif qui emporte en profondeur tout le sens de l'œuvre.

Ainsi, c'est sous-jacent au texte fictionnel que doit jouer le discours scientifique : non seulement par convention esthétique, mais peut-être aussi pour indiquer, désigner, l'endroit véritable où toute loi habite : dans la profondeur — et là, on se situe dans la dimension proprement poétique, dans le génie zolien[164] : la poétique des strates vise à permettre que s'exprime ce discours archaïque, discours originel des forces naturelles elles-mêmes.

4. Le discours *des* choses de la nature : un certain matérialisme *de natura*

Le terme de « naturalisme » est à prendre au pied de la lettre, telle serait la leçon couvrant les « premières pages » de *La Fortune des Rougon* et plus largement des *Rougon-Macquart* : la nature est présente à deux égards, dans les fondations psychiques et physiologiques, mais aussi environnementales, de cette histoire. C'est le sens que prennent les premières pages, qui décrivent un cimetière et ses différentes métamorphoses au travers des époques. Cette nature est à la fois la nature en-deçà de la société — les lois de décomposition

[164] « Génie » est à entendre au sens strict, c'est-à-dire dans ce qu'a de propre, et de natif, l'écriture de Zola.

et de recomposition : rien ne se perd, tout se transforme, voilà ce qui détermine la nature — et une fois intégrée dans le jeu social — le fait qu'il s'agisse d'un cimetière *surdétermine* la valeur de ce qui est décrit : la beauté d'un fruit poussé sur un arbre dont les racines plongent dans un sol jonché de cadavres ; les fruits de la vie poussent sur un passé socialement circonscrit pour la fonction de concentrer la mort, la pourriture.

On verra au fil des commentaires que Zola fait appel à des procédés somme toute bien éprouvés à l'époque où il s'en empare, et relevant dans l'ensemble de la tradition du roman réaliste : procédés narratifs (organisation macrostructurale et microstructurale du récit), stylistiques (discours rapporté, tonalité satirique, jeu sur les registres, etc.) et syntaxiques (modalités verbale et phrastique, etc.). Mais le discours naturaliste remotive ces procédés dans un usage poétique tout à fait saisissant, au service d'une force d'expression rare, portée par une vision épique qui soulève le roman jusqu'à fonder dans les choses mêmes le « réalisme » : c'est-à-dire que le discours du roman zolien n'est pas un discours visant à décrire la réalité des choses, mais, plus radicalement, qu'il *est* ce réel qui jaillit à la surface du discours, remontant de la profondeur des strates qui ont rendu ce discours possible. Ce qui fait l'objet de la construction romanesque, c'est avant tout ce feuilletage : le discours est disposition du « matériau » de façon à ce qu'ait lieu, innervant cette matière, une *réelle* traversée de ces strates par la loi des instincts. Le réel, en l'occurrence la nature profonde, est à l'œuvre dans le discours. Le roman est avant tout la disposition d'une matière : il est un dispositif où les faits narrés jouent le rôle de révélateurs de lois profondes, sur l'écran de la fiction. Ensuite, le roman est aussi le résultat de ce discours : il est un récit dont la logique est forcée par le destin qui s'impose aux personnages depuis leur détermination « naturelle et sociale ».

En effet, pour le romancier naturaliste il ne s'agit pas seulement de « planter le décor » et de donner un certain nombre de renseignements contextuels ou chronologiques : l'ordre dans lequel ces différentes strates de terrain se superposent, de l'ancien cimetière au terrain vague, et s'engendrent les différentes générations, apparaissent elle-même comme un « roman des origines » : sous couvert chaque fois d'une description, le discours est orienté dans un sens qui ne varie pas : rencontre de forces naturelles et de forces sociales, exerçant leurs effets sur un paysage qui varie, et leurs pressions sur les êtres d'une famille qui vont ainsi être liés par une « singulière » identité d'instincts héréditaires, mais distingués par le façonnement spécifique de leurs caractères par les circonstances de leurs existences et des embranchements qu'elles auront prises à partir du tronc commun de l'arbre familial. C'est pour suivre cette logique du cumul que j'ai choisi de faire un commentaire suivi de chacun de ces passages : succession chronologique qui repousse la surface du présent, et en mouvement symétrique inverse, enfoncement progressif des plus anciennes couches dans l'oubli, d'où leur trace ensuite ne ressortira et ne fera retour dans la vie des personnages qu'avec « la force (apparemment aveugle) du destin », pour reprendre à Verdi le titre de son opéra.

5. La fonction inaperçue d'un trait d'union

Ce qui se construit tient donc tout à la fois de la chronique d'un drame familial à travers les générations, et du permanent retour d'une même *fêlure* originaire dans le schéma d'une tragédie. Cette tragédie n'a plus pour loi le fatum antique d'un destin transcendant, mais le noyau qui rend possible une « histoire » dans laquelle s'articulent les deux plans d'une loi « naturelle et sociale ». Et s'il s'agit d'une tragédie, c'est dans la mesure où règne, dans l'ensemble de la *série* des *Rougon-Macquart*, un déterminisme fort, total bien que duel au départ : ce déterminisme fait se renforcer la nature et la société, deux forces initialement distinctes mais qui s'intègrent l'une à l'autre pour aliéner toujours plus les individus au destin de leurs instincts. Cette tragédie agit à la rencontre de ces deux lignes causales, scientifiquement établies, du déterminisme biologique, et du déterminisme social ; de cela naît une unité de destin, qui marque une même famille.

Cette rencontre s'incarne dans le titre de la saga, doublement : dans le sous-titre *Une Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, avec la conjonction de subordination « et » qui relie « naturelle » et « sociale », mais avant tout dans le nom même, *Les Rougon-Macquart* : ici prend tout son sens ce qu'est un trait d'*union*, la jonction de deux lignées par l'union sexuelle de deux hommes à une même femme, dans un ordre chronologique qui donnera *naturellement* plus de force dès le départ à l'un des rejetons

(Pierre), relativement aux deux autres « bâtards » que sont Antoine et Ursule. Adélaïde est cette union double, qui fait trait de jonction entre deux coulées masculines aux origines qui vont in-fluer sur, et dans, le sang de leur descendance, sang dont la commune condition est d'être aussi celui d'une femme folle, en proie à une sourde fêlure. Cette fêlure se tient immobile et silencieuse durant des mois entiers, mais ne bouge jamais, et par des crises soudaines vient bouleverser la surface des actes de la mère. De *La Fortune des Rougon*, jusqu'à l'ultime *Docteur Pascal*, cette fêlure reste la même, ses effets demeurent l'expression d'une même force, d'une même causalité, que Zola énonce parmi les différentes voix qui organisent la description familiale initiale (cf. chapitre II).

6. Deux déploiements poétiques : feuilleté des strates et surface étale

a. La scène véritable : la famille

Mais sur quelle surface concrète cette causalité profonde s'exprime-t-elle ? À la surface de la vie sociale, qui va trouver dans toute la saga des Rougon-Macquart l'espace pour s'étaler et se donner à analyser. En effet, cette surface est le lieu où jouent les forces des regards, des actes et des paroles des individus réels, déterminés par leur condition sociale, économique, historique. Cette vaste surface se présente comme un champ de forces, et ce, sous son véritable jour, anonyme, bien que ces forces soient incarnées par des voix bel et bien agissantes. On verra dans les prochaines parties du cours qu'ici, le jeu du discours rapporté, et surtout le discours indirect libre, trouve sa fonction la plus marquante.

Mais ce n'est pas tant l'origine de ces voix qui importe, que leur influence sur le destin des Rougon et des Macquart. Or il ne faut pas confondre la surface, l'écran sur lequel se projettent les lois profondes, et la scène véritable. L'écran, la surface, c'est le monde social ; la scène véritable, le véritable individu scientifiquement étudié, c'est la famille. La surface sociale est une force qui agit et sert à déclarer (à porter à la lumière) les lois souterraines (c'est-à-dire intérieures à cette famille, introjectées par chaque individu ou bien courant invisibles entre les liens intergénérationnels). Chaque roman du cycle des *Rougon-Macquart* déploie toujours la même scène en profondeur, mais fait varier ses différentes lois à travers la vaste série des actualisations sociales, selon les milieux, les objets, les « thèmes » qui justifient les différents romans, et forment la « phénoménologie » romanesque du Second Empire dans toute sa réalité.

Alors embraye l'autre plan de l'écriture zolienne, sans doute la plus fascinante pour notre goût actuel, à savoir la puissance de dissection « journalistique », politique, d'une époque : c'est en cela qu'est si importante la mention de 1848 dans la description familiale du chapitre II. Le déclenchement de cette année, qui bouleverse tout, fait signe tout à la fois dans la série chronologique familiale et dans la structure de la société. C'est l'instant d'entrée dans l'aire de la diégèse, et dans l'ère de la tragédie.

Ainsi, ce qui se joue dans l'espace des deux premiers chapitres de *La Fortune des Rougon*, c'est la disposition de ces deux systèmes de déploiement de la poétique zolienne : le premier, poétique des strates, feuilleté qui va vers les profondeurs et qui est le lieu de la loi naturelle des instincts (mouvement à travers la fêlure qui laisse remonter l'enfer des tares jusqu'à la surface), et le second, étalement horizontal de toute la « trame » des romans zoliens, où s'exprime la fécondité romanesque et sociologique de l'auteur.

b. La traversée du monde social ne laisse pas la nature indemne

On comprend pourquoi cette tragédie n'est pas à entendre au sens antique du terme, qui ignore l'histoire.

D'une part, ici, il s'agit plutôt d'une constellation de drames, dont certains, selon les personnages mis en scène, bifurqueront vers l'accomplissement du destin des pulsions (*La Bête humaine*, par exemple, ou Gervaise dans *L'Assommoir*), d'autres vers une issue plus ouverte et appelant l'éventuel dépassement du destin familial par la force, supérieure, d'une fécondité plus massive encore (*Germinal* et sa fameuse dernière page), ou éventuellement amoureuse (*Le Docteur Pascal*), quand d'autres signifient simplement la victoire de la loi sociale pure et simple (*La Curée*).

C'est alors qu'on voit, d'autre part, la nature s'incarner dans la seconde causalité, autre que la seule détermination physiologique : la causalité sociale. Car de la traversée de cette surface sociale, le sort de la famille ne sort pas inchangé, et du chapitre II de *La Fortune des Rougon* à la dernière page du *Docteur Pascal*, l'histoire familiale n'a pas été qu'une répétition pure et simple, à la fois objectivement et dans la prise de conscience d'un des membres de la famille qui tente d'*ordonner* (à) l'arbre généalogique des Rougon-Macquart. Autant l'*incipit* de *La Fortune des Rougon* inscrit l'*auparavant*, un avant qui pèsera sur toute histoire possible, autant le *finale* du *Docteur Pascal* inscrit l'après, ouvre sur l'à-venir incarné en un enfant. C'est ici que se situe la tension profonde dans « l'idéologie » zolienne, dans son humanisme : l'histoire des hommes est faite aussi de leurs actes qui, eux, peuvent s'extraire du sort immuable de la loi du sang, même s'ils naissent de son règne.

Cette causalité, naturelle et ultimement sociale, me semble prendre une force inédite, qui par exemple n'est pas au fondement de l'œuvre de Balzac, lequel précisément ambitionne une *comédie* (même si elle se démarque de celle de Dante) : Balzac est du côté de Buffon et des moralistes, son analyse est spectatrice ; Zola, lui, est engagé de toute son énonciation du côté de l'épique, c'est-à-dire des forces profondes qui s'affrontent et font pencher l'Histoire autant que le Temps (en cela, à mon sens, Zola se place plus sur le terrain d'Hugo que sur celui de Balzac).

Voici posées les grandes orientations interprétatives que je propose d'associer à la « poétique des strates ». Il faut voir à présent dans le détail du texte si mes hypothèses tiennent la route…

II. Le lieu commun de l'aire Saint-Mittre (p.29-35 ; numéroté l.1 à 211)

L'évolution générale de la description des premières pages suit un ordre par lequel nous pénétrons dans l'univers du roman par une analepse, une plongée dans le sous-sol de Plassans, lieu du roman.

1. *Ces faits datent de loin.* De l'archaïque au passé proche

Un premier mouvement me semble aller jusqu'au paragraphe 7 (l.104), et installe la strate la plus profonde du récit, la plus *archaïque* (au sens d'*archè*, c'est-à-dire de temps passé hors de l'histoire, temps de fondation et atteignant un statut de cause mythique).

§1-2. La loi du lieu : l'impasse ; « on », chœur social

Tout commence sur un terrain vague auquel « on », la société anonyme, a donné un nom. On est donc à la fois dans un lieu connoté négativement, jugé tel par la société, qui définit une « aire » : définition d'une scène, d'un périmètre qui va faire peser sa loi sur les êtres qui y évolueront. Cette loi est contenue dans les différentes couches de sens qui composent ce terrain, et qui « anciennement », c'est-à-dire dans un passé ancestral, lui-même vague, était un cimetière, porteur de mort. La fin du deuxième paragraphe insistera sur *l'impasse* que constitue un tel lieu, à tous égards (« qui ne conduit nulle part »), et qui est marqué par ailleurs d'une totale gratuité d'usage (« que les promeneurs seuls traversent ») — dualité qui ne sera pas sans revenir, qui sait, dans le doublet des deux amants d'Adélaïde, l'un qui mourra vite sous le feu du soleil, l'autre qui sera un être de la marche, un être aux marches de la cité, de la civilisation, et qui sera père de deux « louveteaux ». (Cf. *infra*, « Les personnages et l'onde de leur existence (…) », p.118).

§3. Fusion naturel/social, remotivation du microcosme/locus amoenus

Le troisième paragraphe insiste sur la façon dont la terre est à la fois gâtée par la coutume des hommes (« la terre, que l'on gorgeait de cadavres depuis plus d'un siècle » : déjà se pose la longue durée, et la puissance de l'onde de ses effets), et cependant naturelle, puisque la vie reprend, s'étant épurée « à chaque printemps ».

Les deux lignes thématiques sont d'abord développées séparément, chacune dans une phrase (l.23-26 pour le cimetière ; l.26-28 pour la végétation). Puis elles se mêlent dans une phrase complexe où la principale est consacrée à la force naturelle (« ce sol gras (…) eut une fertilité formidable »), tandis qu'enchâssée, une relative réintroduit le morbide contenu de cette terre (« quelque lambeau humain »), source de l'engraissement du terreau. Ainsi en arrive-t-on à la figure étymologique qui ravive le syntagme « fertilité formidable », qui désigne tout à la fois la force (sens habituel) mais également la dimension effrayante d'une telle force. On retrouvera cette association d'effroi et de fascination tout au long des fameux passages « épiques », « océaniques » auxquels Zola habituera son lecteur.

D'ailleurs, ce paragraphe se clôt sur la fusion des deux éléments, terrien et liquide (« humide », « bouillait », etc.), donnant naissance à la vie, la sève (elle-même annonciatrice du sang, autre élément physiologique fondamental de tout caractère). Clos, ce lieu devient une « mer intérieure », ce qui achève de transformer le terrain vague en un microcosme, en tout cas un petit corps brillant d'un éclat « singulier[165] ».

Il convient d'insister surtout sur un élément : il s'agit « en dedans, [d']une mer d'un vert sombre, profonde, piquée de fleurs larges » ; une telle description convoque le topos médiéval du *locus amoenus*, lieu paradisiaque dans les descriptions[166] duquel l'herbe est souvent dite si verte qu'elle en paraît noire, fond sur lequel se détachent d'autant plus les couleurs des fleurs. Ici bien sûr, le sombre est porteur d'une noirceur beaucoup plus tragique et déceptive : c'est l'inextricable mélange entre la pourriture et la vie, entre la beauté la plus culturellement connotée et la réalité la plus naturellement putride, que Zola met ici en image, en scène — l'impureté entachant irrémédiablement tout le règne vivant humain, jusqu'à ses plus hauts et courtois lieux communs. La poétique zolienne s'inscrit dans une tradition qu'elle médite, reconfigure et dont elle refonde les signifiants les plus emblématiques.

§4-5. Naturel et social, deux ordres de loi et d'habitation du lieu

Les paragraphes 4 et 5 reproduisent la division entre le sort social et le sort naturel du lieu.

Le quatrième paragraphe introduit la vie sociale dans ce qu'elle a à la fois de stéréotypé (mise en scène des scènes d'enfance, plus tard des bohémiens, etc.) et de réalité construite par l'opinion courante et le jugement de la doxa (superstition vis-à-vis des fruits du poirier, plus tard des bohémiens, et enfin de Macquart).

Par contraste, le cinquième paragraphe réaffirme le cycle de la vie, renversant l'ordre de prédation (« la pourriture humaine fut mangée avidement par les fleurs et les fruits »), triomphe qui cette fois fait passer du printemps à « quelques étés ».

§6. Vers la satire provinciale et le style indirect libre[167]

Le paragraphe 6 installe le temps social de la province, entrant cette fois dans le genre proprement moraliste et satiriste dont les « romanciers du réel » se font les champions.

En particulier apparaît le style indirect libre, si important chez Zola. Par exemple, l.64sq, le commentaire de la farce potache des sonnettes de la ville se transforme sans prévenir en un « scandale » (point de vue des bonnes gens, qui se continuera avec « Le pis était que (…) » : focalisation interne), ouvrant la voie à l'ironie de l'énonciateur qui évoque la « sage lenteur » des travaux en province. Le tout s'achève dans un énoncé à la responsabilité proprement indécidable : « Jamais ville ne fut plus écœurée », tout à la fois possible discours rapporté et conclusion récapitulative de tout le paragraphe.

---

[165] Cette même singularité marquera la « maison » d'Adélaïde : on se situe bien dans un jeu d'échos entre la description du lieu et celle des personnages. Cf. remarque introductive au III.

[166] Cf. *Le Roman de la Rose*, etc. C'est un topos que reprendra même, à l'orée de la Renaissance, le *Decameron* de Boccace (introduction de la Troisième Journée).

[167] Désormais abrégé en SIL, étant donné la fréquence avec laquelle nous allons retrouver ce procédé de discours rapporté.

§7. Satire, bis ; temps et rythme ; la géologie du lieu se fait généalogie de sa valeur

Vis-à-vis d'une telle collusion des voix, le paragraphe 7 est quant à lui analytique.

Il exprime dans un premier temps le point de vue des habitants, en reprenant sa thèse (reprise du vocabulaire, « objet d'épouvante », etc.). Puis il vire peu à peu vers la description et la définition de ce point de vue (« le lourd entêtement d'un cauchemar [faisant] reculer les gens »), et finalement vers le jugement le plus objectif du « fait » des « paresses de la province ». Cela débouche sur « la vérité » (l.89).

Ce retour progressif à une vision large (le sujet est désormais « la ville ») permet un nouvel élargissement du temps (« les années aidant ») : ainsi c'est la vitesse avec laquelle la durée historique est présentée qui rythme la présentation du lieu qui s'aplanit, et affadit ce que le lieu pouvait avoir de vif et d'inquiétant : « tapis d'herbe », la « terre battue » devenue « grise et dure », et « l'ancien cimetière » ayant acquis « *quelque ressemblance* avec une place publique mal nivelée ».

La généalogie du tableau présent de l'aire, se donne à voir à travers l'évolution géologique de ce terrain. Ainsi le *locus amoenus* impur devient-il un *lieu commun* (lieu public…), souffrant seulement d'une malfaçon et d'une négligence. Les différentes couches du sous-sol du terrain vague construisent une histoire, dans laquelle les couches géologiques deviennent couches fantasmatiques, couches de sens.

Conclusion. Le nécessaire enfouissement dans l'oubli : ce qui dit et tait un nom

Mais cette histoire va peu à peu se faire oubli, alors que le paragraphe 7, et avec lui la description de l'aire Saint-Mittre, s'achève pourtant sur la nomination de deux lieux récapitulant le programme initial.

L'aire désigne en effet désormais non seulement le terrain vague, mais aussi une impasse véritable, et plus seulement métaphorique (cf. *supra*, analyse des §1-2). Quant au nom choisi, il est tout empreint de religiosité (« baptisa », « Saint-Mittre »), elle-même ironiquement réduite à n'être qu'un repère cantonnier de province : il s'agit d'un saint provençal apprécié, et le tout est accessible après « la porte de Rome », savions-nous déjà, toute première information du livre, dès la ligne 1. Ainsi se clôt circulairement ce premier mouvement de la description, semblant nous dire : voici tout ce que dit le nom d'un lieu, et ce qui en lui reste oublié par la mémoire de ses usagers.

Et cependant, c'est depuis la profondeur de cet oubli même, à travers elle, que va pouvoir rejaillir la force de l'origine, sans que plus personne n'en soit conscient, ou n'en ait souvenir. Les forces de l'hérédité nécessitent ce sommeil de la conscience qui signe l'impuissance des descendants à saisir, avant qu'il ne soit trop tard, leur dépendance vis-à-vis des époques ancestrales. C'est en cela qu'il s'agit d'un passé en-deçà de l'histoire : d'un *archè*, d'un principe archaïque.

Ces faits datent de loin, est-il dit au début du paragraphe 8 : Zola prend en effet le récit de loin, et livre avant toute autre chose « l'ancestralité », la profondeur sous son visage temporel. Il nous livre moins une l'information narrative d'une chronique, qu'une disposition poétique, posant ainsi une clé d'interprétation en son lieu d'efficacité propre : en préambule à tout, à la place fondamentale (c'est-à-dire efficace en tant que fondement), parce qu'oubliée des acteurs dont pourtant elle dit déjà tout le destin.

2. Le présent du lieu

§8-9. Jeu du temps ; cohésion narrative du texte ; continuation de la satire du « on »

Ces faits datent de loin : cette première phrase du paragraphe 8 est également une récapitulation, anaphore qui boucle et ferme un temps qui désormais se dit au présent de l'indicatif (à valeur de commentaire). On passe donc au présent, qui se fait dans la deuxième phrase du paragraphe présent de description, et de présent élargi, englobant les trente dernières années : noter le jeu à la fois de saut temporel et de ralentissement du récit contenu dans cette seule et simple phrase.

Alors reprend le mouvement du paragraphe 6, de description d'une toile de fond sociale, qui installe le décor et les stéréotypes qui achèvent d'instaurer le règne de la doxa bourgeoise et moralisatrice vis-à-vis des êtres des marges, emblématisés par les Bohémiens du paragraphe 9.

§10. Renversement de la valeur du lieu ; les intermittences de la mémoire

Quant au sème mortifère, son retour se fait au paragraphe 10, à travers « le champ mort et désert ». Désormais, la signification de l'épithète n'est plus celle du complément du nom (le champ de la mort), mais est simplement indexée sur la signification sociale, qui oppose l'absence d'activité humaine d'antan à la scierie, occasion pour embrayer sur un lieu du roman réaliste : la description de la condition réelle de la vie du peuple.

Alors, dans cette inversion de l'espace désormais saturé de présence, se fait jour un autre renversement, donnant à Saint-Mittre « un charme » (l.169) : « C'est un désert, une bande de verdure d'où l'on ne voit que des morceaux de ciel » (l.172-173). C'est l'occasion d'une esthétisation picturale de ce lieu qui retrouve une valeur de pure poésie, mais au prix d'être réduit à n'être plus que fragmentaire (valeur négative), ce qui lui permet d'atteindre au statut de stricte qualité sensitive (verdure, ciel). Ainsi le second épithète du champ, « désert », se retourne en un substantif : dérivation impropre qui fait d'un état, qualification imposée et platement descriptive, le principe d'une renaissance originale : le terrain vague devient un désert.

Est-il alors étonnant que le sol redevienne « tapis de haute laine », proche en cela de la « tapisserie » médiévale initialement convoquée du locus amoenus (cf. *supra*, §3), et entraînant immédiatement dans son sillage l'évocation de « la végétation puissante [c'est-à-dire : pleine de force, de puissance, de vie] et le silence frissonnant [c'est-à-dire subjectivement : donnant le frisson, et objectivement : le léger mouvement de la végétation dans le vent] de l'ancien cimetière » ? Se ravive ainsi l'ancienne couche pourtant disparue des mémoires. Dans la phrase citée, ce qui est le sujet postposé du verbe (cadence majeure), ce sont les qualités naturelle (végétation) et abstraite (silence) du cimetière « ancien », origine en position de complément du nom, clausule de la phrase. Le *locus amoenus* est à nouveau là : « C'est là où il est exquis d'aimer »…

§11. « D'ailleurs »

…mais c'est sur le lit de l'oubli de tout ce qui, jadis, fut véritablement la cause puante de cette verdure : « Personne, d'ailleurs, ne songe plus aux morts qui ont dormi sous cette herbe », dit le début du paragraphe 11. Le « d'ailleurs » est un adverbe de commentaire relevant de l'énonciateur, qui rappelle en permanence la couche profonde du récit, qui maintient ce souci qui se dit « d'ailleurs » que de la surface diégétique obvie (où personne ne pense plus aux morts). Ce souci énoncé « depuis ailleurs » offre une harmonique nécessaire à la complexité du discours du récit. Le dernier mot du paragraphe désigne bien la seule existence possible d'un tel passé « ancien » : il ne peut plus être que « vu jadis (…) par le tombereau *légendaire* ». Étrange retournement de la force véritable des profondeurs en une *légende* : pour ceux qui ne voient que la surface, ce qui est invisible, bien que véritable, est irréel[168].

§12. La nuit ; le vide : la loi du lieu, bis

Enfin, après ce large portrait des années et des âges, le paragraphe 12 fait varier les qualités topiques avec un nouveau lieu de la description : la nuit, où l'aire « se vide, se creuse, pareille à un grand trou noir ». L'aire retrouve son être de tombe à la nuit tombée. Cette désignation fait signe vers trois voies.

La première est la continuation du stéréotype (les bohémiens, l'aspect lugubre, etc.).

La deuxième est l'embrayage enfin sur le récit principal (paragraphe 13) — c'est pourquoi nous interromprons notre analyse avec ce paragraphe 12.

La troisième, qui nous intéresse plus ici, est la motivation d'un élément sémique jusqu'ici inexploité : la vacuité, le creux. Le propre d'une tombe est d'être un point qui se vide, au fur et à mesure que le cadavre pourrit ; et sur ce point de vide, les forces peuvent faire pression d'autant plus lourdement et le faire s'effondrer sur lui-même. Bref, la loi de l'aire Saint-Mittre peut aussi être celle des points de vide, qui subissent les forces et les pressions de la terre naturelle.

---

[168] C'est toute l'ambivalence qui conjoint, dans le conditionnel, l'expression de l'irréel et celle du potentiel.

Et si cette loi s'imprime dans le destin des êtres qui y vivent, alors ces êtres peuvent être eux aussi des « points de vide » dont la vie dépend des forces qui les forment, les déforment et pour finir les habitent et les hantent. Je pense ici, bien sûr, à Adélaïde, l'être de Saint-Mittre, née dans ce lieu et destinée à y demeurer dans sa masure au fond de l'impasse. Et avec elle, toute la famille qui va s'agencer autour d'elle, depuis son propre vide, creux et creuset tout à la fois. (Pour plus de précision, je renvoie directement à l'analyse du personnage d'Adélaïde, à la fin de ce cours, *infra*, p.124.)

III. *CE FUT UNE SINGULIÈRE MAISON* (P.78-86 ; DOUZE PARAGRAPHES)

« Singulier » est un adjectif qui revient à plusieurs reprises, dans le sens essentiellement de « déviant » et d' « anormal ». Il apparaît d'abord pour décrire l'aire Saint-Mittre, mais ensuite pour désigner aussi les Rougon-Macquart, tant appliqué à leur hypéronyme (une « singulière maison », p.82) que pour désigner telle ou telle personne (ou ses actes), et avant tout Adélaïde, l'ancêtre, le point zéro de l'origine, point de rencontre entre les deux lignées.

C'est la construction de cette singularité qui guide les pages consacrées à l'histoire familiale des origines des Rougon-Macquart. Cela passe par l'incarnation en différents personnages, dans les liens qui s'établissent entre eux et leur environnement : voie narrative, chronologique et actancielle.

1. *Aux origines.* La naissance d'une famille

C'est avant tout la rencontre des deux lignées, celle des Rougon et celle des Macquart, qui fait l'objet du récit, et qui met ainsi en son centre le point de mélange : point incarné en Adélaïde, elle-même fille de l'aire Saint-Mittre. Le récit se développe donc dans une intrication permanente entre le devenir des personnages, les caractéristiques du lieu, et le regard social qui est déjà lié à ce lieu.

§1-2. Terminus ad quem ; qualité et empan du temps raconté ; présence du chœur social

Le premier paragraphe a une valeur générique, annonçant le terme qu'atteindra la description, 1848. Cette date constitue le véritable début de la scène romanesque de *La Fortune des Rougon*, et jusqu'à l'accès de la fiction à cette date, nous restons dans le « roman des strates », et de l'inscription de l'arbre généalogique de la famille.

De même, si la description de la famille Rougon se fait « sous le chef » de Pierre (première phrase du paragraphe), c'est non seulement parce qu'il est le personnage central du titre (chef de famille des Rougon), mais également, dans ce qui nous concerne, parce qu'il est le premier qui accèdera pleinement au statut de personnage. J'y reviendrai en toute fin (cf. *infra*, p.124).

« Végéta » désigne d'ailleurs l'horizon temporel, la qualité du rythme qui va être donné à ces pages : elles sont ainsi résumées, et leur clé d'interprétation est ici donnée. C'est donc en écho à la description de l'aire Saint-Mittre que je vais étudier la présentation de ses habitants, tout en voyant comment, cette fois, la voix sociale, le « chœur » de Plassans, se mêle à la description des générations et peu à peu s'infiltre dans l'histoire familiale, dans les interactions entre ses différents membres.

Notons que l'on a déjà rencontré ce patron de paragraphe (cf. II, §2), où la première phrase, brève, pose le thème, tandis que la deuxième phrase noue déjà de façon complexe tous les éléments entre eux ; ici : l'ordre familial hiérarchiquement dominé par Pierre, mais appelant le mouvement d'analepse ; la présence de la société et de sa fonction de nomination donc de jugement ; et enfin le rapport à l'aire Saint-Mittre, qui renforce la cohérence du récit à un moment important de sa progression, et surdétermine ce qui suivra de toute la poisse associée à l'ancien cimetière.

Le lien entre les paragraphes 1 et 2 se fait par reprise anaphorique de « Pierre Rougon », ce qui permet de créer un effet d'attente et d'unité, car la dimension programmatique de ce chapitre va dépasser la seule étape de Pierre, brossant le tableau proleptique par-delà, vers la génération ultérieure dans ses différentes ramifications, y compris celles qui ne viendront jouer que plus tard leur partition dans *Les Rougon-*

Macquart. C'est par rapport à lui qu'apparaît « la famille de sa mère », déjà indexée à la voix sociale (« les Fouque, comme on les nommait »).

§2. Qu'est-ce qu'un paragraphe ? ; rythme narratif ; générations ;

Venons-en à l'étude de ce deuxième paragraphe.

Rappelons que, de façon générale, il faut prêter attention à la poétique des paragraphes : ces derniers découpent des blocs narratifs, et organisent le récit, en cadençant la lecture et en regroupant dans une unité de sens un certain nombre d'éléments de l'action. Leur longueur détermine le rythme du discours narratif, et leur objet peut varier : description, action, épisode, commentaire de l'énonciateur, aparté, ou radicalement déploiement d'une « petite histoire ». En l'occurrence, la longueur de ce deuxième paragraphe (p.78-81) fait masse dans le récit, il est un bloc signifiant, rassemblant en lui le mythe originel des Rougon-Macquart (cf. *supra*, p. 109, « La fonction inaperçue d'un trait d'union »). Ce paragraphe n'est à son tour interrompu que par le discours direct des mégères : cette présence de la parole collective confirme l'importance du fait que l'histoire naturelle, intérieure à la famille, ne se déroule pas hors de son contexte concret, social, et que le jeu de forces et de pression est permanent, qui va au fur et à mesure s'intensifier et pénétrer les relations entre les membres de la famille. De façon interne, l'évolution du paragraphe se structure globalement selon une progression chronologique, et de façon secondaire par une organisation thématique[169]. Je propose ainsi de repérer les grandes articulations suivantes.

l.1-10. Temps familial, temps politique

Tout d'abord est évoqué le sort de la famille avant qu'Adélaïde ne se retrouve la seule Fouque vivante (l.1-10), d'une durée indéterminée, mais la plus longue de tout le paragraphe, dont le terme est la Révolution de 1789, qui marque de façon antagoniste l'extinction familiale et un renouveau politique : cela n'est pas sans faire écho avec le récit principal, qui s'articule entre 1848 et 1851, et décrit l'alliance exactement inverse entre la naissance familiale à la fortune et l'extinction de l'idéal révolutionnaire et républicain.

l.10-20. Adélaïde, seule, singulière d'allure ; ordre de présentation des couches générationnelles

Ensuite entre en scène Adélaïde (l.10-20) ; la période est réduite aux vingt premières années de la petite puis jeune fille, occupant un même espace énonciatif (dix lignes), d'où un effet de ralentissement du rythme, tout à fait normal dans la technique romanesque pour passer à la description d'un personnage de premier plan.

Cette première présence d'Adélaïde se fait sous le signe de sa « singularité d'allures », immédiatement placée sous le regard social, et ne profitant plus d'aucun filtre familial entre elle et ce regard : choc pur entre les faits naturels et leur jugement social, Adélaïde est orpheline, laissée à elle-même. Cette précoce émancipation constitue la première occurrence de ce qui sera ensuite étudié chez ses propres enfants, à savoir le fait d'être laissée libre de suivre ses instincts, de les laisser diriger le jeune être au lieu au contraire d'être gainés par son éducation. Cette description est synthétisée par la dernière partie de la phrase, « le bruit courut (…) », articulant le on-dit avec la première occurrence de la « fêlure », terme si crucial dans l'organisation scientifique et poétique du roman, alliée à la transmission héréditaire de la folie du père.

Adélaïde est le seul personnage à avoir droit à une telle description isolée, esseulée même, voire hantée, étant porteuse d'une généalogie totalement éteinte. « Elle se trouvait seule dans la vie », cette dimension est importante, comme en témoigne sa place au début de la phrase qui ouvre l'étape suivante (l.20), ph(r)ase dans laquelle cette proposition fait fonction de récapitulation.

Ensuite viennent les autres « couches générationnelles » qui vont peu à peu créer la nouvelle famille, véritable sujet massif de la fresque d'ensemble. Ces couches ne sont pas toutes identiques ; on peut repérer en elles, tout d'abord, les deux branches naturellement distinctes, Rougon d'un côté, Macquart de l'autre ; puis la couche suivante des différentes générations de fratries — qui en fait lance le mouvement définitif

[169] Cf. la fiche distribuée en début d'année sur les textes narratifs, et qui fait un point, entre autres, sur la progression d'un récit et les différents types d'organisation d'un paragraphe.

de la vaste fresque des Rougon-Macquart, et qui disposera la suite de *La Fortune des Rougon* et tous les autres romans selon l'arbre généalogique de la famille.

Notons d'emblée que le passage à ce second type de couches, celles qui forment la suite intergénérationnelle, se fait après l'interruption du paragraphe 3 et des paroles des commères rapportées au style direct. Cette scansion qui « met de la vie » dans cette *chronique généalogique* participe de l'art narratif zolien, qui organise ses grands massifs en y intercalant des pauses nécessaires pour ne pas lasser la lecture. Mais elle est aussi significative, révélatrice du rapport, fait de croyance et d'ignorance, entre l'aire intime de la famille (l'ère des amants où la famille se reproduit) et l'aire du faubourg où chacun de ses membres va devoir exister, qu'il le veuille ou non, comme membre du corps social.

l.20-47. Rougon ; temps ; SIL ; on *; jeux des voix ; « raisonnable »*

L'étape suivante est donc celle consacrée à Rougon (l.20-47), qui durera quinze mois — on observe là encore le ralentissement du rythme narratif (même espace énonciatif que pour les deux étapes précédentes réunies), avec les mêmes effets que précédemment.

Mais ce ralentissement est cependant immédiatement imprégné par un vécu de rapidité : « depuis six mois à peine ». Cette étape s'achève « presque subitement, quinze mois après son mariage » avec la mort de Rougon. Ainsi, la rapidité encercle l'épisode, lequel par contraste s'étire intérieurement de par le vécu qu'en ont les habitants du faubourg, de par le contraste entre le changement de statut (« il passait brusquement au titre envié de mari », l.27) et la longue et déceptive attente de la naissance de Pierre (« au bout de douze grands mois », l.39-40 : la grossesse hors-mariage, donc le souci de la bienséance, n'était donc pas la raison du mariage subit).

Le regard de la société est là encore présent. Sur le plan de l'énonciation, dans la locution adverbiale « à peine » peut se repérer un embrayeur du discours indirect libre, dans la mesure où elle donne une information pouvant relever de l'instance énonciatrice, mais peut aussi témoigner de la norme sociale, donc du regard posé par les voisins sur cette situation.

Cette hypothèse est renforcée par la présence du « on » (l.22), et par l'entrée en scène de Rougon précédé par l'apposition de l'adjectif substantivé « un nommé » : nous retrouvons ici l'importance de la nomination, qui connote le poids de l'instance sociale, voix massive et groupale dont la place ne cessera de croître dans l'histoire de la famille d'Adélaïde. Dans la suite du texte, cette présence du « on » est récurrente ; or le « on » est le pronom de la généralité humaine — cette définition grammaticale me semble, ici, avoir toute sa portée : avec le « on », c'est le chœur de la doxa qui vient scander le récit et donc s'approprier une certaine modulation de sa tonalité. Il est relayé par le champ sémantique de « l'opinion » (28), elle-même spécifiée (« en province », l.34 ; « bavardages », 44, etc.).

Enfin, on a une véritable incarnation de ce « on », par la métonymie « Le faubourg se fâcha » (40). Cette synecdoque est un procédé tout à fait normal, mais dans lequel peut aussi résonner le lien intime entre espace et personnages (le faubourg s'oppose à l'impasse), contribuant à dessiner une poésie spatiale, si cruciale dans roman zolien.

Cet effet de profondeur des voix, faite de tissage ou d'invasion, est un procédé énonciatif tout à fait acquis quand Zola écrit, mais c'est avec une efficacité particulière qu'il l'emploie, rendant la sphère des faits et celle des jugements indissociables — sauf quand c'est lui, le narrateur, qui décide de les distinguer pour faire apparaître la voix de la science, comme on le verra plus loin de façon évidente (cf.§6-7). Toutefois, dès ce paragraphe, on voit apparaître un champ lexical porteur d'un affrontement significatif : celui de la « raison » et de ses différents sens. Le réseau d'occurrences relevant du champ sémantique de la « raison » rapporte la tentative d'explication des faits « étranges » par le « bon sens commun » (« raisonnablement » (18), « inexpliqué » (35), etc.), auquel devra s'opposer la position du rationnel.

l.47-112. Macquart

La période suivante, la dernière celle de Macquart, occupe toute la fin du paragraphe (l.47-112), soit les trois quarts du paragraphe. La période couverte dure vingt mois à strictement parler, soit à peine plus que l'ère de l'union entre Adélaïde et Rougon. Toutefois, notons que cette période est interrompue sur le plan énonciatif par le passage au paragraphe suivant, mais qu'elle s'ouvre sur une durée beaucoup plus longue.

Cette durée ultérieure sera celle de l'existence familiale, où les enfants cessent d'être seulement évoqués, et entrent vraiment en scène. Ainsi apparaît l'unité véritable du paragraphe : il s'agit de l'ère des naissances, elles-mêmes nées de l'amour d'Adélaïde pour ses deux amants successifs. Et ce paragraphe est celui qui le plus mérite, au cœur du roman, de prendre « son titre scientifique : *les Origines* ».

On retrouve les mêmes caractéristiques que précédemment, en particulier dans le tissage entre discours du narrateur, fait à la fois de menée du récit et d'énoncé engageant le jugement de l'énonciateur, et discours indirect libre rapportant les propos du faubourg. Notons entre autres un nouveau procédé indiciel (tout discours indirect libre nécessite des indices permettant de faire embrayer ce régime de discours, par ailleurs non marqué, donc difficile à… remarquer) : la modalité exclamative des phrases (l.53 et 104).

Mais bien sûr, il faut noter la prédominance de Macquart, par rapport à Rougon : c'est ce déséquilibre que je vais tenter à présent de commenter.

Les personnages et l'onde de leur existence dans le récit : lecture et interprétation

À l'occasion de ce deuxième paragraphe, nous pouvons faire un point sur deux aspects de la poétique narrative zolienne. D'une part sur la catégorie de personnage, d'autre part sur l'aire de rayonnement dans le récit d'un événement raconté.

Rougon, Macquart : des personnages ?

Si Adélaïde n'a qu'un prénom (cf. *infra*, « Personnages, 2. Adélaïde, personnage (du) vide et de la strate ; Pierre », p.124), Rougon et Macquart, eux, n'ont pas de prénom, aucune individualisation. Entre le féminin et le masculin, il y a complémentarité — ainsi le veut la loi naturelle à l'origine de tout engendrement[170]. La mère transmet la fêlure (elle-même héritée), c'est-à-dire la structure défaillante qui sera commune à tous. Les deux personnages paternels ne sont là que pour introduire dans l'espace romanesque une semence qui infléchit la généalogie familiale, mais aussi et avant tout, cette semence transmet aussi une *humeur*. Cette humeur sera l'une des clés interprétatives récurrentes (par exemple la paresse d'Antoine, l'ivresse de Gervaise, etc.), exprimée dans une ambiance de folie qui resurgira toujours aux moments où la fêlure laissera remonter les instincts enfouis et lointains jusqu'à la couche de surface du présent des rejetons.

Le déséquilibre entre Rougon et Macquart se réfracte sur le plan de l'histoire (diégèse) à travers le déséquilibre entre l'enfant unique du premier mariage et les deux enfants de l'union suivante, et sur le plan de la narration ce déséquilibre justifie le peu de temps consacré à Rougon comparé à la longue présence, obsédante, de la *personnalité* de Macquart[171]. Rougon n'est qu'un mâle reproducteur, présence contingente qui disparaît à peine sa fonction assumée, et ne transmettant à son fils que sa complexion paysanne que viendra affiner la nervosité maternelle.

