

Pierre Johan Laffitte

SENS ET PRAXIS

Dossier d'Habilitation à diriger des recherches, volume 4.1

SÉMIOTIQUE ET ANALYSE DES DISCOURS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

Articles, conférences, interventions,
cours d'agrégation, préfaces et notes

(documents 33 à 50)



D'une certaine disposition au sens
Simon Hantaï, *Mariales*, C, 3 (détail), 1962,
Centre Georges-Pompidou, Paris, été 2012.

Pierre Johan Laffitte

SENS ET PRAXIS

Dossier d'Habilitation à diriger des recherches
4.1

SÉMIOTIQUE ET ANALYSE
DES DISCOURS LITTÉRAIRES
ET ARTISTIQUES

Articles, conférences, interventions,
cours d'agrégation,
préface et notes
(documents 33 à 50)

Table des matières

Renaissance : littérature, histoire des idées et méthodologie critique, p.5

Autour de Rabelais

33. 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) (2000), p.7
34. Maistre François (Villon), figure exemplaire dans le *Quart livre* de Maistre François (Rabelais) (2005), p.25
35. La scène intenable. Par-delà le principe de curiosité (*Quart Livre*, LXVII) (2006), p.37
36. La critique et son objet. La disposition au sens d'un texte rabelaisien (2015), p.37

Autour de Boccaccio

37. Le Flot sacré des paroles dans le sel des larmes. Propagation de la douceur dans le *Decameron* (2005), p.63
38. Continuité des flots. Une certaine disposition au sens du *Decameron* et de son jardin (2009), p.73
39. Idéal, différence, intégration. De l'anthropologie du sens dans *L'Idéal et la Différence* (2015), p.91

Littérature contemporaine, p.123

40. David Blumental et l'écriture de l'inconscient (2004), p.91
41. Le roman d'un poète (2006), p.129

Cours d'agrégation (2014), p.135

42. Introduction. Bilan global d'une année d'enseignement agrégatif, p.137
43. « *Discours de La Servitude volontaire* » d'*Etienne de la Boétie*, p.145
44. *Platitude de la modernité*. « *Le Spleen de Paris* » de *Charles Baudelaire*, p.201

Praxis artistique, p.287

45. L'Œuvre d'art comme lieu commun. Éthique et relation artistique (2000), p.289
46. Le Chant des pratiques. Musiques du monde et mondialisation (2002), p.297
47. Le schématisme. Quelques variations sur une avant-garde singulière (2011), p.305
48. Une discipline du discernement, ou : Dire, exprimer, indiquer. Jacques Caux vis-à-vis du Schématisme et du langage (2014), p.317
49. Cinéma, sémiotique et disposition au sens. Lettre à Annick Bouleau au sujet de *Passage du cinéma*, 4992 (2013), p.327
50. Les cartographies révélatrices du collectif *Bureau d'études*. Vertus de la représentation des institutions sociales (Éléments pour une discussion) (2014), p.331

Annexe, p.337

Exemplier de la conférence « Une discipline du discernement »

Renaissance histoire des idées et méthodologie critique

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)

Ma dernière parole soit
Quelques vers de Maître François

Brassens, Le Moyenâgeux

La dernière anecdote du *Quart Livre*, livrée au ch. LXVII, met en scène Maistre François Villon à la cour du roi d'Angleterre Edouart le quint. Ce dernier est aux scelles, faisant face aux Armoiries de France, placées dans ce *retraict*, à son avis, pour être ridiculisées. Villon, lui, va défendre la thèse inverse selon laquelle c'est le médecin Linacer qui, afin de purger le roi, a mis en place ce dispositif destiné à lui faire peur et fienter "comme dixhuict Bonases de Paeonie". Il s'agit de la réécriture d'une anecdote du XIII^e siècle qui mettait en scène le jongleur Hugues le Noir. Cette brève anecdote pose problème de par son contenu et sa situation. Pourquoi convoquer ce roi-là ? Pourquoi, de plus, faire revenir Villon, alors que nous l'avons déjà rencontré au ch. XIII ? Bref, comment comprendre sa place, qui clôt la série des textes annexes au récit principal, et lui confère ainsi une importance particulière ? L'hypothèse partielle, proposée ici en réponse à ce problème va tenter de resituer cette anecdote dans différents contextes : autres épisodes du récit, paratexte de *L'Épître liminaire* et du *Prologue*, jeu entre les deux éditions du *Quart Livre* de 1548 et 1552, et enfin, éléments d'actualité (politique, poétique et biographique)².

Les deux axes de ma réflexion seront les suivants. D'un point de vue interprétatif, je m'attacherai à étudier la construction d'une image de l'*auctoritas* à laquelle l'auteur rattache son *Livre*, et qui apparaît, entre autres, à travers des situations dans lesquelles nous retrouvons Villon. D'un point de vue méthodologique, cela d'une part impliquera de mettre en lumière la façon dont cette anecdote est liée à son contexte par des jeux de voix (celles de l'auteur, du narrateur principal et de personnages de la fiction, toutes semblant se faire écho), et comment ces voix prennent en charge l'énonciation des différents discours entendus dans ces quelques lignes ; ce qui, d'autre part, permettra d'éviter de plaquer sur cette anecdote des données, textuelles ou extra-textuelles, en en faisant des arguments d'autorité au service de ma propre interprétation, plutôt que des éléments participant du sens du texte.

En effet, je ne vais pas tant chercher à être convainquant qu'à comprendre comment a pu naître ma conviction ; comment s'est construite une lecture parmi d'autres, et à partir d'autres lectures – bref, comment une interprétation peut naître d'une certaine *disposition au sens* du texte. Car il ne faudrait pas confondre ce que peut signifier le texte de l'anecdote et la façon dont il le signifie. La première chose est sa signification, l'objet de chacune de ses interprétations, dont la mienne (laquelle ne viendra qu'au terme de

¹ In Marie-Luce Demonet et Jean Céard, éd., *Actes du colloque Rabelais et le Sens, colloque international de Cerisy d'août 2000, Études rabelaisiennes*, Genève, Droz, 2011, p.254-275.

² Cet article fut écrit comme le premier consacré au fonctionnement du sens dans (et autour de) l'anecdote du ch. LXVII. Deux autres étaient prévus par la suite : "L'angoisse et ses figures, fonction dynamique d'un thème dans l'économie du récit" et "L'éthique face aux images, ou l'intégration comme schème de sens". Dans les pages qui suivent, pour des raisons de place et de continuité du propos, il m'arrivera de faire référence à ces étapes ultérieures de mon étude. Depuis, ces trois moments ont été repris et constituent la première partie du manuscrit *La Disposition au sens, cheminement de l'interprétation dans le Quart Livre de Rabelais*.

“ l’arc herméneutique ” dessiné par cet article). La seconde est son sens, la gestion de la diversité des dimensions qu’il convoque et qui inversement le font entrer dans des relations avec d’autres sphères, d’autres textes. Pour le dire vite, le sens d’un texte n’est pas ce qui le rattache à *une* interprétation (et bien souvent l’y attache...), mais ce qui l’ouvre à la possibilité d’être reçu, lu ou interprété : c’est le fonctionnement de sa complexité propre. Je voudrais ici m’intéresser à l’un des aspects de cette complexité : la gestion du sens par l’intégration au sein de sphères de voix de plusieurs moments du *Livre* liés à notre anecdote, par le jeu de ces sphères entre elles, et par les effets qui en découlent au sein de l’espace restreint de nos quelques lignes à la cour d’Angleterre. J’entends par “ sphère de voix ” l’espace narratif ou discursif sur lequel s’étend le pouvoir organisateur d’une voix du texte, que ce soit celle de l’auteur, du narrateur, ou d’un personnage.

I. À qui ressemble Villon ?

Tous, à commencer par Pierre Champion, font entrer l’évocation rabelaisienne de Villon dans la tradition très répandue du “ bon follastre ” héritée du recueil des *Repues franches de Maistre François Villon et ses compagnons*³. Il ne semble échapper à cette image que pour être vu, pire, comme “ Villon le jargonneur, un type odieux aux amateurs de langue pure, à la génération humaniste et italianisante de la première partie du XVI^e siècle⁴. ” C’est pourquoi Jean Dufournet présente Marot⁵ comme l’exception en son siècle, qui rendit hommage au poète à l’orée de son édition des œuvres de Villon. Selon G. Colletet⁶, seuls François I^{er}, Marot, Pasquier⁷, Vauquelin de la Fresnaye, Rabelais, et André du Chesne pourraient être à cette époque comptés comme amateurs de Villon, que l’auteur juge lui-même négativement. On réduit le plus grand poète du XV^e siècle aux sous-emplois dans lesquels le cantonne sa “ légende ”. À ce titre, l’anecdote des Armoiries semble même à Champion atteindre des sommets d’inintérêt⁸ !

Deux remarques cependant. D’une part, Villon est l’un des rares poètes contemporains à être aussi abondamment et ouvertement évoqué, cité et parodié par Rabelais. Dans l’anecdote, il est tout naturel que Villon, devenu le *type* du poète mauvais garçon, vienne rajeunir une histoire vieille de trois siècles, et

³ C’est d’une situation inspirée de ces *Repues* que Rabelais s’inspire lorsqu’il le place en enfer au ch. XXX du *Pantagruel*. Ses autres apparitions sont, dans le *Pantagruel*, au ch. XIV où son refrain de la *Ballade des dames du temps jadis* est cité et commenté, et dans le *Quart Livre* au ch. XIII.

⁴ Pierre Champion, *François Villon, sa vie et son temps*, t. II, Paris, Champion, Bibliothèque du XVI^e siècle, n° XXI, 1913, p.280.

⁵ Jean Dufournet, *Villon et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles près Bordeaux, Guy Ducros, Tel qu’en eux-mêmes, 1970. Il est à noter, dans les rangs des critiques, que David Kuhn se démarque de ces avis massivement négatifs quant à la lecture rabelaisienne de Villon, lorsqu’il salue “ Rabelais, le disciple littéraire le plus intelligent de Villon ”, et la fine interprétation par ce dernier du refrain de la *Ballade des dames du temps jadis* (*La poétique de Villon*, Paris, Armand Colin, 1967, p.89-90).

⁶ “ Vie de François Villon ”, *Histoire des poètes français*, cité par Dufournet.

⁷ Pasquier, n’en déplaise à Colletet, reprocha à Marot son amour pour Villon, précisément parce que *doué d’assez bel esprit, mais un maistre passé en friponneries*. Etienne Pasquier, *Recherches sur la France*, L. 8, ch. LX, cité par Champion, *Op. cit.*

⁸ (...) *d’une invraisemblance qui ne supporte guère l’examen, [l’épisode] atteste seulement qu’on mettait alors dans la bouche de François Villon toutes les calembredaines traditionnelles qui se donnaient pour des traits d’esprit. [Le discours de Villon sent] à la fois le corps de garde et l’hôpital. (...) Il faut être très savant, avoir hanté les librairies, être un bon philologue pour se plaire à ces développements-là. Villon avait peu lu ; il ignorait toute rhétorique laborieuse, toute érudition, tout scepticisme. Il avait la foi chrétienne ; il savait seulement lire dans son cœur, aimer et haïr, non pas des idées, mais des personnes, et toujours pour des motifs fort connus de lui. Rabelais n’entendait pas Villon, bien qu’il l’ait lu dévotement. Il le tenait, avec tout son temps, pour un bon fou sur le dos duquel il est licite de mettre n’importe quelle plaisanterie, si périmée, si peu vraisemblable soit-elle. (Op. cit., p.248-250). N’importe quelle plaisanterie ? Périmée ? Limitée au vraisemblable ?...*

remplace un jongleur dans une scène de courtisan Fou du roi⁹. Qui plus est, apparaît dans une scène scatologique pour révéler une vérité cachée, assombrie par la présence de la mort (dans le passage en vers qui reprend ceux du *Quatrain que fit Villon quand il fut jugé à mourir*), voilà qui correspond tout à fait à la poésie villonesque. D'autre part, après la farce de meserre Pantolfe, on passe à une anecdote historique, avec non plus les personnages bas d'une nouvelle bourgeoise, mais des êtres ayant existé. Rabelais joue bien sûr de cette pseudo-réalité, et nos deux exemples historiques se révèlent eux aussi des personnages de farce. Dans cette écriture "à cheval" sur deux registres, où le haut et le bas se rejoignent comme dans sa poésie, Villon est convoqué à titre d'*imago* de l'homme de lettres. Dans ces conditions, si Rabelais fait soutenir à Villon des thèses que le bon Maistre n'eût sans doute jamais pu tenir, est-ce seulement parce que ce sont des propos de corps de garde et d'hôpital ? Villon ne pourrait-il pas être utilisé à titre d'*exemple*, incarnant par sa seule présence plusieurs problématiques, du poétique au sémiologique, du politique au religieux ? C'est là que la question "à qui ressemble Villon ?" dépend de celle-ci : "qui, et que rassemble-t-il ?"

Villon est en effet une *figure* dont la dimension plurielle se construit tout au long du roman. Il apparaît déjà au ch. XIII : *Comment à l'exemple de maistre François Villon, le seigneur de Basché loue ses gens*, qui fait partie de la "tragi-comédie de Basché", elle-même au cœur de l'épisode des Chiquanous, et dont la narration est menée par Panurge. Sa présence n'est pas forcément toujours prise en charge par la même voix (Panurge dans un cas, Alcofrybas dans l'autre), ni annexée au même type de réflexion. Il s'agit donc de voir comment cet Exemple arrive à garder son unité dans la diversité des situations qui l'actualisent et le convoque chaque fois comme image unificatrice, et inversement, comment il arrive à contenir en lui des schèmes mettant en liaison le divers qu'il convoque.

II. Les deux apparitions de Villon dans le *Livre*

1. Villon, du ch. XIII au ch. LXVII

Dans les deux cas, il est "Maistre" Villon. Il reste un Exemple dont l'action reste structurellement la même, tant dans le contenu fictionnel des anecdotes, que dans leur insertion au sein du récit. Dans les deux épisodes, le dire poétique de Villon déborde de son aire de discours, comme un flot qui envahit les niveaux non étanches des autres voix qui l'enserrent. En effet, selon un principe de propagation qui n'est pas sans rappeler la parabole des anneaux aimantés par la pierre de Magnésie de l'*Ion*, il parle, et sa parole fait effet à divers niveaux narratifs. En XIII, dès qu'il voit arriver Tappecoue, il s'adresse à ses "Diables" en vers macaroniques, ce qui déclenche la peur de la jument et la punition du frère ; puis sur son exemple (comme le souligne le titre du chapitre), Basché pousse ses gens à l'action. Le même dispositif se retrouve en LXVII. Ses vers sont au cœur de sa parole abondante qui tient lieu de matière à la quasi-totalité de l'anecdote, laquelle est étroitement liée elle-même au thème du ch. LXVII, cette vertu de purge de la peur que le poète explique en interprétant la réaction d'Edouart. Sans compter qu'à la suite de son déversement poétique mimétique de la merde du roi, nous avons un brusque retour au niveau de narration supérieur : *Frère Jan, estouppant son nez avecques la main gausche, avecques le doigt indice de la dextre monstroît à Pantagrue la chemise de Panurge* : il montre la chemise de Panurge, mais le dégoût peut tout aussi bien référer à l'abondance qui le précède immédiatement¹⁰. *Depuis* sa place, Villon semble être le Maistre qui

⁹ Villon remplace en effet le jongleur Hugues le Noir, dans cette anecdote qui est la reprise d'une histoire connue dès le XIII^e siècle. Brantôme nous renseigne sur l'enrôlement de Villon parmi les Fous : *Je crois que si l'on fust été curieux de recueillir tous les bons mots, contes, traits et tours dudit Brusquet, on en eust fait un très gros livre, et n'en déplaise à Pivan, Arlod, ny à Villon, ny à Ragot, ny à Moret, ny à Chicot, ny à quiconque a jamais esté* (cité par Champion, *Op. cit.*, p.275).

¹⁰ Pour l'établissement précis des relations entre cette anecdote et le contexte immédiat des chapitres LXVI et LXVII, je renvoie à "L'angoisse et ses figures (...)". De plus, s'il ne s'agissait que d'un simple geste vers Panurge, vu comment Jan et Pantagrue semblent subitement devenus complices quant aux signes depuis le ch. LXIII, on pourrait trouver tout ce dispositif ou bien lourdement détaillé, ou bien ridicule – ce qui est d'ailleurs loin d'être incompatible

autorise toute sorte de voix et de gestes.

On observe néanmoins une différence de fonctionnement entre les deux scènes. Dans la sphère de narration assumée par Panurge, la parole de Villon déclenche une sortie et un étalement de viscères, et se met au service d'une action morbide : placée au centre des regards, sa seule fonction d'exemple risque d'être mésinterprétée. Dans la sphère du narrateur principal, Villon est légèrement décalé. Il est au premier plan de la saynète certes, mais pas au centre : il regarde une mise en scène, puis ces armoiries qui, " au centre de la conversation ", vont déclencher la purge. De plus, il maîtrise lui-même sa propre mise en scène : aucune indication n'est donnée quant à sa présence, hormis dans le portrait qu'il fait de lui-même dans les quatre vers, en pendu – tel qu'en sa légende. Enfin, Villon n'est plus l'exemple regardé et imité, mais celui qui, en marge du récit, va donner une leçon d'observation et d'interprétation, et éclairer l'ensemble du chapitre sans que quiconque ne mésuse au sein du récit principal de ses paroles.

2. Villon dans la sphère de voix de Panurge

Au ch. XIII, Villon est en effet le protagoniste d'une histoire bancale, tant dans sa construction que dans son éthique. Il est intégré au discours de la vengeance du corps social envers ses parasites : mis en scène punissant un moine cordelier avaré, son exemple va entrer dans le projet de punition de cet autre parasite qu'est le Chiquanous. Or l'énonciation de ce moment du *Quart Livre* est prise en charge par Panurge. Dans l'ensemble de cette première partie du *Quart Livre*, l'épisode des Chiquanous appartient lui-même à la ligne thématique de *l'aurea mediocritas*. Celle-ci débute avec le *Prologue de l'Authheur*, et passe en particulier par l'épisode des Moutons, lui aussi lié à Panurge. Une telle suite nous propose ainsi trois figures de vengeurs : Mercure, Panurge, Villon. L'apologue du *Prologue* met en scène Couillatris ayant perdu sa cognée et se la faisant rendre par les Dieux qui le récompensent après avoir vérifié sa probité, puis punissent ceux qui révèlent leur appât du gain ; Mercure est chargé de trancher la tête des personnages n'obéissant pas au principe de *l'aurea mediocritas*. Dans les ch. V à VIII, Panurge punit le marchand qui veut tirer un profit excessif de la vente d'un mouton. Avec Villon enfin, le Frère Tappecoue est pareillement puni de son avarice.

Dans les deux derniers cas, une coïncidence est à noter. Les actes de Panurge et de Villon entraînent un mouvement de déversement surabondant, et l'on se demande s'il est vraiment maîtrisé par les juges auto-proclamés. La plongée généralisée des moutons entraîne celle des bergers, et passe de loin la limite de la punition adéquate. L'étalement des tripes de Tappecoue le long de la route que parcourt, de peur, sa jument, lui fait étrangement écho. Ces punitions passent par une "abondance" toute négative et mortifère. Pantagruel reste dubitatif à la fin de l'épisode des Chiquanous – " Ceste narration, dist Pantagruel, sembleroit joyeuse, ne feust que davant nos oeilz fault la craincte de Dieu continuellement avoir¹¹. " Panurge n'est-il justement pas celui qui se substitue à Dieu et décide de la mort ou de la vie du fauteur ? Sur le plan éthique (et non pour une question de "convenances"), il tombe dans l'excès. Or la signification de la présence de Villon, qui n'existe ici que par les paroles et les intentions de Panurge, est prisonnière sa sphère énonciative.

Trois conditions doivent être remplies pour que Villon, tel que nous allons le retrouver en LXVII, ne connaisse plus cette nocive dépendance à la sphère de Panurge.

dans le jeu " à plus hault sens " auquel nous invite le texte rabelaisien : après tout, ridicule et lourdeur font tous deux indice, et c'est ce qui importe.

¹¹ Rabelais, *Quart Livre*, Ch. XVI, *Ceuvres complètes*, éd. De Mireille Huchon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p.576. Les citations seront toutes issues de cette édition, laquelle ne sera plus précisée dans la suite des notes.

3. La sortie de la sphère de voix de Panurge

a. La possible sortie de Villon

La première condition est que le personnage de Villon ne soit pas annexé par le seul discours panurgéen. Or ultimement, il n'est pas sous le signe de Panurge. On l'a vu, dans cette ligne thématique de *l'aurea mediocritas*, il est aussi lié au personnage de Mercure, lequel n'est en rien limité à la vision du monde de Panurge. Chronologiquement, ce serait plutôt l'inverse : Panurge, lecteur excessif de l'Apologue de Couillatris.

Or, qui est Mercure ? Interprète des autres dieux, il fait le lien entre le divin et les hommes, et donne à Couillatris à la fois sa cognée et la raison pour laquelle il en est ainsi. À sa façon, Villon ne fera pas autre chose avec Edouart : délivrer une vérité acquise dans "un autre monde"¹². Mercure est également dieu de l'éloquence. Celle-ci est caractéristique du Villon du ch. LXVII, qui doit jongler avec trois impératifs de parole : ironie interprétative, rhétorique courtisane calquée sur l'impertinence du fou, et création poétique. Enfin, Mercure est dieu des voleurs...

Ainsi Villon peut-il sortir de la seule sphère de Panurge, et se rattacher à la voix du *Prologue* : celle de *l'Authent*. Mais ceci n'est qu'une possibilité offerte par le texte. Pour que cette "sortie" de la sphère de Panurge puisse effectivement profiter à sa seconde apparition au ch. LXVII, encore faut-il que d'autres conditions soient remplies.

b. Le redéploiement du récit et du sens

La deuxième condition consiste à établir que le récit se dégage, à son tour, de la puissance philaute de la voix de Panurge, et s'ouvre à nouvelles possibilités de sens.

Penchons-nous sur l'autre grande caractéristique commune aux passages des Moutons et de Frère Tappecoue : le caractère très théâtral des punitions, actes à dimension sociale visant à être vus et médités. Dans les deux cas, des spectateurs sont conviés à tirer la leçon d'une farce se déroulant sur le pont sous les yeux des passagers, ou d'une anecdote racontée par Basché à son assistance. Mais l'utilisation par les vengeurs autoproclamés de la distance entre le spectacle et les spectateurs connaît une perversion, ce qui entraîne des retombées sur le contenu de la "morale". Après tout en effet, qu'apporte à Villon la mort de Tappecoue, aura-t-il ses habits pour autant ? Une vengeance qui ne laisse aucune chance de rédemption est sans valeur : le mal n'est pas justifié par un quelconque bien acquis. Est-il dès lors anodin qu'au niveau supérieur du récit principal, Epistémon relève une erreur de "scénario" : "Meilleure, dist Epistemon, seroit, si la pluie de ces jeunes guanteletz feust sus le gras Prieur tombée"¹³ ? La morale de l'apologue proposé par Basché fut mal tirée, ce qui revient à faire de l'ensemble de la narration de Panurge un mauvais exemple. Quant à la bonne farce proposée par ce dernier à ses compagnons sur le bateau aux détriments des bergers, un vice de forme s'y glisse. À qui Panurge annonce-t-il son projet ? À ses amis. Et à la fin, à qui adresse-t-il la morale de sa farce ? Aux marchands en train de se noyer. Panurge n'a pas seulement rusé, il a triché. Là où il prétendait se servir d'un appareil théâtral impliquant une distance entre personnages fictifs et destinataires, il change son "schéma actantiel" et piège ces destinataires en en faisant les victimes d'une fiction au sein de laquelle ils ne se savaient pas destinés à embarquer... et à débarquer.

Mais "l'ironie du destin" va retourner ce scénario contre notre moralisateur. Panurge a en effet mis en place un système où les acteurs doivent eux-mêmes tirer la leçon de la comédie avant son achèvement, sous peine de la voir se finir en tragédie. Or, ce danger d'être débarqué avant terme, n'est-ce pas ce qui va s'abattre sur la Thalamège et ses passagers quelques chapitres plus loin, durant la tempête ? Lors de cette épreuve de Dieu, Panurge va faire preuve de sa couardise habituelle ; il ne balbutiera plus que de fausses paroles d'impuissance, elles qui s'étaient voulues des glaives. Or, que va-t-il ensuite se passer ? L'arrivée à

¹² Voir "L'angoisse et ses figures...".

¹³ Ch. XVI, p.576.

l'île des Macraeons marque une radicalisation du rapport de nos personnages aux signes¹⁴. Non seulement leur bouffonne manipulation par Panurge cessera d'être nuisible, mais Pantagruel redressera le projet de la compagnie, en le définissant à la demande de Macrobe : " Une et seule cause les avoit en mer mis, sçavoir est studieux desir de veoir, apprendre, congnoistre, visiter l'oracle de Bacbus, et avoir le mot de la Bouteille, sus quelques difficultez proposées par quelqu'un de la compagnie¹⁵." Dans cette phrase attribuée à Pantagruel, mais dont l'absence de guillemets et le style indirect libre laissent la propriété énonciative au narrateur principal, et peut ainsi concerner le récit dans sa globalité, le nom de Panurge est évincé. Dès lors le projet, devenu celui de la *compagnie* dans son ensemble, est réorienté vers un constat d'humilité tel que va le mettre immédiatement en valeur l'évocation émue de la mort du Grand Pan. C'est à l'occasion de cet épisode que le récit rabat les tentatives d'explication des " choses admirables " par les pèlerins sur l'horizon immanent de leur voyage et de leur condition. Ils vont suivre le conseil que leur donnent les Comètes : " Homes mortelz si de cestes heureuses ames voulez chose aulcune sçavoir, apprendre, entendre, congnoistre, preveoir (...), faictes diligence de vous représenter à elles, et d'elles response avoir. Car la fin et catastrophe de la comoedie approche. Icelle passée, en vain vous les regretterez¹⁶." La seconde phrase reprend précisément le scénario mis en place par Panurge, sauf que tout ceci n'est plus annexé par sa sphère narrative, puisque l'on retrouve exactement dans la première phrase les verbes qui redéfinissaient le projet de la *compagnie*. Tout s'est déplacé dans la sphère de voix de Pantagruel, d'Epistémon et d'Alcofrybas, qui aboutit à l'expression de la sagesse de l'*aurea mediocritas*, mais dans sa version " herméneutique ", cette fois.

Voilà donc Villon et le récit tous deux " sortis " de la sphère de voix de Panurge. Tous deux par un changement dans les jeux d'intégration à ces sphères, lequel ne s'est négocié par rien d'autre que par des déplacements, immanents au récit, de contenus pourtant toujours identiques. L'idée de départ reste inchangée, pourtant une nouvelle configuration de sens apparaît. Le personnage et l'action de Villon peuvent désormais garder les mêmes caractéristiques dans les deux anecdotes, sans être mises en perspective de la même façon ; le thème de l'*aurea mediocritas* ne se retrouve pas que dans la sphère de voix ou d'action de Panurge, et n'est pas condamné à rester sous le signe de la philautie peureuse. Le texte reste un dans sa pluralité, et progresse. Et en ce qui concerne l'objet bien localisé de cet article, rien ne l'empêche à présent de se diriger jusqu'à l'anecdote du ch. LXVII.

Si l'on veut rendre compte des changements et des permanences notés quant aux retours de Villon à l'intérieur du *Livre*, le texte doit cependant remplir une dernière condition. L'anecdote de LXVII doit à présent " récupérer " ce Villon sorti d'affaire grâce à Mercure, mais au prix d'un exil du récit : ses vertus mercuriennes le situent à présent dans la sphère de voix de l'*Authheur*, *a priori* totalement séparée de celle d'Alcofrybas et de son récit. Il faut donc que Villon réintègre le récit ; autour de ce personnage et de l'anecdote du dernier chapitre, un lien entre voix d'auteur et voix de narrateur doit être établi.

III. Voix d'auteur et voix de narrateur, ou la construction d'une double *auctoritas*

Les enjeux de publication en 1552 ne sont plus les mêmes qu'au moment de la parution du *Pantagruel* ou du *Gargantua* : alors, c'étaient des livres que l'on condamnait ; depuis, ce sont leurs auteurs. Les affres de Marot sont là pour le rappeler à Rabelais. Une politique d'édition doit donc être mise en place afin d'éviter les effets néfastes d'un interdit officiel¹⁷. Or, ceci va se retrouver dans le jeu textuel qui se tisse aux

¹⁴ Pour l'analyse de ce passage et du tournant qu'il opère dans la quête du *Quart Livre*, voir " L'éthique face aux images... ".

¹⁵ Ch. XXV, p.598.

¹⁶ Ch. XXVII, p.602.

¹⁷ Je reprends ici une idée développée par le regretté Michel Simonin lors de la discussion qui suivit sa propre communication.

alentours de notre anecdote. Non que celle-ci soit le pur décalque de cette situation, et encore moins sa traduction. Mais elle participe d'une stratégie *discursive* au sens propre du terme. Le texte construit des relations entre différentes sphères de voix, différents thèmes, mais il ne fait pas en cela que s'élaborer comme un pur jeu ; il entre vraiment dans une réflexion construite et assumée, donc dans un discours. Il ne se limite plus au seul récit, et le niveau d'intégration auquel rattacher la voix qui parle dans notre anecdote dépasse le seul Alcofrybas. C'est ce que l'on va voir immédiatement ; on verra ensuite ce que cette réflexion peut avoir d'efficace et d'échos " hors du texte ", dans la situation historique même du *Livre* et de son auteur.

1. La construction de la double autorité médicale et poétique

En tant qu'exemple, le personnage de Villon ne fait pas que connoter des motifs idéologiques bruts et immédiatement captés du monde politique extérieur ; il convoque discrètement des modèles identificatoires qui peuvent aider à la construction synthétique d'une figure d'auteur, cette image de soi à laquelle l'écrivain a plus que jamais besoin de rapporter son œuvre pour la protéger. Et c'est à ce niveau que le couple Linacer/Villon, encerclant le Roi, fonctionne de manière indissociable. À travers eux va se dessiner une double *auctoritas*, médicale et poétique, à cheval sur les deux praxis correspondant à la personne historique de Rabelais. Mais une telle image est loin de n'être qu'un reflet allusif et perdu dans le foisonnement du récit, sans quoi elle ne fonderait rien ; elle tisse des liens étroits avec l'un des deux lieux où parle l'auteur : l'*Epistre liminaire À tresillustré prince, et reverendissime mon seigneur Odet cardinal de Chastillon*.

L'auteur y parle de l'importance du jeu et de l'apparence du médecin qui éteignent l'inquiétude et l'hostilité du patient à son égard, et augmentent ainsi ses chances de guérir. Rabelais commence par affirmer l'effet calmant de ses " mythologies Pantagruéliques " : " plusieurs gens languoureux, malades, ou autrement faschez et desolez avoient à la lecture d'icelles trompé leurs ennuictz, temps joyeusement passé, et repceu alagresse et consolation nouvelle¹⁸. " En un mot, l'auteur n'a que l'intention " par escript donner ce peu de soulagement (...) es presens qui soy aident de [son] art et service¹⁹. " Les écrits sont bien des adjuvants à la pratique médicale, l'efficacité poétique permettant de guérir par l'émotion. Pensons, dans le cadre de notre anecdote, à la puissante évidence des Armoiries qui agissent immédiatement sur l'ensemble de l'être en émouvant de concert tripes et esprit²⁰. Mal ou bien interprétée, par Edouart ou par Villon, la force de l'image mène au même résultat : la défécation. À l'*Epistre* de fonder une telle thèse.

Pour ce faire, la suite de cette *Epistre* éclaircit le véritable rapport entre efficacité poétique et efficacité médicale, et définit les incursions de la première dans le champ de la seconde. Afin d'appuyer son discours prônant pour le médecin la nécessité de plaire, l'auteur convoque en effet les autorités antiques d'Hippocrate et de Galien. Or cette convocation des deux médecins par un autre finira par la remarque suivante : " Defaict, la pratique de Medicine bien proprement est par Hippocrates comparée à un combat, et farce jouée à trois personnages : le malade, le medicin, la maladie²¹. " On retrouve ici, thématifiée et affirmée, la trinité de l'anecdote du ch. LXVII : le malade Edouart, Linacer, et son combat contre la constipation, utilisant la mise en scène des Armoiries dans le réduit pour disposer Edouart à la cure. Du médical galénique on retombe dans le poétique le plus franc²². Un maître en médecine vient reconnaître la

¹⁸ *Epistre liminaire*, p.517.

¹⁹ Id.

²⁰ " Immédiatement " est à prendre ici au sens étymologique : percevoir une image, c'est (rece)voir sa lumière sans aucune médiation, avec évidence. Et cette puissance sera elle-même *illustrée* par la fable du roi Edouart...

²¹ *Epistre liminaire*, p.518.

²² Sur le rapport que fait Rabelais des auteurs antiques, je renvoie aux indications de Robert Antonioli : " Là où Hippocrate ne parle que d'un combat ou d'une relation à trois (...) Rabelais présente la médecine comme un jeu où la vérité du malade, la forme que va revêtir son destin (...) se découvrent au travers des masques. Pour mieux souligner, d'ailleurs, ces rapports de la médecine et du jeu théâtral, Rabelais isole, dans les remarques d'Hippocrate et de Galien, celles qui rapprochent davantage le médecin de l'acteur. " (*Rabelais et la médecine, Études rabelaisiennes*, t.

valeur du poétique, et ainsi fonder la thèse dont Rabelais a besoin. Comme l'auteur l'avait affirmé plus haut, cette similitude fait bien du recours au spectacle un outil pour la médecine.

Mais si les deux textes en restaient là, nous n'aurions finalement là qu'une juxtaposition des deux praxis, médicale et poétique, une simple comparaison, et non une liaison.

Le médecin doit se faire acteur et *plaire* s'il veut réussir dans sa pratique et *émouvoir*²³ l'autre dans son corps. *Placere* et *movere* : on retrouve deux termes de la trilogie oratoire cicéronienne. L'adjonction du troisième terme, *docere* (lié à la sagesse, son savoir et sa transmission) permettrait à la praxis du médecin-acteur de rejoindre celle de l'Orator, homme modèle, et d'unifier ainsi le domaine sur lequel se déploient les pratiques de Rabelais. C'est là que nous pouvons faire retour à notre anecdote. Car que fait Villon, sinon compléter par son propre discours édifiant le tableau qu'il a commencé de brosser en évoquant le traitement conçu par Linacer ? À la praxis du technicien-acteur succède la leçon d'un Maître en *poïesis*. Le *docere* vient par lui s'adjoindre au *movere* et au *placere*. " Il (...) vous a fait icy *aptement*, non ailleurs, paindre les armes de France, par singulière et vertueuse providence " (je souligne) : le maître de la sphère poétique reconnaît un autre maître dans la sphère médicale. Nous aboutissons à une figure double de l'*auctoritas*, l'exact symétrique de l'apparition d'Hippocrate dans le *Prologue*, sauf qu'à présent il y a conjonction des deux praxis, et non plus simple comparaison. Mais cette figure n'existe pour l'instant que dans l'anecdote, et n'appartient à ce titre qu'à la sphère de voix du narrateur : cela ne suffit pas pour établir une *auctoritas* efficace au niveau du *Livre* et de son *auteur*. Il faudrait pour cela qu'une pareille figure double se retrouve dans la lettre de l'*Epistre*. Or c'est ce qui arrive, puisque l'auteur la signe : *Franç. Rabelais medicin*²⁴. L'anecdote participe donc bel et bien d'un discours relevant *aussi* de sa sphère de voix.

Mais pourquoi une telle autorité est-elle double ? Parce que cette approche d'une figure idéale de l'homme ne doit pas faire croire que l'unicité de l'Orator rabelaisien implique une confusion des différentes pratiques dans lesquelles celle-ci s'épanouit. La poésie n'est pas la médecine, l'auteur le sait mieux que quiconque²⁵. En LXVII, la farce a à voir avec la purge, et favorise l'exercice de la fonction que Galien nomme " expulsive²⁶ ". Il aide à une meilleure régulation interne de l'organisme. Grâce à lui est évacué tout ce qui finirait sans cela par étouffer, encombrer et dérégler l'humain²⁷. C'est en cela que le rire ou la peur ont une fonction strictement thérapeutique mais que le mythe, loin d'être un second clystère, en est l'*analogue*, apportant consolation " nouvelle²⁸ ". La proximité entre thérapie et poésie est de l'ordre de la comparaison et de l'adjonction ; elles ne *sont* pas sur le même plan, et c'est seulement au regard du bon

XII, Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et de Renaissance n° CXLIII, 1976, p.269). En ce qui concerne les références du *Prologue de l'Autheur*, l'adage précis d'Hippocrate est : " L'art se compose de trois termes : la maladie, le malade et le médecin. Le médecin est le desservant de l'art ; il faut que le malade aide le médecin à combattre la maladie " (*Epidémies*, éd. Littré, t. II, p.637, cité par Antonioli, *op. cit.*, p.266-67).

²³ Au sens fort du terme *émouvoir* : faire bouger l'autre, dans son ressentir corporel.

²⁴ *Epistre liminaire*, p.521.

²⁵ À propos de la pertinence des diagnostics et de leur adéquation à la maladie, ajoutons cette anecdote que nous devons à Béroalde de Verville (*Le moyen de parvenir*, éd. Moreau, Tournon, 1984, p.282) et que rapporte Olivier Pot (" Ronsard et Panurge à Ganabin ", *Études rabelaisiennes*, XXII, 1988, p.21) : Rabelais se trouvait auprès du Cardinal du Bellay et devait le soigner d'une " humeur hypocondriaque " pour laquelle lui fut conseillé une " décoction apéritive " ; sa réponse en tant que médecin fut de préparer un mixture bouffonne et de la présenter au Cardinal. Savoir adapter le remède au mal, tous deux imaginaires : brillante leçon de psychosomatique, et étonnamment proche de la sagesse de Linacer...

²⁶ V. André Pichot, *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, Tel, 1993, p.151sq.

²⁷ Rabelais emprunte à Galien deux idées : la liaison de l'âme et du corps (*Que les mœurs de l'âme sont la conséquence des tempéraments du corps*) et l'ordre et l'harmonie du " petit monde " (idée principale du *De usu partium*) – même si, d'un point de vue méthodique, il s'en détache et se place ainsi dans son temps, comme l'a analysé Marie-Madeleine Fontaine dans son article : " Quaresmeprenant : l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale ", *Rabelais in Glasgow (proceedings of the colloquium at the University of Glasgow in dec. 1983)*, University of Glasgow, 1984, p.87-112.

²⁸ *Epistre liminaire*, p.517. Je reviendrai sur l'importance de l'analogie dans " L'éthique face aux images... ".

fonctionnement de tout l'être qu'elles sont analogues dans leur utilité. (Con)fondre leurs qualités respectives ruinerait leur efficacité. La *varietas* et surtout la complémentarité du technique et du poétique sont aussi indispensables que l'unité ontologique au service de laquelle ils s'exercent. En continuant son *Epistre* à propos du même "père Hippocrate", l'auteur se demande même si la trop grande aliénation aux seules apparences que revêt le visage du médecin ne mène pas parfois le malade à succomber ou à survivre indépendamment de son état réel. Conclusion : "Lesquelles toutes doivent à un but tirer, et tendre à une fin, c'est le resjouir sans offense de Dieu, et ne le contrister en façon quelconques²⁹." Âme et corps, on retrouve le *Sacre Dieu*, autorité suprême et exclamation qui rythmera la parole de Villon en LXVII. Le texte contient bien son *auctoritas*.

2. Stratégie politique et discursive : du *Prologue* de 1548 au ch. LXVII de 1552

Mais surtout, si l'analogie devenait identité, l'auteur verrait fondre la pertinence des arguments qui justifient sa position "à cheval" sur les deux praxis. C'est là que la construction de cette figure de l'*auctoritas* n'est plus seulement une réflexion abstraite et annexe, mais une stratégie de défense politique. Car pour Rabelais comme pour Villon, la France va devenir terre gâtée. Maître de lui-même, envahissant en contrebande tout l'espace littéraire, tel est Villon l'exilé de France... mais jamais il ne quitte la place qui lui est imposée, cette position d'Exemple en exil. Et si sa parole porte loin ses effets, il faut bien voir qu'il en paye le prix : plaire à son puissant protecteur. Parallèlement, ce n'est pas par pur jeu que Rabelais excelle à être où il *veut* être, sans jamais être là où les autres essaient de l'enfermer. Une véritable diplomatie doit protéger un tel jeu de (dé)placement.

Comme Villon, Rabelais a besoin des puissants, et dans ce manège qui fait varier les places stratégiques, on les retrouve tous deux chaque fois "sous la faveur d'un home de bien³⁰", mais à des emplacements différents à chaque fois. Pensons par exemple aux précautions avec lesquelles Linacer présente son traitement au roi afin de ne brusquer ni ses vieux jours ni son humeur. Dans le cadre de l'*Epistre*, cette réflexion sur le pouvoir poétique et médical et ses relations à l'autorité politique ne concerne pas seulement Rabelais médecin-auteur, mais aussi l'être de Cour, qui au seuil du texte dédicatoire demande à Monseigneur Odet de le protéger des dangereux mots de ses ennemis, ceux qui "perversement et contre tout usage de raison et de langage commun", voient dans ses œuvres des "heresies³¹". Il veut faire du cardinal "comme un second Hercules Gaulloys, en sçavoir, prudence, et eloquence³²". Il lui applique le surnom de ce Dieu, *Alexicacos*, "qui éloigne les maux³³"... Le triangle Autorité politique/Cœuvre/médecin voit alors changer les relations établies par l'anecdote de Villon et d'Edouart entre ses trois sommets : en LXVII, le roi était "entouré" pour son bien par le médecin qui prévoyait son comportement, et le poète qui l'interprétait ; ici c'est plutôt au politique de protéger le médecin à propos de ses "mythologies".

C'est dans un tel jeu de déplacements que l'on peut, à son tour, comprendre la "division" des buts de Rabelais, tant dans l'appareil paratextuel de l'*Epistre* et du *Prologue* que dans l'exkursus du ch. LXVII. Comme l'a fait remarquer Jerome Schwartz³⁴, toute la violence satirique et polémique du *Prologue* de 1548 semble abandonnée au profit d'un excès contraire de rhétorique encomiastique. Pourtant, le principe du mélange entre deux styles du texte de 1548 est réaffirmé au même instant dans le thème et le ton lucianesque du *Prologue de l'Authheur* de 1552, narrant l'épisode de Couillatris et de sa cognée. Il y a à la

²⁹ *Epistre liminaire*, p.519.

³⁰ Ch. XIII, p.568.

³¹ *Epistre liminaire*, p.520.

³² Id., p.520-21.

³³ Lucien, *Entretiens sur Héraklès*, LV, 4. La *Briefve déclaration* propose, à l'entrée *Hercules Gaulloys* : "qui par son éloquence tira à soi les nobles Français, comme décri Lucien. Alexicacos, défenseur, aidant en adversité, détournant le mal. C'est un des surnoms d'Hercule : Pausanias, *In Attica*. En même effet est dit *Apompaeus*, et *Apotropaeus*."

³⁴ Jerome Schwartz, *Irony and ideology in Rabelais. Structures of subversion*, Cambridge University Press, 1990, p.150-160.

fois brisure et déplacement du violent projet initial. Lors de cette étape liminaire de la lecture, l'unité du paratexte est scindée. Le premier des deux textes inaugure le thème du rapport aux puissants, et le second une réflexion sur *l'aurea mediocritas* et sur la nécessité d'un "redressement" interprétatif et éthique par une figure interprète. Mais ces deux sphères de réflexion vont finalement venir se rencontrer dans l'anecdote de Villon. D'une part, celui-ci est bien *interprète*, dans la lignée de Mercure, et déploie une virtuosité toute lucianesque afin d'emprisonner l'interprétation d'Edouart dans son propre discours³⁵ ; d'autre part, il reflète la condition de l'homme de lettres courtisan, à la fois médiocre et dorée – mais avec un maniement de la rhétorique du Fou qui confine, dans son lucianisme, à une hybris qu'il serait impossible à Rabelais d'adopter en 1552³⁶. Le souvenir de l'excès du *Prologue* de 1548 semble alors faire signe dans ce ch. LXVII : une telle attitude, désormais dangereuse dans la sphère énonciative de l'auteur, ne peut plus être assumée que comme fictive, dans la sphère du narrateur. Or cette tentative de renouer les fils défaits de 1548 est mise en scène autour de Villon : là encore un *exemple*, à cheval sur la fiction et la réalité, autorisant dans sa *persona* même la navette entre ces deux sphères au sein desquelles se déploie, se négocie, se dissimule l'existence du *Quart Livre* dans toute sa complexité.

Les textes qui ne dépendaient jusqu'à présent que de la *fiction du narrateur* du *Quart Livre* fonctionnent désormais en interaction avec ceux qui relèvent du niveau de la *réalité de son auteur*. Inversement, la sphère de voix de l'auteur voit celle du narrateur lui offrir une efficacité adjuvante. Ainsi, le texte contient son *auctoritas*, construite à travers les différentes sphères de voix qu'elle contribue en retour à unifier à hauteur de *Livre*. Mais il faut bien voir que par la même occasion la fiction du *Livre* devient un refuge, pour l'auteur lui-même et pour son idéal devenu irréalisable. La fiction comme ultime refuge, telle est peut-être l'amertume qui sourd dans cette anecdote. Je n'ai jusqu'à présent mis le texte de celle-ci qu'en relation avec d'autres éléments du contexte, et n'ai fait fonctionner que ses possibilités de sens. Il s'agit à présent d'articuler cela avec des éléments hors-texte, ceux-là justement qui ont requis la prise en compte de la voix d'auteur. Cette analyse ne peut plus alors en rester à la construction de la cohérence énonciative d'une portion du texte du *Quart Livre*, de sa disposition au sens, il faut passer à une interprétation de cet ultime excursus.

IV. Villon et le *Quart Livre* de 1552

" Sur la page de titre de l'édition de 1552 du *Quart Livre*, la mention de " caloyer " a disparu. Le *Quart Livre*, surtout dans cette version, est un récit en archipel avec des escales fréquentes ; parmi les îles se trouvent, bien entendu, celles des Macraeons, ces bons vieillards qui ont connu le déclin et la privation, bref, qui sont eux aussi des " caloyers ". Plus besoin, donc, que l'auteur se désigne sous cette appellation : les caloyers se sont transformés en personnages de récit, selon un échange des fonctions qui semble désormais systématique³⁷. "

³⁵ Je tiens à remercier Christophe Clavel pour m'avoir éclairé sur la force lucianesque de la prise de parole de Villon, qui à travers une réseau logique très finement et implacablement tissé, joue ensuite de renversements ironiques imparables. Je reviendrai dans la suite de ces articles sur l'exemplarité de la parole de Villon.

³⁶ Si l'on en croit la condition dans laquelle se retrouve alors Rabelais, telle que l'évoque Defaux, dans son *Rabelais agonistes : du rieur au prophète. Études sur Pantagruel, Gargantua, le Quart Livre, Études rabelaisiennes*, XXXII, Genève, Droz, 1997.

³⁷ Terence Cave, *Préhistoires, textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, Cahiers d'Humanisme et Renaissance n°54, 1999, p.153.

Cette remarque de Terence Cave, tout en reprenant la puissante hypothèse de Frank Lestringant, vise à coup sûr un point essentiel du “ massif de 1552 ” : les îles où vivent ces ermites qui offrent un asile aux réfugiés et exclus sont d’actualité lors de la publication de la seconde version du *Quart Livre*. À ce titre, “ faire redémarrer ” le récit sur l’une de ces îles, et de le clore sur l’anecdote d’un Villon banni de France à la Cour d’Angleterre, n’est pas innocent. Cependant, on vient de voir qu’il ne saurait y avoir un simple “ échange systématique de fonctions ” entre poste auctorial et personnages de la fiction. Un jeu réglé subsume ces va-et-vient sous un principe d’efficacité unifiant tout le *Quart Livre* en un discours complexe, auquel l’anecdote du ch. XLVII participe pleinement Déployons donc l’hypothèse interprétative de ces quelques lignes si densément tissées.

Dans ce discours, se construit peut-être l’image d’un texte-refuge pour ce “ Rabelais médecin ” de plus en plus acculé à la prudence. Villon me semble occuper, dans le projet et l’agencement mêmes du *Quart Livre*, une place majeure bien que discrète. D’abord, il clôt la série des excursus du *Livre*³⁸. Il enserre également, entre ses deux apparitions, le massif des ajouts de 1552. Non qu’il en soit la cause ni le motif. Mais il apparaît comme l’une des figures exemplaires de cette entreprise d’écriture et de ses enjeux, lesquels ne se situent plus seulement dans les thèmes ou la narration, mais dans la rédaction elle-même de l’œuvre et dans son ancrage historique. La publication de 1548 s’arrêtait à l’arrivée en l’île des Macraeons ; l’édition de 1552 y redémarre donc, par l’évocation de la mort de Langey, protecteur de Rabelais, et après laquelle les difficultés politiques iront croissant – j’y reviendrai. Le début a été, quant à lui, “ farci ” de nouveaux chapitres. Parmi eux, Villon est le seul artiste contemporain à être nommé. D’autres références au monde des arts sont pourtant présentes : le psaume dans sa traduction marotique, et sur lequel débute le voyage, les tableaux achetés à Medamothi et dont on a pu établir la parenté avec l’École de Fontainebleau. De plus, le terme de *Medamothi* a souvent été pointé comme une traduction, bancale certes, mais évocatrice de l’*Utopia* de Thomas More. Or, où retrouvons-nous Villon à la fin du *Livre* ? En Angleterre, une autre île dépréciée, auprès du Roi avec qui il discute peinture, et exilé comme Marot ...

Mais à propos, où se trouve vraiment Villon ? Dans l’Angleterre réelle, ou dans une Angleterre étrange ? Les signes, les lieux et les thèmes semblent se faire écho et entrer ainsi en collision dans l’espace de notre anecdote.

1. Visée polémique de l’anecdote

La scène se situe dans l’Angleterre réelle, celle d’Henry VIII, dès qu’il s’agit de l’encercler et de la ridiculiser. Sur le plan politique, notons d’emblée le climat très britannique des deux derniers chapitres. Dès la description de l’île de Ganabin, les larrons sont comparés à ceux qui croisent près des îles de la Manche, et le chapitre suivant encadrera Edouart par “ l’isle des chevaux, près Escosse³⁹ ” et le “ sapphran d’Hibernie⁴⁰ ”, c’est-à-dire “ d’Irlande ”. Ces indications, toujours données par Panurge, ne sont pas sans rappeler l’épisode des Moutons, dont Mireille Huchon⁴¹ a montré qu’il entre dans le jeu crypté que Rabelais a tissé autour de la symbolique de Jason, et qui prend une dimension polémique et politique très forte dès qu’on la relie à l’ordre de la Toison d’Or, théâtre d’une querelle qui oppose le Roi français à Henry VIII et Charles quint. Est-il forcé dès lors de voir un précipité des deux Royaumes dans le nom d’Edouart le *quint* ? Cette lecture trouverait sa place dans la lignée des *Grandes et inestimables cronicques du grant et enorme geant Gargantua*, lesquelles étaient déjà violemment polémiques⁴². Le Géant venait lui aussi

³⁸ Indépendamment du débat concernant le statut des “ digressions ” dans les textes Renaissants, débat justifié mais dans lequel cet article ne peut entrer, sinon de manière annexe, comme une pièce supplémentaire au dossier des liens étroits que tisse toute narration entre ses niveaux de récit, principal et seconds.

³⁹ Ch. LXVII, p.698.

⁴⁰ Ch. LXVII, p.701.

⁴¹ Aux p.1462 sq.

⁴² P.1177-1182.

restaurer la monarchie anglaise mal en point ; on y voyait un Arthur toujours sous la dépendance de Merlin, présentant un goût prononcé pour le *desduyt* ; il s'agissait déjà d'une critique d'Henry VIII, ennemi de Jean Du Bellay, protecteur de Rabelais⁴³. Sur le plan théologique, on peut même penser que cette anecdote fait écho à la querelle qui avait opposé Luther à Henry VIII en 1521, à propos de *La défense des sept sacrements* que le roi anglais avait rédigé afin de sauver les acquis de la Réforme. Nommé "Défenseur de la foi" par le Pape, il n'avait pas tardé à faire l'objet de ce subtil jugement de la part de Luther : " Si ce roi barbouille de sa fiente la couronne de mon roi, devra-t-il s'étonner que j'en use de même pour son diadème ?⁴⁴ " Le " panscatologisme " du Réformateur, comme le nomme Loskoutoff, pourrait alors bien être également présent chez un Villon, lui aussi très en verve en la matière...

Mais cela ne résout toujours pas la question du choix d' Edward V. En effet, l' Edward V auquel nous pensons immédiatement est mort en bas âge, assassiné par son oncle Richard III. Qui plus est, ses dates ne correspondent pas avec un éventuel séjour de Villon en Angleterre. L'un a douze ans quand il accède au trône en 1483, l'année même de sa mort; le second fut banni en 1463. Il semblerait alors que Rabelais se moque ouvertement de toute vraisemblance, puisqu'il évoque " les vieux jours " d'Edouart⁴⁵. Aussi est-il nécessaire de se reporter à la seconde classification des rois anglais, dans laquelle existe un autre Edward V, correspondant dans la première généalogie à Edward II⁴⁶. Or ce roi sodomite, si l'on en croit Marlowe, fut assassiné par inoculation d'un boyau dans le fondement, dans lequel on fit passer un fer rouge afin de le tuer sans laisser de trace. Une façon comme une autre de " purger " l'État ? On reste bien dans l'intestin, et quel que soit le roi référent de Rabelais, " cet " Edouart connote le dérèglement généralisé de la monarchie

⁴³ Il est évident que le refus de Pantagruel de débarquer à Ganabin peut aussi participer de cette visée polémique. On peut rapprocher à cet égard l'interprétation donnée par G. Defaux, selon laquelle la topographie de l'île de Ganabin viserait la Rome papale (*Rabelais agonistes, op. cit.*) de celle, donnée par Marie-Luce Demonet lors du présent colloque, et qui tire la saynète qui précède immédiatement notre anecdote, celle de Messere Pantolfe de la Cassine, vers une évocation de la hiérarchie ecclésiastique. On aurait ainsi une figure du faux monde, dans lequel il n'est plus utile ni même bon d'aller voir après le nouveau départ initié par la promesse de Pantagruel à Chaneph, avec trois mauvais lieux en un : une île de larrons, une Angleterre mal en point, une Rome rabaissée à une historiette de bourgeois et de fermier fleurant bon *Till Ullenspiegel*.

⁴⁴ Cité par Yvan Loskoutoff dans " Un étron dans la cornucopie : la valeur évangélique de la scatologie dans l'œuvre de Rabelais et de Marguerite de Navarre ", *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6, nov. – déc. 1995, Paris, p.927.

⁴⁵ Je donne ici les deux origines contemporaines éventuelles à cette anecdote. Une des explications les plus sérieuses me semble donnée par Olivier Pot. L'Isle des Chevalux renverrait au massacre des Anglais par Henri II, et les Gascons et guabelleurs du ch. LXVI à l'insurrection des paysans de Guyenne contre la gabelle en 1548. Ces deux événements ont fait l'objet de deux *Odes* de Ronsard, contre la poésie " pindarique " duquel cet épisode serait écrit. Quant à l'Hibernie, elle est un rappel du lieu où se déroule l'épisode " métalinguistique " des paroles dégelées, lequel est en rapport étroit avec nos deux derniers chapitres (art. cit., p.11 ; à propos du lien entre les deux épisodes, voir également " L'angoisse et ses figures... "). Mais seul un travail d'historien, voire de chroniqueur, pourrait donner la clé de la présence de ce roi, tant les écrits rabelaisiens s'ancrent dans une réalité politique quasi quotidienne. Je me permets toutefois d'ajouter qu'une source probable se trouve dans la correspondance d'un ambassadeur de François Ier auprès d'Henry VIII : Jean de Dinteville. Je renvoie pour cela à l'article de Daniel Ménager (" Lettres d'ambassadeurs ", in *Lettres et correspondances à la Renaissance*, Actes du Colloque du Centre V. L. Saulnier, Paris IV-Sorbonne du 9/3/2000, Paris, PENS, 2001) : " Une lettre de Jean de Dinteville raconte un dialogue vraiment stupéfiant entre celui-ci et Henry VIII. Le roi demande à l'ambassadeur de l'accompagner de sa chambre à la chapelle. Il converse avec lui en marchant, et il continue alors même qu'il s'agenouille devant l'autel ". Or Dinteville connaît très bien les milieux évangélistes français et anglais, et était lié à Jean du Bellay, dont je ne rappelle pas l'importance pour notre propos.

⁴⁶ Je tiens à remercier Jean Céard de m'avoir proposé cette hypothèse lors de la préparation de cette communication, et qu'il est le seul, à ma connaissance, à avoir avancée. En effet, l'immense majorité des éditions savantes se contentent de noter l'in vraisemblance de cet Edouart-là, quand elles ne font pas carrément le silence sur l'épisode. Reste à savoir après tout, vue l'unanimité même de cette erreur d'interprétation, si cette ambiguïté ne participerait pas, à titre " d'indice piégé " tendu par l'auteur, du jeu à *plus haut sens* auquel les lecteurs de Rabelais se savent à tout instant conviés...

ennemie ; de plus, il paraît concevable que l'appel à un tel roi en fasse une figure là encore plurielle, dans laquelle plusieurs dimensions, époques et figures se surimpriment dans une visée polémique.