Par opposition, Macquart prend une dimension beaucoup plus forte : non qu'il devienne un personnage complexe, mais au contraire, parce que son aspect de *flat character* est orienté vers la construction d'un personnage de fable (la fable sociale…), il accède à la dimension d'un mythe. Être sans âge (93-94), être des marges (l.84) et de l'animalité, Macquart a cette place anthropologique du héros, aux confins de la civilisation et de la barbarie, et plus encore, de l'animalité — de ce à quoi doit s'arracher l'homme ; dit autrement : l'instinct. En effet, en ce personnage devenant microcosme, on retrouve la même proximité entre environnement spatial et personnalité, au point que sa pilosité est évoquée en termes de « broussailles » (94), qui à nouveau renforcent son animalité. Mais cette fois tirée vers une faiblesse, voire un ridicule, qui ramène Macquart vers la société (« caniche », l.97), et qui en tout cas introduit une fragilité de caractère (« regard furtif et triste », l.98), trait naturel sur lequel la pression des conditions sociales saura exercer son office maléfique : la structure d'attribut de l'objet (« que le vin et une vie de paria ont rendu mauvais » l.99-100) font de Macquart le produit d'une action qui transforme son être profond.

---

[170] Désolé du relent *Manif pour tous* de l'assertion : c'est pas moi, c'est Zola !

[171] Mais notons que, presque par contamination et contraste, après-coup, la présence si restreinte et muette de Rougon devient elle aussi quasiment mythique, obsédante : une *pure* fonction de père-paysan, qui meurt sous le feu solaire en train de planter les fruits de la terre.

Enfin, dans la construction du personnage, on relève la dimension *inversée* de Macquart, qui marche droit quand il est ivre (l.77-78) : il va à l'encontre de toute l'orthodoxie, de toute la pensée « du bon sens », il est un paradoxe vivant — et c'est à lui que va s'unir passionnellement Adélaïde, renforçant ainsi sa propre tendance à la déviance. Ici, dans ce trait d'invention romanesque, se révèle toute l'ambivalence dont Zola ne départ jamais l'histoire de ses deux personnages : l'inversion peut simplement être l'expression du jugement du faubourg, si ironiquement moqué, mais aussi désigner plus profondément le fait que Macquart est par l'alcool rendu à la nature, celle qui est le négatif des valeurs sociales. Macquart introduit dans la généalogie familiale la sauvagerie, la gratuité totale des actes de l'être asocial qui se traduit par deux qualités, la fainéantise et l'errance — ou le bien-être et la liberté, c'est selon… (l.68sq.)

(Rappelons également, pas si éloignée de ces hommes sans présence autre que fonctionnelle et humorale, la présence de ce personnages métonymique, et potentiellement allégorique : le faubourg, véritable force agissante dans le discours — et on le sait, chez Zola, les personnages sont des incarnations épiques des forces qui déterminent la vie des hommes, toujours plus faibles qu'une mine, qu'une locomotive, qu'un alambic…)

(En ce qui concerne le personnage d'Adélaïde, attendons au moins le paragraphe 6, et la fin de cette description de la famille, pour faire un point sur sa présence dans le récit.)

Quand et jusqu'où un personnage inscrit-il sa trace dans le récit ?

Venons-en à l'articulation entre un personnage et sa fonction dans l'interprétation du récit.

Le mode d'existence de Macquart dans le récit prend le mode de la pure alternance entre présence et absence. Et à ce titre, sa mort n'est qu'une absence définitive, un événement qui a lieu ailleurs, hors-scène. Ce n'est que bien plus tard, dans une autre des couches chronologiques, que la disparition de Macquart de l'espace narratif prendra, à mon sens, sa véritable portée, celle d'un événement signifiant, cause d'un changement important dans l'espace du récit, et dans le comportement d'un autre personnage : ce n'est que lorsque la vie d'Adélaïde, retrouvée vieillarde, sera décrite au regard de cette « impérieuse et involontaire chasteté » (p.206), que l'on comprendra rétrospectivement la dimension passionnelle et animale de l'amoureuse que fut Adélaïde — grandeur intérieure, épaisseur personnelle qui n'est offerte au personnage qu'une fois qu'il est trop tard pour que celui-ci puisse déployer tous ses possibles narratifs : tel est peut-être l'un des effets les plus pathétiques du choix énonciatif de la focalisation externe avec laquelle la vie d'Adélaïde et de Macquart, « leurs amours étranges », nous ont été contées au ch. II.

Ainsi, un fait raconté, disposé à un endroit du récit, ne se voit pas obligatoirement intégré dans l'économie immédiate de l'épisode actuel, il n'a même pas toujours besoin d'être ouvertement mis en attente par le narrateur[172] : mais il peut resurgir ailleurs dans le récit, dans une autre couche, à une autre époque. C'est même dans le relatif silence avec lequel il est accueilli par le dispositif énonciatif, que peut commencer de germer le temps long de sa véritable portée significative : ici aussi, nous voyons un effet de ce que j'ai appelé la poétique des « strates », en l'occurrence comme procédé d'organisation narrative.

Macquart aura fait d'Adélaïde une femme passionnée, il l'aura fait atteindre le statut de personnage véritable, quand la narration n'en disait rien. C'est rétrospectivement qu'agit cette relation entre les personnages : l'inscription de cette influence du personnage de Macquart sur un autre acteur du drame aura été retardée dans l'aire du récit : et ce retardement joue sur notre processus d'interprétation lectrice. La disposition au sens du récit, on le voit, est décisive : le discours du récit décide de *quand*, dans le temps de la lecture, nous pouvons disposer d'un fait qui, diégétiquement, était pourtant là depuis l'époque de leurs amours.

Ainsi, la pleine interprétation du récit et des personnages se déploie sur tout l'espace romanesque, et souvent sur plusieurs romans (cf. *supra*, « Les personnages et leurs stations dans l'existence », p.106), au travers de strates temporelles et de « tranches narratives » généralement séparées les unes des autres. La

[172] Par cette « mise en attente de façon ouverte », je désigne les phénomènes de prolepse, tels que, par exemple : « dont le chef, Pierre Rougon, joua plus tard un rôle important, grâce à certaines circonstances » (p.78), expliquant la raison pour laquelle il va falloir interrompre le récit, voire faire attendre la description de Pierre lui-même, avant de reprendre le fil chronologique de la diégèse.

polyphonie propre au genre romanesque a donc ceci de particulier, dans le roman réaliste et naturaliste de Zola, qu'elle peut s'organiser de façon immanente au cours du récit, dans la seule disposition des éléments narratifs (en l'occurrence les purs rapports actanciels entre deux personnages, Macquart et Adélaïde) : la polyphonie romanesque ne se construit donc pas seulement par le jeu énonciatif des différentes voix[173], qu'il s'agisse du recours au style indirect libre, ou même de ce que Bakhtine appelle le « dialogisme ».

§3. SIL ; focalisation externe ; aspect global du passé simple et prolepse

Le paragraphe 3 se construit par opposition au long paragraphe 2 dont il est une interruption : il fonctionne dans un effet de contrepoint, au style direct, qui « adoucit » le regard porté sur Adélaïde, tandis que jusqu'à présent, ce même regard avait systématiquement une valeur aggravante.

Cela n'annule cependant pas le fait qu'il ne s'agit que d'un regard extérieur, et c'est peut-être la signification la plus importante du paragraphe, dont la dernière phrase (p.82) insiste sur la focalisation externe qui apparaît ici de façon la plus franche : « comme on ignora toujours l'histoire de ces amours étranges ». L'expression, dans son recours au pluriel stéréotypé, porte en elle la dimension qui relie ce couple à un « type », qui est le topos des raisons du cœur que la raison ignore. Surtout, l'adverbe « toujours » associé au passé simple, de par son aspect global, provoque un très fort effet de prolepse : alors que le récit de cette histoire n'est pas encore achevé, toute l'histoire d'Adélaïde et Macquart est intégralement récapitulée, regardée une fois accomplie.

Une telle anticipation a une double portée : rupture dans la chronologie qui donne relief au récit, et mise en valeur de l'énonciation du faubourg. Quoi qu'il en soit, c'est bel et bien un point de vue extérieur, y compris temporellement, qui détermine la focalisation adoptée par ces pages, et qui contribue à renforcer l'étrangeté, la « singularité » de cette famille.

§4. Nomination ; focalisation ; SIL ; tableau

Cet effet de prolepse permet au paragraphe suivant de reprendre le récit une fois clos le sous-thème de l'histoire des amants, par un retour au thème initial, c'est-à-dire Pierre Rougon. Cet embrayage permet l'introduction, retardée, des prénoms des enfants, et donc de leur individuation.

Dans cette ambiance, c'est aussi le portrait d'Adélaïde qui se poursuit : toujours personnage central de la constellation familiale, elle est cette fois présentée sous le jour de sa maternité (recours au champ sémantique de la maternité et de la filiation, aux déterminants possessifs et démonstratifs, etc.).

Surtout, il me semble que l'on assiste là aussi à la « naissance » d'Adélaïde au statut de personnage, puisque pour la première fois, nous pénétrons dans son intériorité — progressivement, certes. On commence par une description objective : « sans d'ailleurs les traiter ni plus ni moins tendrement que son enfant du premier lit ». On passe ensuite à un regard en focalisation externe (« Elle paraissait n'avoir pas une conscience bien nette »), mais qui semble enfin témoigner d'une volonté reconnaissable chez ce personnage, et pouvoir donner une signification à son comportement. Et enfin, le complément circonstanciel introduisant la dernière phrase, « Pour elle », atteste que l'énonciation adopte une focalisation omnisciente.

Et toujours, inextricable de cette progression, le feuilletage énonciatif des différents discours se fait de plus en plus complexe. Nous retrouvons le style indirect libre, dans la voix du faubourg (« les bâtards de sa mère », « les louveteaux », syntagme introduit sans guillemets, avant d'être immédiatement rapporté, il est vrai, aux véritables énonciateurs).

La dernière phrase effectue vis-à-vis de cette présence un tour stylistique tout à fait remarquable. La présence du faubourg est ouvertement affirmée par le « on » (« la façon profondément différente dont on regardait (…) »). Or dans l'espace de cette présence, s'inscrit aussi l'objectivité du narrateur (« la façon profondément différente dont on (…) »). Mais la parole du narrateur n'est pas seulement là. Autant, quelques lignes au-dessus, son ambivalence peut la faire se confondre avec le jugement général (« la

[173] Sur ce point, Zola est un continuateur de Balzac et de son organisation du retour des personnages dans son cycle romanesque.

situation faite dans la vie à ces deux pauvres créatures »), autant, dans cette dernière phrase du paragraphe, cette parole se départit forcément du regard des commères, puisqu'à la « façon dont on regarde », s'oppose par contraste l'objet de ces regards : « les chers petits ». Cette tendresse de l'épithète antéposée enveloppe les enfants innocents avant même qu'ils soient désignés par le substantif, comme pour atténuer le sort dont ils sont déjà la proie, mais sans le nier[174]. Un puissant principe d'empathie fait que le narrateur zolien, impitoyable peintre de la vérité sociale, n'en abandonne pas ses personnages pour autant[175]. On peut même se demander si cette tendresse ne relève pas aussi du point de vue d'Adélaïde, toujours via le style indirect libre. Et alors, le discours se révèle porteur dans une même phrase de trois niveaux de voix différents, pas moins : le on-dit du récit, le discours intérieur du personnage, et le discours du narrateur, organisateur et prenant partie.

C'est ainsi sur ce tableau maternel, dont le centre est une Adélaïde enfin devenue personnage, que se clôt le premier mouvement de cette description des origines de la famille des Rougon-Macquart. Un tableau qui nous présente sur un même plan, et d'un même geste énonciatif, les faits naturels (le lien familial), et l'ignorance de sa signification par ses acteurs, quand ils l'offrent en pâture au regard du monde social — bref, tous les éléments du drame.

2. Vers l'enfance

§5. Ironie et poétique mêlées

Le paragraphe 5, constitué d'une seule phrase, vient comme la légende d'un tel tableau. Il est lui aussi plein de cette ambivalence qui en fait soit le commérage du faubourg rapporté au style indirect libre, soit l'anaphore résomptive du narrateur qui clôt cette première partie du « roman des origines » des Rougon-Macquart.

Dans cette légende, c'est « singulière » qui est porteur de toute la dimension satirique du romancier naturaliste. L'antéposition de l'adjectif est alors signe que se construit une épithète de nature, donc potentiellement un stéréotype.

Pourtant, cette brève phrase n'en est pas moins aussi porteuse de la poétique zolienne de l'espace social. En effet, une syllepse de sens se construit dans le substantif « maison », qui tout à la fois désigne la construction généalogique de la famille, avec une pointe ironique à la limite de l'antiphrase (on ne parle de « maison » que pour une famille au rang social important — ce que ne cesseront de viser Pierre et Félicité), mais aussi le lieu physique de l'habitation, qui renvoie alors au contexte de l'aire Saint-Mittre, porteuse de l'ancienne détermination morbide, la couche profonde, porteuse également de l'impasse, annonciatrice du destin misérable d'au moins une partie, la plus faible, de la famille, et qui renvoie enfin aux deux lieux qui vont faire l'objet de la suite immédiate : le foyer et la masure de Macquart.

§6-7. Temps ; pronom indéfini ; discours scientifique ; type/personnage

Le paragraphe 6 reprend le mouvement descriptif de la famille, mais par-delà cette phrase du paragraphe 5 : dans une ambiance, donc, totalement renouvelée. Il y a presque un effet de symétrie, mais inversée, et la singularité s'incarne alors vraiment, à un niveau supérieur encore, qui nous plonge dans une régression d'Adélaïde à une posture d'enfance, à une mise sur un même niveau de la mère et des enfants. Cet arrêt, cette immobilisation du temps est donnée dès les premiers mots, désignant une période étale et sans progression d' « une vingtaine d'années » ; les acteurs sont désignés sur un même plan au moyen du pronom indéfini « chacun » (renforcé par l'élément comparatif « comme » entre « les enfants » et « la

[174] Avec un éventuel infléchissement vers l'animalité, léger cependant de par la présence de l'article, et non du déterminant possessif « ses petits ».

[175] Bernanos saura se souvenir d'un tel principe d'amour, qui seul parfois soutient, voire sauve, des personnages par ailleurs condamnés unanimement par les autres protagonistes, voire par leur destin lui-même — je pense à la *Nouvelle Histoire de Mouchette*.

mère »). Ainsi est récapitulé tout le destin d'Adélaïde, fille et femme, dans une dimension de permanence (« était restée »). Il y a là comme une défaillance dans la suite généalogique, qui fait symptôme.

On se situe alors dans un passage à un régime supérieur de description naturelle, portée par le pronom indéfini de la totalité individuelle : « Tout y poussa librement ». La déshumanisation, ou plutôt la naturalisation des humains, est ici affirmée. C'est ici qu'embraye, *contre* le point de vue « raisonnable » des « gens du faubourg », le point de vue *rationnel* de la science : la construction de ce discours se fait alors par contrepoint et jeu de forces, via la structure opposant une causalité niée (« non pas que (…) ») à une assertion qui, venant à sa suite, est renforcée. Dans l'équilibre de la polyphonie zolienne, il me semble que l'on assiste ici à un cas précis de dialogisme : plusieurs discours se construisent en formant système — y compris quand l'un de ces discours, celui de la doxa des faubourgs, n'est là que pour mettre en valeur l'autre discours : car ici, le narrateur se fait énonciateur d'un discours extérieur au pur récit, et ce qui se dit dans ce discours prend, face au « raisonnable discours du faubourg », le relai de l'empathie sur laquelle s'achevait le paragraphe 4.

Ce moment est à proprement parler le premier où le discours *naturaliste* fait irruption à la surface énonciatrice du romanesque. À partir de là, le discours scientifique s'intègre à la description de ce qui se passe en Adélaïde : le discours scientifique n'est pas une couche plaquée, elle est la continuation de la description romanesque. Plus encore, elle en relance le redéploiement : l'ex-plication du « détraquement » du cerveau permet de dé-plier les autres comportements liés — d'où le paragraphe 7 sur les crises, qui sont comme la continuation de la maladie. Parallèlement, le regard continue à questionner « l'histoire sociale » d'Adélaïde, en l'occurrence le décalage entre « sa logique » et ce qu'elle devient, « pure démence » aux yeux du faubourg. L'opposition entre les verbes d'apparence (« elle semblait ») s'oppose à la « naïveté » de la mère, c'est-à-dire son innocence et sa qualité originelle, *native*.

Au bout du paragraphe 7, le personnage se transforme en un type naturel récapitulant une triple tare : « Elle vécut au jour le jour, comme une enfant, comme une bête caressante qui cède à ses instincts ». Mais ce type caractériel se fait être de fiction, provoquant un changement dans le rythme du récit : changement du temps redevenant le temps qui suit le cycle du jour, bestial, et porté par la profondeur instinctuelle. Ainsi revient à la toute fin de ce paragraphe une opposition marquée de vitesse dans l'existence de la mère/amante : temps long (« Quand Macquart était en tournée » — toujours le mode de l'absence de cet homme) et duratif (« passer les journées ») de la langueur *vs* brusquerie portée par la présence de l'amant (« dès que », « disparaissait »). Ainsi, dans ces deux paragraphes, Zola arrive à fusionner les différentes couches de discours, et à intégrer le scientifique dans le romanesque. On est loin du « plaquage »…

§8.

Le paragraphe 8 opère une autre fusion, celle de l'action et du lieu, puisque c'est une transformation de la topographie qui a lieu, par la percée de la porte dans la muraille séparant les deux habitations. Par cette liberté de circulation entre les deux espaces, l'ouverture radicale, qui déjà marquait Macquart le vagabond, et son couple dépassant toutes les « limites », se reproduit à intérieur de l'espace des amants. Dans cette affirmation, ce qui ressort désormais plus encore est la naïveté d'Adélaïde (« très heureuse, très fière de sa porte[176] », « joie d'enfant »), « aveu tranquille et brutal », véritable oxymore emblématique du couple et de sa *naturalité* — et le narrateur sait qu'on ne juge pas la nature, et le couple est vraiment montré dans toute son ambivalence, à la fois dans son absence de faute et dans sa tare initiale et destinale.

§11. Métaphore filée et logique naturaliste ; passé simple

Le paragraphe 11 achève de fusionner les différents plans du discours : famille, nature et lieu : « Elle laissa croître ses enfants comme ces pruniers qui poussent le long des routes ». On retrouve ici la présence du verger, déjà présent dans le devenir de l'aire Saint-Mittre, que le paragraphe déploie en une métaphore filée. Mais à ce moment du discours zolien, il ne s'agit plus d'une métaphore, simple image arbitrairement

[176] La juxtaposition sans coordonnant des deux épithètes renforcées par un même adverbe marquent ici une tonalité particulière : qui sait, encore une trace de style indirect libre ?

rapprochée de la famille d'Adélaïde. Il peut s'agir d'une métonymie : l'homme est un être de la nature au même titre que les arbres fruitiers, il y a donc un rapport réel entre comparant et comparé — Pascal le saura bien, lui qui aura les deux passions de la médecine et de la nature environnante. Il peut s'agir, plus encore, d'une logique classificatrice qui transvase seulement le vocabulaire descriptif du niveau englobant (la nature) sur le niveau englobé (l'homme), au prix d'une légère perte de précision, mais sans céder pour autant sur son pouvoir de vérité.

Le passé simple qui commence le paragraphe, « Elle laissa croître ses enfants », témoigne d'un regard englobant sur toute la période, entendue selon l'aspect global du temps verbal : c'est un jugement porté sur le geste éducatif dans son ensemble, et ce qui importe au narrateur et au naturaliste[177], c'est ce à quoi aboutit un tel comportement, plus que le détail du récit de ces années. Ainsi, l'aire du récit se fait terrain à ciel ouvert de l'observation scientifique, dont le discours embraye plus que jamais selon ses caractéristiques stylistiques : adverbes désignant l'universalité ou la radicalité de jugement (« jamais », superlatifs, etc.), sa construction (comparatifs désignant la leçon née de l'expérience), etc. Ensuite, une fois posé le diagnostic, revient l'imparfait de description, qui quant à lui prend en charge les observations venant étayer le jugement scientifique, et noter par leur fréquence et leur variété la dimension de loi observable, « positiviste », à laquelle accède le discours naturaliste.

Le dernier tiers du paragraphe voit alors revenir des faits énonciatifs déjà remarqués : passé simple de récapitulation (« pendant les langues années que dura cette *singulière* existence ») ; omniprésence obsédante du regard social (« elle entendait dire ») ; valeur annonciatrice de certains faits (se faire battre annonce la terreur qu'exercera Pierre sur elle ; le personnage du maraîcher annonce l'épisode où Pierre le chassera) ; et enfin, niché dans une relative en apposition au fond de l'avant-dernière phrase : « ce dont elle ne s'aperçut jamais », un autre de ces adverbes qui remotivent radicalement l'aspect global du passé simple, englobant l'intégralité de l'histoire, en un jugement qui se place par-delà la borne temporelle de sa fin (et donc prend une valeur de prolepse).

§9-10. Deux moitiés de vie ; temps ; vers le « vrai » roman, et son personnel approprié

Revenons aux deux paragraphes précédents.

Le paragraphe 9 effectue un retour sur Macquart, c'est-à-dire sur l'histoire du couple — écho au paragraphe 2, par l'exacte reproduction du phénomène de récapitulation de leur histoire scellée sous le jour de l'indéchiffrable : « Jamais on ne sut au juste quelle était la vie des amants ». Ce passé simple proleptique s'oppose à l'imparfait qui domine la description des vingt années, et au passé simple de pure narration, qui énumère faits et actes au fur et à mesure de l'écriture.

De ce paragraphe, ressort la « clôture » du couple aux regards extérieurs : celle-ci redouble le fait fictionnel du paragraphe précédent, paragraphe 8 qui, à l'intérieur de l'espace Adélaïde-Macquart, trouait la muraille et rendait possible le passage. Ainsi, l'histoire de la famille est indissociable de l'histoire du couple, qui forment les deux moitiés de la vie d'Adélaïde.

Enfin, le paragraphe se clôt sur une représentation du temps tout à fait saisissante : « Pendant plus de quinze ans, cette existence dura. » L'antéposition du CC (tout à fait régulier, car déplaçable) n'en donne pas moins au verbe « durer », bien que régulièrement complété (il n'y a pas anacoluthe), une force quasiment intransitive sur laquelle s'achève ce tableau : l'existence dure, purement et simplement, c'est-à-dire qu'elle passe sans que rien ne s'y passe. Par rapport aux premiers mots du paragraphe 6, « durant une vingtaine d'année », la boucle est bouclée. Nous sommes bien dans un temps de la permanence, un temps qu'on pourrait appeler cyclique, saisonnier — naturel. À cet égard, le paragraphe 10 incarne à son tour un rappel cyclique d'Adélaïde à son « assiette maternelle » : le rythme de balancier de son existence duelle mère/amante est ainsi tout à fait complet.

---

[177] On le comprend, ici, il faut prendre « naturaliste » non comme un adjectif désignant la théorie à laquelle se rattache Zola, mais comme un substantif désignant l'activité du romancier : ce dernier est un spécialiste/passionné de la *nature* et de son observation.

Mais en même temps, le décalage entre les deux indications de temps, passant de vingt à quinze années, laisse présager un creux dans la chronologie, qui va ensuite être exploité : ce sera la période qui suivra l'accès des enfants à « l'âge de raison », c'est-à-dire l'âge où, Pierre le premier, la raison sociale va pénétrer leur conscience et leur compréhension de la situation. C'est à ce moment-là que l'attitude de Pierre va définitivement « lancer » le récit vers les péripéties qui appartiennent proprement à l'aire (et à l'ère) de *La Fortune des Rougon*.

Cette naissance au statut de personnage, on l'a vu, se fait par l'intégration de cette force de pression qu'est le regard social, le jugement négatif sur sa mère, qu'il intériorise et qu'il va prendre à son compte. La conséquence première est qu'Adélaïde, à son tour, va devenir, pour la première fois véritablement, un personnage capable de réactions, de sentiments et de pensées, clairement identifiés et non assumés par le narrateur. Tout cela se fera à partir des p.89sq, lorsqu'un saut temporel fera accéder aux dix-sept ans de Pierre ; le paragraphe suivant (« La lutte fut cruelle (…) ») est le moment où le récit renforce le lien entre les deux personnages, dans leur interaction de terreur psychologique exercée par le fils sur sa mère. Entre temps, le récit aura développé le portrait des trois enfants, dominé par celui de Pierre et par le déséquilibre chronologique qui fait de lui, *naturellement*, le plus fort. Le roman zolien est un roman du rapport de forces : c'est ce qui fait qu'il peut faire l'histoire des deux terrains où le rapport de forces prédétermine tout : la nature, et la société.

Et de façon logique, le roman véritable désormais lancé, Macquart va en disparaître, par simple « accident » totalement imprévu, fait irrécupérable sur le moment, sinon comme fait adjuvant dans la progression de Pierre. Macquart ne sortira pas du « roman des origines », il ne deviendra pas un personnage étoffé comme le requiert le roman « normal ».

Quant à ce que peut signifier la mort de son amant pour Adélaïde, cela reste un mystère — une tristesse apparemment proche de la bêtise —, et on observe à cet instant un retour à la focalisation externe, ou plutôt le récit se réfugie dans une focalisation interne puisque c'est à travers le regard de Pierre qu'est décrite sa mère — preuve de la domination du fils dans cette aire du récit.

3. Personnages, 2. Adélaïde, personnage (du) vide et de la strate ; Pierre

Ici, faisons un point sur le personnage d'Adélaïde, comme annoncé plus haut. Cette femme, dans le personnel du roman, est le point de jonction des deux lignées paternelles. Tout en fait la complémentaire féminine des deux patronymes masculins : elle n'est jamais désignée que par son prénom, et le nom des Fouque restera enfoui sous le nom des Rougon-Macquart ; elle n'aura droit, comme unique promotion, qu'au surnom affectueux, tendre, mais familier, de « tante Dide », donné par Silvère, son petit-fils. Elle est l'éternelle « mineure », et c'est dans ce sens que j'ai proposé d'interpréter le paragraphe 6. Elle est donc à la fois le seul point réel de l'origine familiale (cf. les remarques sur le trait d'union), et en même temps sa fonction est d'être le réceptacle des deux semences masculines, auxquelles elle adjoindra la fêlure paternelle. Dans la généalogie de la famille, elle introduit et incarne le passage, tant positif que négatif : le *liant*, qui relie les différentes branches, mais aussi la fêlure, c'est-à-dire, comme on l'a dit plus haut, le principe transversal qui ouvre les couches stratifiées et fait remonter les effets des instincts profonds jusqu'à la surface des actes présents des personnages, aussi loin dans le temps qu'ils se trouvent par rapport à l'origine familiale.

Un autre point est important dans la construction du personnage d'Adélaïde : elle constitue un point de vide. Comme on l'a vu en conclusion à l'analyse de l'aire Saint-Mittre (cf. *supra*, p.114), elle est la véritable fille de l'aire Saint-Mittre, celle dont la famille fut de toujours liée à ce lieu ; or ce lieu, on l'a vu dans l'incipit du roman, est marqué par la béance, par le trou, et par le vide.

Cette femme est le vide, aussi, en tant que *creux*, et *creuset* : principe féminin qui va recevoir en elle la semence de deux lignées masculines. Adélaïde sera également le réceptacle creux recevant la semence de Rougon et de Macquart, qu'elle unifie en ses entrailles et livre à la société, transmués en une fratrie ressemblante et dissemblable. Et ses crises nerveuses font suite à ses couches, c'est-à-dire à l'expérience

d'avoir été pleine, puis vide à nouveau, de ses petits ; elle passa ensuite ses journées « oisive, songeuse » (p.83).

Mais surtout, elle est l'être dont la vacuité intérieure est le mode de présence le plus marquant, du moins au début, par le choix du narrateur de la présenter par une focalisation externe : elle est personnage dont on ne sait presque rien de ce qu'elle pense et dit. Elle est l'être dénuée intériorité bien décidée, elle est elle-même un « terrain vague » des pensées, motivations, décisions, etc., bref de tout ce qui aide à caractériser un personnage de fiction. Véritable vide de conscience, elle est l'objet par excellence de toutes les interprétations, des plus doxiques (celles du faubourg) aux plus scientifiques (celle du naturaliste) : la coquille de ses actes, de son apparence, peut s'emplir a priori de tous les contenus interprétatifs, jusqu'à ses cheveux en bataille ou ses yeux hagards quand on soupçonne que Macquart l'a battue — ce qu'on ne saura jamais… —, ou quand elle sort de ses crises et qu'on croit qu' « elle a bu, la vieille folle ! » — p.207). C'est ce vide que donne à voir la magnifique réactualisation zolienne du topos des yeux, miroirs de l'âme, dans son portrait de vieillarde : « (…) ses yeux [acquièrent] une limpidité d'eau de source », et « on apercevait par ces trous clairs et profonds un grand vide intérieur. » Ce vide est tout simplement celui de la *naïveté* profonde d'Adélaïde : le regard zolien est bien dans une problématique somme toute proche de Nietzsche, autre « généalogiste de la morale » à la même époque, quand il révoque le jugement de « pure démence » par les commères pour le transformer, et le réévaluer, en une simple logique naturelle de sa part.

Certes, cette focalisation externe connaît certaines interruptions, qu'on a relevées, mais elle ne cessera vraiment que quand la conscience d'Adélaïde commencera d'être véritablement touchée par les attaques du regard d'autrui, c'est-à-dire quand ce danger pénétrera son *intimité* : quand son fils Pierre jettera sur elle le même regard que la société portait à la fois sur Saint-Mittre et sur son occupante aussi souillée et immorale qu'une bohémienne. Bref, quand le regard social sera introjecté par l'un des personnages du drame familial, et intégrera la scène tragique réelle (cf. *supra*, « La scène véritable : la famille », p.110) : quand c'est au travers du comportement même d'un Rougon que ce regard pénétrera dans l'huis-clos qui s'ignore, et que forme le réseau généalogique des Rougon-Macquart.

C'est toujours sur un point vide que la pression des forces environnantes s'exerce avant tout. Adélaïde incarne le point vide par excellence, dans la famille. À partir d'elle, les autres personnages seront plus ou moins vides, plus ou moins « pleins d'eux-mêmes », influençables ou non, etc. Mais quand Zola en vient à raconter l'entrée de Pierre dans l'âge « de raison », on remarque combien il ne devient lui-même un personnage qu'en cédant à la pression de la doxa, en introjectant le jugement des autres dans sa propre conscience, et en la retournant contre sa propre mère. Ensuite, ce personnage entrant dans une existence autonome va devenir de moins en moins déformable sous la pression (il le restera : manipulable par sa femme et son fils Eugène, mais aussi par le marquis, etc.). Mais surtout, dans ce « roman des origines » qu'est le chapitre II, Pierre est l'être qui fait entrer le jeu de pression sociale au sein des interrelations naturelles de la famille : il est celui qui brise l'unité de destin qui liait la famille, et fait exploser la cellule ; pour cela, il est celui qui reprend à son compte l'exercice de cette pression sur sa mère — « lutte amère » et *anti-naturelle*, dont le paroxysme à peine voilé serait un matricide, pression sous laquelle Adélaïde enfin réagit par un réveil face à la douleur, réveil terrifié qui la fait « prendre conscience » de son sort.

On la retrouvera, vieillarde, à l'autre bout de sa vie trop tard réveillée pour être devenue entre temps autre chose qu'un échouage, dans sa masure. Alors, ce qui la sauvera, c'est le regard de son petit-fils, qu'elle aimera, toujours aussi naïve et simple ; ce qui la sauvera, en la transformant a posteriori en un personnage d'une profondeur inouïe, c'est aussi le regard et le style du narrateur, dans des pages d'une beauté et d'un pathétique rares dont j'ai cité quelques extraits. Un style au sujet duquel il faudra, à mon sens, aller jusqu'à parler d'un sublime proprement zolien. C'est ce que je tenterai d'analyser dans un prochain commentaire.

C'est peut-être ce vide constitutif qui fait d'elle l'être qui « dure » le plus, puisqu'on la retrouvera, se survivant à elle-même, à l'autre bout des *Rougon-Macquart*, dans *Le Docteur Pascal*. Autrement dit, c'est bien elle qui est le personnage le plus composé de strates (comme je l'ai annoncé au début de ce cours, cf. *supra*, « Les personnages et leurs stations dans l'existence », p.106). L'être-personnage d'Adélaïde se construit au fur et à mesure de ses âges, du chapitre II au chapitre IV, et jusqu'au *Docteur Pascal*. Et ce qu'elle hurle dans sa dernière crise de folie, face à la mort du petit hémophile, c'est « Le gendarme », c'est-

à-dire là encore, un jeu de plusieurs strates qui viennent, l'une au travers de l'autre, éclater à la surface du délire : le gendarme, c'est celui qui a assassiné Silvère, et donc (aussi) celui qui avait assassiné Macquart, soit les deux hommes qu'elle a le plus aimés, comme femme et comme grand-mère. Elle-même avait lié le sort des deux gendarmes en tendant au petit-fils le fusil de contrebandier du grand-père. La force du destin parle à travers la vieille folle, orchestre la collusion entre les temps archaïques de Macquart, le temps révolutionnaire de Silvère, et le temps fêlé de la « singularité » d'Adélaïde : la fêlure pure où se cognent les époques, tel est l'être-là de l'ancêtre qui, une fois engendrée la progéniture, se tient à l'écart dans sa masure de l'impasse de l'ancien cimetière, et de son regard hors-la-vie regarde vivre et mourir les siens, voyant ainsi se former, c'est-à-dire aussi se décomposer, l'histoire de sa famille.

Conclusion

Ainsi, ces pages disent la pré-histoire du roman à proprement parler, qui ne va pas tarder à vraiment entrer dans son cours principal (ou plutôt y retourner). En elles, on peut voir comment les différentes strates chronologiques se présentent : l'époque pré-révolutionnaire, et précédant l'esseulement d'Adélaïde ; puis le temps, lui-même double, de la fécondation par les deux lignées masculines ; enfin, le temps des enfants et de leur croissance jusqu'à l'âge adulte ; viendra ensuite le temps de la génération ultérieure, celle des enfants de Pierre, Antoine et Ursule — qui lance définitivement toute la geste des Rougon-Macquart. Les enfants engendrent à leur tour des enfants, la reproduction de la vie est lancée.

La généalogie des Rougon-Macquart est faite : ses strates forment un feuilleté chronologique qui permet les effets de strates et de remontée de la fêlure, du passé naturel et physiologique, autant que du passé mémoriel et social. Désormais, l'écriture romanesque peut entrer dans l'existence, cette surface sur laquelle va se reporter l'effet des profondeurs.

On le voit, ces strates temporelles entretiennent un rapport étroit avec les strates géologiques de l'aire où naît et niche la première « portée » ancestrale des Rougon-Macquart. En un sens, la famille n'est qu'une strate de plus du sol qui sua la mort et fit renaître la vie, dans un inextricable mélange de pourriture, de beauté et de senteurs. Mais en un autre sens, une telle adéquation du lieu, de l'espace et du temps aux personnages, n'est qu'une première forme de leur liaison, fondée ni plus ni moins naturellement que celles que va désormais ausculter le romancier à travers son « histoire naturelle et sociale d'une famille ».

Un point sur la notion stylistique de sublime
et quelques propositions sur son éventuelle présence dans la poétique zolienne

POURQUOI PARLER DE SUBLIME ?

Ce qui suit est une réflexion que je vous soumets sur la pertinence du *sublime* comme catégorie apte à rendre compte de certaines dimensions de l'écriture zolienne. Ce concept d'origine rhétorique ne fait pas à proprement parler partie des catégories internes au roman réaliste (mais Christophe Reffait saura sans doute mieux que moi de quoi il retourne !). Toutefois, la question du sublime concerne toute la réflexion de la littérature occidentale, jusqu'au Romantisme inclus, c'est-à-dire même chez Hugo — et l'œuvre de ce dernier constitue un point de repère tout à fait majeur pour « jauger » l'œuvre zolienne, comme je l'ai rappelé plus haut. Par ce terme de « sublime », on a longtemps désigné l'excellence de toute littérature visant à pratiquer le « grand genre », celui de la tragédie ou de l'épopée (en termes aristotéliciens), et visant surtout à utiliser des recours linguistiques appartenant aux registres élevés, recourant essentiellement au pathos, et ayant pour objet les passions ainsi que les grands *lieux communs* qui forment l'humanité dans sa profondeur et dans sa grandeur. À ce rappel, on voit comment, de toute façon, l'ambition zolienne se positionne sur ce terrain. Il faut par ailleurs rappeler qu'il existe aussi un sublime de la *simplicité*, portant sur des êtres, faits ou descriptions dont *l'humilité* est gage de profondeur et de grandeur, et dont le parangon n'est plus gréco-latin, mais biblique (cf. cours sur Pascal) — et dans cette direction aussi, Zola oriente son écriture : c'est ce que je tenterai de montrer dans le commentaire composé qui clôt ma réflexion.

I. BREF RAPPEL (À PARTIR DU *DICTIONNAIRE DE RHÉTORIQUE* DE MOLINIÉ[178])

Tout d'abord, un petit rappel des catégories héritées, à partir de l'article, dense, que lui consacre Georges Molinié dans son *Dictionnaire de rhétorique*.

« La notion de sublime, phare dans la réflexion occidentale sur les arts et la culture, entretient avec la rhétorique des rapports aussi sensibles qu'ambigus. Nulle part mieux qu'à ce propos on ne mesure l'enjeu et l'importance de l'aspect historique de la question : celle-ci en effet est comme submergée par les diverses stratification de sa pensée. (…) l'ambiguïté vient de ce que le sublime ne correspond pas à l'une quelconque des catégories rhétoriques : ce n'est pas un caractère homogène à d'autres traits. Mais, simultanément et contradictoirement, la réflexion sur le sublime apparaît, se manifeste, inséparablement liée à la réflexion traditionnelle, et proprement rhétorique celle-là, sur les styles, leur hiérarchie, leurs niveaux, leur valeur. »

Molinié cite ensuite l'anonyme *Traité du sublime* (époque impériale) : « Le sublime est la résonance d'une grande âme ; il confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'esprit de l'auditeur » : ce qui établit un rapport entre grandeur de la pensée et force des passions. Le sublime, surtout, continue Molinié, « s'oppose à la froideur, au ridicule des rapprochements figurés, à l'aspect guindé et à l'enflure, à la discordance des tons, à la bassesse, à l'artifice, au puéril. »

En tentant malgré tout de repérer certains procédés généralement convoqués, Molinié note que le sublime « se manifeste à travers un arsenal figuré judicieusement employé : asyndète, hyperbate, énallage, périphrase, hyperbole (…) ; divers procédés concernant le rythme, le nombre et l'harmonie, et la sélection

[178] Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, « Pochothèque » (publié en volume avec le *Dictionnaire de poétique* de Michèle Aquien).

d'un vocabulaire noble. » Enfin, la notion d'abondance est tout à fait majeure — et Zola n'est évidemment pas le dernier dans la catégorie !

Toutefois, le sublime admet aussi bien la simplicité que la recherche. J'insiste sur ce point : dans le tableau dressé par Molinié, il ne faut pas oublier le sublime chrétien, dont la simplicité demeure l'idéal. Le point commun à ces deux *vécus à réception*, c'est d'être face à ce qui dépasser le dicible. Obscurité totale dès qu'on veut l'analyser, le sublime tient cependant dans la fulgurante évidence de son efficacité.

En fait, tout joue dans l'énergie et l'enthousiasme qui sont des qualités appartenant autant à l'énonciation qu'à ce qui est dit ou raconté — dans le commentaire qui clôt ce cours, Silvère et Adélaïde seront à ce titre tout à fait choisis pour faire l'objet d'une telle écriture.

Le danger serait de faire du sublime une catégorie trop calquée sur la répartition rhétorique des styles. Aussi, Molinié continue ainsi : « (…) jusqu'aux temps modernes, l'assimilation *sublime-grave* (et même *majestueux*) détermine une approche des faits de style assez nettement axiologique. Car, en parallèle, et en contradiction, avec le développement de la conception selon laquelle il peut y avoir égale dignité de styles différents (voire même une perfection du style bas), se déploie la tendance à considérer un style spécialement, évidemment le style sublime, comme plus parfait, si l'on ose dire, que tous les autres, plus digne, plus admirable, comme hors catégories, ce qui veut dire au-dessus de toutes les catégories. Qui ne voit que cette conception est en réalité un piège pour la pensée du sublime, dans la mesure où elle le hiérarchise, le spécifie, le technicise et l'enferme ? »

Contre cette tentation « formaliste », Molinié préconise d'analyser le sublime en termes d'effets sur le récepteur du discours : « La sagesse est sans doute de revenir aux vues du *Traité*, selon lesquelles le sublime se signale d'abord par la violence et l'enthousiasme du souffle consubstantiel à la relation dynamique entre un texte et ses récepteurs. »

En d'autres termes, la catégorie de sublime ne relève pas d'une technique d'écriture, mais d'une orientation esthétique : « On préférera donc relier d'emblée le savant et ancien anonyme aux philosophes modernes qui ont le plus profondément réfléchi après lui sur la question, Burke et Kant, au XVIII^{e} siècle. Il est certain que l'on se situe alors nettement dans le vrai domaine du concept de sublime : l'esthétique. Du point de vue de sa nature, le sublime est un ressenti (…). »

Molinié fait ensuite quelques remarques qui peuvent nous aider à circonscrire le champ du sublime, tant dans les objets qui peuvent en être les porteurs, que dans l'effet qu'il produit. « Du point de vue de sa source, le sublime vient surtout du spectacle du monde naturel, ce qui met l'accent sur la vision, non sur l'ouïe, et sur le donné, non sur l'artistique. Problème que l'on commentera en disant qu'est en réalité posé de la sorte un autre problème : celui de la représentation en art. (…) Et le discours n'est pas homogène à l'un ou l'autre des sens, mais il symbolise toutes les aperceptions sensorielles (et psychiques) possibles. (…) Le sublime réside dans une contradiction, ou une tension, entre le sentiment de la petitesse (du sujet) et de l'incommensurabilité (de l'objet), entre la limite de la représentation concrète et imaginaire (du spectacle) et l'illimité du mouvement rationnel de l'esprit provoqué à cette confrontation, entre la sensation de force absolue, démesurée, inhumainement violente, et le sentiment de charme non moins absolu qui y attache comme par un désir. Le sublime relève donc d'un jugement réflexif, d'une appréhension immédiate, non pas sur l'objet, mais sur la relation du sujet confronté à l'objet ; ce ressenti est inséparable d'une culture des récepteurs. (…) l'objet reçu comme sublime ravit effectivement en dehors de toute finalité de sa production, et au-delà des limites de la norme humaine : on a réellement à la fois comme l'impression, l'appréhension, et le désir caché que tout pourrait dès lors d'arrêter, s'écrouler, s'abolir. »

Enfin, Molinié récapitule son article : « Comme idée, le sublime constitue, à travers l'esthétique, le lien royal entre le rhétorique et le littéraire ; il permet de penser une sorte de magnification de l'art verbal, l'arrachant à son rôle pragmatique et l'approchant des zones terrifiantes, mais enthousiasmantes, du sacré et du surhumain, du divin : de l'héroïque. Il est emblématique, et normal, que cette idée soit née dans la plus belle floraison de la rhétorique classique, à l'époque impériale, dans un univers hellénique, peut-être juif, puisque la pensée du sublime illustre l'épanouissement d'un bouquet où se marient la raison et le sacré, la culture, la force et la vie. »

II. LE SUBLIME ZOLIEN : L'INEFFABLE

Que les objets, l'esthétique, les repères culturels (scientifiques, littéraires, etc.) du naturalisme ne soient pas ceux de la tradition rhétorique, certes. Il n'empêche, Zola propose dans certaines de ses pages un condensé de beauté et d'émotion qui offre clairement des moments où l'écrivain nous met en posture de ressentir une communication qui excède la dimension de dénotation du discours « analytique », satiriste ou scientifique ; une communication qui va même au-delà de la seule emphase et *enargeia* porteuses de ce « sentiment océanique[179] » qui prend le lecteur lors des grandes acmés du roman zolien. En bref, un vécu d'*ineffable*. Et c'est là que, à mon sens, se loge le sublime. Dans les quelques pages qui suivent, je tenterai de justifier cette « impression de lecteur », en distinguant bien les différents « tons » que l'on peut voir à l'œuvre dans le roman : j'insiste donc sur la dimension *hypothétique* et *partielle* de mes propositions de lectures. En particulier, j'ai tendance à voir ce « décollage » du régime sublime dans les pages sentimentales. C'est pourquoi je proposerai, en dernier lieu, un commentaire composé, sans doute incomplet (et quelque peu artificiel comme tout commentaire composé !), du portrait commun d'Adélaïde grand-mère et Silvère enfant.

Parler de « sublime » en termes de style, c'est désigner le plus haut degré auquel puisse viser un écrivain, en termes d'expression, d'objet de son discours, et d'effet à réception. Si l'une de ces trois composantes manque, il y a échec du projet d'écriture : amphigouri ou pompe excessive de l'expression, provoquant à réception un ressenti de « déplacé » par rapport à l'objet. C'est ce qu'en rhétorique on nomme un vice : une faillite de la catégorie cruciale de l'*aptum*, c'est-à-dire de l'adaptation du genre de discours choisi à son thème (objet, « sujet du discours ») autant qu'à son but (l'effet : convaincre, émouvoir, plaire).

III. SUBLIME, AMOUR ET RÉVOLTE

En ce qui concerne le sublime, on se situe d'emblée dans le grand genre, concerné par le *movere*, recourant donc à la dimension du *pathos*, lequel peut à son tour être dirigé par une volonté de susciter la *sympathie* ou l'*antipathie*. Or ces deux types de pathos sont tout à fait présents chez Zola, dont on peut dire que l'écriture romanesque est en permanence tendue entre deux pôles : l'amour et la révolte.

1. La grâce d'une page d'amour

Zola est l'un des plus grands écrivains de l'amour et, en un sens qu'il faut préciser, de la grâce. Entendons par là non pas un sentiment religieux, mais la présence d'une pureté de sentiment que les personnages peuvent arriver à connaître, à expérimenter, en certains moments privilégiés de leur parcours. Cet amour peut être celui des amants (Miette et Silvère, et tant d'autres, jusqu'à, qui sait, le Maheu et la Maheude de *Germinal*). Les pages les plus « pures » de Zola sont à ce titre les héritières des deux grands écrivains du sublime des sentiments du siècle : Stendhal et Hugo. De Stendhal, Zola a le scalpel et la nostalgie d'une vérité de l'amour logée dans la beauté, et d'Hugo, il a la tendresse du démiurge qui sait envelopper de bonté ses personnages dont il dit par ailleurs, souvent, le sort sans illusion.

Mais cette pureté de sentiment est aussi celui qui existe entre les générations (ici, on peut encore penser au Hugo poète des liens intergénérationnels), qu'elles soient contiguës ou plus éloignées : entre Adélaïde et Silvère, mais parfois au-delà, et c'est alors une certaine fidélité par-delà les âges qui se dessine, laquelle en fin de compte se récapitulerait dans l'attachement de Pascal aux visages, tous « singuliers », de sa famille de tarés.

Ce peut être enfin la pureté du sentiment que ressent un être pour une valeur (et là encore, on retrouve le terrain hugolien sur lequel Zola, de fait, pose son œuvre : *les Rougon-Macquart* disent les Misères[180] de l'époque suivant celle qu'Hugo a décrite, mais qu'il a écrites à l'époque dont le projet de Zola, quant à lui,

[179] Le mot est de Romain Rolland, mais qui parlait quant à lui (dans une lettre à Freud) de la foule et des masses, et qui le terrifiait.

[180] Rappelons que *Les Misères* est le premier titre envisagé par Hugo pour son roman.

prend la charge — et en ce sens, Zola est vis-à-vis d'Hugo dans une position de relève, celle d'un drapeau autant, sinon plus, que celle d'un défi à l'égard du grand aîné. Et à ce titre, Étienne Lantier est le plus lumineux des personnages zoliens (cf. le *finale* de *Germinal*), sans compter qu'il entre également dans chacune des deux précédentes catégories proposées, celle de l'amour et celle des généraions).

2. Le soulèvement de la révolte

Cette valeur à laquelle Étienne se livre passionnément est politique, son horizon est la révolution, mais en termes de psychologie romanesque, cela relève de ce qu'un Camus théorisera plus tard, à travers le docteur Rieux de *La Peste*, puis dans *L'Homme révolté*, sous le terme de *révolte*. C'est ici le second visage du pathos zolien, que d'embarquer son lecteur dans une épopée du soulèvement.

Et à ce niveau, l'écriture du sublime se situe sur le terrain tragique du politique, dont le sujet véritable est la masse du peuple qui fait l'histoire, et parmi laquelle des visages isolés viennent incarner les grandes forces agissantes. La force romanesque, quand elle se veut la relève au présent de la grande écriture épique, consiste à créer des mythes politiques, personnages portant dans leur complexion « psychologique » toute la complexité politique d'une situation (dans *La Fortune des Rougon*, ce sont par exemple Pierre et Eugène, Silvère, Pascal, etc.). Et dans cette « défense et illustration » du grand genre, le pathos zolien se construit sur les grands antagonismes passionnels : la sympathie fait système avec l'antipathie, ressentie non de façon abstraite vis-à-vis par exemple du « parti de l'ordre », mais envers tel ou tel visage (Pierre, Antoine, etc.).

Tout se soulève chez Zola : autre figure que prennent les jeux des *forces*, qu'elles soient naturelles et instinctuelles, sentimentales, ou sociales et politiques. Ce soulèvement est une loi, pas une valeur héroïque. Si grandeur tragique des personnages il y a, elle réside dans leur volonté de se soulever — c'est-à-dire dans leur aptitude à saisir leur communauté de condition avec d'autres. Cette communauté doit s'entendre dans la dimension politique, mais aussi sentimentale : il n'y a de fécondité dans la révolte que si elle ensemence la vie, privée autant que collective. Alors la sympathie devient universelle, sous la forme d'une expression « communicative », c'est-à-dire quelque chose qui jaillit et se répand presque par contagion. L'écriture zolienne ne se contente pas de décrire de l'extérieur cette passion, elle vise à la communiquer, elle participe d'elle. Cela, en des termes classiques, porte un nom : l'*enargeia*, ou *évidence*. L'énergie stylistique porte (à) la révolte[181]. En cela, Zola se fixe une ambition littéraire dont le terrain véritable est bel et bien ce qu'en rhétorique on nomme le genre épique — qui évidemment n'est pas à confondre purement et simplement avec la catégorie de sublime.

3. La grandeur du roman : l'épique et l'enquête

À ceci près que précisément, Zola est un auteur de roman, roman réaliste et politiquement engagé dans son temps : l'épopée ne peut plus être celle du registre manichéen et transcendant d'un *fatum*. La solution zolienne consiste dans la description la plus incisive possible de la pathologie « naturelle et sociale » qui condamne la société à l'inégalité. Or cette solution choisit une voie stylistique qui, en termes traditionnels, ne peut plus relever du grand genre et du pathos, mais du genre moyen, précis, de l'analyse des mœurs (les *ethè*). J'ai évoqué ci-dessus le « scalpel » de Stendhal dans le domaine de la psychologie : c'est ce même scalpel que Zola applique à la société. Et c'est cela, cette « obscénité », qui sera intolérable à tant de ses contemporains, tandis qu'ils encensent un Hugo qui pourtant a décrit le même peuple : mais Hugo l'a fait en romantique, il a écrit l'épopée du peuple contre la tyrannie et dans la noirceur des misères du temps ; Zola, lui, remplit le même constat, mais en réaliste : en cela, il relève Balzac et Stendhal et leurs respectives *comédies humaines*, c'est-à-dire des œuvres qui se penchent sur l'objet propre de la comédie, c'est-à-dire non plus le pathos, mais sur l'ethos, les mœurs — donc aussi, et avant tout (constat oblige), les « vices ».

[181] Comme la nuée porte l'orage, dirait l'autre, c'est-à-dire Marx, qui tout de même n'est pas si loin… (Même si sur ce point, il serait important de nuancer, car il ne faut pas tout emmêler dans la très complexe actualité de ce que, globalement, on pourrait désigner comme la « pensée socialiste » de ce second XIX^{e} siècle.)

Le « mélange des genres » est à l'origine de toute l'esthétique romanesque, depuis Cervantes ; mais chaque époque a poussé ce mélange un point plus loin que l'esthétique dont elle a hérité, provoquant à nouveau, chaque fois, ce vécu d'obscénité, c'est-à-dire cette expérience de sortie de la scène délimitée et accordée à l'écriture, à ses objets, à ses formes. Ainsi, le sublime des sentiments et des actes chez Zola n'est jamais exempt du regard jugé « rabaissant et humiliant », en fait lucide et humble, sur les forces réelles, venant des profondeurs, qui en sont les causes. Et ces causes se combinent entre elles et tissent le diagnostic complexe que seul le roman peut énoncer avec la précision de l'*enquête* (Zola journaliste) et la force communicative du style.

La fusion stylistique des deux ambiances d'écriture, grandeur du pathos et incision éthique, se fait à trois niveaux au moins. 1. Le niveau plus englobant est la « masse » de l'ensemble de l'œuvre, qui fait signe d'une part vers la fable épique de l'humain, à travers une époque, elle-même traversée par une famille, démultipliée en une diversité de trajets individuels, formant ainsi le « roman d'une ère » ; d'autre part vers une enquête sociologique, économique, psychologique qui emprunte la même toile tissée par la fable, dont elle constitue comme l'envers. En fait, c'est comme si le texte, le tissage du réseau des Rougon-Macquart était fait de deux fils, épique et analytique. 2. Ces deux fils sont tressés au niveau microstylistique, dans le traitement de détail du texte — cf. le commentaire qui suit : c'est un autre niveau de fusion —, et sur le plan de l'énonciation, à travers le jeu du discours indirect libre, véritable « pioche de renverse » qui transforme le roman post-stendhalien et post-flaubertien — cf. les commentaires qui précèdent. 3. Enfin, intermédiaire, se situe le niveau macrostructural des récits eux-mêmes, dans lesquels la poétique des strates opère cette distribution entre les différentes ambiances. Selon les moments traversés, les personnages ou les événements peuvent faire l'objet d'une narration s'orientant globalement vers une tonalité émouvante (sublime), épique ou analytique.

IV. SILVÈRE, LE PUR ET VIERGE

1. Silvère, quelques remarques initiales

Et c'est dans cette indissociable écriture de l'enquête et de la sympathie, du pathos et du scalpel, qu'on touche au drame propre à Silvère. Ce personnage ne saura pas sortir de la pureté maladive dont il est la première figure des *Rougon-Macquart*.

Il est le premier héros positif du roman zolien, son sort est celui d'un « ego expérimental » (Je rappelle que c'est ainsi que Kundera définit le personnage dans *L'Art du roman*) qui dit la faillite d'une certaine naïveté, et pour tout dire d'une *impuissance*. Sa virginité, cause de celle de Miette, n'est pas *sublimée* par Zola, pour le coup : elle est lue par le romancier comme le symptôme d'un rapport faussé au réel, rapport abîmé par la conjonction des forces héréditaires et du type social auquel il appartient, qui s'incarne dans les pages extraordinaires consacrées à sa biographie d'autodidacte dont la soif de savoir appuie sur sa *débilité*[182] initiale, de tout le poids des sommes de connaissances parcourues sans avoir cependant pu être correctement intégrées : un idéal mal placé, dans une conscience trop encline à des emportements humoraux, détruit l'économie de l'intelligence et la mène à s'effondrer sur elle-même et à se consumer de sa propre inflammation[183], au lieu de s'ouvrir au monde et à le comprendre. L'enthousiasme chez Silvère n'est plus porteur de la valeur épique qui témoignait chez le héros tragique d'une inspiration divine, signe d'une destinée supérieure (fût-elle mortelle, « fatale ») : il est un signe médical, le symptôme d'un dérèglement pathologique fatalement alourdi par les conditions sociales. Le renfermement sur soi-même et

[182] Bien sûr, il faut entendre dans ce terme son origine : « débile » signifie « faible », par-delà.

[183] À ce sujet, on ne peut que penser à l'une des scènes les plus hallucinantes du *Docteur Pascal*, bien qu'à la lire aujourd'hui elle paraisse surtout des plus saugrenues, dans laquelle le personnage de l'oncle Macquart se « consume spontanément » de l'intérieur, l'alcool qui l'imbibe ayant pris malencontreusement feu, feu s'alimentant des chairs graisseuses. Voilà qui nous rappelle, s'il en était besoin, combien Zola est avant tout un créateur d'images et de mythes, par-delà l'avide compulseur d'ouvrages à l'époque lus comme étant le summum du scientifique.

l'absence d'ouverture au monde sont deux faces d'une même infertilité, absence de fécondation réelle qui sont en un sens la façon propre à Silvère d'incarner la tare familiale.

Mais là encore, la « division des genres » n'est pas si binaire, et l'étude « physiologique » du caractère de Silvère ne s'épuise pas dans un tel constat réducteur : c'est au contraire en refondant à cette profondeur biologique l'humanité de ses personnages que Zola transforme totalement la matière offerte à son génie poétique, et à laquelle, ensuite, il réinsuffle un destin proprement épique, au sens où à la fois Silvère est au cœur des pages les plus *aimantes* du roman (et l'amour est contagieux même auprès du narrateur), et où il incarne un grand type politique.

On pourrait évidemment analyser en détail les pages de l'amour entre Miette et Silvère, et en particulier la mort des deux amants, sur laquelle, en un sens, se clôt le temps du roman. Mort en deux temps : d'abord celle de Miette, absurdité totale, pur objet de regard et de dé-couverte par Silvère qui prend conscience de tout ce que signifie la vie qui n'est plus, qui eût pu vaincre, mais qui s'enfonce irrémédiablement dans la nuit « naturelle et sociale » ; puis mort de Silvère qui scelle la mort proprement politique, qui est assassinat du jeune ouvrier républicain par le gendarme de l'ordre. Alors le destin prend le visage social du *type* ; ce faisant, il incarne le principe abstrait, invisible, mais qui court à travers les générations, et qui surdétermine le destin de Silvère : se rejoue le destin du « braconnier Macquart ». La mort des amants est reprise d'un grand topos tragique, hérité surtout de la tragédie cornélienne, du parallèle entre le sort du couple et le sort de la communauté politique. Dans la tragédie chrétienne de Corneille, le couple dans son union féconde est le corollaire indispensable de la refondation de l'autorité du pouvoir politique (Chimène et Rodrigue dans *Le Cid*, Livie et Cinna dans *Cinna*, etc.). Et c'est le sort inversé des jeunes amants sacrifiés qui signe la mort de la République. La construction de la dernière page du roman intègre le temps de la victoire savourée des Rougon, contenant en elle toute la durée désormais pérenne de leur « fortune », dans le temps pathétique et bref qu'il faut au sang de Silvère pour commencer à « cailler », processus naturel de l'extinction de la vie dans ce flux qui non seulement désigne le principal vecteur de cette vie, mais aussi le vecteur reliant les différentes générations d'une même famille.

Mais pour parler de Silvère, je choisirai de parler de l'amour initial qui l'accueille dans le roman (donc dans l'existence…), entre lui et sa grand-mère. En allant en effet plus loin que le terme de « naïveté », osons dire en jouant sur l'étymologie que c'est la « *nativeté* » de Silvère qui signe son destin : il est le rejeton sur lequel Adélaïde projette le mythe de son grand-père, le « braconnier Macquart », il est celui qui agit, ou plutôt est agi, puisque c'est la grand-mère qui lui met dans les mains le fusil du braconnier qui fut tué par un gendarme ; Silvère est doublement « maudit », c'est-à-dire que pèse sur lui une « parole maléfique » qui lui vient de son ascendance, de ce Macquart dont les deux générations intermédiaires se font les locutrices passeuses : la parole sans *malice*, mais maladivement passionnelle, de sa grand-mère, et la parole mauvaise et manipulatrice de son oncle taré et marquant la dégénérescence la plus odieuse[184] des traits du caractère de son propre père[185].

[184] Si elle est la plus odieuse, elle n'en sera pas pour autant la dernière : pensons à la destinée de Gervaise et de ses rejetons. À cet égard, pourrait-on avancer l'hypothèse que, dans la généalogie des Rougon-Macquart et la suite des romans, plus les générations s'éloignent de la fratrie originelle, plus s'estompera la méchanceté d'Antoine, Pierre (et Félicité !), et encore Eugène et Aristide — et Pascal le bon sera symptomatiquement isolé de sa fratrie, à l'autre terme, final, de la geste ?

[185] Odieuse parce que devenue excuse morale à se laisser aller au vice et à la pente des instincts, là où Macquart était un être plein, affirmatif, non « réactif » au sens nietzschéen du terme — un être de légende, en tout cas un être qui n'a même pas fait entrée dans l'aire romanesque.

2. *Le continuel tête-à-tête*. Portraits d'Adélaïde et de Silvère (p.205-211 : « Adélaïde avait alors (…) pour des étoiles ; 6 paragraphes, numérotés l.1 à 195)

Introduction

Le récit que l'on va analyser ici crée le tableau d'une structure familiale psychologique quasi-mythique : très collée, où une collusion a lieu entre les deux âges, contraste pathétique, qui est porteur d'une collusion entre générations, qui est porteuse d'une future confusion, dans le regard d'Adélaïde, et qui scellera le destin de Silvère devenu le petit-fils du « braconnier Macquart ».

Mais en même temps, cette page relève d'une force, d'une *évidence* (*enargeia*) tout à fait frappante, qui va au-delà de la seule « clinique naturelle et sociale ». Je propose de faire relever une telle page de la catégorie du sublime. Le terme de « sublime » désigne un effet atteint par le discours quand il arrive à faire sentir au lecteur ce qui excède les possibilités du langage normé, et qui cependant s'exprime à travers le texte. Le sublime est avant tout l'expression d'un infini. Dans l'extrait analysé ici, cet infini n'est pas celui qui s'exprime souvent chez Zola, et qui va vers le grossissement épique d'un vécu océanique, il est plutôt celui de la tendresse qui envahit ces pages. Il se loge dans la description de l'amour qui se noue entre Adélaïde, devenue vieillarde « déjà morte », et Silvère qu'elle accueille dans sa masure encore enfant et qui restera auprès d'elle toute sa jeunesse, sans qu'on sache encore que cela signifie toute sa vie.

Comment ce sentiment de sublime se transmet-il dans ce texte ? Il se fait sentir dans un continuum qui va du contenu raconté (diégèse) à la façon de le raconter (narration et énonciation) : dans les comportements des deux personnages l'un par rapport à l'autre ; dans les mots que pose le narrateur sur les vécus non-dits (surtout d'Adélaïde) ; dans la disposition du récit ; dans la disposition des différentes couches de discours.

On va donc analyser la façon dont ces différentes couches du discours s'agencent.

Comment, sur le plan du récit, le romancier fait-il sentir la progression d'une telle fusion ? C'est ce qu'on tentera de voir dans une première partie. Quoi qu'il en soit, c'est bien un tableau qui non seulement se donne à voir objectivement, mais se donne à sentir de l'intérieur, dans toute la force affective qui lie les deux personnages entre eux. Comment la voix narratrice arrive-t-elle à mettre en place un tel tableau ? Ce sera l'objet de la deuxième partie. Cependant, une telle unité, ayant la force porteuse d'un mythe, n'est possible que parce qu'elle « emporte » le ressenti du lecteur : parce qu'elle crée un « enthousiasme » qui cependant n'oublie à aucun moment la dureté du constat zolien sur la condition réelle de ces deux personnages. C'est une esthétique de la tendresse qui emporte cette page, par-delà le simple constat dicible : c'est ce qu'on étudiera dans une troisième et dernière partie.

I. Une organisation progressive et mêlée des deux portraits

A. Organisation générale du passage

1. Le développement narratif annonce la coexistence des deux personnages
2. Puis retour sur Adélaïde
3. Puis portrait de Silvère, de plus en plus tourné vers l'existence propre de Silvère mais qui intègre toujours Adélaïde ou leur habitation (description du lit où lit Silvère, proche de la grand-mère en cas de crise)

B. Progression des deux portraits

1. Adélaïde, déjà-morte qui se survit, vide, mais femme aimante
    a. §1 : portrait physique et physiologique de la vieille cloîtrée et ravagée par l'involontaire abstinence :
        i. Insistance sur les sèmes du silence, du vide et de l'immobilité
        ii. Écho entre espace et corps : redoublement de l'intériorité (habitat, corps et psychisme)
        iii. Jeu de contraste avec le passé : réintégration du passé dans le portrait (du) présent, à valeur de récapitulation d'une vie, et de jeu avec le ch. II (cf. *supra*, commentaire, remarques sur le personnage de Macquart, III, 1, « Quand et jusqu'où un personnage inscrit-il sa trace dans le récit ? », p.119)
    b. §2 : la vie sous la forme des crises *vs* §3 : la vie sous la forme de l'amour pour Silvère : l'apparition du jeune enfant embraye presque immédiatement sur l'ancienne permanence de la folie.
    c. Orientation chronologique surdéterminant le personnage :
        i. La mort déclinée : d'abord processus (« mourante » 14, « lente mort physique et morale » 19-20), puis terme proche (« assez décomposé déjà pour le cercueil », 28), et enfin substantivation « cette morte » en apposition avec « cette vieille femme blême » (40) ; le lieu est une « tombe » (§3)
        ii. « le sourire enfantin du petit Silvère fut pour elle un dernier rayon pâle » (55) : position terminale dans la vie d'A. de cette période.
        iii. Pathos en termes de degrés : « *trop* morte déjà » (80)/ « plus assez d'humanité » (128) : marqueur d'une impossibilité dans le récit : on est dans une lutte manichéenne aux confins de l'existence et de la mort, entre les deux principes de la vie et de la mort. Toute possibilité d'une dialectique entre l'âge et la jeunesse est d'emblée empêchée : tant pour Adélaïde que pour Silvère. Le paradoxe est que la vieille survivra, et que l'enfant en mourra (il recevra le « legs transgénérationnel », incarné par le fusil, et de finir comme Macquart).
        iv. → A. est l'être du choc des âges, de l'absence de progression : elle est jeune fille aimant passionnellement ou vieillarde attendant la mort. Cette dimension d'absolu fait d'elle un être hors du temps du roman, un être « à la hauteur » de la tragédie et du mythe, une présence qui ne cessera de demeurer durant toute l'histoire de la famille, par-delà l'âge raisonnable de la mort, œil hors de cette histoire, présence archaïque (cf. son cri dans *Le Docteur Pascal*).
2. Progression du portrait de Silvère : un personnage qui ressent, parle, agit, progresse — existe.
    a. §5 rythmé par les âges (enfance, douze ans) :
        i. Rapprochés de traits de caractère (« cajolerie », puis « courage ») associés à leur « contrecoup » psychologique (« terreur », puis « épouvante ») ;
        ii. Liés à des actes : acte fondamental de nomination (reprise de la fonction de socialisation : l'enfant réintroduit de l'altérité, mais cette fois positivement, chaleureusement *vs* Pierre qui ne réintroduit que le regard de jugement, cf. *supra*, p.123) : cet enfant *redonne existence* en redonnant un autre nom ; acte de

protection de la vie, de soins envers la vieille malade : renversement de la relation entre les âges.

b. Puis embrayage sur le §6 :

i. Embrayage sur une description de Silvère à l'âge de raison, et donc surtout sur son intériorité. Embrayage sur les caractéristiques « scientifiques » de l'analyse zolienne de la personnalité (cf. partie suivante).

ii. Éducation autodidacte comme conséquence de l'isolement dans la relation avec la Tante Dide sans aucune médiation générationnelle qui eût pu le « décoller » de la relation à sa grandement et à ses fantômes psychiques dont il hérite dans le non-dit (ce sont les pires, croyez-en les psychanalystes[186] !).

iii. Existence sociale de Pierre : métier et idéal psychologique mêlés, relevant d'un « classement » (« un de ces ouvriers savants qui (…) », 178).

c. L'effet d'une syllepse : La détermination du caractère par le lieu : « Cet air grave et mélancolique qu'il respira » (133) : la condition réelle d'existence *est* en elle-même porteuse du caractère (« l'air » de quelqu'un)

II. Lyrisme et analyse : les deux fonctions affichées du discours romanesque

A. Les différentes voix

1. Voix narratrice et voix des personnages

a. Focalisation zéro : narration et analyse

i. Dominante du passage : dimension narrative et analytique pleinement déployée

ii. → présence de la pensée des deux personnages, sans leur voix : pure présence intérieure

2. Voix de la doxa : retour ponctuel de la thématique de l'omniprésence du jugement social (cf. étude du ch. II) ; style direct d'un énoncé-type : « Elle a bu, la vieille folle ! » (55) — sans commentaire, cette conclusion du paragraphe est avant même d'être donnée contestée dans sa pertinence (critique du « on-dit »)

3. Focalisation externe : la conclusion du portrait (« Peut-être lui trouvait-elle une lointaine ressemblance avec le braconnier Macquart », 90) :

a. Maintien de « l'effet de réel » : part d'incertitude dans le comportement de la grand-mère

b. Prolepse : annonce de la future collusion de la destinée de Silvère avec celle de Macquart

B. Les outils lexicaux (champs lexicaux et sémantiques relevant des différentes thématiques) :

1. Lyrisme

a. Tout le spectre des émotions et des relations entre les êtres

[186] Cette remarque n'est pas anodine. Ces analyses zoliennes de la « transmission intergénérationnelle » me semblent, à titre personnel, tout à fait admirables d'un point de vue psychanalytique (Claude Nachin, Serge Tisseron, etc.).

b. Recours à des métaphores :

i. Parfois filées, dont la comparaison de l'existence d'Adélaïde avec une retraite monacale, qui dénote un rapport à la solitude et à l'abstinence, ce qui permet d'embrayer sur l'analyse physiologique, et connote l'ambiance générale (solitude, silence, mort)

ii. Surprenantes : « brutalité de louve » et « senteur fade de feuille morte » dans la même phrase : vie animale et végétative dans une même direction de putréfaction.

2. Volonté d'analyse

a. Omniprésence des types

i. Physiologiques

ii. « Psychosociaux », classes sociales, etc.

b. Niveau de langue : termes abstraits

c. Choix du matériau déterminatif ou pronominal à valeur de généralité ou d'universalité : article défini, article indéfini (« une âme forte », 134), démonstratif à valeur d'intégration/prélèvement typique (« un de ces ouvriers », 179), déterminants et pronoms indéfinis (« Rien ne détraque autant un esprit qu'une pareille instruction », 181), etc.

C. Les outils syntaxiques

1. Lyrisme

a. Les outils (conjonctions de coordination surtout, appositions, etc.) rapprochant différents syntagmes, fonctionnent à différents niveaux syntaxiques (groupe adjectival, GN, GV, etc.),

b. Rapprochement de termes hétérogènes

i. Physique/psychologique : « maigre et ardente » (3)

ii. Dans leur connotation : « une face de mourante, un masque vague, apaisé » (15) ; rapprochement entre volupté sexuelle et douceur de l'amour de la vieille pour l'enfant (§3) ; « une vie atroce d'intensité » (43), etc.

iii. Dans leur valeur : de l'amoureuse détraquée une matrone grave » (21)

c. Construction de groupes signifiants au sein des GN :

i. Épithètes de nature : « singulière tendresse et terreur respectueuse » (96) (ici avec chiasme)

ii. « Ravages lents et secrets » (38) : construction d'un syntagme à trois dimensions : contraste rapidité/lenteur renforçant donc dans le terme « ravage » l'étendue et la profondeur, qui elle-même est rehaussée par le terme « secrets », qui permet d'embrayer sur le thème du §2, qui est l'impossibilité de deviner du dehors la vraie raison du comportement d'Adélaïde (→ retour de la voix des commères)

d. Paires de GN antithétiques : « Toute sa jeunesse de passion chaude » *vs* « ses froideurs de sexagénaire » (52) :

i. Opposition thématique et chiasme syntaxique (âge en centre de GN puis en CDN *vs* chaleur en CDN puis centre de GN)

ii. Progression : l'unité de sens passe par le singulier (jeunesse), puis par la substantivation plurielle (« froideur » associé au CDN, qui assure le sens sexuel du substantif)

iii. Effet de rapidité dans la cadence mineure entre les deux GN

e. Expression du haut degré (« pas une fois par mois »)

2. Syntaxe d'analyse
   a. Choix des structures à valeur classifiante et définitionnelle (structures attributives)
   b. Structures transitives dont le sujet est un principe abstrait et l'objet l'un des personnages
3. Les deux domaines peuvent être liés :
   a. Rapprochement de termes relevant des deux champs, émotif et analytique à la fois
   b. Les structures attributives participent à la fois de la causalité et de l'installation de l'ambiance (15-18 : Adélaïde est objet de verbes attributifs, et se voit attribuée des qualités qui déploient l'étendue de sa déchéance)
   c. Valeur expressive de certains passages de l'analyse : « (…) où s'amassèrent tous les enthousiasmes » (134)
   d. → Il y a réinvestissement de la force expressive (*evidentia*) au service de la *thèse* zolienne.

→ On le voit, les deux tonalités, lyrique et analytique, se travaillent l'une l'autre, dans la proximité qui les relie, parfois au sein d'un même groupe nominal. Cette fusion des deux types de discours concourt à créer une vision unifiée à travers une tonalité bien particulière : la tendresse.

III. Un sublime de la tendresse : le regard

Cf. la mise au point sur la notion de sublime à partir du Dictionnaire de rhétorique *de Molinié, rappelant quelques figures de style (asyndète, hyperbate, énallage, périphrase, hyperbole ; divers procédés concernant le rythme, le nombre et l'harmonie, et la sélection d'un vocabulaire noble ; la notion d'abondance est tout à fait majeure).*

A. Poétique de l'ineffable

1. Une esthétique inspirée du sublime chrétien (Zola n'est pas le premier : transmission romantique et postromantique — George Sand par exemple)
   a. Omniprésence du vocabulaire religieux dans la description d'Adélaïde
   b. Mais son utilisation n'est pas orientée dans le sens chrétien
      i. Regard ironique sur la vieille fille cloîtrée
      ii. Nouvelle exploitation de ces catégories esthétiques : dimension hors du commun, non plus sacrée mais maudite, de cette destinée
2. Cf. focalisation externe (« peut-être », 90)
3. Vocabulaire de l'impossibilité de dire
   a. Liée à une tension affective
   b. Humilité ou fragilité psychologique : vieille folle ou enfant

→ Cette impossibilité de dire nécessite de passer par d'autres structures éloquentes qui doivent prendre le relai de la parole défaillante.

B. Esthétique du tableau

1. Esthétique du contraste
   a. Dans le personnel : femme rigide (cadavre)/enfant penché sur elle (110-111)

b. Dans les éléments : « Silence triste/tendresse infinie » (130sq)
c. Cf. phrase conclusive du §3 : désir âpres d'une femme de jadis/affection présente d'un enfant[187]

2. Une figure majeure : *l'hypotypose*.
3. Syntaxe picturale :
   a. Distribution de qualités selon les différents niveaux syntaxiques
      i. Les syntagmes : adjectifs (dont construction d'épithètes de nature avec l'antéposition par rapport au nom), les groupes nominaux
      ii. Les jeux de construction propositionnelle (parallèles, contrastes de sens distribués selon le jeu principale/subordonnées, entre différents types de subordonnées : relative/circonstancielle, etc.)
      iii. Les jeux rythmiques : effets de déploiement ample classique (cadences majeures, rythme ternaire, vers blancs, etc.) ou au contraire de violentes ruptures (cadences mineures, etc.)
4. Phrase conclusive du §3 : phrase nominale (aucune principale), récapitulant le tableau en une parole qui fait fonction de clôture, plus que d'information syntaxiquement complète.

C. Importance du regard

1. Choc entre la douceur du regard et la dureté de la chose regardée
2. Deux regards
   a. Deux regards de même niveau, entre les deux personnages : dureté et violence de leurs affects (effroi, douleur)
   b. Le regard du narrateur qui les *embrasse*
      i. Porte sur eux un jugement (adjectifs non-classifiants, association inattendue de termes) → analyse
      ii. Porte une réévaluation salvatrice de leur réalité sordide (émotion, pathos, etc.)

Conclusion

→ Les deux terrains, lyrique et analytique, se contaminent : la force des images donne à voir le sens, et le sens investit les formes esthétiques zoliennes. Ainsi se construisent les deux « côtés » de la poétique zolienne : la force sublime de l'évidence proprement romanesque, la force de conviction de la vérité scientifique. Cette dualité n'est pas seulement juxtaposition, elle s'opère par le passage du discours des lois profondes au travers de l'émotion et de ses formes, de ses strates : et alors, le discours zolien s'achève à réception, dans l'effet d'unité émotive qu'il suscite, une fois le texte érigé comme expérience de lecture, qui vaut elle-même comme une traversée par le lecteur de ce lieu de discours complexe, c'est-à-dire constitué de plusieurs voix et plusieurs regards (polyphonie), traversant plusieurs couches de discours, plusieurs « strates ».

[187] Noter également l'ambivalence du CDN « d'un enfant », entre valeur subjective ou objective.

Cours de préparation à l'Agrégation interne de Lettres 2017

Épreuve de stylistique et de linguistique modernes

Bilan, avril 2017

Pierre Johan Laffitte
Maître de conférences HDR en sciences du langage
Éspé de Picardie, UPJV

Rayonner parmi les ombres

Circulation des voix dans les *Contemplations*

Séminaire d'agrégation, automne 2016

Pierre Johan Laffitte

UNE MISE AU POINT DE MÉTHODE ET D'ÉTHIQUE

Le texte qui suit tente une approche de certains phénomènes repérés texte après texte, importants pour comprendre la poétique, l'esthétique et la philosophie des *Contemplations*, le grand recueil que Victor Hugo publie en 1856.

On regrettera peut-être l'aspect « abstrait », manquant de références précises, dans les pages qui suivent : c'est qu'elles sont portées par une vague, celle de nos samedis amiénois. Je ne reprendrai pas le détail du cours que nous avons mené dans l'effort de nous tous ensemble, les analyses locales que nous y avons partagées : elles sont consignées dans les enregistrements que nous devons à Edouard Lesclop.

Ces quelques pages représentent ma lecture propre, singulière et à ce titre marquée d'incomplétude. Cette incomplétude n'est pas un défaut, tant son idéal n'est pas celui d'un discours magistral « supposé tout savoir » : j'ai été délesté de ce faux impératif par le fonctionnement du groupe avec lequel nous réfléchissons à cette œuvre dans la visée de préparer les épreuves d'agrégation, et par l'immense effort collectif de fichage d'ouvrages et de réflexions ponctuelles menées par chacune et chacun. Tout cela, qui forme une culture commune, autant de repères auxquels je renverrai souvent durant nos séminaires, mais qui ici aussi portent mon trajet personnel dans l'œuvre hugolienne. D'une présence collective en arrière-fond, peut se dégager la singularité de chacune de nos lectures sensibles. L'œuvre, impassible, se présente toujours identique dans sa disposition et son énoncé, et n'est cependant jamais la même à l'arrivée, dans l'intimité de notre commerce avec elle. C'est cela, un véritable partage entre les praticiens de la littérature que nous sommes. Voici donc le commerce qui est le mien, heureusement redevable à notre groupe et à sa légèreté.

Tel est le pari de notre travail commun : malgré la pesanteur d'un concours tel que l'agrégation, changer la disposition même de notre rapport entre enseignants, et à l'objet autour duquel nous sommes toutes et tous réunis dans la disparité subjective de nos sensibilités et dans la parité artisanale des praticiens ; et de cela, faire naître une pertinence.

UNE ACMÉ DANS LA TRAJECTOIRE HUGOLIENNE : POÉTIQUE, ESTHÉTIQUE ET RHÉTORIQUE

Châtiments & *Contemplations* : l'inscription de l'un dans l'autre, quelques remarques

Les Contemplations font système avec *Les Châtiments*, publiés en 1853 dans l'urgence de l'exil et provoquant « l'effet rouge », comme dit Hugo lui-même[188] pour souligner combien les *Contemplations*, elles, forment « l'effet bleu ». Je souhaiterais entamer mes réflexions à partir de ce terme d' « effet » : il s'agit de déclencher une « impression », mais un tel effet est proprement littéraire, et il dépend des outils de langue, de style et d'esthétique. C'est donc en termes de style que nous devons tenter de comprendre ce qui se joue entre les deux recueils.

[188] (…) Je précise que je ne reprends pas ici les explications concernant le projet initialement conjoint de publier les deux recueils. Je renvoie pour cela aux différentes fiches, et au résumé que donne L. Charles-Wurtz dans son Foliothèque.

La politique est présente, non comme objet polémique direct, mais comme dimension du discours, comme un arrière-plan d'autant plus fort que le Prince maudit n'est ni nommé ni raillé, mais purement rayé du tableau grandiose qu'Hugo met en scène. Pourquoi ? Non pour protéger la « poésie pure », mais parce que l'objet de cette poésie est en train de se hisser à la hauteur de l'histoire humaine, et à la gloire dans laquelle seul peuvent mériter d'accéder des êtres qui en sont dignes. Hugo fait subir au Prince liberticide le châtiment suprême : l'infamie, l'effacement de l'infâme dans la mémoire future des gloires humaines. La poésie ne peut se mettre que du côté du peuple républicain et révolutionnaire, et non de la foule d'une France qui s'est soumise à son meurtrier.

Les *Châtiments* sont, en tant que recueil, l'illustration la plus haute du genre *satirique*, dont le grand modèle est Juvénal. Il s'agit d'une adaptation de la plume à son siècle, à ses mœurs et à ses vices. Dans le domaine de la satire ou de la critique, l'écrivain dans son temps que fut le Hugo des vingt années précédant l'exil, est passé par les moyens stylistiques les plus variés pour descendre dans l'arène politique du débat, tant institutionnel (Hugo tribun) que médiatique (Hugo pamphlétaire et éditorialiste). On est alors dans une écriture qui n'hésite pas à critiquer pour enseigner, à grossir pour attaquer, et alors, on peut trouver une variété des registres de style, du plus bas au plus haut. Avec l'exil, il s'agit de châtier, et le ton se hausse : ce seront les *Châtiments*, mais le regard acéré du contemporain de Daumier y demeurera vif.

Comment se situent les *Contemplations* par rapport à ce geste auquel Hugo les relie d'emblée dans son projet éditorial ? D'une part, les *Contemplations* se font l'écho de cette actualité ou de l'histoire proche, et achèvent d'inscrire Hugo dans l'Histoire, tout comme la mort a achevé de le faire entrer dans le Temps. Dans son ampleur stylistique, le ton associé à chaque époque porte la posture, l'ethos, du Hugo *vir bonus peritus dicendi*[189], de l'homme-orateur-poète, dont la variation dans les tonalités témoigne non d'une versatilité morale qui se plie aux modes, mais d'une ampleur lyrique propre à dire le vrai sous toutes ses formes. Mais également, et surtout, le second recueil *inscrit* le premier dans son propre programme : récapitulant la biographie de l'auteur, les années y connotent l'activité politique : c'est essentiellement le livre III qui me semble porteur de ce programme (repris en écho par le livre V). Les *Châtiments* sont convoqués à travers leur ton, emblématisé par Juvénal (**« La statue »**), et diffractés dans les différentes dimensions (politiques, sociales, économiques, etc.) où la société se montre digne de blâme. Ce livre III témoigne beaucoup plus fortement de la ténacité politique profonde d'Hugo : en effet, il faudrait insister tout autant sur la valeur, non plus récapitulative, mais annonciatrice et *inchoative*, des *Contemplations*, puisque ce sont les œuvres à venir qui s'inscrivent en elles, et surtout *Les Misérables*.