2. Un adunaton politique

Mais un détail continue de “ résister ” : si l'on en reste à la première classification, qui semble-t-il vient immédiatement à l'esprit de toute la critique rabelaisienne, Edouart le quint est un faux monarque qui n'a régné que pour être assassiné par la folle ambition de son oncle ; l'enfant-roi ne fut plus le bâtisseur du royaume comme l'avait été Arthur. Aussi, cette mention de “ sus [ses] vieulx jours ” sonne comme le retour désenchanté du *puer senex*, idéal de tous les penseurs politiques depuis l'Antiquité ; elle ne sonne plus que comme un *adunaton*. Mais nous ne sommes plus là dans l'Angleterre réelle : nous sommes passés dans une Cour *utopique*. Ce n'est plus le partisan de François Ier qui parle, mais l'humaniste désormais séparé de son puissant protecteur Du Bellay. Villon va se trouver annexé pour un combat à la fois intellectuel et politique dans lequel Rabelais, en cette fin de vie, risque beaucoup⁴⁷. *Maistre*, il va convoquer sous sa présence d'autres maîtres humanistes, grandes figures contemporaines de l'homme de lettres courtisan.

Alexicacos : ce qualificatif, Rabelais avant Mgr Odet⁴⁸, n'en avait jusqu'alors gratifié qu'Érasme⁴⁹. Or Érasme avait lui aussi rencontré le Roi Henry VIII... mais avant son accès au trône, et celui-ci encore enfant l'avait accueilli d'un compliment en latin⁵⁰ : de quoi donner les plus hautes espérances au tuteur humaniste. Je ne prétends pas que Rabelais connaissait l'anecdote, mais Henry VIII avait pu représenter l'espoir d'un nouveau Prince ami des Lettres. Après l'accès au trône, Érasme n'eut plus l'heur de le revoir. Et la répercussion majeure sur sa vie des actes de cet enfant pourtant si prometteur fut la décapitation de Thomas More, son plus grand ami, à la Tour de Londres... nous prenons là conscience de la pathétique complicité unissant Villon au narrateur, qui en revenant au récit principal évite à Maistre François une réponse d'Edouart peut-être dangereuse. Car Villon joue lui aussi avec les limites de la convenance, et dans cette “ joute ”, sa victoire est sauvée par la connivence d'Alcofrybas. Plus il parle, plus on imagine la tête que doit faire son interlocuteur muet, et plus on craint sa réaction... qui ne vient pas. Si ce n'est pas le sort de Villon comme ce fut celui de More, c'est peut-être le signe que cette anachronique Angleterre est un asile qui n'existe “ nulle part ”.

Cette utopie est à l'image, déjà ancienne, du ch. XXIII du *Gargantua*, où le jeune géant à la selle est entouré d'une attention toute particulière de la part de son précepteur. “ Puis alloit es lieux secretz faire excretion des digestions naturelles. Là son precepteur repetoit ce que avoit esté leu : luy exposant les pointz plus obscurs et difficiles⁵¹. ” Ces quelques lignes, déjà anciennes, offrent l'image d'un enfant-roi écoutant un Maistre qui n'hésite pas à rectifier sévèrement la philautie de son élève ; un élève dont la vie serait aussi prise en charge par un médecin humaniste. Cette utopie est peut-être ce qui dans le *Livre* se rapproche le plus de la sphère du réel ; non parce que le réel peut rejoindre l'utopique, mais parce que l'utopie reste désormais le seul refuge face au réel. Une telle Cour aurait pu exister dans le passé, elle fut appelée, mais n'est *plus* possible.

Cette déception peut être celle de l'auteur du *Gargantua*, cette autre *Institution du Prince chrétien*, portée par l'espoir de la génération de 1530. Un espoir apparemment permis dans une société dont la “ jeunesse ” (à tous les sens du terme) ouvrait un champ de possibles politico-religieux que les Princes, en l'espace de quelques décennies, allaient pourtant s'empressement refermer⁵². De façon tragique pour certains auteurs, l'on distingue enfin dans la figure de Villon non seulement More, mais la présence d'un ultime grand

⁴⁷ Defaux, *op. cit.*, p.457-515.

⁴⁸ *Epistre liminaire*, p.520-21.

⁴⁹ Selon Michael Screech, *Rabelais*, traduction française, Paris, Gallimard, 1992, p.325.

⁵⁰ Article “ Henry VIII ”, Dictionnaire, *Érasme*, éd. Blum, Paris, Laffont, Bouquins, 1992, p. CXXVIII.

⁵¹ *Gargantua*, ch. XXIII, p.65.

⁵² Voir l'article de Michael J. Freeman : “ Bringing up (big) baby : Gargantua's childhood ”, *Romance studies*, n°28, aut. 1996, p.29-43.

Maistre : Marot, alors trop sous les feux de la querelle des Placards pour être ostensiblement nommé. Sa traduction du psaume ouvrant le voyage de la Thalamège était déjà bien assez osée. Nul doute que le Villon de Rabelais soit à lier essentiellement à la figure de Marot⁵³, son plus grand admirateur au XVI^e siècle et lui aussi en exil. Cette présence “ en douce ” du grand poète évangélique à la fin du livre permet de réintégrer la querelle poétique relevée par O. Pot⁵⁴ dans sa véritable et dramatique dimension politique. Faut-il alors voir dans la Bonase de Paeonie une évocation de ces stratégies de fuite, puisque la *Briefve déclaration* nous la présente comme un animal qui “ chassé et pressé fiant loing de quatre pas et plus. Par tel moyen se saulve bruslant de son fiant le poil des Chiens qui le prochassent⁵⁵ ” ?

Quoi qu’il en soit, tout comme cette anecdote permet à Edouart d’être un roi “ à plusieurs entrées ”, de même Villon, de par tous les liens qui le rattachent à d’autres sphères du texte, thématiques, narratives, énonciatives, condense la présence de ces grands Maîtres. Il nous offre ainsi une image de l’homme de Lettres courtisan dans sa plus parfaite, et impossible maîtrise.

3. La Maîtrise de François, ou l’art de parler : impératifs du courtisan ou du Fou?

Pour atteindre son but de connaissance et d’édification, la parole de Villon doit jongler avec trois impératifs : d’interprétation ironique, de rhétorique de cour et, à leur charnière, de poétisation. Ils correspondent aux trois différents tons de sa prise de parole.

Pour que la parole de Villon puisse s’épanouir pleinement, elle doit se mettre à son juste rang social – et tout comme le jongleur ne pouvait jongler avec ses mots (et ceux des autres) ailleurs que dans le sillage d’un prince, cette parole doit se faire accepter comme parole de courtisan. Car l’homme de lettres-courtisan calque ici sa rhétorique sur celle du Fou. C’est encore par le comique que cette humilité exagérée se monnaie : le prix d’une parole supérieure est la soumission de la personne qui la profère. La vertu du comique n’est plus tant alors de révéler une vérité que de la rendre tolérable. Autour de son auto-

⁵³ Un tel rapprochement n’est d’ailleurs pas sans rappeler la co-présence de Lemaire de Belges et de Villon aux Enfers du ch. XXX du *Pantagruel*.

⁵⁴ O. Pot, art. cit. : il est en effet indispensable de situer la place qu’occupe Villon dans le débat proprement poétique qui, lui aussi, commande toute la séquence de Ganabin. L’analyse de Pot fait de tout ce tintamarre une attaque en règle contre le Ronsard des *Odes pindariques*. L’enjeu selon lui est le suivant : à l’esthétique ronsardienne d’un “ expressionnisme ” traduisant un *furor poeticus* platonicien, Rabelais opposerait le risque de vanité de toutes ces paroles. Dans cette perspective, Villon représente bien un anti-Ronsard, et sous sa bannière, tel qu’il est plébiscité, peut se ranger toute l’école marotique. Se greffe alors sur ce débat le combat politico-religieux contre “ la coterie aristocratique de la Pléiade plus conservatrice et résolument catholique ”. Mais il ne s’agit pas d’une simple juxtaposition d’enjeux, ni de la défense d’un platonisme contre un autre, Évangélisme et *Ion vs* Sacre du Poète, sciomachie *vs* Pindarisme. Tout le combat est inextricablement lié au destin de la génération de 1530. Certes, Villon donne une leçon en platonisme, à la fois poétique, herméneutique et éthique (voir “ L’angoisse et ses figures... ” et “ L’éthique face aux images... ”). Mais, si l’analyse de Pot me semble tout à fait pertinente, elle demande toutefois à être approfondie : le débat poétique ne saurait être le seul enjeu, ni le plus urgent en 1552 pour l’auteur, et c’est ce que j’ai essayé d’analyser à mon tour. La thèse de Pot demande également à être rapprochée d’autres interrogations soulevées à la lecture de cet épisode. Tout d’abord, elle ne prend pas en compte trois “ détails ” : la peur inexplicée de Panurge (si on ne la limite pas à une mise en scène ironique d’une réception de l’ode ronsardienne), la canonnade (ce n’est pas dans les habitudes des compagnons de Pantagruel d’opposer si vite les armes aux mots), et la présence de la “ plus belle fontaine ” (attribut pourtant on ne peut plus bucolique et doux). De plus, si la liaison effectuée par Pot entre l’épisode des paroles dégelées et celui de Ganabin est recevable dans la logique d’une dépréciation des “ simulacres ” linguistiques ronsardiens, elle ne me semble pas incompatible avec la présence de Villon : d’un même poète divin antique, deux descendances peuvent advenir, l’une de tendance pindarique et vaine, l’autre dans une veine platonicienne “ en vérité ” ; ce qui amène à interroger à nouveau le rapport de notre épisode à celui des paroles dégelées. Sans le diminuer, il semble donc nécessaire d’intégrer le débat poétique dans celui, plus global, du rapport aux signes et aux images (voir là encore “ L’angoisse et ses figures... ” et “ L’éthique face aux images... ”).

⁵⁵ p.712.

dépréciation il construit une parodie de discours logique qui le protège : “ Ne suys je badault? (...) badault diz je, quand (...) N'est ce un vray pensement de badault? ” Les “ badault ” calment l'éventuelle colère royale, épée de Damoclès d'autant plus angoissante qu'elle ne tombe jamais, jusqu'au retournement final, conclusion identique au point de départ : l'évocation de la peur d'Edouard. Comme le Fou, Villon reste sur la corde raide le plus longtemps possible : chaque écart du côté de la louange annonce un écart inverse, qui va lui-même demander une nouvelle concession, etc. Cette tactique négocie au plus serré un maximum de parole impertinente pour un minimum de louanges, et ne pourra être dite maîtrisée que si elle sait s'arrêter à temps. Et l'on a vu à quel point cet arrêt était problématique⁵⁶.

Sa triple présence (physique, orale, et iconique : la mise en scène de soi dans les vers centraux) finirait même par devenir un peu trop triomphante... C'est peut-être pourquoi le moment proprement poétique des vers se glisse *entre* l'acte herméneutique et le passage obligé de la (fausse) humilité. La voix du poète se noue de cette aspiration et de cette condition. Son art est de savoir en tirer sagesse et pertinence morales, prudence et louvoiement courtois, et rouerie d'un moqueur à qui le narrateur laisse finalement avoir le dernier mot. Perdant consentant sur le plan social, il n'en est pas moins vainqueur dans l'ordre de la parole et de la sagesse. Savoir rester à *sa* place : on retrouve l'*aurea mediocritas* de la fable de Couillatris, même si celle du poète semble ne pas impliquer le même genre d'humilité qu'une autre... Pantagruélisme et nouveaux Socrate

En termes d'esthétique rabelaisienne, et avec Linacer, symétrique indispensable auprès du Prince, Villon incarne le Pantagruélisme dans sa plus grande actualité. En effet, souvenons-nous d'une des conclusions de François Rigolot dans son article sur “ Cratylysme et Pantagruélisme⁵⁷ ” : consonance mène à concordance, mais pour effectuer un tel saut, l'ordre des mots doit arriver à se libérer de toute philautie et de toute *libido dominandi*. Alors seulement il pourra être l'indicateur fiable de l'ordre vrai des choses. C'est ainsi que le Pantagruélisme est défini dès le *Prologue de l'Authheur* comme “ certaine gayeté d'esprit conficte en mespris des choses fortuites⁵⁸ ”. Un programme qu'assumait Socrate dans le Prologue du *Gargantua*, avant d'être appliqué à Theleme, où la beauté des lieux et des êtres, signe d'élection, ne risquait plus désormais d'être mésinterprétée comme une prison de chair. Le *lieu* d'une telle efficacité proposé par le *Gargantua* est donc antique et réel, ou français mais imaginaire. À la fin du *Quart Livre*, il est devenu un *lieu impossible*, mais (presque) contemporain. Villon n'est pas un personnage inventé, il est plutôt une réactualisation de Socrate, tout en apportant une note nouvelle : presque contemporain, et dans l'héritage de l'*Ion* de par son rôle d'interprète et de révélateur des signes obscurs⁵⁹, il est un Exemple non antique, moderne sans être pur séide idéologique, ni la victime de trop brûlantes circonstances. Le poète lyrique du Concours de Blois, où tout comme sur l'île de Ganabin on y côtoie une “ fontaine ”, est bien l'un de ces hommes qui ont encore un pied dans le passé poétique “ national ” du “ gai savoir ” ; ce qui ne l'empêchera pas d'avoir aussi un pied dans le présent, voire dans la tombe, et de rappeler ainsi qu'il est le Maistre du *Quatrain* écrit à l'instant même où “ il fut jugé à mourir ”.

Villon et Linacer finissent par remplir la fonction de guides herméneutiques et idéologiques qui incombait à Socrate dans le *Gargantua* : ils représentent même bien mieux la dualité du logos, poétique et médical, mais aussi poétique et politique, laquelle inscrit dans l'œuvre romanesque la dualité de la praxis rabelaisienne⁶⁰.

Autant dire qu'une figure telle que Villon est un “ faisceau enchevêtré de signes historiques ”, comme le

⁵⁶ Il sera cependant nécessaire, dans un autre temps de cette étude, de voir en quoi la parole de Villon opère une clôture parfaite, de son propre espace mais également de l'anecdote, et de l'excursus dans son ensemble (voir “ L'éthique face aux images... ”).

⁵⁷ François Rigolot, “ Cratylysme et Pantagruélisme : Rabelais et le statut du signe ”, *Études rabelaisiennes*, XIII, 1976, p.131-32.

⁵⁸ *Prologue de l'Authheur*, p.523.

⁵⁹ Voir “ L'angoisse et ses figures... ” et “ L'éthique face aux images... ”.

⁶⁰ Pour reprendre les termes de la conclusion de l'article de Rigolot.

dit Cave à propos de la mort de Langey, et que comme dans le cas du défunt protecteur de Rabelais, on assiste en cette cour d'Angleterre à un retournement des temps : “ Dans les deux premiers livres, un présent éclairé et plein de promesses était comparé à un passé d'obscurité “ gothique ” ; l'Utopie semblait à portée de main. Maintenant, la vision est renversée (...) Passé, présent et futur se confondent en une seule conjoncture⁶¹ ”, en cette île des Macraeons qui marque le redépart de l'édition de 1552. L'anecdote du ch. LXVII vient, sur ce point encore, jouer un rôle d'écho circulaire, et boucler un trajet narratif qui se démarque de ceux des *Livres* antécédents de par son pessimisme et sa retraite dans l'insularité d'un récit devenu l'ultime royaume. Les parallèles entre les deux épisodes encadrant ce “ massif ” mettent en évidence les liens étroits entre souci idéologique et souci épistémologique ; tous deux sont à leur tour liés au dangereux enjeu de la *limite* entre les sphères poétique et politique, et dont il faut savoir quand la respecter, ou la franchir⁶². Quant à l'appel, discret lui aussi, à des figures plus engagées dans le temps, More et Marot, réfractées à travers des *exempla* contemporains faisant l'apologie de nouveaux Socrate et de nouveaux Hercule gaulois, il était dans la logique de ces années 1550 et de la tournure prise alors par l'œuvre et la vie de Rabelais, toutes deux embarquées loin des rêves de la génération de 1530, dans un large retour de bien des choses...

On a remarqué en quoi le terme “ faisceau ”, employé par Cave, recouvrait en fait un tissage complexe de fils thématiques, qui ne peuvent tenir ensemble que si l'on éclaire leur gestion par le jeu, réglé, des voix. La mise en rapport entre ces éléments, gérés par diverses sphères énonciatives, a fait apparaître deux des caractéristiques qui permettent déjà de définir celui-ci comme fondement, fonctionnement et phénomène, et non comme objet, but d'une interprétation ou signification.

La première caractéristique du fonctionnement du sens est que des faits textuels, par de simples changements de configuration, par pur jeu d'intégration et de déplacement, font progresser le sens du texte du *Livre* dans son ensemble ; réciproquement, ce texte apparaît comme l'ensemble qui les subsume, leur offrant par là une unité complexe, mouvante, et ainsi ouverte à diverses interprétations. Le *Livre* gagne en richesse de sens lorsque l'un de ses épisodes ou de ses personnages gagne en complexité, s'emplit d'échos venant d'autres lieux, textuels ou hors du texte. Le texte n'est donc, à ce titre, qu'une disposition au sens de ses éléments. “ Il ” ne saurait décider du sens une fois pour toutes, il ne le “ contient ” pas. Bien plus, il *fait sens* envers la lecture qui le met en branle, laquelle participe elle-même du sens en proposant une interprétation, le parti-pris d'une signification. Celle-ci, dernier moment du processus du sens, ne saurait pour autant prétendre à en être le stade ultime et unificateur : car de processus il deviendrait alors chose, et perdrait son statut essentiellement moteur. Le fonctionnement d'un texte “ à régime de sens ” fonde, rend possibles une interprétation (critique ou autre) et son apposition d'une signification. Mais fonder leur possibilité d'existence ne revient pas pour lui à s'y laisser ensuite enfermer et jalousement défendre. À ce titre, le fondement d'une *pluralité* de lectures ne peut prétendre qu'à être *possible*, chacune d'entre elles faisant accéder le sens au seul statut réel auquel il puisse prétendre : l'*actuel* ; heureusement, aucune d'entre elles, la plus brillante et complète soit-elle, ne lui confèrera jamais l'honneur qui lui serait fatal : le faire accéder à l'exhaustivité close de la *totalité*.

De là découle la deuxième caractéristique de fonctionnement du sens : une lecture doit pousser *tous* ces possibles, qu'elle contribue à amener au jour, jusqu'au bout de la logique qui les anime. Les éléments de notre anecdote qui font référence à des sphères de texte différentes ne peuvent pas faire sens si l'on en reste à leur pure collision ou à leur enchevêtrement. Appréhender la complexité de l'anecdote, cela ne peut se limiter à faire la liste des échos qui résonnent en elle. Il est nécessaire de les subsumer dans un ensemble qui les intègre, une modélisation qui permette une hypothèse quant à la raison de leurs interrelations. C'est ce que je me suis efforcé de proposer en étudiant le processus d'intégration par le jeu polyphonique des

⁶¹ Cave, *op. cit.*, p.91.

⁶² Il sera temps de revenir sur cet enjeu des limites lors des deux prochains articles, dans leurs dimensions cosmologiques, épistémologiques.

sphères de voix.

Mais il devient encore plus nécessaire de voir comment une telle hypothèse est rendue possible au moment de la lecture. C'est là tout l'enjeu du *régime allusif* du texte. Cet enjeu se déploie principalement en deux questionnements, qui donneront chacun lieu à un article spécifique.

Tout d'abord, refermer l'anecdote du ch. LXVII sur elle-même, c'est s'empêcher d'accéder au fonctionnement de son sens : une allusion reste inefficace si elle n'est pas devinée. Des indices sont nécessaires pour indiquer l'apparition invisible de l'allusion au travers du "sens littéral". Rechercher de tels indices, c'est intégrer à nouveau l'anecdote dans son contexte immédiat. En gros, que vient faire Villon dans un chapitre sur la peur ? Comment est construit l'épisode de Ganabin autour de ce thème ? Pour proposer une réponse à cela, il s'agira de resituer tout l'épisode des ch. LXVI et LXVII dans une série qui parcourt tout le *Quart Livre* : celui des réactions face à l'angoisse viscérale. Alors, on pourra essayer de comprendre la place marginale et cependant nodale qu'occupe Villon au milieu de cette canonnade absurde amenant Panurge à se conchier, au large d'une île étrange qui, *la première*, saisit Pantagruel d'effroi.

Le second questionnement concerne la forme poétique en elle-même : comment se justifie notre recherche d'une obscure pluralité de niveaux d'énonciation, contenue dans la surface fictionnelle, apparemment limpide, d'une "simple anecdote" ? Le texte rabelaisien, ouvertement ou non, nous y autorise-t-il ? Il serait peut-être bon d'aller voir autour des Armoiries de France, si Maître François ne nous apprend pas justement quelque chose des signes et des images de la Fable, ceux dont use l'*artifex* "ut pictura", lorsqu'il veut nous montrer le Monde, nous le dévoiler tout en voilant ce qui doit en rester caché. Nous pourrions alors, qui sait, essayer de comprendre le charme de ce régime allusif auquel nos interprétations sans nombre sont sensibles, toutes attirées par l'invitation au "plus hault sens". Sensibles, mais sans savoir fondamentalement *pourquoi*, n'étant au clair, dans le meilleur, et qui sait le seul possible des cas, qu'avec leur *pour quoi*.

Pierre Johan Laffitte

École normale supérieure, Paris.

Maistre François (Villon), figure exemplaire dans le *Quart livre* de Maistre François (Rabelais)⁶³

Introduction

La toute dernière anecdote du *Quart livre*⁶⁴ de Rabelais, livrée au ch. LXVII, met en scène Maistre François Villon à la cour du roi d'Angleterre Edouart le quint. Ce dernier est à la selle, faisant face aux Armoiries de France, placées dans ce *retraict*, à son avis, pour être ridiculisées. Villon, lui, va défendre la thèse inverse selon laquelle c'est le médecin Linacer qui, afin de purger le roi, a mis en place ce dispositif destiné à lui faire peur et fienter « comme dixhuict Bonases de Paeonie ». Cette brève anecdote pose un problème fondamental pour l'interprétation du *Quart livre*, de par son contenu et sa situation de quasi-clôture du dernier des quatre *Livres*. Entre autres, pourquoi faire revenir Villon, que l'on a déjà rencontré au ch. XIII ? Bref : que *vient faire* Villon chez Rabelais ?

Je suis accueilli dans votre univers pour vous parler de la vision de Villon dans un autre univers, celui de Rabelais. Il est évident que vous, qui cherchez à définir au plus près la poésie de Villon, ne pourrez que noter les dissemblances entre ce que recèle son œuvre et ce qui en sera fait par ses multiples réceptions. Vous scrutez son visage, alors que je vais vous présenter sa *figure* dans la lecture qu'en fait un romancier évangéliste du XVI^e siècle. Or à ce sujet, Rabelais n'a pas bonne presse.

I. À quoi ressemble Villon ?

Tous les critiques, ou presque, s'accordent à ne voir dans l'évocation de Villon que la tradition très répandue du « bon follastre », héritée du recueil des *Repues franches de Maistre François Villon et ses compagnons*⁶⁵. C'est une situation inspirée de ces *Repues* qui fait se retrouver Villon en enfer, au ch. XXX

⁶³ « Maistre François (Villon), figure exemplaire dans le *Quart Livre* de Maistre François (Rabelais) », *Colloque international François Villon*, 2005, BHVP, Paris, actes publiés chez Honoré Champion, Paris, 2011.

⁶⁴ Le *Quart Livre* est le dernier des quatre ouvrages publiés par Rabelais de son vivant, en 1552 (après le *Pantagruel*, le *Gargantua* et le *Tiers-Livre* — le *Cinquième Livre* étant une compilation de brouillons accumulés pour les précédents manuscrits et publiés après la mort de Rabelais). À la fin du *Tiers Livre*, Panurge embarque toute la compagnie des proches de Pantagruel (dont Frère Jan) dans la quête de l'Oracle de Bacbuc, qui doit lui donner une réponse quant aux questions qu'il se pose quant au mariage — et dont le *Tiers Livre*, qui se veut une réécriture du dialogue socratique, se fait l'écho. Le *Quart Livre* narre le voyage des « Pèlerins » à bord de la *Thalamege*, en vue du fameux oracle. Mais le récit va se perdre à travers différentes îles qui constitueront autant d'épisodes de ce que Franck Lestringant, dans une étude de la topographie du livre, a appelé « un récit en archipel ». Ce récit est narré par Alcofrybas Nasier (anagramme de François Rabelais), qui sera donc celui qui, diégétiquement, est sensé énoncer l'anecdote concernant François Villon, donnée en excursus au récit principal. Parmi les épisodes les plus connus du livre, on rappellera : les Moutons de Panurge, la Tragi-comédie de Basché et des Chiquanous, la Tempête et l'arrivée au Pays des Macraeons, l'anatomie de Quaresmeprenant, le combat avec le Physetere, la guerre des Andouilles, la rencontre avec les Papefigues et les Papimanes, et, bien sûr, l'audition des Paroles dégelées. Il faut noter trois faits importants. Tout d'abord, une première version du *Quart Livre* fut publiée en 1548, qui s'arrêtait inopinément à l'arrivée chez les Macraeons. L'édition définitive du *Quart Livre*, non sans avoir remanié le contenu des quinze premiers chapitres, reprendra la narration à partir de cet épisode, et le mènera jusqu'à notre chapitre LXVII. Mais, deuxième fait, cette seconde conclusion, bien que décidée par Rabelais, interrompt le récit sans qu'aucune véritable résolution ne soit donnée à la quête de Panurge, créant donc un effet déceptif très fort — les enjeux de cette interruption narrative sont profonds, mais l'on sort ici du domaine de la présente intervention.

⁶⁵ C'est d'une situation inspirée de ces *Repues* que Rabelais s'inspire lorsqu'il le place en enfer au ch. XXX du

du *Pantagruel*. Il apparaît aussi au ch. XIV du *Pantagruel*, où son refrain de la *Ballade des dames du temps jadis* est cité et commenté, et au ch. XIII du *Quart livre : Comment à l'exemple de maître François Villon, le seigneur de Basché loue ses gens*, qui fait partie de la « tragi-comédie de Basché », elle-même au cœur de l'épisode des Chiquanous. À chaque fois, notons-le, Villon entre dans ce que j'appellerai la sphère de présence de Panurge (autour duquel, ou par lequel, s'organise la narration au niveau principal du récit). Ainsi, Villon ne semble échapper à l'image du « bon follastre » que pour connaître, selon Champion, un sort encore pire : « Villon le jargonneur, un type odieux aux amateurs de langue pure, à la génération humaniste et italianisante de la première partie du XVI^e siècle⁶⁶. » Et si Jean Dufournet présente Marot⁶⁷ comme l'exception en son siècle, qui rendit hommage à Villon en éditant ses œuvres, selon Colletet⁶⁸, seuls François I^{er}, Marot, Pasquier⁶⁹, Vauquelin de la Fresnaye, Rabelais, et André du Chesne pourraient être comptés à cette époque comme amateurs de Villon, que l'auteur juge lui-même négativement. Le plus grand poète français est réduit à une caricature, et à ce titre, l'anecdote des Armoiries d'Edouart semble atteindre pour Champion le summum de l'inintérêt⁷⁰. (...) *d'une invraisemblance qui ne supporte guère l'examen, [l'épisode] atteste seulement qu'on mettait alors dans la bouche de François Villon toutes les calembredaines traditionnelles qui se donnaient pour des traits d'esprit. [Le discours de Villon sent] à la fois le corps de garde et l'hôpital. (...) Il faut être très savant, avoir hanté les librairies, être un bon philologue pour se plaire à ces développements-là. Villon avait peu lu ; il ignorait toute rhétorique laborieuse, toute érudition, tout scepticisme. Il avait la foi chrétienne ; il savait seulement lire dans son cœur, aimer et haïr, non pas des idées, mais des personnes, et toujours pour des motifs fort connus de lui. Rabelais n'entendait pas Villon, bien qu'il l'ait lu dévotement. Il le tenait, avec tout son temps, pour un bon fou sur le dos duquel il est licite de mettre n'importe quelle plaisanterie, si périmée, si peu vraisemblable soit-elle.*

N'importe quelle plaisanterie ? Périmée ? Limitée au vraisemblable ?... Ce n'est peut-être pas si simple...

Dans les rangs de la critique contemporaine, je ne vois guère que David Kuhn qui se démarque de ces avis massivement négatifs quant à la lecture rabelaisienne de Villon, lorsqu'il salue « Rabelais, le disciple littéraire le plus intelligent de Villon », et la fine interprétation par ce dernier du refrain de la *Ballade des dames du temps jadis*⁷¹.

Premièrement, Villon, l'un des rares poètes contemporains à être aussi abondamment et clairement évoqué par Rabelais, est le seul dans toute l'œuvre rabelaisienne dont les vers sont ouvertement cités. Par ailleurs, sa présence n'est pas totalement déplacée dans le contexte. L'anecdote en LXVII est la réécriture d'une anecdote du XIII^e siècle qui mettait en scène le jongleur Hugues le Noir⁷² : quoi de plus naturel que Villon, devenu le *type* du poète bon follastre, reprenne le rôle, dans la variante du courtisan Fou du roi ? Qui plus est, les topoï de la « légende » villonesque sont réunis : exilé, dans une scène scatologique, pour révéler une vérité cachée aux communs des mortels et assombrie par la présence de la mort, qui rôde dans

Pantagruel. Ses autres apparitions sont, dans le *Pantagruel*, au ch. XIV où son refrain de la *Ballade des dames du temps jadis* est cité et commenté, et dans le *Quart Livre* au ch. XIII.

⁶⁶ Pierre Champion, *François Villon, sa vie et son temps*, t. II, Paris, Champion, Bibliothèque du XVI^e siècle, n° XXI, 1913, p.280.

⁶⁷ Jean Dufournet, *Villon et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles près Bordeaux, Guy Ducros, Tels qu'en eux-mêmes, 1970.

⁶⁸ « Vie de François Villon », *Histoire des poètes français*, cité par Dufournet.

⁶⁹ Pasquier, n'en déplaît à Colletet, reprocha à Marot son amour pour Villon, précisément parce que *doué d'assez bel esprit, mais un maître passé en friponneries*. Etienne Pasquier, *Recherches sur la France*, L. 8, ch. LX, cité par Champion, *Op. cit.*

⁷⁰ Pierre Champion, *Op. cit.*, p.248-250.

⁷¹ David Kuhn, *La poétique de Villon*, Paris, Armand Colin, 1967, p.89-90.

⁷² Villon remplace en effet le jongleur Hugues le Noir, dans cette anecdote qui est la reprise d'une histoire connue dès le XIII^e siècle. Brantôme nous renseigne sur l'enrôlement de Villon parmi les Fous : *Je crois que si l'on fust été curieux de recueillir tous les bons mots, contes, traits et tours dudit Brusquet, on en eust fait un très gros livre, et n'en déplaît à Pivan, Arlod, ny à Villon, ny à Ragot, ny à Moret, ny à Chicot, ny à quiconque a jamais esté* (cité par Champion, *Op. cit.*, p.275).

les vers de sa prise de parole, etc.

D'autre part, notre anecdote est couplée avec une première farce, autour d'un personnage fictif, meserre Pantolfe, premier exemple de la vertu de purge de la peur ; ce n'est qu'ensuite que l'on passe à une anecdote historique, avec non plus les personnages bas d'une nouvelle bourgeoise, mais des êtres ayant existé : Edouart et Villon. Il s'agit évidemment d'une pseudo-réalité, tout aussi farcesque que la précédente, et totalement anachronique. Mais ce qui importe, c'est que même dans cet entourage immédiat où se joue un texte entre deux registres, le haut et le bas se rejoignent comme dans la poésie villonnesque, et Villon est convoqué à titre d'*imago* de l'homme de lettres, d'*exemple* incarnant par sa seule présence plusieurs problématiques. Villon chez Rabelais est donc une *figure* dont la dimension plurielle se construit tout au long du roman.

Dans les deux épisodes, en XIII et en LXVII, il reste « Maistre » Villon. Sa parole déborde chaque fois de son aire de discours, comme un flot qui envahit les niveaux non étanches des autres voix énonciatrices qui l'enserrent. Ce principe de propagation n'est pas sans rappeler la légende des anneaux aimantés par la pierre de Magnésie de l'*Ion* : la parole de Villon fait effet à divers niveaux narratifs. *Depuis* sa place, Villon est le Maistre qui autorise toutes sortes de voix et de gestes. On observe néanmoins des différences importantes de fonctionnement entre les deux chapitres. Si en XIII, dans la sphère de narration ultimement assumée par Panurge, la parole de Villon déclenche l'étalement morbide des viscères du frère Tappecoue. Dans la sphère de l'anecdote en LXVII, assumée cette fois par le narrateur, Villon n'est plus au centre de l'action mais il l'observe, légèrement décalé, et maîtrise lui-même sa propre mise en scène. Il n'est plus l'exemple regardé et (mal) imité, mais celui qui, en marge de la scène de l'anecdote, mais aussi en marge du récit principal, va délivrer une leçon d'observation et d'interprétation. Il va éclairer l'ensemble de ce qui arrive dans le chapitre, sans que quiconque ne mésuse de ses paroles au sein du récit. Passons sur ce qui permet au Villon du dernier chapitre de n'être plus celui du ch. XIII, et sur le processus narratif qui fait « sortir » Villon de la sphère de voix de Panurge ; contentons-nous ici de remarquer que, quoi qu'il en soit, Villon se sauve de la pleutrerie et des excès panurgéens. Quel visage nous offre-t-il au terme du *Quart livre* ?

II. Maistre Villon

1. Un Villon lucianesque

Au ch. LXVII du *Quart livre*, la Thalamege fait halte au large de l'île de Ganabin, qui signifie « larrons » en hébreu ; une île où, soit dit en passant, se trouve la « plus belle fontaine du monde » (meurt-on de soif auprès d'elle ?) ; et Villon se traite lui-même de *badault*, avec tous les échos parisiens auxquels cela renvoie, tant chez lui que chez Rabelais. Larron, badaud, folâtre, langue divine : c'est autour de ces attributs topiques revêtus par la figure de Villon que va se déployer l'image d'un Maistre dans les sciences du signe.

Villon est maître de la parole, et réintègre des caractéristiques rhétoriques qui, certes, ne sont pas forcément celles du « Villon d'origine », mais qui cependant marquent sa supériorité incontestable. Il développe face à Edouart un art lucianesque de la prise parole, qui prend son interlocuteur dans les rets d'une argumentation à la fois foisonnante, par toute une batterie de procédés d'amplification et de distinction, et extrêmement maîtrisée dans sa progression, qui s'articule autour de ses vers, pivots autour desquels les images se renversent en un éloge paradoxal : tout en expliquant pourquoi ce qu'il dit est « vérité de badaud », Villon ne cesse de déployer son idée de départ. Mais une telle efficacité est subordonnée à deux impératifs étroitement mêlés. Le premier impératif est courtisan, pour qui il y a sagesse à savoir clore un discours, surtout impertinent. Second impératif : pour être ironique à la façon de Socrate, autre grand maître rabelaisien, la parole ne doit pas se contenter d'être puissante, sinon elle n'est que dévastatrice, et se prive de toute fonction révélatrice : pour cette dernière fonction au contraire, elle doit obéir à un principe éthique. Notre anecdote déploie le modèle d'une rhétorique pyrrhonienne visant à une redéfinition des valeurs et là, Villon se révèle maître dans la lecture des signes. L'irrégularité des signes concerne cette fois le sens des Armoiries, et c'est à un redressement de leur interprétation que se livre Villon. Il ne se contente pas de déduire à partir des apparences, au contraire il les intègre dans une chaîne

causale ; ce faisant, il fait acte de sémiologue au sens le plus strict du terme. Mais la fidélité n'est pas qu'interprétative, elle est également expressive. Par la puissante évidence de ses vers, le *Maistre* se fait à la fois entendre et voir. Le flot de sa parole rend, de façon mimétique, le flot excrémental observé, et met sous nos yeux la violence évacuatrice du sphincter d'Edouart. La parole prend une telle force qu'on la rapprocherait même de la folie inspirée... Pourquoi ?

Parce que Villon reprend dans son intervention d'autres présences déjà rencontrées lors du voyage et qui, vis-à-vis de notre anecdote, se révèlent soudain fonctionner ainsi comme autant de pierres d'attente. Mais pour saisir leur retour dans l'anecdote de Villon et d'Edouart, il nous faut nous replacer à hauteur du récit principal, et interroger l'attitude des personnages dans les ch. LXVI et LXVII, face à l'Île de Ganabin, cette île infestée de brigands qui provoquent une si grande peur sur la Thalamège. Il y a la position d'excès agressif de Jan, qui ne demande qu'à débarquer pour les « sacmenter trestous » ; il y a celui, peureux, de Panurge, qui va se réfugier dans la cale ; et entre eux, se situe Pantagruel lui-même. Or ce dernier, qui d'habitude ne cède pas à la panique panurgéenne, vient pour la première fois de ressentir un effroi, comme un avertissement de ne pas débarquer ; cet avertissement est rattaché au démon socratique. Mais alors se pose un problème : pourquoi le démon socratique de Pantagruel ne permet-il pas au géant de tirer lui-même la leçon de cet épisode, après coup ? Pourquoi Pantagruel n'est-il pas celui qui va expliquer la fonction de purge de la peur ? Peut-être parce que le « bon » Pantagruel est trop « au milieu », pas assez sur les marges ; il représente le juste équilibre indispensable à la survie de son équipe. Mais qu'il soit le « personnage central » du récit n'implique pas pour autant que ce dernier s'y résume, et encore moins qu'il faille limiter au champ d'Autorité de Pantagruel tout le déploiement des possibles du sens au sein de ce texte. Peut-être le géant manque-t-il justement de cet excès qui saisit parfois les simples comme Frère Jan, mais trouve sa plus belle incarnation, depuis *l'Ion*, dans le poète. Le poète n'est pas la perfection humaine, il en est une figure extrême et absolue ; comme un héros, il est à cheval sur deux mondes. Or Villon, dans sa légende comme dans les vers cités en LXVII, est un tel messager entre l'autre monde et le nôtre. Comment une telle figure se construit-elle dans le texte ?

2. Villon messager

a. Une présence attendue, voire préparée : Villon et Orphée

En Villon viennent se conjoindre, telle une synthèse récapitulative, d'autres figures de Dieux présentes dans le *Quart livre*. Il y a le Bacchus du chapitre LXV, dont le chant peut faire voyager son esprit et son influence d'un endroit à l'autre, une fois qu'est « assoupli ce que en [lui] estoit terrestre⁷³ » — or cela, Villon le peut lui aussi, par la pure oralité qui transforme en poème la lourdeur de son corps promis à mourir. Ces quatre vers sont la transformation poétique de son corps, et sa figure devient le lieu d'un passage : passage de vie à trépas, tel Orphée déchiqueté, évoqué dans l'épisode des paroles dégelées, mais aussi passage d'un *savoir*, qui apprend à la partie capitale et spirituelle⁷⁴ du corps (le cou), la matérialité de ce même corps.

Revenons à la « rétraction urgente », le « démon socratique » qui paralyse Pantagruel. On retrouve en elle sa prescience, car comme Socrate nous l'apprend, toute appréhension n'est qu'un souvenir qui s'ignore. L'âme est en attente, en exil et en quête d'une seule et même chose : une Vérité. Et il se pourrait bien que l'on assiste en LXVI-LXVII à l'arrivée d'une présence attendue depuis quelques temps. Depuis, peut-être, l'épisode des Paroles dégelées. Car dans cet épisode, un dispositif d'échange avec une parole extérieure, à venir, y a été mis en place : une ouverture est faite à la coulée et à la fonte de paroles tombées du ciel. Or, de quoi est-on déçu à cette occasion ? D'un souhait de Pantagruel qui clôt le ch. LV : voir et entendre les chants d'Orphée (« Regardons si les voirons cy autour⁷⁵ »). Cet écho aux *Métamorphoses*⁷⁶ évoque la tête et la lyre du poète déchiqueté par les Ménades. Les vents accordent la lyre au son du « chant lugubre » et il en

⁷³ Ch. LXV, p.695.

⁷⁴ Le spirituel est avant tout souffle, et comme les mots il transite par le cou, ce haut canal qui relie la tête au corps.

⁷⁵ Ch. LV, p.669.

⁷⁶ Ovide, *Métamorphoses*, XI, 50 sq., trad. Lafaye, Folio classiques, Paris, Gallimard, 1992.

sort une harmonie poignante. Au contraire, les pèlerins ne trouveront que les échos d'une guerre d'antan. Orphée menant les êtres⁷⁷ ne semble pas encore avoir daigné les conduire au terme de leur quête. Au ch. LXVI au contraire, ce sont les bruits de canons réels qui se fondent dans le vent, se voulant une réponse en écho, qui les protégeraient de la musicalité des Muses. Dans le premier cas, on espérait la parole poétique d'un mort qui ne vient pas ; dans le second on craint d'aller à la rencontre des Muses, et c'est finalement l'esprit d'un poète sur le gibet qui vient à nous, comme par le fluide d'une Fontaine d'eau vive.

b. Le démon du larron : Bacchus et le cercle de Mercure

Pourquoi « vive » ? Parce que la figure de Villon continue celle d'un deuxième dieu antique. Comme Orphée il vit dans une « bien grande forest » (telle qu'est décrite la nature sur l'Île de Ganabin). Mais il peut tout aussi bien faire penser à Bacchus, présent lui aussi dans les parages de Ganabin. En effet, comme Bacchus, la parole de Villon peut déclencher les pires catastrophes (voir l'épisode des Chiquanous, au ch. XIII) ; comme lui, son chant peut faire voyager son esprit et son influence d'un endroit (fictif ou narratif) à l'autre, une fois « assoupli ce que en [lui] estoit terrestre⁷⁸ », comme il est justement dit de... Bacchus à la dernière phrase du ch. LXV — c'est-à-dire juste avant l'arrivée à/de Ganabin. En effet, la présence de Villon dans la saynète marque avant tout par sa pure oralité ; contrairement à Edouart, il ne fait l'objet d'aucune description ou « didascalie » hormis les quelques vers inclus dans sa tirade. Il maîtrise ainsi son apparition sur le plan symbolique, comme une fiction au sein de son propre discours. Outre qu'il redouble en cela sa présence, iconique et énonciatrice, ce contraste entre la teneur des vers et les vers eux-mêmes, pure musicalité, est fortement porteur de sens :

Ne suys je Badault de Paris ?
De Paris diz je, auprès Pontoise :
Et d'une chorde d'une toise,
Sçaura mon coul, que mon cul poise⁷⁹.

De tels vers « transmuent » son être. L'évocation du poids ne l'empêche pas de devenir une pure image, « assoupli » ce qui en lui ne va pas tarder, après le trépas, à retourner à la terre.

Il semblerait que cette transformation poétique de son corps fasse de cette figure le lieu d'un passage : passage de vie à trépas, tel Orphée déchiqteté, mais aussi passage d'un *savoir*, qui à la partie capitale et spirituelle⁸⁰ du corps : la tête, rappelle la condition terrestre, corporelle et pesante, de ce corps.

Mais que peut signifier une telle présence, et comment comprendre la croisée, en un seul corps poétisé, de tant de signes, de présences ? C'est là qu'on peut rapprocher Villon de Mercure qui, dans le Prologue et l'apologue de Couillatris et sa cognée, est le messenger/interprète qui apprend aux vivants une vérité divine. Et il faut à son tour rapprocher cette figure d'une hypothèse anthropologique et poétique que propose Terence Cave, dans son analyse de la « zone médiane⁸¹ ». L'évocation de certain personnage peut être, comme le dit Cave, un « faisceau enchevêtré de signes historiques⁸² ». C'est cette fonction que les analyses de Cave rapprochent de l'appartenance de Langey à la « zone médiane ». Cette zone, présente dans tous les schémas cosmologiques et philosophiques du XVI^e siècle, « se place à la frontière qui sépare l'humain et le mortel de l'ordre immortel des êtres angéliques (...). Autour d'elle pullulent les êtres composés dont la nature est changeante et ambiguë. La définition de ces êtres est notoirement controversée : les démons ont-ils un corps, ou seulement une semblance corporelle ? sont-ils immortels ou mortels ? quel est leur statut sur le plan moral ? » N'avons-nous pas ici une description de l'ambiguïté fondamentale du statut de

⁷⁷ Voire, à cet égard, le projet même du *Quart Livre*, si l'on en croit l'analyse produite par Mireille Huchon dans son édition, et qui rattache le trajet de la Thalamège à celui effectué par Jason au retour de son expédition, dans la tradition des *Argonautiques* orphiques.

⁷⁸ Ch. LXV, p.695.

⁷⁹ Ch. LXVII, p.700.

⁸⁰ Le spirituel est avant tout souffle, et comme les mots il transite par le cou, ce haut canal qui relie la tête au corps.

⁸¹ Terence Cave, *Préhistoires, textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, Cahiers d'Humanisme et Renaissance n°54, 1999, p.85 sq.

⁸² Cave, *Préhistoires, op. cit.*, p.91.

Villon ? D'autant plus que la présence de Villon, pure voix tant dans l'anecdote que dans l'ensemble du récit, n'est pas éloignée du « daemon de Socrates » ; or, c'est Epistémon qui convoque ce terme fortement connoté, ce même Epistémon qui déjà avait lancé la discussion, lors de l'épisode des Macraeons, sur Langey et la dimension annonciatrice de son décès, celui-ci pouvant apparaître comme l'un des signes envoyés par les astres aux mortels afin d'être interprétés. Tout comme le protecteur de Rabelais, notre poète est également un héros, à cheval sur les deux mondes, humain et surnaturel, et nous retrouvons là l'influence mercurienne sur ce personnage. On peut, pour accentuer le rapprochement entre la place de ces personnages en marge de l'humain et la figure de Mercure, penser également à une édition, certes tardive, des *Mythologiae* de Natale Conti, qui comporte un schéma de l'hierarchie cosmique où les êtres sont en nombres autour de la zone médiane (aux environs de la lune) et où la zone supérieure, vide, se situe entre le *cercle de Mercure* et celui du Zodiaque⁸³.

3. Villon, fol et maistre

Revenons à présent au récit principal et à ses personnages. Le signe inquiétant du démon socratique va rester muet — ou plutôt, on va tout faire pour le faire taire. Pourquoi ? Parce que les simples mortels, arrivés à de telles frontières, si importantes sur le plan cosmologique et éthique, découvrent leur dimension inquiétante, car « elles finissent très souvent par n'être que des taches floues, où les valeurs sombrent dans l'indéfini. En conséquence, elles suscitent fatalement l'incertitude et l'angoisse⁸⁴. » Seuls certains êtres peuvent frayer dans ces confins. Et par delà le refoulement, dans le récit principal, de la voix du daemon par le rire de Pantagruel et par les volontés agressives de Jan, c'est un tel être qui va faire l'expérience de cette zone médiane, dans les marges de la narration. Par sa présence « clandestine », la voix de Villon va agir dans le silence du texte, à un niveau certes infra-audible pour les Pèlerins, mais malgré tout efficace au niveau de leur récit. Car, dans cette fin de *livre*, pourquoi l'infiltration d'un tel personnage ? Peut-être parce que, cette fois, il s'agit de *dire* quelque chose, de dévoiler et d'enseigner ce que le récit principal et ses seuls personnages ne peuvent assumer, même s'ils doivent pourtant bien en accepter la loi.

L'art d'interpréter demande encore plus que de déduire, semble-t-il : il faut aussi deviner et livrer un savoir. Aussi, c'est à l'ensemble des figures de la divination du *Tiers livre* que fait également écho la présence de Villon. Au ch. XXXVII du *Tiers livre*, Pantagruel définit le sage : « Je diz sage et praesage par aspiration divine, et apte à recepvoir benefice de divination, se oublier soymesmes, issir hors de soymesmes, vuidier ses sens de toute terrienne affection, purger son esprit de toute humaine sollicitude et mettre tout en non chaloir. Ce que vulguairement est imputé à follie⁸⁵. » Or Villon possède bien cette science de comprendre que l'on dit « science des morts » : car la sortie hors de soi et l'échappée de la condition terrestre, n'y arrive-t-il pas dans les quelques vers où il transforme sa lourdeur corporelle en légèreté sonore, à la manière Écho (et l'écho joue en plein dans la baie de Ganabin) ? Si enfin, à cela, on ajoute toute la dimension de catabase/anabase qui structure le ch. LXVII (Panurge descend se réfugier dans la cale, et dans le noir se conchie face au petit chat Rodilardus qu'il prend pour un diabolotin), Villon devient bien, comme le Virgile de Dante, un guide herméneutique tout au long d'une nekuia qui clôt dignement, même si c'est de façon cryptée, la longue Odyssée à rebours que représente le trajet de la Thalamège à travers îles étranges et « monstres » de la nature, autant d'étapes ravivant les questionnements fondamentaux. Et c'est ici, plus que jamais, qu'il nous faut nous rappeler la toute première apparition de Villon dans les romans de Rabelais : au ch. XXX du *Pantagruel*... en Enfer.

Et pourtant, il est un point sur lequel Villon ne semble pas être Maistre : il est « badault ». Sauf que c'est le Maistre qui s'inflige lui-même cet adjectif à deux occasions, dans un discours du Fou, dont la qualité topique est de « savoir sans le savoir » et de révéler. Sauf qu'à présent cette simplesse de *badault* devient Grand Savoir, et que la poétique est à la fois pure inspiration mais aussi *maîtrise* dans cet art subtil de découvrir/couvrir/(se) couvrir. Un discours dont l'art du paradoxe et du jeu avec la norme place Villon,

⁸³ Cave, *op. cit.*, p.85, n.2.

⁸⁴ Cave, *op. cit.*, p.87.

⁸⁵ Ch. XXXVII : *Comment Pantagruel persuade à Panurge prendre conseil de quelque fol*, p.467-468.

enfin, dans le sillage de Moria, la folie érasmiennne.

Si l'on ajoute à cela qu'il nous prodigue — car c'est bien de ceci qu'il s'agit, aussi — un si brillant art de lire, toute cette anecdote se révèle enfin comme une allégorie des *bonae litterae*. Cette saynète se révèle un art de maîtriser les effets *réels* du poétique, pratique purificatrice au service de l'humain, mais dangereuse de par son efficacité même. Cette leçon, Villon, en bon artifex, ne se contente pas de nous la faire : à l'instar de Rabelais, il nous la *dé-montre*.

Le visuel occupe une place significative dans notre anecdote (ne serait-ce que par la mise en scène d'un voyeurisme flagrant). 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 possible de voir dans la relation aux armoiries un *analogon*, à valeur exemplifiante, du rapport au symbolique en général. Mais la maîtrise de leur interprétation par Villon n'est pas seulement celle d'un courtisan habile, ou d'un herméneute abstrait; elle est véhiculée par une véritable production d'images. L'intrusion de quelques vers au beau milieu de son intervention le posent véritablement en *exemple* du Poète.

Et d'une chorde d'une toise
Sçaura mon coul, que mon cul poise.

Tous les enjeux de sens de cette page sont présents dans ces deux vers. Il ne faut pas se contenter de noter le côté plaisant de l'usage par l'humaniste Rabelais de cette figure d'Autorité, dans l'allusion faite à la mort annoncée de Villon, avec un « cul » pertinemment convoqué dans ce contexte scatologique. En fait, un pas est franchi vers du sérieux, vers l'envers de la joie, dans l'intérieur déréglé de l'humain, comme va le démontrer le déversement abondant de la dernière partie de la tirade de Villon. On reconnaît là de surcroît l'une des caractéristiques de la poésie villonesque : l'évocation du grave à travers une écriture farcesque, une tension entre le bas et le haut qui tire la parole poétique bien au-delà de la pure technique. Or, quelle image a-t-on ici? Celle d'une corde raidie par le poids d'un cul qui tire vers le bas et s'impose au cou, ce haut canal qui laisse passer les trois souffles humains : l'air, les mots, la vie⁸⁶. Cou qui connaît donc une *angustia*. Le corps du poète *est* (à) l'image du principe poétique. Villon, donnant à voir en un même signe son idée et son propre être, accède par là à la dimension d'*imago*. Son pouvoir de vision (d'interprétation) se double d'une capacité de visualisation (il fait passer toute la complexité d'une idée et d'une situation en une image⁸⁷). Sa triple présence (physique, orale, iconique) synthétise la totalité de la dimension poétique. Mais Villon ne nous a pas « fait la leçon », il nous en a donné une : nous ne « tiendrons » pas la réponse quant à cette obscure angoisse qui met en branle toute cette fin, et n'avons donc d'autre choix pour la connaître que de poursuivre le mouvement qu'elle initie. Non dans l'espoir d'une nouvelle réponse, mais pour expérimenter nous-mêmes le cheminement du questionnement : ne même plus revenir du « pourquoi » au « pour quoi », mais savoir « vers quoi » lire.

Villon apparaît ainsi comme un maître total, autrement dit un maître en poésie, qui sait transformer un flot de fiente en une toute autre matière. Il voit, connaît, transforme et transmet. À partir de signes, il fait d'autres signes, sans lui-même se prendre pour autre chose qu'un faiseur de signes. L'enargeia de son verbe et sa présence dans la substance de son discours en font un créateur de mythe, fiction mimétique d'actions visant à révéler une vérité. Et à la différence de Panurge ou Basché, il sait être fidèle à la vérité que son dire déploie. Technique, poétique et éthique sont subsumées dans cette figure pourtant discrète, en marge de cette fin de livre foisonnante.

4. Villon, exemple moderne de l'*auctoritas* de Rabelais

Mais précisément : pourquoi tant de discrétion? Parce que Villon ne convoque pas seulement des mythes poétiques : il iconise aussi des modèles identificatoires que Rabelais ne peut plus ouvertement citer en 1552. Et cela, il ne pouvait pas le faire ailleurs qu'à la cour du Roi Edouart. Ce refuge est à cheval sur

⁸⁶ Je n'insiste pas sur le parallèle, pourtant évocateur, entre les deux canaux...

⁸⁷ Baudelaire dit quelque part que le poète fait des enjambées vastes comme des synthèses.

l'histoire et la fiction. On peut d'emblée noter le véritable objet politique de cette diatribe anti-anglaise⁸⁸ : nous ne sommes pas dans la cour d'Angleterre réelle, mais dans une image complexe, qui en fait le lieu d'une critique virulente, à travers la figure d'Edouart V, d'Henry VIII. Ici, c'est le Rabelais partisan de François I^{er} qui parle. Mais c'est également une cour *utopique*, et c'est alors l'humaniste qui parle, à travers un Villon annexé dans un combat intellectuel et politique dans lequel Rabelais, en cette fin de vie, risque beaucoup⁸⁹. Dans cette cour rabelaisienne, Villon faisant remontrance au Roi anglais ne subit pas le même sort qu'un autre humaniste, qui mourut de ses idées : Thomas More — un grand ami d'Erasmus. L'anachronique Angleterre d'Edouart est un asile qui n'existe plus « nulle part ». Nous sommes dans un adunaton politique, une utopie à l'image, déjà ancienne, du *Gargantua*, où le jeune géant apparaissait dans une scène quasiment identique où, allant à la selle, il était entouré d'une attention toute particulière de la part de son précepteur. Ces lignes de 1532 offraient l'image d'un enfant-roi écoutant un Maître qui n'hésite pas à rectifier sévèrement son élève, dont la vie était parallèlement prise en charge par un médecin humaniste. Cette utopie est ce qui dans le *Quart Livre* se rapproche le plus de la sphère du réel ; non plus parce que le réel pourrait rejoindre l'utopique, mais parce que l'utopie reste désormais le seul refuge face au réel. L'espoir de la génération de 1530 était permis dans une société dont la « jeunesse » ouvrait un champ de possibles politico-religieux que les Princes, en l'espace de quelques décennies, allaient pourtant s'empressement de refermer⁹⁰.

C'est dans ce contexte que, à travers la figure de Villon, on distingue la présence d'un ultime grand Maître, et ami de Rabelais : Marot. Nul doute que le Villon de Rabelais soit à lier essentiellement à la figure de son plus grand admirateur au 16^e siècle, et lui aussi en exil pour raisons religieuses. En 1552, il est sous les feux de la querelle des Placards et ne peut être ostensiblement nommé. Ouvrir le *Quart livre* et le voyage de la Thalamège par la traduction marotique d'un Psaume est déjà bien assez osé de la part de Rabelais. Cette présence « en douce » du... doux poète évangélique réintègre dans sa véritable et dramatique dimension politique la querelle poétique, elle court aussi, de façon cryptée dans le ch. 67, entre Anciens (Villon/Marot) et *Novi* (la clique ronsardienne).

Tous ces modèles aident à construire une figure d'auteur, cette image de soi à laquelle l'écrivain a plus que jamais besoin de rapporter son œuvre pour la protéger. A ce niveau que le couple que forment Villon et le médecin Linacer⁹¹ (cité par Villon), encerclant le Roi pour son bien, fonctionne de manière indissociable. À travers eux va se dessiner une double *auctoritas*, médicale et poétique, à cheval sur les deux praxis correspondant à la personne historique de Rabelais. Une telle image est loin de n'être qu'un reflet allusif et perdu dans le récit, et entretient un lien fort avec les lieux traditionnels où s'affirme l'auctoritas : l'épître liminaire, que Rabelais signe « Franç. Rabelais, médecin », et le *Prologue de l'auteur*. En effet, la première édition du *Quart Livre* en 1548 débutait par un unique Prologue, et violemment polémique. Mais lors de l'édition de 1552, les conditions politiques ont changé et il faut éviter les effets néfastes d'un interdit officiel ; Rabelais récrit donc un double paratexte : une épître liminaire à Monseigneur Odet de Chatillon, auprès de qui Rabelais cherche protection ; puis un Prologue, comprenant l'apologie de Couillatris et vantant l'aurea mediocritas, et dans lequel se réfugie la veine satirique du Prologue de 1548. Par sécurité, les tons et surtout les sujets des deux textes sont bien distingués. Poète et médecin se mettent, dans la réalité, sous l'autorité du pouvoir politique. Et c'est à partir de là que l'on peut déceler dans l'anecdote de Villon et d'Edouart l'écho peut-être le plus poignant de la situation où se trouve Rabelais à la

⁸⁸ Et dans ce contexte, il faudrait alors relire l'ensemble des deux excursus et de la collusion des deux espaces connotés : l'Angleterre et la Rome papale (avec Messire *Pantolfe*, ou *pantoufle*). Mais cela nous mènerait hors des limites de cet article.

⁸⁹ Gérard Defaux, *Rabelais agonistes : du rieur au prophète. Études sur Pantagruel, Gargantua, le Quart Livre, Études rabelaisiennes*, XXXII, Genève, Droz, 1997, p.457-515.

⁹⁰ Voir l'article de Michael J. Freeman : "Bringing up (big) baby : Gargantua's childhood ", *Romance studies*, n°28, aut. 1996, p.29-43, article et auteur auxquels mon propre parcours rabelaisien doit beaucoup...

⁹¹ Il s'agit du médecin anglais, grand humaniste lui aussi, reconnu dès l'époque de Rabelais, entre autres pour ses traductions des ouvrages de Galien.

fin de sa vie. Car entre l'anecdote fictive et le paratexte dont le référent est réel, les rapports entre les trois autorités : poétique, médicale et politique, se sont inversées. Le médecin écrivain ne peut plus se permettre, seul, de soutenir ses « mythologies » : elles pourraient lui coûter cher. Ce jeu de déplacements entre l'incipit et le dernier chapitre éclaire la « division » des buts de Rabelais dans le doublon *Epistre/Prologue*⁹². Lors de cette étape liminaire de la lecture, l'unité du paratexte de 1548 est scindée. Le premier des deux textes inaugure le thème du rapport aux puissants (dans une rhétorique clairement encomiastique), et le second une réflexion (clairement satirique) sur *l'aurea mediocritas*, et sur la nécessité, parfois, du redressement interprétatif et éthique vis-à-vis des comportements humains. Le seul endroit du *Quart livre* de 1552 où ces deux sphères de réflexion vont se rejoindre est le ch. LXVII, comme si Maître François (Villon) pouvait encore se permettre ce que Maître François (Rabelais), lui, ne peut plus oser. L'attitude excessive, désormais dangereuse dans la sphère énonciative réelle de l'auteur, ne peut plus être assumée que comme fictive, dans la sphère du narrateur fictionnel Alcofrybas Nasier. Tout un système allusif maintient le rapport que l'anecdote, qui dépend de la *fiction narrative*, entretient avec ce qui relève de la *réalité auctoriale*, à ceci près que c'est le narrateur qui accueille l'auteur en exil : la sphère de voix du narrateur offre à celle de l'auteur une efficacité adjuvante. Ainsi, si le texte contient son *auctoritas*, c'est seulement dans la mesure où la fiction du *Livre* devient un refuge pour l'auteur lui-même et pour son idéal politique et religieux devenu irréalisable. La fiction devient l'ultime refuge, et c'est peut-être toute l'amertume d'une fin d'œuvre, d'une fin de vie, qui sourd dans cette anecdote *d'une invraisemblance qui ne supporte guère l'examen*⁹³.

Pierre Johan Laffitte, IUFM d'Amiens-Beauvais.

⁹² Comme l'a fait remarquer Jerome Schwartz, dans *Irony and ideology in Rabelais. Structures of subversion*, Cambridge University Press, 1990, p.150-160.

⁹³ Pierre Champion, *Op. cit.*, p.248.

Annexe : extrait du *Quart livre*, chapitre LXVII (texte et notes issus de l'édition de Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p.698sq.)

Exemple aultre on roy d'Angleterre Edouart le quint⁹⁴. Maistre François Villon banny de France s'estoit vers luy retiré : il l'avoit en si grande privaulté⁹⁵ repceu, que rien ne luy celoit des menuz negoces⁹⁶ de sa maison. Un jour le Roy susdict estant à ses affaires monstra à Villon les armes de France en paincture, et luy dist. « Voyds tu quelle reverence je porte à tes roys François ? Ailleurs n'ay je leurs armoyries que en ce retraict⁹⁷ icy près ma scelle persée.

— Sacre⁹⁸ Dieu (respondit Villon) tant vous estes saige, prudent, entendu, et curieux⁹⁹ de vostre santé. Et tant bien estes servy de vostre docte medicin Thomas Linacer. Il voyant que naturellement sus vos vieulx jours estiez constippé du ventre : et que journallement vous failloit au cul fourrer un apothecaire, je diz un clystere, aultrement ne povyez vous esmeutir¹⁰⁰, vous a fait icy aptement¹⁰¹, non ailleurs, paindre les armes de France, par singuliaire et vertueuse providence¹⁰². Car seulement les voyant vous avez telle vezarde, et paour¹⁰³ si horricque¹⁰⁴, que soubdain vous fiantez comme dixhuyct Bonases¹⁰⁵ de Paeonie. Si painctes estoient en aultre lieu de vostre maison : en vostre chambre, en vostre salle, en vostre chapelle, en vos gualleries ou ailleurs, sacre Dieu, vous chiriez par tout sus l'instant que les auriez veues. Et croy que si d'abondant vous aviez icy en paincture la grande Oriflambe¹⁰⁶ de France, à la veue d'icelle vous rendriez les boyaulx du ventre par le fondement. Mais hen, hen, *atque iterum*¹⁰⁷ hen.

« Ne suys je Badault¹⁰⁸ de Paris ?

De Paris diz je, auprès Pontoise :

Et d'une chorde d'une toise,

Sçaura mon coul, que mon cul poise¹⁰⁹.

« Badault diz je, mal advisé, mal entendu, mal entendent, quand venent icy avecques vous m'esbahissoys de ce qu'en vostre chambre vous estes fait vos chausses destacher. Veritablement je pensoys qu'en icelle darriere la tapisserie, ou en la venelle du lict feust vostre scelle persée. Aultrement me sembloit le cas grandement incongru, soy ainsi destacher en chambre pour si loing aller au retraict lignagier. N'est ce un vray pensement de Badault ? Le cas est fait par bien aultre mystere, de par Dieu. Ainsi faisant, vous faictez bien. Je diz si bien, que mieulx ne sçauriez. Faictez vous à bonne heure, bien loing, bien à point destacher. Car à vous entrant icy, n'estant destaché, voyant cestes armoyries : notez bien tout : sacre Dieu le fond de vos chausses feroit office de Lazanon¹¹⁰, pital¹¹¹, bassin fecal, et de scelle persée. »

⁹⁴ Édouard V

⁹⁵ familiarité

⁹⁶ affaires

⁹⁷ lieu d'aisances

⁹⁸ sacré

⁹⁹ soucieux

¹⁰⁰ fienter

¹⁰¹ parfaitement

¹⁰² prévoyance

¹⁰³ peur

¹⁰⁴ extrême

¹⁰⁵ « Animal de Paeonie de la grandeur d'un Taureau : mais plus trappe [trapu]. Lequel chassé et pressé fiant loing de quatre pas et plus. Par tel moyen se saulve bruslant de son fiant le poil des Chiens qui le prochassent [purchassent]. » (*Briefve declaration*)

¹⁰⁶ Oriflamme

¹⁰⁷ de nouveau

¹⁰⁸ Sot

¹⁰⁹ pèse

¹¹⁰ « Lasanon estoit une terrine et vaisseau [pot] approprié à recevoir les excremens du ventre (...). » (*Quart Livre*, p.682 de l'édition citée, indication contenue dans la *Briefve declaration*)

¹¹¹ « Terrine de scelle persée. Tuscan. Dont sont dicts *Pitalieri* certains officiers à Rome, qui escurent les scelles persées des reverendissimes cardinaux estans on conclave resserrez [enfermés] pour election d'un nouveau Pape. » (*Briefve declaration*)

Frere Jan estouppant¹¹² son nez avecques la main gausche, avec le doigt indice¹¹³ de la dextre monstroït à Pantagruel la chemise de Panurge. Pantagruel le voyant ainsi esmeu, transif¹¹⁴, tremblant, hors de propous, conchié, et esgratigné des gryphes du celebre chat Rodilardus, ne se peut contenir de rire (...)

¹¹² bouchant

¹¹³ index

¹¹⁴ transi

La scène intenable

Par delà le principe de curiosité

*Quart Livre, LXVI-LXVII*¹¹⁵

N'étant pas seiziémiste, les réflexions que je vous propose tiendront moins de l'exposé érudit que d'une réflexion de poétique générale, sur ce que j'ai appelé ailleurs la disposition au sens de la fin du *Quart Livre*, et sur l'hybridité 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 une étude en cours. 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 à cette époque, 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 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 pourquoi mettre à l'honneur la fiente purgatrice, comme le rappelle l'anecdote de Villon dans le déduit d'Edouard 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 pèlerins, sont les outils éthiques d'une interrogation sur la connaissance de la Nature, entendue comme connaissance de l'autre par nous, et de nous-mêmes grâce à l'autre. Sur le plan du savoir, l'enjeu est d'affronter le monde, sans fard (ce qui ne signifie pas sans préjugés ni catégories prédéfinies car, 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 : découvrir l'inconnu, l'expérimenter et en faire l'objet d'un discours, soudain, au large de Ganabin, il y a un dysfonctionnement qui questionne l'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 fondamentalement en péril ni l'identité ni l'intégrité ontologiques des Pèlerins de la Thalamège. La délimitation avait toujours été clairement établie entre « nous » et l'Autre. Or cette fois, c'est tout bonnement le fait de franchir la ligne de démarcation qui

¹¹⁵ Communication au Colloque international *Rabelais*, Université Mc Gill, Montréal, Québec. Actes à paraître.

ne va plus de soi, et l'affect de la peur témoigne 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 lui fait courir 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'inconnu. Ce dernier, de source de savoir nouveau peut alors devenir danger de dissolution du champ épistémologique lui-même — et de ses sujets, d'où leur angoisse. Les pèlerins font ainsi l'expérience de la limite elle-même, de ce pas que l'on n'ose franchir ; celle de l'effroi de ce qui se trouve derrière la ligne ; celle 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 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. Autrement dit, cette ultime étape est l'épreuve 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 avouons qu'à première vue, c'est à l'échec de l'esprit de curiosité que nous assistons. Là où tant d'escalades dépassaient sans problème cette étape purement logique, en la faisant déboucher 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 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, où l'aventure et la nef sont en panne, baisse préparant ou jouxtant à tout le moins le projet de sortir des modalités habituelles du discours, comme le dit Pantagruel : *Ailleurs, et en aultré temps, nous en dirons d'avantaige, si bon vous semble*¹⁶. C'est alors que va se présenter ce frisson 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 « compréhension ». 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.

Cela apparaît 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 », au sens figuré : la canonnade de Jan, ou au sens allégué : les raisons invoquées soit par Panurge, soit par le pilote. Deuxièmement, la fonction de symbolisation du monde par les mots se détériore, et laisse les pèlerins en proie à une peur paralysante parce qu'immédiate, c'est-à-dire non médiatisée. Ici les mots ne peuvent plus traiter le réel, puisqu'ils obéissent eux-mêmes à un *sôma* obscurément déréglé¹⁷. 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 : 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 pèlerins pris de panique. Voilà apparemment le vice du fonctionnement narratif et lexical de cet épisode, qui entraîne 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. Voilà qui révèle, par la négative, les valeurs par lesquelles s'est gérée l'ouverture à l'autre tout au long du *Quart Livre*. Ce sont les pèlerins 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

¹⁶ Ch. LXV, p.694.

¹⁷ Pour pasticher Françoise Dolto, quand le logos se tait, c'est le symptôme qui parle. Et le plus souvent par une somatisation.

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 ici, c'est que ce brouillage dans l'organisation du récit est aux antipodes de la dialectique de la rencontre, c'est parce que l'épisode souffre d'une carence centrale : ce qui s'est évanoui ici, c'est la réalité-butoir, l'objet palpable de la connaissance, qui permettrait 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 échouer¹¹⁸, 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 était renforcée. Cette fois au contraire, il y a démission quant au projet énoncé naguère au vieux Macrobe : refus de découvrir motivé par des *a priori* doxiques pour Panurge, thymiques pour Pantagruel, et 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 dérélition 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 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 sa 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 *epochè* : 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 pègrins font face à une double limite ontologique : celle du monde et celle de notre possibilité de comprendre. Ici, avec tout ce que la violence scatologique rare connote de dissolution et d'humilité de la parole humaine, l'angoisse purgeante paralyse les pègrins 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 dépasser, 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 décevante 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

¹¹⁸ 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. Ce point sera développé dans un volet de mon étude monographique.

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 se passe là d'être une faute éthique, et puisse réintégrer l'épisode dans une relance du processus du sens. Ce sera le rôle de Villon. Pourquoi ?

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 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 débloquent, 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 nekuia. 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. *Langustia* 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 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 Maîtres en marge observent et interprètent. Le poète est alors celui qui *dit* ce que les personnages de la fiction ne peuvent assumer même s'ils en acceptent la loi.

Or que dit Villon ? Rappelons la situation. 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 quant à l'effroi qui le saisit : la purge du roi est le fait de Linacer, son médecin, et les Armoiries ont été placées dans le réduit royal pour faire peur au roi et déclencher un sain relâchement de son boyau culier. Autrement dit, une image¹¹⁹ 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 Edouart la vérité de sa propre humanité dont il n'avait jusqu'à présent ressenti que la réalité. Je passe sur l'art de lire ici sous-

¹¹⁹ 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.

jacent, mais cette scène est assurément, bien qu'allusivement, à lire en rapport avec le récit principal et sa nekuia. Les paroles se font écho d'une sphère de voix à l'autre, d'un niveau de récit à l'autre. Je ne peux développer ce point, mais remarquons seulement 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 Edouart, Edouart 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 cèle. 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 peuple¹²⁰, sur la mauvaise voie. La voie n'est bien sûr pas aussi mal suivie par Pantagruel que par Edouart, mais il s'agit tout de même de ne pas laisser sa « rétraction urgente » sans 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 lorsque 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 extrême : 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 Pantagruel¹²¹, exemplifie les réajustements nécessaires à l'attitude éthique de curiosité et d'inquiétude nous imposant une quête active dans le monde. Mais ces « faicts et dictz » contiennent leur part de bouleversements (intestins, langagiers, comportementaux et autres) qui, 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 où nous ne saurions nous aventurer. — Et là, on est dans tout autre chose que dans la fiction ou dans l'enquête : le rapport simple, communicationnel, du sujet à l'objet du savoir sur la scène homogène du monde, ne suffit plus. Une hétérogénéité des niveaux textuels et une hybridité énonciative sont nécessaires, qui rendent le *Livre* complexe, et le font accéder au rang de système. C'est dans ce cadre seulement que, par sa présence « clandestine », la voix de 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

¹²⁰ 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, 1976, p.361).

¹²¹ Un chef qui n'exclut 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 agit dans l'équilibre du récit, et quelques autres. Je renvoie pour cela à mon étude en cours sur le rôle des personnages et de leurs attributs dans le traitement des séries thématiques (ici, la peur) tout au long du récit romanesque. Plus encore, je renvoie à plusieurs autres contributions de ce colloque, qui 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 la construction complexe de 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'a présentée Ariane Bayle.

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. 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 de la fiction. L'aventure de la parole est relancée, mais par-delà tout principe de curiosité. Tel est son prix. 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, qui fonde en dernier lieu toute structure d'échange, ne désigne rien d'autre que le sacré.

Pierre Johan Laffitte
Iufm d'Amiens — Atelier XVI^e siècle, Université de Paris-Sorbonne
Montréal, 25 août 2006.

Annexes

*Comment près de l'isle de Ganabin¹²² au commendement
de Pantagruel feurent les Muses salüées*
CHAPITRE LXVI

Continua le bon vent, et ces joyeux propous, Pantagruel découvrit au loing, et apperceut quelque terre montueuse : laquelle il monstra à Xenomanes, et luy demanda. « Voyez vous cy devant à Orche¹²³ ce hault rochier à deux croupes bien ressemblant au mons Parnasse en Phocide ?

— Tresbien, respondit Xenomanes. C'est l'isle de Ganabim. Y voulez vous descendre ?

— Non, dist Pantagruel.

— vous faictez bien, dist Wenomanes. Là n'est chose aulcune digne d'estre veue. Le peuple sont tous voleurs, et larrons. Y est toutesfoys vers ceste croupe dextre la plus belle fontaine du monde, et au tour une bien grande forest. Vos chormes¹²⁴ y pourront faire aiguade et lignade¹²⁵.

— C'est, dist Panurge, bien et doctement parlé. Ha, da, da. Ne descendons jamais en terre des voleurs et larrons. Je vous asceure que telle est ceste terre icy, quelles¹²⁶ aultres foys j'ay veu les isles de Cerq et Herm entre Bretagne et Angleterre : telle que la Ponerople de Philippe en Thrace, isles des forfans¹²⁷, des larrons, des briguans, des meurtriers, et assassineurs : tous extraictz du propre original des basses fosses de la Conciergie. Ne y descendons point je vous en prie. Croyez, si non moy, au moins le conseil de ce bon et saige Xenomanes. Ilz sont par la mort boeuf de boys, pires que les Caniballes. Ilz nous mangeroient tous vifs¹²⁸. Ne y descendez pas de grace. Mieux vous seroit en Averde descendre. Escoutez. Je y oy par Dieu le tocquecinct horricque¹²⁹, tel que jadis souloient¹³⁰ les Guascons en Bourdeloys faire contre les guabelleurs et commissaires. Ou bien les aureilles me cornent. Tirons vie¹³¹ de long. Hau. Plus oustre.

— Descendez y, dist frere Jan, descendez y. Allons, allons, allons, tous jours. Ainsi ne poyrons¹³² nous jamais de giste. Allons. Nous les sacmenterons¹³³ trestous. Descendons.

— Le Diable y ayt part, dist Panurge. Ce Diable de moine icy, ce moine de Diable enraigé ne crainct rien. Il est hazardeux¹³⁴ comme tous les Diabls, et point des aultres ne se soucie. Il luy est advis, que tout le monde est moine comme luy.

¹²² « Larrons. Hebrieu. » (*Briefve declaration*)

¹²³ Gauche

¹²⁴ Chiourmes

¹²⁵ Provision d'eau et de bois

¹²⁶ Que

¹²⁷ Pendants

¹²⁸ Vivants

¹²⁹ Effrayant

¹³⁰ Avaient l'habitude

¹³¹ Passons notre chemin

¹³² Payerons

¹³³ Massacrerons

¹³⁴ Téméraire

— Va ladre verd, respondit frere Jan, à tous les millions de Diables, qui te puissent anatomizer la cervelle, et en faire des entommeures¹³⁵. Ce Diable de fol est si lasche et meschant, qu'il se conchie à toutes heurtes¹³⁶ de male raige de paour¹³⁷. Si tant tu es de vaine paour consterné, ne y descens pas, reste icy avecques le baguaige. Ou bien te va cacher soubz la cotte hardie de Proserpine à travers tous les millions de Diables. » À ces motz Panurge esvanouyt¹³⁸ de la compaignie : et se mussa¹³⁹ au bas dedans la Soutte, entre les croustes, miettes, et chaplys¹⁴⁰ du pain.

« Je sens, dist Pantagruel, en mon ame retraction¹⁴¹ urgente, comme si feust une voix de loing ouye : laquelle me dict, que ne y doibvons descendre. Toutes et quantes foys¹⁴² qu'en mon esprit j'ay tel mouvement senty, je me suis trouvé en heur¹⁴³ refusant et laissant la part¹⁴⁴ dont il me retiroit : au contraire en heur pareil me suys trouvé suyvant la part qu'il me pouloit : et jamais ne m'en repenty.

— C'est, dist Epistemon, comme le Dæmon de Socrates tant celebré entre les Academicques.

— Escoutez doncques, dist frere Jan, ce pendent que les chormes y font aiguade. Panurge là bas contrefaict¹⁴⁵ le Loup en paille. Voulez vous bien rire ? Faictez mettre le feu en ce Basilic¹⁴⁶ que voyez près le chasteau guillard. Ce sera pour salüer les Muses de cestuy mons Antiparnasse. Aussi bien se guaste la pouldre dedans.

— C'est bien dict, respondit Pantagruel. Paictez moy icy le maistre Bombardier venir. » Le Bombardier promptement comparut. Pantagruel luy commenda mettre feu on Basilic, et de fraisches pouldres en tout evenement le recharger. Ce que feut sus l'instant faict. Les Bombardiers des aultres nauzf¹⁴⁷, Ramberges, Guallions, et Gualleaces¹⁴⁸ du convoy au premier deschargement du Basilic qui estoit en la nauf de Pantagruel, mirent pareillement feu chascun en une de leurs grosses pieces chergées. Croyez qu'il y eut beau tintamarre.

*Comment Panurge par male paour¹⁴⁹ se conchia,
et du grand chat Rodilardus
pensoit que feust un Diableteau*
CHAPITRE LXVII

Panurge comme un boucq estourdy sort de la Soutte en chemise, ayant seulement un demy bas de chausses en jambe : sa barbe toute mouschetée de miettes de pain tenent en main un grand chat Soubelin¹⁵⁰ attaché à l'aultre demy bas de ces chausses. Et remuant les babines, comme un Cinge qui cherche poulz en teste, trembant, et clacquetant des dens se tira¹⁵¹ vers frere Jan, lequel estoit assis sus le porte-haubant de tribort : et devotement¹⁵² le pria avoir de luy compassion : et le tenir en saulvegarde de son bragmart. Affermant et jurant par sa part de Papimanie, qu'il avoit à heure présente veu tous les Diables deschainez.

— Agua¹⁵³, men emy (disoit il) men frere, men pere spirituel, tous les Diables sont au jourdhuy de nopces. Tu ne veids oncques tel apprest de bancquet infernal. Voy tu la fumée des cuisines d'Enfer ? (Ce disoit monstrant la fumée des pouldres à canon dessus toutes les nauzf¹⁵⁴.) Tu ne veids oncques tant d'ames damnées. Et sçaiz tu quoy ? Agua men emy, elles sont tant douillettes, tant blondelettes, tant delicates, que tu diroys proprement que ce feust Ambrosie

¹³⁵ Hachis

¹³⁶ À tous coups

¹³⁷ Peur violente

¹³⁸ Disparut

¹³⁹ Cacha

¹⁴⁰ Débris

¹⁴¹ Traction en arrière

¹⁴² Toutes les fois que

¹⁴³ Bonheur

¹⁴⁴ Mieu

¹⁴⁵ Imite

¹⁴⁶ Canon

¹⁴⁷ Nefs

¹⁴⁸ Grandes galères vénitiennes

¹⁴⁹ Peur violente

¹⁵⁰ Au poil soyeux comme de la Zibeline.

¹⁵¹ Dirigea

¹⁵² Instamment

¹⁵³ Regarde

¹⁵⁴ Navires

Stygiale. J'ay cuydé¹⁵⁵ (Dieu me le pardoient¹⁵⁶) que feussent ames Angloyses. Et pense que à ce matin ayt esté l'isle des chevaux près Escosse par les seigneurs de Termes et Dessay saccagée et sacramentée¹⁵⁷ avecques tous les Angloys qui l'avoient surprinse. »

Frere Jan à l'approcher [Panurge] sentoit je ne sçay quel odeur aultre que de la poudre à canon. Dont il tira Panurge en place, et apperceut que sa chemise estoit toute foyreuse et embrenée¹⁵⁸ de frays. La vertu retentrice du nerf qui restraint le muscle nommé Sphincter (c'est le trou du cul) estoit dissolue par la vehemence de paour qu'il avoit eu en ses phantasticques¹⁵⁹ visions. Adjoint le tonnoire de telles canonnades : lequel plus est horricque¹⁶⁰ par les chambres basses que n'est sus le tillac. Car un des symptomes et accidens de paour est, que par luy ordinairement se ouvre le guischet du serrail on quel est à temps la matiere fecale retenue.

Exemple en messere Pantolfe de la cassine Senoys¹⁶¹. Lequel en poste passant par Chambery, et chés le saige mesnagier¹⁶² Vinet descendent print une fourche de l'estable : puy luy dist. *Da Roma in qua io non son andato del corpo. Di gratia piglia in mano questa forcha, et fa mi paura*¹⁶³. Vinet avecques la fourche faisoit plusieurs tours d'escrime, comme faignant le vouloir à bon essayant frapper. Le Senoys luy dist. *Se tu non fai altramente, tu non fai nulla. Pero sforzati di adeperarli piu guagliardamente*¹⁶⁴. Adoncques Vinet de la fourche luy donna un si grand coup entre col et collet, qu'il le jeta par terre à jambes rebidaines¹⁶⁵. Puy bavant et riant à pleine gueule luy dist. « Feste Dieu Bayart, cela s'appelle, *Datum Camberiaci*¹⁶⁶. » À bonne heure avoit le Senoys ses chausses destachées. Car soubdain il fianta plus copieusement, que n'eussent fait neuf Beuffles¹⁶⁷ et quatorze Archiprebstres de Hostie¹⁶⁸. En fin le Senoys gracieusement remercia Vinet, et luy dist. *Io ti ringratio, bel messere. Così facendo tu m'hai esparmiata la speza d'un servitiale*¹⁶⁹.

Exemple aultre on roy d'Angleterre Edouart le quint¹⁷⁰. Maistre François Villon banny de France s'estoit vers luy retiré : il l'avoit en si grande privaulté¹⁷¹ repceu, que rien ne luy celoit des menuz negoces¹⁷² de sa maison. Un jour le Roy susdict estant à ses affaires monstra à Villon les armes de France en paincture, et luy dist. « Voyds tu quelle reverence je porte à tes roys François ? Ailleurs n'ay je leurs armoyries que en ce retraict¹⁷³ icy près ma scelle persée.

— Sacre¹⁷⁴ Dieu (respondit Villon) tant vous estez saige, prudent, entendu, et curieux¹⁷⁵ de vostre santé. Et tant bien estez servy de vostre docte medicin Thomas Linacer. Il voyant que naturellement sus vos vieulx jours estiez constippé du ventre : et que journallement vous failloit au cul fourrer un apothecaire, je diz un clystere, aultrement ne povyez vous esmeutir¹⁷⁶, vous a fait icy aptement¹⁷⁷, non ailleurs, paindre les armes de France, par singuliaire et

¹⁵⁵ Pensé

¹⁵⁶ Pardonne

¹⁵⁷ Mise à sac

¹⁵⁸ couverte de bren

¹⁵⁹ insensées

¹⁶⁰ effrayant

¹⁶¹ siennois

¹⁶² habitant

¹⁶³ « Depuys Rome jusques icy je n'ay esté à mes affaires. De grace prens en main ceste fourche, et me fays paour. » (*Briefve declaration d'aulcunes dictiones plus obscures contenües on quatrieme livre des faits et dictis heroïques de Pantagruel*, glossaire mis en annexe par l'auteur. Les indications entre crochets sont les notes fournies par Mireille Huchon)

¹⁶⁴ « Si tu ne fays aultrement, tu ne fays rien. Pourtant efforce toy de besoigner plus guillardement. » (*Briefve declaration*)

¹⁶⁵ en l'air

¹⁶⁶ « Donné à Chambery » (*Briefve declaration*)

¹⁶⁷ buffles

¹⁶⁸ Ostie

¹⁶⁹ Je te remercie beau seigneur. Ainsi faisant tu me as espargné le coust d'un clystere. » (*Briefve declaration*)

¹⁷⁰ Édouard V

¹⁷¹ familiarité

¹⁷² affaires

¹⁷³ lieu d'aisances

¹⁷⁴ sacré

¹⁷⁵ soucieux

¹⁷⁶ fienter

vertueuse providence¹⁷⁸. Car seulement les voyant vous acez telle vezarde, et paour¹⁷⁹ si horricque¹⁸⁰, que soudain vous fiantez comme dixhuict Bonases¹⁸¹ de Paeonie. Si painctes estoient en aultre lieu de vostre maison : en vostre chambre, en vostre salle, en vostre chapelle, en vos gualleries ou ailleurs, sacre Dieu, vous chiriez par tout sus l'instant que les auriez veues. Et croy que si d'abondant vous aviez icy en paincture la grande Oriflamme¹⁸² de France, à la veue d'icelle vous rendriez les boyaulx du ventre par le fondement. Mais hen, hen, *atque iterum*¹⁸³ hen.

« Ne suys je *Badauld*¹⁸⁴ de Paris ?

De Paris diz je, auprès Pontoise :

Et d'une corde d'une toise,

Sçaura mon coul, que mon cul poise¹⁸⁵.

« Badauld diz je, mal advisé, mal entendu, mal entendent, quand venent icy avecques vous m'esbahissoys de ce qu'en vostre chambre vous estes fait vos chausses destacher. Veritablement je pensoys qu'en icelle darriere la tapisserie, ou en la venelle du lict feust vostre scelle persée. Aultrement me sembloit le cas grandement incongru, soy ainsi destacher en chambre pour si loing aller au retraict lignagier. N'est ce un vray pensement de Badauld ? Le cas est fait par bien aultre mystere, de par Dieu. Ainsi faisant, vous faictez bien. Je diz si bien, que mieulx ne sçauriez. Faictez vous à bonne heure, bien loing, bien à point destacher. Car à vous entrant icy, n'estant destaché, voyant cestes armoyries : notez bien tout : sacre Dieu le fond de vos chausses feroit office de Lazanon¹⁸⁶, pital¹⁸⁷, bassin fecal, et de scelle persée. »

Frere Jan estouppant¹⁸⁸ son nez avecques la main gausche, avec le doigt indice¹⁸⁹ de la dextre monstroït à Pantagruel la chemise de Panurge. Pantagruel le voyant ainsi esmeu, transif¹⁹⁰, tremblant, hors de propous, conchié, et esgratigné des gryphes du celebre chat Rodilardus, ne se peut contenir de rire, et luy dist. « Que voulez vous faire de ce chat ?

— De ce chat, respondit Panurge. Je me donne au Diable, si je ne pensoys que feust un Diableteau à poil follet, lequel nagueres j'avoys capiettement¹⁹¹ happé en Tapinois à belles mouffles d'un bas de chausses, dedans la grande husche d'Enfer. Au Diable soyt le Diable. Il m'a icy deschicqueté la peau en barbe d'Escrevisse. » Ce disant jecta bas son chat.

« Allez, dist Pantagruel, allez de par Dieu, vous estuver¹⁹², vous nettoyer, vous asceurer¹⁹³, prendre chemise blanche, et vous revestir.

— Dicitz vous, respondit Panurge, que j'ay paour ? Pas maille. Je suys par la vertus Dieu¹⁹⁴, plus couraigeux, que si j'eusse autant de mousches avallé, qu'il en est mis en paste dedans Paris, depuys la feste saint Jan jusques à la Toussains. Ha, ha, ha ? Houay ? Que Diable est cecy ? Appelez vous cecy foyre, bren, crottes, merde, fiant, dejection,

¹⁷⁷ parfaitement

¹⁷⁸ prévoyance

¹⁷⁹ peur

¹⁸⁰ extrême

¹⁸¹ « Animal de Paeonie de la grandeur d'un Taureau : mais plus trappe [trapu]. Lequel chassé et pressé fiant loing de quatre pas et plus. Par tel moyen se saulve bruslant de son fiant le poil des Chiens qui le prochassent [purchassent]. » (*Briefve declaration*)

¹⁸² Oriflamme

¹⁸³ de nouveau

¹⁸⁴ Sot

¹⁸⁵ pèse

¹⁸⁶ « Lasanon estoit une terrine et vaisseau [pot] approprié à recepvoir les excremens du ventre (...). » (Quart Livre, p.682 de l'édition citée, indication contenue dans la *Briefve declaration*)

¹⁸⁷ « Terrine de scelle persée. Tuscan. Dont sont dictz *Pitalieri* certains officiers à Rome, qui escurent les scelles persées des reverendissimes cardinaux estans on conclave resserrez [enfermés] pour election d'un nouveau Pape. » (*Briefve declaration*)

¹⁸⁸ bouchant

¹⁸⁹ index

¹⁹⁰ transi

¹⁹¹ vivement

¹⁹² baigner

¹⁹³ rassurer

¹⁹⁴ « Ce n'est jurement : c'est assertion : moyenante la vertus de Dieu. Ainsi est il en plusieurs lieux de ce livre. Comme à Tholose preschoit frere Quambouis [personnage vraisemblablement inventé]. Par le sang Dieu nous feusmes rachetez. Par la vertus Dieu nous serons saulvez. » (*Briefve declaration*)

matiere fecale, excrement, repaire¹⁹⁵, laisse¹⁹⁶, esmeut¹⁹⁷, fumée, estront, scybale¹⁹⁸, ou spyrathe¹⁹⁹ ? C'est (croy je) sapphran d'Hibernie²⁰⁰. Ho, ho, hie. C'est sapphran d'Hibernie.

« Sela²⁰¹, Beuvons. »

*Fin du quatrieme livre
des faits et dicts Heroïcques
du noble Pantagruel²⁰²*

¹⁹⁵ fiente du loup, du lièvre et du lapin

¹⁹⁶ fiente du sanglier

¹⁹⁷ fiente de l'oiseau de proie

¹⁹⁸ « Estront endurcy » (*Briefve declaration*)

¹⁹⁹ « Crotte de Chevre, ou de Brebis. » (*Briefve declaration*)

²⁰⁰ Irlande

²⁰¹ « Certainement. Hebr. [hébreux] » (*Briefve declaration*)

²⁰² Édition Huchon, p.698-701.

La critique et son objet

La disposition au sens d'un texte rabelaisien²⁰³

Toute approche critique présuppose qu'un texte soit « disposé au sens »²⁰⁴. C'est un *a priori* en faveur de notre objet, sans lequel aucun questionnement ne peut s'enclencher. Savoir si nous tirerons peu ou beaucoup de son étude, nous demander même s'il ne faut pas constater, à propos d'un objet en vain questionné, un non-sens radical, une contingence dont on ne peut rendre aucune raison : tout cela ne vient que dans un second temps. Les pages qui viennent esquisseront une première approche de cette disposition au sens, et ce qu'elle implique pour l'étude de tout texte ; leur objet n'est donc pas un texte, même si elles se déploieront à travers le prisme du *Quart Livre*, mais la pratique même de la critique — ou plutôt sa *praxis*, car il s'agit à la fois d'une activité personnelle, d'un champ relativement restreint de dialogue entre praticiens, et plus largement, d'un milieu culturel en permanente évolution.

I. Sens et critique

Avant tout, si l'on accepte de distinguer sens et signification, on dira en première approche que *ce qui*, d'un texte, est articulé par *une* interprétation, c'est la signification (ou le faisceau plus ou moins cohérent de significations) qu'une interprétation propose de ce texte. Il y a une dimension objective (fût-elle de convention) à la signification, et c'est ce qui la rend exprimable. La catégorie du sens désigne, quant à elle, une expérience qui ne peut que se vivre subjectivement. Le sens est un phénomène qui se produit autour d'un texte, et dont on peut décrire les conditions et les effets. Cela engage des modalités de ressenti, de réflexion, de positionnement, et ces effets, concernant les œuvres d'art, ne se limitent pas à une dimension rationnelle : la catégorie du sens est d'ordre non pas linguistique, mais anthropologique, et transversale, liant entre eux le rationnel, le somatique et l'éthique. Le sens n'existe qu'à hauteur de cette expérience. Mais ce disant, on n'a pas décrit le sens, on n'a décrit que son phénomène, c'est-à-dire la part subjective de son effectuation : importante certes, elle n'en est assurément pas la part fondatrice. Le sens est ce qui ouvre un texte²⁰⁵ à la possibilité d'être reçu, lu, interprété par différents lecteurs : c'est la dimension « transcendante » du fonctionnement du texte. En elle, se fondent les conditions de possibilité d'advenue d'un effet de sens, quels que soient le vécu et l'expression que revêt un tel effet dès lors qu'il devient l'expérience d'un sujet lisant. Pareille rencontre fait trace, voire événement : pour autant, cette intimité, singulière, peut-elle se transmettre ? C'est là l'essai de toute critique, même si cela dépasse assurément ce qui fait le propre de l'œuvre, c'est-à-dire sa forme et, tissés substantiellement en elle, sa valeur, son intérêt, sa portée²⁰⁶. Autrement dit, la question du sens n'est pas exactement la question de la critique, tout en en

²⁰³ Article paru in Thérèse Vàn 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 », 2016, à paraître.

²⁰⁴ Le présent article poursuit une réflexion méthodologique dont une brève présentation, ici déployée, se trouve dans « Continuité des flots. Une certaine disposition au sens du *Decameron* et de son jardin », *RHR*, n° 69, décembre 2009, p. 31-53 (p.31-32).

²⁰⁵ J'emploie ce terme malgré son indétermination, ou précisément pour elle, afin de désigner toute portion de langage plus ou moins unifiée portée à la rencontre du lecteur.

²⁰⁶ Autant de termes qui, du point de vue sémiotique, et selon les différentes approches possibles de la question, désignent le phénomène symbolique fondamental de sémiotisation, de langage. En ce qui concerne ma propre approche, je renvoie aux propositions de Georges Molinié et de François Rastier. Notons que, dans une autre approche, ontologique, Gilles Deleuze situe très exactement ce qu'il en est de la « logique du sens ». Lier ces trois

étant le cœur : le sens reste la négativité (tel qu'Adorno définit ce terme²⁰⁷) de toute interprétation. C'est pourquoi, tout aussi peu que de goût ou que de morale, l'approche critique d'un texte n'a pas à parler du sens — plus : elle ne *peut pas* en parler —, mais elle est pourtant obligée d'en tenir compte.

Un texte « fait sens » ou « ne fait pas sens »²⁰⁸, signe infaillible qui dit et fait qu'il y a rencontre, mais qui n'explique rien, ni de cette expérience, ni du texte. Or c'est dans le registre de l'explication que se distinguent les approches théorique et critique de cette rencontre. Constituer un savoir de cette expérience est le propre de l'approche théorique ; livrer, au sein de cette expérience, une proposition de savoir sur le texte, étudier ce « tissu relationnel », cela ne se peut que sous la forme d'une interprétation, et c'est là le propre de la critique. L'objet de l'étude d'un texte n'est donc pas le sens, mais tout au plus sa disposition au sens. Je rappelle ce que je désigne, pour l'instant, par « disposition au sens »²⁰⁹ : le simple fait qu'un texte ne « contient » pas le sens que peut lui donner une lecture, mais qu'il se donne à cette lecture selon une certaine disposition, qui n'apparaît qu'en vue d'une interprétation. L'étude de la disposition relève de ce que, par exemple, Michel Charles appelle « l'étude de texte »²¹⁰, mais également de la poétique, de la stylistique, de l'histoire des formes et des idées : de l'analyse polymorphe d'un discours. L'interprétation désigne, quant à elle, le processus visé par une telle disposition : elle vise à schématiser ce qui permet de passer de la matière textuelle ainsi disposée à la construction d'une lecture et à l'expression de son jugement. Enfin, entre la disposition du texte et son interprétation, se trouve la part imagée de l'expression « être disposé à... » : on y reviendra en conclusion.

Cette étude de la disposition ne vise pas à une illusoire « objectivité » : un texte n'est pas disposé au sens d'une seule façon (cela réduirait le sens à la signification), il n'est pas un objet immuable. Non qu'il faille nier les limites empiriques — le *Gargantua* n'est pas le *Pantagruel*, Marot n'est pas Rabelais —, mais il faut prendre acte des fluctuations des marges et des délimitations de l'objet étudié, selon le point de vue adopté. On verra dans ce qui suit que c'est jusqu'au cœur des textes qu'il faut pousser ce constat. En effet, pareilles remarques sembleront concerner seulement l'étape de dégrossissement de notre approche d'un texte : une fois choisi le regard qui sera le nôtre, l'objet donné ne varierait plus. Cela se traduit par la répartition de nos disciplines : du plus large au plus fin, l'histoire factuelle, celle des idées (et quelque part entre les deux, celle des vies d'écrivains), celle de la langue, l'étude des styles, des œuvres, auraient leurs objets bien distingués... Or nous savons pertinemment qu'il faut en permanence passer de l'une à l'autre de ces catégories. Le problème de méthode survient lorsque, dans cette translation, nous croyons légitime de rapprocher deux regards autour d'un objet supposé être le même, sous couvert d'une nomination identique, alors qu'en fait, ce sont deux objets différents qu'on assimile et qu'ainsi l'on déforme. Un poème peut être œuvre d'art ou archive historique : son énonciateur est-il alors un être historique singulier, un agent social représentatif, ou une fonction discursive ? Inversement, face à un point de forme dont la signification demeure obscure, nos interprétations n'hésitent pas à apporter un éclairage extérieur relevant de l'érudition : mise en contexte historique, jeu de mot, réécriture codée d'un intertexte plus ou moins flagrant et éloigné dans le temps. Or un fait historique n'est pas un fait de récit, et invoquer par exemple le contexte politique pour rendre compte d'une anecdote romanesque, sans autre forme de procès, c'est proprement *plaquer* le premier sur la seconde. Contre cette tentation à laquelle nous sommes tous

noms permet d'indiquer, hors du champ de cet article mais lui donnant sa perspective, une approche de la sémiotique qui vise à sortir du paradigme du *linguistic turn*, et aborder la question du sens dans une perspective qui ne serait ni herméneutique, ni linguistique. Cette perspective a été esquissée lors de deux conférences, P. Laffitte, « *Le contingent, c'est le substantiel*, ou la théorie sémiotique à haut régime de G. Molinié », donnée en février 2010 à Paris, à l'université de Paris-Sorbonne, et « Gilles Deleuze. Ontologie et clinique. Quelques remarques de *Logique du sens* à *Mille Plateaux* », donnée en mai 2010 à Canterbury, à l'université du Kent.

²⁰⁷ J'introduirais ici une note

²⁰⁸ Je préfère « faire sens » à l'expression « avoir du sens », trop proche de « avoir une signification », et laissant à penser que le sens serait une propriété objective du texte, tandis qu'il ne s'agit que d'un régime de fonctionnement dans une situation donnée.

²⁰⁹ Introduire des références à d'autres de tes travaux sur cette notion ou renvoyer à la première note ?

²¹⁰ Introduite référence précise ?

confrontés, c'est un point de méthode que je souhaite interroger : comment traduire, dans la logique propre à notre objet d'étude, les logiques dans lesquelles son existence s'intègre sans pour autant s'y dissoudre ? C'est à ce scrupule, trop souvent oublié, que nous rappelle la disposition au sens d'un texte, qui se révèle ainsi être plus un impératif critique, de méthode, qu'une catégorie poétique au sens propre du terme.

II. Anecdotes rabelaisiennes

Un outil énonciatif : des sphères de voix

Le texte peut s'avérer être un détail relativement isolé dans un contexte par ailleurs foisonnant. J'ai été mené à devoir rendre compte des différents échos qui se pouvaient faire entendre dans une petite anecdote perdue dans le foisonnement du *Quart Livre*, et à rendre compte de leur coprésence dans un espace très restreint. Il s'agit de la toute dernière anecdote du livre, au ch. LXVII²¹¹ : Maître François Villon y est mis en scène à la cour du roi d'Angleterre Edouart le Quint. Ce dernier est à la selle, faisant face aux Armoiries de France, lesquelles, selon le roi, ont été placées dans ce « *retraict* » pour être ridiculisées. Villon, lui, va défendre la thèse inverse selon laquelle c'est le médecin Linacer qui, afin de purger le roi, a mis en place ce dispositif destiné à lui faire peur et fienter « comme dixhuyct Bonases de Paeonie ». Pourquoi, à quelques lignes de l'achèvement de toute la geste pantagruéline, une telle incongruité, par ailleurs passablement nauséabonde ? Comment comprendre sa place terminale, qui lui confère une importance particulière ? Du point de vue interprétatif, ces quelques lignes s'annoncent particulièrement isolées et, pour accéder à ce qu'elles peuvent porter de signification, l'hypothèse interprétative doit remettre en contexte cette anecdote, en rapport avec d'autres épisodes du récit plus ou moins proches, avec le paratexte de *L'Épître liminaire* et du *Prologue*, le jeu entre les deux éditions du *Quart Livre* de 1548 et 1552, et enfin le contexte historico-biographique. La question de méthode est alors : comment le poids d'un tel arsenal argumentatif peut-il ne pas écraser cette saynète, mais construire un cheminement interprétatif qui en respecte la ténuité.

Le problème dans ce cheminement est que ces différents lieux du texte ou de son milieu ne sont pas pris en charge, dans la lettre du roman, par la même voix. On peut repérer la voix de l'Auteur (dans l'Épître liminaire signée « Franç. Rabelais médecin » et le « Prologue de l'auteur »), celle d'Alcofrybas Nasier (le narrateur des quatre romans), celles des personnages du récit principal, ou même encore de personnages évoqués dans les devis et narrées. Comment ces voix prennent-elles en charge l'énonciation des différents discours entendus dans ces quelques lignes ? De quel droit un élément relevant de l'une d'entre elles peut-il faire écho dans la sphère de l'anecdote, qui est clairement énoncée par Alcofrybas ? Sans établir cela, comment *a fortiori* faire intervenir des faits relevant de la voix de l'auteur François Rabelais, et donc pouvoir tenir compte de tout le hors-texte ?

Pour désigner l'appartenance d'un argument ou d'un épisode à ces différentes voix, on recourra à la notion de *sphère de voix* : une telle sphère s'étend aussi loin que porte la législation, ou l'influence, de la voix qui énonce, ou domine, l'énonciation ou la narration d'un fait, d'une action, d'un propos, etc. Un même fait peut subir un sort différent selon la sphère de voix dans laquelle il est narré. Par exemple, la prise de parole de Villon est mise en scène à deux moments du *Quart Livre* : en LXVII, cette parole commente le comportement d'Edouart, mais également le thème d'ensemble du chapitre (la peur qui fait se conchier), mais également au ch. XIII, où le seigneur de Basché exhorte ses gens à taper sur les Chiquanous à la façon dont, dit-il, Villon encouragea en vers macaroniques ses acteurs à se venger du frère Tappecoue qui avait

²¹¹ Rabelais, *Quart Livre*, *Œuvres complètes*, édition établie par Mireille Huchon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 699-700 pour l'anecdote, p. 697-701 pour le ch. LXVII, p. 695-701 pour l'ensemble de l'épisode de Ganabin. Toutes mes citations seront issues de cette édition.

refusé de leur prêter des habits pour monter leur pièce²¹². Les deux occurrences se situent dans des configurations différentes : en XIII, Villon fait partie de la « tragi-comédie de Basché », racontée par Panurge, au cœur de l'épisode des Chiquanous, tandis que l'anecdote du ch. LXVII est une digression directement prise en charge par Alcofrybas Nasier.

Sous le nom de « maistre François Villon », une *figure* plurielle se construit tout au long du récit, au cours duquel elle n'est pas annexée au même type de réflexion. Que cette figure arrive à garder son unité dans la diversité des situations qui l'actualisent et le convoque chaque fois comme image unificatrice, cela demande de comprendre comment elle arrive à contenir en elle des schèmes mettant en liaison le divers qu'elle convoque. Dans les deux épisodes, « Maistre » Villon est un exemple dont l'action reste la même, tant dans le contenu fictionnel que dans son insertion au sein du récit : chaque fois, le dire poétique de Villon déborde de son aire de discours « ludique », comme un flot qui envahit les niveaux non étanches des autres voix qui l'enserrent : dans les deux cas, il commente ou provoque une action, et éclaire l'ensemble de l'épisode du récit principal. On observe néanmoins une différence de fonctionnement entre les deux scènes. Dans la sphère de narration assumée par Panurge, la parole de Villon déclenche une sortie et un étalement de viscères, et se met au service de l'échange morbide emblématisé par la fonction sociale des Chiquanous : placée au centre des regards, sa seule fonction d'exemple risque d'être mésinterprétée. Dans la sphère du narrateur principal, Villon, légèrement décalé, regarde la mise en scène des Armoiries face à la « scelle persée » d'Edouart qui, lui, se retrouve au centre des préoccupations ; le poète maîtrise lui-même sa propre apparition, dressant un autoportrait en quatre vers proches du *Testament* : il n'est plus l'exemple regardé, imité et récupéré, mais l'exemple qui, en marge du récit, donne une leçon d'observation et d'interprétation, éclairant l'ensemble du chapitre sans que quiconque ne mésuse de ses paroles au sein du récit principal.

Villon est, et n'est pas, le même être de récit. Au ch. XIII, protagoniste d'une histoire bancale, tant dans sa construction que dans son éthique, il est intégré au discours de la vengeance du corps social envers ses parasites, moine cordelier avare ou Chiquanous. L'énonciation de ce moment du *Quart Livre* est prise en charge par Panurge. Dans l'ensemble de cette première partie du *Quart Livre*, l'épisode des Chiquanous prend place dans la ligne thématique de l'*aurea mediocritas*, qui débute dès le *Prologue de l'Auteur* par l'Apologue de Couillatris et de Mercure²¹³. Elle passe ensuite en particulier par le fameux épisode des Moutons, lui aussi dominé par Panurge. Cette suite nous propose trois figures de vengeurs : Mercure face aux avides d'or, Panurge face à Dindenault, Villon face à Tappecoue. La signification de la présence de Villon, qui n'existe ici que par les paroles et les intentions de Panurge, est prisonnière sa sphère énonciative. Leurs actes entraînent un mouvement de déversement surabondant, dont on se demande s'il est vraiment maîtrisé par les juges autoproclamés : la plongée généralisée des moutons entraîne la mort des bergers, et l'étalement des tripes de Tappecoue passe de loin la limite de la punition adéquate en un déversement d'« abondance » toute mortifère. Comment rendre compte alors de la neutralisation de cette nocivité lors de son retour en LXVII ?

Il faut que cette figure soit sortie de la sphère de voix de Panurge. La première condition à cela est que le Villon du ch. XIII ne soit pas annexé exclusivement par le discours panurgéen. Or par transitivité, il se trouve ultimement sous le signe, non de Panurge, mais de Mercure²¹⁴, qui n'est en rien limité à la vision du monde de Panurge : c'est au contraire Panurge qui est un lecteur excessif de l'Apologue de Couillatris. Ainsi Villon peut-il sortir de la seule sphère de Panurge, et se rattacher à la voix du *Prologue* : celle de l'*Auteur*. La deuxième condition est que le récit principal se dégage, à son tour, de l'influence de Panurge,

²¹² *Op. cit.*, p. 568-570 : « Comment à l'exemple de maistre François Villon le seigneur de Basché loue ses gens ».

²¹³ *Op. Cit.*, p. 526-534. Couillatris est un pauvre paysan qui, ayant perdu sa cognée de bois, va voir les dieux pour la leur réclamer. Ces derniers lui en présentent trois : la vraie, et deux autres en métal précieux. Couillatris choisit humblement la sienne, et pour le récompenser, les dieux lui offrent les deux autres, par l'intermédiaire de Mercure. Tous les autres paysans se mettent alors à perdre volontairement leur cognée pour profiter du même sort. En guise de récompense, ils se voient trancher la tête par Mercure.

²¹⁴ Sans compter que ce dernier est un messager révélant avec éloquence la vérité des choses, dieu des voleurs...

et s'ouvre à nouvelles possibilités de sens. Cette sortie va être négociée en deux temps. Tout d'abord par l'épisode majeur qui suit de près ceux des Moutons et des Chiquanous : la tempête en mer, durant laquelle Panurge fait preuve d'une couardise telle qu'elle le discrédite, lui le « pleurart de merde » (Jan) ; immédiatement après, Pantagruel précisera au vieux Macrobe le but de leur voyage — visiter l'oracle de Bacbuc — et ne le reliera plus au nom de Panurge (c'est pourtant pour éclairer ce dernier que le voyage avait été entrepris)²¹⁵. À partir de là, le récit est sorti de la sphère de voix de Panurge. Mais si Villon est sorti d'affaire grâce à Mercure, c'est au prix d'un exil : ses vertus mercuriennes le situent à présent dans la sphère de voix de l'*Autheur*, totalement séparée *a priori* de celle d'Alcofrybas et de son récit, que Villon doit réintégrer. Pour cela, autour de lui et de l'anecdote du dernier chapitre, un lien entre voix d'auteur et voix de narrateur doit pouvoir s'établir. Or, sans entrer dans les détails, les liens sont stricts et étroits entre les deux aires de l'épître et de l'anecdote : les deux sphères se répondent et se renforcent l'une l'autre en tissant, très serrée, une figure auctoriale combinant entre elles les dimensions poétique, médicale et poétique²¹⁶. Villon et le récit ont tous deux pu « sortir » de l'influence de Panurge, et peuvent à nouveau voguer et nous mener au ch. LXVII.

La place de l'historique

L'avantage argumentatif est qu'à présent, Villon peut porter en lui tout ce qui relève de la sphère de l'auteur, dont la voix peut résonner de droit, et non plus de force, dans l'anecdote du ch. LXVII. Elle a ainsi permis au lecteur que je suis d'y introduire en particulier les éléments hors-texte nécessaires à mon interprétation, depuis la querelle du roi de France avec Henri VIII et Charles Quint, jusqu'au débat sur le statut théologique de la scatologie ou les querelles poétiques générationnelles ; de même ai-je pu m'autoriser à lire sous les traits de Villon la triple présence de Marot, d'Érasme et bien sûr d'un autre Maître François... Rabelais. S'il est possible de tenir compte de ces dimensions, alors on peut dire de façon rapide que le texte porte son « arrière-pays » avec lui. C'est à ce niveau que l'approche historique s'avère la plus fondamentale²¹⁷, tandis que se renverse son rapport avec la théorie, et que la dimension herméneutique révèle ce qu'elle a d'indispensable à la critique : si tout texte est disposé au sens, les catégories de cette disposition ne sont pas atemporelles, et sont tributaires de certaines conditions de pertinence et d'opération pour *un* texte ; et ce sont ces conditions qu'il s'agit d'établir, au travers d'une interprétation.

Dans le cas de Rabelais, repérer et interpréter le « faisceau enchevêtré de signes historiques »²¹⁸ qui se forme dans la figure d'un personnage, dans une fable, etc. est légitime car cela correspond à un modèle dont Mireille Huchon, en historienne des formes, a mis en valeur l'importance pour la conception rabelaisienne de l'écriture : le modèle stéganographique²¹⁹, que Bérolalde de Verville définit ainsi :

La Stéganografie est l'ART de représenter naïvement ce qui est d'aisée conception, et qui toutefois sous les

²¹⁵ « Une et seule cause les avoit en mer mis, sçavoir est studieux desir de veoir, apprendre, congnoistre, visiter l'oracle de Bacbuc, et avoir le mot de la Bouteille, sus quelques difficultez proposées par *quelqu'un de la compagnie*. », *op. Cit.*, p. 598 (je souligne la périphrase).

²¹⁶ L'épître décrit une relation ternaire où le médecin raconte une histoire pour disposer son patient à accepter sa science, et guérir grâce à elle ; ce faisant, Rabelais loue la vertu et l'innocence de ses fables comme médecine de l'âme, afin de se mettre sous la protection du cardinal Du Bellay face aux violentes attaques dont il fait l'objet : le politique doit protéger le médecin auteur de fables. Dans l'anecdote, le trio s'incarne avec Linacer voulant guérir Edouart, Villon venant découvrir au roi la véritable signification du dispositif mis en place par le grand médecin anglais : le médical et le poétique s'unissent pour édifier et assainir l'âme et le corps du chef de peuple.

²¹⁷ C'est ici, entre autres, que je placerais l'importance de l'approche ethnométhodologique.

²¹⁸ L'expression est de Terence Cave, *Pré-histoires, textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, Cahiers d'Humanisme et Renaissance n° 54, 1999, p. 91, et désigne en l'occurrence la mort de Langey, l'ancien protecteur de Rabelais.

²¹⁹ Mireille Huchon, « Thélème et l'art stéganographique », in Michel Simonin (éd.), *Rabelais pour le XX^e siècle*, Actes du colloque du Centre d'Études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994), *Études rabelaisiennes*, t. XXXIII, Genève, Droz, 1994, p. 149-160.

traits espoissis de son apparence cache des sujets tout autres, que ce qui semble estre proposé : Ce qui est practiqué en peinture quand on met en veüe quelque paisage (...) qui cependant musse sous soy quelque autre figure que l'on discerne quand on regarde par un certain endroit que le maistre a designé. Et aussi s'exerce par escrit, quand on discourt amplement de sujets plausibles, lesquels envelopent quelques autres excellences qui ne sont cognues que lors qu'on lit par le secret endroit qui dscouvre les magnificences occultes à l'apparence commune, mais claires et manifestes à l'œil et à l'entendement qui a receu la lumière qui fait penetrer dans ces discours proprement impenetrables, et non autrement intelligibles²²⁰.

Cet art apparaît à l'œuvre dans le détail de telle ou telle scène ou situation, à l'échelle de l'épisode (dont l'unité symbolique est représentée généralement par le nom d'une île ou de ses habitants), mais également à l'échelle de tout le récit. À une telle échelle, la variation purement hypothétique opérée d'une sphère de voix à l'autre permet à un même élément de revenir à plusieurs moments : la parole de Villon, telle attitude de Jan ou Panurge passent d'un point à l'autre du récit et changent de perspective sans changer de forme, se métamorphosent substantiellement sans perdre leur identité. Inversement, un même point, l'anecdote du ch. LXVII par exemple, peut être intégré dans plusieurs séries. L'épisode de Chaneph, lui, peut se lire sur le plan purement narratif comme un redémarrage du voyage, et, sur le plan religieux comme un changement radical de dimension. Le régime de lecture, à son tour, peut être incité à la variation (qu'elle nous dirige vers un « plus hault sens »²²¹ ou non). Tel serait donc un legs critique de l'œuvre de Rabelais (parmi d'autres !) : une stéganographie généralisée, déterminant une esthétique de l'indice dont relèvent toutes les modalités de la pratique allusive et d'une sémantique particulièrement complexe, par où les formes véhiculent une coloration spirituelle ou culturelle vaste et absconse. De ce « monde » dans lequel évoluait l'auteur, nous proviennent ces codes en lesquels ce dernier croyait assez pour les mettre, sous-jacents, à une place directement efficace à travers toute l'étendue de son discours.

Il est légitime de connaître la « langue » dans laquelle un texte a été énoncé (c'est l'une des grandes leçons ethnométhodologiques), mais il devient alors encore plus nécessaire d'établir les moyens qu'a le texte d'actualiser ces codes et donc relancer l'analyse. Qu'il y ait stéganographie, soit : encore faut-il en décrire les modalités de mise en œuvre.

Un outil narratif : le personnage et le thème

Par une variation dans les jeux d'intégration aux sphères de voix, nous pouvons légitimement retrouver Villon d'un lieu à l'autre du texte. L'abondance de la parole, topos du personnage de Villon, reste inchangée, pourtant une nouvelle configuration de sens apparaît. Le texte reste un dans sa pluralité, et progresse. Ce changement ne s'est négocié par rien d'autre que des déplacements, immanents au récit, d'éléments qui pourtant demeurent identiques. C'est là une seconde piste pour étudier la disposition au sens de notre texte.