Cette entrée en matière nous amène d'emblée à une question concernant, à proprement parler, la rhétorique du recueil : quelle est la capacité de ce livre, en tant que discours, à disposer, ordonner et unifier une matière très riche, au point d'en être foisonnante : matière historique et existentielle, mais également matière stylistique ?

Une acmé stylistique, une récapitulation singulière

J'ai parlé au sujet des *Contemplations* d'un « tableau grandiose » : le verbe hugolien l'est, au point d'accéder souvent au registre du sublime, en attendant de devenir proprement épique avec l'apogée du déploiement de la lyre hugolienne jusqu'à *La Légende des siècles* en 1859[190], achèvement dans le Grand Genre de l'épopée de l'ambition démiurgique du « mage romantique[191] ». Dans le programme d'écriture épique, qu'Hugo reprend après Homère, Virgile et Dante, les *Contemplations* ne constituent pas l'apogée ; cependant on peut dire qu'elles constituent l'acmé de la course hugolienne, son point d'équilibre harmonique.

---

[189] *Un homme de bien apte à discourir.* Je rappelle que cette formule, classique, définit l'idéal romain, puis humaniste, de ce que doit être un homme, être de parole et porteur d'une éthique.

[190] En fait, il y aura trois séries, plusieurs livraisons : 1859, 1977 et 1883.

[191] Je reprends ici le titre de l'ouvrage classique de Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, « NRF », 1988 ; repris en « Quarto », 2 vol. (vol. 2, p.987-1474 ; la partie consacrée à Hugo se trouve aux p.1229-1467).

Le recueil récapitule « toute la lyre » du poète (époques, tonalités, formes (presque toutes[192] !), etc.) et en annonce les futurs champs (je pense par exemple à la transformation du projet des *Misères* en celui des *Misérables* autour de **« Melancholia »**, etc.). Et ce, à l'époque du plus grand point d'équilibre et de maîtrise de son génie : la galvanisation de l'exil a « sauvé[193] » son style qui enfin trouve l'occasion d'assumer sa pleine maturité, et de se hausser enfin à une hauteur héroïque qui risquait de disparaître à jamais de la vie mondaine et honorée du Pair de France. La substance politique de son œuvre est désormais totalement en accord avec l'ambition révolutionnaire qui avait jusqu'alors régné seulement dans l'écriture. Il y a renaissance à un destin, qui est aussi une plongée dans ce destin — plongée dont l'ambivalence héroïque est de dépasser les limites communes du sort humain, et de devoir être payé d'une souffrance qui est à la hauteur (ou à la profondeur) des aires où s'aventure l'âme. Dépasser ce qu'on croyait être les limites atteintes de sa propre humanité, de sa propre condition, cela ne se peut qu'à la condition d'affronter la Mort : mort à celui qu'on pensait devoir être. « Il faut être mort plusieurs fois pour faire cette peinture », disait Van Gogh du dernier Rembrandt, et c'est ce que l'on peut dire de la poésie des *Contemplations*. Cette mort se distille tout au long des cinq livres, à travers en particulier la thématique tardive de l'exil, qui est une mort à la France, ou plutôt le maintien en vie d'une France contre celle qui s'est endormie ; mais cette mort, évidemment, s'étoile avant tout depuis le gouffre de 1843, en amont et en aval de la date fatidique.

Le Romantisme face à l' « ancienne rhétorique »

Mais la question du genre doit être abordée de façon particulière : le Romantisme est en rupture théorique avec « la vieille rhétorique », c'est-à-dire avec ce qu'est devenu l'héritage aristotélicien « scolarisé » (cf. **« À propos d'Horace »**, I, 13) ; pourtant, les catégories des grands styles et des genres révèlent des lignes de tension et de construction dans l'écriture hugolienne, comme on le verra. Il nous faut donc faire un retour sur ce rapport du Romantisme à la tradition classique et tout particulièrement à sa philosophie du langage, c'est-à-dire la rhétorique.

Cette tradition classique, Hugo y est formé scolairement, et elle forme donc tout l'arrière-fond de la poétique hugolienne : en tant qu'objet de rejet, dimension polémique du Romantisme vis-à-vis de tout ce qui perpétuerait le carcan néoclassique établi. Avec l'âge romantique, la rhétorique achève de devenir le symbole d'une tradition rejetée, celle des « vieux classiques ». Mais le regard polémique est jeté non pas sur les auteurs latins, mais sur leur emprisonnement dans les rets académiques, auxquels précisément la rénovation romantique du regard poétique entend les arracher, pour refonder à l'ère démocratique une reprise de la grande mission de la poésie, sacerdoce et politique de la vérité et de la liberté.

En particulier, malgré la mise à distance qu'Hugo établit vis-à-vis des formes héritées de la France Renaissante et classique (le sonnet, l'églogue, l'épître, etc.), on peut trouver un grand précédent français à cette mission de la poésie comme parole divinement inspirée au contact de la nature, et politiquement inspiratrice et communicatrice au sein de la cité : le XVI^{e} siècle du poète-*vates* dont Ronsard s'est constitué en figure récapitulatrice. Hugo ne vise à rien de moins que devenir le nouveau Prince des Poètes, mais à l'ère des Peuples faisant l'Histoire de la Providence, et non plus à l'ère des Monarques « très chrétiens » subordonnant l'autorité du poète dans son statut social de courtisan. Un court-circuit s'établit, dans le pacte de lecture de la poésie : c'est immédiatement du Peuple que le poète entend recevoir son autorité humaine — quant à son autorité divine, l'évidence de son élection ne rend compte qu'à Dieu[194]. Rompre avec la position socialement subalterne du poète doit mettre en concordance et en cohérence les deux

[192] Je rappelle toutefois qu'Hugo se libère des formes de poèmes proprement dites ; cela ne l'empêche pas de jouer avec virtuosité de la variété prosodique.

[193] Selon les mots mêmes d'Hugo, pour qui le coup d'État sonne la fin de sa dispersion prosaïque dans la politique et la vie mondaine.

[194] Rappelons que ce Dieu hugolien n'a rien à voir avec le Dieu des « classiques », c'est-à-dire le Dieu, catholique ou protestant, théologiquement prédéfini et impossible à subvertir par le *sermo* poétique, qui domine la haute poésie des siècles classiques en France, desquels est totalement exclue une « théologie personnelle ».

révolutions, poétique et politique : c'est précisément au cœur de la trajectoire d'Hugo que cette rupture va opérer. Bénichou a bien montré comment la position énonciatrice d'Hugo au fur et à mesure des années 1830 et 1840 souffre d'une distorsion croissante entre la libération formelle qu'il offre au langage et les positions conservatrices qui forment sa personnalité politique initiale. Affirmer l'adéquation, jusque là inouïe, entre soi et le peuple implique avant tout pour Hugo de rétablir une adéquation entre soi et soi, entre le soi-poète et le soi-social. C'est le concept de citoyenneté et l'ancrage dans le champ révolutionnaire qui va fournir à Hugo le double paradigme, poético-politique, grâce auquel il peut réorienter sa position. Ce double paradigme permet de présenter la révolution dans le langage comme une démocratisation des mots et de la syntaxe, autorisant le matériau prosaïque dans sa prétention légitime à s'égaler aux formes « nobles » (ce sont les grands plaidoyers du **livre premier**, 5 à 8 : **« À André Chénier »**, **« La vie au champ »**, **« Réponse à un acte d'accusation »** et **« Suite »**) ; symétriquement, ce double paradigme permet de réintégrer la trajectoire politique, contenu du discours, sous le chef d'une *poéticité* qui n'est donc plus seulement formelle, mais régit l'existence tout entière d'Hugo : d'où son grandissement de l'*infans* royaliste à la maturité républicaine et « socialiste », par lequel Hugo ne fait donc que « devenir qui il est » (**« Écrit en 1846 »**). Ainsi, il met enfin en adéquation ses paroles et actes effectifs avec la potentialité de vérité dont il avait su doter son langage, c'est-à-dire sa puissance à agir — l'équivalence entre acte et parole se retrouvant dans le couple des « Luttes et [des] rêves ». C'est ce progrès qu'entérinent les poèmes « métapoétiques », arts poétiques autant que récits autobiographiques, qui se situent surtout dans **« Autrefois »**, mais également au début d' **« En marche »**.

Le rapport d'Hugo aux Anciens se fait non par la voie scolaire des doctrines, mais par le dialogue immédiat et génial du poème : une nécessité interne fonde tout poème, et la logique qui domine l'organisation et l'écriture du poème est celle de sa croissance naturelle propre. Certes, la technique cède le pas à l'inspiration de l'âme : si on peut repérer les grandes parties du discours rhétorique classique : *elocutio*, *inventio* et *dispositio/ordo*, chercher à les isoler comme autant d'étapes dans l'élaboration hugolienne de son poème demeurerait tout extérieur et plaqué, tant elles se donnent dans le même geste du poète à son pupitre.

Mais la rhétorique n'est pas seulement la somme de ses techniques, et sa question centrale est ailleurs, et elle est double. Premièrement, c'est la question de l'*adaptation* du discours à l'objet dont il traite et/ou au but qu'il vise ; de cette adaptation, découlent les différentes ambiances dont doit être porteur le discours, et qui se répartissent en grands genres/niveaux (chacun est adapté à un certain type d'objets, de mœurs, d'affects et de façon d'exprimer cela en vue de créer, chez le récepteur, des effets eux-mêmes spécifiques selon les genres/niveaux de style). Deuxièmement, la question non plus extérieure du choix du genre, mais interne à l'architecture de l'œuvre, est l'ordonnancement et l'harmonisation de la diversité du matériau charrié par le discours. La réponse antique et moderne à cette question a consisté en un principe de stricte hiérarchisation des styles. Quant à la réponse hugolienne, elle va être, dans les *Contemplations*, beaucoup plus variée. Notre parcours à travers l'architecture du recueil nous l'a montré.

La différence essentielle du génie

L'assomption du mouvement et l'abandon de la hiérarchie a priori des genres, des registres de langage et des êtres, marque l'achèvement d'un mouvement qui voit l'épuisement de la rhétorique scolaire. Ce mouvement s'est amorcé avec le début de la Renaissance. C'est ce que Jean Lecointe a analysé dans son ouvrage *L'Idéal et la Différence*[195], dans lequel il insiste sur le fait que la Renaissance constitue le moment où la conception de la poésie (et plus généralement de la création artistique) s'émancipe d'une rhétorique scolaire, dans laquelle l'Idéal consiste à atteindre le *summum* de la valeur. Dans le monde de la rhétorique traditionnelle, le poète qualifié de « génie » reste celui qui se hausse au sommet de la hiérarchie poétique et

[195] Je renvoie ici à un document du cours sur Ronsard donné l'an dernier, pour les personnes qui avaient suivi mon séminaire. Pour les autres, je remettrai bientôt à votre disposition ce petit dossier, qui nous sera également fort utile pour aborder Montaigne.

récapitule dans son œuvre à la fois la suite de tous ses prédécesseurs et la somme des différents genres. Tout autre est le génie de l'ère dans laquelle s'opère l'émancipation de l'Idéal au profit de la *différence*, c'est-à-dire d'une valeur de l'œuvre indexée sur l'écart qu'elle exprime, porteuse de la singularité de son sujet créateur. Montaigne est le grand nom de cette promotion de la « diversité » et donc des singularités, le point de départ définitif de la valorisation de la Différence en Occident. La réponse romantique, quant à elle, constitue dans cette émancipation une étape décisive, voire ultime puisque l'on peut dire en un sens que nous demeurons les héritiers de la révolution langagière et artistique qui s'opère entre la fin du XVIII[e] et le début du XIX[e] siècles (à ce titre, et malgré toutes les autres ères repérables dans l'histoire de la littérature et des arts, nous sommes des postromantiques). La différence pure de l'originalité géniale n'a plus besoin d'une « orthodoxie » quelconque, et n'a plus à se soumettre à la *discipline* scolaire des techniques artisanes : d'où la guerre déclarée à la rhétorique.

C'est ce que nous rappelle le finale de la grande thèse d'Annie Becq sur la *Genèse de l'esthétique française moderne* (dont il faut également lire les notes infrapaginales, importantes pour notre propos) :

> « [Voici] une version laïque de [la] raison active dans le discours d'un disciple de Cousin, Damiron, qui interroge après Locke et Leibniz la notion d'enthousiasme : est-ce "une faculté spéciale de l'âme, ou le concours harmonieux de ses diverses facultés, élevées à un degré supérieur d'activité et d'excellence ?" ; la réponse sera que "c'est la raison" et "comment ne la serait-il pas ? Il n'est pas un mouvement aveugle et sans dessein ; il a, au contraire, toujours ses lumières singulières (…). Le fond de l'enthousiasme est la raison mais (…) c'est celle des grandes âmes (…) laquelle (…) dans sa féconde et forte affirmation, a toujours quelque chose de la création, puisqu'au moins, dans l'ordre de la conscience, elle fait être ce qui n'était pas, et par une sorte de *fiat*, produit des vérités qui, faute d'être connues, étaient comme au néant et attendaient l'acte de la pensée pour paraître et venir au jour[196]". Ainsi se trouve réalisée la condition essentielle d'un discours cohérent sur l'art et le beau. La fusion harmonieuse des "facultés" dans le sujet permet de concevoir une rationalité de la création, notion fondamentale autour de laquelle cristallise l'esthétique moderne. Au-delà des artistes, le "poète", dont le nom, écrit Ballanche, est "plus générique" que celui d'artiste[197]. Son activité se définit comme création de formes ne ressortissant à aucune règle externe mais à la nécessité intime de ce que le Romantisme naissant va appeler "le poète[198]". Unité de l'esprit, unité du microcosme de l'œuvre, unité de l'art au-delà de la pluralité des arts, autant d'affirmations dont le contenu exigeait la reconnaissance d'une nouvelle dimension du savoir et justifiait l'emploi de ce terme barbare d'esthétique. S'il ne prononce pas le mot, c'est presque de la chose que Dussault est forcé de prendre acte de la naissance en 1814, en soulignant précisément la rupture d'avec les poétiques[199]. Au-delà de la simple technique artistique, s'impose l'idée d'une unité de l'art, rendue possible par celle de la création et de son mystère, envers idéologique, comme nous l'avons postulé, d'un certain type de dépendance auquel se trouve soumis l'artiste et dont la fonction pourrait être d'occulter, avec le travail concret, la tyrannie du marché, ainsi que les procès culturels anonymes qui traversent le sujet pour s'y travestir en spontanéité géniale[200]. »

Génie

Et pourtant, la « vieille rhétorique » reste aussi le lieu de grands « phares » (pour paraphraser Baudelaire) et de grands repères, à l'aune desquels Hugo mesure sa propre stature, avide de dépassement et de

---

[196] *De l'enthousiasme*, discours d'ouverture du cours de 1846-1847, Paris, Hachette.

[197] *Du Sentiment*.

[198] Question liée à celle du rejet des « genres ». [Note d'A. Becq, intéressante pour notre débat poétique. Toutefois, on prendra soin à ne pas confondre le sens moderne de « genre » (poésie, roman, théâtre, etc.), effectivement rejetés (cf. la promotion toute « shakespearienne » du drame, face à la pureté de la tragédie classique) et son sens stylistique (hiérarchisation entre genres haut, moyen et bas).]

[199] « On a répété les principes d'Aristote "dans toutes nos poétiques, jusqu'au temps où quelques Allemands ont regardé l'art d'un point de vue plus élevé et ont substitué à la poétique du philosophe péripatéticien, une analyse de l'esprit humain et de l'imagination plus ingénieuse et plus fertile." (*Journal de l'Empire*, 11 mars 1814.) » [Note d'A. Becq, ENCORE PLUS intéressante pour notre débat poétique !]

[200] Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'humanité », 1994 (1[e] édition 1984), p.877-878. Il s'agit du finale de cette magistrale thèse d'esthétique.

récapitulation : alors, cet arrière-fond n'est plus réduit à un canon de principes scolaires moisis, et reprend vie sous le visage singulier de chaque génie, de chacune des grandes œuvres revitalisées au contact immédiat, sensible et subjectif du lecteur-poète qu'est Hugo. C'est ce dont est porteur **« À propos d'Horace »**.

Comme le terme d' « esthétique », sur lequel réfléchit A. Becq, celui de « génie » est une notion jeune, ou du moins rajeunie, lorsqu'arrive le Romantisme qui va achever d'en faire un invariant de notre vision des choses artistiques.

Au sens que lui donne Kant, le génie en art vit et voit la nature *sub specie formae* : le génie voit le réel immédiatement sous sa forme esthétique. Précisément, le Romantisme reprend Kant, mais en dépassant cette seule opération de perception/traduction dans laquelle l'esthétique préromantique maintient encore l'expression esthétique. Là où Kant a encore besoin d'établir la légitimité d'un règne de la beauté formelle *radicalement* autonome de la raison et de la morale, le Romantisme allemand (Schelling, Hegel) va réintroduire l'âme (celle du monde et celle du sujet), et faire du travail profond des formes, travail strictement *dialectique* au sens hégélien du terme, le développement d'une vérité et d'une éthique. En un sens, le Romantisme brouille donc à nouveau les cartes entre beauté et vérité, là où Kant avait fait un travail de clarification ; c'est ce qui fait qu'aux tenants « néoclassiques » des Lumières kantiennes, la sagesse romantique rappelle qu'il existe une zone où se brouillent les limites, et qui désigne un au-delà : c'est de cette zone que sont porteurs l'abîme, le gouffre, les cieux, et tout ce qui dans la nature relève du sublime. D'où la sympathie profonde et rénovée de l'époque romantique avec l'occulte, le mystique et plus généralement le sacré. Car aux yeux du poète prophète, le poème n'est pas seulement le traducteur du développement de la nature et de ses formes : il en est le *porteur* objectif, il rend témoignage de ce mouvement, il le *transmet* ; et subjectivement, il se fait l'accoucheur de cette expérience poétique en chacun des hommes. C'est par cette expérience sympathique et communicative que se définit le sujet poétique, d'abord le poète, mais plus profondément et plus universellement, chaque enfant, chaque citoyen (cf. **« Le maître d'étude »**, III, 16). L'accès du regard du lecteur à une telle expérience forme, peut-être, le processus de *vision poétique* le plus propre à la réussite hugolienne, celui dont les *Contemplations* constituent le discours le plus exemplaire.

Hugo dialogue avec des génies singuliers dont la grandeur leur est reconnue *en tant que singuliers* et non au nom de principes artistiques ou politiques abstraits : ces génies peuvent avoir pour nom Virgile, Juvénal ou Dante, mais aussi Chateaubriand ou Napoléon, mais aussi Pauline Roland[201], ou encore ce Baudelaire nouvellement publié dont Hugo saisit immédiatement l'importance et à la fin pathétique duquel il se montrera sensible. La notion de génie est donc aussi politique : génie des poètes, génie des peuples, génie des individus « génie » dont le synonyme est alors « poète ». Il y a un « régime poétique d'existence », tout comme il y a un « régime poétique du langage » selon Roman Jakobson[202] : et la tâche politique du poète en démocratie ne consiste plus à être seulement ce prêtre aristocratiquement élu pour énoncer une vérité imposée, mais à rendre chacun à cette force poétique qui devrait être le premier des droits, tant tous les autres sont contenus en germe dans cette force naturelle que la société écrase et tue.

[201] Il s'agit d'une femme politique, féministe et socialiste morte en 1852, et sujet du poème éponyme dans les *Châtiments*.

[202] Je fais référence ici au ch. XI « Linguistique et poétique » de Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1, Paris, Minuit, 1963.

LA VARIÉTÉ ET SES ENJEUX DANS LA MISE EN RECUEIL

La variété : un outil rhétorique seulement ?

On a tendance à lire Hugo à l'aune de la veine épique à laquelle le promet son inclinaison « monstrueuse[203] » : mais n'y voir que cela, c'est confondre l'effet à réception et l'outillage stylistique de la production poétique. Certes, les grands recueils de l'exil sont, tous, traversés de ce souffle croissant profondément épique, et dans chacun d'eux, des pièces recourent à des outils stylistiques, des objets narratifs et des enjeux éthiques relevant à proprement parler du *grand genre*[204]. Mais ce genre côtoie bien d'autres ambiances poétiques : pareil « mélange des genres », voilà bien la révolution romantique dont Hugo s'enorgueillit dans un ensemble de pièces importantes qui ouvrent puis scandent une bonne partie des *Contemplations*.

De façon plus classique, rappelons que selon la tradition antique relayée par l'ère moderne, il ne faut pas confondre le genre auquel appartient une œuvre dans son ensemble, dans sa visée, et le traitement local de tel ou tel moment de son récit d'ensemble ; il faut au contraire préserver une *varietas* au discours, sous peine de tomber dans le *vice* de l'uniformité ; l'important est alors d'adapter le ton à l'objet narré ou décrit. Ainsi, l'*aptum* est peut-être la valeur la plus indispensable pour définir le « sens rhétorique » que tout orateur, et donc tout poète, doit posséder comme son génie propre — étant entendu que ce qui convient pour le mage n'a pas à obéir aux convenances d'une parole, ou politique, ou plaisante.

Dans la poésie d'Hugo, la variété n'est plus un principe de variation relevant de l'ornement et du *placere*, mais une fidélité de l'écriture au réel, un principe de transmission et d'expression jouant sur le *pathos* apte à *movere*, à émouvoir et faire se mouvoir le lecteur dans sa pensée : bref, la variété se révèle aussi pertinente en regard du *docere*, une adaptation de la parole et du chant à leur objet, c'est-à-dire à l'âme humaine et universelle et ses « raisons que la raison ignore ». En ce sens, on peut voir dans la plongée hugolienne dans les gouffres un *approfondissement* de l'éthique baroque pascalienne, laquelle déjà dérangeait comme une pierre d'angoisse jetée dans le jardin du classicisme, ce même jardin que continuent pourtant de bêcher consciencieusement les néoclassiques que vomissent Hugo et sa génération[205]. Cette angoisse, une fois déchaînée du baroque, continue d'informer les bouleversements formels et philosophiques que le Romantisme inscrit dans l'esthétique. Ne voyons pas là seulement un changement purement formel, car par « esthétique », mot encore jeune quand naît le Romantisme, il faut entendre deux choses : à la fois le rapport qu'entretiennent les hommes au monde au moyen de leur sensibilité, et la part de cette sensibilité elle-même indissociable des langages sensibles que crée le génie humain, c'est-à-dire les arts.

---

[203] Je rappelle, en citant de mémoire, le mot de Baudelaire selon lequel Hugo avait dû avaler le dictionnaire de la langue française. La monstruosité, thème central chez Hugo, peut aussi être celle de « la nature et ses prodiges », qui entend dans « monstre » « ce qui doit être montré comme étant signe d'un prodige et d'une loi allant contre la nature courante des êtres » : or il est clair que la démesure à laquelle l'exil va achever de sacrifier Hugo est porteuse d'une ambition monstrueuse — celle qui donc, logiquement, fera du poète glorieux celui qu'on regarde et qu'on montre.

[204] Je renvoie, pour ces notions de genre et de style élevé, moyen, bas, aux notices du *Dictionnaire de rhétorique* de Molinié, dont j'ai également tiré un petit mémento. Si vous le jugez nécessaire, nous pourrons faire un point ensemble.

[205] Il me semble que l'on peut repérer la présence de Pascal au moins en deux points importants de la doctrine hugolienne. Le premier est dans le renoncement au Moi, qu'Henri Meschonnic, Laurent Jenny et Ludmila Charles-Wurtz placent à la racine de cette nouvelle subjectivité lyrique de l'exil hugolien (cf. dossier du Foliothèque). Le second point, bien sûr, concerne l'angoisse, au cœur du rapport à l'infini qui domine **« Au bord de l'infini »**. Les traces les plus franches, à mes yeux, de ce travail pascalien du texte d'Hugo se trouvent au Livre troisième, dans **« Baraques de foire »** et dans **« Magnitudo parvi »** (surtout aux vers 460-495 et 628-640).

Esthétique

Rappelons que l'esthétique désigne tout à la fois la discipline qui s'intéresse aux arts, mais aussi, et plus fondamentalement, la sensibilité humaine entendue comme une faculté de l'âme et de l'esprit qui permettent d'entrer en contact avec le monde. C'est à la fin du XVIII[e] siècle qu'achève de se former cette nouvelle structure de pensée qu'est « l'esthétique » au sens moderne (cf. l'ouvrage d'Annie Becq).

C'est surtout à cette époque que Kant, le grand philosophe des lumières, propose son analyse de « l'esthétique transcendantale » dans sa *Critique de la raison pure* (1781), où il traite de cette faculté générale de l'esprit humain. Quant à l'esthétique au sens courant, il rédige, dans la *Critique du jugement* (1790), « L'analytique du beau » et « L'analytique du sublime » : récapitulant et clôturant plus d'un siècle de mûrissements, ces deux textes posent les fondements de notre modernité (nous-mêmes, ce qui nous semblent aujourd'hui être des évidences, proviennent de là : l'idée que le beau est ce qui plaît universellement sans concept, etc.). Ces textes kantiens, les générations romantiques les méditeront, surtout les Allemands (Schelling, Hegel) mais toute l'Europe (le romantisme anglais, puis la génération française de Lamartine, Vigny et Hugo), fût-ce pour s'affranchir des « limites de la juste raison » que visait à poser Kant, ce vieux surgé académique (« le Chinois de Königsberg », comme l'appelait Nietzsche…) ☺.

Indissociable de cette ambiance, une autre figure, à l'influence tout aussi grande, et plus diffuse et « sublime » : Rousseau, qui *incarne* la sensibilité *et* la raison, le romanesque et le philosophique fusionnés dans le premier véritable *sujet* au sens moderne du terme[206]. Il est celui qui permet de penser, sous les traits d'un visage quasi-contemporain aux jeunes Romantiques, l'exil et la fuite des hommes ; à ce titre, il constitue un relai de la figure du poète, non pas encore « maudit », mais politiquement convoqué, au point de fuir sa patrie (comme Dante), et surtout au point d'effectuer un retour à une nature isolée et aimante (Pétrarque). Cela participe de la construction politique d'un otium rénové, d'où cet épicurisme horatien si présent dans **« En marche »**, le livre de l'exil proprement dit. Horace est présent dans les *Contemplations*, au point peut-être d'en être l'ombre portée la plus appropriée[207]. **« À propos d'Horace »** (I, 13), par-delà les deux âges de la cage où souffre l'écolier et sa mise à bas par une politique éducative émancipatrice, témoigne de la connivence qu'établit l'exil de l'âge mûr avec le poète latin. À la différence du poème qui, « à propos d'Horace » parle de lutte sociale, la vie de l'exilé est de plain-pied dans la grande histoire, éternelle, des génies.

On saisit combien, entre Classicisme et Romantisme, on change radicalement de monde[208]. L'équilibre dans la fixation de bornes et de cadres n'est plus la fonction première de l'art poétique. Le « pêle-mêle » est la véritable dimension qu'il faut affronter si l'on se veut poète : de quoi ridiculiser la variété ornementale de la vieille rhétorique. On ne peut jamais savoir si l'abîme et le gouffre, les grandes aires de la poésie hugolienne, ne vont pas mener le poète et sa parole. Le seul principe esthétique capable de rivaliser avec le chaos, c'est le mouvement du cavalier dans la nuit, « force qui va » et qui court à même vitesse que le sol qui se dérobe sous ses pieds. La tirade d'Hernani (cf. Annexe), qui contient cette formule fameuse, montre combien cette esthétique du mouvement est au fond de la définition de l'*être* romantique, de sa façon d'être au monde, antérieure à toute réflexion, antérieure à toute séparation morale. L'équilibre du bon et

---

[206] D'où que c'est de lui que l'on fasse naître l'autobiographie au sens actuel de la notion.

[207] Avec cette image de l'ombre portée, je pense bien sûr au finale d' **« À Jules J. »** (V, 8), même si l'on trouve Horace dès le livre premier.

[208] Ce changement de monde passe par une prise de conscience de ceux qui, naissant au nouveau, peuvent nommer celui qui doit mourir. Le Romantisme « crée » ce passé qu'on rejette en le nommant et en le dénonçant, à peu près comme les Renaissants inventèrent le « Moyen-Âge » : dans les deux cas, c'est une fidélité supérieure à un autre modèle (Antique pour la Renaissance, shakespearien pour le Romantisme) qui fait entrer en guerre la génération de *novae poetae* contre la génération de leurs maîtres scolastiques qui veulent leur imposer une tradition à perpétuer. D'où que, somme toute, les premiers adversaires des Romantiques, à bien y réfléchir et par-delà leurs têtes de turc affichées, ne sont pas tant les Classiques que les néoclassiques, tout comme les générations de la Renaissance en avaient surtout contre la rhétorique scolaire, et pas tant contre les poètes français qui les avaient précédés. Ce qui survit à cet abrasement du passé, ce sont les génies (cf. *supra*).

du mauvais n'est plus le point premier de la pensée romantique : non par amoralisme, ni par désintérêt — il faudra attendre Nietzsche pour cela, ou du moins Schopenhauer (ou alors revenir aux moralistes classiques, une fois refroidie la passion anticlassique : c'est l'œuvre, par exemple, de Stendhal…), mais en tout cas pas Hugo ! —, mais parce que ce n'est là qu'un aspect psychologique superficiel par rapport à la « psychologie des profondeurs » qu'entreprend l'enquête romantique dans les aires les plus sombres de la psyché humaine. L'enjeu de la morale est à la psychologie ce que, dans le registre esthétique, l'enjeu du beau est au sublime : morale et beauté relèvent d'une éthique de l'équilibre et de la juste délimitation des aires de pertinence de telle ou telle faculté de l'esprit humain. Une telle éthique, c'est celle qui court à travers tout le classicisme (jusqu'à Kant inclus, pour ce qui concerne ce point). Le Romantisme ignore ces bornes, pour questionner le déferlement du sublime par-delà les légitimes limites de la raison. Non pour la nier, mais pour la resituer dans l'ensemble du territoire où vit l'être humain — et l'on retrouve la leçon pascalienne de la raison qui, si elle est véritablement sérieuse, se sait dépassée, déjà et toujours. La véritable ambiance « naturelle au Romantisme », n'est plus le beau, mais le sublime. Ce n'est plus un choix formel, c'est une vérité naturelle à laquelle il faut être fidèle.

Pour atteindre à ce sublime, la variété du monde exige donc une parole qui soit elle-même multiple. Dans un tel paysage, la variété ne peut plus être ce principe *cosmétique*, qui rehausse l'ordonnance du cosmos en en soulignant la diversité. Il faut même aller jusqu'à se voir combien une telle variété n'est plus légitime dans une époque où la diversité du monde ne peut plus être pensée en termes de beauté, mais doit affronter la brisure des limites du sublime.

Variété et unification

Pourtant, il faut tout de même que l'œuvre parvienne à maîtriser ces forces que la parole poétique chasse et déchaîne. Comment la *varietas* autorise-t-elle une récapitulation qui demeure tenable et unificatrice ?

Traditionnellement, la solution la plus évidente a été celle de l'épopée, dont le récit d'ensemble peut être émaillé de pages de tranquillité privée ou bucolique, de petits tableaux plus intimes, des « idylles », ou en tout cas plus sereins que le long cours de l'Histoire : des microclimats dans le mouvement vaste du grand récit héroïque. Cette solution convient particulièrement à Hugo, dont la grande souplesse stylistique aime le brusque changement de genre, d'un recueil à l'autre, d'un poème à l'autre, ou même à l'intérieur d'un même poème. Cette souplesse règne dans chacun de ses énoncés pour y allier le haut et le bas, ou les faire s'entrechoquer, au point d'en avoir fait le principe de son esthétique. La notion de recueil offre le cadre privilégié pour la variation, qui se déploie avec une liberté rénovée par la transformation qu'opère Hugo par rapport à des recueils seulement définis par une régularité formelle. Enfin, *La Légende des siècles* témoignera de la maîtrise d'Hugo à façonner son épopée avec un équilibre digne des grandes réussites occidentales du genre.

Mais le jeu hugolien dans la variété des échelles et des tons ne consiste pas seulement dans l'incrustation, au sein d'une vaste architecture, de petites pièces dont la substance serait réduite à n'être « que du détail ». La variation est dans la poésie hugolienne un principe séminal. Pensons à toute la dimension *pittoresque*, c'est-à-dire cette qualité que le peintre reconnaît dans un paysage et dont le tableau doit rendre la couleur locale, spécifique. Ce bonheur de déployer un univers au lieu de seulement l'intégrer, c'est évidemment dans sa veine romanesque qu'Hugo l'a déjà manifestée, avec une ampleur et une *copia* tout à fait uniques, en particulier avec *Notre-Dame-de-Paris*. De façon générale, l'imagination prolifique d'Hugo se nourrit d'une contamination réciproque entre ses grands desseins (lesquels entrent définitivement dans leur élément avec la grande maturité des œuvres poétiques et romanesques de l'exil) et son bonheur vital du contact avec « les moindres des êtres », qui aiguise son sens quasi-maniaque de créer de la fable — c'est le romanesque — et de l'image — c'est le pittoresque — au contact du fait quotidien, le plus minime soit-il. L'Hugo promeneur des villes et des champs côtoie l'Hugo contemplateur des abymes, et une fleur face à

l'océan[209] n'est pas, chez lui, un détail mignon : cette coprésence des deux êtres forme un lieu où les échelles font plus que se côtoyer — cela relèverait encore d'une esthétique de l'ornement sagement ordonné et hiérarchisé — : elles se chevauchent, engageant ainsi une contamination métaphorique tout à fait caractéristique de la poésie hugolienne (et qu'incarne plus que tout **« Pasteurs et troupeaux »** (V, 24), titre lui-même allégorique du rapport du poète à « son » peuple…) ; et surtout, elles s'entrechoquent, menant au bouleversement de la vision et déclenchant un mouvement de l'esprit et de la pensée. Dans cette vision repose le génie hugolien.

La reprise d'un programme bucolique

Quelle est alors la spécificité de la réponse des *Contemplations* à la question de la récapitulation de la variété du monde et des styles ?

De façon imagée, on pourrait dire qu'elle réside dans le choix du Virgile des *Bucoliques* plutôt que de celui de l'*Énéide*, mais selon une re-motivation toute particulière. D'une part, il y a reprise du programme bucolique selon le rapport romantique à la nature, propre à l'héritage rousseauiste, où le sujet éclot à sa propre vérité devenue « transparente » à elle-même (Starobinski) — autant de problématiques tout à fait inconnues aux époques antérieures. D'autre part, ce programme est repris sous le chef de la retraite portée par la mort, c'est-à-dire un *otium* vécu comme exil, mais un exil à la fois combattif et hanté par le double deuil de la liberté citoyenne et de l'amour paternel, unis dans l'envoi du titre final **« À celle qui est restée en France »**. Mais cet écart vécu comme *fatum* est hugolien, c'est-à-dire aussi éloigné de la seule passion triste des… *Tristes* d'Ovide, que de l'*otium* horatien seulement tranquillisé, celui des poètes qui préservent leur génie poétique d'une trop grande proximité d'Auguste, mais au prix d'avoir abdiqué leur liberté et leur sacerdoce.

Hugo trouve dans le lieu bucolique trois espaces. L'espace concret d'un lieu physique dont nombre de ses poèmes disent avec bonheur la variété vivante et la nature polymorphe et mouvante. L'espace de projection d'un paysage mental *intempestif* vis-à-vis du pouvoir en place, et étayant l'exilé fragilisé dans son époque, via un patrimoine culturel profondément enraciné dans l'Histoire. Partant, un lieu langagier, un *topos*, de quoi refonder un lieu commun : un lieu partageable pour le peuple et préservé de la compromission et de la soumission des masses, lieu de rencontre entre d'un côté une République de la Culture à bâtir dans ce monde (telos historique dont le poète se fait le rappel incarné), et de l'autre côté l'appel archaïque et sacré de la Nature à venir déchiffrer les lettres et messages divins, transcendance dont est porteuse le moindre des êtres.

Sur le plan stylistique, la solution qui guide Hugo dans son unification du recueil est elle aussi mise, de façon emblématique, sous le signe horatien. D'Horace, Hugo adopte le « pas », celui du *sermo pedestris*[210], c'est-à-dire du discours qui se fait en marchant. Le marcheur est aussi l'un des legs romantiques les plus importants à la poésie moderne[211]. C'est le style bas, *humilis*, qui est alors de mise[212].

---

[209] Cf. le « chardon bleu des sables, sur quoi s'achèvent les **« Paroles sur la dune »** (V, 13), ou la fleur cueillie au bord de la falaise de **« J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline »** (V, 24).

[210] L. Charles-Wurtz le repère en particulier dans **« Sous les arbres »** (I, 17), mais on peut en trouver des traces dans tous les poèmes porteurs de la sublime simplicité de la nature, mais également de son infinité partout présente (les « arts poétiques » des livres premier à troisième, mais également les longues marches sur l'île de l'exil).

[211] Pensons par exemple à Antonio Machado et à l'un de ses plus fameux « Proverbios y cantos » de *Campos de Castilla* : « *Caminante, no hay camino / Se hace el camino al andar* » (« Promeneur, il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant »).

[212] Je rappelle que, presque au même instant, un autre poète questionne la nécessité d'inventer un style adapté au réel : le Baudelaire du *Spleen de Paris* ; j'avais proposé, lors du cours consacré à cette œuvre, de voir dans le « petit poëme en prose » la recherche d'un style moyen (et bas, ajouterais-je ici) adapté à son objet, neuf en poésie au point d'être invisible dans la réalité et illégitime dans l'écriture aux yeux de beaucoup des contemporains de Baudelaire. Mais alors, nul épicurisme dans la médiocrité sans rehauts dont souffre le poète prisonnier de Paris et de sa suie.

Cette marche toutefois le mène « au bord de l'infini », débordant ainsi la stricte *aurea mediocritas* épicurienne, même entendue sous sa forme rénovée qui retrouva crédit au siècle des Lumières. Et si j'ai proposé de voir dans le retour à la nature une convocation horatienne et pétrarquéenne, au travers du prisme rousseauiste — c'est seulement à la condition de préciser que pour Hugo, un tel point de passage ne peut que mener au point focal de la perspective de tout poète visant à récapituler sous son nom l'intégralité de la poésie : Virgile, celui de l'*Énéide*, mais là encore, surtout celui des *Bucoliques*, omniprésent dans les *Contemplations*.

L'unité organique du poème

L'ambiance poétique ainsi instaurée permet à Hugo une diversité dans l'usage des styles qui leur laisse un espace de déploiement libre, hiérarchisé par aucune autre nécessité que celle, doublement intérieure, de la croissance organique propre à chaque poème[213], et de l'évolution des jours et des époques de l'existence.

Les catégories aristotéliciennes, transmises scolairement et académiquement, ne sont plus ouvertement utilisées, mais réintégrées dans une vision totalement refondée, celle du « poème ». Mais quant au vif de la tradition poétique et de la réflexion antique et classique sur le langage, il ne cesse de jouer dans la réflexion hugolienne. Car la nécessité interne du poème requiert toujours la réponse, pratiquement, à cette adéquation et à cette maîtrise interne de l'harmonie de voix, surtout lorsqu'elles se font aussi nombreuses et violentes que les sources abyssales, sacrées ou non-humaines auxquelles la parole d'Hugo ambitionne d'aller chercher son inspiration, son dialogue et sa caution. L'art poétique est toujours porté par une psychologie créatrice[214]. De par la psychologie poétique propre à Hugo, c'est le flot lui-même, non seulement celui du discours, mais celui de l'âme qui s'y *exprime*, qui joue le rôle unificateur anciennement dévolu à la hiérarchie des matériaux stylistiques et à la *dispositio* des différentes parties. Cela dit, cette version romantique de l'*enthousiasme* n'est nullement incompatible avec une *fabrique du poème*, une réflexion formelle proprement hugolienne : car dans ce flot, une place centrale revient au patient et minutieux travail de la *composition* du recueil (l'équilibre de ses masses) et de la *distribution* des poèmes (l'ordre, on le sait, prend l'apparence d'une suite chronologique, mais les manuscrits montrent comment les pièces ont été réordonnées, c'est-à-dire déplacées par rapport à leur date véritable de rédaction).

Gradualité d'une progression valant ordonnancement

Cela ne signifie pas une juxtaposition contingente des pièces, et on a vu combien c'est dans la transition entre les différents poèmes que se joue le sens du discours général du recueil ou de certaines de ses régions. De même, cela ne signifie en rien une absence de hiérarchisation, puisque le recueil est composé (deux parties, six livres, un paratexte).

Les époques évoluent vers une profondeur abyssale appelant une gravité stylistique toujours croissante, mais au sein de chacune de ces époques, les jours eux-mêmes rendent nécessaire l'adaptation à l'humeur des saisons et des rencontres quotidiennes, et à l'échelle des faits chroniqués ; c'est donc l'évolution, le sens d'une progression, qui régit la disposition des styles, et non une architecture a priori, un parti-pris formel ou un ordre éternel. Partant, on peut dire qu'il y a une « sécularisation » de la hiérarchisation traditionnelle des styles : mise en ordre selon le déroulé du siècle, c'est-à-dire selon l'évolution historique, mais aussi selon l'existence du poète. C'est entre autres ce qui justifie la présence du style « mignon », parfois à la limite du mièvre, à côté de la gravité la plus grande, ou ailleurs du sublime simple à la façon d'une parole biblique.

---

[213] Dans cette optique, on peut en particulier penser à nos remarques sur la notion de strophe, et à la dimension « romanesque » (au sens médiéval du terme) qu'elle prend dans l'ample poésie narrative ou discursive d'Hugo.

[214] Celle d'Hugo et des Romantiques ne se revendique plus de la théorie néoplatonicienne du *furor poeticus*, qui portait le poète-*vates* Ronsard, et cependant elle propose un énième avatar sécularisé de la relation privilégiée du poète avec la source de son inspiration, relation dont le grand archétype demeure, face aux scolaire Aristote, l'*Ion* du « divin Platon ».

Par ailleurs, notons que cette pratique du principe d'adaptation stylistique ne prend pas en compte seulement l'objet du poème, mais aussi l'âge supposé du poète lorsqu'il écrit ce poème[215], soit un effet de « mimèsis psychologique », en quelque sorte. Selon la place attribuée à un poème dans l'ordre chronologique, le choix du ton n'aura pas la même valeur. Dans la fiction du récit des *Contemplations*, il s'agit là d'un niveau intermédiaire d'organisation, entre celui, local et « microstylisique », de l'*elocutio*, et celui, global, de la *composition* des livres et du recueil. Là encore, on repère un effet de l'organisation du recueil sur le style de parole qui se repère à tel ou tel de ses niveaux énonciatifs. La disposition d'une pièce à tel endroit du recueil influe donc directement sur le sens tout entier du poème : non seulement sur sa signification de « ce qu'il raconte » (sa diégèse), mais également sur la façon dont il le raconte (son récit). La valeur des outils stylistiques ne peut être située que si l'on tient compte de la logique entière du contexte, du recueil, du livre, voire du poème (si l'on étudie un passage isolé dans un long texte — et il y en a chez Hugo…).

Dans les *Contemplations*, cette variété conduit l'évolution, *sensible à la lecture*, du ton des poèmes. Cette évolution n'est pas uniformément linéaire. Elle est harmonieuse dans son évolution d'ensemble : les *Contemplations* sont là pour psalmodier la mélodie de la mélancolie, mais seulement en voyant à l'œuvre dans ce chant le combat manichéen des rayons et des ombres, de la vie et de la mort, du sourire et du pleur. Pour cela, elle est harmonique dans son organisation : elle dose les effets sombres d'annonce plus ou moins connotés ou dénotés, pointes de souvenir tendre au cœur des moments les plus noirs. Ainsi, des variations locales entrent dans la variation générale ; leur fonction peut être de réfracter et amplifier cette variation (effet de chocs entre deux poèmes : sujet, ton, taille), ou au contraire d'installer de longues plages (temps suspendu du bonheur, figement effroyable de la mort). Cette variation définit un effet de progression dans l'expérience existentielle, mais surtout de *gradualité* dans l'ambiance et ses changements (cf. notre étude de la **Préface**). Et à son tour, cette gradualité évidemment ne prend toute sa portée qu'en s'opposant pathétiquement à la « brisure en deux » de l'Histoire et de l'existence, avec l'exil et la mort de l'enfant.

Bien sûr, cette variation n'est pas la seule règle qui organise les livres et leur équilibre interne : plusieurs types de liaison et de regroupement peuvent s'y remarquer, et je renvoie pour cela à notre étude suivie.

UNE PSYCHOLOGIE DE LA CRÉATION : L'ÂME ET SON TEMPS

La stricte chronologie : est-ce vraiment l'enjeu des *Contemplations* ?

Les *Contemplations* sont une œuvre dont on a souvent souligné l'aspect composite, disposant sa matière en un ordre artificiel, et donc parfois taxé d'opportuniste : Hugo récrit son trajet politique, et lisse dans le sens du poil le rebelle qu'il aurait soi-disant toujours été face à la tyrannie des rois, comme il l'a été face à la tyrannie syntaxique et prosodique de Boileau — et de fait, une telle recomposition de sa trajectoire est tout de même une façon bien… poétique de se regarder dans le miroir ! Cependant, il me semble qu'en adoptant ce point de vue strictement génétique et historien, et même sans y glisser aucune ironie, on reste extérieur aux catégories propres à l'écriture et la pensée Hugo, et à son rapport au temps.

On l'a dit, Les *Contemplations* ne se contentent pas d'un travail chronologique et a posteriori. Leur force de récapitulation stylistique est autant prospective que rétrospective. Elles sont un creuset fertile, dont la vertu est transversale au temps : l'écriture poétique, le geste inspiré qui fait tracer à Hugo jour après jour ses vers à son pupitre, est un *acte* créateur. Cet acte a pour fonction d'ouvrir à l'œuvre le champ des possibles, tant sur le plan narratif (de nouveaux visages et situations apparaissent, objets de futurs *mythoi*) que stylistique (les moteurs chauffent pour la grande épopée) et herméneutique (le poète se fait interprète de la nature-livre, mais aussi du voyage dans le temps, c'est-à-dire autant du passé que du futur). Prise dans

[215] Remarquons par exemple que les poèmes en vers cours et impairs, légers, disparaissent assez vite du recueil. Le principe de variation, là encore, cesse quand doit dominer soit la simplicité d'une parole de deuil, soit la solennité des vers de la grande poésie métaphysique.

cette logique créatrice, dans laquelle la chaîne chrono-logique n'est qu'une forme secondaire d'arrangement, on comprend que peu importent les « petits mensonges » des poèmes antidatés : que sont les déplacements « factuels » quand ils entrent dans une temporalité créatrice qui déploie sa fertilité et la fait *rayonner* selon une logique non pas enchaînée mais circulaire et centrifuge ?

Le poème, et à l'échelle supérieure le recueil, sont comme des points de temps qui nouent passé et présent, passé et avenir, présent et avenir ; ces points très denses récapitulent et annoncent des périodes, et nous sommes certes autorisés à les repérer après coup ; en revanche, si nous les lisons non plus de façon extérieure, mais à l'intérieur de leur dynamique créatrice, poème et recueil sont des « points d'étoilement », qui créent et leur avant, et leur après, qui les réorientent, c'est-à-dire leur redonnent une perspective neuve, révélant leur sens singulier.

Ce n'est pas un travail de chroniqueur ni de mémorialiste, mais un travail de fidélité et de coprésence, qu'opère le sujet écrivant chacune des *Contemplations*. Ce sujet n'est pas un moi, individu d'état civil daté et fixé : c'est une *âme*. On a longuement vu à l'œuvre dans nos lectures les implications de ce glissement majeur dans le lyrisme hugolien de l'exil (et on va les vérifier dans ce qui suit) : nous pouvons sentir combien ce n'est pas dans les termes d'une exactitude chroniqueuse, mais d'un développement orienté, qu'il faut lire la *récapitulation* que constituent les *Contemplations*. Il s'agit d'intégrer une vaste matière historiée sous le chef d'un principe. Ce principe sera clef-de-voûte de tout l'édifice poétique du recueil, mais aussi de la vie que charrient ses poèmes. Ce principe, évidemment, est (indissociable de) la Mort : les rayons, qui s'étoilent et portent la lumière de la connaissance et de la parole, partent tous de ce point zéro de la véritable initiation poétique, point auquel tout fait retour. D'où le fait que c'est presque au mi-temps exact du recueil que se situe le poème sans mots, présence iconique du tombeau qui sépare **« Aujourd'hui »** d' **« Autrefois »**.

Les cercles de l'âme, principe d'une psychologie de la création poétique

Mobilisation de l'âme

Je souhaiterais à présent faire un point sur un aspect de cette psychologie hugolienne. Il s'agit de cette promotion de l'âme. On peut certes voir là une position religieuse, philosophique ou esthétique. Mais plus profondément, l'âme représente, un principe actif de la création poétique qui est défini par ce mot, si fortement mis en emphase dans la Préface des *Contemplations*. L'âme est l'autre nom du sujet poète, elle est, au cœur de l'être humain écrivant, la véritable force énonciatrice des poèmes. Elle est plus largement la véritable dimension dans laquelle résonnent les voix des *Contemplations*, dans la mesure où elle désigne la part éternelle qui peut continuer le dialogue avec d'autres âmes, que les corps soient ou non devenus cadavres. Enfin, elle est la médiatrice de la source ultime et unique de toute parole, c'est-à-dire Dieu (le poète se fait semblable aux anges, qui *indiquent* l'origine de la parole — cf. les remarques de Charles-Wurtz dans le Foliothèque, p.121sq.).

Par conséquent, l'âme est un principe de connaissance et de contact réel avec l'univers et ses différents êtres, naturels et autres : elle est un *mouvement* et une *dynamis,* qui se transmet à, et par, l'*enargeia* de l'écriture. L'écriture romantique est principiellement mouvement : non pas le mouvement baroque rassuré par un centre fixe qui en autorise les arabesques, mais le mouvement obscur du « pêle-mêle » témoignant d'une création dont l'ambiance n'a rien de rassurant et dont même Dieu, avant de faire voir l'éclat terminal, donne à sentir les ténèbres originelles. L'âme romantique est en permanence confrontée à l'ambivalence de son essentielle mobilité : noirceur qui happe dans la course sans fin et sans fond (c'est Hernani, « force qui va »), ou *lumen* qui *mobilise* et aspire[216]. Ce mouvement s'étend concentriquement jusqu'aux plus lointaines limites de l'expérience humaine, jusque dans les noirceurs de l'abîme ou, plus

[216] Aspiration iconisée par la contamination sonore dans le titre **« Nomen, numen, lumen »** (VI, 25), où la double paronomase effectue le déplacement qui fait passer, par contiguïté, le mot à la lumière, rendant ainsi le langage à sa véritable dimension : la création divine — appartenance déjà énoncée de façon essentielle par la tournure attributive concaténée du dernier vers de **« Suite »** : « Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu. » (I,8, v.110)

angoissantes peut-être, jusque dans les zones brumeuses où la vue perd tout repère et doit renoncer à voir — pour pouvoir contempler. On assiste ici au déploiement de l'être du poète jusqu'à des échelles proprement surhumaines, et témoignant d'une conquête héroïque sur le monde. Toutefois, le registre de cette extension concentrique est loin de n'être que celui de la grandeur, et au contraire, la « grandeur de l'humble », la **« Magnitudo parvi »**, est l'une des modalités les plus importantes de la sympathie naturelle de l'âme avec le cosmos.

Circularité intégratrice des âmes

Enfin, on devrait tout autant parler d'une *intensité* concentrique, c'est-à-dire un mouvement où l'âme se rassemble et plonge en elle-même, se découvrant elle-même comme un principe englobant, mais aussi porteuse de ses propres abîmes — d'où, souvent, l'immobilisation du corps qui cesse soudain son cheminement pour embrayer sur un autre mouvement, celui du regard approfondissant une introspection, ou fixant un objet invisible aux sens, une obsession par-delà la vie des formes. C'est un tel embrayage qui se fait dans **« Demain, dès l'aube (…) » (IV,14)**, et je partage les commentaires qu'en propose L. Charles-Wurtz (Foliothèque, p.78sq). C'est dans le double mouvement concentrique/excentrique que se définit le véritable commerce de l'âme et de la création (celle de Dieu, qui s'*imprime* en elle, mais aussi celle qu'elle reverse au monde et dans laquelle elle s'*exprime*). Je rattacherai cette présence pneumatique de l'âme dans la poésie-vie hugolienne à la structure anthropologique profonde du cercle, que Georges Poulet, dans *Les Métamorphoses du cercle*, a repérée dans la psychologie romantique.

Poulet insiste sur le fait que cette expérience du rapport de connivence, d'impression et d'expression, entre l'âme et le monde n'a rien à voir avec la façon dont les antiques, les médiévaux et les renaissants pouvaient traduire cette communion en termes de macrocosme et de microcosme. Certes, dans les deux époques psychologiques, les correspondances entre le vécu intérieur et les grandes lois régissant l'univers établissent une résonnance qui *cosmétise* le chaos, c'est-à-dire qui le forme et l'informe, et lie entre elles les différentes parties du tout. Mais la rupture profonde réside là encore entre modernité et ère classique.

Le vécu « traditionnel », antique et médiéval, de cette résonnance est celui d'une appartenance à une communauté universelle de statut, celle d'être créé : nous appartenons tous à une même Création, dont nous sommes des individus exemplaires. Mais ces individus, en eux-mêmes, ne sont dotés d'aucune *singularité*, de la même façon qu'une œuvre poétique médiévale ne doit viser qu'à illustrer au mieux, « idéalement » selon Lecointe, des topoi par ailleurs immuables, ceux-là même grâce auxquels nous appartenons à cette communauté. Il n'est même pas pensable de créer une œuvre sortant de cette appartenance commune, et encore moins une valeur qui pourrait naître d'une telle exclusion. Notre parole (et ses productions poétiques) répond à une conception théologique du monde et de l'existence, et la forme de pensée qui correspond à cet univers culturel est une pensée *topique*, des topoi et des lieux communs[217].

Rien n'est plus étranger à l'héroïsme du mage romantique, qui n'a que faire de cette intégration.

La différence entre la psychologie littéraire de ces deux époques réside dans l'apparition du mouvement dans l'âme et dans l'Histoire. Certes, Hugo sera de ceux qui tentent de produire le tableau unifié d'une vaste cosmogonie moderne, qui se déploierait en une psychologie des hommes et une histoire de l'humanité. Pourtant, ses trois grands recueils poétiques de l'exil, tout en produisant une telle œuvre, témoigneront de la conscience amère de l'impossibilité d'une telle totalisation[218]. Les *Châtiments* sont une œuvre née d'un mouvement, celui de la bataille politique, et demeurent dépendants de l'actualité, même si cela demeure tout à fait normal pour un écrit polémique ; mais comme nous l'avons souvent vu, les *Contemplations*, qui sont en elles-mêmes une reprise méditée des *Châtiments* (cf. *supra*), pourraient presque

[217] Ici, je renvoie à la grande thèse de Francis Goyet, *Le Sublime du lieu commun*, résonnant largement avec la thèse de Lecointe, et dont je transmettrai également un compte-rendu prochainement.

[218] Cf. Charles-Wurtz, Foliothèque, p.53-70. Je souscris tout à fait aux belles pages que consacre l'auteure à cette réflexion.

apparaître comme la mise en scène, mélancoliquement reconduite, du travail de la Mort qui désintègre en permanence toute entreprise de parler et d'écrire[219] ; enfin, *La Légende des siècles* est née de la vision en rêve du mur de l'Histoire, mais un mur fissuré[220]…

En effet, on peut gloser cette esthétique et cette psychologie du « cercle » par le terme d'*intégration*. L'univers est un système intégré dans lequel la compréhension est à entendre dans les deux sens : celui, objectif, où nous sommes compris, intégrés, dans cet univers, et le sens, subjectif, où nous avons à cheminer pour comprendre ces lois intégratrices et nous intégrer toujours plus à leur ordre. Cela suppose une progression dans l'intelligence du monde, et à ce titre, Hugo appartient à ces penseurs d'un progrès dans l'histoire de l'humanité ; mais cela suppose également des bouleversements, des renversements, autrement dit des *conversions* du regard et de l'esprit. Vision et conscience doivent abandonner certaines croyances pour atteindre d'autres niveaux de connaissance — conversion qui engage dans une voie forcément faite de souffrance, de deuils et de dépassements de ces deuils. Telle serait l'intégration de l'âme romantique au monde, intégration dans lequel elle joue le rôle *moteur*, dynamique, de sujet.

Ce qui nie l'intégration, le reconnaître et l'encercler

Mais qui dit tension vers l'intégration dit également affrontement de moments de désintégration, danger de mise à bas de l'édifice par un élément qui demeure rétif à tout enroulement : ce sont les désastres qui contrarient la flèche du progrès ; et parmi eux, évidemment, l'abdication du peuple français face au coup d'État de 1851 et au référendum, et la mort d'une enfant. De tels désastres ne peuvent être, à la rigueur, qu'*encerclés*, c'est-à-dire que leur scandale ne peut-être que resitué dans un ensemble plus vaste, mais en rien il ne peut être effacé purement et simplement. Il est impossible d'intégrer la mort de l'enfant dans le projet et le progrès : il y a bien une crise de la représentation langagière et spirituelle qui devrait accompagner la théologie poétique du Tout. De cette force langagière de représentation, la présence de la Mort reste exclue. La Mort demeure la présence en creux, l'indicible, le *négatif* au cœur du dispositif : c'est cette négativité qui marque la poésie de l'exil hugolien selon Laurent Jenny[221]. Nous avons eu l'occasion de voir les différents procédés de « disposition au sens » qui aident à rendre cet effet, tant à hauteur du recueil[222] que dans certains poèmes.

Cette absence de la morte demeure comme l'objet organisateur d'une poésie profondément mélancolique, c'est-à-dire un état psychique qui exile définitivement son désir hors de la réalité pour l'accrocher à un objet perdu ; d'un point de vue clinique, la poésie hugolienne est celle d'une fixation sur l'objet aimé et disparu. À certains moments, même, l'attitude de la mère du revenant pourrait être rapprochées de comportements « psychotiques » (dit avec nos termes à nous !), autrement dit des vécus de désintégration de la subjectivité qui mène à ne plus se situer soi-même par rapport au reste, et par ne plus reconnaître l'autre dans sa subjectivité (« Quel est cet étranger ?[223] »). La fidélité dont témoigne le père est aussi l'effet d'une culpabilité qui prend les vivants à devoir survivre aux morts, surtout lorsque l'ordre des générations dans le trépas est inversé. Et là, de la psychologie littéraire de l'écriture romantique, on en vient à la forme la plus pathétique avec laquelle Hugo vit dans sa chair la vérité d'une telle psychologie : la psychologie du père qui doit, et ne peut, survivre à son enfant. C'est le scandale sur lequel bute toute pensée humaine de la divinité[224].

---

[219] C'est la thèse que défend Henri Meschonnic dans *Pour la poétique IV. Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1995. Cf. dossier du Foliothèque.

[220] « J'eus un rêve, le mur des siècles m'apparut. (…) / C'est l'épopée humaine, âpre, immense, — écroulée. » (« La vision d'où est sorti ce livre », *La Légende des Siècles*, v.1 et 240.)

[221] Cf. dossier du Foliothèque.

[222] Entre autres, Charles-Wurtz analyse le rapport Préface-I,1-« À celle qui est restée en France », et je renvoie à son analyse (dernière partie de sa monographie du Foliothèque).

[223] **« Le revenant »** (V, 23), v.80.

[224] Je n'aborde pas, faute d'une connaissance suffisante, le dossier des relations entre le père et la fille, que certains ont qualifiées d'incestueuses, et que l'on pourrait, pourquoi pas, considérer à tout le moins comme incestuelles (c'est-à-dire sans la transgression du passage à l'acte). Ce qui est sûr, dans cette perspective, est que le redoublement de la

Face à cela, trois voies se présentent : s'abîmer dans la mélancolie, qui serait le versant noir de la contemplation ; la révolte contre Dieu et le rejet de tout objet digne d'être contemplé dans un univers privé de sens ; ou, précisément, un dépassement de ce point incontournable au profit d'une *conversion*, c'est-à-dire d'un renversement, du regard et de l'âme. Et de fait, Hugo, comme tous ceux qui sont marqués par la foi, ne nie pas le scandale, impasse de la pensée humaine, mais renverse son regard : il retrouve le seul ordre approprié pour penser Dieu, c'est-à-dire une pensée divine de Dieu et de l'homme, non pas en partant du fini (à partir duquel on n'atteint jamais Dieu, marche à marche), mais en se plaçant immédiatement dans l'infini (d'abord par intuition dans **« Aujourd'hui »**, puis par *aveu* dans **« À Villequier »** — dans les deux cas, l'infini impose sa présence et sa préséance, face à laquelle le poète abdique sa révolte, mais pas forcément le père, son cri). Dit autrement, aucune bigoterie ni refuge éploré d'Hugo dans le giron d'un Dieu consolateur, mais l'accès de l'âme à cette dimension par-delà le trépas humain : la remise « en marche » de l'âme dans sa quête poétique et dans son sacerdoce, en suivant le chemin de l'enfoncement dans l'exil, les ténèbres comme seule attente en ce monde. Par-delà la mort, le progrès se poursuit de livre en livre, comme en témoigne par exemple les parallèles entre le **Livre troisième** et le **Livre cinquième**, les deux grands livres de la « politique du poète ».

Mais la mort, le point innommable, demeure. Ce n'est pas une contradiction erronée, c'est un *scandale*, la présence irréductible d'un élément qui ne peut être réintégré dans un projet quelconque. On peut comprendre cette irréductibilité, en réintégrer le sens, mais en rien la capturer et en faire disparaître la substance : la mort de Léopoldine, son feu, est ineffaçable et inentamable, et pourtant, cette mort peut avoir un sens, ou à tout le moins être entourée des efforts pour faire sens, efforts qui se déploient « à travers le langage » (c'est-à-dire, pour anticiper sur le prochain paragraphe : « dialectiquement ») : peu importe alors que le matériau énoncé d'un tel langage soit daté antérieurement ou postérieurement à la mort de Léopoldine. C'est ce sens qui va se redéployer à partir d' **« À Villequier »** (IV, 15), pour aboutir jusqu'à la contemplation finale du livre VI. Mais quant à la mort, elle, elle reste hors de tout ordre, hors de tout comptage : **« 4 septembre 1843 »** et **« À celle qui est restée en France »** forment le point zéro, et la destination finale, de toute la parole poétique.

La dialectique, cœur de la pensée romantique, à l'œuvre dans les *Contemplations* ?

Le progrès dialectique : la rencontre du sujet, du monde et du savoir

Cette contradiction qui ruinerait tout système théologique classique, cette « présence du négatif », c'est précisément ce que permet de penser la forme de pensée romantique par excellence : la *dialectique*. Rappelons que c'est le Romantisme chrétien de la philosophie allemande, et tout particulièrement Hegel, qui accouche de la pensée dialectique. La dialectique désigne une façon de comprendre le déploiement concentrique de l'âme (l'esprit et la connaissance chez Hegel) dans le monde et dans la connaissance, comme une rencontre entre l'aire subjective et le monde objectif. Trois moments scandent un processus dialectique : 1. le point de départ « immédiat et indéterminé », 2. le moment de sa négation par l'apparition de ce qui le bouleverse et le travail de l'intérieur, et enfin 3. le mouvement final de synthèse, de « dépassement de la négation » ou de « négation de la négation », synthèse qui est pensée comme un cercle enfin complet qui réunit et identifie force subjective initiale de la volonté de savoir et force objective du monde. Quand on voit le monde s'ordonner selon une perspective dialectique, c'est le mouvement d'un moment à l'autre qui est essentiel, et non tel ou tel moment en soi ; c'est pourquoi, ce qui compte dans le mouvement dialectique, c'est la « relève », ou *aufhebung*, qui permet de passer d'un moment à l'autre ; un dépassement qui n'est pas un oubli ou un refoulement, mais une reprise qui englobe et redéploie les étapes précédentes. Les *Contemplations* peuvent se lire comme le déploiement d'une telle dialectique : son moment de départ serait l'ère d'avant la mort, fond sur lequel le désastre de 1843 provoquerait le bouleversement, moment négatif, dont l'effroi dure tout le livre IV, véritable lieu de la

culpabilité serait un phénomène tout à fait banal, et renforcerait d'autant le déferlement passionnel du flot verbal hugolien.

traversée paternelle de l'enfer, qui sera elle-même dépassée au profit d'une synthèse à partir de la visite **« À Villequier »**.

C'est ici qu'il ne faut pas se méprendre sur la valeur du passage par le poète au travers du Livre quatrième et de la mort. On parle souvent de la synthèse dialectique comme d'une « négation de la négation » ; pourtant un tel mouvement n'annule pas le « moment du négatif », il ne compte pas le passage au travers de cette épreuve de la négativité pour nul et non avenu, effaçable du compte final. Les pleurs ne cessent pas, et demeurant par-delà le « Fin » qui suit **« Ce que dit la bouche d'ombre »**, l'adresse finale à Léopoldine témoigne de la permanence du négatif dont le poète demeurera le contemporain jusqu'à son propre trépas. Dans cette perspective, l'existence de l'âme des *Contemplations* est bien loin de l'image lisse et rassurante que nous nous faisons généralement de la « pensée dialectique », purement conquérante et dissolvant la contradiction en se haussant vite par-dessus[225]. En effet, la mort à nul moment ne fait l'objet d'une atténuation dans son expression : le recueil hugolien ne relève en rien de la rhétorique de la déploration ni de la consolation — même si, isolément, certains poèmes en sont l'expression (cf. par exemple le couple **« À la mère de l'enfant mort » – « Épitaphe »** (III, 14-15), **« Claire »** (VI, 8)). Au contraire, la Mort semble conserver, toujours croissant, son statut *ambivalent* d'effroi objectif, irréductible, et de puissance subjective d'ouverture au savoir et à la parole. La Mort constitue le négatif de tout le discours des *Contemplations*, et elle en est le moteur, le principe dynamique.

Aparté au sujet du négatif

Le négatif dans les *Contemplations*

Comme l'indique son étymologie et son origine socratique, la dialectique est mouvement du savoir et de l'âme, elle est profondément une traversée du logos, constituée par de la parole. Ainsi, le négatif qui reste rétif à toute synthèse, c'est ce qui reste à jamais exclu de la puissance langagière ; et pourtant, au cœur de la pensée et du langage, le négatif demeure présent et les *force*.

Ce n'est pas simplement une « étape », un « cailloux dans la chaussure » ou un « grain de sable » qui nous force à nous in-quiéter quelque peu avant de retrouver notre assiette. Le négatif désigne la rencontre contingente, absolument incalculable, faisant irruption sans qu'aucune règle antérieure ait pu l'annoncer, et provoquant au contraire, au sein de la situation ainsi bouleversée, un profond travail qui la force à se transformer : c'est le passage effroyable par le réel qui restera à jamais le résidu de toute connaissance, par l'angoisse que nul savoir ne calmera jamais. Et pourtant, s'il y a une sagesse de la dialectique, elle consiste à savoir que sans ce point absent et obscur, aucune connaissance ne serait possible.

On croit généralement que l'idéal dialectique est cette fameuse « synthèse sans reste » à laquelle on aboutit par une « négation de la négation ». Tout au contraire, la dialectique romantique allemande est cette pensée qui fait l'expérience subjective intime de rencontrer ce dehors, cette « circonférence du cercle extérieur », et qui reconnaît dans ce choc le cœur dynamique de son propre mouvement d'expansion, de connaissance, d'existence. Quant au « romantisme sombre », il fait intérieurement la même épreuve du feu en creusant les abîmes des sentiments et des « monstres engendrés par le sommeil de la raison[226] », réel qui détruit la prétention à l'universalité objective ou à la tranquillité de l'âme des Lumières qui croit pouvoir s'en tenir aux strictes limites de ce que peut connaître l'entendement et faire la morale. Le Romantisme est le courage de placer au cœur même de sa pensée ce feu, cette brûlure, et de ne pas en détourner son

[225] Et je ne parle même pas de ce qui constitue tout de même notre expérience la plus scolaire de la dialectique : le fameux « plan dialectique » en trois parties, où en bon khâgneux on nous a généralement appris à faire jouer au I et au II le rôle des *pro et contra* manichéens, avant de finir en un III qui est devant moins un dépassement qu'un déplacement — « Je suis pour/je suis contre/je m'en fous »… Rien de plus éloigné du profond engagement du sujet dans le processus du savoir dont l'énonciateur devrait sortir bouleversé…

[226] C'est le sujet d'une gravure fameuse de Goya, « El sueño de la razón produce monstruos », datant de 1799.

regard[227] ; sa récompense, proprement héroïque, est de ne pas se consumer à cette effroyable flamme et de ressortir, galvanisé, Esprit qui a conquis le droit de se dire savoir (et expérience) universel(s).

Cet héroïsme, dans une ambiance toute autre, plus française dans sa croyance dans un progrès accessible aux peuples, n'est-ce pas celui dont Hugo relève le flambeau ? L'ambiance et le contexte culturel sont certes radicalement différents entre le premier Romantisme allemand, le Romantisme anglais et le Romantisme déjà hors-mode de l'exil hugolien. Toutefois, il me semble que la dialectique demeure l'héritage romantique qu'Hugo *incarne* au plus profond de sa poésie et de son existence ; et ce, y compris et surtout dans la permanence et la négativité de la Mort qui reste le « point absent » autour duquel se structure tout le recueil. C'est sans doute sur ce point que je serai en (léger !) désaccord avec L. Charles-Wurtz, dans la conclusion de sa monographie, lorsqu'elle oppose d'une façon assez convenue le côté « dépassé » d'un Hugo aussi progressiste que pouvait l'être son temps, et malgré tout (car il faut bien flatter le chaland d'aujourd'hui !), la « modernité » des *Contemplations* qui satisfait notre esthétique du vide en plaçant un point d'absence au cœur de sa structure[228]. Cette absence structurante me semble au contraire profondément dialectique : la place de l'absence, du « négatif », constitue à ce titre l'une des racines romantiques les plus fortes de la pensée structuraliste et plus généralement de la pensée du XX^e^ siècle. Cela ne doit certes pas nous faire commettre d'anachronisme, et oublier que la nature de cette absence chez Hugo n'est pas structuraliste : elle est régie par une esthétique de la Mort tout à fait cohérente avec un Romantisme noir.

Cela nous permet surtout de voir en quoi la Mort dans les *Contemplations* n'est pas qu'un thème, ni qu'une des figures organisatrices de l'imaginaire et de l'énonciation hugoliens : elle est une figure de discours, elle occupe la place *logique* du « moment négatif ». Le négatif de la Mort ne donne pas lieu qu'à son ressassement ou sa contemplation morbide, mais à son renversement. Ce replacement dans l'infini qui n'annule pourtant pas la mort ni ne la récupère, mais en renverse le statut, c'est cela, le propre de la dialectique romantique, sous sa forme hégélienne, mais qu'en un sens Hugo va lui aussi reprendre et intégrer dans sa propre *synthèse*. Les *Contemplations* peuvent aussi être lues, qui sait, à cette aune : elles sont l'apogée de la psychologie et de la logique romantiques européennes, à un mi-temps du siècle où, isolé et fixe dans son exil, Hugo est bel et bien en train de s'imposer comme « ce seul qui reste », non seulement dans la France, politique et littéraire, mais dans toute l'Europe qui déjà n'est plus tout à fait synchrone avec le Romantisme.

Poétique négative/Dialectique négative

On retrouve ici la thèse de Laurent Jenny, d'une « poésie négative » à l'œuvre dans les grands recueils de l'exil : le négatif est le moteur de l'existence autant que de la création langagière dans la poésie hugolienne de l'exil. On pourrait même ajouter que l'on rejoint également le point de vue de Pierre Albouy, pour qui le travail de la poésie se fait, à partir de l'exil, sous la forme à jamais inachevable d'une biffure de soi permanente, d'une constante remise en question — bref, d'un refus de refouler la négativité et d'en gommer les étapes brouillonnes au profit d'un achèvement sans défaut.

---

[227] Pensons au grand tableau d'Histoire de Turner, *Regulus*, où le peintre représente non pas le général romain à qui l'on a tranché les paupières en le condamnant ainsi à la brûlure des yeux par l'éclat du jour, mais l'éblouissement même du soleil qui blanchit le centre de la toile.

[228] Le structuralisme a pour caractéristique de placer, à la naissance de toute structure, un « élément exclu », son réel à jamais exclu, refoulé (« part maudite », dirait Bataille, cet autre héritier du Mal romantique…) ; c'est ce point exclu qui force tout le reste de la réalité à s'ordonner en un système de places et de valeurs strictement régulé. Une structure est le processus qui autorise, dans toute situation concrète, une liberté infinie de déplacements et de jeux dans l'occupation des places désignées dans le réel, hormis quelques interdits fondateurs — cela n'a rien à voir avec un carcan privant les sujets de toute liberté ; rien à voir non plus avec l'idée qu'un texte serait une structure close à toute référentialité extérieure, un jeu aveuglément libre : bref, une structure est le contraire de la caricature que l'on a souvent faite des grandes thèses du structuralisme. Pour ceux que cela intéresse, je renvoie au texte magnifique de Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », 1972, republié dans *L'Île déserte*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2002, p.238-269.

Ces deux lectures critiques de Hugo le tirant vers une « poésie négative » sont proches, à mon sens, de la lecture qu'a faite le philosophe allemand Theodor W. Adorno de la dialectique, dans un ouvrage précisément intitulé *Dialectique négative*[229]. Adorno, le plus grand penseur de la dialectique après Hegel et Marx, est celui qui a le plus insisté sur la nécessité de ne jamais oublier la présence du négatif, quelles que soient les tentations de céder aux sirènes de la « synthèse » à laquelle toute raison un peu trop sûre d'elle croit toujours accéder. Ce n'est pas pour rien si Adorno nous a rappelé le danger d'une pensée dialectique qui ferait taire en elle la négativité, et qui se rêverait la synthèse *réelle* du savoir et du monde : plus que quiconque, cet allemand ayant fui le nazisme savait qu'un tel idéal, c'est le totalitarisme, c'est-à-dire une pensée qui veut imposer sa « raison » à tous, au nom de la vérité qu'elle prétend détenir « puisque » elle a su supporter la tâche héroïque de « la négation de la négation ». L'épreuve du doute passée, la pensée qui en ressort plus ou moins indemne, plus ou moins cabossée, peut éprouver la tentation de se croire parfaitement fondée au nom de cela. Tentation suicidaire : la pensée est en permanence plongée dans l'histoire, et en permanence l'histoire viendra forcer la pensée à sortir de sa quiétude : le négatif se rappellera toujours aux dogmatiques sûrs de leurs classicismes. Cela, c'est la raison qui finit par croire que le réel est purement rationnel. Tentation meurtrière : quand on est persuadé d'avoir touché la vérité à un point que nul autre n'a su atteindre, quand on se pense le héros remonté victorieux d'un gouffre où nul autre n'a eu accès, on se sent légitime à imposer cette loi, la nôtre, aux autres. Cela, c'est la raison d'État qui fait le bonheur de tous, ou celui d'une race, quitte à nier et faire taire l'existence des dissonances, et à exterminer les corps et les âmes qui en sont les porteurs. Adorno critiqua plus que personne cette lecture faussée du legs romantique, qui a mené la rationalité toute-puissante occidentale, privée de son garde-fou interne, à tuer toute opposition — ce fut l'abîme, civilisationnelle celle-là, qu'a connue notre Europe au XX^e^ siècle, et dont elle est loin d'être sortie.

À ce titre, ce mot profond de « négativité » mériterait de ne plus être entaché de sa dimension péjorative, et, au contraire, de nous rappeler à l'effort permanent de respecter ce qui « résiste » : ce qui résiste aux codes, aux « éléments de langage », aux discours tout faits, ce qui résiste aux doxas, aux récupérations supposées savantes ou « prenant de la hauteur ». Ce qui résiste, face à un monde hyper-rationnalisé et où tout est réduit à du comptable, du quantifiable, du manipulable, du dissécable, c'est la fragilité : fragilité des corps, des existences, des êtres, des « petites choses » — du chardon bleu des sables que savent voir les pâtres et les enfants. La fragilité, aussi, des phénomènes rétifs à toute pensée positiviste, à toute pensée qui ne considère que des codes : logique négative des fantasmes, des paroles singulières, de la *poiesis* dont est porteur chaque sujet, chaque personne, chaque groupe humain véritablement en vie. Le dernier refuge pour fonder une éthique, quand la raison a défailli, se trouve dans la nudité des corps, des affects et des pensées.

Par rapport à ces enjeux, on voit en quoi la « poétique négative » hugolienne est ambivalente : à la fois elle est porteuse de la plus haute conscience de cette fragilité comme source de la valeur humaine, et elle est porteuse d'un optimisme du progrès qui, lui, participera d'un positivisme d'époque qui, quant à lui, en viendra à ignorer précisément tout ce qui reste irréductible à la chosification « scientifique » du vivant[230].

Contemplations multiples

La Mort rayonne depuis son centre absent, sur tout le regard du poète. C'est ce constat auquel arrivent tous les critiques de l'œuvre, qui soulignent combien la Mort est présente dès **« Aujourd'hui »**. Il y a un point en particulier sur lequel on peut préciser cette omniprésence. La Mort finit par désigner, de façon

[229] Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1992.

[230] À mes yeux, le principal critique actuel à avoir spécifiquement tracé une pensée reliant ces enjeux éthiques et esthétiques, est John Jackson, dans l'ensemble de ses ouvrages sur la poésie du XIX^e^ et du XX^e^ siècles, desquels ressortent non seulement une finesse admirable dans l'analyse de la poésie, mais également, à mon avis, la plus fiable intelligence des rapports entre littérature et psychanalyse. Un autre critique, adoptant un point de vue sémiotique et philosophique, est Georges Molinié, en particulier dans *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie langage*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », n°21, 2005.

métaphorique, ce seuil devant être franchi pour passer de la vision physique à la contemplation métaphysique (je renvoie aux remarques de L. Charles-Wurtz dans le Foliothèque). C'est peut-être pour cela que le titre du recueil maintient un pluriel à *Contemplations*, alors que, dans un cheminement théologique prenant par exemple pour modèle l'ascension dantesque, la contemplation, au sens strict, n'a lieu qu'au bout du chemin. Dans l'œuvre hugolienne, on a bien ce progrès vers un point culminant de révélation d'un Verbe sans visage, dans la tradition de la *nekuia* dantesque, avec **« Ce que dit la bouche d'ombre »** ; toutefois, c'est dès le début de l'œuvre que chaque page entre dans le dessein de la Providence, et que chaque poème est une façon de prendre part à ce savoir, aussi humble soit cette place. Le plus petit des poèmes trouve sa place, intégrée dans l'ordre narratif et chronologique des *Mémoires d'une âme* : **« Magnitudo parvi »**, le premier des grands achèvements de la quête poétique et prophétique, fonde le principe de cette intégration.

Ce point ne doit pas faire oublier l'hypothèse, chez Hugo, la volonté agonistique et de récapitulation des autres expériences de la *vision* romantique. En effet, dans l'ordre traditionnel, la méditation est dépassée par la contemplation, qui recouvre une dimension sacrée. Ne peut-on voir alors dans les *Contemplations* une façon de se démarquer définitivement de l'autre grand prophète politique et lyrique, Lamartine, qui a publié jadis les *Méditations poétiques* (en 1820).

Retour sur l'autobiographie d'une âme

Une telle présence dialectique de l'esprit global, le plus encerclant et le plus intime à la fois, dans chacun des *rayons* poétiques qui composent les *Contemplations*, a une autre conséquence : sur la dimension d'autobiographie du recueil. Cette dimension est à la fois évidente et en même temps problématique.

Tout d'abord, l'autobiographie suppose un certain pacte de lecture. Je renvoie aux analyses canoniques de Ph. Lejeune. Mais par-delà ces notions classiques, L. Charles-Wurtz développe sa thèse selon laquelle le Moi se dissout dans les *Contemplations*, ce qui va évidemment à rebours de la fonction autobiographique. Le lyrisme hugolien promeut un sujet qui est dépassement du moi, il est l'assomption d'une âme au statut d'énonciatrice poétesse — et donc, aussi, de réceptrice : or, l'âme chez les récepteurs de l'œuvre, cela s'appelle le *peuple*, aussi loin de la *masse* que l'âme l'est du moi : poésie et politique sont toujours intimement liées.

Par ailleurs, à strictement parler, nous avons plus affaire à un recueil de textes écrits au fil des ans — le fameux « jour à jour » de la Préface —, dont certains d'ailleurs auraient à leur tour une fonction rétrospective (ce sont les poèmes revenant sur l'enfance de Victor et ses frères **« Aux Feuillantines »** (V, 10), ou encore la récapitulation des batailles poétiques et politiques). Le recueil prendrait donc la forme d'un journal qui peu à peu réintégrerait le présent de l'énonciation, d'où sa transformation en une apothéose finale de grands textes de méditation métaphysique. Mais nous savons qu'une autobiographie, au sens où Lejeune la définit à partir de Rousseau, désigne la construction a posteriori d'une destinée d'écrivain : en ce sens, la considération du tout (et de la fin) a des effets sur la portée et l'écriture de chacun des moments du récit autobiographique ; Lejeune, au sujet des *Mots*, de Sartre, va jusqu'à préciser que dans le cas du philosophe, l'effet dialectique prime sur la véracité chronologique. Il me semble que, étant donné ce que j'ai rappelé sur la dimension essentiellement romantique de la pensée dialectique, on peut tout à fait appliquer une telle remarque à Hugo, de façon plus légitime encore, car c'est vraiment avec ces catégories-là que les Romantiques concevaient non pas le seul artisanat poétique, mais la vérité psychologique et scientifique de l'existence et du monde.

Enfin, si on prend en considération le jeu d'anti-datage, consubstantiel au projet d'Hugo, et si l'on accepte de ne pas y voir qu'une manipulation bien pratique pour reconstruire une fiction[231], alors nous

[231] C'est la question que je pourrais énoncer ainsi : « Hugo et ses contemporains ont-ils cru à leurs mythes ? » Si je pastiche ici le titre de l'ouvrage de Vernant et Vidal-Naquet (*Les Grecs croyaient-ils à leurs mythes ?*), rappelons que c'est tout de même une question que Bénichou, au terme de son indépassable étude sur l'idéologie hugolienne, ne peut éluder.

sommes bien dans le cas d'une *réflexion* de l'énonciation sur la surface des énoncés. « Réflexion », au sens où toute énonciation médite et pense ce qu'elle dispose dans ses énoncés : l'énonciation dispose et ordonne une matière, en ceci elle est discours, avant que d'être récit ; tout l'enjeu est alors de savoir qui est le sujet énonciateur d'une autobiographie aussi singulière que celle des *Contemplations* — c'est l'âme, avec tout ce que cela implique de distorsion dans le rapport au temps, étant donné qu'une âme a des qualités auxquelles ne peut prétendre le pauvre Moi mortel et corporel de l'autobiographie traditionnelle. C'est pourquoi j'entendrais presque cette « réflexion » de l'énonciation sur ses énoncés dans son sens, aussi, proprement physique : l'écriture accumulée dans le silence du deuil, et celle densément reprise après l'exil, se réfléchissent sur un temps passé qui devient la diégèse du récit des « mémoires de l'âme » ; elles viennent révéler le travail permanent de cette âme, invisible et sous-jacent à une longue décennie qui avait éloigné Hugo de la publication de poésie et plus encore de « poésie pure » : récapitulation, englobement non seulement par le regard rétrospectif dressant bilan, mais extension concentrique de l'âme poétique, non plus vers l'extérieur du monde et l'avenir, mais vers l'intériorité, le silence et la souffrance du passé. Nous retrouvons ici l'importance de considérer l'âme narratrice et poétesse comme un *point d'étoilement* énonciatif qui se sent chez elle partout, peu importe le lieu, et surtout, en l'occurrence, peu importe le *temps*.