Car, si de telles résonances s'entendent dans l'anecdote, une question demeure : comment sont-elles rendues possibles, à la lecture ? Que fait Villon dans cet épisode ? Une réponse possible nécessite de resituer les chapitres de Ganabin dans une série qui parcourt tout le *Quart Livre* : celle des réactions face à l'angoisse viscérale — nous verrions alors que Villon, bien qu'isolé par la voix d'Alcofrybas qui réserve l'anecdote aux seuls lecteurs, délivre la vertu de l'effroi, au moment même où « juste à côté », les personnages du récit principal en font l'expérience, et se retrouvent donc dans l'impossibilité d'articuler quelque parole que ce soit — sinon un grand rire cathartique. On convoque là un autre outil de la disposition au sens : dans le *Quart Livre* se déploient plusieurs types de séries, thématiques, comportementales, tonales ou autres²²². Elles sont repérables à différentes étapes du texte et subissent des variations, progressions et permanences qui dépendent de données narratives, du caractère des

²²⁰ Béroalde de Verville, *L'histoire véritable, ou le voyage des princes fortunez*, cité par Huchon, art. cit., p. 149-150.

²²¹ Cette expression provient du Prologue du *Gargantua*, dominant les quatre livres tel un impératif herméneutique. *Op. cit.*, p. 6.

²²² Par exemple, si les séries du rapport à la monstruosité, ou de la critique de l'église romaine et de ses mœurs, ont déjà fait l'objet d'études, parfois passionnées et polémiques, d'autres séries semblent tout aussi décisives — la peur, les échanges, etc.

personnages, de la spécificité d'un épisode, etc. Certaines se déploient seulement sur une partie du récit, venant s'ajouter à la tresse commune. La seconde partie du *Quart Livre*, par exemple, voit une montée particulière de la monstruosité religieuse, accompagnée par le thème du dérèglement gastrique. La monstruosité consiste à mésinterpréter les signes des corps, à y céder et à se laisser aller, soit à leur dérèglement (Homenaz), soit à leur adoration et à la réduction de toute explication des choses et des comportements aux lois de la chair, selon la téléologie faussée de Gaster, « premier maistre es ars de ce monde »²²³ aux yeux des Gastrolâtres ; bref, la monstruosité est intérieure à l'homme qui tombe malade de ne pas savoir lire ces signes (Edouart). Le dernier chapitre de Ganabin récapitule cette série tout en désignant la possibilité d'une cure qui guérit non plus *de* la peur, mais *par* la peur. Une ligne thématique, celle de la lecture des signes et des apparences, en rejoint ainsi une autre, le tout menant le *Quart Livre* à livrer *in extremis* un art de lire les signes de l'esprit dans les œuvres de chair.

Toutefois, ce n'est pas une étude thématique qui prime, mais la fonction discursive de ces séries. L'économie du récit est permise par leur tissage, qui déploie un discours et donne au *Livre* une unité diversement sensible à la lecture. Ces séries ne sont pas seulement des thèmes, immédiatement rapportables à une voix qui en orchestrerait la répartition, les traiterait en fonction d'un sujet ou les rapprocherait d'un prédicat : non seulement ces lignes traversent les sphères de voix sans se soucier des différents niveaux de récit, depuis l'épître liminaire jusqu'aux devis les plus intégrés, mais elles déploient l'ordre du texte. C'est le tout qui forme discours, dans l'immanence du récit. En termes d'interprétation, il n'y a donc pas à rapporter *a priori* ce discours sériel, tel quel, à une autorité, et il faut tenir aussi longtemps que nécessaire la notion de série comme anonyme. La direction de ces lignes n'en est pas aléatoire pour autant : elle dépend étroitement des autres éléments du récit, et en particulier des personnages. Dans un récit fictionnel, les situations et les réactions des personnages ne sont ni les pures illustrations d'une thèse, ni des objets posés au hasard du récit. Les gestes des personnages ont sur l'équilibre du récit une influence à la fois immédiate et immanente. Elle est immédiate, car il leur arrive d'influer directement sur le fil du récit par leur seul fait de leurs attributs (topiques, éthiques, etc.), et sans aucun recours à une décision ou un événement qu'il faudrait rattacher à un narrateur. Elle est immanente, car elle ne joue pas sur le récit et son sens comme peuvent le faire les voix narratives, qui distribuent les faits en les narrant, donc en les intégrant dans des sphères qui restent intouchées par la matière narrative qu'elles organisent. Aussi peut-on parler de la *fonction dynamique*, immanente, de ces séries, afin de les distinguer de la fonction organisatrice, « verticale », des sphères de voix.

Les attributs d'un personnage agissent dans la progression du récit, et il faut ne pas dissocier entre elles l'analyse du traitement de la peur et celle des attitudes des différents personnages. Ainsi, dans la série de la peur, on peut voir l'ensemble des épisodes qui abordent ce thème comme autant de moments où chaque personnage prend une certaine posture, ce qui, en particulier, fait fonctionner ensemble les trois personnages principaux, Pantagruel, Panurge et Jan, à l'échelle de l'épisode comme de l'ensemble de la série. Jan incarne la sève, la volonté de vie, la témérité quand il veut « sacmenter » à tour de bras²²⁴ ; mais en ce qui concerne la dynamique du récit de quête, ce pôle est à interpréter en termes de « + », et non en termes immédiatement moraux. Au sein notre série thématique, cela fait de lui le symétrique de Panurge, dont la fonction dans le schéma des épreuves est toujours de tirer vers le « - », dans une couardise qui se traduit en désir de régression (même face aux paroles dégelées !). Quand, au ch. XI, Jan s'écarte de la visite au roi Panigon pour aller visiter les cuisines, il se révèle avoir « coupé court » à raison, ayant trouvé un objet d'étude plus intéressant que ses compagnons, qui rejoint sur le chemin du retour ne parlent pas tant

²²³ *Op. cit.*, p. 672. L'épisode s'étend du ch. LVII au ch. LXII.

²²⁴ Lors de la tempête (entre autres), ses actes mettent en œuvre le principe théologique de synergisme qui préconise la collaboration de l'homme avec Dieu, et Jan incarne la *virtù* avec toutes ses conséquences possibles, que cette force aille vers la conservation active de soi et des autres, ou vers la virtualité destructrice, quitte à parfois violer les limites comme le lui fait remarquer Pantagruel au ch. L (où cela affecte le plan de la parole). Pareille polarisation entre témérité et prudence est toute aristotélicienne dans l'esprit.

de la cour du roi que de la question qu'il pose : « *Pourquoy les moines sont volontiers en cuisine ?* »²²⁵. On peut surtout noter que Jan désigne là un trait topique des moines, qu'il va directement réinvestir au niveau de l'invention poétique : lors de la bataille des Andouilles²²⁶, au moyen d'une Truie géante qui parodie le Cheval de Troie d'Homère, il va mener ses soudards cuisiniers à la victoire. Dans cet épisode, Jan opère comme adjuvant de l'avancée — violente — du récit, laissant à Pantagruel le soin d'être le prince chrétien soucieux de paix, incarnant la vertu de prudence avant la bataille, et de concorde dès la fin de celle-ci. Il resterait à questionner le cas, unique et donc signifiant, où Pantagruel face à Ganabin acquiesce au repli de Panurge — on verrait alors qu'il y a plusieurs types d'angoisses, certaines étant de bons signes à suivre. Quoi qu'il en soit, en LVXII comme ailleurs, la réaction de Pantagruel fait un tout avec deux autres attitudes, celle de Panurge, dominé par sa couardise au point de se conchier en confondant le petit chat Rodilardus avec un diabolin, et celle de Jan qui, à l'inverse, ne recule devant aucune témérité, même s'il se contente finalement de proposer une canonnade « pour rire » à Pantagruel, qui accepte. Le rire de toute la compagnie, Pantagruel inclus, témoigne de ce qu'à la fin du ch. LXVII, l'épreuve de l'angoisse a été franchie par l'ensemble du récit et de son personnel. Personne ne nous le dit, sinon l'équilibre du récit lui-même.

Lorsque de nouveaux éléments entrent en jeu, leur intégration²²⁷ peut encore être gérée par les personnages. Ainsi, l'anecdote de Villon n'appartient pas au récit principal du ch. LXVII, ni, donc, à ce qui se passe à bord de la Thalamege ; elle en est même entièrement isolée puisqu'elle est sans lien avec le fil du récit, autre que thématique. Si elle doit faire partie d'un discours sur la peur, c'est dans le récit lui-même qu'il faut chercher comment la thèse défendue par Villon peut s'intégrer à l'épisode. C'est tout l'enjeu du *régime allusif* du texte : une allusion reste inefficace si elle n'est pas devinée, et des indices sont nécessaires pour indiquer l'action invisible de l'anecdote au travers du récit. C'est encore Jan qui enclenche ce lien indiciaire entre le récit principal et l'anecdote : immédiatement après la fin de l'anecdote de Villon, qui se clôt sur la longue énonciation scatologique du poète, « Frere Jan estouppant son nez avecques la main gauche, avec le doigt indice de la dextre monstroït à Pantagruel la chemise de Panurge. »²²⁸. Ce faisant, Jan établit le lien direct entre la merde d'Edouart, objet du discours de l'anecdote, et la merde de Panurge, objet du discours du récit principal. Par là s'établit pragmatiquement le rapport entre les deux aires qui, *seules et ensemble*, constituent l'intégralité du discours d'Alcofrybas : le développement d'un discours autour d'un thème peut faire l'économie d'une instance qui délivrerait lourdement ce discours, et sa mise en place ne s'effectue que par la coprésence des personnages dans leurs aires respectives. Nous avons ainsi répondu à la question que nous nous posions : le point de déclenchement des résonances est repéré.

Il n'est pas étonnant que ce soit Jan qui, à ce stade du récit, joue le rôle déclencheur. Dans l'épisode précédent de Chaneph²²⁹, il a joué un rôle très important, démontrant que les personnages ne se contentent pas de développer un discours : plus fondamentalement, ils peuvent questionner les conditions mêmes de ce discours, au point de venir agir sur les sphères de voix censées l'organiser. Le vent chute au large de l'île de Chaneph, et le récit s'immobilise soudain tout autant que la nef, plongeant l'atmosphère dans une profonde dépression où les personnages tournent en rond dans des attitudes stéréotypées, en proie à une fâcherie qui risque de faire sombrer le dynamisme du récit. Seule l'action combinée de Jan et de Pantagruel va rendre aux compagnons la capacité à parler, à se questionner, et à sortir de l'impasse. Jan, là encore en réactivant l'une des caractéristiques topiques de son personnage, demande à la cantonade : « Manière de haulser le temps en calme ? »²³⁰, c'est-à-dire « Comment boire abondamment ? ». Cette

²²⁵ *Op. cit.*, p. 562. La question de Jan en vient même à supplanter la visite à Panigon en titre du chapitre.

²²⁶ L'épisode s'étale tout au long d'une des plus longues séquences du *Quart Livre*, aux ch. XXXV à XLII (*Op. cit.*, p. 621-637). Jan prend les choses en main aux ch. XXXIX à XLI.

²²⁷ Je ne dis pas « leur introduction » puisque, là, c'est bel et bien Alcofrybas qui, poursuivant sa digression sur la vertu purgative de la peur, dit : « Exemple aultre on roy d'Angleterre Edouart le quint. (...) » (*Op. cit.*, p. 799).

²²⁸ *Op. cit.*, p. 700.

²²⁹ *Op. cit.*, p. 687-695.

²³⁰ Il est évident qu'il y a là un jeu de mot avec le calme plat qui plombe le récit.

invitation à agir plutôt que de régresser à des stéréotypies sans visée, relance soudain les actions et les devis ; la *virtù* de Jan relance la dynamique du récit et des échanges, et peu importe de savoir si c'est dans la bonne direction : Pantagruel prendra soin de réinstaller cette dynamique dans le cadre de sa loi véritable, en ouvrant les discussions à un objet digne d'intérêt, et en apportant une réponse appropriée aux questions que se pose la compagnie ; il va réinstaurer la curiosité dans l'esprit de tous. Mais surtout, par cette façon qu'il a de relancer l'action, Pantagruel répond *aptement* à la question initiale de Jan. Alors que tous les compagnons attendent que le géant explique « comment hausser le temps en calme », Pantagruel refuse tout exposé et lance la préparation du banquet : à la question pratique que posait Jan, la réponse adéquate passe par des faits, non par des devis, de telle façon que c'est le récit lui-même qui répond, à travers les titres de chapitres. Le ch. LXVIII nous apprend « *Comment par Pantagruel ne feut respondu aux problèmes propousez* », et le ch. LXV nous dit, tout de même, « *Comment Pantagruel haulse le temps avecques ses domesticques* » : la voilà, la façon de « haulser le temps », démontrée comme on prouve la marche en marchant. Le récit, en tant que tel, répond à un personnage ; ce faisant, il redonne aux personnages leur valeur dynamique et narrative : ne plus être seulement des pantins aux actes stéréotypés, mais des êtres ouverts à l'articulation de ces actes en une action tendue vers un but, devis ou repues franches. Et au fur et à mesure que sont décrites ces conséquences de la question de Jan sur la compagnie, le récit se fait description de sa propre remontée en régime, énonciation performative de son redémarrage. Il aura fallu une chute totale de toute dynamique, en un point de dépression généralisée au niveau zéro de la mer, pour que reparte le récit.

Au milieu de la régression généralisée, c'est à partir du trait topique le plus pauvre du plus lourdaud des personnages qu'embraye à nouveau le récit, en offrant le tableau le plus important de toute la série de l'usage des signes. Ainsi, la catégorie du personnage se trouve investie d'une nouvelle fonction : il n'est plus seulement un être qui substantiellement s'étoffe et varie, il participe lui-même d'un principe poétique qui régule cette variation. Il peut ainsi se faire figure, et conjuguer à la fois une fonctionnalité et une substance, laquelle agit dans la forme du récit, *via* les attributs topiques du personnage. Tant pour l'invention poétique (et son jeu parodique), que pour le fonctionnement indiciaire de la sphère de voix du narrateur principal, ou que pour le questionnement profond de la dynamique de l'action, le personnage vient influencer sur le discours du récit directement. L'économie interprétative n'est pas mince : quelle autre catégorie que celle du personnage est aussi investie du pouvoir de représentation (allégorique, allusive, détournée...) d'une personne réelle ou d'une idéologie ? À rebours, il devient un élément qui dépend strictement du développement du récit, sans pour autant devenir une anonyme fonction universelle. Il ne s'agit pas de parler d'un « procès sans sujet »²³¹ ; on peut voir là en revanche une autorité narrative immanente au récit lui-même, et aux visages changeants.

III. La critique et son objet

Limites d'un outil : la sphère de voix

Dans cette perspective, la notion de sphère de voix aide à établir les deux conditions du déplacement allusif : une liaison qui intègre les différentes aires entre lesquelles opère le jeu indiciaire, et une pluralité de voix résonnant au sein d'un même point du texte. Cela permet de repérer les ancrages et les étalements respectifs de ces deux types de fonctionnement. D'une part, la voix de l'auteur, de l'énonciateur, des personnages, etc. relève de l'étude de la régulation du premier type de déplacement : on peut repérer, à la surface du texte, les différentes ondes énonciatives qui s'étalent, se croisent, s'éteignent pour parfois réapparaître plus loin, révèlent rétroactivement leur présence à l'occasion d'un détail formel soudain saillant. C'est ainsi que se met en place le jeu, fait d'après coup et d'aller-retour, autour de la triade médecin/malade/poète, entre le prologue ouvrant le livre, et l'anecdote de Villon à la toute fin. La pluralité de ces différentes sphères de voix est donc ici étalée dans l'espace, dans le tissage du texte. D'autre part, les

²³¹ Préciser la référence.

différentes sphères peuvent se faire entendre en écho au sein d'une même voix, en un point du livre où l'énonciation, pourtant assurée par une seule voix, résonne de plusieurs lignes thématiques entre elles, voire de plusieurs voix ; là, il ne s'agit plus d'étalement de croisement ou de tissage, mais de maillage de différentes lignes textuelles, créant ainsi un effet de profondeur qui étage les niveaux de lecture : en une seule voix, un seul épisode, se donnent à lire plusieurs couches de signification invisibles en surface, mais relevant chacune d'un degré d'intégration différents (du plus évident au « plus hault sens »), dépendant de sphères de voix différentes (celles des personnages, de l'énonciateur, de l'auteur, et celle, radicalement absente mais convoquée à Chaneph, du Créateur).

Ces sphères de voix, si on les regarde sur toute l'étendue du livre, apparaissent comme des aires concentriques, dont l'influence s'étend et s'éteint comme une onde ; mais lorsqu'on les étudie en un point précis de l'œuvre, elles se donnent sous la forme de strates, comme dans une vue en coupe ; c'est cette coupe dont l'étude de la disposition au sens tente de mesurer la profondeur, à l'écho que ces voix donnent à entendre dans l'espace restreint de l'épisode²³².

La notion de sphère de voix est donc elle aussi bifrons : à la fois elle se déploie dans l'horizontalité immanente du texte, de façon positive, et elle s'étage dans la verticalité vers le « plus hault sens », devenir purement interprétatif, possible mais seulement connoté, indiqué, et préservé des lourdeurs du langage humain par les atours de la fable. Cette présence sur les deux plans fait d'elle un schème de la disposition au sens, puisqu'en elle s'articulent deux réalités hétérogènes.

Peut-on aller jusqu'à dire qu'elle est un schème de sens ? Non, car elle ne saurait être une catégorie totalement abstraite : il n'y a de voix que repérable, même partiellement, dans la localité de telle ou telle partie du texte. Il lui faut toujours conserver cette faculté d'être entendue, même voilée, faute de quoi il ne peut s'agir d'une *voix*. La sphère de voix est donc une catégorie énonciative et discursive, mais pas anthropologique, ni linguistique : tout ce qui relève des structures du langage, d'une langue, d'un rapport au monde, la notion de voix l'incarne singulièrement et l'intègre dans sa charge organisatrice et disposante, mais seulement, précisément, parce que l'on perçoit cette voix, parce que l'on peut sentir les effets de cette énonciation dans le comportement des êtres du texte (épisodes, personnages, objets, thématiques, etc.). Dans la voix, s'entend une énonciation, c'est-à-dire un *telos* de disposition du texte : pas forcément une volonté individuelle (le « dessein » de l'auteur), mais le présupposé critique minimal qu'un texte ne peut pas épuiser son existence à n'être qu'une création du hasard²³³. Dans la voix, donc, aucune abstraction générale ; mais aucune application pure et simple de cette généralité non plus : la montée en régime d'une disposition qui soudain nous apparaît dans toute sa singularité.

Il est important de ne pas céder sur ce dernier point, restrictif, de l'aire de légitimité de la notion de « voix », afin de ne pas tomber dans le mysticisme d'une voix qui demeurerait hors de toute émission, c'est-à-dire la voix de Dieu. Cette dernière est évidemment cruciale dans l'œuvre rabelaisienne ; mais elle ne peut s'hypostasier comme catégorie critique applicable à tout type de texte — ce serait faire indûment de l'herméneutique chrétienne le modèle, de droit, de toute étude critique. Si on veut la lire comme schème d'interprétation et de fonctionnement à l'œuvre dans un texte, il faut l'y repérer comme possibilité inscrite dans le texte (c'est ce qui se passe lors de l'épisode de Chaneph), comme présence revendiquée

²³² Cette mesure est imaginaire, et ne s'entend que quand on s'attend à l'entendre : c'est le propre de l'allusion. On peut ensuite tenter de la vérifier empiriquement, et c'est alors que la critique doit justifier son intuition. De l'esthétique de la sensation et de l'intuition, on passe à l'analytique des raisons qui rendent justice (ou non...) à une hypothèse de lecture. C'est cette étape qui, seule, justifie la distorsion que la critique fait subir au texte en transformant son statut normal de point quelconque dans le tissage de l'œuvre complète, en celui, arbitraire, de maille agrandie sous notre regard. La critique doit soutenir cette importance soudain donnée à tel point qui, en tant que détail vite dépassé dans le déroulement du texte, ne pourrait supporter seul ce poids dont le charge une focalisation questionneuse et enquêtrice.

²³³ Que le texte tienne peut-être son ultime vérité des déploiements au hasard qu'il suscite chez les lecteurs qui le font exister, soit ; mais s'il *peut* cela, c'est justement parce que son statut, lui, n'est pas de pur hasard — ou ne l'est *plus*, dans les cas où la critique porte son attention sur un objet dont la valeur ni la signification ne sont pas les critères d'existence : ainsi en vient-on à parler de « la beauté de la nature ».

(c'est le sens des larmes de Pantagruel à la fin de sa narration de la mort de Pan ouvertement interprétée par lui comme une annonce de la passion christique, qu'il finit par contempler dans l'abondant silence de ses pleurs). Mais il faut surtout noter qu'il n'y a aucun effet de présentification de Dieu à travers le jeu des voix ; présence au cœur de tout et de tous, Dieu ne se manipule par aucune disposition, il en est le réel à jamais exclu, la vérité hors d'atteinte de toute bouche. Dieu n'est pas l'une des sphères de voix qui agencent le texte du *Quart Livre*, mais l'objet de sa quête, une dimension disposée par l'ensemble du livre, une présence dont il faut affirmer la force dans le voyage à travers le monde : point de fuite, objet de quête, de contemplation, mais sous forme d'absence, et sans qu'on puisse jamais réduire le Verbe à des mots ou des images.

Ce point de restriction est important à tenir, tant il ne faudrait pas confondre d'un côté les catégories propres à l'auteur Rabelais, et de l'autre les catégories que le critique a mises au point à partir de ce texte. C'est ici que doit s'opérer le départ entre ce que dit le texte et ce que dit le critique, aussi difficile à maintenir que soit cette distinction dès lors qu'a lieu une véritable rencontre. C'est pourquoi il faut revenir, en conclusion, sur les conditions de cette rencontre et de l'établissement de la disposition au sens du texte.

Limite d'une idée : la disposition au sens

Bien sûr qu'il n'existe de « progression » de Villon de XIII à LXVII que sur le plan méthodologique, et elle n'a rien d'objectif : il ne s'agit pas d'enrégimenter dans un scrupule interprétatif la variété de composition du texte et de sa lecture, infinie en droit et qui se révèle bien souvent, dans l'histoire des formes et de leur étude, le ressort principal des innovations qui bouleversent les genres ou le regard que nous portons sur eux. Nulle réification, donc, nul essentialisme : on ne cherchera pas à tout prix, génétiquement inscrite dans le corps du *Quart Livre* (et encore moins dans la conscience de son écrivain), une telle cartographie : le repérage des rapports, dénotés ou connotés, n'est nécessaire qu'à partir du moment où notre lecture avive ces connexions et s'engage dans le désir de vérifier si c'est à tort ou à raison qu'elles se sont imposées à elle. Ce tort et cette raison ne peuvent être établis qu'avec le seul interlocuteur possible du lecteur : ce qu'il lit. Nulle connaissance ne peut s'imposer d'emblée et prétendre couper court, par ses arguments d'autorité, au long défilé par où doit patiemment se développer ce dialogue singulier qu'est la lecture, forcément le plus imprévu et imparfait qui doit exister. Il faut en passer par l'étape de traduire le savoir qu'apporte l'érudition à travers les catégories poétiques du récit. Au prix de cette exigence seulement, le critique peut pleinement engager sa subjectivité dans une thèse, une fois assuré qu'il a tout fait pour en dégager la part, non pas imposante et dogmatique, mais transmissible, partageable, et donc... critiquable. Autrement dit, les propositions de cet article, développées autour d'un texte de Rabelais, n'ont pas avant tout ce texte pour objet (cela, c'est l'objet de mon interprétation, dont je n'ai donné que quelques résultats isolés et leur protocole de modélisation), mais les conditions qui rendent possible un discours critique à son égard.

Un texte n'est qu'une disposition au sens de ses éléments. « Il » ne saurait décider du sens une fois pour toutes, il ne le « contient » pas. Bien plus, il *fait sens* envers la lecture qui le met en branle, laquelle participe elle-même du sens en proposant une interprétation, le parti-pris d'une signification. Celle-ci, dernier moment du processus du sens, ne saurait pour autant prétendre à en être le stade ultime et unificateur : car ce processus deviendrait alors chose, et perdrait son statut essentiellement moteur. Le fonctionnement d'un texte « à régime de sens » fonde, rend possibles une interprétation (critique ou autre) et son apposition d'une signification. Mais fonder leur possibilité d'existence ne revient pas pour lui à s'y laisser ensuite enfermer et jalousement défendre. À ce titre, le fondement d'une *pluralité* de lectures ne peut prétendre qu'à être *possible*, chacune d'entre elles faisant accéder le sens au seul statut réel auquel il puisse prétendre : *l'actuel* ; heureusement, aucune d'entre elles, la plus brillante et complète soit-elle, ne lui confèrera jamais l'honneur qui lui serait fatal : le faire accéder à l'exhaustivité close de la *totalité*.

De là découle une deuxième caractéristique de fonctionnement du sens : une lecture doit pousser *tous* ces possibles, qu'elle contribue à amener au jour, jusqu'au bout de la logique qui les anime. Les éléments de notre anecdote qui font référence à des sphères de texte différentes ne peuvent pas faire sens si l'on en reste à leur pure collision ou à leur enchevêtrement. Appréhender la complexité de l'anecdote de

Villon, cela ne peut se limiter à faire la liste, aussi ordonnée soit-elle, des échos qui résonnent en elle : il est nécessaire de les intégrer dans une modélisation qui permette une hypothèse rendant la raison de leurs interrelations. C'est pourquoi il est toujours nécessaire de franchir un seuil, celui de l'interprétation : non comme délivrance d'un dogme, mais comme prise de risque qui marque la présence d'un sujet.

Ainsi, le sens qui témoigne qu'il y a (ou pas) rencontre, et l'éthique, qui est fidélité à cette rencontre, se soutiennent d'une pertinence, qui se sait locale. Sens, éthique et pertinence : hors de cette triple présence, il n'est ni utile, ni séant de parler de *praxis*. Il n'est de *praxis* que précaire, il n'est de savoir que disposé à sa propre relève — il n'est de sujet du savoir que prêt à faire le deuil de sa toute-puissance. Voyons donc, pour conclure, les limites de pertinence de cette idée même de disposition au sens.

« Disposition au sens » est une expression ambivalente, et c'est cette ambivalence même qui importe. Dans l'objet analysé, elle présuppose une organisation que l'on peut tenter de repérer dans la forme du texte — et il faudrait là y voir son lien avec sa source notionnelle, la *dispositio*, appartenant à la *praxis* rhétorique qui constitue son arrière-plan anthropologique²³⁴ —, mais elle marque également une tension qui attire le texte vers une interprétation²³⁵ — c'est ce que l'on entend par « être disposé à... ». C'est parce qu'il est intégré dans une *praxis*, pris en charge par une conscience qui l'aspire dans la spirale de l'interprétation, que ce texte est *donc* disposé au sens ; c'est seulement alors qu'il devient cet objet particulier dont l'organisation n'est pas figée une fois pour toutes²³⁶, qu'il s'ouvre et s'offre à la possibilité de faire sens dans une rencontre (créatrice ou réceptrice, peu importe en l'occurrence) avec une subjectivité. Quand le texte de l'anecdote devient l'objet de notre analyse, il le devient selon les mêmes principes qui organisent notre pratique et notre regard, et les mêmes schèmes articulent et expriment la lisibilité du texte et l'intelligence que nous en avons. Certes, l'objet est toujours construction par un sujet, et à ce titre il prend forme dans la langue et le code par lesquels ce sujet se définit (le *Quart Livre* ne sera pas le même pour telle ou telle école critique, selon telle ou telle technique d'approche) ; mais inversement, s'il s'agit d'une véritable rencontre critique, et non de l'application d'une vision générale sur un cas particulier, alors le sujet critique sortira transformé, sinon dans sa langue, du moins dans sa parole, et son discours s'en ressentira : l'objet transforme, lui aussi, le sujet — c'est sans doute sa portée épistémologique la plus importante.

Il n'y a pas à choisir entre une vision positiviste de la critique, où l'objet est directement le cas particulier d'un discours « objectif », et une vision relativiste, où l'objet ne serait que la création de la langue dans laquelle il est étudié : la tension existera toujours, forcément, ainsi que la tentation de céder, tantôt à l'une, tantôt à l'autre. La notion de « *praxis* critique » apparaît avant tout comme l'outil réflexif permettant une gestion personnelle de cette tension ; mais plus fondamentalement, le concept de *praxis* déplace le débat à un niveau, non plus linguistique ou discursif, mais symbolique : c'est d'une structuration qu'il s'agit, d'une connaissance singulière et d'une transmission. Dans une telle situation, il y a co-naissance du sujet et de l'objet en un langage, une structuration symbolique de leurs échanges, qui leur est propre et dont il importe qu'elle soit ensuite transmissible afin de rendre partageable la singularité de cette rencontre. Ainsi, au lieu de dire que la lisibilité du texte et l'intelligence qu'on tente d'en avoir sont « exprimées » par les schèmes dans lesquels nous présentons nos interprétations, il faudrait dire qu'elles sont *parlées* par eux. La structuration est ce qui doit répondre de ce langage commun ; la connaissance singulière est le constat

²³⁴ Je renvoie, pour situer cette discussion, à la présentation qu'en fait G. Molinié, dans *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Préciser références, p. 80-87.

²³⁵ Étant bien entendu que, dans cette affaire, c'est le texte qui se dispose lui-même à être interprété, sans auteur ni récepteur, pas même sous forme d'un *telos* immanent : pure condition de tout objet interprété, il *se donne*, pourrait-on dire dans l'ambiance d'une certaine phénoménologie. Aussi, le sens de cette disposition n'est dominé par aucun des pôles habituels de la communication, et en cela, il ne faut céder ni à une esthétique de la création, ni à une esthétique de la réception, ni même enfin à une esthétique de l'œuvre ; à la rigueur, le niveau minimal à considérer est l'ensemble complexe de la communication qui s'établit entre ces trois « pôles ».

²³⁶ Ce qu'il pourrait être, à la rigueur, dans les cas limites d'une approche purement technique, « poétique », ou purement historique, « archéologique ».

qu'une véritable rencontre a lieu, transformatrice ; et la tâche de transmission est l'affirmation que, de cet événement de la rencontre où se révèle un état neuf du langage et de son sujet, *quelque chose est* partageable, sortant du cadre ponctuel de l'intime pour informer la possibilité d'autres rencontres, ailleurs, qui sait... La critique, à travers ces trois moments, se fait fidélité à l'événement d'une rencontre.

Dans ce cadre, parmi les différentes relations à l'« œuvre d'art », la critique a pour modalité spécifique de prendre en charge, sur le site même de la rencontre, le souci de questionner le langage dans sa singularité, de saisir cette structuration en actes et de la révéler, presque à la façon d'un négatif photographique ; elle est la parole qui veut se dire en des schèmes au cœur desquels d'autres lecteurs pourront pénétrer et, aiguisés de leur propre sens critique, expérimenter et jauger la prétention de ce site singulier à proposer une validité partageable, commune²³⁷ — et donc ouverte, non close. Alors, tout le travail de disposition au sens vaut pour la meilleure préparation possible à l'ouverture d'une interprétation, à son tour, à la lecture des autres praticiens, à leur recherche des points précis, d'accord ou de désaccord, qui jouent alors comme autant de points de rencontre par où se redéploie la *praxis* critique, et par où se transforme encore l'objet de nos regards et de nos soins. Que l'*ego* du critique l'accepte ou non, toute critique n'existe qu'à se disposer elle-même au sens.

Ethos et objet du discours critique

On le voit, militer en faveur de l'ouverture du texte, c'est tout sauf prétendre que « le » texte, de toute éternité, serait un être de la réalité qui toujours fut « ouvert ». C'est la *praxis* critique qui requiert cette ouverture, cette régulation de la variété des passages entre les différentes parties de son domaine, dans lequel l'objet, le texte, est un des éléments soumis à cette organisation symbolique. Parler d'ouverture, c'est considérer le texte comme réalité symbolique, comme structuré et donc en permanente négociation signifiante. C'est refuser de le voir comme un tout à la signification close, et toujours déjà là : c'est rejeter cette réassurance facile, qui se monnaie d'une humilité consensuelle face à cette signification qui toujours nous resterait inaccessible, ce « je ne sais quoi » et cet « indicible » « miraculeux », « transcendant » comme le dit si bien l'expression d'origine religieuse... À rebours, c'est dans sa texture même, en perpétuel commerce, qu'un texte doit être considéré comme ouvert. C'est ce qui fait précisément que l'objet de la critique n'« est pas le même » que l'objet d'autres *praxis*, et que, symétriquement, cet objet proprement critique ne pourra jamais prétendre à une quelconque universalité, une quelconque objectivité que ce soit.

Bien sûr, qu'un livre, qu'un chapitre, qu'une œuvre soient identifiables dans un contexte précis, ce n'est pas niable (et encore moins nuisible) : qui irait confondre une page de Rabelais avec une page écrite par un autre écrivain²³⁸ ? Cette absence de totalité est avant tout un impératif de la *praxis* critique, pas un présupposé objectif, et ce n'est pas « en soi » que chaque objet d'étude peut être dit « dé-totalisable ». Dans le cas de Rabelais, il est clair à de nombreux égards que non seulement l'œuvre est achevée, mais qu'elle fut produite avec une telle totalisation comme cadre culturel, puisque l'ensemble de tous les schèmes de disposition au sens qu'on y pourrait étudier se retrouvent ultimement intégrés en un « plus hault sens » somme toute très univoque — malgré son irrémédiable silence, et par-delà la forte dissémination des chemins interprétatifs pouvant mener à cette transcendance qui surdétermine toute la vision évangéliste du monde, de ses signes et du cheminement du pèlerin à travers eux^{239, 240}.

²³⁷ Et c'est pourquoi le terme d'*atelier* a toujours, pour moi, porté cet arrière-fond de coopérative de praticiens, le même que celui duquel nous héritons du concept de *praxis*.

²³⁸ Pourtant... Faut-il rappeler tous ces manuscrits tardivement réattribués à un auteur, ces ouvrages qui, longtemps, eurent pour père prétendu un autre que leur véritable auteur ? Quel était le visage de Sénèque du temps où il conjoignait en lui le père et le fils ?

²³⁹ La portée allégorique du voyage maritime du *Quart Livre* réside sans doute dans cette tension entre d'un côté le trajet à travers les îles parsemées et sur lesquelles on finit par ne même plus débarquer, et de l'autre, la pressante (et indicible) présence de Dieu dans ce sombre monde dont le tableau s'interrompt inopinément dans la « conchiure » généralisée du ch. LXVII.

²⁴⁰ C'est bien pour cela que j'ai choisi de prendre cette œuvre comme exemple, car *a priori*, elle n'incite en rien la critique à cette hygiène de l'ouverture — comme l'a prouvé l'état du champ (de bataille...) de la critique rabelaisante.

Le texte est un « individu » théorique : il est identifiable, localement stable en fonction du regard qu'on porte sur lui, mais variable. La qualité d'ouverture ne s'applique pas à un espace inerte, le texte n'est pas un individu aux frontières figées. Il est un individu composé d'individus, et en son sein, l'ouverture entre chaque partie obéit à des règles qu'il s'agit, dans un approche critique, d'énoncer (à titre d'hypothèse) et de respecter (à titre de précautionneuse vérification). Au même instant, il est individu parmi d'autres individus, plus ou moins englobants (une œuvre, un contexte, une époque, une culture, etc.). Cette intégration, enfin, n'est pas à sens unique : ces degrés d'individualité (« supérieurs » ou « inférieurs », « extérieurs » ou « internes » par rapport au texte) influent sur sa forme, mais cette influence obéit à son tour à la régulation spécifique de cette forme. Le texte est une « machine » intégratrice, transformatrice : tel est un impératif de la *praxis* critique — sinon, en effet, une stricte histoire des arts suffirait à *tout* dire sur lui.

C'est à ce discours totalisant qu'il faut renoncer, si l'on ne veut pas d'une *praxis* critique qui serait comme la grenouille de la fable. Or un tel deuil n'a rien d'heureux, et sa lucidité ne se réduit pas à démissionner démagogiquement sur le plan d'une théorie, en se réfugiant dans une accumulation positiviste de « connaissances », cette tentation de l'érudition témoignant surtout d'une fascination pour les faits bruts — qui, eux, c'est bien connu, ne mentent pas. Pareille démission réaliste se marie souvent avec la croyance en la toute-puissance du registre de la *preuve* (plus souvent la sienne que celle des autres, d'ailleurs). Sous couvert de convaincre, on lit hélas, souvent, la tentation de vaincre²⁴¹. Le renoncement à un discours total, et à terme totalitaire sous couvert de positivisme et d'absolu éclaircissement, est un renoncement à la toute-puissance, imaginaire, du sujet : c'est savoir ce que nous devons aux objets, mais c'est aussi savoir ce qui ne vient que de nous, c'est-à-dire le respect de cet objet — ou son enrégimentement. Cela relève de l'*ethos* du critique, et pareil enjeu n'est pas mineur, tant c'est bien un même discours qui, dans cette *praxis*, noue substantiellement en une interprétation l'expression du sujet et l'établissement de l'objet.

Peut-être estimera-t-on que ce qui précède cantonne la dimension historique à une place secondaire, annexe. Si l'historique enrégimente une œuvre sous des catégories extérieures à la logique propre de cette œuvre, oui ; sinon, c'est tout le contraire : la dimension historique est l'imposition radicale, dans un régime de fonctionnement proprement artistique des œuvres, du contingent (c'est-à-dire ce qui ne dépend pas de la forme et de ses règles d'organisation). En un sens, *toutes* les précautions de méthode ici proposées ne visent à rien d'autre que reconnaître l'importance de la contingence dans le fonctionnement du régime artistique des œuvres. Tout texte, à partir du moment où on l'aborde comme disposé au sens, est disposé en vue d'accueillir le contingent comme source toujours vive de sa substance²⁴². L'étude critique de l'anecdote ne peut se limiter à une analyse formelle : au cœur de cette forme, c'est ce qu'elle « charrie » qui fait sa singularité, et pour laquelle il a fallu « rapatrier » les informations de toutes ces aires de savoir. Pour accueillir ce contingent, qui *n'est pas qu'*une affaire historique, il faut le maintenir à sa place véritable : ni en faire une force dérégulée qui s'impose en détruisant les fines médiations spécifiques à l'objet poétique, ni l'ignorer en enfermant la singularité poétique dans un isolement atemporel et formel aussi intenable théoriquement que pratiquement. La substance d'un texte n'est ni diluée, ni fixée : elle est une organisation, intégratrice de plusieurs dimensions auxquelles elle ne se réduit pas, mais auxquelles elle demeure en permanence *ouverte*. L'ouverture n'est pas une question d'intérieur et d'extérieur, ce qui figerait le texte, mais de passage entre des lieux : elle est une qualité qui régule tout l'être d'un texte. Elle ne se

²⁴¹ Est-il besoin de le dire ? Par ces propos sur la paresse intellectuelle d'un certain positivisme, qui connaît ces dernières années un délétère retour en grâce, je ne valide pas la paresse symétrique qui viserait à discréditer l'érudition pour n'en pas affronter la longue, patiente et nécessaire acquisition — la modestie, en la matière, m'est imposée, et c'est grâce à l'entourage de mes amis, précisément érudits, de l'Atelier XVI^e siècle, que je n'oublie jamais l'exigence et la méditation qui accompagnent et couronnent tout véritable effort de l'historien des formes, des langues, des pratiques ou des idées.

²⁴² J'entends ce terme au sens (non hylétique) que Georges Molinié, à la suite entre autres de François Rastier, développe, à partir du concept de substance chez Hjelmslev.

réduit pas à des relations avec un « extérieur » qui ne concerneraient que ses frontières arbitrairement figées : l'anecdote de Villon en LXVII peut avoir plusieurs limites, selon que son interprétation fait intervenir Frère Jan du même chapitre, le Villon du ch. XIII, la voix d'auteur de l'Épître liminaire, ou un texte de Luther contre Henry VIII — mais cela revient toujours à l'ouverture de cette anecdote, à des degrés différents. Dire qu'il ne s'agit pas de la même extériorité à chaque fois ne suffit pas, de sorte que ce n'est que dans l'étude de la disposition au sens de l'anecdote, jugeant la qualité de régulation de son ouverture, que se trouve la seule possibilité d'énoncer une approche affinée de cette relation. C'est cette énonciation qui, finalement, force l'engagement subjectif d'une interprétation : orienter la masse d'informations qu'on injecte dans notre lecture est le positionnement éthique le plus crucial.

ne pas placer l'enjeu de notre métier à ce niveau, on tiendra toutes les précautions déployées dans ces quelques pages pour vaines, naïves, assurées de ne rapporter ni profit, ni victoire. La polémique sera toujours la tendance entropique de l'herméneutique : les interprétations doivent se situer dans un champ doxique, au point que souvent, hélas, elles et leur fameux « conflit » s'épuisent dans le collage du narcissique et du politique des conflits d'intérêt. Une *doxa*, quand on est un praticien, ça ne se nie pas, ça s'analyse. Et cela ne se peut que par un regard théorique. L'idéal en serait, faute de tout comprendre, au moins de nous comprendre les uns les autres. Ce qui, eu égard aux origines religieuses de l'herméneutique, ne serait assurément pas le moindre des aboutissements...

Pierre Johan LAFFITTE, IUFM de l'Université de Picardie-Jules Verne

Le Flot sacré des paroles dans le sel des larmes

Propagation de la douceur dans le *Decameron*²⁴³

Le *Decameron* de Boccace est le premier recueil de nouvelles au sens moderne du terme, paru en 1350. Son histoire-cadre (*cornice*) raconte la fuite de Florence et de la peste par les dix narrateurs (sept jeunes femmes, trois jeunes hommes) ; elle se divise en dix Journées. Dans chaque Journée, dix nouvelles sont racontées par les devisants selon un thème donné par la Reine ou le Roi élu du jour. Je dois poser d'emblée un double horizon déceptif à ma communication. D'abord, une chose est sûre : le sucre n'est pas omniprésent dans le *Decameron* ! Les différentes occurrences de certains termes dans le corps des nouvelles, que j'évoquerai dans un premier temps, ne présentent qu'un intérêt lexical. Cependant il ne m'a pas paru impertinent d'interroger la structure d'ensemble du recueil à la lumière de ce thème du sucré. Ne serait-ce que par la présence de son attribut topique : la douceur. Un idéal stylistique est à l'œuvre dans le *Decameron*, auquel prend part la douceur, en tant que qualité du style ou thème discourté, et ce de façon affichée, ne serait-ce que parce que l'entreprise est mise sous le signe de la parole et de l'écoute féminines, et de l'humilité vis-à-vis des discours scolaires et doctes²⁴⁴. La douceur, pour la tradition cicéronienne, caractérise l'épidictique, voué au plaisir de l'auditoire, et relève du style médiocre. La douceur a pu être traditionnellement rapportée, de par sa polyvalence, soit à l'ethos de l'orateur, soit à la tonalité de son style, soit encore à sa langue. L'essentiel me semble que, dans cet ouvrage en prose vulgaire, d'une certaine façon, s'affirme ce que l'on appellera plus tard la « précellence du style moyen ». Le *Decameron*, c'est une symphonie de niveaux thématiques et énonciatifs (« discours de l'auteur », histoire-cadre, nouvelle : comme des poupées russes les unes dans les autres). Et isoler un seul niveau d'harmonie, une seule mélodie, ce serait précisément détruire la singularité du recueil. Je vais donc me concentrer sur les *conditions d'un discours sur la douceur* : quelles précautions d'approche observer pour ne pas attribuer tel ou tel fait ou trait de discours, à une mauvaise instance d'énonciation ? C'est là qu'est la seconde limite de mon intervention : l'état actuel de mon étude ne me permet pas de vous présenter un exposé érudit de ce qu'il en est de la doctrine de la douceur dans cette œuvre (concernant l'œuvre latine, les travaux de Jean Lecointe nous apportent leurs lumières). Je m'en tiendrai aujourd'hui au repérage de lignes thématiques, et à la construction du modèle textuel du recueil, à la lumière de deux attributs du sucre : sa douceur, évidemment, mais aussi sa capacité à faire se propager en son sein tout liquide par capillarité. Autant dire d'emblée que je ne ferai qu'évoquer nombre de thèmes qui seront abordés plus savamment par les autres intervenants. Évocations qui seront source d'approximations : je ne puis que les assumer.

I. Des mots à la parole

Relevons tout d'abord quelques termes attendant à la thématique du sucre. Les principales occurrences dénotant ou connotant le sucre se trouvent dans les nouvelles elles-mêmes. Une seule fois il y est question du *sucre* (*zucchero*) qui recouvre deux boulettes de gingembre²⁴⁵. Le mot le plus proche est *zucca* (*potiron*). Il est utilisé dans des expressions connotant la stupidité : « ne rien avoir dans la citrouille²⁴⁶ ». L'intérêt est que

²⁴³ In Véronique Duché, éd., *Actes du Colloque Le Sucre dans la littérature*, Université de Pau.

²⁴⁴ Humilité dont joue Boccace, bien évidemment, mais ce n'est pas notre propos.

²⁴⁵ En VIII, 6 (p.639) — je cite d'après la traduction française sous la direction de Christian Bec, Paris, Librairie générale de France, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1994.

²⁴⁶ En IV, 2 (p.352 : « Donna zucca al vento [de Sacchetti, *Rime*, CVI, 36 : « monna Zuccalvento »] la quale era anzi che no un poco dolce di sale » : « pas grand-chose dans la citrouille », & 355 : « poco sale avea in zucca » : « pas grand-chose dans le cassis ») et VIII, 9 (p.674 : « E non vorrei, zucca mia da sale, che voi credescte... » : « ma bonne

chaque fois, on relève dans le contexte lexical la présence de l'antonyme du sucré : le salé. L'opposition *dolce/sale* est ouverte (IV,2), et l'on retrouve l'adjectif *dolce* également (I,1,73). J'en tirerai deux enseignements pour la suite de mon cheminement. Le premier est que la réflexion poétique de Boccace dans le cadre du *Decameron* ne peut être traitée comme celle qu'il déploie dans son œuvre latine érudite. Le *Decameron* est construit selon deux univers stylistiques totalement distincts : les nouvelles et l'histoire-cadre. Ainsi, la douceur traitée dans l'histoire-cadre, sur laquelle je vais m'attarder, ne saurait être lue à la même aune, par exemple, que cet extrait farcesque²⁴⁷ : « Que Dieu donne le bonjour (...) à ma femme si appétissante, si miellée, si sucrée ». Le sucré n'est pas un paradigme étudiable de façon totalement détachée d'autres dimensions. Boccace n'est pas ici seulement le théoricien du style, mais avant tout le praticien. D'où le second enseignement : le sens du sucré émerge par contraste avec d'autres dimensions gustatives — ici, le sel. Il faut voir si ce salé/sucré produit un effet significatif. Et si oui, « à quel narrateur », à quel niveau énonciatif, à quelle instance de discours, on peut imputer un tel effet de sens.

Maintenant, qu'en est-il du sucre non plus dans la bigarrure des nouvelles, mais au niveau englobant de l'histoire-cadre ? La déception est encore plus grande : le sucre n'est même pas connoté dans les scènes de repas, hormis sous la forme figée de *confetti*, « friandises et vins fins ». Néanmoins, notons d'une part que si ce terme n'indique pas la notion de sucrerie, au moins il ne l'exclut pas. Au contraire, la situation d'énonciation que reprend l'histoire-cadre favorise une ambiance de finesse, par opposition à d'excessives agapes, et de bagatelle, par opposition à une parole docte : la parole est mise sous le signe de la féminité, avec tout ce que ce paradigme connote de douceur et d'humilité. Les propos de table des devisants se veulent à la fois, en tant que propos des *nugae*, pour reprendre Quintilien, et, en tant que genre de récit, des nouvelles. Le charme, la recherche de la grâce et des agréments sont les composantes essentielles du « naturel » qui se déploie dans ces propos.

D'autre part, et plus fondamentalement, l'enjeu de la douceur est linguistique. « Ce qui inscrit la douceur dans le style (...) c'est l'incorporation langagière d'un ensemble de valeurs. » (Delphine Denis²⁴⁸) De telles valeurs inscrivent *Le Decameron* dans le sillage de Dante, et il ne peut alors échapper, à un niveau ou à un autre, à la problématique du *Dolce Stil nuovo*²⁴⁹. Or dans le *Decameron*, le lieu d'une telle influence (sur laquelle je ne peux insister ici), c'est l'histoire-cadre, où la douceur se trouve à la croisée de considérations esthétiques, éthiques, politiques. D'abord dans les types de paroles proférées : propos de table seulement évoqués, commentaires qui accueillent chaque nouvelle, résumés ou au style direct, *Chansons* qui concluent chaque Journée et sont sans doute les plus exemplaires d'une douceur de style. Ensuite, la douceur se retrouve dans les mœurs de la *brigata*, fixées dès le début (I, Introduction). Le but des devisants est d'entretenir une concorde permanente ainsi qu'une grande labilité, garante d'une activité de l'esprit, « spirituelle » aux deux sens du terme, synonyme de réconfort face à la peste et de rénovation des mœurs sous le signe d'une parole courtoise. C'est par le bien-dire que l'on s'efforcera de refonder bien-être et bienséance. La douceur a partie liée avec la catégorie politique et rhétorique de l'ethos. La douceur prend le pur statut de principe, c'est-à-dire un principe auquel nul ne doit déroger, par la parole ou le corps : c'est dans ce but que la *brigata* s'isole pour recréer un microcosme et désigner chaque jour une Reine ou un Roi, *prima* ou *primus inter pares*. La *cornice* répond aux idéaux civilisateurs et apaisants qui participent de la rénovation de la Cité humaine, sous l'égide de la langue d'une Cité précise : en effet, tout, ici, tourne autour de Florence, à la fois fuie et, malgré la punition divine, rayonnante dans sa langue et sa culture. *Le Decameron* est rédigé en Florentin²⁵⁰ ; de plus, et paradoxalement en apparence, on finira par

courge »).

²⁴⁷ « Dio gli dea il buono anno (...) alla moglie mia cascata, melata, dolciata » (III, 8, 303-304).

²⁴⁸ Je tiens ici à exprimer toute ma gratitude intellectuelle et amicale à Delphine Denis, qui m'a fait partager son érudition et sa réflexion sur la question de la douceur, qu'elle avait en particulier exposées quelques mois avant la tenue de cette rencontre, lors d'un Colloque sur la Douceur, tenu à Lyon.

²⁴⁹ Ce en quoi Boccace est dans la lignée de Dante et de Pétrarque, et même si comme ce dernier il ne cessera de conserver comme idéal le plus haut l'écriture poétique de langue latine.

²⁵⁰ Qui depuis Dante se définit comme une langue de la culture, de la civilisation, pouvant atteindre au sublime

retourner à Florence, soi-disant par peur qu'à trop durer cette pureté de mœurs ne se gâte ou que sa réputation n'en pâtisse, mais sans doute, plus profondément, parce que le but principal aura été atteint, et le but principal, incarné : douceur du style et affabilité civile établissent « un lien entre douceur et ethos au-delà de la personne seule de l'orateur, pour caractériser le génie d'une nation : la politesse des mœurs s'inscrit dans le langage tout autant que celui-ci la façonne » (D. Denis). Ce point demanderait de s'intéresser à la fin du *Decameron*, particulièrement à l'ultime nouvelle racontée. J'y reviendrai par la suite.

II. Sel et sucre mêlés : des personnages aux devisants

Par ailleurs, lié à cet enjeu linguistique, cette construction d'une aire de douceur dans l'histoire-cadre passe par l'ordonnement du recueil en Journées : une structure communicationnelle réglée s'installe, et offre d'emblée aux nouvelles un milieu interprétatif. Je m'explique. L'épidictique domine certes, et il ne s'agit pas pour les devisants de convaincre par des arguments mais d'illustrer un thème par une histoire. Néanmoins une sanction est bel et bien présente dans la réaction des auditeurs, prenant forme d'un jugement à la fin des nouvelles, même si celui-ci est souvent réduit à sa portion congrue (discours narrativisé, simple mention), topique (on retrouve les grands lieux : bon ou mauvais comportement, etc.) : on reste dans le cadre herméneutique hérité²⁵¹. Or sur quels critères repose une telle sanction des récepteurs ? Sur la force de séduction du narrateur ou de la narratrice de la nouvelle. Si une poétique de la douceur dans la nouvelle boccacienne doit être jaugée, c'est donc avant tout dans sa réception par la *brigata*. C'est à ce niveau qu'il faudrait vérifier si douceur et persuasion s'articulent ou non, selon la paire *suavis/suadere*. On rattacherait ainsi la douceur à l'ethos, comme un facteur de confiance envers le narrateur, garantie du succès du discours sur les autres devisants. En fait le jeu est un peu faussé ici, car toutes les nouvelles touchent l'auditoire. Mais justement, c'est un fait : même la Quatrième Journée, si discordante par ailleurs avec ses histoires tragiques et le caractère mélancolique de son roi Filostrato, obéit à cette loi générale de l'efficacité du discours.

Le cas de cette Quatrième Journée inciterait même à autonomiser — jusqu'à un certain point — la douceur de la parole de la violence pathique des histoires, c'est-à-dire leur effet à réception, agréable ou douloureux. On en viendrait alors à analyser la douceur selon un autre principe classificatoire que l'ethos : selon sa variation tonale. La réflexion telle qu'elle est incarnée par le *Decameron*, bien qu'héritière d'une conception scolaire du style, se poserait alors en des termes irréductibles au seul objet raconté. Autrement dit, contenu et forme seraient distingués. Cela me semble être l'une des brisures majeures du *Decameron* dans l'approche théorique et la pratique des styles, même s'il faut bien sûr éviter tout anachronisme esthétique. Du point de vue des choses racontées, la douceur se repère globalement plus au niveau des *confetti* que des nouvelles « salées » : d'un côté une humanité « gothique » (terme non connu à l'époque !), décrite avec un réalisme mis sous l'autorité de Giotto, et de l'autre une élite obéissant à la casuistique courtoise. On retrouve bien là la définition traditionnelle des styles reposant sur une distinction des *res*, et la distinction forme/contenu ne se fait pas au sein d'un même niveau énonciatif. En fait, c'est la composition du recueil qui l'induit : la distinction passe entre les deux niveaux, celui des nouvelles et celui de l'histoire-cadre. En effet, malgré la réputation du *Decameron*, il ne faut pas confondre les niveaux de fiction : les narrateurs des nouvelles ne sont pas leurs personnages, et l'ethos doux de leur parole n'est définitivement pas réductible au thème de leurs récits. La disjonction *res/style* reste donc potentielle²⁵² et se fonde dans le contraste esthétique, plus traditionnel, entre les deux niveaux énonciatifs et diégétiques toujours distingués. Une telle solution n'est bien sûr tenable que si une unité reste préservée malgré tout : cette tâche me semble reportée sur un idéal stylistique d'accueil de toutes les tonalités. Pouvoir traiter tout type de chose, narrer toute sorte de récits à travers une parole unifiée : voilà ce qui devient la marque du

dans la *Commedia*.

²⁵¹ On a à faire ici à une matrice de situation dialogique qui, ne l'oublions pas, sera repérée et ô combien amplifiée par *L'Heptaméron*.

²⁵² À mon sens, il faut attendre Cervantes et la rédaction mêlée du *Quijote* et des *Novelas Ejemplares* pour que cette disjonction soit définitivement consommée.

genre, né avec le *Decameron*²⁵³, du recueil de nouvelles.

Cela signifie surtout autre chose : en deçà du niveau du recueil, donc de la situation d'énonciation de l'histoire-cadre, il n'est pas possible de considérer une quelconque unité ou identité génériques, ni aux nouvelles, ni à la prodigieuse virtuosité stylistique de Boccace, et encore moins une poétique cohérente de la douceur. Essayons donc d'observer plus avant le lien entre parole devisante et douceur.

Rappelons-nous que la douceur se définit par la négative. D'abord par ses attributs négativement polarisés : défaut de douceur (dureté, rudesse) ou au contraire un excès (mollesse, effémination, débauches d'une langue vouée aux plaisirs). Or ces attributs sont présents dans le *Decameron* quand Boccace évoque soit les mœurs dans Florence punie par la peste, soit les critiques infondées à l'égard de ses histoires. Ensuite et surtout, la douceur se définit par opposition au sel. Il faudrait alors voir si une douceur de parole est fortement valorisée en profondeur, soit qu'elle associe *facilitas* et *venustas*, aisance et charme du discours, soit qu'elle soit associée à la majesté, noblesse ou gravité, et entre ainsi dans la définition du meilleur style. Il faudrait voir ainsi comment cette douceur traite non seulement les histoires tragiques de la Quatrième Journée, mais également leur symétrique, à savoir les propos... « salés » des nouvelles les plus licencieuses. Il semblerait que toute l'efficacité et la justification morale du projet boccacien réside précisément dans cette fonction intégratrice de la parole, dont le flot rassérénant doit traiter le sel des larmes et celui du sexe. Et ce, sans les confondre ni les fondre : le flot de douceur doit submerger l'amertume des larmes dans la réalité, et ce, en charriant la substance séminale de la vie contenue dans la fiction. D'où, peut-être, que la douceur énonciative se place précisément entre ces deux niveaux, celui des fictions « salaces » et celui de la réalité des larmes.