Ce qui unit cette variété des textes, c'est la nature de l'âme qui, éternelle, autorise la *qualité du regard* sur les choses, cette qualité qui font que nous avons un recueil de *contemplations*, et non le cheminement vers une contemplation finale. Avec **« À celle qui est restée en France »**, âme, mort et poésie finissent par se rejoindre *absolument*, c'est-à-dire dans l'absolu du seul dialogue du livre avec la morte — cette finale équivalence se faisant sur le mode profondément mélancolique de l'extinction foudroyante et… poudroyante du livre en une constellation — nous retrouvons ici la thèse d'Albouy. Mais ce *terminus ad quem* n'est que la pointe finale qui, en retour, donne sa véritable perspective au tableau d'ensemble du recueil ; c'est par rapport à cette *perspective* que les différentes parties de la peinture entre dans un dessin structuré. L'âme, dans cette écriture, est le point focal qui ordonne et donne sens à ce qui, sinon, resterait un simple recueil de textes épars ; la mise en recueil et la Préface n'arrivent pas comme la rationalisation ou l'enrégimentement extérieur d'une matière simplement amassée et plus ou moins savamment disposée.

Nous retrouvons ici la poétique romantique dans toute sa modernité par rapport à « l'artificialité scolaire » de l'ancienne rhétorique : ce qui guide le travail de disposition et de composition, c'est la nécessité interne, non plus seulement du poème, du livre (peu importe l'échelle), et plus fondamentalement du *verbe* poétique (passé, présent, futur : peu importe l'âge humain face à l'éternité d'un principe). Avec l'âme, la poésie en Hugo a trouvé (voire retrouvé, si l'on pense à la présence obsédante des précédents de Dante et Virgile) sa véritable demeure : l'âme n'est plus l'objet discouru, elle est l'instance qui discourt ; elle n'est plus l'individu qui parle, elle est la dimension dans laquelle la poésie fait rayonner ses voix ; elle est l'infini proprement poétique, dans lequel le Moi est une catégorie radicalement démonétisée, mais pas l'héroïsme de qui se fait le scribe de sa propre âme, de qui porte en son corps l'angoisse et la souffrance qu'impose l'âme à ce voyage qui, aussi longtemps qu'il est soutenu et cheminé avec fidélité, désigne, jour à jour, point après point, un *sujet*. Ce retournement en faveur de l'infini promeut sans doute, à mon avis, la convergence la plus proche d'Hugo avec Pascal.

On pourrait reprendre à Roman Jakobson sa notion de « régime poétique du langage », pour montrer que c'est peut-être là ce qui fait la singularité du projet hugolien de réfléchir sur ce qu'est une parole poétique « pure » — c'est ce fameux projet d'un livre de poésie pure, tant et tant retardé par les aléas de la vie et de la politique. Je rappelle que la « fonction poétique » du langage a pour objet le texte lui-même, dans son organisation propre (et non son contexte, son énonciation, sa visée, sa référentialité, etc.). Mais dans son fameux schéma de la communication, qui repère ces différentes fonctions, Jakobson ne découpe pas le langage en tranches comme un organigramme ou une planche anatomique. Tout énoncé linguistique est concerné par toutes ces fonctions ; ce qui fait qu'un texte « embraye à régime poétique » (ou à régime référentiel, etc.), c'est le fait que la fonction poétique prend le dessus et impose son ambiance à toutes les autres dimensions du langage. Autrement dit, « tout a droit de cité en poésie », à la seule condition que les mots-citoyens acceptent de se soumettre à la loi poétique ; cette loi autorise la liberté,

l'égalité et la fraternité à tous ses sujets. La poésie romantique telle qu'Hugo l'affiche, tôt dans le recueil, est l'héritière de la Révolution dont elle traduit la politique dans le champ littéraire ; mais l'aire de législation du poète est bien plus ample que la seule politique de la cité des hommes : elle s'étend à l'universelle nature, « nature » étant plus que jamais à entendre dans sa polysémie, qui désigne autant la circonférence éloignée du monde extérieur, que le cœur intime qui définit l'être de chaque être. Dans ces conditions de fondation d'une légalité poétique, alors en effet, non seulement tout type de matériau langagier peut se déployer dans la poésie hugolienne, mais aussi tout type de matériau biographique, politique et psychologique. La grande fonction de récapitulation de l'âme poétique est bien, sous la forme du mage, toujours au programme de la révolution démocratique en 1856.

ANNEXE. LA TIRADE D'HERNANI

Acte III, sc.4, Aragon, château de don Ruy Gomez, le vieil oncle de doña Sol [« soleil » en espagnol], qui doit épouser Hernani. Lui-même, très épris, vient d'ironiser sur ses noces futures. Mais celle-ci, dans un geste théâtral, se déclare prête à se poignarder plutôt que de sacrifier sa passion pour le jeune homme à un mariage qui lui répugne.

Monts d'Aragon ! Galice ! Estramadoure !
— Oh ! je porte malheur à tout ce qui m'entoure ! —
J'ai pris vos meilleurs fils ; pour mes droits, sans remords
Je les ai fait combattre, et voilà qu'ils sont morts !
C'étaient les plus vaillants de la vaillante Espagne.
Ils sont morts ! ils sont tombés dans la montagne,
Tous sur le dos couchés, en braves, devant Dieu,
Et, si leurs yeux s'ouvraient, ils verraient le ciel bleu !
Voilà ce que je fais de tout ce qui m'épouse !
Est-ce une destinée à te rendre jalouse ?
Doña Sol, prends le duc, prends l'enfer, prends le roi[232] !
C'est bien. Tout ce qui n'est pas moi vaut mieux que moi !
Je n'ai plus un ami qui de moi se souvienne,
Tout me quitte, il est temps qu'à la fin ton tour vienne,
Car je dois être seul. Fuis ma contagion.
Ne te fais pas d'aimer une religion !
Oh ! par pitié pour toi, fuis ! — Tu me crois peut-être
Un homme comme sont tous les autres, un être
Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva.
Détrompe-toi. Je suis une force qui va !
Agent aveugle et sourd de mystères funèbres !
Une âme de malheur faite avec des ténèbres !
Où vais-je ? je ne sais. Mais je me sens poussé
D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.
Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête.
Si parfois, haletant, j'ose tourner la tête,
Une voix me dit : Marche ! et l'abîme est profond,
Et de flamme ou de sang je le vois rouge au fond !
Cependant, à l'entour de ma course farouche,
Tout se brise, tout meurt. Malheur à qui me touche !
Oh ! fuis ! détourne-toi de mon chemin fatal,
Hélas ! sans le vouloir, je te ferais du mal !

Victor Hugo, *Hernani*, III, 4 (1830)

[232] Don Carlos, roi d'Espagne, est lui aussi amoureux de doña Sol.

La graduelle noirceur des âmes et la force de leurs voix
Éléments de lecture pour *Les Âmes fortes*

Cours d'agrégation, décembre 2016

INTRODUCTION : QUELQUES REPÈRES

On peut aborder *Les Âmes fortes* de plusieurs façons, mais en particulier par son organisation des voix énonciatrices.

Le dialogue entre les veilleuses sous-tend tout le roman, et court jusque dans ses toutes dernières lignes, et ce, malgré le progressif effacement de cette scène nocturne au profit du seul récit enchâssé : ce faisant, ce recours au dialogue-cadre met en scène la nécessaire distinction entre ces trois « strates » de l'organisation du récit[233].

Partant, on peut modéliser la disposition du texte des *Âmes fortes* comme un système concentrique, « en poupées russes », où les narratrices évoluant dans le récit principal se font les énonciatrices du récit enchâssé[234]. Cet enchâssement des récits reprend une forme ancienne, un « lieu commun » : celui du récit-cadre des recueils de nouvelles inspirés du *Decameron* de Boccace, cadre dans lequel une conversation conteuse engendre une histoire, laquelle, elle, sera le cœur proprement dit du roman. Je ferai quelques rappels concernant cette reprise de *topoi* génériques.

Cette disposition n'est pas qu'un jeu narratif, il a également une importance interprétative : selon qui raconte (énonciation), les faits (diégèse) ne sont pas les mêmes, ils ne sont pas éclairés selon la même focalisation, avec un même rythme, etc. (récit). Ce qui change, avec la façon de raconter ces faits, c'est la nature même du texte, et de son objet. Nous ne pouvons pas interpréter de la même façon, par exemple, cette « force d'âme » qui donne son titre au roman, selon qu'elle est regardée dans le récit enchâssé, ou dans l'affrontement sauvage entre les deux interlocutrices dans le récit cadre. De même, on ne peut interpréter de façon unifiée cette « histoire », pourtant supposée identique, que nous livrent les deux récits de Thérèse et de la Contre (la seconde narratrice, telle que Giono l'appelle souvent dans ses notes). C'est là que repose l'un des points majeurs de ce roman : le lecteur est sommé de *décider* laquelle des deux versions il choisit, *à l'exclusion* de l'autre. Je tenterai d'analyser comment s'organise cette « disposition au sens » du roman.

Par ailleurs, on observe une évolution dans l'apparence sous laquelle se donne à lire le récit. Sous l'effet de la prise de parole par la Contre, la structure d'échanges qui rapidement se met en place entre les personnages s'éloigne du registre de la conversation conteuse, et pourrait être plus pertinemment rapprochée d'un discours quasiment juridique, où, pour chacune de deux oratrices, le récit obéit à une volonté d'exposer une thèse sur « ce qui s'est passé » ; et où il s'agit d'emporter

[233] Cette organisation demanderait à être étudiée dans sa progression (dimension poétique et narrative), dans ses dimensions esthétiques (en particulier son articulation avec le style des propos des personnages) et dans ses effets sur notre lecture (dimension du fonctionnement interprétatif). Tel pourrait être en tout cas un plan d'analyse globale des enjeux langagiers de cette œuvre. Je vais tenter, quant à moi, d'aborder ces questions, mais sans suivre ce plan, que je me contente de proposer à votre jugement.

[234] Petit rappel : l'organisation des voix, c'est l'*énonciation*, par distinction avec ce qui est organisé, à savoir la *diégèse*, et la façon dont cela est raconté, organisé, à savoir le *récit*.

la conviction de l'auditoire qui « jugera sur pièces ». Une structure agonistique s'installe, où chacun des récits doit supplanter l'autre dans sa puissance de fascination et de conviction de l'auditoire. Peu à peu, au fur et à mesure que s'étend la prise de parole de chacune des deux énonciatrices, le récit prend un cours beaucoup plus proche de ce qui est attendu d'un roman traditionnel. Je tenterai de préciser la portée de cette évolution progressive, et de son statut tout à fait ambivalent : car en dernier lieu, le récit supposé dominant, celui de la Contre, sera bel et bien remis en question : pas tant dans son contenu (ou alors à la marge, de façon secondaire) que dans sa portée révélatrice de l'âme de Thérèse — car c'est tout de même là la question centrale qui fascine toutes les voix qui prennent la parole ou l'écoute, à commencer par la voix du romancier lui-même : Qu'est-ce qu'une âme, et qu'est-ce qui en fait la force ?

Enfin, en annexe, je vous livre les pages qu'Henri Goddard consacre à ce roman, et qui me semblent d'une densité et d'une clarté tout à fait exemplaires — sans doute bien plus que mon propre cours, dont vous savez hélas quel a été le sort malheureux, dont souffre l'actuelle version que je vous livre faute de mieux, trop générale et sans appui sur les analyses de détail que j'avais réalisées sur mon exemplaire perdu, et que je tenterai de vous envoyer, au fur et à mesure que je les reprendrai, sous forme de petits rajouts.

I. UNE AGONISTIQUE DANS LA NUIT : CIRCULATION DE LA PAROLE AUTOUR D'UN CORPS MORT

La structure de dialogue est sous-tendue par une montée agonistique dans les échanges : cet agôn est fait d'accusation et de dévoilement. Thérèse est peu à peu convoquée devant le tribunal de la Contre, qui se pose en accusatrice : la scène d'énonciation évolue vers une scène de dénonciation ; se transforme aussi la position des autres veilleuses, qui d'interlocutrices deviennent spectatrices, auditrices, jury moral devant ce qui, d' « histoire de bonnes femmes », devient une *affaire*. La veillée d'un corps trépassé donne lieu au tribunal d'une âme.

Les choix de chacune dans la matière narrée deviennent immédiatement susceptibles d'être interprétés comme rétention, voire dissimulation, ou comme révélation, pièces à charge. La tension entre les deux voix surdétermine la portée de ce qu'elles racontent. La parole de la Contre force Thérèse à se dévoiler — ce que Thérèse fera, en reprenant *in fine* la parole, avant qu'une ultime scène de dialogue ne ferme l'ouvrage, tel un coda ou une pointe. Cet ultime propos viendra comme révélation de la « force » de cette âme qui consiste peut-être, précisément, à avoir tenu bon tout au long de ce *potlatch* énonciatif, bras-de-fer où gagne celle qui dévoilera la vérité, non pas avec le plus de rationalité, mais avec le plus d'*énergie*. Ici, on voit se nouer deux fils importants dans le texte de Giono : une vision des êtres, et un subtil « discours du récit[235] », et c'est ce que j'étudierai en priorité dans la suite de ce cours.

En ce qui concerne la vision des êtres, c'est la noirceur qui domine. Pareille noirceur, celle des âmes, est aussi celle, confinée, qui obscurcit la veillée funèbre. Elle fait un contraste profond avec la luminosité froide de cette Provence des montagnes qui devient la transposition mythologique et

[235] Je rappelle que « Discours du récit » est le titre d'une étude de Gérard Genette, qui constitue le corps de son fameux *Figures III*. Le récit est la « façon de raconter », se distinguant de la « diégèse » (l'histoire elle-même, dans son contenu) par tout un ensemble de variations (de temps, de rythme, de modalité narrative, etc.) qu'il fait subir à ce qui est raconté ; ce faisant, le récit est vu comme un discours, dont Genette tente de rendre compte de la syntaxe, de l'organisation interne, et de ses rapports avec l'instance qui l'organise et la communique : l'instance narrative, et plus largement l'instance énonciatrice. Ici, Giono, comme tout romancier au fait de son art, joue sur la façon de disposer la matière de sa narration, afin de la présenter de la façon poétiquement et pragmatiquement la plus efficace.

métaphysique qui faisait dire à Giono (en substance) que sa vision était « latine », et que son œuvre, loin d'être réductible à une littérature « régionaliste » et « typique », s'ancre dans la périodisation longue, quasiment hors du temps, de la méditerranée grecque, tragique dans sa double dimension solaire et noire[236].

On peut remarquer combien la scène initiale « ouvre » le roman sur un double plan. Tout d'abord, il s'agit de veiller le corps d'un mort, dans la nuit et le silence alentour : scène parfaite pour installer une ambiance propice à des récits rétrospectifs, à des histoires du temps passé, et scène idéale pour surdéterminer d'un poids lugubre, mortifère, ce qui sera conté — en l'occurrence, l'histoire d'un meurtre. Mais surtout, le corps à veiller occupe presque la fonction de ce que Walter Benjamin, au sujet du drame baroque allemand Renaissant, appelle un « praticable » : un objet qui participe du dispositif scénique (le comparant dramaturgique reviendra plusieurs fois dans mon commentaire), et autour duquel les différents acteurs évoluent, progressent, inscrivent leurs déplacements et leurs paroles. Autour du corps, ça s'anime : importance des gestes, des déplacements ; ça s'occupe : il n'y a rien à faire d'autre que d'attendre que le jour se lève, et on organise l'attente, préparatifs, victuailles, et peu à peu, les choses à faire s'épuisent et cèdent la place à la discussion. Et les paroles vont ainsi évoluer, se déployer comme les actes : le tout autour du mort, et de moins en moins à son sujet. Des « actes de parole » ont lieu, autant que des actes surdéterminés, signifiants dans le cadre de ce rituel de la veillée.

En fait, on y reviendra, les actes ne cèdent pas la place à la parole, car la parole est *toujours* l'unique matériau du récit. Les actes des protagonistes, nous n'avons accès à eux qu'à travers les propos qui les accompagnent, les ordonnent et les organisent. À jamais, le « réel » et sa « vérité » nous sont inaccessibles : telle est la « leçon » que l'on peut tirer de la fable contée selon deux versions antagonistes ; mais nous, lecteurs, qui sommes plongés dans le réel de cette nuit de veillée, expérimentons cette même leçon de façon encore plus immédiate : le réel, celui de ces voix, nous sommes obligés de le subir sans jamais en savoir les noms qui s'y rattachent, sans jamais pouvoir nous rattacher à la médiation par un narrateur qui, au moins, nous permettrait de nous repérer, de « nous y retrouver ». C'est à un tel effet de trouble qu'est consacré, ce me semble, tout le soin du narrateur — car tout de même, il y en a bien un…

II. QUEL PACTE DE LECTURE ? UNE VARIATION GRADUELLE DE L'ÉNONCIATION

1. Une plongée *in medias res* sur la scène de l'affrontement

Dès la première page, nous nous rendons compte du procédé stylistique radical proposé par Giono : l'absence totale de référent individualisé attribué aux voix du dialogue. Il faut plusieurs pages pour voir combien, sur le plan des noms, jamais, hormis Thérèse dont le nom naît de sa nécessité dans le récit enchâssé, les veilleuses ne sont nommées. Sur le plan syntaxique, même, aucune incise ne vient distribuer la parole : nous avons affaire directement au flot des propos, immédiatement, c'est-à-dire sans la médiation d'une quelconque instance narratrice. Cette dernière se limite à indiquer le tour de parole par la ponctuation conventionnelle du dialogue rapporté au style direct. Ainsi, on se situe dans un discours *pur* de tout récit.

[236] Et dont la formule, esthétique et pathétique, mais énonciatrice d'une philosophie de l'Histoire autant que d'une psychologie, est à mon avis livrée dans la première page de *Noces* de Camus, ce méditerranéen de l'autre rive, occidentale et africaine : « La garrigue était noire de soleil. »

On a affaire à une *mise en scène*, au sens le plus strict de cette comparaison avec le discours théâtral. L'effet à réception est fort, et consiste en une disparition apparente du pôle énonciateur. Nous ne pouvons nous rattacher à *aucune* trace d'une intervention de l'énonciateur ou du narrateur (pas même la didascalie des incises), seule nous est donnée à ressentir la pure matérialité de ces voix, leur « grain » et leur coprésence qui va se faire confrontation, c'est-à-dire que nous avons affaire à la chair et à la corporalité des voix, dans un effet de présence qui peu à peu prend la forme d'un choc et d'un affrontement entre deux voix : celle de la femme qu'on interpelle sous le nom de Thérèse, et une autre, « la Contre » jamais nommée sinon par le romancier dans l'arrière-boutique de ses carnets.

L'effet produit est une perte de repère : les voix ne sont éventuellement repérables qu'à la « mélodie » de chacune, à leurs thèmes ou aux actes de leurs énonciatrices (pour aller chercher à manger, etc.). Le seul « filet » auquel nous puissions nous rattacher, c'est le tissage de ces voix, autrement dit leur dialogue : à proprement parler, nous avons affaire au *texte* des voix, c'est-à-dire tout à la fois au *tissage* de leurs différentes mélodies, qui produit une harmonie, ou en tout cas une polyphonie, et à leurs *textures* propres, à leur « grain ». Le tout crée l'ambiance de fond, esthétique vite repérable en termes de registres de langage, de milieu social, d'ancrage régional, etc.

Cette ambiance s'installe par un mouvement en deux temps.

Dans un premier temps, se désamorce notre réflexe de lecteur face à une scène d'incipit fictionnel : repérer des actions et construire à partir d'elles un début de trame, d'éventuels avant-courriers de péripéties, etc. La fonction inchoative d'un récit romanesque consiste à installer l'ambiance, à fournir les informations nécessaires à la compréhension et à lancer l'action qui structure le récit. Ici, certes les paroles font actes, mais vite nos efforts s'essoufflent à suivre la logique de ce qu'elles rapportent ; ce qu'on croit repérer comme les débuts possibles d'une discussion prolongée se révèlent des saynètes rapportées et vite closes, pour laisser la place à d'autres sujets de conversation ; les actes discutés ne sont que l'organisation de la veillée, et la veillée elle-même peu à peu apparaît comme n'étant pas un premier épisode, mais le seul, qui s'éternise. Ainsi se donne à sentir, dans toute sa fadeur et son ennuyeux et conventionnel étirement, cet objet romanesque : le rituel d'une veillée mortuaire. Un objet après tout intéressant, et qui n'est plus pour nous surprendre en 1949 : Flaubert lui-même écrivit un livre sur le rien… Bref, le pacte de lecture s'impose comme déceptif, mais semble bel et bien fonctionner : déceptif dans le désamorçage d'une action attendue, dans sa forme monotone, il correspond bien ce faisant à son objet, et on peut goûter, comme dans nombre de romans, la *mimèsis* romanesque et l'*enargeia* propre au style de Giono.

2. Le changement progressif de la situation d'énonciation, et du récit partagé

Pourtant, assez vite, ce premier mouvement est lui-même mis en échec : car peu à peu, une fois notre attention assoupie, les propos de l'assemblée prennent de l'ampleur : les anecdotes se déploient, atteignent la taille de plusieurs pages, et c'est dans le peloton de telles narrations qu'apparaît, et se détache, ce qui va devenir la narration principale. Cette narration se montre d'abord comme objet d'une discussion, c'est-à-dire d'une négociation du sens, de l'interprétation à donner aux informations données par Thérèse ; comme les sujets précédemment abordés, ces propos sont avant tout l'occasion de converser et de tuer le temps. Puis on sent une double transformation : narrative et énonciative. Dans la quantité et dans la complexité du récit, l'histoire de Thérèse et Firmin s'étoffe, s'étend et se ramifie (en péripéties, en personnages, en thèmes, etc.). Cette évolution se produit parallèlement à une complexification de la structure des échanges

durant de la veillée : l'une des auditrices, la « Contre », sort de son strict rôle de réceptrice, dont le commentaire se bornerait à entériner le fait qu'un récit est donné, à le commenter brièvement et à seulement le relancer, ou à passer à un autre (programme topique de la « conversation conteuse » des recueils de nouvelles et autres « contes de bonnes femmes »). La Contre en vient à faire de la véracité du récit, et donc de la confiance à accorder à son énonciatrice, l'objet proprement dit du débat. Certes, la rencontre entre ces deux complexités, narrative et énonciative, pourrait n'être qu'un procédé, particulièrement subtil mais tout de même tout à fait classique, pour pousser Thérèse à aller plus loin dans son récit ; et de fait, cela semble être la règle conversationnelle « convenue » qui est suivie dans les premières étapes du récit enchâssé — cela suffirait déjà en soi à provoquer un trouble de l'interprétation, troisième scène de la complexification du texte gionesque (je reviendrai sur la question du temps de l'interprétation en fin de texte).

Toutefois cela ne vaut qu'un temps, jusqu'à ce que la Contre franchisse une étape supplémentaire en prenant les rênes du récit — pour ne quasiment plus les lâcher jusqu'à la toute fin du roman. Alors, elle pousse sa parole de contradiction et d'accusation jusqu'à prendre, à son tour, la responsabilité du récit : elle ne se contente plus d'exercer une pression extérieure sur la narratrice principale, elle s'octroie sa place.

Ainsi, de façon insensible, le mouvement du « contrat romanesque » initial se renverse, par touches progressives et surtout sur tous les plans (diégèse, récit, énonciation, réception). On peut alors considérer le mouvement narratif dominant, celui du récit enchâssé, comme définitivement lancé.

Il faudra attendre les toutes dernières pages pour revenir au récit-cadre et retrouver la situation de réception de cette histoire, et en premier lieu sur Thérèse. Mais entre-temps, celle-ci a changé de statut : l'actrice, de narratrice crue initialement autorisée à prendre en charge la narration, s'est retrouvée auditrice de sa mise en accusation ; un long temps, silencieux, en arrière-plan mais qui revient soudain au premier plan : sous-jacent à tout l'espace énonciatif occupé par le discours de la Contre, il y avait l'écoute de Thérèse. Or ce retour à la situation de réception, c'est aussi le lieu où s'achève le processus d'interprétation, et où se décide sa portée ultime. L'interprétation, c'est le déchaînement, chez les personnes ayant entendu la parole de la Contre, de l'étape finale du discours : en fin de compte, que penser de cette histoire ? Quelle vérité s'est donnée à voir ? Cela revient à savoir qui l'emporte, dans cette situation d'énonciation et d'échange. Or, si c'est la Contre qui a transformé la scène d'énonciation en une telle scène d'affrontement, si c'est elle qui en a pris la place centrale, croyant ainsi occuper la scène, peut-être ne sera-t-elle pas celle qui l'aura, ce dernier mot… Où nous retrouvons la problématique théâtrale par excellence : être présente au centre de la scène, ce n'est pas forcément suffisant pour la maîtriser, c'est aussi et avant tout se mettre à découvert et, peut-être, déployer un espace que l'autre, Thérèse, discrète spectatrice, a tout le temps d'apprendre à lire, pour mieux en retourner la valeur *in extremis*.

À cette aune, il me semble qu'on rend justice au travail de composition de Giono, à l'inverse de ce qu'on a pu lui reprocher, à savoir une façon assez artificielle de lancer son récit, « originale » mais un peu trop ostensible, pour finalement le faire entrer dans une forme somme toute plus traditionnelle et sans surprise.

III. Du tragique et du conte de bonnes femmes mêlés

Ce roman change graduellement sa disposition formelle. Dans l'énonciation des grands massifs narratifs, s'opère la transformation d'une scène théâtrale vers un récit romanesque plus

traditionnel. Je souhaite reprendre ici ce point, en m'attachant à la dimension des *genres de discours* : en quoi ce « récit romanesque » est tissé de dramaturgie et du genre de la nouvelle ?

Tout d'abord, on a affaire à une ouverture qui met en scène une situation doublement théâtralisée : dans son jeu de polyphonie et par le fait qu'il s'agit d'une veillée nocturne, cérémonie hautement ritualisée où chaque personne « tient son rôle » dans un protocole aux règles et aux comportements fixés, le tout délimitant un espace symbolique très encadrant, espace qui autorise en son sein une aire ouverte à une, ou plusieurs, paroles empreintes d'une valeur définie, délimitée — les propos autour du mort. Ce qui se définit ici, donc, au sens strict, c'est une scène, espace délimité et au sein duquel règne une loi qui distribue les places et régule la façon de les occuper : on est dans un espace sacré. Au sein d'une telle scène, une certaine qualité de parole se déploie ; en particulier, cette qualité peut voir un déchaînement, une ubris, une violence, qui en des moments et des lieux plus quotidiens, moins marqués (moins sacrés), n'auraient pas lieu d'être et relèveraient de l'interdit. Ainsi, une force de révélation peut apparaître et jouer comme « déchaînement de vérité », provoquant une violence des éléments naturels, des passions.

Au sujet de ce déchaînement, peut-on parler d'un mouvement *panique*, c'est-à-dire digne de Pan ? Une telle valeur pourrait correspondre à une veine antérieure dans l'œuvre gionesque ; ici, disons que, si le déferlement de violence est tout à fait patent, il faudrait plutôt lui donner une valeur d'analyse des passions, du mal — dont on sait que c'est l'objet premier de cette « chronique ». En tout cas, on « plonge » dans les profondeurs des âmes, et on atteint donc à une ambiance de tragédie : aire où ce sont les *passions*, les *pathè*, qui forment l'objet du récit, le *muthos*. Partant, quel est le dispositif narratif le plus adapté pour une telle plongée ? Le genre du roman est la forme la plus souple pour ces études cliniques et sociales qui sont devenues les objets privilégiés de la narration romanesque, depuis la révolution qu'elle a connue au XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle. Toutefois, il y a une dimension qui dépasse la seule analyse, et qui confine à la fascination pour cette *force d'âme* dont fait preuve Thérèse sans que le roman fasse autre chose que l'énoncer, la donner à voir et s'interrompre sur une ultime preuve de la force de la vieille femme.

Cela étant, on peut tenter de repérer les dispositifs traditionnels auxquels recourt Giono, et la façon dont il les agence, pour former le dispositif le plus apte à entrer dans cette profondeur des âmes, progressivement, comme si le récit enchâssé constituait un point d'enfoncement central. La structure enchâssée est un recours traditionnellement repérable : c'est le dispositif énonciatif du recueil de nouvelles. Initialement hérité du *Decameron* de Boccace, il a pu en découler un *topos* qui est ensuite devenu la marque de nombreux récits européens modernes, même quand ceux-ci auront abandonné l'architecture stricte du recueil : l'entrée progressive dans le cœur du roman par un récit-cadre où l'un des personnages raconte à d'autres une histoire qui va constituer la véritable matière du livre. *La Sonate à Kreutzer*, nombre de romans de Zweig, etc. sont construits ainsi. Les options de mise en scène de la parole englobante peuvent varier. Elle peut ne servir que d'impulsion initiale, laissant ensuite le récit principal prendre toute son ampleur jusqu'à la fin, sans retour. Le récit-cadre peut être une présence initiale et finale, mise en scène de l'énonciation, tandis que le centre du roman est occupé par le récit-gigogne ; ce récit enchâssé peut même, alors, à son tour, en enchâsser un autre ; toutefois, cet enchâssement n'entrelace aucunement les deux récits. On peut penser par exemple au « Colloque des chiens », la toute dernière, et peut-être la plus belle, des *Novelas ejemplares* de Cervantes. Enfin, vient le cas d'un entrelacement entre les deux récits, au moyen de retours momentanés au récit-cadre interrompant le récit enchâssé. Ce dernier cas constitue la solution choisie par Giono, puisque c'est la joute entre Thérèse et « le

Contre » qui scande les grands moments de la narration du « massif Numance ». Cette solution est « complexe » : elle mêle et compose les effets (ambiances, ressentis, affects, enjeux, etc.) des deux strates narratives enchâssées, au lieu de seulement les juxtaposer, ou d'embrasser l'une par l'autre.

C'est là qu'embraye la seconde spécificité du travail gionesque sur le jeu de l'énonciation. Les échanges entre les interlocuteurs principaux ne constituent pas seulement l'expression de points de vue sur un donné narratif exposé, comme un intérêt de bon aloi qui passe le relai au narrateur suivant. Ces échanges, bien plus, prêtent à conséquence dans la reprise et dans la suite du récit : ils orientent la nature des informations que doit apporter le récit ; ce faisant, ils réorientent le récit sur tel ou tel aspect souligné, voire révélé, par la Contre ; cela a des effets sur la forme que doit prendre l'énonciation de ces faits (reprendre, rectifier, justifier, approfondir, etc.). Ici, la structure correspond à la situation que l'on trouve dans les recueils de nouvelles où est mise en scène une communauté non seulement conteuse, mais qui débat, sur le modèle en particulier de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre : c'est autour d'un sujet commun que les paroles de chacune se répondent, se complètent.

IV. L'ORGANISATION POLYPHONIQUE DES VOIX

Le travail de la langue par Giono dans *Les Âmes fortes* se fait sur plusieurs plans.

1. Une portée instrumentale

À sa réception, certains ont vu dans cette œuvre, à tort bien sûr, un roman « naturaliste ». Cette mésinterprétation a au moins le mérite de nous indiquer une dimension esthétique des choix linguistiques et narratifs de Giono : le recours à une langue et à un univers fictionnel ancrés dans un milieu social, géographique et culturel précis. On reconnaît ici la dimension provençale, rurale et sociale de l'œuvre du romancier, déjà développée, bien que de façon très variable, dans son œuvre antérieure. À ce sujet, on retrouve des outils stylistiques tout à fait balisés témoignant de ces idiolectes et autres procédés de rendu d'un parler régional et populaire, et caractérisant la matérialité des voix : leur accent, leur tonalité, leur rythme, bref tout ce qui fait leur charme immédiat, local, performatif, empruntent à une « grammaire typique », c'est-à-dire à un matériau immédiatement repérable par le lecteur.

Mais bien sûr, on se rend vite compte d'un usage de ces voix à des fins tout à fait distinctes de celles d'un roman naturaliste. À rebours d'un tel genre romanesque, le déploiement dialogué de ces voix tirent le récit vers une esthétisation, c'est-à-dire un intérêt pour la forme elle-même, qui nous indique qu'autre chose se joue en termes de discours du romanesque.

Tout d'abord, il y a comme une *instrumentalisation* des voix : ces voix valent comme autant d'instruments d'une partition musicale. Celle-ci se présente à nous d'abord comme un vaste ensemble polyphonique, pour peu à peu faire émerger deux voix rivales, Thérèse et la Contre. Toutes deux entrent dans une agonistique au sein de la nuit de veillée, et qui transforment peu à peu cette adversité en une passation du tour de parole aux proportions de plus en plus larges, au point de déverser leur flot en un ample fleuve narratif qui entre dans le lit, clairement indentifiable, du récit romanesque proprement dit. Ainsi, la polyphonie cède la place à une distribution calmée, mais au prix d'une monopolisation de la fonction énonciatrice par la Contre. Le tout pourrait presque faire l'effet d'un contrechant entre Thérèse et son interlocutrice, s'il n'y avait cette volonté *maline* de faire de ce récit une scène de *tribunal*, lieu d'un agôn entre deux tribuns de village, où l'une veut faire comparaître l'autre.

2. Du dialogue au dialogisme

L'objet de notre lecture apparaît, de prime abord, sous forme d'un dialogue pur ; mais son objet latent peu à peu se révèle : le récit. Le roman naît du dialogue, la voix du récit émerge progressivement d'un concert de voix « en chambre ». Telle serait la leçon profondément *dialogique* propre au roman. Ce récit s'installe telle une *abstraction* du dialogue, c'est-à-dire ce qui s'abstrait à partir de ce dialogue : le récit s'impose dans la discussion, et prend une place dominante par rapport à l'échange. Peu à peu, on en voit les conséquences sur le plan de la syntaxe même des phrases, et généralement à hauteur du discours : l'oralité, bien que toujours présente, devient moins ostentatoire : sa valeur stylistique et d'indice « typique » s'atténue pour ne pas gêner la focalisation lectrice sur le récit enchâssé, et pour devenir un jeu discours/récit tout à fait normal (retour du passé simple, organisation interne et développement progressif des paragraphes, etc.).

Avec *Les Âmes fortes*, on a un exemple tout particulièrement éloquent de ce que la sagesse romanesque est *dialogique* et polyphonique. La dimension polyphonique apparaît dans le fait que les grandes scansions du récit enchâssé sont d'abord le fait du changement de locutrice. Ensuite, même lorsque l'une des interlocutrices prend en charge une part longue du récit, au point d'en faire oublier la situation de dialogue, malgré tout demeure cette dimension de la communauté de la veillée, qui est là à écouter, à recevoir cette narration, au niveau du récit enchâssant.

3. De la voix qui dit à la voix qui interprète

À cet ensemble de voix, il faut ajouter celles, muettes, qui écoutent — l'esthétique de la réception, c'est tout de même cela : qui écoute, ou lit, propose sa propre voix au concert, même silencieuse, et c'est finalement cette ultime voix qui emporte le dernier mot : ce dernier mot, c'est l'interprétation, ultime moment de la transformation du récit en discours. Cette transformation, Paul Ricœur l'appelle « l'arc herméneutique ». Dans *Temps et Récit*, le philosophe analyse comment le récit est un discours qui reconfigure le réel, mais surtout comment ce « discours du récit » est toujours tendu vers, et par, sa réception : le récit reverse cette « mimesis » au monde, sous la forme cette fois du processus de la lecture — ou de l'audition : c'est la sagesse du genre de la nouvelle que de nous le rappeler en permanence. C'est cela, la polyphonie, c'est-à-dire l'organisation des voix, et sa forme concrète la plus exemplaire, c'est le dialogue.

Ainsi, le processus d'interprétation ne peut ignorer cet enchâssement. Le moment où, comme lecteur, nous interprétons ce qui est en train de se passer, où donc « nous prenons du recul » pour goûter l'art de ce récit et sa portée, nous ne pouvons pas ne pas lui redonner, de ce fait même, sa dimension de récit enchâssé : dès que nous éloignons notre regard du contenu du récit, de sa diégèse, la première chose qu'embrasse notre regard est le système d'enchâssement. Et ce qui ressort, c'est le fait que plusieurs voix ont pris en charge, l'une après l'autre, la responsabilité de fournir la matière de ce récit, et donc ont influé sur le contenu, le ton, l'éclairage, etc.

La dimension dialogique du roman généralise la « leçon » de tout dialogue, à savoir que la « vérité » n'existe jamais comme le fruit d'une seule source de parole, d'une seule autorité. La complexité du discours romanesque apporte un lieu où la pluralité des points de vue est rendue possible, et exploitée en elle-même, au lieu d'être minimisée. Cette pluralité se remarque sur le plan formel, avec le jeu des « discours rapportés » (aux styles direct, indirect, indirect libre, etc.). Mais elle se voit aussi dans l'étendue du récit sur laquelle règne l'autorité d'une voix. Dans *Les Âmes fortes*, cela est tout à fait patent : selon que Thérèse ou le Contre prennent en charge le récit, ce récit varie profondément. Premièrement, il y a une « complémentarité » entre les deux sphères

de voix, une « division des tâches », l'une contant ce que l'autre n'a pas conté. Ensuite, de mêmes éléments nous sont contés de façon différente, et cette fois, c'est l'orientation (éthique, jugement, ambiance, donc choix dans la matière à relater, cette *praxis* à laquelle être fidèle (*mimèsis*[237]) : c'est une telle *réorientation* du discours qui justifie toujours la prise de parole par l'adversaire de Thérèse. Cette réorientation est affichée, et participe de la construction, par la Contre, de sa *persona*, de son « masque » et de sa posture dans l'aire de dialogue : elle est celle qui entend « rétablir la vérité ». D'abord en prétendant combler des vides dans le récit adverse, puis en renversant l'ambiance générale, qui devient accusation de Thérèse. Cette ambiance vient s'infiltrer y compris dans l'aire des faits précédemment narrés par Thérèse, et une fois profondément changé cet « arrière-fond », horizon interprétatif autant qu'ambiance, l'étape suivante consiste pour la Contre à ouvertement opposer deux versions de la même histoire, pour dénoncer Thérèse. La Contre joue même sur le fait que Thérèse soit une narratrice « intradiégétique » : alors que le fait d'être actrice du récit devrait constituer une preuve d'autorité de la Thérèse narratrice, au contraire, les faits de l'actrice sont exposés par la Contre afin de ruiner l'autorité de l'énonciatrice.

Du moins, telle est la stratégie discursive de la Contre, dans l'opposition agonistique qu'elle souhaite transformer en scène de jugement et de « déclaration ». Quant à savoir si cette stratégie paiera, là…

V. THÉRÈSE, FASCINANTE QUOI QU'ON EN DISE…

1. Retour d'agôn

… Car le sort de la parole dans un dialogue ne se limite pas au sort du récit, lequel n'est jamais qu'un discours enchâssé ; dans un dialogue, la victoire revient à l'interlocutrice qui a le dernier mot. Or c'est bel et bien Thérèse qui l'a, et de façon tout à fait marquée.

Je souhaiterais ici m'attarder sur un détail, qui m'a frappé[238]. En effet, si l'on regarde le manuscrit mis à disposition par le site Internet de l'association des Amis de Giono, et qu'Edouard nous a signalé, on voit que le tout dernier échange était, initialement, absent du texte de Giono[239] ; c'est donc un ultime retournement, une ultime répartie, qu'il offre à Thérèse, ce personnage dont par ailleurs il a répété combien il lui demeurait opaque, et qu'il n'avait découvert qu'au fur et à mesure de son écriture.

Ce simple fait nous mène à une prise de conscience assez vertigineuse de la fascination contagieuse que suscite le personnage de Thérèse et le récit de ses actes : non seulement auprès des deux narratrices dialoguant, de même qu'auprès de leur public, et enfin auprès de l'auteur lui-même, qui *découvre* (c'est-à-dire apprend à voir) le fond de l'âme de son personnage, au fur et à mesure que son récit œuvre à découvrir (c'est-à-dire à dévoiler, à montrer) cette âme et son action. On a donc affaire à une preuve en *actes* de ce dévoilement dialogique de la vérité : même la voix de l'auteur n'est pas assurée, jusqu'à la toute fin, d'être l'autorité à laquelle rapporter l'unité

[237] Je rappelle que le récit, chez Aristote, est *mimesis praxeos*, imitation d'actes, et que ce souci domine toute prise de parole narrative ; l'objet du récit, c'est de décrire des mœurs et des passions, à travers des actes, eux-mêmes incarnés par des personnages. Il faut faire attention à ne pas inverser l'ordre profond du processus poétique : ce n'est pas tel ou tel personnage en lui-même qui est l'objet poétique : c'est ce dont il est la *persona* qui compte. C'est ce point, entre autres, qui fait la différence avec le récit historique, lequel par conséquent est de moindre valeur que le discours poétique, puisqu'il vise le réel concret, et non la possible universalité des faits, des actes, des mœurs, des passions mis en scène.

[238] Peut-être de façon erronée, vous me direz !

[239] http://fr.calameo.com/read/004096896o6e08cafdea0

du discours du roman, sinon a posteriori. La pragmatique de la valeur dialogique du langage déborde largement les « sphères de voix[240] » apparentes censées commander au flux des paroles.

2. Une fable romanesque sur la fascination : retour sur un choix formel

Ainsi, on voit comment le jeu que Giono met en œuvre pour faire varier les voix dépasse la simple reprise d'un topos plus ou moins usé, celui de la mise en scène du récit enchâssé hérité du genre du recueil de nouvelles. Il utilise ce topos, ce lieu commun, à une fin d'analyse du pouvoir de la parole sur son énonciateur — quelle est la puissance qui relie les différents niveaux d'intégration des voix, quels sont les effets du récit sur les humains qui les énoncent ou qui les entendent ? C'est l'enjeu moral et éthique de la littérature qui est ici sous-jacent : dit autrement, c'est la relation cathartique au récit, fonction de purgation, mais aussi de réactivation des passions, qui est mise en scène, questionnée, observée dans ses conséquences qui se déploient en vagues concentriques sur tout le contexte de réception de la fable centrale enchâssée. On peut même dire que *Les Âmes fortes* non seulement racontent, mais *incarnent* une telle fable sur le rapport entre parole et passion. Cette fable, le romancier lui-même n'en est pas avant tout l' « autorité », qu'il ne deviendra qu'au moment où paraît son roman et où donc l'écrivain est lui-même sorti de sa relation de gestation avec son écriture : de cette fable, Giono serait lui aussi l'un des êtres qui la vivent et la découvrent — on n'écrit jamais un roman *de l'extérieur*, à l'abri des vagues que *provoque* son texte, c'est-à-dire qu'il appelle et suscite. Écrire, parler, « cela prête à conséquence ».

Et la fascination n'en est que plus renforcée, vis-à-vis de Thérèse, qui précisément résiste à cette déferlante : là est la force de son âme. Ce qui nous mène à nous demander ce que c'est qu'une âme, ce que c'est que sa force, et ce en quoi cette force se révèle en traversant les différentes étapes du récit, mais aussi les différentes strates de son énonciation — car c'est bien ce trajet que Thérèse traverse et au bout duquel elle conserve sa coupe rose.

VI. Conditions pour un discours sur l'âme

Qu'est-ce qu'une âme ? Une force qui traverse une épreuve, et dont la force se mesure à l'aune de cette expérience, de cette traversée, comme on parle de la traversée du feu, qui soit fait fondre l'âme et dissout sa constitution — elle la destitue, au sortir du jugement —, soit la galvanise et la renforce. La force d'une âme, comme on parle d'un « esprit fort »…

1. Des sphères de voix

C'est aussi, l'âme, un principe de rayonnement, une voix qui organise la matière narrative.

Elles rayonnent dans l'influence qu'elles peuvent avoir les unes sur les autres, d'où la si difficile évaluation de la force du caractère des différents personnages. Numance, sa femme, sont-ils des faibles ? On sent bien que cette question rate l'importance de la chose. Mais il y a dans la « force » le sous-entendu suivant : c'est dans l'opposition et dans le conflit qu'elles s'éprouvent mutuellement et elles-mêmes. On peut dire que nous sommes ici sur le plan de la diégèse — c'est « l'objet » qui nous est raconté —, mais également sur le plan du récit — ce jeu de conflictualité domine le style avec lequel nous est présenté cet objet, et organise jusqu'aux outils qui organisent le récit (dans le rythme, la mise en scène, l'art de la description des actes et des pensées, etc.). Et cet effet se repère dans les deux niveaux principaux du roman : l'histoire entre Thérèse et les Numance, et l'histoire entre Thérèse et la Contre.

[240] Cf. partie suivante pour la définition de ce terme de « sphère de voix ».

Mais ce rayonnement de l'âme conditionne aussi l'organisation de la narration : l'âme s'incarne, dans le roman, avant tout comme une voix ; et une voix qui s'impose, cela s'appelle un principe d'énonciation. Ici, deux voix dominent, essentiellement : celle de Thérèse et celle de la Contre, et je voudrais ici parler de leurs sphères de voix. J'appelle « sphère de voix » l'aire du récit qui dépend de la voix qui prend en responsabilité cette aire et ce qu'elle devient : dans son organisation (la narratrice dispose les éléments narrés à sa guise), dans sa narration (elle les ordonne selon un ordre tout à fait dirigé et maîtrisé), dans son style (celui de chacune est bien singularisé), mais aussi dans sa réception (l'image de chaque narratrice, l'*ethos* de chacune de ces oratrices, influe sur la façon dont ses propos sont accueillis par l'assemblée de la veillée… et des lecteurs !), et donc *in fine* dans son interprétation.

Le destin de ces sphères de voix n'est pas d'être autonomes et seulement juxtaposées. Elles entrent dans le jeu complexe, polyphonique, du roman. Ainsi, on peut définir cette polyphonie, et le « dialogisme » que Bakhtine reconnaît au roman, comme un jeu entre ces différentes sphères.

Entre les âmes, les sphères de voix se distinguent, s'opposent, se recoupent, se chevauchent. C'est à l'aune de cette capacité d'organisation de son récit que se mesure sa résistance psychologique à l'opposition agonistique avec les autres âmes, et sa force métaphysique. On a ainsi un dispositif énonciatif qui fait cheminer les voix, qui fait cheminer les faits au travers des voix qui les énoncent, et qui fait cheminer les qualités psychologiques et morales des instances énonciatrices au travers de ces paroles en actes. Ce dispositif, il s'agit maintenant de le regarder dans son ensemble.

Reste une voix qui demeure apparemment absente : celle d'un narrateur. Oui, mais seulement en surface, en profondeur, elle n'en continue pas moins à *disposer* du sens de l'œuvre, dans son seul acte de *distribuer* les différents matériaux narrés, et les différentes positions énonciatrices. C'est ici que le roman emprunte au théâtre sa structure de « double énonciation » (Jean Rousset, *Forme et Signification*) : la parole du narrateur est plus proche du dramaturge que du romancier traditionnel. Toutefois, il y a bel et bien présence de cette troisième sphère de voix, qui rayonne sur l'ensemble de la scène où s'affrontent les voix des personnages-narratrices. Cette présence est pure disposition des propos, elle est donc conforme aux critères de définition que je donne plus haut. Certes, il est impossible de déceler ses traces concrètement, autrement dit, il n'y a aucun style de la parole narratrice — mais cela est déjà, en soi, un choix stylistique fort, un fait romanesque décisif. Mais surtout, cette sphère de voix englobe, intègre, les autres sphères, celles de voix de Thérèse et de la Contre (qui elles-mêmes intègrent les voix, gestes et actes signifiants, « parlants », des personnages du récit enchâssé) : ce faisant, c'est elle qui, ultimement, organise et dispose les différents éléments. Cela se voit, par exemple, dans la façon de mettre des « blancs » entre différentes parties des deux récits, l'enchâssé et le récit-cadre, le tout dernier blanc désignant l'épilogue dont j'ai souligné à quel point il peut être l'indice de l'action de découverte et de révélation du fait même de raconter une histoire : le fait de voir que Giono a rajouté à son récit la dernière parole de Thérèse, constitue, qui sait, la preuve ultime de la… force d'âme de cette vieille femme, qui l'emporte sur *tous* les plans (narratifs), à tous les niveaux (énonciatifs) — y compris par la fascination qu'elle exerce sur son propre auteur.

2. La profondeur d'une âme, l'étendue de sa force

Ainsi, Thérèse se révèle être un personnage d'une complexité psychologique non seulement étendue, mais également profonde. L'extension de cette complexité consiste dans sa façon de pouvoir, aussi loin qu'on la pousse dans ses retranchements, retourner la situation accusatrice et

dénonciatrice, retourner cette faiblesse en force : ce qui donc, chaque fois, remet du trouble dans la volonté d'éclairage psychologique de ses actes — c'est là la leçon « psychologique » de l'étude spirituelle et tragique de Giono. Quant à la profondeur de cette complexité psychologique, il faut la voir dans la force d'attraction qu'elle exerce à tous les niveaux, à toutes les hauteurs, du dispositif romanesque : depuis les personnages les plus intégrés dans les récits — Mme Numance, Numance lui-même, et même Firmin alors qu'on la croyait son jouet — jusqu'aux personnages du récit-cadre — la Contre échoue, puisqu'elle n'a pas le dernier mot, et même les auditrices s'avouent vaincues par la plus vieille, qui demeure la plus forte —, mais aussi, enfin, jusqu'à l'auteur lui-même qui, *in fine*, lui accorde la victoire définitive qui consiste à avoir, au sens propre, le « dernier mot » du roman. Extension et profondeur définissent ainsi la domination de Thérèse, qui consiste en ceci : chaque fois sa prise de parole la fait dépasser le degré d'intégration auquel on (la Contre, les autres, l'auteur) tentait de la contenir. La force de Thérèse, actrice, narratrice et personnage, irradie du niveau le plus intégré jusqu'au niveau le plus intégrant du dispositif romanesque : telle est sa force d'attraction.

3. La disposition au sens des *Âmes fortes*

Ce que j'appelle la « disposition au sens » des *Âmes fortes*, c'est cet ensemble. J'entends par « disposition au sens » une façon de désigner l'étude des cheminements que doit prendre l'interprétation de ce qui est raconté : je ne me suis pas livré à une analyse thématique du roman (les articles du site Giono sont tout à fait éclairants sur ce point), mais à une analyse de la forme d'organisation du discours. Cette forme fait sens, elle est porteuse de grands « types » (ce sont les « lieux communs » du genre du récit de nouvelles, par exemple, et que j'ai tenté de rapidement resituer) qui sont présents, sous-jacents aux procédés dont use Giono.

Mais surtout, et c'est là qu'il est nécessaire d'avoir une prudence méthodologique, cette forme nous impose de ne pas « plaquer » n'importe quelle interprétation, n'importe comment, sur n'importe quel point du texte. Selon que nous nous situons à tel niveau de récit (cadre, enchâssé), dans telle ou telle sphère de voix, nous ne pouvons pas doser de façon identique la notion de « force », qui prend ainsi des visages différents. De même, nous ne pouvons pas passer d'un épisode à l'autre du récit-enchâssé sans tenir compte du fait qu'il est narré par Thérèse ou par la Contre : car alors, un même visage, apparemment, de cette « force d'âme », ne sera pas polarisé de la même façon.

Ainsi, ce sont nos cheminements interprétatifs qui sont conditionnés par la distribution des « sphères de voix ». Il me semble important, lorsque nous faisons le commentaire d'un extrait du texte, de toujours garder à l'esprit la nécessité d'une telle localisation de notre lecture dans un ensemble de discours complexe, maillé, étagé. Ce qui fait le propre de cette « disposition » dans le cas de ce roman, c'est que Giono empêche toute possibilité d'une unification, bon an, mal an. C'est sur un pur antagonisme des interprétations, la nécessité d'un choix qui ne peut construire une image unifiée de ce qui s'est vraiment passé, que nous laisse le roman : façon de souligner ce temps de l'*après*-lecture, ce temps où, dans le souvenir, généralement, nous avons la possibilité de laisser se faire une unité qui a manqué lorsque, pris dans le fil du roman, nous avons avant tout goûté une plongée dans la polyphonie, dans la complexité, dans le maillage compliqué des différentes facettes du réel que l'art du roman sait, mieux que tout autre, offrir à notre étonnement. Cette fois, nulle « récupération d'unité » dans le souvenir, dans l'après-coup. Voilà un possible interprétatif peu souvent mis en lumière par le roman, et que Giono nous livre ici,

« mine de rien » — sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, je renvoie au très beau, très dense et très clair texte d'Henri Goddard[241], que je vous livre à présent, en annexe de ce cours.

[241] Sans hésitation plus beau, plus dense et plus clair que le mien, je n'ai aucune honte à l'avouer ! Il se trouve aux p. 217-224 du *Roman modes d'emploi,* Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006.

Esquisse d'une esthétique du vague L'inutile dans toute sa transcendance[242]

… Entre les pins palpite, entre les tombes…

À Bozo et son maître.

Espaces

L'idée de cette petite « esthétique du vague » m'est venue en plein été, dans un certain mélange de silence, de chaleur, de lourdeur et de parole. J'ai, pour quelque raison, promené Bozo, le chien de la famille tous les jours et à la même heure, parce que ce chien et son promeneur habituel, que je remplaçais, avaient leurs habitudes. Derrière la maison, entre les villas qui nous tournaient le dos et le boulevard, il y a un petit terrain plus ou moins à l'abandon, du goudron peu à peu recouvert de gravier et de poussière, comme ces parkings de coins de ville où peu de gens passent ; puis un espace vert qui jadis avait dû être semé et entretenu, mais qui n'est plus maintenant qu'une pelouse bâtarde, avec ces trouées de terre sèche et ces touffes de chiendent qu'on trouve souvent chez nous. Une rangée de pins parasols pas très hauts sépare le parking du pré, et de l'autre côté, un grillage tendu sans conviction, mais proprement tenu, bien qu'enlacé de buissons, protège un peu le terrain vague du bruit des voitures.

Un beau jour, en revenant d'une promenade, et alors que cela faisait plusieurs semaines que je laissais Bozo fouiner et tourner à son aise, je me suis rendu compte que dans ce pré, en plein milieu, se trouvait un poteau. Et que je m'en rendais compte seulement maintenant. Le lendemain, retournant au terrain vague je m'aperçus qu'il ne s'agissait pas d'un poteau, mais d'un pin. Quelque chose incertaine à mes yeux s'était soudain dressée là. Cela ne voulait pas dire qu'auparavant, l'arbre n'était pas là ; ni, même, qu'il n'était pas là *pour moi*, puisque je ne me le suis jamais pris en plein visage en laissant le chien déambuler. Il était là et il n'était pas là. Soudain attentif à ce détail, qui venait de jaillir à ma vision d'un coup, je devenais un peu comme le chien qui renifle une fois au sol, une autre fois dans le vent en plissant les yeux. Attentif à de pures qualités de présence, à du vert, à de la lumière et à ses états, à des pensées, des mélodies, à un regard croisé avec Bozo, à la tension de la laisse au fil de ses chasses étranges.

Mon chien suit des choses invisibles mais qui le guident selon des lois que je ne perçois pas ; ce terrain vague, par la présence de ce chien chasseur qui suit un raisonnement, un ordre de rationalités sensorielles (son abduction à lui), c'est un lieu vague, immédiatement. Mais pour moi, ce terrain tel qu'il est, n'est d'abord qu'un *lieu à l'abandon* : un abandon de mon intérêt et de celui de mes semblables, un abandon subi par le lieu. Ce n'est qu'ensuite, dès lors je sors du rapport social à cette friche, qui me le désigne comme inutile, que j'en fais un lieu qui peut être autre chose : un *lieu dédié à l'abandon.* Le terrain vague ne devient un lieu vague que dans un temps second par rapport au temps social. Dans le temps macrosocial, le lieu est initialement intégré selon la logique du général : « être un espace vert » ; dès lors qu'il a cessé de servir à cela, il n'avait pas d'autre choix que de ne plus servir à rien ; sa seule valeur reconnue n'étant plus entretenue, il ne pouvait plus que rien valoir du tout. Dégénérescence pure et simple, misère des rejetés.

[242] Ce texte est initialement la conclusion d'*Arabesques sur le courage. Justice, pédagogie, psychiatrie : de trois révolutions singulières*, manuscrit inédit consultable à : https://www.sensetpraxis.fr/Enquete_praxis/Arabesques_sur_le_courage.pdf. Pour une présentation de la logique vague, je renvoie avant tout au texte « L'ordre des cliniques », Écrits post-HDR, 2015-2019 (Aux bords de la clinique. Psychiatrie, psychanalyse, sémiotique).pdf (sensetpraxis.fr)
Sinon, je renvoie à la « Troisième arabesque » : « Faire signe », où j'aborde la question de la sémiotique peircienne à partir d'une vignette clinique. J'ai également analysé cette vignette durant trois séances du DU de psychothérapie institutionnelle audibles sur mon site : https://www.sensetpraxis.fr/Clinique/Propositions.

Mais un terrain vague peut aussi gagner une nouvelle richesse, grâce à cette sortie de la généralité qui le rend à l'indétermination : c'est la pauvreté dans toute son ambivalence. D'un côté, il y a perte et détérioration des choses, des espaces, qui étaient entretenus au nom d'une norme ; une fois qu'on n'arrose plus cette herbe qui ne sent désormais que la pisse, alors effectivement le lieu perd de sa beauté, de sa richesse hautement sophistiquée. Mais d'un autre côté, on y gagne, en se débarrassant de la rigidité : la valeur d'usage est morte, vive sa nouvelle polyvalence. Car le terrain vague, c'est aussi l'arrière-pays de la pédagogie et de la psychothérapie institutionnelles des frères Oury, et c'est à lui qu'est consacré l'un des plus beaux textes du pédagogue[243] : la zone, *ces anciens faubourgs* entre Paris et la banlieue des années 30, c'est la structuration sous-jacente d'un rapport au monde. Pour ceux qui y vivaient, cette simple frontière se ramifiait comme un univers, son étendue devenait à elle seule toile de fond et horizon. Elle perdait son incorporalité initiale de ligne de séparation. Apprendre à vivre au large dans une lamée, sur le fil d'un rasoir : les terrains vagues furent l'univers sacré de tous les Gavroches de Doisneau et de Willy Ronis, celui des cabanes en tôle et des courses en galoche, lieu de l'apprentissage de la vie dans les zones, de *la vie dans les plis*[244]. Dans le terrain vague des enfants, le don des prédicats aux choses n'est plus imposé par la seule norme sociale, et les choses retrouvent l'ouverture polysémique qu'elles n'avaient plus. Mais elles ne le retrouvent que si l'on désire les questionner, les remettre en contact avec du sens et les interpréter, ou poétiquement, ou pratiquement.

C'est peut-être Chaplin qui, dans sa période muette, a tiré du terrain vague la poésie la plus troublante — et la plus lucide quant à l'ambivalence du terrain vague, qui distingue bien entre ses deux qualités.

Dans *Les Temps modernes* une flaque d'eau sale devant le taudis devient une piscine, et dans *La Ruée vers l'or* une chaussure sert de repas. Mais ces choses ont beau prendre une nouvelle signification grâce à l'usage qu'en fait le vagabond, elles demeurent encore sous la dépendance de la pratique initiale, riche, dont elles ne sont que le substitut. La flaque d'eau n'est qu'une piscine dégénérée, profonde d'à peine quelques centimètres où Charlot qui pique une tête se prend un gadin. La chaussure n'est qu'un ersatz de nourriture et Big Jim ne tarde pas à halluciner, à voir Charlot en poule et à vouloir le passer à la casserole. L'objet de cette poésie amère, c'est la production de la « dégénérescence » proprement civilisée : l'être rejeté de la société qui l'a engendré n'en reste pas moins aliéné à sa culture, à cet univers aux marges duquel il ne peut valoir que moins, ou mal, ou rien du tout.

Mais le terrain vague de Charlot, c'est aussi autre chose : cela devient aussi un lieu vague, dès lors que les humains les plus nus peuvent recréer de la vie, et arrivent à ne plus être seulement les caricatures humiliées de ceux qui les dominent. Cette transformation, on la décèle dans ce que deviennent les objets de leur quotidien. Les objets vagues ne se contentent pas de n'être que des dégénérescences comme la flaque d'eau ou la godasse : ils s'ouvrent à une nouvelle existence, qui n'appartient qu'à eux, et qui fomente une vie neuve. Dans *Le Kid*, une vieille cafetière cabossée devient un biberon pour l'enfant, et, suspendue au-dessus de lui par une corde, c'est une mamelle vers laquelle il lève son petit museau pour en téter l'embout. Cette cafetière est à la fois quelque chose *et* autre chose : une pauvre vieille carcasse, et une mère nourricière. Elle ne cesse jamais d'être l'une et l'autre choses. C'est pour cela que nous sourions, mais d'un rire tendre — c'est cela, aussi, l'humour (pas seulement le comique). Sourire est la seule façon de réagir adéquatement face à l'ambivalence de l'objet qui se donne à notre perception en une seule fois, mais dans une pluralité de significations, parmi lesquelles on ne peut immédiatement choisir. Face à un tel objet qu'il nous faut interpréter avec justesse, on peut énumérer ses significations, mais on perd alors tout ce qui fait son ambiguïté ; on peut privilégier son ambiguïté, mais c'est alors au prix de ne plus pouvoir exprimer clairement cette simultanéité : seul le sourire touche sans trancher, et permet d'exprimer fidèlement le fait que nous reconnaissions cet objet pour ce qu'il est. Sourire est du côté du pathique, un pathique dans lequel passe du langage, humblement, mais assurément. C'est pour cela peut-être qu'un sourire sur le visage d'un bébé, d'un enfant qui ne parle pas encore, alors qu'il était en train de pleurer deux secondes

[243] « La mort du terrain vague », reproduit *in* Fernand Oury et Jacques Pain, *Chroniques de l'école-caserne*, Paris, Maspero, « Textes à l'appui », 1972, p.272-273. Cf. la fin de la deuxième arabesque.

[244] Comme dirait Michaux qui, en matière de zones et d' « infini turbulent », s'y connaissait…

auparavant, fait l'effet d'une trouée de soleil entre deux nuages sur un paysage d'hiver, même si cette trouée n'apparaît qu'un instant pour être à nouveau chassée par la course des nuages : une indéniable clarté portant avec elle une chaleur qui nous enveloppe nous aussi dans ce paysage, se pose sur nos épaules et dans notre dos, et nous a fait quitter le frisson du froid. Un objet d'arrière-plan, en quelque sorte, qui face à un enfant vient aussi rassurer l'enfant qui demeure en nous-mêmes.

Le terrain vague, quand il devient un lieu vague, est un espace où réinvestir les choses, selon d'autres logiques que celle de laquelle on a été rejeté, ou qui s'est dépréciée elle-même à force de figement, d'appauvrissement. Un chien peut faire cela ; les pauvres n'ont pas le choix ; un artiste prend cette absence de choix et en fait l'affirmation d'une création poétique. Il délire, de cette part de délire dont Freud dit qu'elle est la part créatrice, recréatrice, de toute psychose, et dont Danièle Roulot ne cesse de rappeler qu'elle est l'une des parties définitoires d'une existence digne de ce nom.

*

Moments

Il n'y a pas que les lieux qui soient vagues. Il y a aussi des moments où ce qui adviendra sujet, ou pas, habite l'ambivalence. Ces moments vagues, entre chien et loup, ont leur lumière : le crépuscule, qu'il soit d'aube ou de début de nuit. Dans ce *Crépuscule* s'estompe la détermination des contrastes, au point que l'arlequine d'Apollinaire, sans nulle magie, par le seul regard qui s'embrume, se mire nue parmi le frôlement des ombres des morts.

Mais il peut s'agir, autrement, des instants bouillonnants, volcaniques et catastrophiques où une époque, une vie basculent. Quant à ces « zones » de l'existence intime ou collective où *tout* peut advenir ou s'effondrer, je pense à la Catalogne des années 1930 de Tosquelles, l'autre fondateur de la psychothérapie institutionnelle et alors colonel dans l'armée républicaine, dirigeant ses services psychiatriques ; lui dont la thèse de médecine concentra plus tard en son titre tout le délire d'un siècle et d'un animal humains : *Le vécu de fin du monde dans la folie*. Lui qui, jusque dans les camps de réfugiés en France, avait organisé un secteur de psychiatrie, qui parfois servait à faire s'évader des républicains fuyant la guerre civile. Cette guerre civile, enfin, où dans l'écho structurel que cette rage fratricide pouvait faire aux psychés dévastées, Tosquelles dit avoir vu des psychoses, sinon disparaître, du moins dés-apparaître : quand même la folie peut échapper à la détermination totale et annihilatrice du général, tandis que tombait une nuit de mort sur l'Europe…

Mais le crépuscule, c'est aussi l'aube dans laquelle Paul Valéry aima à se poser chaque jour de sa vie. Là, quelques heures, il laissait advenir la pensée véritable, celle qui, au zénith de son affirmation sous forme de livres, ne renia jamais qu'elle était née du vague, dans les fameux *Cahiers* et leurs matins.

> Rien ne me touche plus que le matin de l'été.
>
> Cette paix du bleu frais peinte sur or, or et nuit, or sur nuit. Cette pudeur que le soleil commence à tirer du repos. Il y a un instant où l'on dirait que la nuit se fait voir à la lumière, comme l'esprit au réveil fait voir la naissance, l'inexistence, et les rêves, à la première lucidité. Nudité de la nuit pas encore bien habillée. La substance du ciel est d'une tendresse étrange. On sent jusqu'à l'intime cette fraîcheur divine, qui sera chaleur tout à l'heure.
>
> (…) Avant toutes choses. Invocation muette à ce qui va être, à ce qui peut être[245].
>
> …Il y a des jours « à idées ».
>
> Ces jours-là, les idées tout à coup naissent des moindres occasions, c'est-à-dire de RIEN.

[245] « Poésie brute », « Matin » (p.351sq.). L'ensemble de ces citations a été volontairement réordonné — « Le bon maître me le pardonne », eût dit, depuis l'autre cimetière sétois bordant l'étang de Thau, Georges Brassens. Mais après tout, ne sont-elles pas toutes extraites de *Mélanges*, paru en 1941 (cité selon l'édition Pléiade : Paul Valéry, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) ? « Matin » peut se lire dans son bel ordonnancement aux p.351sq.

Rien ne les précède, présage, exige…

(…) Le lieu vague, errant, mobile, libre des regards, maintes fois plus rapide et plus sensible que le corps, et que la tête même[246].

Je mets là ce livre ; je regarde mes objets familiers, je me caresse le menton ; je feuillette ce cahier. — Et tout ceci se passe sans empêchements, comme librement — comme si c'étaient des événements séparés, indépendants, séparés par du vide, et comme sans action les uns sur les autres. Et le livre qui repose là, et la main qui est ici, n'ont pas de liaisons entre eux ; ni le bouton de la porte qui brille — avec les autres choses. — Mais je puis tout à coup voir tout autrement (…)[247].

On est alors ce que l'on est : un fait local, et l'on se peut voir soi-même (ou représenter) comme un chien regarde un livre[248].

Ou comme un homme en été fixe un pin parasol.

*

Esthétique, logique, éthique

Dans les pages qui précèdent, j'ai parlé d'une « esthétique du vague », ou plutôt ai-je laissé parler cette esthétique, à travers ce qu'en disent des moments, des « images », personnelles, héritées, partagées — un peu bizarres peut-être, ne fût-ce que dans leur assemblage en habit d'Arlequin. J'ai laissé se déployer une certaine phénoménologie de ces présences vagues dans un quotidien divers. Je voudrais à présent éclairer, sans chercher à le dissoudre, le bigarré d'une telle démarche.

« Esthétique » n'est pas à entendre, on l'a vu, selon sa réduction courante à la critique d'art, mais bel et bien comme cette étude des catégories de perception du monde et, en son sein, des différents êtres, parmi lesquels des humains et, émergé de leur âme (cette « intégrale des fonctions du corps », comme la définit, en bon sémioticien, Michel Balat), l'univers des formes de langage, de signes, d'art. Perception, qui est déjà vie dans le monde. Kant pose les deux grands schèmes de son « esthétique transcendantale », c'est-à-dire des conditions de la perception : le temps, et l'espace. Comment percevoir le monde sous le jour du *vague* ? Surtout, comment voir à l'œuvre une dynamique vague, une dynamique ouvrante, ouvrant le pré-défini du temps et de l'espace arraisonnés par nos doxas, nos « allant-de-soi » ? Comment, par cette décision souveraine de voir du vague à l'œuvre, œuvrer pour que, toujours un peu plus, du vague puisse avoir lieu, que des bizarreries vagues trouver un lieu où venir se poser, fragiles, et où, quant à nous, faire alors l'essai de les accueillir patiemment, obstinément ?

L'essai paradoxal d'accueillir ces trouées dans la doxa, l'essai, non d'une contestation de l'ordre dominant, mais de sa subversion toute simple, comment le construire ? Sous ces variations, court une même qualité de présence humaine au monde : une qualité vague. Ce nom peut être « parlant », comme on le dit d'une image ; mais il a surtout la rigueur d'un langage, c'est-à-dire d'une logique. La logique ne s'oppose pas à l'esthétique, la sémiotique ne s'oppose pas à la phénoménologie : elles se transversent mutuellement, se renforçant dans cette même qualité négative de trouer toute certitude.

Le vague, la logique (du) vague : ces termes, on les doit à la sémiotique de Charles Sander Peirce. Cette logique, je ne peux que le rappeler brièvement, se distingue d'une logique générale.

La logique générale fonctionne par déduction, laquelle, à partir d'une loi générale, ou universelle, tire un savoir au sujet de cas réels particuliers. À ce sujet, Peirce rejette catégoriquement toute autonomie logique à la notion d'induction. Jamais la somme d'un nombre croissant de cas concrets n'a pu bâtir par elle-même l'édifice intégratif, unifié et ordonnateur, d'une loi universelle : toujours, une généralité devra venir

[246] Paul Valéry, « Regard », *in Mélanges*, *op. cit.*, p.311, 313.
[247] Paul Valéry, « Le vide et le plein », *in Mélanges*, *op. cit.*, p.300.
[248] Paul Valéry, « Avec soi seul, I », *in Mélanges*, *op. cit.*, p.332.

interrompre et réintégrer cette pure accumulation. À proprement parler, l'induction n'est qu'une déduction qui s'ignore. Cette logique du général désigne les lois générales déjà acquises, qui règnent sur notre réalité habituelle : Peirce les appelle aussi des « habitudes », qui nous permettent d'exister *normalement*.

La logique vague, quant à elle, a pour opération l'abduction, c'est-à-dire la mise entre parenthèses le principe du tiers exclu (une chose ne peut être a *et* b : ou elle est a, ou elle est b), qui fonde la déduction. Que cette présence dont je fais l'expérience, que cet objet que je perçois, soit a ou b, peu importe : voilà ce que l'abduction neutralise, vu que ni a ni b ne sont des savoirs pertinents pour rendre compte de cette étrange présence qui persiste à ne pas entrer dans nos cases, et à ne pas laisser s'y ranger le sens de « ce que ça fait là ». Ça fait quelque chose, et ce quelque chose n'est rien de défini, de déterminé. L'abduction, c'est l'ouverture de nos catégories d'interprétation à des possibles qui demeurent, au-delà (ou en-deçà) de nos habitudes, irréductibles à notre jugement qui tend à ne voir en eux que des cas particuliers (réguliers, ou irréguliers), ou bien alors des contingences sans aucune valeur, ne prêtant pas à conséquence, valant pour rien, jetables. Lorsque, à ce jugement obtus, du réel résiste, sans qu'on sache véritablement ce qui nous résiste, alors il faut ouvrir notre champ de penser à ce possible errant, sans visage bien défini. C'est le Bartleby de Melville : pas le contestataire, seulement ce point hors-ligne qui dit : « Je préfère pas », *I would prefer not to* — bref, le subversif qui chaque fois rappelle, sans même vouloir agacer : « Il est possible de ne pas ». L'abduction, c'est faire le pari que ce possible est porteur de sa propre loi, encore non dite. Une loi dont ce possible est gros, et qu'il s'agit d'aider à accoucher. Cette logique vague, c'est celle qui préside à l'éthique de toute praxis qui se respecte. Rien n'est plus angoissant que de se tenir dans cette indistinction. Tenir bon face à cette angoisse, tenir bon *sur* cette angoisse plutôt que de la parer avec des rationalisations, des « raisons de » (espérer, se battre, vivre…), ne pas céder : position bien « embarrassante », comme dirait Lacan, rejoignant d'ailleurs l'étymologie romane (*embarrazada*, « enceinte »), seule position apte à articuler angoisse et langage, et produire du concept (de la forme, de l'existence). Tenir cet embarras, fil du rasoir entre l'effondrement du gouffre et l'enfermement bien au chaud derrière les paravents.

De la logique du vague, on en vient à son éthique : et ce, par la traversée de ses formes concrètes, de ses situations, ordinaires ou extraordinaires, mais toutes porteuses d'un point de catastrophe faisant bifurquer l'existence, subjective ou collective.

Que signifie, c'est-à-dire qu'engendre et qu'implique cette décision, d'être disposés à la logique du vague ? C'est ce qu'évoque Michel Balat, qui fit se rencontrer sémiotique peircienne, psychothérapie institutionnelle et éveil de coma, à l'occasion d'une « petite scène » issue du quotidien de la clinique de Château-Rauzé, où sont accueillis les personnes en éveil de coma :

> « Rappelez-vous, nous sommes pour la logique du vague ». Autrement dit, considérons-[l'être que nous accueillons] un instant comme un être possible. Ouvrons les possibilités, fabriquons de l'apeiron [grosso modo : de « l'ouvert », de l'imprévu] là où il n'y en avait pas. » (…) nous fabriquons en quelque sorte, un sujet qui est un sujet comme « rien », finalement. Un temps, laissons-lui la possibilité de n'être rien [de prévu], pour pouvoir être défini, pour pouvoir se définir. Et nous pouvons dire qu'à ce moment là, dans ce temps là, ce qui se joue, c'est la possibilité de n'être rien pendant un temps. Et ce n'être rien pendant un temps c'est ce qui va permettre ensuite d'aller vers une définition de plus en plus précise.
>
> On connaît de tels problèmes dans l'ordre psychanalytique. Il est une question souvent posée : mais enfin, vous avez une théorie, là, très articulée, la théorie psychanalytique, c'est une montagne (…). Nous pouvons dire que si quelqu'un vient nous voir et rencontre la montagne, il ne pourra pas dire grand-chose, parce que tout ce qu'il pourra dire va être retenu contre lui, là il est tranquille, il va rentrer dans des catégories qui vont le laminer, l'organiser, etc. Toute la question du travail analytique, si difficile à comprendre pour la plupart des gens, c'est qu'il ne s'y passer rien d'*a priori*. Moyennant quoi, quelque chose peut se passer.
>
> (…) La logique du vague est quelque chose qui nous est posé, régulièrement, comme étant une sorte de définition supplémentaire à donner à cette chose, à ce rien. En quelque sorte, nous pourrions dire que l'on accueille le rien.

> Permettez-moi (…) de remarquer que, pour reprendre ces questions de l'éthique, pour ne pas les considérer comme fermées, est-ce que d'une certaine manière, l'éthique (…) ne pourrait être considérée du côté de l'indéfinition ? Est-ce que ce ne serait pas une éthique de l'indéfinition, de l'infini, de l'ouvert ? Dire : « Mais non, non, non, vous ne me ferez pas rester dans votre monde de détermination ou d'indétermination décisive totale [ou le totalitarisme rationalisant, ou la contingence radicale], mais [j'évoluerai] dans un monde d'indéfinition. Il y a toujours du défini à accomplir, il y a toujours de la définition à faire, il y a toujours de l'ouvert. Il me semble que l'on peut aller de ce côté-là…[249]

*

Demeure

Pour « faire passer » cette logique, il m'a semblé qu'un discours qui « fasse passer au travers de » cette logique était le plus légitime à poser : l'*essai* de l'expérience (au sens montaignien du terme), la théorie ne peut l'éviter sous peine de retomber dans les ornières de la logique générale. Je ne pouvais que divaguer moi-même sur ce que peut être l'expérience ordinaire, quotidienne, du vague. Y a-t-il des ambiances vagues, des lieux vagues, des moments vagues ? Y a-t-il, enfin, une façon de dire le vague ? Parler du temps et de l'espace, des formes que prend le vague, ce n'est pas le réifier, c'est parler de sa perception. C'est parler à hauteur de la simplicité et de la sensibilité qu'occasionne sa présence. Il ne s'agit plus seulement d'œuvrer sous la loi d'une logique sous-jacente, mais de laisser *paraître* — seul mode sérieux pour l'efficace de son inscription — une esthétique du vague. Une esthétique qui cherche pas à prouver, sinon une chose : qu'elle ne « mène à rien[250] »…

… Et que c'est pour cela qu'elle nous est absolument vitale. Car cette esthétique n'est pas un supplément d'âme, elle en est l'enroulement, le pli par où elle accompagne toute présence, et donc traverse le cœur de toute praxis émancipatrice. On peut « lutter pour », « lutter contre », on peut vouloir construire quelque chose plutôt que rien, ou plutôt que l'état humain tel qu'il va sous le règne des pulsions mortifères à l'œuvre dans toute époque — la nôtre nous en fait savoir quelque chose… —, mais en rien de telles « consciences » manifestes ne sauront tenir lieu de ce qui se joue dans la sous-jacence, cette efficace fonction des milieux que nous travaillons à faire naître, pour ensuite les partager dans la connivence : fonction de l'invisible qu'il faut maintenir invisible, si l'on veut qu'il demeure efficace liant qui nous fait tenir bon sous la chappe de plomb. Fonction de l'accueil et du respect du contingent *en tant que contingent*, de l'incalculable advenue à partir de laquelle, seule, peut se structurer un monde qui ne soit pas mort. Boîter à plusieurs, tâtonner, précaires, dans le quotidien bricolé sans gloire ni humiliation. Dans l'ordinaire de jours qui nous portent, mais dans une ambiance qui se décide au travers de nos humeurs travaillées.

Rien de moins « noble », « haut », qu'une telle fidélité au vague : rayure castratrice dans les sauvetages de l'humanité en général, dans les volontés de faire le bonheur des masses. Logique qui ne vaut qu'à l'échelle restreinte des quotidiens partagés, visant à devenir conflictuels sans meurtre, liés sans fusion : de quoi respirer, sous la chappe. La praxis qu'ici on vise n'est pas une praxis révolutionnaire qui attend la révolution ; forcément, cela a de quoi décevoir. Le vague et son esthétique sont à entendre sur une fréquence beaucoup plus basse, fragile, proche du pur sentir, du pur possible si souvent écrasé sous les réalités généralement gérées, trop univoquement orientées : à hauteur de ce qu'Erwin Straus appelle le « pathique », à hauteur d'ambiance, à hauteur de tonalité, en deçà des mots (d'ordre ou autres).

---

[249] Michel Balat, *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2000, p.232-238.

[250] Quel que soit le sens dans lequel on la prenne, l'expression est juste. C'est qu'à l'origine, *vague* signifie le vide latin : *vagum*. Cf. Balat, *Psychanalyse, logique, éveil de coma*, *op. cit.*, p.235-238.

Nous voici dans la vie quotidienne. Enthousiasmes, monotonie, stéréotypies, lassitude : épaisseur humorale, atmosphère lourde ou diaphane, rencontres ratées. Nous sommes comme des taupes, à la vision faible, aux oreilles assourdies. Chacun creuse son chemin, poussé par des forces obscures, dans un contexte massif dont l'infini n'est qu'une erreur de perspective. Horizon borné par des corps, par des choses et par le niveau limité de notre existence. Nous n'irons pas plus loin que là où nous en sommes.

(…) C'est une *passion éthique* qui nous fait demeurer dans cet espace : l'espace d'accueil d'un lointain, d'un impossible. Cet accueil de l'inapparent, du non encore dit, met en question notre assise, notre confort. Sorte de Mimésis qui s'effiloche, se ramifie dans des zones précaires ; échafaudages fragiles, belvédères en carton, qui jalonnent des sentiers, des clairières : lieux insolites faits de virgules et de contrepoints. Ces lieux sont à déchiffrer dans leur propre déchirure.

(…) Préserver cette lueur salvatrice de la précarité (…) le respect des choses précaires : des gestes, des regards, des façons d'être, la marque des pas, le grincement d'une porte, des feuilles qui volent, la pluie, le soleil : l'inutile dans toute sa transcendance.

(…) C'est à partir de ça qu'un monde peut se construire qui ne soit pas cimetière[251].

Ces lieux et ces moments ne mènent à rien. C'est de ce rien-là qu'alors peut naître ce qui, de vrai mais de non programmé, émergera. Ce rien fonde l'éthique dans sa singularité et dans son irréductibilité à une rationalité comptable, stratégique ou scientifique. Dans ce rien continue d'affleurer l'irrécupérable et l'indispensable, avec toujours au cœur, des choses comme des êtres, la négativité — tant, d'elle, dépendent le sens, l'éthique et la pertinence de toute praxis.

Rue Renouvin, été 2008-été 2009

[251] Jean Oury, « La Psychose, l'institution et la mort » (*Matière et Pulsion de mort*, Colloque de Milan, 1974, publié à Paris, 10/18, 1975), *in Onze heures du soir à La Borde*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p.52-53.

La scène intenable
au cœur de toute rencontre
Par delà le principe de curiosité
Quart Livre, LXVI-LXVII

Le texte qui vient assume une double naïveté.

D'une part, quelque chose de natif se célèbre pour son auteur dans la participation à ces mélanges adressés à un être qui compte, et a compté. Si l'on sait, depuis Paul Valéry, que bien des pensées s'achèvent en amphithéâtres de Sorbonne, il arrive aussi que de jeunes êtres naissent à eux-mêmes et au monde de la pensée, quelque part parmi les meubles patinés des bibliothèques, sous les combles donnant rue Saint-Jacques, où se tiennent des séminaires restreints. C'est là que Mireille Huchon, pour moi et d'autres, fut d'abord le nom d'un accueil, avant d'être celui d'un encouragement à l'envol — pour demeurer, ensuite, celui d'une réponse calme et inamovible. Elle accepta que nous placions nos fidélités mutuelles sous le signe de l'Atelier Seizième Siècle*, lieu artisanal et ouvert, où jamais elle ne nous intima de nous y conduire en disciples, mais de demeurer dans la discipline d'une passion intellectuelle partagée. Cela lui ressembla* toujours*. Ce qui est rare.*

D'autre part, la question que je poserai ici sera naïve : qu'est-ce qu'une rencontre ? Qui plus est, n'étant pas moi-même seiziémiste, mes propos tiendront moins de l'exposé érudit que d'une réflexion personnelle, à la croisée entre interrogations poétiques et questionnements anthropologiques (et ici, psychiques). C'est ainsi que, dans cet Atelier Seizième Siècle, à la première génération duquel je participai, j'ai toujours eu le sentiment d'être accueilli, « supporté » dirais-je avec humour, par un collège qui, lui, a tout d'un légitime séminaire d'érudition qui « ne s'en laisse pas passer une ». C'est à cette compagnie que les lignes qui viennent se veulent, aussi, un signe envoyé.

Si les notes *(savantes) manquent, qu'au moins une telle tonalité donne le* la *au pieu devoir de fidélité d'un ancien* escholier *qui, avec quelque quinze ans de retard, rend un texte lui-même ancien déjà*[252]*, moins une copie qu'un « texte-libre », comme on dit en pédagogie Freinet, plus proche d'une fable et d'une imagination, d'une « projection des passions », que d'une stricte discipline historienne. Car c'est aussi sur de tels chemins bizarres que la parole de Mireille Huchon a laissé d'autres paroles s'autoriser d'elle pour partir déployer leurs arabesques.*

Les pages qui suivent vont évoluer dans l'aire de l'ultime escale des Peregrins de la Thalamege, au chapitre LVII du *Quart Livre*, escale qui à proprement parler n'en est pas vraiment une, seulement une station face à l'île de Ganabin. Je voudrais tenter, comme lecteur, de demeurer dans le rythme singulier de cette station, qui n'est ni l'immobilité totale qui força le récit à se « mettre à la cape » face à Chaneph, avant de reprendre sous les auspices du vent bon et vrai d'une « Pentecôte évangéliste » (pour reprendre une expression de Paul Smith), ni l'allant exploratoire qui marqua la cadence habituelle du récit qui, d'île en île, a mené le livre rabelaisien jusqu'à ses pages ultimes. Rester dans cette stase bizarre, où soudain ne règne plus la levée de la quiétude, ni l'inquiétude exploratrice, mais l'angoisse.