Dans l'histoire-cadre, la douceur ne fonctionne qu'en opposition avec la présence des larmes, victorieuses au début du recueil, mais victorieusement refoulées dans l'aire de la Quatrième Journée, et qui ont définitivement perdu leur toute-puissance à la fin du livre, puisque les dix narrateurs retournent à Florence malgré la Peste²⁵⁴. Premier sel, donc : celui des larmes. Face à elles, la douceur prisée par nos devisants est magnifiée dans le personnage de Griselda, dans la dernière nouvelle. Avec cette femme d'origine modeste, soumise à son seigneur et mari et finalement victorieuse de l'injustice de ce dernier, sans jamais chercher à l'éviter ni à se révolter, il n'est pas exagéré de voir la figure ultime de l'attitude chrétienne face aux infortunes du sort. Sa douceur, tant de parole que d'attitude, sublime les larmes versées, à tous les sens du terme : la violence faite à son égard est finalement vaincue par son attitude, dont ressort ainsi « la puissance insinuante de l'inclination » (pour reprendre encore une fois une belle expression de Delphine Denis), admirable dans sa double dimension d'humilité et de force. Le danger avec une telle puissance, c'est que la douceur court un risque de déséquilibre. D. Denis précise en effet que « par la présence corporelle de la voix, de la langue, désirable et inquiétante, se manifestent les signes d'un ethos dont la douceur résume la force d'attraction. Très tôt, c'est aux représentations féminines de la langue que l'on confiera cet imaginaire érotique. » D'où l'importance de la pureté de Griselda, exposée, en tant que personnage de nouvelle, aux diverses tentations de la luxure comme du désespoir, qui hantent tant les récits des devisants (cf. les derniers mots de cette nouvelle, reproduits en annexe). Je ne peux le faire ici, mais il faudrait étudier le lien entre théologie franciscaine et rhétorique chrétienne, à l'œuvre, à mon sens, dès le *Decameron*. De par sa place conclusive, Griselda récapitulerait parfaitement²⁵⁵ l'idéal de douceur au principe de l'entreprise du *Decameron*.

III. Propagation de la douceur : l'ordonnement d'un jardin

Sauf que, aussi tentant que cela paraisse, faire ainsi du personnage d'une nouvelle l'*eikon* du recueil,

²⁵³ Et ce, bien qu'issu d'une tradition qu'à aucun moment Boccace n'ignore.

²⁵⁴ Ce point n'est pas mineur, mais je ne peux m'y attarder ici : l'humilité n'est pas le seul facteur du sens de ce retour, mais il est sans aucun doute l'un des ressorts interprétatifs fondamentaux de cette « invraisemblance » du récit.

²⁵⁵ Et ce, malgré la dimension problématique de son « stoïcisme », dont Jean Lecoine, dans la discussion qui a suivi cette présentation, a bien souligné qu'il n'était pas forcément dans l'air du temps au moment de la rédaction du *Décameron*.

opérer un tel court-circuit entre les différents niveaux d'énonciation, ne me semble pas honnête méthodologiquement. C'est d'abord au sein de la dixième Journée que la nouvelle de Griselda doit être resituée, lors de laquelle « on devise de ceux qui ont agi en amour ou en autre matière avec libéralité ou magnificence » — son attitude est d'abord présentée et discutée selon cette grille interprétative, qui représente son premier seuil de signification. Ce n'est qu'alors qu'il est possible de la rattacher au niveau fictionnel de l'histoire-cadre, lorsqu'elle est intégrée au discours des devisants. Cette histoire et son personnage ont beau être reconnus comme exemplaires, l'important structurellement n'est pas tant le contenu de cette interprétation, que la possibilité de relier cette substance exemplaire qui se déploie à chaque niveau narratif (ici : la nouvelle), avec le niveau englobant qui lui donne forme et vie, forme narrative et vie de sens. Les nouvelles appartiennent à un niveau intégré du jeu énonciatif, et pour en tirer une interprétation, il est en toute rigueur nécessaire d'en passer par toutes les sphères de voix dans lesquelles elles sont insérées. Seulement alors, dans cette perspective, les différents niveaux ou moments narratifs ne sont plus ni juxtaposés ni contradictoires. Un ordonnancement d'ensemble se dessine. Le sens peut alors circuler entre ces niveaux, que ce sens soit parole dite, apportant de l'eau au moulin de la Journée ou du recueil, ou inversement parole interprétée dans le bain du flot thématique qui recouvre et unifie soit la dizaine, soit la centaine de récits, lesquels peuvent alors se déployer dans toute leur variété sans s'éparpiller. Car ce qu'il faut considérer dans le recueil, ce n'est pas seulement sa disposition d'ensemble, figée, mais le jeu dynamique qu'elle rend possible entre les différents niveaux. Le recueil est une machine à réinstaurer l'efficacité d'une parole, et, dans ce processus déployant, la douceur joue un rôle stylistique unifiant.

C'est peut-être là qu'embraye ce que, personnellement, et à seul titre d'hypothèse imagée, j'appellerais la *structuration en sucre* du *Decameron* et de l'efficacité de la parole au sein de son dispositif narratif. Le sucre présente une double caractéristique peu évoquée, et néanmoins évocatrice : en effet, tout liquide progresse dans le sucre par capillarité à travers ses cristaux, de proche en proche ; et symétriquement, lorsque abonde le flot qui se propage à travers lui, le sucre se dissout et transmet son goût au liquide. Or où trouver un tel flot véritablement abondant dans le *Decameron* ? Dans les nouvelles. Mais attention : ces nouvelles sont salées : « salaces » ou tragiques. Vont-elles alors emporter tout le goût ? Non, car malgré leur importance quantitative, les nouvelles *stricto sensu* ne constituent pas l'horizon du fonctionnement interprétatif du recueil : elles en sont plutôt la « substance ». Elles sont intégrées, subordonnées dans le mouvement herméneutique, et non pas intégrantes ni directrices : cette fonction revient à la parole devisante, qui, elle, unifie ce flot généralisé que représente l'ensemble de tous les propos tenus. Et précisément, c'est avec douceur que cette parole devisante règle le rapport précis et réciproque qui s'instaure entre la langue et les récits. Autrement dit, la parole s'imbibe de toute la matière narrative qu'elle énonce et véhicule, matière qui va participer de la qualité et de la puissance de cette parole. Mais en même temps, elle les module — on retrouve le principe de variation tonale de la douceur. Un tel flot acquiert couleur, goût et agrément, et la douceur est récapitulée à la fois comme qualité d'écriture et d'interprétation : style coulant ou fluide, travail précis de liaison harmonieuse, clarté dans l'amplification, signe d'une compréhension limpide. Ainsi ordonné, c'est tout le recueil qui peut profiter de la formidable force séminale de ses nouvelles, dans sa quantité et diversité, et dans l'étagement de ses différents niveaux de présence, du plus bas au plus pur, de la fornication à l'amour. Cette force contenue dans l'aire des nouvelles est autorisée à jaillir et envahir les niveaux qui l'insèrent, telle une eau qui déborderait dans plusieurs vasques concentriques, mais de façon *régulée*. De proche en proche, la parole devisante, « échangeante », étend son aire de réception, de commerce et d'efficacité. La parole devisante déploie cette force douce et maîtrisée en circulant entre les devisants, mais bien plus, elle la répand ensuite hors de la *brigata*, pour toucher les lectrices dédicataires du recueil — bref, la communauté des lecteurs.

Pourquoi recourir à cette image de la propagation de proche en proche, et débordant de l'aire restreinte de la *brigata* tel un flot jaillissant d'une fontaine ? Parce qu'un passage essentiel de l'histoire-cadre m'y incite. Je renvoie à l'introduction de la Troisième Journée, dont le texte est donné en annexe, et qui nous décrit le jardin où seront narrées et discutées la majorité des nouvelles. Jardin aux mille fleurs et senteurs issu du *Roman de la Rose* entre autres, certes, mais qui rappelle aussi ce style médiocre que Quintilien

qualifie, vu les ornements qu'il mobilise, de *floridus*. Au centre, une fontaine, d'où jaillit une eau qui en déborde, s'écoule sous forme de petits canaux qui passent sous la pelouse où sont réunis les devisants, puis à leur tour se subdivisent à travers le jardin, avant de se réunir en un seul courant, qui finit par *sortir* du « hortus conclusus » pour se répandre dans la plaine infestée. Sans avoir perdu en pureté, l'eau y arrivera néanmoins chargée d'un surplus de force : en effet, sa force initiale aurait pu faire tourner la roue d'un moulin, et au final elle en fera tourner *deux*, aidant ainsi par la force de son courant le seigneur du lieu. De cette page capitale, rarement ou incomplètement lue, je retiendrai aujourd'hui surtout ceci : le dispositif ramifié de la parole du *Decameron* y est allégorisé par le parcours de l'eau qui, depuis une source mystérieuse et pure (je vais y revenir), passe par divers canaux eux-mêmes ramifiés (Une *cornice*, dix devisants, cent nouvelles) mais rejaillit au monde extérieur unifiée (en un *recueil*) et toujours pure. L'ékphrasis du jardin et de ses entours allégorise la structure du recueil et la vision du monde dans laquelle Boccace intègre le recueil lui-même.

Quelle est cette vision ? C'est là qu'il faut interroger la position de ce Jardin. C'est que cette Troisième Journée n'est pas n'importe laquelle : c'est la plus « salée », à l'image de sa première nouvelle où Masetto pénètre certes un couvent de nonnes... mais aussi les nonnes elles-mêmes (et je reste en deçà du ton employé par Boccace !). Masetto qui décloisonne des enceintes pour laisser se répandre le flot du plaisir et de la vie, incarne sous ses dehors grivois cette Journée où l'on parle de « ceux qui par leur ingéniosité ont obtenu une chose très désirée, ou ont recouvré ce qu'ils avaient perdu. » Perdu, désiré quoi ? Un paradis ? Renouer avec la vie ? Le « sel » de ces histoires « salaces » n'est pas seulement « enrobé » par le flot de douceur, il est annexé dans la lutte impérieuse contre le sel des larmes comme adjuvant à la survie. La substance narrative charriée par la parole imprègne de sa force séminale toute l'aire où se répand cette parole *refondée* à une source pure. Autant c'est par contamination que la Peste prolifère, autant la force des mots peut elle aussi se propager par l'évidence de ce qu'ils donnent et à voir, et à entendre²⁵⁶. C'est en cela que l'idéal de douceur peut intégrer sans le nier un certain sel des choses — et l'on rejoint alors la question du naturalisme boccacien.

Pourquoi « parole *refondée* » ? Parce que la réintégration énonciative de la « matière » humaine des nouvelles, dont l'ultime niveau intégrateur est le Verbe divin, provoque une rénovation éthique. D'une part, on ne sait d'où vient ce flot mélodieux et régénérateur — est-ce trop de le rapprocher du Verbe créateur : non seulement celui de l'Auteur, *artifex*, mais celui de Dieu ? Je ne peux expliciter ce raccourci, qui demanderait d'interroger la lecture par Boccace de l'esthétique de l'École de Chartre inspirée du *Timée*. Une chose est sûre en tout cas : les devisants, et tout énonciateur en général, ainsi que leurs paroles, restent en contact avec ce flot de vie dont, à un niveau plus ou moins fictionnel, nous sommes tous des créatures. Les hommes sont seulement des créatures créatrices. Ces flots de parole que sont les voix du *Decameron* « cristallisent » la progression de cette eau régénératrice, c'est-à-dire : la constituent et la font progresser, non seulement au sein du microcosme du recueil (de par la valeur microsociale de la *brigata* de la *cornice*), mais également au sein du macrocosme lui-même, divin en amont et terrestre en aval. D'autre part, la parole des devisants est une parole *refondée* par la pureté et l'humilité chrétienne de la *brigata*, et peut réintégrer tout ce qu'elle charrie dans un nouvel ordre des valeurs, éloignées de Florence punie par la Providence. Une fois cette eau descendue dans la plaine, le Jardin reste comme l'écho archétypal d'un lieu idéal de douceur, où cet ordre a été vécu et incarné, et dont l'image part ensuite déverser sa force exemplaire dans le monde des lecteurs. Ce flot qui s'écoule charrie avec lui des images et, intimement mêlée, la tonalité douce qui a présidé à leur énonciation. Ce qui est *pulchrum visu* doit se répandre, et avec lui, la joie d'une vision compréhensive de l'*ornatus* du monde, de la beauté créée, à quelque niveau que ce soit.

Dire cela, c'est considérer non plus le seul discours manifeste sur la douceur, mais la structure d'un tel

²⁵⁶ Ultime image de cette progression par capillarité, et qui, selon la qualité de notre interprétation, « à la milanaise » ou bien plus fine, plus sensée et plus proche de son exact signifié » (III, conclusion), fait de nous, lecteurs, à notre tour de simples cristaux qui « cristallisons » et provoquons ou l'avancée, ou le recul de cette *enargeia* contenue dans la forme, la substance et donc l'éthique des discours, du discours du *Decameron*.

discours, et plus encore son mouvement, sa fluidité. Car manifestement, l'humilité efficace et douce de Griselda n'est pas seulement l'allégorie de l'ethos des devisants, elle est aussi, et là encore de proche en proche, mais en toute rigueur, la métonymie de la parole humaine du *Decameron*. Sauf qu'à strictement parler, une allégorisation ne fait que figer une qualité dans les gestes et paroles d'un personnage, dont l'*imago* prend valeur d'exemple. En soi, cela ne rend pas compte de la possibilité de propagation d'un tel exemple. Pour cela, cette allégorisation doit être intégrée dans la machine herméneutique du recueil, dont la structure communicationnelle initie le principe de propagation, d'expansion, au point d'en faire le modèle génératif d'une possible tradition narrative et herméneutique. Et cette structure, ce niveau intermédiaire servant de relais entre l'exemple et sa réception, c'est à mon avis l'exact objet de l'allégorie du Jardin. Le jardin renvoie à l'ordonnement de la vie par la parole humaine, et l'on reste ainsi dans le domaine de l'*artifex*, alors que, de son côté, la Vallée des Dames renverra quant à elle à la création divine de la Nature.

Les personnages qui parlent dans ce Jardin n'évoluent donc pas dans la seule vision du monde, mais dans une action sur lui — mais pas une action comme en décrivent les nouvelles : ni *theoria*, ni *praxis*, la *cornice* évolue dans l'univers de la *poièsis*. Sa douceur distingue, et sépare de la masse des nouvelles au personnel vulgaire, la fine urbanité de l'élite, celle de certaines nouvelles mais surtout les personnages de la *brigata*. La douceur revêt une valeur éthique qui imprègne tout le comportement et la parole des devisants, au premier rang desquels Boccace lui-même : selon cet idéal, la douceur caractérise l'ethos devisant en tant que devisant. Alors seulement, et à ce titre, il me semble autorisé de désigner Griselda comme figure emblématique de la douceur du *Decameron*, qui diffuse par son exemple l'idéal alliant simplicité et bien-dire.

À cet égard, la situation énonciative du *Decameron* se présente comme un *organon* poétique, qui pose de façon sous-jacente une question stylistique : celle d'un style narratif qui soit l'analogon « médiocre » du grand genre dantesque²⁵⁷, mais possède ses propres lettres de noblesse. La douceur peut être l'une de ces lettres.

Pierre Johan Laffitte
University College Cork, 21 janvier 2005

Annexes

1. Ordre du *Decameron*

Prologue : « Ici commence le livre qui a pour titre *Decameron* et pour sous titre *Prince Galehaut*, dans lequel sont contenues cent nouvelles dites en dix jours par sept dames et par trois jeunes gens. »

Première Journée : « Ici commence la première journée du *Decameron*, dans laquelle, l'auteur ayant d'abord expliqué pourquoi les personnages présentées ci-après en vinrent à se réunir et à deviser ensemble, on parle, on parle sous le gouvernement de Pampinea, de ce qui agréé le plus à chacun »

Deuxième Journée : « (...), on devise de ceux qui, tourmentés par le sort, finissent au-delà de toute espérance par se tirer d'affaire. »

Troisième Journée : « (...) on y devise (...) de ceux qui par leur ingéniosité ont obtenu une chose très désirée, ou ont recouvré ce qu'ils avaient perdu. »

Quatrième Journée : « on y devise sous le gouvernement de Filostrato, de ceux dont les amours connurent une fin malheureuse. »

Cinquième Journée : « (...) on devise des issues heureuses couronnant des amours cruelles et tragiques. »

Sixième Journée : « On y devise de ceux qui, étant provoqués, réagirent par un mot plaisant ou bien, par une prompte réplique ou leur esprit d'à-propos, évitèrent dommage, danger ou honte. »

²⁵⁷ Le projet est poétique à proprement parler, et non seulement critique, comme dans la *Genealogia Deorum gentilium*, l'autre grand-œuvre de Boccace.

Septième Journée : « On y devise des tours que les femmes, poussées par amour ou pour leur salut, ont joué à leurs maris conscients ou non. »

Huitième Journée : « (...) on devise des tours qu'à longueur de journée les femmes jouent aux hommes, et vice versa, ou bien encore que les hommes se jouent entre eux. »

Neuvième Journée : « (...) Chacun devise à son gré de ce qui lui plaît davantage. »

Dixième Journée : « (...) on devise de ceux qui ont agi en amour ou en autre matière avec libéralité ou magnificence. »

Conclusion de l'auteur.

2. Le recueil est structuré selon des niveaux d'énonciation qui s'intègrent les uns dans les autres :

- L'introduction de l'auteur (destinataires : les lectrices malheureuses — représentant le lectorat en général)
- L'histoire-cadre (*cornice*), narrant la fuite de Florence et de la peste par les dix narrateurs (sept jeunes femmes, trois jeunes hommes) ; elle se divise en dix Journées. Les introductions et conclusions des Journées racontent les différentes étapes de leur trajet. L'introduction de la Première Journée décrit la Peste à Florence ; durant les deux premières Journées, le voyage progresse (avec des haltes permettant la narration des nouvelles) ; dès la troisième Journée, la *brigata* va se fixer dans un domaine possédant un jardin (cf. extrait ci-dessous) dans le cadre duquel se dérouleront les séances de narration et les repas ; dans la conclusion de la Sixième Journée, les femmes sortent et découvrent la Vallée des Dames, où se dérouleront certaines narrations. À la fin de la Dixième Journée, il est décidé de mettre fin à cet isolement, et la *brigata* retourne à Florence.
- Dans chaque Journée, dix nouvelles sont racontées par les personnages selon un thème donné par la Reine ou le Roi élus. Chaque nouvelle a pour destinataires les autres membres de la *brigata*.
- Au sein de chaque nouvelle, on peut aussi considérer les différents niveaux de discours ou dialogues (non pris en compte aujourd'hui).

3. Extraits de *Decameron*, X, 10 (relatifs à Griselda, éventuelle allégorie d'une douceur de parole et de comportement) [Je souligne] :

« La jeune mariée sembla changer d'éducation et de manières en même temps que d'habits. Comme on l'a déjà dit, elle était bien faite et belle de visage et, outre sa beauté, elle devint si avenante, si charmante et si courtoise que, non seulement elle ne paraissait pas avoir été fille de Giannucolo et gardienne de moutons, mais semblait être née de quelque seigneur, ce qui faisait s'émerveiller quiconque l'avait connue avant son mariage. Elle était, par ailleurs, si obéissante à son mari et si prévenante qu'il se tenait pour le plus heureux et le plus comblé des hommes, et, de même, envers les sujets du marquis, elle se montrait si gracieuse et bienveillante qu'il n'y en avait pas un qui ne l'aimât au plus haut point et ne l'honorât de bon gré ; tous priaient pour son bonheur, sa prospérité et sa grandeur (...).

(...) Mais à quelque temps de là, il vint à celui-ci [Gualtieri, le mari] une étrange idée, à savoir qu'il lui fallait éprouver la patience de sa femme au cours d'une longue expérience et par des choses intolérables. (...) prétendant que ses vassaux étaient mécontents d'elle à cause de sa basse extraction (...).

À ce discours, la dame, sans laisser paraître sur son visage le moindre signe d'un changement de ses bonnes dispositions, répondit : « Monseigneur, fais de moi ce que tu juges meilleur pour ton honneur et ta satisfaction ; je m'en réjouirai, car je sais que je suis bien inférieure à eux et que je n'étais pas digne du rang auquel tu m'as élevée par ta courtoisie. » (...)

Un peu plus tard, ayant vaguement signifié à sa femme que ses vassaux ne pouvaient supporter la fille qu'elle avait mise au monde, et après avoir instruit à ce sujet un de ses domestiques, il envoya celui-ci auprès de Griselda. D'un air très affligé, le serviteur lui dit : « Madame, sous peine de mort, je suis obligé d'exécuter les ordres de mon maître. Il m'a ordonné de prendre votre fille et de... », et il n'en dit pas davantage.

À ces paroles et à la mine du domestique, et se rappelant ce qui lui avait dit son mari, la dame comprit

qu'on avait imposé au valet de tuer l'enfant ; c'est pourquoi promptement elle prit la petite fille dans son berceau, l'embrassa et la bénit ; malgré la grande douleur qu'elle ressentait en son cœur, sans changer de visage, elle la posa dans les bras du serviteur et lui dit : « Tiens, accomplis ce que ton seigneur et le mien t'a commandé ; mais n'abandonne pas cette enfant de sorte que les bêtes de proie et les oiseaux puissent la dévorer, sauf s'il te l'a expressément ordonné. »

(...) [Après avoir eu d'elle un second enfant, Gualtieri] lui dit : « Femme, depuis que tu as mis ce garçon au monde, je n'ai pu en aucune façon vivre en paix avec mes vassaux, tant ils se lamentent qu'un petit-fils de Giannucole doit devenir après moi leur suzerain ; à tel point que je crains, si je veux conserver mon fief, d'être obligé de faire ce que j'ai fait déjà une fois et à la fin de te laisser et de prendre une autre femme. » La dame l'écoula d'une âme patiente et ne répondit rien d'autre que : « Monseigneur, pense à ton intérêt, satisfais tes désirs et n'aie aucun souci de moi, car rien ne me fait plaisir que ce que je vois te plaire. »

Quelques jours après, Gualtieri (...) envoya chercher son fils (...). La dame ne laissa pas davantage paraître sur son visage ou dans ses paroles sa douleur qu'elle ne l'avait fait pour sa fille (...).

(...) [Gualtieri décide de prendre une nouvelle femme.] Griselda, entendant ces propos et jugeant qu'elle devait s'attendre à retourner chez son père, sans doute pour garder les moutons, comme elle l'avait fait naguère, et voir une autre femme prendre celui qu'elle aimait de toute son âme, s'affligeait grandement ; mais, de même qu'elle avait supporté les autres offenses de la Fortune, elle se prépara néanmoins à endurer cette nouvelle épreuve avec sérénité.

(...) Ainsi, en chemise et pieds nus et la tête découverte, la dame (...) quitta la demeure de Gualtieri et s'en retourna chez son père au milieu des pleurs et des lamentations de tous les gens qui la virent. (...) elle se remit aux humbles besognes de la maison paternelle, comme elle en avait eu l'habitude, supportant d'une âme forte le cruel assaut de la Fortune ennemie.

(...) bien que ces paroles [Gualtieri demande à Griselda de tout préparer pour ses noces avec sa nouvelle épouse] fussent autant de coups de poignard au cœur de Griselda, laquelle n'avait pu éteindre l'amour qu'elle portait à Gualtieri en même temps qu'elle avait oublié son bonheur passé, elle répondit : « Monseigneur, j'y suis prête et disposée. » (...) Le jour des noces étant arrivé, bien qu'elle eût gardé sur elle ses pauvres habits, elle reçut les invitées d'un air joyeux avec dignité et courtoisie.

(...) [Une fois révélé que les deux enfants ne sont pas morts, et que Gualtieri reprend Griselda pour femme] On estima que Gualtieri avait agi très sagement, bien qu'on trouvât trop amères et intolérables les épreuves auxquelles il avait soumis sa femme, et surtout on considéra que Griselda s'était montrée d'une parfaite sagesse.

(...)

Que dira-t-on de cela, sinon que même dans les pauvres chaumières descendent parfois du ciel des âmes divines, tout comme il y a, dans les demeures royales, des gens qui serait plus dignes de garder les cochons que de gouverner les hommes ? Qui d'autre que Griselda aurait pu, non seulement sans verser de larmes, mais d'un air joyeux, endurer les épreuves cruelles et inouïes que lui imposait Gualtieri ? Peut-être celui-ci aurait-il mérité de tomber sur une femme qui, étant chassée en chemise, se serait fait secouer le poil par un autre, et cela aurait été une bonne chose. [fin de la centième nouvelle ; suivent la conclusion de la Journée, puis la « Conclusion de l'auteur ».] »

4. Extrait de l'introduction de la Troisième Journée [Je souligne] :

« Puis, désireux de se reposer, ils s'installèrent sur une terrasse qui surplombait toute la cour, où le moindre endroit regorgeait de feuillages et de fleurs de saison, et là le dévoué intendant les retrouva et les reçut en leur offrant d'excellents vins et de délicieuses dragées (*preziosissimi confetti e ottimi vini*) pour les restaurer.

Puis, s'étant fait ouvrir un jardin tout entouré de murs qui jouxtait le palais, ils y pénétrèrent; la vue d'ensemble qu'ils en eurent dès le seuil leur parut si merveilleusement belle, qu'ils se mirent à en examiner très soigneusement tous les recoins. Ce jardin était entouré et parcouru d'un bout à l'autre en maints endroits par des allées très larges, droites comme des flèches et couvertes de treilles qui donnaient

L'impression de vouloir être cette année-là couvertes de raisins. Mais pour le moment elles étaient en fleur et exhalaient une odeur qui, se mélangeant au parfum de tant d'autres choses odorant çà et là dans ce jardin, leur donnait l'illusion d'être perdus au milieu de toutes les plantes aromatiques que l'Orient eût jamais produites. Ces allées étaient comme closes de haies de roses blanches et rouges et de jasmins qui permettaient, non seulement le matin mais aussi plus avant dans la matinée, de se promener partout à l'abri des rayons du soleil, sous une ombre agréable et parfumée. Il serait trop long de décrire toutes les espèces plantées dans ces lieux, leur nombre et leur disposition, mais toutes les plus belles susceptibles de s'acclimater en ces endroits, y étaient très largement représentées. Il y avait au milieu de ce jardin, une pelouse qui non seulement ne déparait pas mais accentuait la beauté de l'ensemble, d'une couleur si verte qu'elle en paraissait noire, diaprée de mille variétés de fleurs peut-être, et entourée de cèdres et d'orangers très verts et très luxuriants qui portaient tout à la fois leurs anciens et leurs nouveaux fruits et des fleurs encore, flattant ainsi non seulement la vue par l'ombre plaisante qu'ils dispensaient mais l'odorat aussi par l'agréable odeur qu'ils exhalaient. Au milieu de cette pelouse se trouvait une fontaine de marbre très blanc, merveilleusement sculptée, où l'eau sourdait naturellement ou artificiellement je ne sais, et se faufilant à travers une statue posée sur une colonne située en son milieu, elle jaillissait vers le ciel avec une telle abondance et une telle force qu'il n'en aurait pas fallu davantage pour faire tourner la roue d'un moulin, puis elle retombait dans la claire fontaine en rendant un son harmonieux. L'eau qui débordait de la fontaine, quittait la pelouse par un chemin secret, mais en soulignait le contour en s'écoulant résurgente le long de très beaux petits canaux creusés artificiellement; de là elle sillonnait presque tout le jardin dispersée en de semblables canaux, pour finir enfin par ne plus former qu'un seul ruisseau en un coin du jardin qu'elle abandonnait en cet endroit pour descendre très pure vers la plaine qu'elle atteignait après avoir entraîné avec force sur son passage la roue de deux moulins, rendant ainsi un grand service au maître du lieu. »

Continuité des flots.

Une disposition au sens du *Decameron* et de son jardin²⁵⁸

À la mémoire de Michael J. Freeman, ami humaniste et si humain.

Précisions liminaires et limites méthodologiques

Le *Decameron* de Boccaccio est exemplaire de ce que l'on peut appeler la « disposition au sens » d'une œuvre poétique.

Le sens n'est pas *ce qui*, d'un texte, est révélé par *une* interprétation : cela, c'est la signification, ou l'ensemble de significations qu'une interprétation établit quant à ce texte. Le sens est plutôt ce qui ouvre un texte à la possibilité d'être reçu, lu, interprété par différents lecteurs : c'est la dimension que l'on pourrait appeler transcendante, dans laquelle s'ancre le fonctionnement de la complexité du texte, et en laquelle se fondent les conditions de possibilité d'advenue d'un effet de sens, quel que soit ce sens a priori. Cet effet, concernant les œuvres d'art, et plus particulièrement ici les œuvres poétiques, ne se limite pas à un effet logique et rationnel ; en cet « effet de l'art », se combinent au moins les dimensions que, à la suite du sémioticien Georges Molinié, on peut rassembler en une triade rationnelle/éthique/corporelle²⁵⁹. Le sens est donc l'objet d'une analyse que l'on ne peut pas mener, en toute rigueur, à hauteur d'une œuvre, mais à hauteur de la relation qui s'établit entre cette œuvre et sa rencontre avec qui la reçoit : à hauteur, donc, de ce que l'on peut se contenter (ici !) d'appeler une « praxis artistique ». L'objet propre à l'étude d'une œuvre n'est pas son sens, c'est tout au plus sa « disposition au sens ».

Par « disposition au sens », je désigne ce simple fait qu'un texte ne « contient » pas le sens que peut lui donner une lecture, mais qu'il se donne à cette lecture selon une disposition, et en vue d'une interprétation. Les modalités de la disposition ressortent du champ d'analyse que l'on peut ranger sous ce que, par exemple, Michel Charles appelle « l'analyse de texte », mais qui relève également de la poétique, de la stylistique et de l'histoire des formes et des idées. L'interprétation désigne, quant à elle, le processus visé par une telle disposition : elle vise à schématiser ce qui permet de passer de la matière textuelle ainsi disposée à la construction d'une lecture et à l'expression de son jugement. Mais entre la disposition du texte et son interprétation, se trouve la part imagée de l'expression « être disposé à... » : un texte est, dès le départ, un être de langage, créé et tissé par la question du dire, et il y a toujours déjà en lui trace d'une intentionnalité. Il est légitime de rattacher cette intentionnalité non pas immédiatement à un sujet, mais à l'existence même de ce texte, c'est-à-dire au tissu de relations entre ses différentes unités de signification. Cet écheveau fait émerger un terrain de langage où peut se déployer une possibilité de sens ; mais cette émergence ne se fait pas de la même façon quelle que soit l'époque où l'œuvre est produite²⁶⁰. Tout au plus, en tant que critiques, pouvons-nous

²⁵⁸ Paru dans *Renaissance Humanisme Réforme* n°69, décembre 2009, p.31-53.

²⁵⁹ Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998 et *Hermès mutilé. Essai d'herméneutique matérialiste*, Paris, Honoré Champion, 2005. Dans ces deux ouvrages, Molinié maintient la nécessité de penser, au cœur de tout acte sémiotique, l'articulation entre les trois dimensions ratio-conceptuelle, doxico-éthique et corporelle (sexuelle) ; enlevez l'une de ces trois dimensions, et vous tuez non seulement l'art, mais le langage. Cette triade occupe une place si essentielle aux yeux de l'auteur qu'il n'hésite pas à la placer à la même place que, avant lui, Hjelmslev réservait à la notion de « substance du contenu ».

²⁶⁰ Autrement dit, la fonction transcendante du sens a beau demeurer valide transversalement à toute périodisation et

étudier ce « tissu relationnel » qu'est le texte, en situer les éléments qui marquent notre lecture et font de celle-ci, pour notre propre expérience, l'aventure vécue du sens.

Dans cette étude, nous avons parfois la chance, et à tout le moins la tentation, de trouver en l'œuvre un premier interprète pour décoder cette « disposition ». Certaines œuvres nous apparaissent en effet particulièrement conscientes de leur disposition et de leurs modalités d'ouverture au sens. Le *Decameron* a semblé être l'une d'elles pour beaucoup d'entre nous. Je souhaite donc étudier ici sa disposition au sens, à travers l'une de ses modalités : la notion d'intégration, et à travers l'étude d'un des lieux où cette disposition m'a semblé se refléter et livrer son programme : la description allégorique du Jardin de l'introduction de la Troisième Journée. En effet, ce recueil s'organise en étagant son énonciation en trois niveaux distincts, concentriquement intégrés l'un dans l'autre²⁶¹. Ces niveaux ont ceci de remarquable qu'ils modélisent, avec une pureté qui n'a probablement jamais été égalée par la suite, la notion d'intégration : un fait ne prend sens que s'il est disposé dans une aire ou sur un fond qui l'intègrent, et dans lequel il devient repérable et interprétable ; un récit ne prend sens que s'il est intégré dans une situation de communication, rattachable à une énonciation et récupérable par une réception ; et c'est cette vaste disposition au sens que nous offre la structure d'ensemble du recueil. Selon l'ordre décroissant, le *Decameron* est ainsi construit : 1. le niveau le plus large, constitué du *Proemio* et de la conclusion de l'auteur (qui intervient aussi, exceptionnellement, en J IV, intr.), encadre : 2. la *cornice*, ou récit du voyage et des activités des devisants (le groupe est appelé la *brigata*), laquelle s'étale en dix Journées thématiques régies par l'une ou l'un des devisants élu(e) reine ou roi à tour de rôle, et où sont chaque fois narrées, à leur tour : 3. dix nouvelles. Cette disposition crée des cadres autant pour l'énonciation des paroles que pour leur réception, et déploie une pratique sémiotique double, à la fois d'expression et d'interprétation. On peut dire que la disposition au sens d'une œuvre, telle qu'elle est modélisée dans le *Decameron*, est presque exclusivement le fruit d'un déploiement généralisé du schéma intégratif.

Mais cette relation intégratrice va bien au-delà des seules œuvres de la parole humaine, car l'homme et le monde doivent à leur tour être (ré)intégré dans l'aire véritable d'où ils tirent leur être et où ils peuvent (re)trouver leur sens véritable : Dieu. Cette question ne peut être sans conséquence sur la forme du recueil. Une visée théologique se trouve au fondement du *Decameron* : le texte le clame. Que cette visée est d'inspiration franciscaine, c'est l'hypothèse, moins évidente, que je tenterai de développer jusqu'à un certain point.

Annoncée ainsi, une telle lecture demande déjà quelques légitimations, précautions et limitations liminaires, qui entrelacent poétique et théologie.

Pour des raisons qui apparaîtront au fur et à mesure de cet exposé, cette modalité et cette allégorie peuvent être éclairées par la notion de *commentaire*. Par ce terme, il ne faut pas comprendre que le *Decameron* soit identifiable au genre du commentaire tel qu'il est théorisé à l'époque, et que Jean Céard a bien délimité. Dans une première approche, j'évoquerai donc en quoi la structuration du recueil peut être lue à la lumière, sinon des canons du genre, du moins des modalités d'une *fonction commentatrice*, au sens trivial du terme « commentaire », qui est à l'œuvre dans l'ensemble des cent nouvelles et de la *cornice*. Cela permettra de voir comment, à partir de là, et en un sens restreint et précis de « commentaire », le premier grand recueil de

localisation de la praxis créatrice ou réceptrice de l'œuvre, les modalités de la disposition au sens, elles, ne s'actualisent pas de façon anhistorique. La question de l'existence du sens n'est ainsi ni purement transcendantale, ni strictement historiciste : d'une part les conditions effectives d'émergence et de fonctionnement du champ transcendantal du sens relèvent d'une pragmatique, et d'autre part cette pragmatique ne peut prétendre épuiser ce qui peut être dit à propos de telle ou telle praxis, et encore moins à propos de telle ou telle œuvre.

²⁶¹ De par la visée, somme toute très ciblée, de cet exposé, je ne ferai pas référence aux multiples travaux antérieurs ; ceux-ci ont pourtant déjà largement et profondément interrogé, formalisé et interprété la structure du *Decameron*. Entre autres, je pense aux travaux de Claude Cazalé-Bérard, dont le plus systématique demeure *Stratégie du jeu narratif. Le Décaméron, une poétique du récit*, Université de Paris X-Nanterre, Documents du CRLLI n°33, 1985.

nouvelles de la littérature européenne se hisse à devenir un commentaire au sens fort du terme : un commentaire allégorique de la Création.

Pourquoi évoquer les faits de forme du *Decameron* à travers le prisme de la vision franciscaine de la Création ? Un faisceau d'indices rend l'hypothèse d'une telle influence plausible, pour des raisons tant biographiques (le long séjour de formation de Boccaccio à la cour d'Anjou, où le roi Robert était proche des Franciscains) que théoriques (l'influence de la reformulation de la doctrine franciscaine par Bonaventure peut être présente à l'esprit de Boccaccio, d'une façon à tout le moins implicite et « prédigérée », *via* sa lecture de Dante) et culturelles (la grande diffusion orale de la pastorale franciscaine à travers toute la société d'alors)²⁶². Cet éclairage mettra en lumière des thématiques bien connues, et se fera ici à travers le prisme du dernier grand écrivain qui ait synthétisé la doctrine de François lorsque Boccaccio devient un homme de lettres : Bonaventure, ministre général de l'Ordre de 1257 jusqu'à sa mort en 1274. C'est une facilité de présentation dont je suis conscient, que de mettre sous le chef d'un seul auteur ce qui n'est probablement venu à l'esprit de Boccaccio que sous la forme d'un faisceau d'influences culturelles multiples, parmi lesquelles des lectures directes ne sont qu'une hypothèse ; sans parler du rendu simplificateur, parce que parcellaire, que ce court article donnera de certaines notions présentes dans l'œuvre de Bonaventure. Quelques précisions s'imposent donc. Premièrement, je n'élimine pas, mais ouvre et laisse en suspens la question de la généalogie et des sources directes de Boccaccio, dont l'établissement dépasse le cadre de cet article. Deuxièmement, il faut garder à l'esprit que cette influence franciscaine réside sans doute moins dans une dogmatique précisément suivie par Boccaccio, que dans la prégnance d'une doctrine largement vulgarisée et profondément répandue, à travers laquelle tout un héritage, remontant au moins jusqu'à Boèce et jusqu'aux Victorins, est venu non seulement se déposer, se transmettre à toute une société de façon plus ou moins consciente, mais aussi prendre des orientations et des inclinations qui contribuent à dessiner le visage propre de la spiritualité franciscaine, telle qu'elle fut synthétisée et reformulée par Bonaventure. En effet, la question de la diffusion du franciscanisme dans l'Italie d'alors dépasse largement le seul enseignement de la doctrine ; la spiritualité et l'exemple de François pénètrent largement l'époque à travers une pratique de la pastorale extrêmement développée. Que la doctrine franciscaine soit reçue par Boccaccio en des termes scolastiques univoques, ou à travers le discours anonyme et approximatif d'une vulgate véhiculée par les gestes et les comportements culturels et quotidiens,

²⁶² Pour le trajet biographique de Boccaccio, cf. Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio, Profilo biografico*, Florence, 1977, et évidemment, du même auteur, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Florence, Sansoni Editore, 1981 (ou rééditions ultérieures et mises à jour). Pour une présentation des quelques points de doctrine et de bibliographie qui, chez Bonaventure, peuvent faire écho à la pensée boccacienne de la forme poétique et de sa dimension théologique, je renvoie en particulier à deux ouvrages. Le premier est de Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, Paris, Desclée/Cerf, 1991, dans une traduction, et avec une remarquable introduction et des notes de Marc Ozilou, ainsi qu'une courte mais dense préface d'Olivier Boulnois. Le second ouvrage est de Hugo Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix, les aspects esthétiques de la révélation*, volume II : *Styles. D'Irénée à Dante*, 1967, traduction de Robert Givord et Hélène Bourboulon, Paris, Desclée de Brouwer, 1993. Je ne citerai pas Balthasar au cours de cet exposé, mais ses deux derniers chapitres, consacrés respectivement à Bonaventure (p. 237-324) et à Dante (p. 325-412), ont accompagné ma réflexion sur le texte boccacien et m'ont conforté dans la certitude que la présence, même indirecte, de l'influence franciscaine dans le texte boccacien n'était pas une hypothèse vaine : osée et, qui sait, strictement invérifiable, mais assurément pas stérile quant aux correspondances établies entre les « arrière-fonds » des deux visions du monde ainsi rapprochées. Enfin, il me faut bien agréablement reconnaître ma dette envers Jean Lecointe et son *Idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, en particulier dans son chapitre sur l'œuvre latine de Boccaccio. Mes analyses prennent un appui trop constant à cet ouvrage pour qu'il soit signalé à chaque fois ; je m'en distingue en ceci que Lecointe insiste sur la partie latine de l'œuvre boccacienne (et en particulier sur la formation de la théorie du *furor* poétique autour de la rédaction de la *Genealogia deorum gentilium*), alors que, selon moi, les œuvres antérieures en vernaculaire témoignent d'une maturation plus précoce, longue et multiforme d'une théologie boccacienne de la poésie. Je précise cependant que, sur le principe, l'auteur ne s'oppose pas à cet élargissement chronologique de sa thèse.

peu importe après tout lorsqu'il s'agit de repérer les orientations vives d'une foi intime. Enfin, et surtout, cette facilité de présentation n'implique aucune exclusivité dogmatique, et n'élimine en rien la présence d'autres composantes dans la théologie boccacienne (le précédent littéraire de Dante suffirait à nous rappeler à cette prudence).

Par delà ces précautions, le premier constat à établir est qu'il est impossible de lire la *cornice* (ou histoire-cadre) du *Decameron*, et donc les nouvelles qui s'y intègrent, sans tenir compte de l'ouverture historique du livre sur la peste, punition de Dieu sur Florence ; ce serait *désintégrer* l'unité du *Decameron* et oublier les constants rappels de Dieu, Christ et Marie dont l'ombre se porte sur tout « commentaire » présent dans le recueil. Articulons ce fait avec un détail affiché d'emblée : le titre du recueil. *Decameron*, ou « dix journées » : malgré le nombre, qui désigne les dix jours durant lesquels sont narrées les cent nouvelles, on peut, pour des raisons qui, là encore, apparaîtront au fil de l'exposé, mettre le recours au grec en écho avec le nom du genre ancien de l'*hexameron*, ou « commentaire des six jours de la Création ». On en arrive à cette nouvelle formulation de l'hypothèse de départ : le *Decameron* est un « commentaire des dix journées », ou discours de dix journées qui elles-mêmes contiennent les cent nouvelles. Mais un tel commentaire est mené dans un but éthique, constamment relayé dans les prières évoquées dans la *cornice* : réintégrer le monde au projet divin. Le *Decameron* devient donc, aussi et fondamentalement, un commentaire du livre du monde au regard de l'Écriture à la façon d'un *hexameron*, dans une perspective allégorique et symbolique. Cependant, il remplit son office d'une façon non scolastique mais poétique, *via* une fiction et, surtout, par sa rigoureuse organisation. Sur ce plan, l'enjeu théologique du *Decameron* pourrait à la limite se formuler purement en termes d'intégration et de réintégration. Mais pour en arriver là, il faut d'abord revenir à notre point de départ et préciser ce que l'on peut entendre par « commentaire » quand il s'agit du *Decameron*.

I. Interprétation, méditation : le commentaire et sa fonction

Premièrement, le *Decameron* ne relève évidemment pas du genre scolastique du commentaire. Si dans les nouvelles comme dans la *cornice*, on a recours à la pratique du commentaire, c'est au sens ordinaire de « tenir propos », d'interpréter des énoncés ou des actes qui prêtent au doute ou à la réflexion. Cette pratique de la parole et de l'interprétation est même clairement dépeinte au sein de la nouvelle J VI, 9²⁶³ :

Voyant Guy au milieu des sépulcres, ils dirent : « Allons lui cherche noise » (...).

Se voyant cerné par eux, Guy leur lança : « Seigneurs, en votre maison vous me pouvez dire ce qu'il vous plaît » ; et posant la main sur l'une de ces arches, qui étaient grandes, il était quant à lui d'une si parfaite légèreté que, d'un bond, il s'élança de l'autre côté : ainsi dégage d'eux il s'en fut.

Les cavaliers en restèrent tout cois se regardant l'un l'autre, puis ils se mirent à dire que c'était un écervelé, et que ce qu'il avait répondu ne voulait rien dire, étant donné qu'ils n'avaient aucune raison de se sentir plus concernés par ces lieux-là que tous les autres citoyens, et que Guy pour sa part n'avait pas à s'y sentir moins concerné qu'aucun d'entre eux ; mais, se tournant vers eux, Messire Brunet leur dit : « Les écervelés c'est vous, qui n'avez pas pénétré sa pensée : car il vient de vous dire, fort honnêtement et en peu de mots, la plus grande vilenie du monde ; en effet, si vous y prenez garde, ces arches sont les maisons des morts, puisque c'est là qu'on les dépose et qu'ils demeurent ; et quand il dit des arches qu'elles sont notre demeure, c'est pour nous signifier que nous-mêmes ainsi que nos semblables idiots et illettrés, comparés à lui et aux autres savants, nous sommes pis que des morts ; à cet égard, quand nous sommes ici, nous sommes bien chez nous. » Chacun alors pénétra ce que Guy avait voulu dire et chacun remâcha sa honte ; jamais plus ils ne lui cherchèrent noise, et tinrent depuis lors messire Brunet pour un chevalier subtil et pénétrant²⁶⁴.

²⁶³ « J VI, 9 » désigne la nouvelle 9 de la Sixième Journée. Je désignerai ainsi les différentes parties du recueil ; « intr. » et « concl. » désignent respectivement les introductions et conclusions des dix Journées.

²⁶⁴ Boccace, *Le Décaméron*, Journée 6, nouvelle 9, traduction de Giovanni Clerico, Paris, Gallimard, Folio, 2006 p. 544-

De même, lors des transitions ritualisées après une nouvelle ou une chanson²⁶⁵, on donne son avis, le plus souvent unanime (louange de la narratrice ou du narrateur qui vient de parler), ou clairement départagé entre le point de vue des hommes et celui des femmes. Cet avis prend alors majoritairement la forme d'un discours narrativisé : ce qui compte n'est pas tant son contenu que l'inscription dans le récit-cadre d'une possibilité de commentaire. De fait, cette pratique de l'acception triviale du commentaire reste anecdotique et épisodique dans le recueil, et la grande majorité des occurrences ne soutiendraient pas un examen poussé, étant donné leur aspect topique et ritualisé, qui n'apporte aucun élément majeur au déroulement des Journées ; et lorsque les propos deviennent conséquents, ils ne sont plus des commentaires mais deviennent des devis et des dialogues, tel l'échange entre les dames et Dioneo en J VI, concl., à propos du thème de la Journée à venir dont il est le roi, et qui leur semble par trop licencieux.

Deuxièmement, on pourrait étudier l'engendrement des récits comme autant de commentaires d'un thème commun, ou comme des commentaires des uns par les autres. C'est le cas entre J II, 9 et J II, 10, comme on le voit dans la prise de parole du narrateur de la dixième nouvelle, dont voici l'incipit et la conclusion :

Belles dames, il est un point de la nouvelle de la reine, qui, me faisant changer de dessein, m'amène à vous dire une autre nouvelle que celle que j'avais à l'esprit. Ce point, c'est la bêtise de Barnabé (*personnage de la nouvelle précédente*) (...)
(...)

Voilà pourquoi, mes chères dames, j'ai le sentiment que sire Barnabé, lorsqu'il disputait avec Ambrosiol, chevauchait la bique sur un terrain en pente²⁶⁶.

Si l'on suivait cette piste, se dessinerait une cartographie du déploiement de la matière narrative, où les récits deviendraient une suite de commentaires réciproques et étagés entre les dix devisants. L'intérêt d'un tel point de vue, dans la définition du genre de la nouvelle, réside dans la place reconnue à l'oralité : celle-ci ne serait alors plus reléguée à n'être qu'un trait de la poétique du récit, mais se révélerait comme la matrice rhétorique d'une praxis spécifique. On pourrait même lire ainsi toute J V comme un vaste commentaire de J IV. Voici leurs titres :

Quatrième Journée : « (...) on y devise sous le gouvernement de Filostrato, de ceux dont les amours connurent une fin malheureuse. »

Cinquième Journée : « (...) on devise sous le gouvernement de Fiametta des issues heureuses couronnant des amours cruelles et tragiques. »

Le thème des amours malheureuses de J IV est repris en J V, mais au schéma narratif tragique de J IV, un épisode est chaque fois rajouté qui désamorce l'issue morbide par le recours à la réflexion et à la raison ; la communauté des devisants en J V, comme entité d'énonciation unifiée, par ce seul choix narratif, interprète la vision désespérée imposée par Filostrato, le roi de J IV comme révélatrice d'une carence de sagesse. Resterait ensuite, bien sûr, à interpréter cette carence, et voir quels en sont les effets dans l'ensemble de la *cornice*, sur l'évolution des propos, sur la composition interne des nouvelles et sur la portée profonde de tout le livre.

Mais précisément, selon quelles voies produire de telles interprétations et à quelle aune établir leur pertinence ? C'est ici que nous retrouvons la nécessité d'établir, avant même toute interprétation, la disposition au sens du texte. Le *Decameron* n'est pas un amas arbitraire de cent nouvelles, ni un dispositif anonyme d'énonciation et de réception, « neutre » de toute thèse ordonnatrice et unificatrice. Il existe un cadre herméneutique du *Decameron*, horizon de tout commentaire. Dans ce cadre, le commentaire incarne une

545. Dans le fil de l'article, je donnerai par commodité la traduction française la plus récente (elle n'est pas forcément la plus exacte ni la moins exempte de coquilles). Mon travail se base par ailleurs sur les deux éditions italiennes du *Decameron* par Vittore Branca, chez Mondadori puis chez Einaudi Tascabili (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura de Vittore Branca, Torino, Einaudi Tascabili Classici, 1980 ; nuova edizione rivista e aggiornata, 1992, en deux volumes).

²⁶⁵ Rituellement, un devisant chante à la fin de chaque Journée.

²⁶⁶ Boccace, *Le Décaméron*, *op. cit.*, trad. cit., p. 230 et 238.

réception active, visant une compréhension des faits rapportés, des chansons du soir ou des propos divers. Ainsi, si l'on veut sérieusement interroger le genre du recueil de nouvelles dans l'art boccaccien à l'aune de la notion de commentaire, c'est plus la fonction commentatrice qu'il faut considérer, que les formes génériques que revêtent la parole et la communication des dix devisants.

Cette fonction du commentaire porte sur un objet, par rapport auquel le commentaire se situe doublement : sur le plan chronologique d'une part, où il succède à l'objet-source (ou au texte-source) ; sur le plan de l'organisation du discours d'autre part, où il intègre cet objet au sein d'une prise de parole plus large, laquelle, soit se réclame de l'autorité de cet objet (comme c'est le cas, par exemple, des commentaires d'Autorités), soit le convoque pour le subsumer à un sujet recteur de discussion (c'est le cas des illustrations d'une thèse par la convocation d'un exemple).

C'est donc le rapport du commentaire à son objet qu'il faut interroger. Dans la *cornice* du *Decameron*, on peut distinguer les trois cas de figure que voici.

Premier cas : l'objet fictionnel est intégré, passivement, dans l'aire du commentaire, et l'on a à faire à la situation habituelle d'intercommunication entre devisants. Le statut de l'objet est alors d'être un cas « particulier » : il est subsumé sous les catégories générales imposées à la discussion par les thèmes retenus et diversement articulés par les différents interlocuteurs. C'est ce qui se passe, par exemple, pour le cas évoqué précédemment de la narration de J II, 10 : la nouvelle peut n'être considérée que comme une simple « illustration » du propos de Dioneo, son narrateur, au cours de la discussion qui, à l'occasion des récits, s'instaure au sein de la *brigata*²⁶⁷.

Deuxième cas : l'objet commenté, de par la force de son évidence, influence le commentaire et déborde, envahit les sphères de discours qui étaient pourtant censées le canaliser en le prenant pour objet : l'objet force la dynamique et l'ordonnement de la pensée, et le commentaire devient, au sens fort, une *méditation*. L'exemplarité déployée par le discours sourd de son origine, désignant la substance du commentaire. Le statut de l'objet n'est plus particulier, mais singulier. Particulier, l'objet commenté n'est plus le signe négatif d'une indifférence légitime que le sujet énonciateur observe vis-à-vis de la législation propre de cet objet. C'est le cas en J II, 10 : peu y importe l'histoire, seule compte son exemplarité, et le choix arbitraire de sa convocation témoigne de la contingence de son apparition. Mais cette même contingence d'apparition peut devenir, au contraire, le signe positif d'une surprise du sujet méditant face à cette survenue de l'objet : il y a singularité. Cette efficacité débordante de l'exemple, le recueil tout entier, en tant qu'objet de lecture, se le fixe comme but ; et la nouvelle de Nastagio degli Onesti, contée par Filomena en J V, 8, en révèle le dispositif. En voici tout d'abord le titre-résumé :

Nastase des Honestes, en aimant une fille des Traversaires, dépense ses richesses sans être aimé. Il s'en va, à la prière des siens, à Classe ; il y voit un chevalier donner la chasse à une jeune femme, puis la tuer et la faire dévorer par deux chiens. Il invite à déjeuner ses parents et la dame qu'il aime : elle voit cette même jeune fille se faire dépecer, et craignant semblable aventure prend Nastase pour mari²⁶⁸.

Ce que ne nous dit pas ce titre programmatique (mais c'est déjà un indice en soi), c'est que la vision surnaturelle de la chasse se déploie sur *le même plan* de réalité que ses spectateurs : la scène se déroule à même le sous-bois où s'est retiré Nastagio, et où il installera ses amis. Pour autant, comme les en prévient le chevalier, ni Nastagio ni eux ne doivent essayer en vain d'intervenir pour changer le sort de la femme déchiquetée sous leurs yeux ; il leur faut demeurer à distance, regarder et tirer la morale de cette scène en vue de rectifier leurs propres mœurs, afin d'éviter que ne se reproduisent de telles horreurs dans leur propre monde. Voici quelques-unes des étapes de l'articulation de cette disposition de la fable sur les tréteaux du monde :

²⁶⁷ Notons que c'est là un possible textuel qui n'est pas pleinement exploité par le *Decameron*, et qu'il faudra attendre l'*Heptaméron* pour voir ce lieu narratif devenir véritablement un lieu d'invention dans la poétique du genre.

²⁶⁸ Boccace, *Le Décaméron*, *op. cit.*, trad. cit., p. 492.

(...) La chose (la scène de la chasse) jeta tout à la fois l'émerveillement et l'épouvante dans l'esprit de Nastase ; pris à la fin de compassion pour cette infortunée, il conçut le désir de la délivrer d'une telle angoisse et d'une telle mort, s'il le pouvait. Mais se trouvant sans armes, il recourut à une branche d'arbre qu'il prit en guise de bâton et commença à se porter au-devant des chiens et en travers du chevalier. Mais le chevalier, qui le vit faire, lui cria de loin : « Nastase, ne te mêle pas de cela, laisse faire aux chiens et à moi-même ce que cette méchante femme a mérité. (...) Laisse-moi donc mettre à exécution la justice divine, et ne cherche point à t'opposer à ce que tu ne saurais contrarier. »

Nastase, à ces mots, tout intimidé et n'ayant pas autant dire un poil qui ne fût hérissé, recula en regardant la misérable jeune femme et, saisi d'effroi, attendit ce qu'allait faire le chevalier.

(...)

Après qu'il eût vu ces choses, il demeura un long moment pris entre la pitié et la peur, mais au bout d'un temps il lui vint à l'esprit que la chose pourrait lui être d'un grand profit (...).

[Nastase invite alors à manger dans la forêt, au même endroit, une assemblée d'amis, parmi lesquels la demoiselle qu'il veut convaincre de se laisser aimer par lui et qui s'y refuse, tout comme la femme chassée par les chiens s'était refusée au chevalier ; tous assistent ainsi à cette scène, qui se répète tous les vendredis. La première réaction de l'assistance est, comme Nastase, de vouloir s'interposer ; le cavalier leur répète alors ce qu'il avait dit à Nastase.]

(...) toutes les dames qui étaient là (...) pleuraient aussi lamentablement que si elles s'étaient vues elles-mêmes traiter ainsi.

Lorsque la chose fut parvenue à son terme, (...) ceux qui avaient vu cela se mirent à en deviser longuement et diversement. (...)

Et si grande fut la peur qu'elle [la femme aimée de Nastase] en conçut que, pour que cela ne lui arrive point, dès qu'elle put saisir le moment favorable la demoiselle dont la haine s'était muée en amour, envoya en secret à Nastase sa fidèle chambrière. (...) ²⁶⁹

Si l'on en reste au niveau d'intégration de la *cornice*, cette prudence spectatrice reflète bien le besoin ressenti par la *brigata*, en cette Cinquième Journée, de rétablir la saine distance entre la vie et la fiction ; le jour précédent fut assez néfaste, où le Roi imposa à tous de se plonger dans la tragédie amoureuse, pour le seul plaisir de pouvoir lui-même se replonger sans cesse dans son propre désespoir : hors de son règne, au contraire, on peut désormais regarder le pitoyable exemple de loin, le rejeter dans le passé et le contenir à son juste niveau, toujours puissamment cathartique mais bel et bien intégré, sans qu'il ne risque d'engloutir obsessionnellement le niveau réel où évoluent ses spectateurs. Si l'on se laisse aller à une psychologie des personnages, une telle volonté de leur part de ne pas se complaire dans le malheur s'explique, quand on se souvient pourquoi les devisants fuient Florence, et pourquoi ils se forcent à vivre dans un lieu assaini. Alors, on peut lire J V, 8 telle une parabole sur le bon usage du retrait du monde et sur la sensibilité face à la fable : il importe de ne pas céder au « bovarysme », ni de régresser fantasmatiquement aux niveaux d'intégration inférieurs, et de ne pas se tromper dans la direction de nos gestes ; l'action n'a pas à calquer sa progression sur l'illusion d'une fausse méditation qui ne ferait que se retourner sur elle-même pour s'abîmer dans la fixation d'une image chimérique, nostalgique ou tragique.