[252] Ce texte est la communication au Colloque international *Des Gens curieulx*, de l'Université Mc Gill à Montréal, d'août 2006. Il ne figure cependant pas dans ses *Actes*, depuis publiés.

Les réflexions que je propose relèvent d'une réflexion de poétique générale, à partir de ce que j'ai appelé ailleurs la « disposition au sens » de la fin du *Quart Livre*[253], et sur l'étagement et l'intrication de ses niveaux énonciatifs, organisés en différentes sphères de voix, en l'occurrence celle des personnages de la fiction et celle de Villon. Vous me pardonnerez par endroits des raccourcis argumentatifs évoquant d'autres pans de cette étude, auxquels je renverrai. Mon (long) point de départ sera de questionner la curiosité de Pantagruel. En effet, je décide de considérer naïvement la curiosité ni dans son aspect objectif (au sens d'avoir une attitude ou des attributs étranges et d'être objet de curiosité), ni dans la connotation péjorative qu'elle peut revêtir, mais à la fois dans le sens subjectif d'un souci d'ouverture, et neutre d'une attitude parmi d'autres proposée au sujet de l'existence et du savoir. J'entends par « curiosité » une lutte contre les préjugés grâce à une cure d'altérité, mais qui contribue en retour à affiner et renforcer les catégories qui organisent notre connaissance et notre langage. C'est dans cet aller-retour ambivalent que naviguent les mots et les gestes de Pantagruel et de ses compagnons dans le *Quart Livre*. Et dans le spectre des différentes situations, il est quelques épisodes où l'on ne débarque pas, et un épisode en particulier où les personnages préfèrent renoncer à leur curiosité : c'est à la toute fin du Livre, aux ch.66-67. La Thalamège fraye au large de l'Île de Ganabin, infestée de larrons. Pantagruel ressent une « rétraction urgente » et refuse tout net d'y aborder, malgré la présentation mitigée de Xénomanes et les encouragements virils de Jan. Pantagruel ne se range pas vraiment non plus à l'avis de Panurge, qui, couard comme à son habitude, court se réfugier dans la cale. Certes. Mais enfin, contrairement à la disposition traditionnelle des rôles, le géant ne se situe plus du côté de la curiosité. Le *daimon* de Pantagruel le retient d'accoster, puis va rester muet quant à la raison d'une telle retenue — ou plutôt, malgré sa désignation expresse par Épistémon, ce personnage qui toujours pointe du doigt la direction du sens dans les situations les plus confuses, on va tout faire pour faire taire ce démon et fuir l'angoisse à laquelle il est cependant irréductiblement lié. Pourquoi ? Pourquoi, également, ce rire de Pantagruel — qui rit rarement — lorsque Jan provoque contre les larrons une canonnade qui ne vise en fait qu'à faire se conchier Panurge de peur ? Et, dans l'espace menant à ce *terminus ad quem* qu'est la « fin des aventures », pourquoi mettre à l'honneur la fiente purgatrice, comme le rappelle l'anecdote de Villon dans le déduit d'Edouart d'Angleterre ?

I. À L'ENCONTRE DE L'AUTRE

Essayons de schématiser ce qui arrive. L'enquête marine du *Quart Livre* se déploie, voire se perd à travers des prodiges. Les questionnements que leur fait subir la *libido cognoscendi* des peregrins sont les outils éthiques d'une interrogation sur la connaissance de la Nature, entendue comme connaissance de l'autre par nous, et du cœur de nous-mêmes à travers l'épreuve de l'autre, de sa rencontre et de l'échange qui s'opère alors entre nos deux sphères. Sur le plan du savoir, l'enjeu est d'affronter le monde, sans fard (ce qui ne signifie pas sans topoi ni catégories prédéfinies : pour être reçu et supportable, le hors-monde doit déjà devenir un « autre » ou un « nouveau » monde, c'est-à-dire à tout le moins un monde accessible car possible). Or dans ce protocole de découverte : 1. découvrir l'inconnu, 2. l'expérimenter et 3. en faire l'objet d'un discours, soudain, au large de Ganabin, un dysfonctionnement s'insinue, qui questionne cette intégration de l'inconnu à notre aire d'existence et de savoir. En effet, jusqu'à ces chapitres conclusifs, la dialectique du nous-mêmes et de l'autre n'avait jamais mis

[253] « Maistre François Villon ou la construction d'une auctoritas par le jeu des voix. La disposition au sens d'une anecdote rabelaisienne (*Quart Livre*, LXVII) », *Jean Céard, Marie-Luce Demonet, Stéphan Geonget, éd., Rabelais et la question du sens, Actes du colloque international de Cerisy d'août 2000*, *Études rabelaisiennes* t.XLIX, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », 2012, p.254-269.

fondamentalement en péril ni l'identité ni l'intégrité ontologiques des Peregrins de la Thalamege. La délimitation avait toujours été clairement établie entre « nous » et l'autre. C'est que ces deux pôles étaient suffisamment assurés de leur identité, de leur être. Or cette fois, c'est tout bonnement le fait de franchir la ligne de démarcation qui ne va plus de soi, qui fait l'objet du récit de Ganabin. Et l'affect de la peur témoigne de ce que la soif de connaissance rencontre avec Ganabin cet instant où le rapport du sujet de la connaissance à son objet, l'attitude d'ouverture véritable, fait courir à ce sujet le risque d'être happé dans la dimension dangereuse du chaos, cette part du réel qui n'est pas encore le cosmos, qui n'est pas encore maîtrisée par une perception et une doctrine capables de donner forme à l'in-connu. Ce dernier, de source de savoir nouveau peut encore devenir danger de dissolution du champ épistémologique lui-même — et de ses sujets, d'où leur angoisse. Les peregrins font ainsi l'expérience de la limite elle-même, de ce pas que l'on n'ose franchir ; l'expérience de l'effroi de ce qui se trouve derrière la ligne ; l'expérience, enfin, d'une résistance « protectionniste » face à tout danger de pénétration de notre sanctuaire primordial. Cette halte devant Ganabin dure sans mener à rien, et met exclusivement en lumière une étape logiquement indispensable au bon déroulement du récit. Sauf qu'alors, cette station paradoxale est ressentie comme intolérable. Bref, cet épisode final pose la dynamique de l'interpénétration entre soi et l'autre, comme problématique spécifique. Ganabin est le choix, ultime, de focaliser du discours du récit sur *le pas suspendu de la Cigogne*, pour reprendre le nom que donne Theo Angelopoulos, dans une ambiance toute autre certes, à ce mythe de la frontière et de l'épreuve de l'autre. Autrement dit, cette ultime étape est l'épreuve, épurée, du seuil : ou bien celui-ci reste indépassé et interrompt l'enquête, ou bien il est réellement franchi, et l'enquête peut repartir. Si tel est le cas, il nous faudra établir *comment* cette étape relance le processus de quête.

Mais à première vue, c'est à l'échec de l'esprit de curiosité que nous assistons. Là où tant d'escales dépassaient sans problème cette étape purement logique (c'est-à-dire : agissaient cette marche sans la présenter sur un mode problématique), en la faisant déboucher en actes, sur un contact réel (rencontre, accueil ou affrontement d'autrui), ici au contraire, la curiosité devient impuissante, voire refoulée. Et l'île, conséquemment au refus de débarquer, désigne de facto un non-lieu de l'enquête. Pourquoi ? N'oublions pas que nous sommes après Chaneph, et que la montée d'angoisse vient après une sérieuse baisse de la curiosité vis-à-vis du monde, étape où l'aventure et la nef sont en panne et se mettent à la cape, baisse préparant ou jouxtant le projet de sortir des modalités habituelles du discours, comme le dit Pantagruel : *Ailleurs, et en aultre temps, nous en dirons d'adventaige, si bon vous semble*[254]. C'est alors, après ce programme qui semble relancer le récit *à plus hault sens*, que va se présenter ce frisson d'effroi qu'on pensait définitivement ne plus ressentir sur la scène du monde. Sauf qu'alors, il est trop tard pour tenter de le prévoir et de l'aborder avec la même posture compréhensive. La « rétraction urgente » de Pantagruel est signe qu'il y a déjà eu rupture des médiations habituelles : et c'est en cela que réside l'expérience, déréglée, de la rencontre avec le hors-lieu du savoir.

Cette rupture paraît dans le fonctionnement du récit. Premièrement, sur le plan de la fiction, on observe l'échec de toutes les attitudes rationnelles et leur détournement en vue d'éviter l'épreuve par des « défenses » : qu'on entende ce terme au sens figuré, et on a la canonnade de Jan, ou au sens allégué, et ce sont les raisons alléguées soit par Panurge, soit par le pilote. Deuxièmement, la fonction de symbolisation du monde par les mots se détériore, et laisse les peregrins en proie à une peur paralysante parce qu'immédiate, c'est-à-dire non médiatisée. Les mots n'arrivent plus à traiter le réel, puisqu'ils obéissent eux-mêmes à un *sôma* obscurément déréglé. Quand le logos se tait, c'est le symptôme qui parle — par une

[254] Ch. LXV (p.694 de l'édition de Mireille Huchon, Bibliothèque de La Pléiade).

somatisation[255]. Cette peur n'est en rien le fruit de la réalité de ces larrons invisibles, puisque le texte ne permet jamais de vérifier ce qui nous en est dit. Pourtant, accoster serait le seul moyen de stopper l'angoisse de Pantagruel et de briser le charme de l'Île. Or au contraire, la régression généralisée derrière les défenses imaginaires de la Thalamege rend la présence des larrons prisonnière d'un stéréotype logiquement tautologique : ils n'existent et ne sont définis par rien d'autre que leur aptitude à faire peur, *donc* ils font peur, avec une force imparable parce que conférée par les mots mêmes des seuls peregrins pris de panique. Voilà apparemment le vice du fonctionnement narratif et lexical de cet épisode, qui entraîne, troisième rupture, une panne dans le processus de référentialité « orthodoxe » du discours, laquelle avait permis jusque-là d'introduire de nouveaux noms dans la fiction sans mettre l'équilibre de celle-ci en péril. Ici, une péripétie semble inassimilable par l'identité narrative arrivée jusqu'à ce point : ce qui révèle, par la négative, les valeurs par lesquelles s'est gérée jusqu'alors l'ouverture à l'autre tout au long du *Quart Livre*. Ce sont les peregrins eux-mêmes qui déclenchent l'échange de flux entre les différents espaces qu'ils voulaient pourtant conserver étanches l'un à l'autre. Ces démons, devenus autonomes, mais habitant toujours nos mots, peuvent alors nous hanter, et les peurs que nous voudrions garder au dehors envahissent notre être. Ainsi, contrairement à l'accueil fait aux Paroles dégelées, au lieu d'une coulée de paroles sur le pont, cette fois, la seule vision d'une île provoque la pénétration généralisée de la nef : pénétration par un son terrifiant, écho aux « Muses » de l'île, par un fluide — l'eau de la fontaine que les chiourmes vont chercher — et plus profondément, selon un système d'indices et d'allusions que je ne peux détailler ici, par l'esprit de l'île elle-même, laronne et « villonesque ». Ce qui est important, c'est que ce brouillage dans l'organisation du récit est aux antipodes de la dialectique de la rencontre, et l'épisode souffre d'une carence centrale : ce qui s'est évanoui, c'est la réalité-butoir, l'objet palpable de la connaissance, qui permettait d'enclencher le protocole d'échange entre les deux sphères, soi et l'autre. Habituellement, sur la réalité, les excitations à la panique de Panurge venaient échouer[256], les craintes et attentes des uns et des autres se vérifiaient ou étaient infirmées, et l'insatiable soif de connaissance et de dialogue de la compagnie sortait renforcée de la rencontre. Cette fois au contraire, il y a démission quant au projet énoncé naguère au vieux Macrobe, par le refus de découvrir motivé par des *a priori* doxiques pour Panurge, thymiques pour Pantagruel, et par une régression éthique : les armes ne servent plus à affronter, comme lors du duel avec le Physétère, mais à détourner en farce scatologique une « tactique de l'autruche » bien décevante. À tous égards, donc, une négativité régit ce tableau dans sa vanité éthique et sa vacuité épistémologique, et embourbe le dernier pas de la fiction dans le règne quasi-exclusif de la déréliction excrémentielle.

Pour résumer, le serpent se mord la queue : le refus de débarquer donne à Ganabin ce statut de hors-lieu de l'enquête ; et seul ce statut d'altérité absolue donne aux larrons leur imaginaire toute-puissance, qui justifie la paralysie. J'insiste sur la mise en relation de ces deux

[255] Pasticher Françoise Dolto, convoquer une psychanalyste du vingtième siècle ici est anachronique, aussi je ne pousserai pas plus avant les possibilités de cette rencontre. Qu'on lise au moins ma lecture comme l'hommage rendu à la force proprement mythique de la création poétique rabelaisienne : créer une fable à tous égards exemplaire, et d'une portée qui dépasse l'époque de l'auteur, et prend une portée transversale à toute périodisation ou localisation, proprement anthropologique. Je ne me hasarderai pas à la dire « universelle », mais je ne peux qu'être frappé par la pertinence de cette « vignette clinique » qui n'a rien à envier aux plus belles pages sur l'angoisse de nos siècles psychologiques et métapsychologiques…

[256] S'il n'en tenait qu'à Panurge, le voyage serait louvoiement et non plus affrontement de l'univers inconnu. Lors de l'épisode des Paroles dégelées, ses derniers mots sont : « Pleust à Dieu que icy, sans avant proceder, j'eusse le mot de la dive Bouteille. » Sa peur est bel et bien de taille à le faire dévier de la voie de la Vérité. Au contraire, la prescience de Pantagruel mènera l'équipage à recevoir sur le pont de la nef ces paroles de glace, mettant en place un dispositif d'échange particulier avec l'extérieur : une ouverture à la coulée et à la fonte de paroles venues du dehors.

dimensions : immobilité et peur, car c'est elle qui fait sens, et non chacune des dimensions isolément. Le trouble est à la fois symptôme et cause du blocage. Or le récit principal se contente de présenter cela, rien de plus, en indiquant uniquement l'ordre dont relève ce phénomène : l'angoisse. Si l'on pense aux réflexions de Terence Cave et Emmanuel Naya, cette fin du *Quart Livre* ne peut que nous apparaître comme imprégnée de pyrrhonisme, comme ces textes où c'est par un trouble physiologique que se révèlent les failles de la raison et que vient affleurer ce qui fait échouer la volonté de maîtriser le monde par la connaissance et le langage. La rétraction éprouvée par Pantagruel ne peut plus être catégorisée selon un dogme quelconque, mais peut seulement être référée à une sagesse d'usage. Se produit alors une *épochè* : de l'impossibilité d'une certitude par le langage, Pantagruel en vient à une suspension totale du jugement, ce qui établit un contrepoids au dogmatisme qui se croyait assez puissant pour pouvoir exister purement, hors de la dimension somatique. Le pyrrhonisme, c'est l'attitude du champ non fermé, mais la posture est dangereuse et il faut savoir la contenir : car si elle seule peut nous mener aux confins du connu et de l'inconnu, elle nous met aussi en présence de tensions non résolubles, comme ici. Ici, où les peregrins font face à une double limite ontologique : celle du monde et celle de notre possibilité de comprendre. Ici, avec tout ce que la rare violence scatologique connote de dissolution et d'humilité de la parole humaine, l'angoisse-purge paralyse les peregrins tout en les rendant hyper-actifs : nul corps ne peut résister à la plongée générale dans l'excès d'une déraison que la farce seule permet de canaliser, farce grâce à laquelle Pantagruel métabolise sa répulsion, sans tomber cependant dans la rationalisation excessive de Panurge, et finit par rire comme cela lui est rarement arrivé. Ici plus que jamais, rire demeure le propre de l'homme.

II. En vue de la Vérité : angoisse, rire et parole

Mais il est impossible d'en rester à cette version uniquement déceptive de l'épisode, car malgré les apparences, rire n'est pas céder sur l'esprit qui guide la quête, c'est-à-dire sur le désir de Vérité. Non que la vérité se trouve sur Ganabin : la substantifique moelle n'est pas dans tel ou tel os, sur telle ou telle île. Mais dédaigner un os, refuser d'accoster sur une île, bref fuir la rencontre avec un objet contingent, c'est se rendre coupable d'annuler la posture d'ouverture ; c'est donc se refuser à la vérité, refuser de se poser comme potentiellement en proie à elle. C'est manquer à la Vérité, au sens éthique le plus strict, mais aussi d'un point de vue ontologique, car par-là on refuse de conférer à la vérité son seul mode de présentation possible dans le monde : la vérité comme présence en creux. Le tableau des ch. 66-67 met les personnages face à un tel enjeu de la façon la plus épurée, quasiment comme une « réduction eidétique », pour prendre un concept moderne. Il nous présente un lieu proprement intenable et cependant cardinal pour la constitution du savoir dans le *Quart Livre*, c'est-à-dire un instant abstrait du récit, point hors-champ qui donne à ce champ une perspective.

Mais pour qu'existe une telle perspective, dans un moment où la parole des sujets de la connaissance et du récit est disqualifiée, il faut qu'il y en ait une autre, de parole, qui sauve ce qui est en train de se passer là d'être une faute éthique, une parole apte à réintégrer l'épisode dans une relance du processus du sens. Ce sera le rôle de François Villon. Mais que vient-il faire dans cette galère ?

Je ne peux en détailler ici l'argumentation rigoureuse, mais je dirai que l'on assiste en 66-67 à une descente aux Enfers. Je ne suis pas le premier à le dire et il s'agit d'une nekuia particulière, « évangéliste » pour faire bref, qui, pour suivre Paul Smith, donne naissance à un nouvel être et réintègre la connaissance d'une loi à la vie nouvelle du Chrétien paulinien. Sur le mode comique, Panurge passe dans les profondeurs de la cale où a lieu l'apprentissage d'une loi (l'angoisse fait se conchier) par l'affrontement de ce qu'il croit être un petit diable, en fait un chat. Mais la farce ne doit pas nous faire oublier, sur le pont, le rire de Pantagruel,

rire cathartique s'il en est, et qui résonne de la même violence archaïque qui lui fait « expurger » son propre démon. Quand on y réfléchit, rien d'étonnant à cette descente aux enfers : l'odyssée de la Thalamège ne peut se soustraire à ce passage obligé, à la fois initiatique et débloquant, de tout voyage de quête. Sauf qu'une insuffisance flagrante marque le récit : de retour à la surface, il manque la mise en parole de la loi apprise. En effet, les personnages de la fiction sont focalisés sur la seule portée comique de l'affaire. L'enseignement, c'est Villon qui va le donner. Grâce à lui, dans le mutisme des personnages et l'aveuglante tombée des voiles découvrant l'angoisse, toute médiation, toute méditation n'a pas disparu. Je ne peux décrire ici tout le régime indiciel, thématique et allusif qui relie ces deux espaces du texte, mais je soulignerai que pour la seconde fois chez Rabelais, Villon est aux Enfers. Messager entre le monde des morts et le nôtre, dans sa légende comme dans les vers cités au ch.67, il permet l'acte de connaître et de dévoiler la loi, qui, seul, justifie une nekuïa. L'espace énonciatif de l'anecdote participe donc de l'équilibre du récit, dont elle comble une lacune majeure. Mais ne voyons pas ici un défaut du récit : cette lacune est inévitable de par la nature même de la loi révélée. L'*angustia* empêche toute articulation de mot chez le sujet qu'elle *saisit* ; ces mots doivent venir de la bouche d'un autre, qui se tient en dehors de cette scène intenable : Villon. Sa voix hors-fiction ne rassure pas Pantagruel, elle ne comble pas ce vide soudain de certitude, mais elle le resitue et lui restitue toutes ses résonances. Là où les personnages de la fiction illustrent une loi en la vivant, les Maistres en marge observent et interprètent. Le poète est alors celui qui *dit* ce dont les personnages de la fiction ne peuvent assumer l'assertion, même s'ils en acceptent la loi.

Or que dit Villon ? Rappelons la situation de son anecdote. Le roi d'Angleterre présente sa défécation face aux Armoiries de France comme l'expression violente, mais maîtrisée, de sa puissance politique ; aussitôt Villon le remet sur le chemin du sens véritable de ce qu'il est en train de faire : la purge du roi est le fait de Linacer, son médecin, et les Armoiries ont été placées dans le réduit royal pour déclencher un sain relâchement du boyau culier du roi saisi d'effroi. Autrement dit, une image[257] *affecte* celui qui la reçoit, au sens physiologique le plus strict, puisque d'elle découle la purge. C'est par là qu'est dévoilée à Édouart la vérité de sa propre humanité dont il n'avait jusqu'à présent perçu que la réalité (forcément) inversée. Je passe sur l'art de lire ici sous-jacent, mais cette scène est assurément, bien qu'allusivement, à lire en rapport avec le récit principal et sa nekuïa. Les paroles se font écho d'une sphère de voix à l'autre, d'un niveau de récit à l'autre. Remarquons que le réduit a tout d'un sanctuaire, délimité et mis sous le signe d'une loi à la force immense, que l'on peut soit subir sans la comprendre, soit (re)connaître avec sagesse. Or c'est cette même loi qu'illustrent à eux trois Jan, Panurge et Pantagruel. Avec la canonnade, Jan organise, comme Linacer, le dispositif qui déclenche l'affect. Panurge plonge dans ce qui régit notre vie de façon intestine, tout en endossant l'aspect ridicule de la situation. Et Pantagruel, figure exemplaire, fait écho au rôle symbolique du Roi Édouart, Édouart dont par ailleurs on peut rapprocher la pose du ch.23 du *Gargantua*, où Ponocrates instruisait le jeune géant pendant que celui-ci était à la selle. L'anecdote pourrait se lire ainsi comme la leçon d'un *Maistre Villon* donnée à un élève, à la fois personne intime et chef de peuple[258], sur la mauvaise voie. La voie n'est bien sûr pas

[257] Il ne s'agit bien sûr pas que des images. Cette page est un art de lire, et surtout un art de maîtriser les effets *réels* du poétique, pratique purificatrice au service de l'humain, mais dangereuse de par son efficacité même. Le visuel y occupe une place significative. Il fait « écran » et présente sur ce même écran tout un spectre de réalités. À travers le même verbe « voir », sont en fait réunis tout ce qui est de l'ordre du symbole, artistique aussi bien que logique. Il paraît donc acceptable de voir dans la relation aux armoiries un *analogon* du rapport au symbolique en général. Je traite de ce point plus en profondeur dans mon étude monographique.

[258] Roland Antonioli a cette phrase : « En prenant la haute mer, le rire aussi embarque pour une vaste aventure. Il s'agit, pleinement et collectivement, de santé. Car c'est vers la sagesse, et la vérité, qu'on s'est embarqué. » (*Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de renaissance », *Études rabelaisiennes* t. XII, 1976, p.361.)

aussi mal suivie par Pantagruel que par Édouart, mais il s'agit tout de même de ne pas laisser sa « rétraction urgente » se produire et réorienter le récit, sans que s'inscrive au moins un redéploiement interprétatif. Lequel ?

III. PAR-DELÀ LE PRINCIPE DE CURIOSITÉ

Du passage *insupportable* de Pantagruel par une telle émotion, on peut dire en termes de quête qu'il désigne une voie vers la Vérité : c'est seulement lorsqu'un deuil s'est opéré quant à l'accès au savoir dans le monde, que l'on peut être pénétré par la Vérité. Au point alors de ne plus même pouvoir articuler physiquement un seul souffle : d'où la sagesse de Pantagruel, qui, comme il a su recourir au silence éloquent des larmes devant la mort du Grand Pan, sait ne rien dire, tandis que, ailleurs, sans qu'il le « sache » consciemment, s'élève la voix de Maistre François.

Mais, au-delà de l'expression topique, pourquoi recourir à ce *Maistre,* le seul poète français contemporain (ou presque) à être nommément cité par Rabelais ? Parce que le poète n'est pas la figure la plus sage de la connaissance, mais la plus étendue et la plus profonde, c'est-à-dire à la fois la plus extrême et la plus radicale : et à certains objets, elle seule peut accorder son timbre, et arrimer son Autorité. Le fonctionnement d'ensemble des attributs des personnages au sein de la compagnie, mis finalement sous le chef de Pantagruel[259], exemplifie les réajustements nécessaires à l'attitude éthique de curiosité et d'in-quiétude nous imposant une quête active dans le monde. Mais ces « faicts et dicts » contiennent leur part de bouleversements intestins, langagiers, comportementaux et autres. Ces derniers, quant à eux, relèvent de l'angoisse et d'une éthique de l'acceptation et de la réceptivité, cette « patience active », pour reprendre les termes du psychiatre Jean Oury, face à ce qui ne peut que nous être révélé, depuis un lieu (lieu abstrait de discours, dimension sous-jacente à la surface de nos échanges « concrets ») où nous ne saurions nous aventurer. — Et là, nous sommes dans tout autre chose que de la fiction ou de l'enquête : le rapport simple, communicationnel, du sujet à l'objet du savoir ou de l'expérience, sur la scène homogène du monde, ne suffit plus. Une hétérogénéité des niveaux discursifs et une hybridité énonciative sont nécessaires, qui rendent le *Livre* complexe, et le font fonctionner comme système.

C'est à cette hauteur seulement que peuvent se distribuer des faits observés, reçus, interprétés, et circuler à travers chaque niveau ou isolat narratif : ce n'est qu'à la condition de rendre lisible et suivable une telle circulation que le texte peut nous permettre de mettre en relation tel point (de récit, d'énonciation, de contexte), bref de développer notre lecture et notre interprétation. Plus que jamais, le texte se dispose au sens[260]. C'est à ce degré de fonctionnement seulement, dans ce cadre, que par sa présence « clandestine », la voix de

[259] Un chef qui n'exclut cependant pas une répartition des rôles qui n'est pas toujours automatique : ainsi, Panurge n'est pas toujours l'inutile couard, ni Pantagruel le seul sage. Il semblerait déjà que l'habit du géant, de chrétien paulinien, stoïcien parfait, soit parfois plus lourd qu'élégant, et qu'il lui fasse même rater certaines pistes, au nom de principes un peu trop doctement suivis. Heureusement, Épistémon, parmi quelques autres, agit dans l'équilibre du récit. Les personnages, via leurs attributs, agissent dans le traitement des séries thématiques (ici, la peur) tout au long du récit romanesque. Lors du colloque de Montréal, plusieurs communications ont montré l'importance cruciale des personnages dits secondaires dans l'organisation du récit et surtout dans son redéploiement interprétatif. C'est à la complexité de la catégorie du personnage, et à ses différentes facettes (topiques, idéologiques, philosophiques, etc.) qu'ont appelé nombre des discussions, à l'occasion en particulier de la rencontre avec Homenaz, telle que nous l'avait présentée Ariane Bayle.

[260] « La critique et son objet. La disposition au sens d'un texte rabelaisien », Thérèse Vân Dung-Le Flanchec, Isabelle Garnier, Véronique Montagne, Anne Réach-Ngô, Marie-Claire Thomine, Trung Tran, Nora Viet, éd., *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2016, p.355-381.

Villon peut irradier tout le chapitre, dans le silence qui règne entre les différentes sphères de voix du texte, à un niveau certes infra-audible pour les Pèlerins, mais efficace malgré tout (ou grâce à cela), au niveau du *Livre* dont ils sont les êtres. Sa parole se fait « présence sur fond d'absence », dirait Lacan, et sauve le rire de Pantagruel de n'être qu'une fuite : bien sûr que ce rire est *aussi* une fuite, mais, mis en perspective et rendu à sa véritable valeur par la voix de Villon, il redevient le signe qu'une épreuve a été véritablement traversée et résolue, et donc qu'elle ne condamne pas le développement de l'enquête, mais la rend à sa possible continuation : non plus dans son « à-venir » mondain, mais dans son au-delà.

Ce rire est proprement *ambivalent*[261] : il résonne sur différents plans, et sa valeur n'y est pas la même ; et *reconnaître* cette ambivalence, c'est-à-dire en acquérir le savoir et en accepter les conséquences (l'impossible capture par le langage humain de son objet véritable), c'est le seul moyen de dépasser l'ambiguïté éthique où se trouve Pantagruel face à cette expérience dont il ne se sent pas prêt à transformer l'essai en savoir, mais dont il est bel et bien le lieu où un tel savoir vient de se déposer. L'ambivalence relève l'ambiguïté, au prix d'un renoncement à la toute-puissance imaginaire. Deux scènes coexistent, la Terre et le Ciel, l'une sous-jacente en permanence à l'autre.

Ainsi, c'est dans les marges du récit que, par du langage, peut se réarticuler l'angoisse, signe pour la vérité, et que la possibilité du sens comme quête se redéploie hors des impasses présentées par la fiction. L'aventure de la parole est relancée — cela, la croisée au large de Chaneph vient juste de nous l'apprendre, avant que le récit n'arrive à Ganabin. Mais désormais, cette parole et son objet savent qu'elles se tiendront par-delà tout principe de curiosité : tel est le prix, passant tout négoce mondain, de ce qui n'a pas de prix, et qui n'est rien de moins qu'une « renaissance au langage[262] ». Seule une valeur inéchangeable, intouchable, peut donner valeur à tout le reste, et rendre possible le carrousel de l'échange et de la manipulation entre les êtres, les choses et les situations ; cette valeur négative, celle d'un point exclu — rejeté, « maudit » comme un larron —, fonde en dernier lieu toute structure d'échanges, échanges au cœur desquels ce point, tel le mana des sociétés océaniennes, désigne rien d'autre que le point de *tabou*, ou : *sacré*[263]. L'ambivalence est humaine, elle ne concerne pas la Vérité du Verbe, et le cheminement des peregrins est de réapprendre cette sagesse à la rencontre de chaque île.

Et il fallait bien la parole d'un poète messager pour qu'une telle valeur, par-delà ses apparences toutes négatives, qui la rendent inaudible et qu'il faut respecter comme telles[264],

---

[261] L'ambivalence marque, en nos termes modernes, l'accès au registre du symbolique (et, soit dit en passant, à sa nécessaire castration) : le petit d'homme ne pourra jamais tout saisir de son dire — même si, en lui, le cœur de la créature de Dieu peut, à travers la foi, être saisi par le registre de la vérité.

[262] J'ai proposé cette lecture dans « Renaissance au langage. Un mythe sémiotique au large de Chaneph (*Quart-Livre*, LXIII-LXV). Quelques propositions de rencontre entre Peirce et Rabelais », *in* Franco Giacone et Paola Cifarelli, dir., Université de Turin, *Langues et langages dans l'œuvre de François Rabelais, Actes du colloque international de Turin et Torre-Pelice, du 11 au 13 septembre 2015*, 2020, à paraître.

[263] Sur cette question du respect du sacré et de sa position négative dans le circuit d'échanges symboliques qui constitue tout groupe humain, je renvoie à un tout autre champ, celui des praxis pédagogiques : voir entre autres « *Pacare*. La monnaie dans la classe. Échangeur universel, économie des échanges et éthique », *Pédagogie et Langage. La pédagogie institutionnelle, à la rencontre de sciences du langage et de l'homme. Un compagnonnage marginal*, Paris, L'Harmattan, « Cognition et formation », 2020 (à paraître), p.69-82.

[264] Respecter la négativité en tant que négativité, savoir laisser dans le registre de l'invisibilité ce qui n'a pas vocation à fonctionner dans la claire et visible évidence : savoir ouvrir notre penser à un tel « dehors », constitue une discipline de maigreur dont on peut se revendiquer largement par-delà l'esprit évangéliste de l'œuvre rabelaisienne. Il s'agit d'une condition anthropologique fondamentale si l'on veut ne pas sombrer dans une réduction du monde et du langage à une science « positive », « expérimentale ». Je renvoie à « Deux régimes d'invisibilité. Une certaine invisibilité, seule condition possible pour une communauté humaine », Ksenija Djordjevic Léonard (éd.), *Les minorités invisibles : diversité et complexité (ethno)sociolinguistiques (Actes du Colloque international de sociolinguistique*

ne s'en inscrive pas moins à son juste degré d'efficacité. « En contrebande », comme il sied à un larron, « en *douce* », cette douceur paradoxale et vaguement lucianisée, mais toujours là comme la plus haute qualité d'un idéal de style incarné par un *Maistre François* en exil…

POST-SCRIPTUM. D'UNE RENCONTRE

Qu'est-ce qu'une rencontre, ou : comment s'opère-t-elle ? On peut raconter une suite de rencontres, il est plus difficile de décrire ce qui, toujours inattendue et plus ou moins incalculable, la rend possible en nous, et nous rend ouverts à elle ; il est plus rare encore de décrire l'instant et le lieu où une rencontre échoue. Or une analyse, un diagnostic, n'est nécessaire qu'à partir de ce qui ne fonctionne pas comme on s'y serait attendu. C'est alors qu'on peut donner comme le schéma abstrait de cette rencontre, sa logique, c'est-à-dire un point fondamental, point de possible autant que de butée, et qu'un récit de quête, qu'une enquête, ne peut ignorer. Et c'est ce que le *Quart Livre* n'élude pas.

C'est souvent quand déraille l'automatisme qui semblait aller de soi qu'apparaissent soudain ses rouages. C'est quand elles sont dé(sen)chaînées que les forces jusqu'alors concourantes témoignent de ce qui se joue dans leur mise en ordre narrative. Il y a dés-intégration de l'ensemble de la scène, qui se dispose sous nos yeux d'une façon toute autre : de l'*automaton* narratif, on voit soudain apparaître le dépliage des différentes strates où se produisent, « comme si de rien », les gestes négociant la *tuché* de la rencontre. La mise en récit est une des modalités de l'intégration, ce schème anthropologique du sens[265] ; et c'est dans sa poussée jusqu'à des conditions extrêmes, au point le plus proche du réel qui jamais ne pourra être intégré dans ce système d'ensemble, point radicalement hors-récit (ici, Ganabin), que peut s'éclairer l'économie ordinaire du récit qui, jusque-là, permettait à chaque péripétie de faire entrer de l'hétérogénéité dans l'homogénéité épisodique, cumulant ce « milieu » du récit et le menant jusqu'à son retour à l'homéostasie finale. Mais à ce titre, le récit du *Quart Livre* pose problème : la dernière étape nous laisse au milieu d'une péripétie, devant une île où l'on n'abordera décidément pas — et… ? Et *plus rien* : « Fin des aventures », plus rien n'adviendra. L'hétérogénéité cède le pas à l'anomie ; d'un point de vue strictement diégétique, l'homéostasie est atteinte sous le visage non-attendu d'une démission : il y a non-lieu comme stase ultime, telle est la dernière inscription du langage humain dans l'espace du livre.

Est-ce pour autant que le sort de son récit emporte celui du *Quart Livre* lui-même ? Il s'en faudrait de beaucoup[266]. Le dernier épisode du récit, dans son incapacité à assumer l'achèvement narratif attendu, peut et doit se lire comme intégré dans un autre niveau d'économie, celle du discours du *Livre*. Le récit n'est pas le tout du discours, et c'est dans le redéploiement de ce discours autour et au travers du récit, dans sa négativité, son silence ou ses autres lieux formant système (excursus, *Epistre liminaire*, *Prologue*) que peut se redéployer la « disposition au sens » de l'œuvre, c'est-à-dire ce qui rend possible, dans la matière même du texte, un circuit d'échanges, de négoce, entre nos interprétations. Ce discours, à travers l'enchevêtrement énonciatif de la dernière station de la Thalamege, donne

---

du 28-29 novembre 2013, à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3), Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2014, p.40-52 et à « Trois négativités. D'un matérialisme qui ne serait pas du sordide », Colloque 2016 du *Kristeva Circle*, Stockholm, à paraître dans *L'Année de la recherche en sciences de l'éducation*, 2020.

[265] Pour un questionnement du paradigme narratif dans le champ des sciences humaines, voir « *Parler du sujet sans en parler…* La narrativité, modalité de l'intégration psychique, et la métapsychologie », Chantal Clouard, Bernard Golse, Alain Vanier, éd., *La Narrativité. Racines, enjeux et ouvertures*, *Actes du Colloque international de Cerisy de septembre 2012*, Paris, In Press, « Ouvertures Psy », 2017, p.117-134.

[266] Mireille Huchon un peu plus tard, dans les rues de Montréal, aura ce commentaire : « C'est tout de même une preuve de plus que le *Quart Livre* est bel et bien achevé ».

l'image en creux, en négatif, de la logique de toute rencontre, comme un schème de ce que c'est qu'avancer dans la connaissance et l'existence.

Qu'est-ce qu'une rencontre ? Qu'est ce geste d'accueil qui ouvre l'existence en nous poussant un pas plus loin ? En quoi ce qui nous fut transmis peut-il alors se faire l'adjuvant d'un tel risque — ou au contraire une crainte trop précautionneuse ? Où, entre risque et crainte, placer le juste milieu qui définit l'éthique ? C'est le hasard d'une rencontre, avec le séminaire du mardi matin de Mireille Huchon, il y a de cela un peu plus de vingt-cinq ans, qui m'a offert le mythe de Ganabin permettant de poser cette question, à laquelle je n'ai cessé de revenir depuis.

Pourquoi proposer aujourd'hui ce texte, écrit il y a bien des années ? Une copie d'écolier, disais-je en préambule. C'est ailleurs, en d'autres époques et d'autres termes, que m'accompagnent cette Renaissance et cette fin de Moyen-Âge européens et que, je le constate, ils constituent des points de perspective, de permanentes orientations hors-champ pour mes travaux sémiologiques dans le champ des praxis contemporaines de création artistique, de psychiatrie[267]*, de pédagogie, d'engagements citoyens ici ou sur d'autres rivages.*

La fin du Quart Livre *est un mythe. Mythe du savoir, de la rencontre avec le dehors, le* daemon*, le réel ; mythe de l'angoisse sans laquelle nulle méthode, nul cheminement, ne peut advenir ou persévérer. Ce mythe ne fonctionne pas seul, il forme système avec toute la fin du* Quart Livre*, c'est-à-dire avec Chaneph tout au moins. Chaneph, cette fin idéale, véritable apogée évangéliste qui eût emporté et achevé le récit dans la beauté — mais justement, c'eût été trop beau : il faut accepter sa condition, être un pèlerin qui, dans ce monde, ne trouvera nul achèvement à son cheminement. Donc Ganabin, véritable épochè du geste d'ouverture et de franchissement du seuil vers le dehors afin que ce dehors fasse à son tour entrée en nous, introjection sous forme d'un savoir, acceptation socratique d'une* présence*, agent d'un déchaînement de la vérité — sauf que cette vérité a bel et bien vu son aire être indiquée, déjà : donc retour en arrière, juste d'un pas, pour réintégrer la « Pentecôte évangéliste » de Chaneph — oui, mais… etc. Un tout formant système : une renaissance au langage, contre une traversée de l'angoisse, condition anthropologique de tout accès à cette discipline du passage permanent entre les différentes dimensions où se déploie la parole, le verbe, la vie. Discipline du passage et de l'incomplétude, produisant ce que nous, modernes, appelons le sens. Il ne saurait y avoir mythe plus efficace quand il s'agit de penser notre rapport à ce que nous sommes (et ne sommes pas), rencontrons (toujours, même quand cela provoque chez nous une rétraction naïvement protectrice), partageons (sans forcément comprendre sur l'instant ce dont il s'agit), transmettons (que nous le voulions ou non).*

*Un mythe, sa fonction n'est pas d'expliquer, mais de présenter, pas de rendre compte, mais de saisir et de permettre à qui l'entend d'être à son tour saisi par « ce qui (se) passe ». Le mythe, cette achronique présence dans un mi-dire, qui nous intègre à son ordre telle la pierre de Magnésie de l'*Ion*, et de laquelle nous participons de toutes nos passions projetées, selon la catharsis aristotélicienne qui constitue, au fond, le régime le moins inexact des propos que j'ai osé associer sans peut-être le fondement nécessaire à la docte assemblée de mes amis seiziémistes.*

---

[267] C'est dans ce champ, de la psychose, de la schizophrénie et de l'autisme, que s'éprouve à son point le plus tragique et le plus sacré le devoir de se tenir « au plus proche du lointain de l'autre », comme le dit Jean Oury. C'est là que l'angoisse règne au plus fort, et où il s'agit de faire d'elle un signe, qu'il faut savoir « encaisser », c'est-à-dire lire, accepter qu'il se déploie dans notre propre parole pour être rendu à toute force d'interprétation, fonction sur laquelle l'autre peut trouver un tenant-lieu pour son propre cheminement existentiel — tant toute psychiatrie est une anthropologie. Pensons au titre éloquent des entretiens publiés par le psychiatre Jacques Schotte : *Vers l'anthropopsychiatrie*, Paris, Hermann, 2008.

Ce mythe, cela fait vingt années que je reviens face à lui, depuis que, un mardi matin dans une salle aux boiseries lisses d'usure et sentant la cire, l'écoute cordiale et sans surplomb d'une enseignante dont j'appréciais l'accueil à juste titre, mais sans distinguer alors l'autorité intellectuelle dans toute son ampleur, me conseilla, oui, d'aller creuser du côté de ce François Villon en effet quelque peu bizarre. Vingt ans après, autour de cette même autorité de ma jeunesse, mais plus conscient de sa profondeur, me revoilà sous la forme simple d'une reconnaissance et d'une admiration heureuse. Je vous rends, Mireille, avec bien du retard, ma copie d'écolier distrait, mais fidèle…

Mont-Royal, 25 août 2006 — Ménilmontant, printemps 2020

Pierre Johan Laffitte
Université de Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, Experice