Si l'on anticipe sur les enjeux de cet article, et si l'on se situe au niveau intégratif le plus ample du recueil, c'est-à-dire celui d'une éventuelle « pensée de la forme poétique », alors J VI, 8 nous livre le schéma du reversement de l'efficacité poétique dans le monde. Dans cette présence forte de la scène source au cœur même du commentaire, et finalement dans le cœur du commentateur méditant, il faut voir, déjà, le but ultime de la somme exemplaire du *Decameron* et de la présentation hiérarchisée qu'il opère des différentes façons d'être, d'agir et de parler dans le monde. L'exemple fictionnel n'est en soi qu'une chimère que ne peuvent ni ne doivent venir perturber les réactions humaines ; et cependant, il déborde sur sa sphère de réception, c'est-à-dire

²⁶⁹ Boccace, *Le Décaméron*, op. cit., trad. cit., p. 494-498.

sur ces réactions elles-mêmes. Ce débordement agit d'une façon proprement poétique : son *enargeia* vise un effet moralisant auquel le lecteur doit être fidèle dans sa vie réelle. Ce spectateur, pénétré par la force d'évidence d'un tel tableau, n'a pas à y pénétrer à son tour : la présence imaginaire frappe l'âme, qui se sentant emplie d'effroi, de crainte et de pitié, imprime aux actes la direction que lui indiquent ces affects, mais envers autrui à présent. Autrement dit, si la substance du commentaire sourd de son objet, ce n'est pas pour autant que cette matière relève de la réalité : pour reprendre une expression au sémanticien François Rastier, cette substance est « non hylétique », et sa présence n'a d'être que dans les effets qui s'étoilent à partir d'elle. Un récit peut déborder réellement de son orbe à travers ses effets, mais pas dans son être, qui demeure fictionnel ; ainsi en va-t-il de toute œuvre humaine. Et pour la nouvelle comme pour l'œuvre, productions de parole émanant d'un être de parole lui-même créé par le Verbe, la seule possibilité d'être sauvées dans leur valeur est de se reconnaître à leur tour comme intégrées à la loi de leur Créateur.

Cette reconnaissance vaut pour réintégration, mais encore faut-il pour cela dépasser la seule dimension méditative, et atteindre à un rapport à la vérité encore supérieur qui, lui, puisse intégrer l'homme et son effort méditatif, et les transcender.

II. Le jardin introduisant à la Troisième Journée : contemplation et allégorie

En effet, un troisième type de relation entre un objet et son commentaire est présent dans le *Decameron*, et qui n'est, en un sens, que la méditation poussée à son terme théologique : la contemplation. En ce point ultime, face à un objet inassimilable par quelque discours que ce soit, le commentaire se tait. Si objet du discours il y a, il est de l'ordre du vrai et sa présence se fait dans un nécessaire retrait du mot. Sur le plan du discours, ce statut de cet objet ne relève plus de la singularité, encore moins de la particularité, mais de la négativité — et cependant, une négativité dont doit continuer d'irradier, sur le plan de la réalité, la véritable présence. Cet objet contemplé impose un changement de registre stylistique, et tout particulièrement le recours à l'allégorie, car c'est seulement à travers elle que la vérité peut se dire et se lire : l'allégorie offre de son objet une image dans le monde, avec les mots du monde, mais qui résiste à toute expression qui se voudrait exhaustive, sans reste : sans cesser d'être langage, elle demeure à interpréter selon un sens qui est présent dans les signes, mais qui y demeure en attente d'être dévoilé. Il s'agit alors d'établir une sémiotique²⁷⁰ qui « apprend le bon usage du sensible²⁷¹ ». La propriété distinctive de l'allégorie est notre nécessaire effort pour l'interpréter, et elle devient autant un lieu d'expression de la part de la vérité, qu'un lieu d'acclimatation de notre part vis-à-vis de cette vérité. C'est sur ce plan précis que le *Decameron* se pose comme commentaire, opérant ce que Bonaventure appelle une théologie symbolique (par distinction avec la théologie spéculative et la théologie mystique). Cette théologie est fondée sur la conséquence de la chute, quand l'homme n'a plus eu une connaissance claire du livre du monde, qui est « alors comme mort et effacé ; c'est pourquoi un autre livre fut nécessaire, (...) celui de l'Écriture, qui expose les ressemblances, les propriétés et les métaphores des choses écrites dans le livre du monde. Le livre de l'Écriture réordonne le monde entier à la connaissance, à la louange, à l'amour de Dieu. » Et si hiatus il y a entre les deux livres, il est le fait de notre regard. C'est ce regard qu'il s'agit alors d'éduquer.

Stricto sensu, l'allégorie n'est présente dans la *cornice* qu'à deux occasions : lors de la description du jardin en J III, intr., lieu de la retraite où les devisants vont narrer la majorité des nouvelles, de la Troisième jusqu'à la Dixième Journées, hormis en J VII ; et lors de la description de la fameuse Vallée des Dames, qui symbolise la nature extérieure à nouveau autorisée, et qui accueillera précisément les narrations de J VII. Ces deux moments descriptifs offrent deux images sur terre de ce que peut être la réconciliation avec la vraie paix que sont tout à la

²⁷⁰ Olivier Boulnois, in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, op. cit., p. 10)

²⁷¹ Bonaventure, *Itinerarium*, I, 7, cité par Marc Ozilou, in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, op. cit.

fois Dieu²⁷² et la contemplation de sa présence dans le monde. Ces deux seules occurrences, bien qu'apparemment isolées dans le foisonnement des histoires, permettent à l'ordre de l'allégorie d'emporter l'ensemble des discours du recueil dans son règne, car c'est dans le cadre de ces deux lieux allégorisés qu'évolue la *brigata* et que, donc, sont contées toutes les nouvelles jusqu'à la centième, et ce, sans discontinuité à partir de J III. Ainsi, l'aire de sens de l'allégorie intègre l'énonciation et le contenu narratif, fictionnel ou historique, de tous les récits du *Decameron*.

J'insisterai surtout aujourd'hui sur le jardin de J III, intr.²⁷³ : non seulement parce qu'il y a pléthore d'interprétations concernant la *Valle delle donne*, mais également parce que c'est en J III, intr. qu'est définitivement lancé le mouvement de réintégration du monde des devisants dans l'orbe de Dieu. Ce jardin place toute l'entreprise devisante sous le signe de la régénération, en lui imposant la grille d'un *hexameron*. Tout d'abord, nous y pénétrons un dimanche, jour où la création apparaît achevée dans sa totalité, et où les devisants, après avoir cheminé et prié un jour entier le Christ qui a souffert pour notre salut, voient à quel point est belle et digne de louanges cette création (fictionnellement, il s'agit du jardin). Ensuite, cette troisième Journée a pour thème « ceux qui ont acquis, par leur industrie, ce qu'ils désiraient fort, ou qui ont recouvré ce qu'ils avaient perdu ». Et de fait, un regard sur l'ensemble des nouvelles 21 à 30 montre qu'à travers toute J. III se tisse une certaine affirmation de l'humain, de son effort et de sa joie, en un discours des origines et des fins, du perdu et du retrouvé. Entre ces deux termes, les nouvelles nous présentent l'homme et ses visées, pas toujours droites certes mais jamais malsaines, et toujours dirigées quoi qu'il en soit vers l'affirmation de la vie à travers des obstacles (malgré, ou grâce à, eux), et vers les jaillissements de sa sève — même et surtout la plus sexuelle, puisque J III est de loin la journée la plus grivoise de toutes. Dans un tel contexte, l'allégorie prend alors une valeur théologique : les devisants, en se retirant du monde puni par Dieu, et en décidant d'œuvrer pour leur salut, sont récompensés : ils rentrent au Jardin des délices.

Puis, s'étant fait ouvrir un jardin tout entouré de murs qui jouxtait le palais, ils y pénétrèrent; la vue d'ensemble qu'ils en eurent dès le seuil leur parut si merveilleusement belle, qu'ils se mirent à en examiner très soigneusement tous les recoins. Ce jardin était entouré et parcouru d'un bout à l'autre en maints endroits par des allées très larges, droites comme des flèches et couvertes de treilles qui donnaient l'impression de vouloir être cette année-là couvertes de raisins. (...) Il y avait au milieu de ce jardin, une pelouse qui non seulement ne déparait pas mais accentuait la beauté de l'ensemble (...). Au milieu de cette pelouse se trouvait une fontaine de marbre très blanc, merveilleusement sculptée, où l'eau sourdait naturellement ou artificiellement je ne sais, et se faufilant à travers une statue posée sur une colonne située en son milieu, elle jaillissait vers le ciel avec une telle abondance et une telle force qu'il n'en aurait pas fallu davantage pour faire tourner la roue d'un moulin, puis elle retombait dans la claire fontaine en rendant un son harmonieux. L'eau qui débordait de la fontaine, quittait la pelouse par un chemin secret, mais en soulignait le contour en s'écoulant résurgente le long de très beaux petits canaux creusés artificiellement; de là elle sillonnait presque tout le jardin dispersée en de semblables canaux, pour finir enfin par ne plus former qu'un seul ruisseau en un coin du jardin qu'elle abandonnait en cet endroit pour descendre très pure vers la plaine qu'elle atteignait après avoir entraîné avec force sur son passage la roue de deux moulins, rendant ainsi un grand service au maître du lieu²⁷⁴. [Je souligne]

²⁷² « Dieu est la vraie paix » (Bonaventure, *La Triple Voie*, VIII, cité par Marc Ozilou, in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, op. cit.).

²⁷³ Sur ce Jardin, également, plusieurs études ont été produites. La plus profonde à mon sens reste celle d'Antonio Gagliardi, *L'Esperienza del tempo nel Decameron*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1984, au chapitre VI, « *Hortus deliciarum* ». Malgré la grande proximité des thèmes abordés, il me semble que nos éclairages sur l'allégorie de ce jardin ne mettent pas en lumière les mêmes éléments et, par conséquent, n'en arrivent pas aux mêmes conclusions — cela ne veut pas dire que ces dernières soient incompatibles. Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut également se référer à Edith G. Kern, « The Gardens in the *Decameron* cornice », *Publications of the modern language association of America*, LXVI, 1951, p. 502-503 ; Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Turin, Petrini, 1966, 285-315 ; ; Giuseppe Mazzotta, « The *Decameron*: the literal and the allegorical », *Italian Quarterly*, LXXII, 1975, p. 53-73 ; Mirko Bevilacqua, « Il Giardino come struttura ideologico-formale del *Decameron* », *Rassegna della letteratura italiana*, LXXX, 1976, p. 70-79 ; Franca Celli Olivagnoli, « Spazialità nel *Decameron* », *Stanford italian review*, III-1, 1983, p. 91-106.

²⁷⁴ Boccace, *Le Décaméron*, op. cit., trad. cit., p. 243-244.

Trois détails, parmi tant d'autres abondamment commentés, suffiraient à désigner ce jardin comme une allégorie du Jardin originel : premièrement, la comparaison avec le Jardin du Paradis est le fait même des devisants, immédiatement après cette description²⁷⁵ ; deuxièmement, la division des canaux ne peut pas ne pas rappeler celle des eaux dans la *Genèse* ; troisièmement, la fontaine dont il est question a été dessinée par Boccace lui-même dans un autographe, et elle est de forme hexagonale, qui renvoie immédiatement à un intertexte biblique.

Mais plus encore, c'est sur l'ordre de progression du regard et des phrases qu'il faut nous attarder, car il n'est pas anodin. Cet ordre statique puis dynamique transforme l'image à contempler en un principe créateur actif : « création » est alors à prendre dans son déroulement et son effectivité, et le texte boccacien opère vraiment le commentaire de son objet, et non plus seulement sa monstration. La description du jardin culmine en son centre, avec la Fontaine et son jet d'eau vive. Les devisants y accèdent en suivant l'ordonnement géométrique, artificiel et réglé, du jardin ouvragé ; mais une fois ces derniers arrivés devant l'objet digne d'être contemplé, au cœur du paragraphe, le texte reflue selon un autre circuit : celui du flot, certes canalisé mais ondulent, vif, perçant. Ainsi, deux voies se rejoignent : l'une va vers Dieu à travers le livre du monde, l'autre part de Lui dans le flot — flot du Verbe, cela va sans dire.

C'est peut-être en ce point que le *Decameron* relève le plus d'une théologie symbolique, vu qu'il utilise lui aussi un double matériau : la créature, « le livre écrit au-dehors²⁷⁶ », et l'Écriture « livre écrit au-dedans et au-dehors²⁷⁷ ». Sauf qu'il ne fait pas qu'utiliser ce double matériau : en en présentant les deux faces en un même lieu, il les relie. L'Écriture touche par son extrémité le livre du monde à leur jointure primordiale : la fontaine. Mais ce premier état de la disposition du texte ne suffit pas. À cette « jointure²⁷⁸ », en effet, le savoir atteint et admet sa limite : l'eau sourd-elle artificiellement ou naturellement ? *Non so*. À ce niveau de rencontre, l'Écriture ne suffit plus, ni sa lecture objective, et il faut un nouveau regard pour unifier les deux livres et déchiffrer le monde. La pulsion scopique, *libido videndi* présente dans toute l'introduction de J III, témoigne à la fois de ce regard, et du fait qu'il contemple. La fontaine, seule, demeure muette sans un tel regard ; un abîme sépare la réalité de la vérité. Ce manque ne peut être *comblé* que par la foi²⁷⁹ qui autorise, dans la contemplation, la reconnaissance d'une vérité, en déchiffrant la fontaine comme symbole. Ce faisant, en un même geste, une paix, une innocence et une science peuvent enfin se refonder. C'est là le « fondement épistémologique du symbolisme²⁸⁰ ». Alors, il apparaît que Dieu n'a pas abandonné les hommes punis de la peste : son Verbe coule à flots devant leurs yeux et sous leurs pieds, et les régénère en les recueillant dans le Jardin irrigué.

Ici, le terme de « réintégration » prend tout son sens : le cercle intégrateur premier est Dieu, dont la parole irrigue tous les niveaux intégrés de sa Création. Quels que soient ces niveaux, toutes les créatures, végétaux, animaux, hommes et paroles (artificielles ou naturelles, en fin de compte, peu importe), sont identiques en ceci qu'elles tiennent toutes leur être de leur Créateur. Les canaux, comme autant de petites paroles de vie, participent du même déploiement d'un flot du Verbe qui, fondamentalement, demeure Un dans sa force et dans son être. Si le jardin est une allégorie, c'est celle d'une théologie de la parole comme flot de vie. Pour peu que les créatures demeurent dans la proximité de la fontaine, il y a homogénéité du déferlement malgré l'hétérogénéité entre les statuts ontologiques de tous ces flots. L'hétérogénéité ne disparaît pas entre les

²⁷⁵ « La vue de ce jardin, de sa belle ordonnance, des plantes et de la fontaine où prenaient leur cours tant de ruisselets, fut d'un tel agrément à chaque dame et aux trois jeunes gens que tous se mirent à proclamer que, si l'on pouvait faire le Paradis sur terre, ils ne verraient pas quelle forme lui donner, sinon celle de ce jardin, et n'arriveraient pas à imaginer d'autre beauté à lui ajouter. » (Boccace, *Le Décaméron*, op. cit., trad. cit., p. 244-245)

²⁷⁶ Bonaventure, *Hexaameron*, XII, 14, cité par Marc Ozilou, in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, op. cit.

²⁷⁷ Bonaventure, *Hexaameron*, XII, 17, cité par Marc Ozilou, in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, op. cit.

²⁷⁸ Marc Ozilou in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, op. cit., p. 31.

²⁷⁹ Bonaventure, *Hexaameron*, II, 14, cité par Marc Ozilou, in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, op. cit.

²⁸⁰ Marc Ozilou in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, op. cit., p. 30.

différents niveaux d'être : le schéma intégratif la... réintègre. Cette réintégration neutralise ce qui, dans cette hétérogénéité, risquait de mener à une aporie dans laquelle peut tomber le seul discours de raison, s'il oublie l'ordre supérieur, contemplé, de la Vérité de la foi.

III. La structure intégrative du recueil, commentaire mimétique de la Création

Et là, le parallèle entre le *Decameron* et l'objet qu'il célèbre apparaît dans toute sa profondeur²⁸¹ : comme l'eau naturelle qui sort de la bouche de la statue centrale et se divise en canaux tout autour, la parole créatrice, jaillissant au sein du jardin, œuvre d'un *artifex*, démultiplie son énonciation (auteur, roi, conteurs) tout en demeurant une. Le *Decameron* se fait commentaire mimétique de la Création : comme l'Écriture, il n'est pas qu'une suite de récits sans ordre, il doit apparaître dans le plein déploiement de son architecture, comme un *analogon* de la *doctrina sacra*. Tout comme les canaux se divisent toujours plus finement mais régulièrement, pour finir par se rassembler et sortir du jardin unifiés en un même flot, les nouvelles ne sauraient emporter à elles seules le sort du *Decameron* tout entier, sans tenir compte de la *cornice* ni de la sphère de voix de l'auteur. La *varietas* de leur démultiplication énonciative, en déployant toutes les facettes de la Création pour les faire miroiter, ne vise qu'à plus d'efficacité illustrative et exemplaire, mais les nouvelles aussi ont besoin d'une forme qui canalise leur matière.

Pour autant, les nouvelles ne sont pas qu'un pur ornement. Si la foi est la clé de toute reconnaissance du livre de l'Écriture, elle implique aussi la raison, c'est-à-dire le nécessaire effort d'une compréhension exacte du réel²⁸² : *molti e varii ragionamenti*, nous dit la lettre de J V, 8²⁸³. Cette tension vers une conception claire des choses a pour règne le double niveau nouvelles/*cornice*, où évoluent les humains, et qui dispose les récits, leur narration et leurs commentaires. Les récits sont à ce titre comme la diction et l'écriture de la création, dont ils énoncent les chatoiements et la variété. Leur statut est celui de toute *mimesis praxeos* : à travers des actes narrés, sont disposés êtres, types, mœurs et affects qui font des cent nouvelles la première étape du travail symbolique de relecture du monde.

Ce constat des traits individuels est ensuite réintégré par le discours commentateur, explicite ou non, dans la sphère du jugement, de l'interprétation, de l'intelligence négociée par les consciences humaines : c'est en ce point précis que je parlerai de la *fonction de commentaire*, au-delà des formes que peut prendre cet échange (dialogue, propos, devis, etc.). Cette fonction a pour but une première hiérarchisation entre deux ordres de vérité : « Le rationnel est soumis au raisonnable : le premier est science, le second est sagesse²⁸⁴. » Le commentaire a pour fonction d'atténuer, non pas l'étrangeté de la parole ou de l'acte créés, mais leur obscur exil hors de la communauté chrétienne du sens. Immédiatement, le but herméneutique de clarification est surdéterminé par une portée édifiante²⁸⁵.

²⁸¹ « Dieu ne parle pas seulement par des paroles, mais aussi par des faits, car, pour lui, dire c'est faire, et faire c'est dire. Or, toutes les choses créées, en tant qu'effets de Dieu, suggèrent leur cause. Donc, dans l'Écriture donnée par Dieu, non seulement les mots doivent avoir un sens, mais aussi les faits. » (Bonaventure, *Breviloquium*, cité par Marc Ozilou in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, op. cit., p. 4.)

²⁸² « (...) parce que les signes ne valent rien si les choses ne sont pas conçues » (*Hexameron*, XIII, 3, in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, op. cit.).

²⁸³ Boccaccio, *Decameron*, op. cit., t. 2, p. 679 (V, 8, 40).

²⁸⁴ Marc Ozilou in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, op. cit., p. 17.

²⁸⁵ On pourrait à cet égard rapprocher le fonctionnement intégratif dans le *Decameron* d'un autre axe de la doctrine bonaventurienne. Selon cet axe, un second cheminement accompagne et recoupe le cheminement éthique, vers une perfection supérieure : il reprend les étapes constituées par les *sept vertus principales* : vertus cardinales, théologiques, s'achevant dans l'au-delà de toute vertu : la sainteté. Bonaventure ne sépare pas les deux progressions, il n'y a pas d'éthique

L'étape suivante, qui resitue ces paroles dans le jardin ou dans la *Valle delle donne*, va réintégrer l'ensemble des actes de parole et de raison humaines, narration, interprétation et commentaire, dans la sphère de la création divine où toute créature est engendrée²⁸⁶.

Cette structure (ré)intégrative est fondamentale : parce que toute créature peut y trouver sa place propre, le tout du monde peut être réintégré dans un projet divin. Rien dans le règne de la nature n'est indigne d'un tel accueil, mais doit seulement trouver sa juste place. Au fil des récits narrés par les devisants, rien ne nous est épargné des images les plus diaboliques, des humeurs les plus nocives, ou des mœurs les plus immorales, parmi lesquelles, évidemment, les débordements du désir sexuel. Débordements auxquels on a un peu trop vite limité la portée satirique du recueil, et le plus souvent sans en saisir la portée, relevant grandement d'une vision naturaliste de l'amour²⁸⁷. Pour reprendre un propos de Marc Ozilou, « La paix reçue de Dieu dans la foi, est certes à acquérir par la maîtrise de soi-même et à conquérir sur les influences étrangères à la foi. Pourtant tout cela est le lieu d'une intégration de plus en plus ample et harmonieuse. Les sources de la vie et de l'histoire ne sont pas sombres. Elles ne le sont que pour ceux qui ne peuvent s'élever vers Dieu, car ces eaux deviennent des eaux usées qui les empoisonnent. Pour ceux qui ont reçu cette paix, tout peut s'intégrer dans de vastes ensembles. (...) Les démons sont présents, mais à leur place, dans l'architecture des cathédrales²⁸⁸. » Si l'on applique cette grille de lecture à la question de la représentation des deux Vénus dans le *Decameron*, on reconnaît l'étagement de tous les visages d'éros dans le *Decameron*, où l'impératif de respecter cette hiérarchie demeure préservé. L'amour, dans sa dimension physique, est intégré à sa juste place, à travers ses différents visages, dans les nouvelles comme il l'est dans la vie. La force omnipotente et parfois néfaste de l'amour, sous son visage mondain, reste justifiée, parce que dominée, par la dimension morale de l'amour qui ressort de la vérité morale, et qui est de ce fait supérieure aux tyrannies des pulsions et à la vérité rationnelle. En fin de compte, l'amour offre une plus grande humanité, un plus grand sens à l'homme et celui-ci y trouvera sa vérité : c'est bien à cela qu'aboutissent même les personnages les plus rétifs à l'amour, telle la jeune cruelle qui se refusait à Nastagio en J V, 8 et le marquis de Sanluzzo, indigne mari persécutant son épouse exemplaire Griselda, en J X, 10.

Bien sûr, les sphères de réalité et de signification de chaque niveau de l'architecture du texte décaméronien, du plus bas au plus haut, demeurent incommensurables entre elles : la matière est intégrée à une place qui lui signifie son exact degré de réalité. L'objet reste circonscrit à un degré de discours approprié, et cette bienséance n'est jamais transgressée, à quelques exceptions près (toutes signifiantes, mais qu'il n'est pas possible de détailler ici²⁸⁹). Cette hiérarchie se traduit en autant de distinctions, en termes de niveaux d'énonciation (ainsi, on

qui ne repose sur une situation ontologique et noétique, ne fût-ce précisément que pour la dépasser.

²⁸⁶ C'est la visée éthique de tout discours interprétatif que de reconnaître cette ultime intégration des créatures à leur Créateur, reconnaissance que seule la foi peut rétablir, comme l'autre moitié du tessère : le commerce humain du symbole, dans une visée théologique bonaventurienne, trouve en ce point son achèvement asymptotique, hors du discours.

²⁸⁷ Le débat, sur ce point aussi, est complexe. Je ne peux m'y attarder ici, et renvoie tout au moins à Robert Hastings, *Nature and Reason in the Decameron*, Manchester United Press, 1975.

²⁸⁸ Marc Ozilou in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, op. cit., p. 15.

²⁸⁹ Une telle exception aux règles est incarnée par le personnage de Dioneo, le seul des dix devisants qui a le « privilège » (cf. Emma Grimaldi, *Il Privilegi di Dioneo, l'eccezione e la regola nel sistema Decameron*, Pubblicazioni dell'università degli studi di Salerno, Edizioni scientifiche italiane, 1987) de choisir le sujet de sa nouvelle librement, sans suivre obligatoirement la consigne du roi ou de la reine du jour. Il faut toutefois préciser immédiatement que jamais il ne « sort » véritablement des cadres moraux et génériques posés comme fondateurs de la qualité de l'*otium* de la *brigata* ; il les questionne, ce qui n'est pas la même chose : les échanges, en particulier autour de « sa » Journée, la Septième (cf. J VI, concl.), en témoignent. Pour voir un personnage devisant sortir de tels cadres, il faudrait plutôt s'intéresser à Filostrato, le roi triste de J IV : toute l'entreprise des Cinquième et Sixième Journées visera, à cet égard, à « récupérer » et réintégrer au sein du joyeux projet originel la matière néfaste que Filostrato a voulu inoculer dans l'esprit de tous, et à recadrer les

pourrait se figurer l'organisation des « sphères de voix²⁹⁰ » qui forment l'étagement énonciatif du *Decameron* comme un jeu de poupées gigognes) et de registres de style (variation des styles dans la narration des nouvelles, selon leurs objets ; *cornice* exclusivement courtoise, émaillée de rares descriptions allégoriques). Du jeu entre ces niveaux émerge une polyphonie, où plusieurs sphères de voix concentriques donnent harmonieusement à entendre leurs mélodies propres. Le tout est ultimement intégré au sein de la vérité de Dieu, sans que cela bloque pour autant en un seul style le déploiement de la matière de la Création.

La polyphonie de cet étagement de sphères de voix opère une double fidélité aux deux livres du monde et de l'Écriture : le couple récits/commentaires visent une *adaequatio rei*, tandis que l'allégorie réintègre cette adéquation dans une *adaequatio dei*. Il est impossible de réduire à la clarté analytique visée par le premier de ces discours la transcendance lumineuse qui guide le second. Dans ce jardin, la rencontre entre les trois états de la conscience humaine : commentaire de raison (devis, cogitations), méditation et contemplation, ne s'abolit pas en leur collusion, mais les hiérarchise en s'intégrant en un Principe qui les inspire tous.

Une telle réintégration n'en reste pas moins précaire, et n'est possible qu'au sein d'un monde enfin réuni par la foi. Cette foi est mise en scène à travers celle qui rassemble la *brigata*, certes ; et en ce sens, l'objet narré par le *Decameron* déploie sous nos yeux un geste quasiment anachorétique : réintégrer le monde dans la sphère de Dieu, à travers les mœurs et les paroles des devisants — bref, à travers leur *ethos*. Mais cette foi, il faut également qu'elle redevienne celle des lecteurs (représentés à travers les lectrices malheureuses en amour,

canons des récits par rapport aux codes tragiques des narrations de la Quatrième Journée. Si l'on observe le niveau inférieur à la *cornice*, celui des nouvelles, les comportements porteurs d'*ubris* y sont généralement soit punis, soit jugés par rapport à l'intelligence pratique (et en particulier le sens de la répartie, qualité ouvertement prisée dans les Première et Sixième Journées) qu'ils ont révélée chez les personnages qui en ont fait preuve. Cette intelligence ramène ainsi tout l'esprit des nouvelles au propos principal des devisants : établir une sagesse de la vie humaine malgré les aléas d'un monde troublé et livré aux hasards de la Fortune. Bref, tout, dans l'agencement du *Decameron*, demeure à son juste niveau : l'injustice n'est pas absente, la toute-puissance des méchants non plus, mais jamais elles ne sortent de leur cercle de nocivité, jamais elles n'infectent les sphères qui leur demeurent ontologiquement et éthiquement supérieures. Ce qui peut souiller l'humanité des nouvelles n'entache pas pour autant le jardin de J III, intr., qui demeure un jardin des délices où règne la paix et la possibilité d'une contemplation, quasiment d'une « infusion » du sujet de parole dans le royaume du Verbe : « ce qui s'est parfaitement accompli dans le Verbe engendré, qui est l'archétype du monde, a dégénéré dans la créature. L'éros mal orienté s'est arrêté à la beauté de la créature et a entraîné la chute. Pourtant « dans l'institution première de notre nature, l'homme fut créé apte au repos de la contemplation. Aussi « Dieu le posa-t-il dans un jardin de délices. » (*Gen.*, 2, 15) » (Marc Ozilou in Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, *op. cit.*, p. 27.)

²⁹⁰ Je fais référence ici à une notion déjà présente dans de précédents articles. Par « sphère de voix », j'entends l'espace narratif ou discursif sur lequel s'étend le pouvoir organisateur d'une voix du texte, que ce soit celle de l'auteur, du narrateur, ou d'un personnage. C'est une notion qui relève de l'analyse du discours : elle a des conséquences en termes de récit, de narration, d'énonciation et d'interprétation ; elle permet d'homogénéiser une pluralité de voix et de faits (fictionnels, et selon les différents niveaux de cette fiction ; relevant de l'intertextualité ; relevant de la réalité, là encore selon les différents degrés ou aspects de cette « force » du réel dans l'univers de l'œuvre : biographique, sociopolitique, théorique (ici : critique, historique et théologique), etc). À partir de là, on peut reconstruire la possibilité de passer, sur un même niveau, d'une sphère de voix à l'autre, et sur plusieurs niveaux, de voir comment se superposent, s'entrelacent, se répondent ou s'ignorent plusieurs sphères de voix, plusieurs « lignées » de sphères de voix. Cela permet de voir comment, par exemple, la voix de l'auteur, dans la sphère de voix des devisants, ne peut pas s'entendre partout, à n'importe quel détour de phrase, ou alors pas sous n'importe quelle condition. (cf. « La Disposition au sens d'une anecdote rabelaisienne (*Quart Livre*, XVII). Maître François Villon, ou la construction d'une auctoritas par le jeu des voix », in Jean Céard et Marie-Luce Demonet, éd., *Rabelais et le sens. Actes du colloque international de Cerisy, août 2000, Etudes rabelaisiennes*, Genève, Droz, à paraître ; « Le Flot sacré de la parole dans le sel des larmes. Propagation de la douceur dans le *Decameron* », in Véronique Duché (éd.), *Le Sucre dans la littérature, Actes du Colloque de Pau, janvier 2005*, Biarritz, Atlantica, « Sur le goût de la langue », 2006.)

dédicataires du *Proemio*²⁹¹), car eux aussi doivent être touchés par cette méditation poétique. Symétriquement à la réintégration du monde dans la sphère de la vérité par l'effort éthique de quelques-uns, il faut aussi qu'à nouveau cette vérité se répande dans le monde. Cet enjeu, la pensée contenue dans la forme du *Decameron* ne l'éluide pas.

Pour voir, donc, s'il est possible de sortir de ce *hortus conclusus*, retournons au jardin une dernière fois.

IV. Intégration, éthique, poétique : la dynamique allégorique

Si l'on s'en tenait à lire la description isolément, sans la réintégrer dans le contexte de la campagne toscane où se déroule la *cornice*, l'ordre divin resterait cantonné dans un *hortus conclusus* à la source hermétiquement protégée des effluves infectés du dehors. Or bien au contraire, et sans que cette pureté soit jamais inquiétée, ce jardin se démarque du topos par sa qualité d'ouverture, laquelle se signale en deux endroits dans notre passage : d'abord au seuil de la description, lorsqu'il s'est agi d'accueillir les pénitents qui fuient la peste, puis à la toute fin du paragraphe, lorsqu'il s'agira de laisser s'écouler sa source d'eau pure dans la plaine. L'ouverture embrasse et signe l'apparition du jardin dans la *cornice*²⁹², où il ne se contente pas d'incarner le lieu de la refondation théologique de la parole devisante ; bien plus, il désigne une dynamique.

Mais il faut dépasser même cette interprétation car, à n'être que cette « représentation », l'allégorie demeurerait elle-même une vision figée. Or l'allégorie du Jardin n'est pas seulement une image fixe qui se laisserait contempler dans sa claire et statique structuration comparant (le jardin terrestre)/comparé (le Jardin du Paradis). La dynamique en elle n'est pas que représentée, dogmatique et statique : elle est dynamiquement présente. La fixité de l'image à contempler est réintégrée dans le mouvement de l'œuvre poétique ; et c'est ce mouvement qui emporte tout le discours du recueil. Autrement dit, l'allégorie du jardin rend présente la dynamique de l'efficacité éthique de l'œuvre poétique dans le monde.

Le fonctionnement de l'allégorie du jardin est complexe : loin de seulement donner une image du mouvement, elle accepte ce mouvement comme son principe ; et la seule façon qu'elle ait de le saisir et de le rendre visible, c'est de se dérouler elle-même sur plusieurs plans. Subtilement, pour ne pas rompre l'harmonie du jardin, mais réellement, pour figurer en cette harmonie le flot créatif. Il y a le mouvement de l'œil qui lance la description et se dirige, au pas des devisants, vers la fontaine au centre de la fable ; et à partir de ce point atteint au cœur du jardin, embraye l'autre mouvement, réel parce qu'allégorique, celui du flot créateur. Le jardin est à la fois un objet de discours, et une réalité bel et bien présente (sous forme allégorisée) dans le monde. Ce mouvement, puisqu'il concerne l'un et l'autre de ces statuts, est en lui-même composite. Le second moment du mouvement, celui du flot, dans sa vérité, n'est plus seulement un objet du discours, il en est le principe véritable. Les deux plans sur lesquels évolue ce principe, fictionnel et réel, sont hétérogènes et le rendent lui-même complexe : seul l'espace de l'allégorie, parce qu'il est lui-même à cheval sur deux ordres de réalité, peut respecter un tel principe en tant que tel. Autrement dit, le programme de l'allégorie du jardin est le suivant : atteindre ce qui, dans cette description, ne se comprend pas seulement en termes spatiaux et statiques, mais comme un déroulement et comme une possibilité d'échange entre différents lieux. Au-delà de la simple cartographie où l'on se promène, ce jardin relève d'une topologie qui agit — c'est un *lieu*.

De ce lieu, il naît bel et bien une augmentation de mouvement. C'est le destin du jet d'eau qui nous le

²⁹¹ Là encore, il faudrait être moins rapide : la part respective des qualités féminine et masculine de la parole, de sa réception et de sa réaction dans le *Decameron* reste l'une des questions les plus sensibles pour qui interroge l'exacte portée du geste boccacien.

²⁹² À strictement parler, cette affirmation est inexacte : il continue d'être question du jardin à la suite du passage que je viens de citer. Mais il s'agit alors d'une description des animaux et des avis des devisants sur ce qu'ils voient. La topique du Jardin du Paradis continue de se dérouler (et demanderait à être analysée pour elle-même), mais l'analyse de sa topologie n'a plus, à mon avis, grand-chose à y gagner.

révèle. Remarquons ce détail, discret mais insistant au sein d'un topos par ailleurs si codifié : lorsqu'elle jaillit, l'eau pourrait, en puissance, faire tourner la roue d'un moulin ; une fois sorti du jardin et ayant atteint la plaine encore infestée, le flot de la fontaine est devenu assez fort pour entraîner réellement non plus la roue d'un seul moulin, mais de *deux* moulins. Nous avons vu le flot sortir du jardin, réunifiant les savantes démultiplications des canaux ; de même, un seul ethos regroupe les chatolements multiples des paroles des dix devisants, et c'est cet ethos courtois qui ressort ultimement de tous leurs gestes et les unifie, y compris quant à leurs gestes énonciatifs, quels qu'en soient les contenus narratifs. La loi physique du déversement peut venir renforcer la vertu première du flot, et l'exemplarité mondaine de l'ethos de la *brigata* adjoindre son efficacité au principe divin, *rendant ainsi un service au maître du lieu*. Ce Maître qui accueille et que jamais l'on ne voit...

Il ne faut pas entendre ici que les paroles des hommes seraient présentées dans notre allégorie comme transformatrices de la Parole de Dieu : au contraire, elles se conforment à elle ; cependant, en informant le discours théologique grâce à leur enquête raisonnée et méditée, et en produisant ses images, elles contribuent activement à la propagation du Verbe dans leur sphère d'efficacité spécifique. Dans l'ordre du monde, où le mouvement est loi pour le meilleur et pour le pire, on milite avec foi en se servant de ce mouvement au nom du meilleur.

L'allégorie ne se contente pas de décrire un objet mondain censé porter en lui une signification autre, supérieure en l'occurrence, au texte de surface : elle livre également, à travers de subtils écarts par rapport aux normes topiques — les canaux et les moulins — une clé de lecture. Canaux et moulins font partie du matériau topique : on les retrouve souvent, au sein des jardins ou dans leurs entours. Ce qui fait signe chez Boccaccio, ce qui dysfonctionne singulièrement, c'est son insistance sur la systématité de la démultiplication des canaux, qui est affaire de disposition, sur le nombre des moulins, désignant la force du livre, et sur le lien complexe entre les deux, désignant ce que, faute de mieux, j'appellerai la militance de la beauté. Il n'y a pas seulement description d'un jardin, car en même temps, cette description donne un programme de reversement de l'eau du jardin dans le monde réel. Ce faisant, et de par la contiguïté des objets décrits, Boccaccio livre un commentaire de son propre livre, de son statut et surtout de son mode d'existence et d'efficacité dans le monde. S'il y a un commentaire dans l'allégorie du jardin, sa spécificité réside dans la continuité établie entre l'objet et le discours sur cet objet : le discours parle du jardin, et le jardin est le lieu qui donne naissance au discours. En faisant du jardin une allégorie, le texte se pose comme inspiré par le Jardin du Paradis, mais il se reconnaît concomitamment comme l'objet de sa propre description ; c'est un commentaire de soi auquel se livre le texte, mais cela, seulement parce qu'il passe par la médiation du modèle matriciel du Jardin d'Eden. Ultimement, si l'on tient à formuler l'enjeu en termes « décaméroniens », ce n'est pas le Jardin de Paradis qui est l'être rendu présent par le fonctionnement allégorique du discours, c'est le discours lui-même qui se reconnaît comme un être issu du flot de cette fontaine.

L'allure de ce mouvement, on le voit, emporte désormais le sort global du livre boccacien. À hauteur de ce livre, dire que par l'allégorie de J III, intr., le *Decameron* se fait commentaire de lui-même, c'est affirmer qu'il représente sa présence, réalise sa puissance et lance son fonctionnement dans ce monde, sans jamais cesser de réaffirmer l'intégration de sa propre énonciation dans la hiérarchie de la Création et dans la continuité du flot du Verbe.

V. Disposition au sens : retour à quelques perspectives

Pourtant, tout cela n'est que la disposition interne de l'allégorie en vue d'une interprétation ; cette dernière ne peut être véritablement « disposée au sens » que si, à partir de là, on la réintègre dans le fonctionnement d'ensemble de la *cornice*. Je ne vais évidemment pas me livrer ici à un tel redéploiement des possibilités interprétatives ; néanmoins vais-je en tracer quelques lignes.

Il faut se rappeler que ce jardin d'amour est rituellement institué en cour royale, à travers la désignation

chaque jour d'un roi ou d'une reine en une place cardinale à partir de laquelle s'ordonnent les tours de parole. C'est la matrice des contes qui, l'introduction de J IV nous le rappelle, se déverse ensuite dans le monde des lecteurs, bienveillants ou non. En d'autres termes, la gestion de la vie symbolique (politique et langagière) du jardin, de son ouverture et de son aire d'influence reprend le schéma pneumatique qui régit en particulier les récits du cycle arthurien, dont l'enjeu est de déployer toujours plus l'aide de la Loi royale et chrétienne. Cette propagation peut, seule, désenchanter les terres « gastées » par la peste. L'allégorie du jardin fait de ce lieu un lieu de *poiesis*, un archétype qui devient source d'un renouveau *possible*, en réinstaurant dans le monde la conscience d'une tension historique vers le salut.

Pourquoi ne parler seulement que d'un renouveau « possible » ? En effet, cet ordre divin permettra ensuite la sortie progressive du sanctuaire, d'abord dans la vallée des Dames, où seront narrées les nouvelles de J VII, puis avec le retour final à Florence en J X, 10 — mais ce retour se fera dans le registre de l'indécis et donc de la « contradiction », sans qu'il nous soit dit si Florence est, ou non, relevée de sa punition pour le pêché des pères terrestres, la génération des commerçants. Pères auxquels leurs fils et leurs filles, les devisants de la *brigata*, dans une filiation franciscaine forte, ont préféré le vrai Père, celui des cieux²⁹³. On pourrait presque désigner cette fin comme aporétique, et il n'incombe pas à l'auteur lui-même de trancher : le sens à donner à ce retour a beau être théologiquement indexé, la décision que représente son interprétation ne découle pas d'une « recette » acquise d'avance, ni d'une sagesse allant de soi. Il s'agit d'un choix qui engage tout l'être. Il n'est pas donné à l'œuvre d'un *artifex*, paysagiste ou poète, de décider pour autrui du sort éthique d'un tel choix, mais seulement d'en dévoiler les conditions mondaines ainsi que leurs paradoxes, et de livrer le tout à la conscience de chacun. L'engagement du poète consiste à apposer à la surface de son texte (et à déposer dans la substance de ses images), en un même geste, l'affirmation de l'espoir, présent dans le cœur de tout vrai chrétien, et le retrait qui, justement, laisse à tout chrétien lecteur le choix d'actualiser ou non ce possible qui se révèle à lui²⁹⁴.

Les acteurs (nous tous, humains) sommes pris dans le déroulement de l'allégorie du flot du Verbe, qui met en lumière une dynamique éthique de la parole, en deux mouvements : la parole devisante, sur le plan de la fiction, remonte en amont refonder la foi au plus près de sa source, et participe en aval, sur le plan de la lecture où elle officie comme exemple, au déferlement du flot entraînant la roue des moulins et répandant la bonne parole dans la plaine.

Le *Decameron* n'est pas un commentaire sur le texte de la Genèse, mais sur l'actualité de ce texte, sur la présence d'un tel texte en actes. Il est tout à la fois un commentaire méditatif sur le hiatus qui existe entre le monde tel qu'il est et la beauté de la Création de Dieu, et une méditation poétique sur la possibilité de

²⁹³ Là encore, au cœur du schéma culturel du *Decameron*, questionnant la valeur de l'existence, l'exemple de François d'Assise reste principal. Je me range une fois de plus à l'analyse que fait Jean Lecointe de l'influence de l'exemple de François sur Boccaccio (Jean Lecointe, *L'Idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, op. cit., chapitre sur Boccace).

²⁹⁴ Autrement dit, le livre de la créature reste contenu d'une certaine manière dans celui de l'Écriture. Le *Decameron*, dans sa structure intégrative et dans l'image qu'il donne de sa propre situation d'énonciation, se pose à la fois en commentaire mimétique du livre du monde et de la puissance créatrice, et en humble acte de localisation de soi au sein de la Création, en étant ultimement intégré au Verbe et au Père. Je ne peux que rapprocher cette proposition de lecture de la description que fait M. Ozilou de l'attitude bonaventurienne : « La prolifération infinie des points de vue n'est jamais que l'expression multiforme du retour vers le principe. Bonaventure s'efforce de déployer la totalité des attitudes finies pour les ramener à Dieu dans un unique schème de conversion. Il ne déploie pas la théologie comme un nouveau discours autonome, qui s'ajouterait aux autres et qui ferait nombre avec eux, (fût-il subalternant, comme chez Thomas d'Aquin), mais comme un nouvel *ordre du discours*, capable d'assumer la totalité de ces discours pulvérisés et de ces attitudes partielles, de les parcourir transversalement, et de les réduire à leur principe unique. (...) Ce discours ne saurait demeurer théorique : son contenu impliquant une élévation progressive du sujet vers Dieu, il doit à chaque fois être performé par l'auditeur ou par le lecteur. »

réactualiser dans l'histoire le principe de cette force régénératrice.

Face à la tension qui règne dans la coprésence de ces forces, et dont l'hétérogénéité fait la paradoxale complexité de la condition humaine, la réponse du *Decameron* ne réside pas dans la simplification homogénéisante d'un exposé dogmatique, mais dans l'intelligence et la foi spécifiques d'une conception intégratrice de la Création, conception dont la structure du recueil boccacien nous offre l'expression poétique²⁹⁵. L'optimisme de son auteur s'exprime dans l'harmonie divine qui ressort d'une telle disposition des sphères énonciatrices.

Cependant, un tel optimisme et son orientation onto-théologique ne sont pas la seule philosophie, loin s'en faut, à laquelle on pourrait associer les formes de l'intégration ou leurs variantes, tout aussi fréquentes, que sont les formes de la désintégration. Et ce, quelle que soit l'époque où naquirent ces formes. Aussi, si je devais tracer *in fine* une perspective à partir de cette hypothèse d'un schéma intégratif dans le *Decameron*, je pointerais la nécessité d'interroger la validité de ce schéma d'intégration en tant que schème fondamental de la disposition au sens pour toute œuvre d'art, et à un niveau anthropologique plus fondamental, pour toute œuvre de langage. Ce lieu commun semblera sans doute, et à juste titre, une évidence : il s'agirait seulement qu'on en mesure exactement l'étendue et la profondeur.

Pierre Johan Laffitte

IUFM d'Amiens — Atelier XVI^e siècle, Université de Paris-Sorbonne

²⁹⁵ En ce qui concerne la discussion proprement théologique d'une vision intégratrice de la destinée humaine, et surtout à l'échelle de l'Histoire, dans notre horizon contemporain (c'est-à-dire, ici, post-hégélien), je renvoie à la réflexion, profonde et haute à la fois, de Hans Urs von Balthasar, *De l'intégration. Aspects d'une théologie de l'Histoire*, Paris, Desclée de Brouwer, 1970.

Idéal, différence, intégration

De l'anthropologie du sens dans *L'Idéal et la Différence*²⁹⁶

Pierre Johan Laffitte
pjlauffitte@almageste.net

À partir d'un concept commun

J'appartiens à la première génération qui a pu découvrir la Renaissance par la lecture, entre autres, de *L'Idéal et la Différence* de Jean Lecoïnte. La « personnalité » d'un style, d'un auteur : il nous fut d'emblée possible d'échapper à la chausse-trape de cette fausse évidence, et de questionner la naissance des principales modalités qui, de la fin du Trecento italien aux *Essais* de Montaigne, posent les fondations de cette catégorie qui justifie, à nos yeux, tous les efforts que l'on peut investir dans la critique littéraire. Cette enquête pose des repères dans le passage d'une ère dominée par l'Idéal, critérium rhétorique et poétique, à une Différence « naturelle » peu à peu reconnue, à même hauteur que l'Idéal, puis assumée au sein de sa propre sphère de valeurs. Parallèlement se reconfigure profondément l'ensemble des catégories de la personnalité (organisées autour de l'*ethos* et du *decorum personae*), qualité apte à définir une rhétorique, une poétique, un style. La rhétorique scolaire, la théorie néoplatonicienne du *fervor poeticus* qui inspire Boccaccio et toute la Renaissance à sa suite, l'abondance feuilletée du verbe rabelaisien sous le signe d'Érasme, la radicale revendication de singularité du moi montaignien : voilà quelques points marquant l'infléchissement d'une courbe dans l'évolution de la « psychologie littéraire », et que modélise *L'Idéal et la Différence*. À presque vingt ans de distance, l'ouvrage conserve toute sa faculté à porter le lecteur dans sa réflexion. C'est ce que l'on est en droit d'attendre d'un « classique ».

Lecoïnte revendique l'inspiration de certains anthropologues contemporains. L'idée séminale fut de reprendre au sociologue des castes indiennes Louis Dumont la notion de « structure hiérarchique », et de faire cet outil à la main du critique littéraire de la Renaissance. Un tel emprunt est fondé, de par le constat premier de la thèse : le statut dominant et récapitulatif de l'Idéal dans le champ de la tradition scolaire. Quant à l'émancipation de la Différence et son assumption comme valeur-repère de la psychologie littéraire, elles nous sont données à lire comme le progressif désamorçage, puis le réinvestissement ou l'abandon, de chaque catégorie de l'ancien paradigme.

Je souhaite aujourd'hui retourner le regard : que reverse *L'Idéal et la Différence* à l'anthropologie et la psychologie de la création, et plus généralement du rapport de symbolisation de l'homme au réel ? J'essaierai d'apporter quelques éléments de réponse, au sujet d'une notion précise : l'intégration. 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, une catégorie somme toute triviale faisant partie du bagage de la pensée, au même titre que les prépositions ou les conjonctions aident à parler. Il s'agit pourtant d'un outil présent quasiment en permanence dès lors qu'il s'agit d'exprimer le fait qu'une unité est à l'œuvre : l'Idéal récapitulant l'intégralité des vertus oratoires, la disposition d'un discours visant à orienter la variété de son matériau, etc. C'est également un outil efficace de par son antonyme, la désintégration (la Différence bouleverse le monde hyper-intégré, hiérarchisé, de la tradition scolaire), qui souvent déclenche une nouvelle réintégration, etc. Je parlerais donc, à l'égard de l'intégration, d'un « concept commun », comme on parle d'un « nom commun ».

Lecoïnte lui-même ne thématise pas l'intégration, il n'en fait pas un « concept propre », et cependant son écrit développe une profonde conscience de cet outil notionnel. Il y recourt souvent pour analyser d'abord la structuration hiérarchique du système de valeurs philosophiques et rhétoriques qui portent la parole poétique et sa conception traditionnelle, puis sa lente, mais décisive, évolution vers une structure ouverte

²⁹⁶ Article à paraître in Christophe Gutbub, Trung Tran, Claude La Charité, *Mélanges offerts à Jean Lecoïnte*, 2015.

et antihiérarchique²⁹⁷. Je m'en tiendrai pour ma part à étudier la place qu'occupe l'intégration dans le système traditionnel, ainsi qu'au tout début de son émancipation, c'est-à-dire essentiellement chez Boccaccio (et particulièrement dans le *Decameron*), première reconnaissance majeure selon Lecoite de la dignité ontologique de la Différence. Cela me mènera, enfin, à quelques remarques de méthode. Mais avant tout, il faut préciser ce concept d'intégration, et c'est à quoi nous invite la propre thèse de Lecoite.

I. Structure hiérarchique et schème intégratif

La première partie de *L'Idéal et la Différence* étudie comment la tradition scolaire impose, au fondement de la production et de la réflexion poétiques, un système rhétorique fondé sur un principe *hiérarchique*. 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 »²⁹⁸ ». De cette structure hiérarchique, la caractéristique la plus paradoxale, en fait fondamentale, est ce que Louis Dumont appelle « l'englobement par le contraire », que Lecoite commente ainsi :

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, dont nous nous proposons de reconnaître la présence dans l'ensemble du système de pensée de la tradition scolaire, au-delà de la diversité de ses manifestations, et dont, pour les raisons d'intégration au tout (...), le domaine rhétorique ne peut être isolé, c'est ce qu'avec le sociologue Louis Dumont, nous appellerons désormais une *structure hiérarchique*²⁹⁹.

Lecoite repère les principaux cadres anthropologiques de cette hiérarchie sur le plan théologique (à travers certains aspects de la logique thomiste), dans la physique aristotélicienne des éléments, la théorie des humeurs (de laquelle ressort la polarité masculin/féminin) et enfin les échelles de style (entre haut et bas, avec ses différentes étapes intermédiaires). La récapitulation, selon Saint Thomas d'Aquin, de la catégorie des différentes « espèces » par celle de « genre³⁰⁰ » témoigne le mieux de l'esprit qui préside à cet ensemble onto-théologique, encore largement présent au début de la Renaissance. En son sein, la différence relève de la nature, entendue dans son statut philosophique et rhétorique antique de substrat, mais traduite, au sein de la théologie chrétienne, dans le sens d'une richesse et d'une diversité de la création. Hiérarchiquement, une place à la fois inférieure et cependant légitime est dévolue à la différence, réintégrée dans la hiérarchie de la variété créée dominée par Dieu ; son statut n'est certes pas pleinement celui de l'être, mais pas celui du non-être non plus : un statut de « moindre être³⁰¹ ». Ainsi observe-t-on une « absorption de la différence par la précellence³⁰² ».

Ainsi dessiné, le paradigme de l'Idéal suit de la façon la plus claire une logique intégratrice. Toute valeur, ontologique, éthique ou rhétorique, ne peut être énoncée et perçue que selon sa place dans un système hiérarchique, plus ou moins intégrée, inférieure, ou intégratrice, supérieure. Cependant, la Différence, elle aussi, en tant que paradigme organisateur de la perception d'une psychologie, dessinera son mode d'intégration : pas aussi totalisatrice, mais mettant en œuvre d'autres modalités, plus locales bien qu'aussi efficaces, de récapitulation, de nouage et de redéploiement d'un discours. Pas moins que l'Idéal, cet autre pôle qu'est la Différence recourt lui aussi à l'outil intégratif, tout en le descendant progressivement de son statut dominant, pour peu à peu reconfigurer sa fonction, mais la conserver. Conservation restreinte,

²⁹⁷ Je ne me livrerai pas à un fastidieux relevé des occurrences d'*intégration* et de ses dérivés sous la plume de Lecoite : on en verra apparaître plusieurs au fil des citations, et quoi qu'il en soit, c'est plus l'esprit que la lettre qui, ici, m'intéresse.

²⁹⁸ Jean Lecoite, *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, p.114. [Désormais cité : *ID*]

²⁹⁹ *ID*, p.114. Cf. également Jean Lecoite, « Structures hiérarchiques et catégories critiques à la Renaissance », *BHR*, t.LII, Genève, 1990, p.529-560.

³⁰⁰ *ID*, p.115.

³⁰¹ *ID*, p. 113.

³⁰² *Id.*

certes, mais qui s'intègre de plus en plus à un cosmos qui lui aussi va s'ouvrant, introduisant une infinitude physique dont Lecointe précise les liens épistémologiques avec l'évolution « psychologique » et poétique. Ainsi, l'intégration n'est pas une figure historiquement limitée à la seule ère de l'Idéal hiérarchique.

Quel est le statut de l'intégration ? D'une part, cet outil est orienté par la pensée qui le convoque et le met en œuvre : d'où qu'il ne soit pas un concept, mais un schème. Un schème est une articulation logique, qui permet de lier ensemble deux (ou plusieurs) éléments initialement distincts : ouvrant la pensée à accueillir le divers, tout en assurant son intégrité et sa puissance, il s'agit d'un outil à traiter l'hétérogène. Cet outil peut se manifester à différents niveaux d'un système. Le jeu intégratif opère au niveau du détail le plus étroit ou à des degrés décisifs d'organisation. D'autre part, il reste en lui-même abstrait, et l'observation de sa dynamique positive et concrète ne peut se faire qu'au travers des phénomènes qu'il rend possible. Sa *trivialité* fait que le plus souvent il n'a pas besoin d'être thématisé pour être mis en œuvre, mais seulement convoqué, selon les régimes divers que lui imposent les concepts dominants auxquels il est subordonné. La banalité et l'évidence du recours à l'intégration ne doit pas faire croire qu'elle soit une catégorie active *parce que* non-perçue : que son recours soit conscient ou non-conscient importe peu à son efficacité. Tout au plus sa thématisation la renforce et oriente la tendance à la récapitulation : de là que l'intégration puisse en effet, sous le règne de l'Idéal, devenir une figure majeure totalement identifiée à une stricte hiérarchie, et supposément disqualifiée lors du grand changement paradigmatique.

Partant, quelles sont les formes sous lesquelles se révèle l'intégration à l'œuvre ? Les figures de l'intégration peuvent être de trois ordres. Sur un plan fondamental, mais abstrait, elles recouvrent des mouvements conceptuels, voire des systèmes théoriques entiers, dont ceux qui sous-tendent toute la conception cosmologique traditionnelle. Ensuite, de façon générale, ces paradigmes sont repérables sur le plan culturel, à travers des comportements, et plus largement des catégories de perception, de jugement et d'action collectivement partagées. Enfin, elles sont plus immédiatement observables de façon concrète et esthétique à travers des représentations. *L'Idéal et la Différence* déploie ce spectre, en rapprochant de modèles philosophiques, cosmologiques et rhétoriques, des pratiques scolaires et sociales ainsi que l'organisation esthétique d'œuvres et de styles. Quant aux deux premières de ces figures de l'intégration, théoriques et culturelles, la premier chapitre de Lecointe présente la tradition rhétorique scolaire et le substrat philosophique qui la fonde et en constitue l'environnement intégrateur. C'est cela que nous verrons dans la prochaine partie ; la suivante s'intéressera au troisième cas de ces figures, c'est-à-dire les formes de représentation sensible, en particulier au sein d'une œuvre poétique particulière, le *Decameron*.

II. Rhétorique et intégration

1. La rhétorique intégrée parmi une ontologie hiérarchique

Le système hiérarchique constitue un cadre à la fois physique, ontologique et rhétorique. La parole s'intègre à l'ordre de la nature (*phusis*) et de l'être (*ontos*), et la rhétorique rejoint la physique et l'ontologie. Dans la tradition scolaire, la parole s'intègre à l'ordre du monde de façon globalement aristotélicienne, qui octroie à la rhétorique une autonomie relative et réglée. Le schème intégratif se trouve être à cet égard, me semble-t-il, un outil crucial qui revêt plusieurs formes selon le contexte de son usage. Si Lecointe insiste sur leur distinction dans son premier chapitre, c'est non pour fixer une classification statique, mais parce que leurs variations orientent l'histoire du rapport occidental à la parole. Les grands systèmes ontologiques antiques et classiques peuvent suivre des perspectives parfois profondément opposées, ils ne se retrouvent pas moins sur la disposition hiérarchique et sa puissance intégratrice. S'il ne s'agit pas de faire de l'intégration un concept homogène, dont les différentes ontologies classiques seraient autant d'actualisations³⁰³, en revanche, elles n'en partagent pas moins une caractéristique, qui renforce le système

³⁰³ Il ne s'agit pas non plus d'en faire immédiatement une idéologie, ou un cadre objectif d'organisation sociale, s'imposant à la fois sur les plans politique, technique et imaginaire, le tout formant ce que Cornélius Castoriadis désigne comme « l'institution imaginaire de la société » (Paris, Le Seuil, « Points », 1973).

hiérarchique traditionnel : le processus englobant, plus ou moins rigoureux, qui domine tout l'édifice intégratif, et qui constitue la caractéristique anthropologique dont Lecoinge dresse un tableau magistral. Cette convergence intégratrice et, ou malgré, ces divergences ontologiques, joueront toutes dans le destin du système hiérarchique dans sa version scolaire ; c'est cela qu'attaqueront les premiers mouvements poétiques offrant à la « différence » une valeur autre que subalterne ou contingente.

Le fort ancrage antique d'un tel héritage se situe dans l'influence de la cosmologie aristotélicienne, de préférence sur celle développée par les Stoïciens. La cosmologie stoïcienne est d'une radicalité telle que son ontologie, entièrement impliquée dans l'enveloppe du cosmos (en particulier sous le visage de Chronos), représente peut-être le système intégratif le plus « totalitaire » qui soit³⁰⁴, ne laissant entre *cosmos* et *logos* aucune part à l'ajustement proportionné dont est précisément porteuse la rhétorique dans le système aristotélicien. En effet, Aristote donne une valeur intrinsèque à la parole, qu'il fixe dans une vaste enquête anthropologique³⁰⁵ où la rhétorique est elle-même intégrée, soumise et homogène, à une vaste ontologie. Cette intégration et la circulation entre les différentes aires de cette enquête se fonde sur le principe d'*analogon*, ou de proportion, et d'adaptation. Lecoinge cite un extrait de la *Rhétorique* qui contient en germe le développement stylistique et esthétique de la rhétorique classique :

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 comédie³⁰⁶.

Ce principe de proportion établit une communication de la rhétorique, faite de correspondances, avec les autres régions de l'univers, auquel elle offre l'unité d'un *logos*, autorisant ainsi la correspondance entre le macrocosme physique et le microcosme humain de la cité et de l'individu. La praxis de la parole, qui forge le sens commun, joue donc un rôle schématique, qui relie les différentes sphères du monde et de l'être. Et Lecoinge de souligner combien, dans le passage ci-dessus, la correspondance s'établit entre différentes aires de discours (genres), de styles (niveaux) et de monde (humeurs, mœurs, genre, astres), dont l'opérateur sera le nombre, et la catégorie anthropologique, le « caractère ». Cette fonction analogique impose à l'orateur d'engager dans sa parole l'ordre du monde, étant lui-même intégré au macrocosme :

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 indépendante, la rhétorique reçoit, chez

³⁰⁴ « Même si l'affirmation de l'individu dans le discours a certainement été favorisée, au XVI^e siècle, par la redécouverte du stoïcisme (...) l'objection stoïcienne à la technique rhétorique ne se fait pas sur des bases individualistes. Elle procède de cette même attitude globale, diamétralement opposée à celle des sophistes, qui lui fait rejeter le *nomos* au profit de la *physis*, notamment dans ses positions linguistiques. De même que le mot est directement imposé aux choses par la nature, la parole du sage est une émanation immédiate de la vérité. Entre le *cosmos* et le *logos*, le stoïcisme ne tolère pas la médiation d'un artifice humain. Partageant avec la synthèse aristotélicienne le souci d'unification de la réalité, le système stoïcien ne peut se satisfaire de l'unification analogique, qui maintient un certain degré d'autonomie aux parties du réel, aux mots par rapport aux choses, au discours par rapport à l'homme, à la cité par rapport au monde, et enfin, du monde par rapport à Dieu. Sa visée est absolument totalitaire, dominée par une implacable logique du nécessaire, ne laissant pas la moindre place à la rhétorique, art du probable, ni, peut-être, à la liberté humaine. » (*ID*, p.109.)

³⁰⁵ Par ce terme d'« anthropologie », il ne faut pas entendre la science du sujet moderne au sens où elle émerge au XVIII^e siècle, et dont « notre » anthropologie est l'héritière directe ; la notion désigne le vaste champ de l'enquête (*historia*) menée par Aristote, en philosophe, et qui couvre les différentes aires (topique, rhétorique, poétique, politique, éthique) où vit le *zoon politikon*. Cette enquête intègre l'anthropologie parmi les autres approches du monde, vaste système dont la hiérarchie est fixée par l'ontologie, prise en charge par la *Métaphysique* (et l'*Organon*, pour ce qui est de l'articulation de cette hiérarchie dans le discours de l'enquête, dans le *logos*). On peut dire, en un sens, que notre situation des rapports entre anthropologie et ontologie s'est inversée.

³⁰⁶ Aristote, *Rhétorique*, III, 7, 10-15, 1408a, cité in *ID*, p.104.

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 hiérarchiques³⁰⁷.

Toutefois, la rhétorique, bien qu'intégrée à un niveau hiérarchiquement second, conserve son irréductibilité : elle n'acquiesce pas aux lois immuables de l'être, ni même à celles, inamovibles d'une autre façon, de la nature ; elle demeure l'art du probable et donc du possible ; son raisonnement autonome a recours au syllogisme et à l'enthymème, soit l'art qui pense par l'analogie la part *politique* et *rhétorique* du réel, qui légitimement ne se résout ni au général des lois universelles, ni au contingent des choses qui comptent pour rien :

(...) l'unification analogique maintient un certain degré d'autonomie aux parties du réel, aux mots par rapport aux choses, au discours par rapport à l'homme, à la cité par rapport au monde, et enfin, du monde par rapport à Dieu.

Ainsi, « au risque de surprendre », il faut reconnaître qu'en tant que telle, la praxis rhétorique recouvre 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 clos³⁰⁸.

L'intégration dans sa modalité aristotélicienne demeure globalisante et récapitulative³⁰⁹ : la notion d'analogie demeure hiérarchique, et non relativiste³¹⁰, dans la mesure où elle est intégrée dans un système qui, lui, est fondé sur un principe d'ordonnement vertical. Cette clôture est une des caractéristiques fondamentales de la structure hiérarchique, et c'est cette qualité organisationnelle qui décide de la domination du schème intégratif sur l'ensemble des autres phénomènes.

(...) l'univers aristotélicien (...) 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. (...) 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'hériterait, sophistiquée et systématisée, voire rigidifiée, par la tradition, la réflexion rhétorique de la Renaissance³¹¹.

Mais cette *analogie*, qui informe l'art de la parole, n'est pas qu'une vertu extérieure reliant la rhétorique aux autres parties du système : ce principe dominant toute structure hiérarchique a beau fonctionner à l'échelle ontologique, mais son inspiration reste avant tout, et profondément, rhétorique³¹². Car de fait, si depuis sa place intégrée, la rhétorique traduit cette domination logique, elle n'en développe pas moins sa propre procédure intégratrice, au sein de laquelle la subjectivité s'articule aux cadres hiérarchiques d'une pensée topique fortement architecturée, primant sur toute parole « naturelle ». Ainsi, dans la rhétorique, l'analogie n'est pas seulement relayée par les formes logiques du syllogisme, ce qui réduirait la *Rhétorique* à n'être qu'une dépendance technique de l'*Organon*, tandis qu'elle est, plus profondément, une pragmatique (ce qui trouvera chez Cicéron son expression politique la plus forte) : l'analogie pénètre les catégories oratoires, d'*actio* et de *style*, à travers les deux notions de *decorum* et d'*aptum*. De même, la *Rhétorique* ne règle pas la valeur de la parole par sa seule fidélité mimétique au réel qu'elle travaille, ce en quoi elle n'est pas la *Poétique*. L'enjeu de l'analogie, loin d'être celui d'une adéquation par ressemblance, est celui de la

³⁰⁷ *ID*, p.104-105.

³⁰⁸ *ID*, p.109.

³⁰⁹ Ce faisant, elle évite une intégration « totalitaire » comme elle l'eût été sous un jour stoïcien de distinction radicale entre *cosmos* et *logos* sans aucune possibilité d'espace intermédiaire pour une médiation proprement humaine, langagière, tout autant qu'une intégration humiliante pour la rhétorique rejetée dans la sophistique comme c'eût été le cas dans un étagement de type platonicien dans le rapport de participation à l'idée. « La représentation aristotélicienne du monde (...) repousse 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. » (*ID*, p.110.)

³¹⁰ Un tel devenir relativiste de la rhétorique est plutôt la forme qu'a pris son regain de vigueur depuis une trentaine d'années. Cela n'est sans doute pas pour rien dans le regain d'intérêt des sciences humaines et de l'anthropologie culturelle pour le champ des études rhétoriques. Mais c'est là dialoguer avec un Aristote qui est notre contemporain, pas celui de la Renaissance.

³¹¹ *ID*, p.104.

³¹² Notre siècle linguistique dirait que ce principe se fonde sur la dimension métaphorique du langage.

convenance de la parole, entendue comme préservation de cette distinction liante. Dans la fidélité de la parole aux choses qu'elle énonce, c'est une correspondance structurelle qui importe à l'orateur, et non une adéquation morale ou une fidélité de *représentation*, de *figuration*, réalistes ou subjectives, au sens où nous entendrions ces termes aujourd'hui.

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*³¹³.

L'inscription mimétique de l'ordre du monde dans la parole passe par un ordonnancement énonciatif, lui-même devant être proportionné à l'objet qu'il énonce ; la nature imitée (y compris la nature politique du *zoon politikon*, c'est-à-dire la cité) n'est pas de l'ordre de l'objet d'une description, mais est pensée comme la reproduction d'un acte (*mimesis praxeos*) dont la valeur est déjà rapportée à l'échelle du monde hiérarchisé dans lequel elle s'intègre. Le matériau qui fait l'objet du travail langagier n'est pas un élément « objectif », supposé pur, mais une matière toujours déjà travaillée, être de valeur dépendante de sa place d'intégration dans le système des êtres, donc du langage. Ainsi un même fait, selon sa position dans l'ordre du discours, reflètera-t-il un certain ordre des choses, ou un autre, et sans doute peut-on situer dans ces parages l'importance des réflexions sur l'enjeu, dans la praxis rhétorique, de la *dispositio* et de son œuvre d'ordonnancement. Quoi qu'il en soit, des déterminations éthiques et physiques forcent cette perception structurelle plus qu'objective :

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 devinons 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 personne³¹⁴.

En un sens, toute l'enquête de Lecoine pourrait se lire comme l'étude de la force intégratrice de la rhétorique vis-à-vis du monde, objet et environnement d'où sourd et où existe la parole, et où se situe donc, aussi, la personne de l'orateur. Cette force propre fonde l'autonomie, relative, mais réelle, de la rhétorique. C'est sur ce point que l'on va s'attarder à présent.

2. Dynamique intégratrice de la praxis rhétorique : éthique, topique, histoire

Concevoir le système rhétorique comme une matrice discursive totalement prédéterminée, sans vie, provoquerait un blocage dans la circulation entre les différentes places hiérarchiquement définies. Ne prévoir aucune place pour la personne de l'orateur, et pour la part de nécessaire liberté à laisser à sa décision, ruinerait le vif d'une structure qui, au contraire, n'existe que dans la possibilité réglée d'une circulation fluide du sens entre chacune des positions adoptables. Ce figement sera, de fait, à l'origine de la dérive formaliste et hyper-scolarisée auquel, dès l'âge classique lui-même, la rhétorique commencera à se réduire³¹⁵, sans plus cesser depuis. Pourtant, la rhétorique n'en constitue pas moins, en amont de ce déclin, une praxis vive, même dans sa dominante scolaire, qui récapitule et influence toutes les autres pratiques de la parole, dont la poésie. C'est au cœur de cette vivacité rhétorique que nous plonge le premier chapitre de *L'Idéal et la Différence*, en mettant en lumière combien l'intégration, à l'œuvre dans la structure hiérarchique, ne désigne pas un état statique clos, mais est avant tout une tendance dynamique. La logique

³¹³ *ID*, p.110.

³¹⁴ *ID*, p.111.

³¹⁵ « 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, 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 ». (*ID*, p. 105-106.)

intégratrice lance un mouvement centripète, englobant ou récapitulatif, et son ordonnancement, dans sa disposition elle-même, exerce une dynamique unificatrice qui opère immédiatement sur l'ensemble des éléments entrant dans l'univers du discours, aussi divers soient-ils. Loin d'une homogénéisation massive, le principe récapitulatif vise à assurer la diversité matérielle et la dignité des individus. Cette hésitation entre statique ou dynamique constitue un témoin du degré de vie ou de figement du système hiérarchique.

La rhétorique, en tant que praxis intégratrice, se définit par trois critères : ouverture, subjectivité et technique. Le premier critère, qui peut sembler paradoxal, vue la dimension pragmatique de la formation scolaire et son figement, est l'ouverture sur le monde : que ce monde, lui, soit ontologiquement clos, rassure les bases adaptatives et fortement « utilitaristes » de l'enseignement de la rhétorique, soit, mais c'est parce qu'elle est elle-même intégrée dans cet univers que la rhétorique peut être dite « ouverte » et y conserver sa vivacité autant que son adaptation. La rhétorique se transmet comme une prise en compte du monde réel, et donc, en son sein, des personnes³¹⁶. La deuxième caractéristique est précisément la présence d'une subjectivité, dont la réflexivité demeure la conquête encore à venir (Lecointe fait de ce point la radicale distinction entre Moyen Âge et Renaissance), et l'enquête sur la notion d'*ethos* vise à établir le statut et la valeur de cette « personnalité », ou qualité de la *persona*, au sein du système hiérarchique d'ensemble. Enfin, et corrélé, la praxis se définit par le travail (*l'ars*, regroupant un ensemble de *technai*) d'une nature — celle du monde, mais aussi et avant tout celle de l'élève et de l'auteur eux-mêmes, c'est-à-dire leur personnalité qu'il va s'agir de sculpter et de critiquer selon les critères de l'Idéal. Ainsi, la rhétorique est intégrée à une ontologie et une psychologie, niveaux intégrants qui la déterminent, mais la laissent émerger comme une « machine à traiter » le monde et le sujet, c'est-à-dire à les intégrer à son tour selon ses catégories propres.

C'est à travers les catégories, non pas de *sujet* au sens d'un être autonome et porteur d'une valeur singulière, *sui generis*, mais de *personne* et de *caractère*, de comportement et d'humeur, que s'appréhende « l'être de parole », l'individu rhétorique d'une parole émise et reçue au sein d'une communauté éthique. On trouve ici la force de reconfiguration des mots et donc des choses, à l'œuvre dans une pensée topique. Comment articuler ces deux dimensions, éthique et topique ? Le mouvement intégratif rhétorique est pensé et mis en œuvre à travers différentes modalités : le *decorum*, adaptation des paroles (*generes dicendi*) au monde (*decorum rerum*) ainsi qu'à la personne de l'orateur (*decorum personae*), selon une logique qui subordonne le style à l'objet traité (héritage de la *Rhétorique* d'Aristote, mais également de sa *Poétique*). Cet ensemble s'organise autour de la catégorie de l'*ethos*, qui en constitue non seulement le substrat (sur le plan thématique), mais le schème qui articule la dimension sociale et humorale, collective et individuelle, macro- et microcosmique. Le concept d'*ethos* est donc la catégorie par laquelle est pris en compte ce qu'il en est de la nature. Mais ce mouvement est également réglé par rapport au monde selon une logique des lieux : la rhétorique représente donc une *pensée topique*. La pensée topique est un système foncièrement intégratif, de par l'organisation des différents niveaux de lieux, des plus généraux — « communs » — aux plus spécifiques³¹⁷. La pensée des lieux est une des plus puissantes matrices discursives occidentales³¹⁸, même si l'assèchement technique de cette forme de pensée a pu pousser à l'extrême l'aspect hiérarchique et répétitif de la production intellectuelle — c'est cette image « stéréotypée » qui prendra le dessus lorsque son

³¹⁶ C'est ce que Lecointe analyse à travers les pratiques scolaires de la rhétorique, où l'incarnation de l'idéal demeure une nécessité somme toute très « personnaliste ». L'étagement des différents systèmes d'opposition vise leur récapitulation ultime sous le signe du terme le plus éminent, désignant l'Idéal. Dans la tradition médiévale, cette récapitulation conserve une dimension d'incarnation : l'Idéal n'est pas abstrait, mais s'incarne dans le représentant le plus insigne de son genre. Le règne de l'Idéal, quant à lui, sera précisément la conquête d'une étape ultérieure de la pensée Renaissance, qui après la tradition rhétorique aristotélicienne, aura pleinement réinvesti la théorie platonicienne de l'Idée.

³¹⁷ L'un des ouvrages dominant la tradition scolaire est le *De inventione*, « qui fournit notamment toute la terminologie classique des "lieux" de l'invention, d'une importance capitale. » (*ID*, p.54.)

³¹⁸ Pensée topique dont nous sommes toujours en partie les héritiers (je renvoie, parmi bien d'autres titres, au grand colloque recueilli dans Christian Plantin et Georges Molinié, éd., *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris Kimé, 1993).

déclin s'amorcera, accompagnant logiquement celui de la rhétorique en général, dès la fin de l'époque moderne. Mais avant d'en arriver elle aussi à cette phase de déclin, la puissance intégratrice spécifiquement topique désigne la faculté à disposer, distribuer la matière pensée et discursive, à la relier en la faisant participer à un réseau de places, de rapports qui sont en eux-mêmes, automatiquement et dynamiquement, synthétiques ou analytiques. Bref, c'est un outil fondamental du logos, tel qu'il aide à dessiner une forme — de pensée ou de propos —, et à imprimer sur une matière l'action fécondante de cette forme. La puissance de ce système consiste dans le réglage et l'adaptation de son ouverture à la matière discursive a priori la plus diverse : elle est l'une des plus fécondes machines à accueillir le contingent et à le traiter selon les lois d'un logos, et d'une éthique. Ce schéma, subordonnant la matière à la forme, est d'origine fondamentalement aristotélicienne ; néanmoins, il n'en est pas moins compatible avec d'autres formes d'intégration, platonicienne par exemple, ce qui expliquera sa vie en dehors même de la seule tradition scolaire.

Voir l'un sans l'autre chacun de ces deux versants, éthique et topique, fait chuter l'édifice rhétorique³¹⁹ : soit dans la vacuité de la machinerie statique d'une topique sans singularité personnelle, sans plus d'ouverture sur le monde (les lieux communs se contentent d'arraisonner le réel, ou de ranger aux oubliettes de la contingence ce qui en lui n'est pas partageable dans l'aire de la *communitas*) ; soit dans la valorisation géniale de la singularité personnelle (la place fondatrice du génie est alors conçue comme hors de toute localisation possible en termes de lieux communs). Dans cette disjonction, on repère la mort par scission de la rhétorique, et le triomphe de la conception romantique et postromantique de la littérature³²⁰.

Or tout à rebours de cette scission, la dynamique qui constitue la rhétorique intègre la souplesse du réel. L'intégration hiérarchique se déploie tant dans l'espace que dans le temps. Ce mouvement animant la rhétorique existe sous deux formes : une progression structurale du sujet parmi l'aire discursive qui porte sa parole (au prix d'en constituer l'horizon indépassable), comme on vient de voir, mais également une évolution diachronique, tant à travers le temps de l'histoire collective, qui situe chaque auteur dans une hérédité dominée par de grands ancêtres, que le temps existentiel de l'histoire individuelle. En effet, le système hiérarchique se développe également sur le plan temporel, à travers ce que Lecoinge désigne comme les deux principaux « schèmes historiques » de la hiérarchie³²¹. D'une part, le modèle hésiodique de l'âge d'or présente une domination des origines, incarnation d'un Idéal à jamais perdu au sein d'une vision de l'histoire comme dégénérescence plus ou moins accusée, dans laquelle toute œuvre et tout auteur demeureront à l'ombre d'un Idéal perdu. D'autre part, le modèle biologique du cycle³²², qui culmine en

³¹⁹ À ce titre, il n'est sans doute pas innocent de voir combien dans les dernières décennies les revalorisations de ces deux catégories ont été contemporaines : celle de la catégorie d'*ethos*, entre autres par la thèse de Lecoinge, et celle de la topique, essentiellement par la thèse de Francis Goyet (dont on reparlera dans la dernière partie de cet article, cf. *infra*, p.24sq.) : *Le Sublime du lieu commun. L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996.

³²⁰ À proprement parler, cette scission désigne la dynamique inverse de l'intégration : la désintégration. L'état figé n'en est que le signe avant-coureur. Un état stable, intégré, ne peut être qu'un état précaire, en permanence à refonder, et le figement d'un système désigne la fausse apogée qui ne peut être que le prélude à sa désintégration, lorsque les forces vives qui l'animaient se délient, et le désertent. Pour la discussion de ce terme de « désintégration », cf. *infra*, p.20sq.

³²¹ Lecoinge précise bien que l'influence de ces schèmes sur la représentation des valeurs poétiques a pu être successive, mais aussi concomitante. (*ID*, p.172sq.) Au sein de l'ontologie aristotélicienne elle-même, il fait remarquer que les différentes figures de la structure hiérarchique ne sont pas exclusives les unes des autres : si sur le plan cosmologique et ontologique, c'est bien d'une stricte hiérarchie centrale qu'Aristote fait le choix en guise de récapitulation, il n'en est pas moins l'initiateur d'une conception somme toute cyclique du temps, n'hésitant pas à se situer lui-même à un sommet dialectique apte à récapituler l'ensemble des savoirs qui l'ont précédé, et donc de poser sa vaste enquête en un nouveau point de commencement dans l'histoire de la connaissance (c'est tout le sens des premières lignes de la *Métaphysique*).

³²² Lecoinge cite Scaliger : « On dirait que, revenue à la vie, elle commence une nouvelle enfance avec Pétrarque (...) » (Scaliger, *Poetices l.VII*, VII, analysé par Fumaroli dans « JCS et le schème historiographique », C. Balavoine et

son *akmé*, est incarné en un auteur récapitulatif, ou biographiquement en une œuvre de maturité ; le cours du temps est ici rompu en une phase ascendante, dont le processus agonistique d'accumulation imitatrice se parachève en un auteur idéal (Cicéron, Virgile, Horace) et, au sein de sa biographie, en une œuvre majeure (*L'Énéide*), puis en une phase descendante reproduisant le déclin dégénératif d'une imitation à l'ombre des *majores* indépassables — jusqu'à ce qu'un nouveau rejeton ne relève le défi de dépasser les Pères, rouvrant une ère de féconde rénovation.

Dans une telle conception de l'histoire poétique, chaque « invention » survient avec pour horizon d'enrichir à son tour le sol topique sur lequel elle a germé : sa position n'est pas celle, atopique, d'une œuvre sans repère possible (au sens où le proposera la conception romantique du génie, dans un rapport d'immédiateté non-conventionnelle de la nature et de la forme), visant à fonder son propre horizon d'attente. On a vu comment l'ethos, catégorie de la personnalité, neutraliser la part contingente de la nature en l'intégrant immédiatement dans le travail topique de la parole, qui informe la matière « naturelle » inédite : on retrouve un écho de cela sur le plan temporel, dans la tradition biographique des *euremata* (« inventions »³²³), qui travaille « l'inouï » d'une œuvre, qualité positive à la seule condition (mais allant de soi) d'être tendue par l'effort d'être insérée dans le fonds commun hérité, légué rénové aux générations descendantes, qui naîtront à leur tour d'autant plus intégrées dans cette vaste topique discursive, bassin toujours plus riche et affiné de catégories traitant le monde.

L'intégration est donc un schème dynamique autant symbolique, spatial, qu'historique, temporel.

3. La place de la Différence

La Différence intégrée par la rhétorique traditionnelle

Continuons à questionner ce qui fait la vie, paradoxale à nos us antihiérarchiques, de la praxis rhétorique. On le voit, les catégories qui organisent le système rhétorique et sa transmission scolaire, peuvent être considérées selon les catégories de l'intégration. Leur rigueur interne porte à son degré le plus strict la soumission de la matière aux lois organisatrices, mais paradoxalement, elle n'ignore ni la singularité, ni la différence, ni la « nature » : la place de la différence est seulement inférieure, son intégration relève d'une orthopédie intellectuelle, d'une régulation de l'*enargeia*, et d'un branchement sur cette dernière des différentes paroles et actions qui constituent l'*ars*. Deuxièmement, cette rigueur de la rhétorique, que l'on peut qualifier de fermeture interne, est inséparable de son ouverture externe à l'ontologie, que l'on a déjà vue et qui sous-tend son organisation : elle l'intègre et donc la domine, et l'oriente³²⁴. Cette tension, entre la dynamique intégratrice et son ouverture à ce qui pourrait potentiellement la « désintégrer », caractérise toute pensée vive : c'est ce qui distingue la rhétorique, telle qu'en son programme aristotélicien puis

P. Laurens, *La statue et l'empreinte. La Poétique de Scaliger*, Paris, 1986, p.7-15), ajoutant : « 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 XIV^{ème} 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 (...). » (*ID*, p.175)

³²³ *ID*, p.74.

³²⁴ Ce branchement de la sphère scolaire sur sa vie sociale est souvent oublié lorsque l'on s'en tient à une seule lecture des traités didactiques : le primat de la technique sur l'affirmation primitive du subjectif n'est pas un assèchement de l'*enargeia* naturelle, mais sa maîtrise en une rigueur discursive. Certes, la tentation d'une réduction au pur « utilitarisme » demeure présente dans la rhétorique qui demeure la première grande théorie pragmatique du langage : par définition, il s'agit pour elle de se concentrer sur l'accroissement de son efficacité, tant son fondement semble aller de soi. Renforcer ce lien est précisément ce à quoi vise l'ajustement (justifiant l'aptitude individuelle de l'orateur) de l'intégration de sa technè dans l'environnement social et politique. Telle est la place de l'*aptum* et du *decorum*, dont le souci concerne autant l'objet du discours que le sujet de la parole. Mais dans le renforcement technique de ce lien, tout dépend de la qualité d'ouverture et de la présence subjective qui innerve la praxis : c'est la différence entre une pratique à régime purement « adapté » et une praxis à régime subjectif.

cicéronien, du figement tendanciel de la tradition scolaire, sous le signe cette fois de Quintilien. Ce sont des points connus³²⁵, sur lesquels Lecoinge revient rapidement pour souligner surtout combien ce qui change, de l'une à l'autre de ces positions, est l'équilibre interne à l'art du discours : aucune des parties de l'art oratoire n'est écartée, mais c'est son intégration à un niveau plus ou moins moteur ou subordonné de l'édifice global qui décide de l'orientation de la praxis rhétorique. Toutefois, dans aucune de ces orientations ne disparaît la dynamique même d'intégration.

Dans ce cadre, la différence dont est porteuse la parole individuelle n'a jamais pour statut l'extra-territorialité, fût-elle idéalisée ou crainte : la subordination du cas particulier à la loi générale est totale, dans la mesure où même l'éviction, sous la catégorie de la contingence, de la part « inessentielle » de la nature, à la stabilisation impossible, tient lieu elle-même d'intégration, de localisation relative, neutralisante, dans un ensemble repérable (c'est là la force de la topique). Et jusque dans l'exploit singulier d'une énonciation inédite, exprimable à travers le topos du *ego princeps* et réintégré dans la forme des *euremata*³²⁶, l'idéal qui anime toute prise de parole demeure sa réintégration au sein de l'ensemble. Cela, afin d'enrichir la liste des grands lieux dont le but est de (re-)devenir toujours plus *communs*, et dont n'est jamais remis en cause la priorité dans la fécondité logique, en tant que formes accouchant de toute parole, passée, présente ou future, participant d'un même *logos*. L'assujettissement de la nature à l'*ars*, par les pratiques scolairement perpétuées de l'*imitatio* et de l'*exercitatio*, est à l'œuvre à travers ces catégories tendues en permanence vers un effort ré-intégrateur. En suivant Quintilien, la prise en considération de l'individualité se fait certes ouverte à l'ethos, au caractère de l'individu, mais toujours en le subordonnant à une stricte hiérarchie dans les aptitudes à apprendre, où « une place significative [est] accordée aux facultés mimétiques, qui est l'indice d'une insistance sur la reproduction du comportement magistral, et non une reconnaissance de l'existence de formes d'esprit particulière » : « si donc la nature se manifeste, c'est toujours comme une matière, (...) une certaine résistance à cette information qu'est la formation technique³²⁷ ».

Dans ce schéma d'inspiration aristotélicienne, où la matière se soumet à la forme, le rôle de la nature est essentiellement passif et « l'enseignement de la rhétorique prend la différence pour point de départ et l'uniformité pour fin³²⁸ ». On ne saurait mieux désigner la tension intégratrice centrale qui oriente toute la pédagogie 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'idéal³²⁹ ». Mais précisément, on voit dans cette triple subordination s'ouvrir ce qui relève du simple « formatage » sans âme à une conception elle-même unifiée, intégrant à la fois l'être (matière/forme), la praxis (nature/travail) et le savoir (différence/idéal).

Voilà qui forme le substrat de ce que Lecoinge nomme les « universaux du discours critique », qui sous-tendent le regard porté tant sur les œuvres et leurs auteurs, que sur les personnalités que l'on éduque à l'art de la parole. L'intégration s'y révèle une tendance dynamique, et non directement la contention

³²⁵ Chez Aristote, la tension demeure permanente entre l'enargeia et la dynamique de son intégration par une forme maîtrisée. Cela peut se comprendre par la proximité, dans l'enquête du Stagirite, de la rhétorique avec les sphères poétique et éthique : le système philosophique aristotélicien ouvre sur une ontologie qui dynamise profondément l'ensemble formel auquel pourrait se réduire la rhétorique comme entraînement technique (ce qui, auprès de celui qui sur ce point demeure l'élève de Platon, demeure le péché originel de la sophistique), et en fait une *praxis* spécifique. Cette praxis sera réaffirmée, et profondément politisée, par la pratique cicéronienne, qui intègre la parole non plus dans la perspective aristotélicienne de l'enquête du *logos*, mais dans l'arène actuelle de la cité (cet aspect est tout particulièrement saillant dans la thèse de Goyet). Un mouvement de retrait du plan politique a lieu par la scolarisation et le mouvement parallèle d'artificialité, orientée cette fois sous l'autorité de Quintilien, et dont hérite la tradition scolaire et sa très forte soumission de tout ce qui peut remettre en cause un ordre préétabli : l'intégration est alors orientée dans une toute autre direction qu'au sein de la praxis cicéronienne.

³²⁶ *Id.*, p.74.

³²⁷ *Id.*, p.60.

³²⁸ *Id.*, p.61.

³²⁹ *Id.*

immédiatement stabilisatrice que nous donnent à penser les vestiges privés de leurs racines que sont, à nos yeux de postromantiques, les traités de lieux communs ou les manuels oratoires.

La Différence intégrée par l'inspiration poétique

En revanche, une fois asséché l'environnement scolaire traditionnel qui autorisait l'évidence de la technicité dans sa préséance sur toute posture singulière, cette primauté deviendra l'objet de charges, alors devenues possibles par une nouvelle configuration discursive, et d'autant plus violentes qu'elles s'énonceront depuis leur position de refoulement en bas de l'échelle hiérarchique. Ces charges viseront l'aridité artificielle de la rhétorique, dont l'évidence se sera entre temps faite négative, par contraste avec le retour dans le discours critique d'une nature géniale du poète — ce sera la naissance toute « néoplatonicienne » de la Différence telle que nous en sommes encore les héritiers. Par-delà se déploiera l'âge érasmien, qui constitue la seconde grande époque composant l'enquête de *L'Idéal et la Différence*, et le plein déploiement d'une rhétorique de l'*ethos*, c'est-à-dire d'une pratique langagière dans laquelle la catégorie de la personnalité, comme source singulière de *poiesis*, fraye définitivement en Occident sa voie vers la prise de conscience de la valeur spécifique et autonome de l'art poétique et, par-delà, de la « chose littéraire » et du jugement esthétique.

L'affirmation de la Différence dans sa pleine autorité, depuis sa place la plus humble sur l'échelle dominée par l'idéal, prend deux voies. L'une cherche à accéder à la noblesse de l'idéal, et à faire un écart « par le haut ». Pareille agonistique fait de la Différence un critère visant à remplacer l'Idéal dans la hiérarchie des valeurs, mais sans remettre en cause la structure pyramidale proprement dite : seulement l'occupation de sa place dominatrice, récapitulative et législatrice. La seconde voie, qui lentement émerge à partir de la première, propose un écart proprement différentiel, « de côté ». Cet écart enrachine l'excellence poétique non plus dans l'incarnation d'un idéal fixé par une tradition et incarné par des figures d'Autorités (Cicéron, Virgile, voire Dante), mais dans la singularité du sujet lui-même, dans la loi géniale dont il est le porteur plus ou moins obscur, et qui progressivement s'émancipe de la généralité dominante, à travers la gloire du poète, son porteur unique³³⁰. Les deux voies ont été menées par la même évidence de devoir distinguer dans la valeur poétique une irréductible singularité ; mais la première voie s'en est tenue à la singularité de la personnalité générique (le génie *du* poète), quand la seconde visera à la singularité de la personnalité individuelle (le génie de *tel* poète). Dans cette progression vers une singularité proprement dite³³¹, Lecoindre nous propose deux points de bascule majeurs : la refondation ficinienne de la théorie du *furor poeticus*, déjà présente en fait chez Boccaccio, mais renforcée par le rapport de Ficin à la lettre des *Dialogues* de Platon ; puis Érasme et sa militance en faveur d'un recentrement de la valeur du style autour des catégories de la *personne*, et donc de l'*ethos*.

Ici entre en jeu, dans toute sa distinction, le platonisme, c'est-à-dire l'« autre » grande ontologie antique qui, vis-à-vis de la dominante aristotélicienne de la tradition scolaire, va décider du profond remodelage de l'équilibre entre Idéal et Différence. Lecoindre prend soin de noter la position ambivalente que joue la théorie de la participation à l'Idée vis-à-vis de la logique intégratrice : parfaitement hiérarchique (l'intelligible intègre le sensible, selon une sélection et une disposition tout à fait précise des couches ontologiques), elle devient pourtant, à la Renaissance, la source la plus vive d'une remise en question de l'intégration sous sa forme aristotélicienne. Par elle, une place est réservée à la parole inspirée, le *furor* qui fonde la légitimité du poète à chanter de sa propre Autorité, et donc défait potentiellement tout cadre discursif commun, au nom d'une inspiration supérieure, sur le plan de l'être, à la parole collective toujours plus ou moins plombée de doxa. C'est ainsi au nom d'une intégration de rang supérieur qu'est affirmé le

³³⁰ Évidemment, cette seconde voie est celle dont nous-mêmes, aujourd'hui, sommes les continuateurs, héritiers d'un déclin de la rhétorique qui commença bien avant l'avènement romantique du sujet moderne, de Mallarmé et d'un XX^e siècle ayant fait son fond de commerce de la lutte contre les lieux communs de la doxa au nom de ce qu'Alain Badiou a appelé la « passion du réel » (*Le Siècle*, Paris, Le Seuil, « L'Ordre philosophique », 2005).

³³¹ La progression vers cette notion de singularité poétique est évidemment parallèle à l'assomption logique et philosophique de cette valeur à travers les thèses nominalistes, entre autres dans le cadre de la « querelle des universaux ». Il s'agit là aussi d'un terrain tout à fait fertile pour l'étude du schème intégratif dans la pensée occidentale.

primat d'une différence ontologique du poète, et donc de sa parole, sur les cadres prédéfinis d'une pratique qui, à base d'*inventio* et d'*ars*, ne peut suffire à l'engendrement d'un *logos* plein. Est ainsi remis en question l'efficace rhétorique qui, dans le cadre de la *civitas*, intègre selon sa *ratio* analogique les actes et énoncés produits par ses sujets, « vivants politiques » (*zoon politikon*). Cette force polémique antirhétorique de la Vérité³³² ressort, profondément rénovée, de la vague italienne de la poétique néoplatonicienne. Cette dernière emportera la transformation progressive de la rhétorique classique qui, sous les auspices de la « divine fureur » du poète, aboutira au XVI^e siècle à ouvrir³³³ la toute-puissance technique aux données d'une nature qui cesse définitivement de n'être qu'une matière indocile à domestiquer, pour devenir une source énergétique de vérité. Par la pleine réaffirmation du *furor*, l'atmosphère platonicienne se révélera à terme profondément en harmonie avec le basculement épistémologique par où le paradigme de l'Idéal, adapté à un univers clos et hiérarchisé, incarnation récapitulant le divers sous l'espèce du plus excellent représentant du genre, marquera, puis cédera le pas devant l'éclosion d'un univers infini, où la réalité est ultimement l'attribut des individus, et non plus des universaux. Alors s'affirmera une Différence individuelle, enfin compréhensible, mais par la seule catégorisation idéale du concept abstrait. Ainsi, aristotélisme et platonisme, soit des ontologies relevant toutes deux d'une même et stricte intégration hiérarchique, se voient devenir quasiment antagonistes, au fur et à mesure de leurs réélaborations Renaissance, radicalisant des options qui pourtant, au Trecento boccacien, demeuraient encore tout à fait articulables dialectiquement, précisément au nom de leur commun déploiement d'une intégration du Tout réel sous le règne de l'Un du Verbe.

Du passage de l'intégration rhétorique de la Différence à son émancipation poétique, on remarque encore une fois que, tout comme lors de l'analyse des différentes orientations de la praxis rhétorique (chez Aristote, Cicéron et Quintilien), les mêmes matériaux substantiels reviennent : c'est leur place dans la hiérarchie organisatrice des valeurs qui fera changer totalement l'ambiance des théories de la « psychologie littéraire ». On reviendra sur ce point de méthode historiographique dans la dernière partie de cette étude³³⁴.

III. Deux figures esthétiques de l'intégration

Je voudrais à présent considérer l'intégration non plus seulement sous le jour abstrait de sa fonction dynamique dans des systèmes conceptuels ou des comportements sociaux, mais en regardant sa dimension sensible : je prendrai le cas d'une de ses représentations les plus répandues, le cercle, puis le cas de sa mise en acte dans une œuvre poétique, le *Decameron* de Boccaccio.

1. Généralités sur la figure du cercle

Parmi les formes sensibles, la figure la plus évidente de l'intégration (mais pas la seule) est le cercle. Là encore, la figure n'est pas statique, mais toujours immédiatement dynamique, donnant naissance à d'autres cercles de façon concentrique, dans un mouvement centripète d'expansion de type pneumatique, ou bien les contenant dans une relation d'encercllement : relation d'ex-plication ou d'implication (de « complication », dit Boèce³³⁵). Le mouvement d'appartenance du réel à un cercle intégrateur peut ainsi fonctionner dans deux sens : soit l'aire concentrique irradie à partir d'une source centrale, soit symétriquement l'intégration se fait par encercllement, le cercle le plus intégrant dominant l'ensemble des

³³² On peut noter que cette force polémique et antirhétorique de la Vérité constitue l'un des traits transhistoriques de tous les platonismes, dont, parmi nos contemporains, le représentant le plus affiché est Alain Badiou.

³³³ « Ouvrir », c'est-à-dire « désintégrer », au sens précis que je lui donne dans la dernière partie de cet article (cf. *infra*, p.20sq.).

³³⁴ Cf. *infra*, p.20sq.

³³⁵ L'emploi de ces termes nous permet même de pointer un des champs où cette image de l'ex-plication informe la conception du rapport au réel concret du discours : le discours de glose, qui dans les marges déploie autant qu'il déplie, qui explique l'impliqué, dans un rapport de subordination à « l'objet central » de la méditation ou du commentaire.

sphères intégrées. Dans le registre iconographique, on pourrait penser à ces images médiévales où le Christ contient dans son corps ovoïde la diversité des autres figures. Entre tous ces cercles, une harmonie (source entre autres d'une approche musicale, dominée par le schème analogique) joue le rôle de communication entre les différents degrés de la réalité (musique des sphères et musique humaine, par exemple), qui se répondent en reproduisant, chacun à son niveau d'intégration, les mêmes rapports d'eurythmie.

Le cercle vaut comme figure spatiale autant que temporelle, et dans l'instauration des différents schèmes historiographiques, on a vu qu'existe un temps hiérarchique, sous la forme la plus « pure » du temps hésiodique, où tout part de l'« origine ». Mais par delà la représentation chronologique, c'est dans la genèse du mouvement qu'il importe de désigner un point premier, et sa place centrale : à ce titre, le modèle du moteur premier aristotélien constitue la forme sans doute la plus stricte de ce point principal, et qui a connu l'influence la plus grande. La dynamique intégratrice fonctionne toujours, quelles qu'en soient les différentes manifestations dans l'ordre du temps et dans l'ordre de l'espace. Par exemple, le contraste de distribution entre le système aristotélien, centré, et la conception stoïcienne du temps, « encerclante », n'empêche pas l'un et l'autre de constituer deux représentations également exemplaires de la figure intégratrice de la *physis* : par-delà les différences dans l'organisation de l'intégration, le divers s'y subordonne toujours à un ordre intégrant qui déploie la généralité (ou l'universalité) de ses lois, et dont chaque degré intégré organise la reproduction à son échelle de réalité, selon ses modalités propres, qui ne sont cependant jamais disjointes des grands cadres principaux, antérieurs à toute mise en branle.

Rappelons-le, la figure de la sphère n'a rien d'un phénomène strictement objectif sur le plan physique, ni d'un simple arcane de la technique philosophique. Elle est immédiatement indexée sur un plan théologique, où les termes d'« hiérarchie » ou de « principe sacré » (Pseudo-Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*) désignent le mode de transmission du divin, depuis sa source première jusqu'à l'ensemble des créatures (anges, dont les esprits recteurs des sphères célestes, Église, hommes) : les visions aristotélienne et néo-platonicienne du cosmos se révèlent ici dans leur adaptation à la pensée chrétienne, et qui demeurera pour l'essentiel la vision Renaissance. Ainsi la notion d'hiérarchie, qui se déploie à travers différentes sphères de la réalité, se trouve elle-même récapitulée dans sa conception théologique, hiérarchie par excellence, intégrant elle-même toute les sphères de l'être.

Le monde est formé par l'emboîtement d'une série de « sphères » (en nombre discuté), s'étageant depuis le niveau « inférieur » de la terre et du monde « sublunaire » jusqu'au niveau « supérieur » représenté par la sphère où sont censés être fixés les astres sans mouvement apparent, la « sphère des fixes », et, bien sûr, au dessus encore, le divin. Chaque élément reçoit du degré supérieur l'impulsion qu'il transmet au degré inférieur, « hiérarchiquement », et Dieu, au sommet de l'édifice, récapitule l'ensemble. À partir de lui, le monde se constitue par un mécanisme de dégradation et d'imitation tout à la fois, qui lui imprime sa perfection propre et sa finitude. Là encore se manifestent verticalité et englobement, matérialisés symboliquement par l'architecture concentrique de l'univers³³⁶.

À ce point, Lecoq note :

(...) l'unité profonde des représentations, si l'on excepte les systèmes héliocentriques qui n'ont pas eu de vraie diffusion avant Copernic. Que ce soit dans la version du platonisme, de l'aristotélisme ou de Ptolémée, l'univers de la tradition répond à la même vision de l'étagement des sphères, entraînées dans leur cours à partir de l'impulsion donnée par le premier mobile³³⁷.

Dans ce système de représentation, notons encore combien toute différence est comprise « comme un degré de réfraction de ce “tout” qui est “en haut”. » Saint Thomas d'Aquin, posant la volonté divine comme origine de la diversité des choses et de leur distinction, et non comme fruit du péché, coïncide avec la position encore dominante à la Renaissance, qui loue la richesse de la création, tout en y reconnaissant toutefois une hiérarchie ontologique entre les êtres : la diversité a quelque chose de positif, mais sa seule formulation recevable est celle de degrés inégaux de participation à la perfection récapitulative de Dieu.

Dans les rapports de Dieu et de sa création, nous voyons culminer le système hiérarchique du monde. Le mode de représentation des différences, caractéristique de la rhétorique scolaire, et qu'elle partage avec la plupart des systèmes classificatoires du savoir antique, trouve ainsi une sorte de sanction surnaturelle, qui n'est sans doute pas pour rien dans sa pérennité. On comprend mieux peut-être quel type de rapports nous croyons entrevoir entre les remises en cause critiques, à la Renaissance, tendant à ébranler le schéma hiérarchique, et la révolution copernicienne, qui ébranle, par une autre voie,

³³⁶ *ID*, p.119.

³³⁷ *ID*, p.119, note 24.

un édifice cosmologique reposant sur la même logique de subordination et d'englobement. Le résultat de l'ébranlement, dans les deux domaines, sera la constitution d'un « espace neutre » et homogène, où les différences n'impliquent plus de jugement de valeur, où la lune n'est pas plus « haute » que la terre, ni l'épopée plus « noble » que la comédie, ou Cicéron ne « vaut » pas nécessairement plus qu'Érasme, et, en tout cas, ne « récapitule » pas ses qualités propres, comme par avance³³⁸.

Marc Ozilou rappelle que dans une cathédrale, chaque réalité est représentée, y compris la part des démons, mais à leur juste place³³⁹.

Sur le plan de la représentation artistique du cercle, on ne peut que penser à l'organisation concentrique et dynamique de la *Commedia* de Dante, trajet vertical descendant parmi les cercles de l'enfer, puis ascensionnel jusqu'à mener le pèlerin sous la voûte des étoiles : trois moments d'organisation intégrative (« L'Enfer », « Le Purgatoire », « Le Paradis »), mais ultimement intégrés, chacun en sa place, dans le cercle ultime de la Création qui, ainsi, présente pour caractéristique de régionaliser l'engouffrement infernal, et de le resituer à sa juste place dans l'ordre créé par Dieu.

2. Poser la différence à sa juste hauteur : le *Decameron* de Boccaccio

Boccaccio saura se souvenir de l'efficacité organisatrice de ce schéma, dans l'architecture du *Decameron*, en faisant de son livre l'analogon humain et terrestre de la *Commedia* divine du Pèlerin³⁴⁰. C'est l'organisation intégratrice de ce recueil de nouvelles que je vais à présent considérer, car il nous transporte au point précis de la première articulation Renaissance du génie poétique. En effet, le premier geste d'émancipation de la tradition scolaire est l'œuvre du Florentin³⁴¹, qui le premier remet à l'honneur la *fervor* du poète, en particulier dans les livres XIV et XV de la *Genealogia deorum*, achevé en 1373-1374. Si l'on distingue deux pans de la parole de Boccaccio, érudit et poétique, et récréatif et narratif, on remarque que dans son enquête sur les gestes de rupture en faveur de la différence, Lecoq insiste avant tout sur l'œuvre latine érudite de Boccaccio. En effet, en effet plus franchement « inspirée », et minore le *Decameron*, paru en 1351, en rejetant hors de son champ d'investigation cette « œuvre de jeunesse » en langue vulgaire, dépréciée par son propre auteur une fois définitivement choisie la langue latine. Pourtant, le grand recueil de nouvelles, que Boccaccio révisera en 1370 et 1371, me semble être un lieu tout à fait illustratif de cette aube où s'affirme, ambivalente, mais réelle, la conscience qu'il est nécessaire d'accorder une différence de rang à la source poétique de la parole. Le *Decameron* me paraît même une œuvre-clé, témoignant de l'étape immédiatement antérieure à la théorie hautement conscientisée de la *Genealogia deorum* : l'œuvre fictionnelle met en pratique la poétique avec cette fulgurance que seule permet la création du poète, dont le savoir propre court-circuite, et ici anticipe, le discours réflexif du poéticien.

La disposition en recueil, figure intégratrice à l'état pur

Le *Decameron* reste une œuvre encore fortement hiérarchique, et cependant, ou plutôt *ce faisant*, il pose les fondations solides qui assureront la force d'expression d'une haute conscience de la singularité générique

³³⁸ *ID*, p.121.

³³⁹ « La paix reçue de Dieu dans la foi, est certes à acquérir par la maîtrise de soi-même et à conquérir sur les influences étrangères à la foi. Pourtant tout cela est le lieu d'une intégration de plus en plus ample et harmonieuse. Les sources de la vie et de l'histoire ne sont pas sombres. Elles ne le sont que pour ceux qui ne peuvent s'élever vers Dieu, car ces eaux deviennent des eaux usées qui les empoisonnent. Pour ceux qui ont reçu cette paix, tout peut s'intégrer dans de vastes ensembles. (...) Les démons sont présents, mais à leur place, dans l'architecture des cathédrales. » (Marc Ozilou *in* Saint Bonaventure, *Les Six Jours de la Création*, Paris, Desclée/Cerf, 1991, p. 15.)

³⁴⁰ J'ai proposé une lecture herméneutique du *Decameron* dans « Continuité des flots. Une certaine disposition au sens du *Decameron* et de son jardin », *Renaissance Humanisme Réforme* n°69, décembre 2009, p.31-53. On peut considérer à cet égard que les réflexions que je livre ici sur le *Decameron* constituent l'approfondissement de cette lecture, en éclairant l'hypothèse intégratrice qui la sous-tendait déjà fortement, sans pour autant être thématisée pour elle-même.

³⁴¹ Boccaccio, dont le grand geste humaniste demeure pourtant, ne l'oublions pas, d'avoir promu l'enseignement du grec en Occident : lutte contre la doxa scolaire, mais au nom d'un idéal éducatif certain, et à sa façon supérieur, « englobant son contraire ».

du poète. La revendication poétique au profit du *type* du poète inspiré et de sa création unique ne constitue pas une rupture radicale avec la tradition scolaire ou esthétique contemporaine, mais passe par une reconfiguration de la *fonction* du poète et de la circulation de sa parole dans le cadre commun de la cité. Cela, le *Decameron* nous le dit dans son ordonnancement, au cœur duquel le principe hiérarchique et intégratif est très clairement dominant, avec une pureté rarement égalée : sa construction concentrique et étagée ne souffre aucune irrégularité. On peut dire que la « disposition au sens³⁴² » que propose le *Decameron* se fait presque exclusivement selon le déploiement généralisé du schéma intégratif. La structure d'ensemble du recueil s'offre telle une vaste *dispositio* où chaque élément, narré ou énoncé, est repérable et interprétable dans une aire qui l'intègre. Rappelons que ce recueil s'organise en étagant son énonciation en trois niveaux distincts, intégrés les uns aux autres : 1. le niveau le plus englobant, constitué du *Proemio* et de la conclusion de l'auteur (lequel intervient aussi, exceptionnellement, en J IV, intr.), encadre : 2. la *cornice*, ou histoire-cadre, récit du voyage et des activités des devisants (leur groupe est appelé la *brigata*), qui s'étale sur dix Journées thématiques dominées par l'une ou l'un des devisants élu(e) reine ou roi à tour de rôle, et lors desquelles sont chaque fois narrées : 3. dix nouvelles (elles-mêmes sont le lieux de différentes énonciations, qui approfondissent d'autant le système énonciatif). Cette disposition instaure des cadres autant pour l'énonciation des paroles que pour leur réception, et déploie une parole double, à la fois d'expression et d'interprétation. Du moindre fait d'une nouvelle jusqu'aux grandes descriptions allégoriques de la peste (Proème), du jardin (III, intr., je vais y revenir) et de la Vallée des Dames (VI, concl.), en passant par la fiction de la *cornice*, chaque élément énonciatif entre dans un circuit d'échanges : seule cette structuration étagée et reliée, souple, mais régulée, autorise un élément à prendre une valeur, c'est-à-dire à devenir signifiant en rapport avec tel autre fait repérable à un autre moment de la fiction, à un autre étage narratif, dans telle nouvelle de telle autre journée. Cette localisation et cette communication peuvent se jouer lors de la discussion qui suit la nouvelle³⁴³, mais également se diffuser à hauteur de l'ensemble des nouvelles de la journée (dont la thématique oriente la signification de chaque acte de parole), à travers les échos et réseaux que tisse la *cornice* (traits de caractère des devisants, personnages, thèmes ou types récurrents dans leurs échanges, etc.), ou au regard du contexte général fictionnel, historique ou théologique (peste sur Florence, *hortus deliciarum*, Vallée des Dames : ce sont surtout les tableaux allégoriques qui nouent ces trois plans contextuels), etc.

Par cette organisation de la *brigata* des devisants, à la fois orateurs et récepteurs des nouvelles et de tous les échanges qui se déploient autour d'elles, la structure du *Decameron* questionne la *communitas* rhétorique de la parole. La parole individuelle et commune se voit assignée à une place dans un système étagé, hiérarchique, où elle est subordonnée à tout l'appareil de parole créé par l'*artifex*, qui lui-même, en revendiquant la fonction éthique de son œuvre récréative, c'est-à-dire régénérative, subordonne sa propre parole à Celle de son Créateur, en projetant d'incarner dans sa *brigata* une Cité humaine rénovée. Mais par ce même geste, le *Decameron* situe ce qu'il en est de la parole poétique en soi, et de sa place dans un tel système hiérarchique : cette parole est louée dans sa supériorité, posée directement sur le niveau humain le plus intégrant, à la jonction entre création et Créateur : le plan théologique. C'est ici que, dans l'ordre de la

³⁴² J'entends distinguer par cette expression la différence qui doit être maintenue entre le sens et la signification : le premier est un champ transcendantal, condition de possibilité pour qu'il y ait une, plusieurs, significations isolables par des processus interprétatifs. Quant au terme de « disposition », il est lui-même emprunté à l'arsenal rhétorique ; il désigne tant la qualité « statique » (au sens d'une disposition de table, par exemple) que la dynamique par lequel un être est « disposé à... », que cette disposition soit volontaire et ciblée, ou bien de fait, et ouverte quant à son terme. Dans un tel spectre, entrent, me semble-t-il, l'ensemble des caractéristiques qui définissent l'objet d'enquêtes telles que celle de *L'Idéal et la Différence* : on retrouvera donc ce terme dans la dernière partie de cet article (cf. *infra*, p.20sq.). (« La critique et son objet. La disposition au sens d'un texte rabelaisien », in Thérèse Van 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 », 2015, à paraître).

³⁴³ Cette possibilité reste très conventionnelle, et le potentiel narratif de ce lieu de l'histoire-cadre ne se déploiera véritablement que dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre.

parole, s'opère la jonction unificatrice (problématique théologique), entre hiérarchie commune (problématique rhétorique) et ineffable singularité (problématique poétique). Comment ?

La mise en recueil : rhétorique et poétique tissées

Tout d'abord, dans l'étagement de sa matière narrative, le *Decameron* reprend très exactement la hiérarchie théologique de la création, octroyant à chaque niveau intégré sa juste valeur ontologique, parallèle à sa puissance d'organisation langagière (énonciation, interprétation, distribution, signification allégorique, etc.). J'ai tenté de montrer naguère en quoi la lettre du texte incite à une telle interprétation de sa disposition. Boccaccio, dans l'introduction de la troisième Journée, décrit le jardin où les devisants, introduits dans un « jardin des délices³⁴⁴ », s'installent pour conter leurs nouvelles : ce texte nous offre une allégorie de la création de la parole (l'activité humaine de narration) elle-même intégrée par la Parole. Le cercle de la *brigata* s'assoit auprès d'une fontaine dont le parcours de l'eau incarne et exprime le flot du Verbe, sur le plan théologique, intégrant, et, sur le plan poétique, la disposition énonciative polyphonique du *Decameron*, elle-même intégrée au flot divin. L'ordonnement du *Decameron* est à l'image de la Parole créatrice, étagant les différents degrés de la parole humaine en un système hiérarchique et concentrique³⁴⁵.

Autre point proprement rhétorique, cet étagement intègre la variété unifiée des styles dans le *Decameron*, disposée selon le principe organisateur du *decorum* et de l'*aptum*. La variété de la matière ordinaire ou extraordinaire de l'histoire est présente dans le corps bigarré des nouvelles, parfois grotesque, parfois sublime. Ce niveau des *res* et du style se subordonne à la communauté conteuse d'une assemblée courtoise dont le registre de mœurs autant que des propos demeure strictement distingué de la *farce* des nouvelles. Enfin, l'aire du discours de la *brigata* se soumet à la sacralité de la Loi divine qu'elle œuvre à refonder, présente à travers l'ode à la vie qui oriente le corps des nouvelles, la présence des prières scandant les journées et, surtout, par la proximité inspiratrice de la fontaine (sauf lors de la septième journée où elle est remplacée par l'allégorie plus forte encore de la Création, la Vallée des Dames). L'appropriation du style à sa matière demeure avant tout un impératif esthétique, mais il double et renforce l'étagement fictionnel du recueil. Dans les nouvelles, une variété de style correspond à la diversité des objets de leur discours, tandis qu'à la *cornice* convient un style moyen, adapté autant à la conversation légère (parfois doucement licencieuse) qu'au récit des mœurs courtoises ; enfin, aux quelques moments théologiquement cruciaux (la peste du proème, le jardin et la Vallée), un style copieux s'adapte à une montée du discours à régime allégorique.

Ce faisant, le *Decameron* se révèle être une première étape vers la « théologie poétique » de la *Genealogia*

³⁴⁴ Je reprends ce terme au titre du chapitre VI, « *Hortus deliciarum* », de l'ouvrage d'Antonio Gagliardi, *L'Esperienza del tempo nel Decameron*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1984.

³⁴⁵ Je cite ce texte, auquel je reviendrai dans les pages qui viennent, en soulignant les éléments majeurs sur le plan allégorique. « Puis, s'étant fait ouvrir un jardin tout entouré de murs qui jouxtait le palais, ils y pénétrèrent; la vue d'ensemble qu'ils en eurent dès le seuil leur parut si merveilleusement belle, qu'ils se mirent à en examiner très soigneusement tous les recoins. Ce jardin était entouré et parcouru d'un bout à l'autre en maints endroits par des allées très larges, droites comme des flèches et couvertes de treilles qui donnaient l'impression de vouloir être cette année-là couvertes de raisins. (...) Il y avait au milieu de ce jardin, une pelouse qui non seulement ne déparait pas mais accentuait la beauté de l'ensemble (...). Au milieu de cette pelouse se trouvait une fontaine de marbre très blanc, merveilleusement sculptée, où l'eau sourdait naturellement ou artificiellement je ne sais, et se faufilant à travers une statue posée sur une colonne située en son milieu, elle jaillissait vers le ciel avec une telle abondance et une telle force qu'il n'en aurait pas fallu davantage pour faire tourner la roue d'un moulin, puis elle retombait dans la claire fontaine en rendant un son harmonieux. L'eau qui débordait de la fontaine, quittait la pelouse par un chemin secret, mais en soulignait le contour en s'écoulant résurgente le long de très beaux petits canaux creusés artificiellement; de là elle sillonnait presque tout le jardin dispersée en de semblables canaux, pour finir enfin par ne plus former qu'un seul ruisseau en un coin du jardin qu'elle abandonnait en cet endroit pour descendre très pure vers la plaine qu'elle atteignait après avoir entraîné avec force sur son passage la roue de deux moulins, rendant ainsi un grand service au maître du lieu. » (Boccace, *Le Décaméron*, Journée 6, nouvelle 9, traduction de Giovanni Clerico, Paris, Gallimard, Folio, 2006, p. 243-244.)

deorum. Certes, avec peut-être moins de conscience systématique que dans l'œuvre latine : on ne trouve aucun poète génial dans l'assemblée des conteurs du recueil de nouvelles. Mais la communauté chrétienne refondée n'en renoue pas moins avec l'ambiance d'une inspiration poétique et mélodieuse (la fontaine), partageable humainement, sous condition d'un éloignement du vice de la Florence marchande des pères. La refondation de l'ordre de la *poiesis* langagière, donc de sa valeur et de son efficacité éthiques — chaque devisant se doit d'être *vir bonus peritus dicendi* —, n'est possible qu'à se reconnaître dans son juste degré d'intégration au sein de la hiérarchie de la Création. Le flot de son inspiration ne vaut que dans sa proximité spirituelle avec le flux du Verbe créateur, portée par la proximité physique avec la fontaine. La précellence de la singularité poétique se voit assignée à une place intégrée dans l'ensemble de la parole créée, mais à un degré supérieur, intégrant, et formellement dominant.

Ainsi, dans cette première étape de la méditation du Florentin, les deux praxis rhétorique et poétique ne montrent pas encore l'antagonisme dont sont porteuses leurs exigences respectives : non seulement elles coexistent, mais se renforcent : l'affirmation de la singularité inspiratrice s'enracine dans la profonde certitude de l'intégration de la parole poétique dans un programme éthique, à une place ajustée, épurée dans l'ordre rénové du monde. Dans cette rénovation, la poésie joue un rôle à la fois théologiquement humble (renforcé par le registre récréatif de l'écriture courtoise) et dynamiquement efficace (elle agit sur les cœurs malades). Cette efficacité revient à ce que Boccaccio désignera comme l'élément proprement poétique du discours : le régime allégorique de la parole, qui fait circuler le sens des mots entre le niveau physique et le niveau théologique. La place de la parole poétique, soit le trajet artificiel et tenu mystérieux de l'eau jaillissant de la fontaine, articule deux ordres radicalement incommensurables et pourtant intégrés l'un à l'autre : la parole poétique est le lieu de la participation de l'humain au divin. La « ligne » platonicienne trouve, entre Antiquité et Renaissance future, un moment de scansion majeur dans la rare et discrète présence de l'allégorie, mais en un point moteur et crucial, du *Decameron*. Dans la disposition intégratrice du recueil, la poésie joue le rôle éminent de communication, d'expression et de réintégration, entre parole humaine et parole divine, entre texte du livre et texte du monde, entre sens littéral et sens allégorique. L'emphase mise par Leconte sur l'allégorie comme principe premier de la distinctivité poétique se retrouve ailleurs que dans la version hautement articulée de sa théorie, dans la *Genealogia deorum* : elle est formellement affirmée par Boccaccio poète.

L'allégorie n'est pas un ornement périphérique, pas plus que la *cornice* ne serait qu'un ruban déroulant artificiellement la collection des nouvelles : son cadre assure une fonction symbolique de limite, mais la fonction allégorique qui s'y déploie évite au livre d'être un rassemblement figé, et entraîne l'ensemble du régime auquel se déploie le *Decameron*. Entre les différents régimes de la parole, entre les différents niveaux d'organisation, la circulation est rendue possible par la logique intégratrice et récapitulative. Cette dernière opère selon un mode propre au *Decameron*, dont le programme nous est donné, de façon homogène à son être puisque sous forme d'allégorie, par la description du jardin et du parcours de l'eau en son sein, puis dans sa descente vers la plaine. Entre les différentes aires, la frontière est toujours traversée par le flot, qui coule répandre sa vie et sa vigueur par-delà la vasque initiale où, simple ornement, il eût dû seulement retomber harmonieusement — mais nous le savons, l'harmonie est déjà elle-même signe, source de force qui ne peut que s'épandre, par ondes analogiques, à travers les sphères qu'elle relie. Cette logique est donc dynamique (nous retrouvons ici une des caractéristiques principales de l'intégration). Et ce qui la met en œuvre, c'est le geste de la *mise en recueil*. Recueillir est en soi un acte créateur, car ordonnateur, et fait le livre à l'image de l'ordre idéal du monde : le recueil participe pleinement de la vertu *analogique* de l'art poétique. On a vu³⁴⁶ combien l'analogie informe la relation de la parole au monde, et subordonne toute considération d'une force « mimétique » pour laquelle on a pu louer l'art du *Decameron*, à juste titre, mais au risque de ne plus voir que les petits bijoux des nouvelles, épars sans l'écrin qui les insère. Par-delà la seule tâche d'*inventio*, les conséquences de la *dispositio* de la matière narrative sont, dans le *Decameron*, l'un des lieux décisifs pour le fonctionnement herméneutique. À ce titre, cette partie doit être réévaluée, au sein d'un art boccacien dont on n'a le plus souvent mis en exergue que le génie narratif et la variété stylistique.

³⁴⁶ Cf. *supra*, p.5.

Pour cet ensemble de raisons, l'art rhétorique se montre décisif pour exprimer et supporter l'ambition poétique dans toute sa portée éthique. L'émergence d'une poétique de la différence prend appui sur le crédit qu'elle puise de son degré élevé d'intégration dans la structure hiérarchique, qui demeure toutefois le cadre anthropologique dominant. Le *Decameron* témoigne de la synergie entre un modèle hiérarchique totalement strict, paradigme rhétorique de l'Idéal, et le premier modèle d'affirmation de la Différence « par le haut ».

La réintégration du monde : le recueil comme anachorèse laïque

Cette synergie, coulée de l'inspiration poétique dans toute l'aire de la parole, n'est possible que par le jeu des étagements intégratifs et de leurs englobements progressifs. La fonction du schème intégratif demeure, tout au long d'une phase où un paradigme commence d'émerger quand l'autre voit se dessiner les premières traces du vieillissement, encore invisible, mais que les générations futures ne manqueront pas d'accuser, en reléguant la *cornice* et ses allégories au rang ornemental de prédelle d'un « Boccaccio médiéval ». Dans le monde du *Decameron*, la Différence est toujours intégrée au critérium de l'Idéal, et ce n'est que « par le haut » (Lecointe) que peut se signaler et s'inscrire sa distinction, de mœurs et de propos. Toutefois, notons que cette hauteur se négocie, dans la fiction de la *cornice*, par l'effectuation d'un pas de côté : le déplacement hors de Florence du lieu d'énonciation des nouvelles. C'est ici que je voudrais resituer la valeur des analyses de Lecointe : ce dernier, au sujet de la *Genealogia deorum*, insiste sur le substrat anachorétique, insufflé par l'influence profonde de la pastorale franciscaine, de la position du poète s'excluant de lui-même hors de la société héritée des pères marchands, et fondant la dignité poétique dans une sanctification laïque ; surtout, Lecointe souligne combien le modèle anachorétique influe sur la représentation du sort du poète, en particulier, bien sûr, par la figure de Pétrarque. J'avoue avoir toujours été étonné de ce qu'une telle analyse n'ait pas été reprise sur un registre plus bas, mais avec une pertinence redoublée, à propos de la fuite de la *brigata* hors de Florence punie par la peste.

Lisons. Le refuge à l'abri du monde se fait dans un *hortus deliciarum* qui est aussi lieu de refondation d'une communauté selon une vie rythmée par la prière, entre autres paroles glorifiant la vie et la diversité de la Création. La loyauté est réinstaurée par une cour laïque où chaque roi journalier, *primus* (ou *prima*) *inter pares*, impose un cadre formel aux propos des devisants. Les nouvelles ont pour substance une matière historique dont le vaste déploiement reste avant tout centré autour de la Florence immédiatement antérieure à la peste, mais de proche en proche englobe la géographie et l'histoire humaine entières³⁴⁷. Par la prise en charge de cette matière dans leur parole, par l'ethos qui guide cette parole au même rang que leurs actes, les dix devisants réintègrent le désordre du monde dans une récapitulation d'inventaire, une matrice réordonnée, un ordre refondé. Au travers de ce programme, la désintégration physique, par la peste, du monde moralement désordonné, provoque la sortie volontaire des devisants hors de l'ordre déchu, pour fonder une nouvelle dynamique intégratrice : la matière ancienne se réintègre dans une disposition renouée, sous une loi humaine refondée parce qu'elle s'est d'elle-même réintégrée dans l'ordre de la parole divine — l'allégorie jouant le rôle formellement actif de réintégration dynamique. Ici, on reconnaît à l'œuvre le principe hiérarchique par excellence : l'« englobement par le contraire », porté à sa valeur théologique la plus haute. Lecointe précise que la *Genealogia deorum* ne peut être qualifiée d'une « laïcisation du saint », puisque c'est au contraire le poète laïc qui accède à un statut supérieur : le *Decameron* propose, à travers son dispositif énonciatif et allégorique, certes pas une humanité sanctifiée, mais une humanité refondée dans sa légitimité et sa force à vivre, glorification de la Création³⁴⁸ à travers

³⁴⁷ Ainsi, soit dit en passant, pourrait-on interpréter la convention tout à fait artificielle et appréciée comme telle, selon laquelle toute nouvelle doit raconter une histoire véridique et récente ; ou bien rapportée, et appartenant à un passé proche ; ou bien, « de proche en proche » justement, draguant des sujets très haut dans le temps (les *exempla* antiques de la dixième journée par exemple) ou très loin dans la géographie (l'Orient topique de Saladin), et charriant ainsi le flot entier du temps et de l'espace du monde.

³⁴⁸ C'est dans cette alliance que le « naturalisme » (cf. entre autres Robert Hastings, *Nature and Reason in the Decameron*, Manchester United Press, 1975) de Boccaccio synthétise à la fois la tradition courtoise du *Roman de la Rose*, et la justification de l'amour, y compris sous des formes suffisamment licencieuses pour faire rougir les plus

pires et gestes.

Par le geste boccacien, la singularité poétique trouve place dans un discours louant les grands Antiques. Toutefois la présence, biographiquement décisive, de Dante et de Pétrarque en tant que personnes joue un rôle déclencheur dans l'audace boccacienne : jusque dans leur choix de la langue vulgaire, ils incarnent une *akmé* marquant la naissance d'un nouveau cycle historique, une « Renaissance », comme Boccaccio lui-même y insiste dans son œuvre de biographe et de commentateur³⁴⁹. En redoublant par le commentaire l'acte fondateur de Dante puis de Pétrarque, il institue sa propre place historique : en tant que disciple redoublant l'acte fondateur des deux grandes figures du génie poétique rénové, il est l'acteur qui les *inscrit* en tant que moment fondateur. Boccaccio incarne la conscience de l'acte Renaissant — il sera aussi par rapport à Giotto, bref par rapport aux *primi luci*. Dans leur sillage et sur un registre inférieur, conscient de sa propre place dans la hiérarchie des valeurs (une conscience est toujours seconde par rapport aux actes qu'elle re-connaît), Boccaccio vise l'*excellence en son genre*³⁵⁰. Cette catégorie est fondamentale pour saisir la profonde viabilité de la structure hiérarchique du monde, car elle *autorise* y compris la parole de ceux qui y occupent une place subordonnée, laquelle devient alors supportable. Elle me semble tout à fait appropriée pour saisir la singularité de la conscience boccacienne, et de sa place générationnelle, et de l'ordre intérieur à son œuvre propre. Boccaccio comme auteur se voit intégré à une aire dominée par ses maîtres Dante et Pétrarque, cycle dans lequel toutefois il participe dignement de la fraîcheur aurorale. Une telle hiérarchisation vaut également pour le regard que Boccaccio pose sur sa production littéraire propre. On pourrait aller jusqu'à dire, en effet, que Boccaccio fait sa spécialité d'une telle conscience éclairée des genres poétiques, tant chacune de ses œuvres montre une volonté d'illustrer « la première à nouveau depuis des siècles » un genre hérité³⁵¹ (et sans qu'une abondante suite soit donnée dans chaque lignée). Il faut voir dans

jeunes des devisantes, mais qui témoignent de la vigueur de « ceux qui, tourmentés par le sort, finissent au-delà de toute espérance par se tirer d'affaire » (thème de la Deuxième Journée), ou encore de « ceux qui par leur ingéniosité ont obtenu une chose très désirée, ou ont recouvré ce qu'ils avaient perdu » (thème de la Troisième Journée). Ce débordement de sève trouve son sommet dans la Troisième Journée, dont les nouvelles sont de loin les plus crues, et qui, par un jeu de contraste tout à fait repérable, s'était pourtant ouverte sur la description allégorique de la fontaine : la force séminale du liquide jaillissant s'insinue dans tous les recoins du jardin clos et se réunit avant d'en franchir la clôture, puis, grâce à la vigueur de la pente, emporter la roue de deux moulins et répandre une force de vie dans la plaine des hommes ; en sens inverse, un jardinier, faux muet, pénètre dans les murs clos d'un couvent de religieuses pour y répandre le flot de son désir, au bonheur de toutes...

³⁴⁹ Outre Dante et Pétrarque, on n'a pas manqué de noter l'importance pour Boccaccio d'une troisième figure historique : Giotto, présent dans la lettre du *Decameron* (VI,5) dans une nouvelle, c'est-à-dire dans l'aire où est intégré le passé récent récapitulé par la conversation conteuse de la *brigata*.

³⁵⁰ « (...) la hiérarchie doit d'abord se comprendre à partir de son sommet. Mais, bien entendu, il lui faut bien ménager également un statut propre aux degrés inférieurs et récapitulés. Nous avons en effet suffisamment marqué ce fait, qui 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 honorable, *en son genre*. » (*ID*, p.202) Quant à la question du genre, je renvoie aux p.202-205 : « Choisir un "genre" est une façon de s'abriter contre la comparaison, de devenir en quelque sorte "incomparable". Le genre assure une protection contre l'universel. » (*ID*, p.205) Il me semble que des échos à une telle posture peuvent s'entendre dans les revendications d'humilité assumée, certes tout à fait convenues, de l'auteur au fil du *Decameron*, en particulier dans l'introduction de la Quatrième Journée.

³⁵¹ J'ai conscience de ce que mon exposé risque ici de sous-estimer la part d'innovation de l'œuvre de Boccaccio, dont l'auteur était évidemment tout à fait conscient, tout comme ses contemporains d'ailleurs. Cette innovation, toutefois, me semble rattachée soit à une *translatio* de genres déjà existants, dans une langue neuve — le florentin —, soit à une inspiration forte par rapport à des œuvres maîtresses : ainsi la mise en recueil du *Decameron* en fera l'analogon narratif, courtois et terrestre, de l'épopée de l'âme chrétienne de la *Commedia* de Dante, et là encore, sur un registre constamment rappelé comme inférieur, faisant appel pour cela à nombre de *topoi* d'humilité adaptés aux œuvres récréatives. Noter combien chaque œuvre renove un genre ancien : poème héroïque en langue vulgaire

cette variété l'expression de l'idéal de l'auteur récapitulatif, excellent selon plusieurs modes (un art de la modulation), mais conscient qu'il brille dans *chaque* genre, sans atteindre *au* genre par excellence, à savoir l'épopée. À la rigueur trouvera-t-il sa place dans l'émulation amicale de Pétrarque, qui donnera naissance à la noblesse latine et savante de la *Genealogia deorum* ; mais Boccaccio restera à sa place, seconde, dans la hiérarchie du génie poétique à son summum dont l'acmé est déjà incarnée par la figure des aînés — et le *Decameron*, « aussi appelé Prince Galehaut », récréation courtoise en langue vulgaire à l'attention des amoureuses élégiaques à l'image des devisantes, ne cherchera jamais à se vouloir autre chose que l'analogue inférieur de la *Commedia*. Excellent en ses genres, intelligente conscience à l'ombre heureuse des aînés dont il crée la légendaire hauteur, telle pourrait être la figure de Boccaccio, poète et poéticien.

IV. Intégration et topique

J'ai proposé de repérer le schème intégratif à l'œuvre dans trois figures : conceptuelles, socio-comportementales, esthétiques. Il s'agit de ma part d'une *proposition* d'analyse, pas d'une option positiviste ni réaliste, qui poserait l'existence objective de l'intégration. Il faut à présent pousser cette prudence à sa conséquence logique, et poser que *L'Idéal et la Différence* n'est pas seulement une histoire *de* l'intégration, mais *par* l'intégration : elle repère des manifestations du schème intégratif, mais elle recourt aussi à lui comme modélisation des arcanes rhétoriques, ontologiques et poétiques de l'Idéal et de la Différence. Il faut donc questionner la place de l'intégration dans la méthodologie de Lecoinge elle-même, c'est-à-dire dans ce qui n'est rien de moins qu'une certaine façon d'écrire l'histoire des idées.

1. Intégration et désintégration

L'intégration informe la méthodologie de l'enquête de Lecoinge, qui progresse selon deux mouvements croisés, assurant la compréhension du passage des catégories étudiées d'une ère culturelle, la nôtre, à une autre, la Renaissance.

Le premier de ces mouvements constitue une archéologie, qui « désintègre », par exemple, notre notion littéraire d'esthétique non pas en elle-même, mais dans sa dynamique intégratrice. La nature émotive de cette esthétique suppose à la fois l'expression d'une subjectivité et une sensibilité contemplative dont la naissance proprement dite reste encore en germe au Trecento pré-boccacien : la qualité propre du goût, par rapport à la seule technique de la tradition scolaire, consiste en une normativité qui implique une problématique en termes de liberté et de permissivité, ce qui constituera le socle du canon classique³⁵². Partant, Lecoinge opère une libération, ou désintégration, de ces quatre données : nature, émotion, subjectivité et contemplation, en vue d'observer leur redistribution, ou réintégration, dans le paradigme rhétorique scolaire³⁵³.

(*Teseida*), fable pastorale (*Comedia delle ninfe fiorentine*, *Ninfale Fiesolano*), vision (*Amorosa Visione*), élégie (*Elegia di Madonna Fiammetta*), pamphlet (*Il Corbaccio*) et enfin conte en prose (*Decameron*). Parallèle à cela, il faut noter la progression réintégration de genres plus canoniques d'érudition encyclopédique en langue latine (*Genealogia deorum*, mais également *De casibus virorum illustrium*, *De mulieribus claris*, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de nominibus maris*), ou de prose hagiographique (*Trattatello in laude di Dante*, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*). (J'emprunte l'ordre de cette classification très synthétique à Nicole Pignet, article « Boccace », in Claude Gauvard, Alain de Libéra, Michel Zink, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002, p.169-172.)

³⁵² Un socle qui ne sera pas, évidemment, disjoint de la praxis rhétorique — c'est tout l'apport des générations suivant *L'Âge de l'éloquence* de Marc Fumaroli que d'avoir porté à un très haut degré de conscience et d'analyse les rapports d'émergence existant entre le monde rhétorique et la *res literaria*. L'œuvre de Fumaroli reste l'incarnation la plus éclatante de ces « archéologies », à condition, on l'aura compris, de ne pas entendre ce terme exactement selon le sens que leur a donné Foucault dans sa pratique d'archiviste. (Cf. Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1994 ; première édition Genève, Droz, 1980.)

³⁵³ Sur le plan de l'éducation proprement dit, Lecoinge insiste bien sur les effets de distorsion rétrospective auxquels

Le mouvement inverse constitue bien sûr l'objet central de l'étude, qui construit une histoire de ces mêmes données, autour en particulier des catégories de *persona*, d'*ethos* et d'*aptum*, organisatrices du champ poétique. Les dynamiques d'intégration sont exposées cette fois en suivant le sens chronologique, modélisé comme le passage d'une aire d'intégration à une autre. Des qualités intégrées dans le système technique traditionnel hyper-hiérarchisé migrent, tout en demeurant positivement identiques à peu de choses près, mais en devenant intégrées dans un nouveau mouvement organisateur. Le lieu d'un tel passage constitue le champ historique propre à ce type d'enquête : non pas une époque globale (ni même sa structure discursive, au sens de l'*épistémè* foucauldienne), mais une constellation de pratiques, de leurs codes d'usage et de leurs cadres imaginaires, telles qu'elles s'inscrivent ou se réfléchissent au travers des œuvres langagières, poétiques ou réflexives.

La dynamique de ce lieu de passage peut se traduire en termes de désintégration et de réintégration. Par exemple, intégrées à un système hiérarchique, les deux catégories majeures de *personne* et d'*ethos* sont dominées par une conception de la personnalité qui limite leur portée ; au fur et à mesure que ce système lui-même perd de sa force de domination, on observe un phénomène de désintégration. Par « désintégration », entendons non pas une destruction de ces catégories, mais la neutralisation de leur équilibre, une libération qui n'est pas anomie, mais est immédiatement entraînée dans un mouvement d'où émergera leur réintégration dans une nouvelle configuration, par laquelle se réorganise leur matériau, prenant une nouvelle lumière, et donnant naissance à une nouvelle substance.

Tout à fait emblématique est le cas des analyses de Lecoq au sujet de la transmission scolaire de l'*ars* rhétorique, et en son sein de l'*exercitatio*, qui désigne l'espace scolaire initialement réservé à l'entraînement, et à ce titre intégré au système hiérarchique strict. Cet espace constitue un lieu de passage, accueillant et mettant en rapport des qualités qui, au fur et à mesure de leur émancipation de la seule faculté oratoire, pourront ensuite être réintégrées selon d'autres dynamiques ; cette émancipation pourra survenir à proportion où l'« artificialité » de cette faculté dominante tournera au « vice », et que s'amenuiseront ses fondements sociaux, ruinant son bien-fondé. Mais il règne dans l'*exercitatio* une part essentielle de jeu (*ludus*), dans laquelle la matière langagière et la part de « personnalité » trouvent de fait une occasion de liberté ; et à terme, cette liberté ludique pourra former le substrat d'une liberté beaucoup plus radicale. L'aire d'entraînement, potentiellement libre et créatrice d'entrain, propose un point de vide où les éléments personnels, une fois la discipline héritée sur le déclin, sont rendus à un état de flottement pour ce qui est de leur signification, et donc de leur portée : ce point de vide fait appel d'air, et permet qu'une nouvelle dynamique aspire cette matière. De gratuit, l'entraînement devient expérience : les énonciateurs font, dans leur corps et leur voix, dans le style de leur écriture, l'expérience d'une nouvelle configuration de la parole, d'une nouvelle posture associée à de nouvelles dispositions du discours, et à de nouvelles conséquences dans la réception de leur discours. Ce faisceau de phénomènes peut réunir la matière d'une dynamique intégratrice inédite. L'aire d'*exercitatio* s'éclaire sous le jour d'un lieu où « il y a du jeu » : la matière peut donc y trouver à se ré-agencer, sans pour autant qu'y intervienne aucune prédestination, seulement de la désintégration et de la réintégration.

Les analyses par Lecoq de l'évolution des pratiques culturelles éclairent la distinction entre la catégorie de désintégration, et celle, plus directement polémique, de destruction, ou de remplacement. Ce qui se détruit, ce sont des choses, des matériaux, des images, des masques : l'objet d'une telle partie de l'histoire « colle » aux positions de surface, au contenu apparent des discours et des corps (sociaux) en présence.

ne pas céder. Assurément directives, la pédagogie rhétorique et ses prescriptions sont porteuses du « choix d'un parti-pris technique, au détriment d'un parti-pris esthétique », qui « ne restreint pas la liberté », supposée du côté de la nature dont est porteuse la subjectivité dans sa « différence », mais tout simplement en « étouffe le frémissement » (*ID*, p.74.) : « Il faut renoncer à l'idée que la formation rhétorique entraverait l'expression de la personnalité en continuant un carcan normatif étroit où resteraient confinées les possibilités du discours. Les possibilités du discours rhétorique sont illimitées, dans le cadre de sa finalité propre : l'efficacité de la persuasion. Mais c'est ce cadre lui-même qui constitue l'entrave. La personnalité n'y trouve sa place que pour autant qu'elle contribue à la persuasion : c'est ce que la théorie appelle l'*éthos* (...). Mais cette part reste nécessairement minimale. » (*ID*, p.73.)

Cette phase de l'enquête n'est évidemment pas évitable, mais parler de désintégration, c'est placer le regard au niveau sous-jacent de l'organisation de ces matériaux, couche transcendantale où s'opère un mouvement double, lié et graduel, de dés-organisation et de ré-organisation : quant aux matériaux de surface, bien sûr ils peuvent changer, mais tout aussi bien demeurer identiques. La désintégration consiste en la mise à bas d'un principe intégratif de telle façon que se libèrent de nouvelles configurations possibles des forces en présence, au profit d'une hiérarchie de valeurs émergente. Cette nouveauté dans la hiérarchie peut concerner les individus (êtres, groupes, œuvres, théories, etc.) qui accèdent à des places dominantes, mais sans que l'organisation elle-même soit changée : c'est par exemple la première voie d'affirmation de la Différence « du » poète par occupation de la place dominante de l'Idéal, par « infiltration » de la hiérarchie, comme on l'a vu chez Boccaccio. Mais la nouveauté peut également toucher les structures mêmes de la hiérarchie et, les abolissant ou les subvertissant, donner naissance à un nouvel ordre du discours, et de la réalité sociale qui lui est indissociablement liée : et nous retrouvons alors le cas de l'affirmation de l'écart différentiel proprement dit, changement paradigmatique ruinant la domination de l'Idéal en soi.

2. Évolution et disposition

Dans une telle méthode, l'enquête historique reste essentielle, c'est sa place qui change, et donc les catégories qui régissent sa phénoménologie. Ainsi, lorsque Lecoïnte se livre à une importante digression autour des rapports entre la praxis rhétorique (et son environnement scolaire) et l'émergence du jugement esthétique (liée à la dimension contemplative d'une subjectivité réellement émancipée), ce n'est pas en termes de signes annonciateurs (ou réducteurs) que l'historien éclaire ce qui sépare l'âge esthétique de l'âge rhétorique ; mais c'est encore moins en réduisant (ou en dissolvant) toute progression extérieure au texte au profit de sa structure interne, atemporelle, qu'il analyse ce qui ne deviendra *res literaria* qu'ensuite, par exemple au temps des Grands Rhétoriciens, dignes héritiers de la poétique boccacienne, distincts bien que liés formellement, par une même écriture de l'ornement et de la célébration. La dynamique de réintégration ne s'actualisera que si évoluent les conditions réelles de la circulation des idées, les rapports à la conception de l'inspiration, etc. : bref, tout ce qui fait, à partir de là, l'objet de l'enquête historique proprement factuelle. C'est donc en-deçà de cette factualité, que le changement dans le regard me semble s'être effectué.

Ce réagencement intégratif représente un niveau intermédiaire : ni structure internaliste ni chronicité externaliste. Par lui, recourir au dangereux présupposé d'une volonté guidant les successives relectures (dotant les acteurs d'une conscience tout à fait anachronique, souvent projective) n'est plus indispensable (sans être interdit) pour rendre compte de ce qui change dans la *portée* de ces qualités à l'œuvre. Une focalisation immanente à l'esprit et la pratique de l'époque suffit à rendre compte des conditions d'émergence de formes inédites, rendant dispensable l'hypothèse d'un calcul du rhéteur, de l'orateur ou du poète, tous dépendants d'un cadre de pensée hérité. Au sein de cette histoire, les prises de conscience sont surtout les effets, à la surface du vécu des acteurs, du jeu de désintégration/réintégration que déploie chaque nouvelle étape, que découpe le souci de l'historien, et qui se déploie chaque fois comme une nouvelle « machine intégratrice » (personnelles, groupales, collectives, etc.).

De même, ce n'est plus une fatalité (ou une facilité) que d'en passer par le coup de force réaliste, selon lequel ces qualités elles-mêmes devraient changer pour que change le discours dans lequel elles prennent une vie nouvelle³⁵⁴. L'évolution historique se construit sans solution de continuité, mais sans sacrifier non plus le nécessaire isolement d'unités significatives. Elle opère par un jeu de modifications des grands équilibres intégratifs, plus que par une causalité directement transitive — « réaliste » — où le contenu propre des discours, la nature même des qualités positives des comportements et habitudes, seraient à

³⁵⁴ Ainsi, pour reprendre l'exemple de la différence entre les soubassements rhétoriques traditionnels et leur réintégration dans les Belles-Lettres classiques, la valeur pragmatique de la rhétorique, réintégrée dans une praxis nouvelle à l'ère classique, ne consiste plus tant à fonder la parole de façon vive, qu'à s'en faire l'adjuvante, toujours au nom de son identique efficacité, mais de celle-ci seulement, et non plus des valeurs qui l'intégraient et l'entraînaient. Je renvoie à la citation de Lecoïnte citée *supra*, note 315, p.6.

l'origine d'événements immédiatement sources de changement. Ainsi, la description de l'érosion du système hiérarchique ne suit pas la liste chronologique des coupures, mais la façon dont de mêmes catégories, à la fois insensible paysage de fond et matériau premier de la vision littéraire, lentement se vident de la substance qu'elles tenaient d'une hiérarchie des valeurs où dominait l'idéal, et dans laquelle elles s'intégraient, pour peu à peu voir cette substance se reconfigurer et réorienter les potentialités dont ces catégories étaient porteuses. Un même matériau, différemment intégré, différemment disposé, change radicalement de sens, et est emporté avec lui la vie ou la mort d'une praxis.

Cette approche ne disqualifie les événements bruts (la parution d'un ouvrage promouvant une certaine théorie de l'inspiration, par exemple), mais ils sont intégrés à l'analyse des œuvres et des concepts au rang de contexte. Ce contexte, fût-il décisif, doit ne pas être plaqué immédiatement sur la matière culturelle, mais faire l'objet d'un traitement particulier : soit il ne vaut qu'à la condition d'être intégré aux œuvres selon leur logique propre, dans ce que j'ai appelé leur « disposition au sens³⁵⁵ » ; soit, symétriquement, on analyse en lui sa vertu intégratrice, qui rend possible l'enracinement de tels événements, au fur et à mesure des époques ultérieures de réception. C'est donc bien d'une logique des discours qu'il s'agit, dans cette histoire dont le souci est d'éviter la réduction externaliste qui peut rendre l'érudition historique certes fascinante, mais parfois trop, au point d'écraser sous le poids de ses arguments d'autorité considérés comme tout-puissants la fragilité de la disposition d'un texte : que *vaut* un fait « objectif » sans son embrayage herméneutique dans la logique immanence et propre des œuvres ? Ce scrupule se lit par exemple dans les chapitres distinguant les différentes sources italiennes de l'influence de la poétique *furieuse* sur la poétique française, selon une périodisation qui, par les allers-retours qu'elle propose entre les différentes générations d'auteurs, modernes ou antiques, montre tout à la fois une matière identique et les dynamiques sans cesse changeantes qui l'intègrent à une ambiance auctoriale, sociale ou historique.

L'histoire modélisée par une telle enquête ne nie ni le pôle violent de l'événement, ni celui, matériel, de la permanence, et ce, sans se contenter pour autant de platement les conjindre ou de les faire vaguement dialoguer ou s'opposer. C'est l'action de la rupture, mais interne à la matière, qui fait l'objet des moments les plus importants de l'analyse. C'est par exemple le souci qui mène les tranchantes analyses notionnelles des concepts d'*ethos*, d'*aptum*, de *persona* dans leur « *translatio* » d'un auteur, d'une lecture ou d'une mise en pratique, à l'autre. Cette action ne joue pas tel un effet s'imposant de l'extérieur sur une matière immuable ; au contraire, l'action se déploie comme la progressive mise à jour de possibles structuraux inscrits dans la matière de chaque catégorie, au fil des prises de conscience et de ses actualisations, rendues visibles dans l'ensemble des textes « métadiscursifs » (arts poétiques, méditations philosophiques, traités savants, lettres, etc.), mais surtout dans les œuvres (je pense en particulier à l'analyse du style de Rabelais). Pour autant, ces possibles structuraux ne sont pas des qualités transcendantes, antérieures à tout développement historique dont elles n'attendraient que leur incarnation au fil des générations : ces possibilités n'existent que dans le champ de leur effectuation, guidée par la logique propre à leur advenue, immanente, et qui constitue proprement leur histoire. Dans ce cadre historiographique, des ruptures peuvent être prises en compte (le passage d'un univers fini à un univers infini est la plus « flagrante » des brisures paradigmatiques dont Lecoq fait état), mais sans être décisives en elles-mêmes. S'il en était ainsi, cela ruinerait toute l'efficacité analytique propre de l'histoire culturelle. Au contraire, rendues à la contingence de leur advenue (en tant qu'elles relèvent d'autres raisons : sociales, historiques, scientifiques, etc.), elles trouvent une force qui peut véritablement faire événement *dans* le monde propre des « choses langagières », rhétoriques et poétiques, redéployer sans le ruiner le régime propre de ses lois ; l'homogénéité de ce monde doit en effet demeurer commensurable de part et d'autre de l'événement qui en son sein a fait trouée de façon incalculable, mais repérable dans l'ordre de ses conséquences, un événement dont l'onde sera plus ou moins vaste, dans l'espace et dans le temps poétiques.

3. Histoire et pensée topique

C'est à régime d'actualité (à travers la conscience des acteurs eux-mêmes, mais pas obligatoirement) que

³⁵⁵ Cf. *supra*, note 342, p.15.

progressive l'enquête. Le déroulement de cette dernière n'est en rien synonyme d'une seule diachronie, et à notre lecture, s'impose lentement le sentiment d'une permanence, commune à chacune des ères que parcourt *L'Idéal et la Différence*, et qui forment notre héritage : permanence d'un vécu de contemporanéité avec les racines antiques, vécu ressenti chaque fois comme conquis, et parfois reconquis, avec ce frisson qu'éprouvent les miraculés acteurs devenus, à leurs propres yeux presque incroyables, et surtout aux yeux de leurs héritiers directs, les *primi luci* d'une Renaissance. Chaque fois, cette contemporanéité change profondément de figure, et le passage de celle de l'Idéal à celle de la Différence est scandé par la renégociation permanente de la valeur de cette communauté temporelle avec les Autorités antiques ; mais jamais cette négociation n'est seulement qu'une question de « débats d'époque » ; toujours, les Autorités antiques font retour comme des pierres vives dans le dialogue et le questionnement. Cicéron demeure la voix dont s'emplit le *sermo* humaniste, pour se confronter à lui ou s'en remettre son *auctoritas*, en tout cas pour faire passer par son *lieu* fondateur la force singulière de tout discours prétendant à la pertinence, à l'exigence et l'excellence. Ainsi, le Cicéron relu à la lumière d'une sensibilité à la différence irréductible de la *persona* de l'orateur, pourra-t-il aussi se faire argument en faveur d'une promotion de la différence.

Une historicité est à l'œuvre dans la lente reconfiguration des catégories qui construisent la représentation occidentale de la psychologie littéraire, partie de leur position dans la tradition médiévale tardive ; mais Lecoinge donne à cette historicité une valeur qui ne peut être confondue ni avec une simple succession historiciste, ni radicalement avec ce que Foucault a théorisé comme une *épistémè*. Je désignerais ce régime d'historicité de *topique*. J'entends par là, certes pas un décalque de la topique telle que la rhétorique classique la conçoit, mais une pensée de la *disposition*³⁵⁶, qui pense l'évolution historique des catégories de perception du monde comme se jouant avant tout dans la qualité d'intégration de ces catégories, et non dans la succession de leurs changements internes, ou dans leurs remplacements les uns par les autres. Qu'entre le regard de l'historien de la psychologie des idées, et les schèmes de ses objets, une profonde homothétie s'établisse, c'est sans doute la moindre des choses ; cependant ce travail ne se contente pas d'une fidélité au schème intégratif, il l'élève au statut de *souci*³⁵⁷.

L'Idéal et la Différence n'est ni l'unique, ni sans doute le premier ouvrage à aborder ainsi l'histoire des idées. On retrouve ce même abord, et à un degré peut-être plus appuyé encore, dans l'organisation de la thèse contemporaine de Francis Goyet sur *Le Sublime du lieu commun*. Tout au long de chacune de ces thèses, le retour est permanent entre la structure du texte aristotélicien ou cicéronien et la restructuration que lui font subir ceux dont on suit la lecture, non plus dans ses énoncés figés, mais dans le processus d'interprétation et de réécriture. Il n'y a pas seulement dialogue, encore moins simple confrontation, mais bel et bien archéologie d'une contamination au fil des différentes étapes de la *translatio studii*. Cette évolution, qui suit les différentes phases de désintégration et de réintégration, est posée non pas dans sa logique chronologique et extérieure, mais dans la contemporanéité d'un *sens* intime. Ainsi, moins qu'à une entreprise de « littérature comparée », c'est plus profondément à la phénoménologie de ce qui releva d'un événement que nous convoquent les deux ouvrages, et par-delà, aux déterminations anthropologiques de la « logique du sens » qui peut s'y lire de façon sous-jacente. *Le Sublime du lieu commun* est sur bien des points l'enquête exactement complémentaire, systémique, de l'approche personaliste par Lecoinge du même fait : la création d'une psychologie dont nous demeurons les lointains héritiers, quoique souvent inconscients et renversés. Mais autant l'approche de Goyet se concentre sur la matrice topique d'une pensée des lieux, sous-jacente à la praxis rhétorique, autant la position propre à *L'Idéal et la Différence* me semble associer à ce substrat une tournure de pensée plus spécifiquement « dialectique³⁵⁸ » : la matière

³⁵⁶ C'est ainsi sous l'influence du climat intellectuel de mes collègues et amis seiziémistes, que j'ai moi-même proposé de penser cette approche en termes de « disposition au sens » (Cf. *supra*, note 342, p.15). Il s'agissait, quant à moi, de le proposer à hauteur de textes ou d'œuvres ; à titre d'hypothèse, je propose ici de le lire à une hauteur intégratrice supérieure.

³⁵⁷ J'entends ici ce mot dans son sens fort, de *Sorge* heideggérien qui, je suppose, ne détonne pas dans l'ambiance où évolue le travail de Lecoinge.

³⁵⁸ Quitte à employer un terme forcément anachronique, il me semble que celui-ci reste le plus proche de

culturelle y est abordée dans ce qui la travaille en négatif, et en fait un permanent processus défigeant, selon une logique qui n'a rien d'une téléologie ni d'une normativité transcendante. Cette perspective, me semble-t-il, permet de saisir la dynamique de la pensée intégratrice comme schème opératoire, non seulement dans sa structuration topique, mais dans son exacte tension, ni ignorée et non-consciente, ni allant de soi dans une fausse conscience actrice d'une histoire événementielle.

Si des travaux de cette eau demeurent, comme autant de pierres vives dans le parcours de ma génération, c'est qu'ils présentent l'immense avantage, sur le plan de l'histoire des idées, de faire sortir d'un dualisme entre la matière objective d'un côté, et sa manipulation ou son interprétation de l'autre : donc de dépasser l'opposition positivisme/herméneutique, qui finit par moins ressembler à une dialectique qu'à une balançoire. À l'inverse de cela, nous avons appris à lire notre culture avec cette conception immanente du déploiement de l'histoire, laquelle est une suite permanente, ni aveugle, ni relativiste, ni dogmatique, d'effets d'interprétation de *lieux*, qui sont vécus, par des générations de paroles en actes, comme autant de sources contemporaines, constamment renouvelées. Dans un tel traitement, la substance d'une notion suit son existence historique sans s'y laisser réduire, et ses déploiements sans s'y perdre. Dans le devenir des concepts cicéroniens, par exemple, on voit ce qu'est la vie substantielle d'un concept : cet être de langage n'est ni l'amorphe *representamen* rempli de signifiés variant au gré des siècles, ni le thème récapitulatif, icône si tentante à notre regard d'héritiers lointains. Là encore, peut-être n'y a-t-il là rien que de bien normal : que nous nous vivions nous-mêmes intégrés dans la logique de ce développement substantiel, et qu'il naisse de là une nécessité méthodologique de gérer une telle intégration, cela exprime la prudence pragmatique de tout historien. Ici pourtant, il me semble qu'a lieu une articulation supplémentaire dans le rapport de l'Histoire au Temps, proprement topique et rhétorique, et qui ne relève plus seulement d'une reprise narrative ricœurienne de la problématique de la *distentio animi*. Cette perspective a permis de ne pas faire de l'analyse en sciences humaines une pragmatique réduite, c'est-à-dire la simple historicisation de telle ou telle catégorie, réductible aux conditions d'utilisation dont elle ne serait ainsi que la trace passive, plus ou moins rétive — finalement, un énième avatar scolaire de l'indocile *nature* soumise à l'idéal formel, bloqué, général, d'un savoir supposé total et tout-puissant³⁵⁹.

Quelques retours en perspective

En fin de compte, ce n'est pas l'utilisation historique, contextuelle, de notions réduites à des objets inertes, qui fait l'objet de l'histoire faite par un Lecoinge ou un Goyet, mais la matérialité historique de structures anthropologiques. Ce qui meurt d'une antique hiérarchie, c'est sa dynamique intégratrice, son bien-fondé ; quant au phénomène intégratif lui-même, il n'en cesse pas pour autant de se déployer selon des modalités propres. Par-delà les figures hiérarchiques, le fait intégratif en lui-même demeure. Motifs intégratifs et mouvements de désintégration ne montrent pas, sous la plume de Lecoinge, un profil évolutif/régressif linéaire, téléologique ; ils témoignent d'une permanente reconfiguration, d'une dynamique de désintégrations et de réintégrations, de nos catégories de pensée. Et cela, sans pour autant sortir d'un régime historique dont au contraire, l'auteur demeure éminemment conscient : autant son enquête sur la Renaissance s'est nourrie de catégories anthropologiques contemporaines, autant *L'Idéal et la Différence* nous déplie de cette époque les replis les plus étrangers à notre logique, et cependant les plus étrangement parlants, comme un portrait d'ancêtre soudain regardé en face. Que nous dit ce regard sur notre propre rapport à l'intégration ?

L'Idéal et la Différence dessine un mouvement allant de l'*englobant du Tout*, polarité héritée, vers l'*Idéal*

l'ambiance intellectuelle dans laquelle évolue la pensée de Lecoinge, historien hégélien, non pas dans les thèses historiques (schème historiographique que pour sa part Lecoinge rattacherait sans doute au « mythe des fins », version inversée du mythe des origines, version la plus « pure » de temporalité hiérarchique), mais dans le souci phénoménologique du travail du négatif et du développement, immanent à la matière, du concept.

³⁵⁹ On reconnaîtra ici, peut-être, la définition de ce que Lacan désigna comme le « discours de l'universitaire » ; tout discours court potentiellement le risque de tomber dans cette perversion.

de *l'Un*, ouvrant l'âge classique de la rationalité occidentale. En retour à la prise en compte par Lecoïnte des propositions sociologiques de Dumont, la lecture de *L'Idéal et la Différence* nous renvoie une richesse anthropologique à plusieurs égards, puisque nous est rendue ravivée une époque qui constitue notre hérité, notre arrière-pays, et notre bien-fondé. Hérité, car la structure intégratrice demeure toujours présente, même sous la forme réfléchie, c'est-à-dire distanciée, ou radicalement retournée contre la domination intégratrice incarnée par la tradition scolaire. Arrière-pays : ce qui forme le « fond » spirituel et social de notre culture, sur quoi tout se détache, est marqué de cette configuration intégratrice profonde, même (ou surtout) si nous ne savons plus forcément le discerner dans ce qui tient lieu d'un tel fond, c'est-à-dire notre « patrimoine ». Bien-fondé : sur certains points, demeure encore la nécessité d'arc-bouter tous nos édifices sociaux, politiques, culturels et intellectuels sur la structure hiérarchique, c'est-à-dire sur une doxa intégratrice, et tendanciellement totalisatrice³⁶⁰.

L'écriture de *L'Idéal et la Différence*, témoigne d'une exacte *convenance* à l'égard de son objet : est-il étonnant de voir dans ce livre se dessiner le schème intégratif avec une justesse si grande, d'autant plus fiable que, précisément, la notion d'intégration se tient, dans la visée de Lecoïnte, à une place ni trop objectivée, ni ignorée ? Quel qu'ait été le destin de ce schème intégratif au fil de notre histoire, soit la domination dans la structure hiérarchique d'un monde clos, soit au contraire le sort « malmené » d'une tour en ruine quelque part parmi l'ouverture universelle qui voit la victoire de la différence, jusqu'au règne parfois d'une indifférence généralisée, l'intégration comme outil de sens demeure présente en permanence dans notre « sacoche de bricoleur³⁶¹ ».

Il est somme toute logique de voir à quel point on peut lire bien des écrits ultérieurs de Lecoïnte sur la rhétorique et la poétique, depuis l'époque séminale du Trecento jusqu'aux moments ultérieurs de l'Âge moderne, comme la suite de cette lente histoire de la désintégration des schèmes hérités de la tradition scolaire — le tout formant l'enquête sur notre « préhistoire », ce fond qui continue d'informer tous nos schèmes analytiques. Car l'ampleur de *L'Idéal et la Différence* dépasse son époque, et peut fonder la part, commune à nombre d'études en sciences humaines, d'une enquête sur les procédures de désintégration et les rapports entre désintégration/réintégration jusqu'à nos jours. Dans cette vaste progression, il faut distinguer plusieurs époques (Lecoïnte a continué l'enquête dans sa propre période³⁶² ; mais on pourrait

³⁶⁰ Pour prendre un exemple tout à fait actuel, sous les termes porteurs des meilleures intentions des « politiques d'intégration » dans les milieux socioculturels ou médico-éducatifs, on assiste souvent à un retour, sous des formes plus ou moins affichées, de la contention comportementale, ou de la simple adaptation des individus au milieu social supposé constituer l'horizon du bien : bref, des régressions en lieu et place de projets véritablement émancipateurs qui, il y a quelques décennies, constituaient l'idéal des politiques de santé, psychiatriques ou éducatives.

³⁶¹ Cette image reprend la métaphore par laquelle Claude Lévi-Strauss a transmis sa thèse fameuse d'une « pensée sauvage », c'est-à-dire un abord du rapport des savoirs au monde profondément épris d'un idéal de respect absolu des différences, et pourtant tendu par le souci d'une invariance possible à tous les hommes. De la fécondité des paradoxes qui défigent les allant-de-soi épistémologiques... (Cf. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, rééd. Paris, Pocket, « Agora », chapitre 1, « La science du concret ».)

³⁶² Au seuil de cet article, il est impossible de ne pas indiquer, faute de mieux, cette continuation majeure dans l'œuvre de Lecoïnte. Aussi, souhaiterais-je au moins lui laisser la parole, dans l'un des passages les plus programmatiques de son livre :

« (...) 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. (...) 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. (...) L'adoption d'un schème historiographique qui se rapproche de la notion

considérer bien d'autres travaux, parfois locaux, et je pense, d'une certaine façon, aux analyses de Deleuze sur l'ontologie classique dans *Logique du sens*, qui articule très précisément une réévaluation du schème intégratif). Mais, plus encore que des durées, plusieurs temporalités se dessinent : d'une part selon l'échelle et la subjectivité concernées par ces phénomènes, qu'il s'agisse d'individus (personnes ou œuvres), de groupes restreints (artistiques, scientifiques, philosophiques, culturels, politiques, sociaux, etc.) ou massifs (courants, aires culturelles, épistémologiques, idéologiques, etc.) ; d'autre part selon des rythmes, plus ou moins courts ou longs, dessinant différentes figures de l'intégration : les figures de la désintégration ont évolué, se sont désintégrées les unes les autres, certaines sont revenues, etc. ; la tendance totalitaire de l'intégration fait fréquemment retour, au point qu'on a parfois l'amère impression qu'elle n'a jamais quitté notre continent. Tel est le parcours dont Jean Lecointe, dans un épais volume de toile rouge, trace les premiers siècles, avec une conscience des perspectives dont la justesse éclaire jusqu'à notre époque.

Rome, avril 2015.

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. (...) 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'égaliser » 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'instantanés 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 Politién et Érasme, commence à prendre consistance à la Renaissance. » (*ID*, p.180-181.)

Annexe vingtiémiste

Intégration de l'Un et philosophie du multiple

La vaste topique des intégrations continue de former un repère constitutif même pour notre propre époque, même au prix d'être devenue l'objet d'un rejet. Il est impossible de nous intéresser à la question de l'intégration sans questionner notre propre position vis-à-vis de cela. Je souhaiterais donc évoquer les positions vis-à-vis de cette polarité hiérarchique, proposées par deux philosophies contemporaines, à dessein très éloignées du point de départ de Lecoine, mais témoignant des métamorphoses du schème intégratif.

Si l'on tente de reformuler ce qu'est l'intégration d'un point de vue proprement philosophique, disons que l'intégration est le schème dynamique qui produit de l'Un. Il active ce qui ramène à l'un et réintègre la diversité dans un cadre unifiant ; symétriquement, il déploie la force créatrice de l'Un tel un pneuma fomentant, exprimant du divers. Telle serait en tout cas l'intégration sous le jour de la métaphysique occidentale antique, médiévale et classique, où l'Un et l'Être sont indissociables. Cette version est intimement liée à la lecture théologique du schème intégratif, l'ontologie devenant une sphère elle-même intégrée sous la forme d'une onto-théologie. Mais si l'on s'en tient à la stricte part ontologique, cette place récapitulatrice, hiérarchique et totalisatrice trouve peut-être sa plus forte expression dans l'énoncé de Leibniz : « Ce qui n'est pas *un être* n'est pas un *être* ».

Or en un sens, c'est toujours à une telle formule que se confrontent les métaphysiques contemporaines³⁶³, y compris celles qui refusent radicalement tout primat de l'Un, qu'il soit terme de départ ou point ultime, et qui fondent leur logique, non sur l'Un, mais sur le multiple. Apparemment, se dessine là une métaphysique de la non-intégration radicale, voire de la désintégration sans reste. Or loin de se réduire à une pulsion désintégratrice, ces univers de pensée, tout en mettant définitivement à bas l'intégration hiérarchique comme principe dominant, proposent de nouvelles figures du schème intégratif, bien que mues à un régime conceptuel radicalement antihierarchique. Je pense en particulier aux deux systèmes contemporains majeurs qui, radicalement opposés au primat de l'Un intégratif, posent une ontologie du multiple, voire une annulation totale de l'ontologie, une « révolution moléculaire » du multiple.

1. Purs plateaux. Deleuze et Guattari

Le premier nom est composé : Gilles Deleuze et Félix Guattari³⁶⁴. Il s'agit de l'entreprise métaphysique la plus extrême en faveur du multiple : dans une ambiance radicalement moniste et immanente, le déploiement rhizomique de forces et de signes trace l'architectonie cartographique des plateaux et des agencements collectifs d'énonciations, avec leur clinamen propre qu'est la théorie processuelle de dé/re-territorialisation permanente. Ici plus que partout ailleurs, l'intégration devient un schème hyper-localisé, à la limite du sans durée ni extension et cependant nécessaire, mais parmi d'autres. Il n'intervient plus que dans deux cas : l'un, neutre, des agencements locaux formant l'intensité d'une rencontre et poussant le devenir, là manifesté, à être toujours plus ; et l'autre cas, dégénéré, des figements du devenir dans une identité territorialisée, fermée, figée, retour fossilisant à l'intégration spéculaire, communautaire, totalitaire.

³⁶³ Ce rappel de l'aphorisme leibnizien se trouve à l'orée de *L'Être et l'Événement*, d'Alain Badiou (Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1985).

³⁶⁴ C'est surtout l'œuvre commune qu'il faut ici citer : *Capitalisme et Schizophrénie*, dont les deux tomes sont *L'Anti-Édipe*, 1972, et *Mille Plateaux*, 1980, ainsi que *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1991, Paris, Minuit, « Critique ». Mais cette machine bicéphale ne doit pas faire oublier les cheminements propres à chacun des deux penseurs. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, « Épiméthée », 1968 ; *Logique du sens*, Paris, Minuit, « Critique », 1969. Félix Guattari, *Psychanalyse et Transversalité*, Paris, François Maspero, « Textes à l'appui », 1972 ; *La Révolution moléculaire*, Paris, Les Prairies ordinaires, « Essais », 2012.

« Nous sommes tous des groupuscules³⁶⁵ ! », l'adage fameux de Guattari, doit s'entendre comme le minage complet de toute unité : il poursuit l'idée spinozienne selon laquelle il n'y aurait que des individus d'individus, mais sans plus même s'en tenir à ce point premier, atomique, de la notion d'individu. L'« individu » désigne, dans toute théorie qui l'établit, le point d'arrêt de la dissémination du réel sous la figure *indivis* d'un point fixe dans le réel. Avec Guattari, ce terme iconique de l'intégration n'est plus seulement défait par éparpillement et démultiplication de sa fonction intégratrice : il disparaît de l'énoncé, et c'est sa fonction intégratrice elle-même fait l'objet d'une désintégration. La sagesse du multiple est dite dans le langage, et avec l'humour, du multiple. Dans la radicalité de cette assertion, nul doute qu'a joué la praxis de la clinique psychiatrique de La Borde et de la psychothérapie institutionnelle, dont Guattari fut l'un des principaux acteurs, et où la folie, et tout particulièrement la schizophrénie, sont enfin acceptées, par-delà son effondrement pathologique dans la psychose, comme des dimensions anthropologiques fondamentales. Dans cette praxis de la folie, la désintégration psychotique est prise en compte comme une donnée tout aussi constitutive, dans la définition de l'humain en tant qu'humain, que la « tendance intégratrice » dont Winnicott a montré qu'il s'agissait, dans la construction psychique, de l'étape la plus archaïque dans la constitution du Moi³⁶⁶.

Lecoindre analyse, avec la tradition occidentale jusqu'à la Renaissance, un plateau historique où la différence s'oppose à l'idéal ; à notre plateau de l'histoire, ce n'est plus idéal et différence qui scindent le champ du penser, mais, à suivre Deleuze, « différence et répétition ». Notre regard s'est abaissé, rapproché du sol au point d'entretenir avec lui un strict rapport d'immanence. Depuis cette perspective, la lumière se fait rasante, et des ombres portées révèlent des creux, des hauteurs, des gouffres qu'un regard zénithal, idéal, n'eût sans doute jamais jugé bon de sortir de leur contingence. Comment un tel regard a pu commencer, non pas à descendre sur les choses, mais découvrir qu'il pouvait descendre en lui-même, qu'il y avait valeur à cela, c'est ce que l'enquête de Lecoindre, parmi d'autres, a permis de saisir. C'est dans cette perspective que j'entends me tenir, tout autant que dans l'ambiance née de la psychothérapie institutionnelle et de sa géniale piqûre philosophique — une ambiance ô combien homogène à l'aire native du *Sens du précaire*, dans la praxis pédagogique et psychiatrique de la pédagogie et de la psychothérapie institutionnelles.

2. Du côté de l'unaire : *Il y a de l'un*. Badiou après Lacan

Le second nom est celui d'Alain Badiou³⁶⁷ : son ontologie du multiple et sa philosophie de l'événement forment une entreprise dans laquelle de l'Un continue à se construire, ce qui fait de Badiou, à l'inverse de Deleuze et Guattari, un dialecticien, tant au sens platonicien d'un tenant de l'Idée, qu'au sens hégélien et marxien du travail du négatif³⁶⁸ dans l'immanence radicale de l'histoire. L'unité n'est jamais donnée au départ,

³⁶⁵ Félix Guattari, « Nous sommes tous des groupuscules », in *Psychanalyse et Transversalité*, op. cit., p.280-285. Initialement paru in *L'Idiot Liberté*, n°1, 1970.

³⁶⁶ Donald W. Winnicott, *La nature humaine*, Paris, NRF/Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1990, quatrième partie, chapitre II, p.152-159. Je renvoie à Pierre Johan Laffitte, « Parler du sujet sans en parler... La narrativité, modalité de l'intégration psychique, et la métapsychologie », communication donnée en septembre 2012 dans le cadre d'une décade de Cerisy, reprise in Chantal Clouard, Bernard Golse, Alain Vanier, *La Narrativité*, Paris, PUF, « Le fil rouge », à paraître.

³⁶⁷ L'œuvre philosophique majeur d'Alain Badiou a pour nom générique *L'Être et l'Événement*, constitué en trois tomes : *L'Être et l'Événement*, op. cit., *Logiques des mondes*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 2006 et *L'Immanence des vérités*, à paraître.

³⁶⁸ Il faudrait modérer ce propos, dans la mesure où, dans une conférence consacrée à *dialectique négative* d'Adorno, Badiou fait de la négativité une lecture finalement... pas très positive de ce concept qu'au contraire, Adorno nous a offert de pouvoir penser comme le cœur véritable de toute éthique. Cette lecture assez appauvrie par rapport aux thèses adorniennes est somme toute décevante de la part de Badiou, dont par ailleurs, et presque sans exception, le tranchant et l'acuité dans les analyses d'autres philosophes s'accompagne généralement d'une relève personnelle qui redéploie le champ

et c'est dans l'effort d'une fidélité subjective à la vérité déchaînée par l'advenue d'un événement dans un monde, que se construit une éthique, qui est ultimement le processus intégratif. « Il y a de l'un » : cette formule aphoristique pose le programme d'une dynamique intégratrice « à régime symbolique », tout aussi éloignée d'un imaginaire état fixable de l'Un, que du réel anomique d'un pur « il y a ». Tel serait le programme philosophique d'une dialectique matérialiste à l'âge contemporain.

Cette formule, « Il y a de l'un », est empruntée à Lacan ; or tout le mouvement de *L'Être et l'Événement* est lancé, noué à l'aphorisme leibnizien, par le déploiement de cet adage. Par là, Badiou, qui reste sans aucun doute le lecteur philosophique le plus rigoureux de Lacan, effectue le branchement anthropologique de son ontologie du multiple.

L'adage lacanien récapitule la théorie psychanalytique du « trait unaire », et plus généralement de l'articulation symbolique de l'unité non close du sujet divisé. Lacan s'inscrit dans le constat de l'anthropologie lévi-straussienne d'une aliénation de l'humain au principe symbolique du langage, c'est-à-dire à la Loi qui structure tant les sociétés que les êtres de langage. Lacan repère la construction de la singularité subjective comme une impossible unification — « L'Un est » est un principe imaginaire —, rejetant le sujet inconscient du côté du réel — total hors-lieu, principe permanent, donc, de dés-intégration contre lequel la structuration psychique lutte par la dynamique de la structuration symbolique (fonction forclusive, logique du fantasme, discours du maître). Ainsi, l'unité n'est pas un état réel, ni une stabilité supposément accessible, et sa seule réalité est imaginaire. Aussi loin de l'imaginaire « L'Un est » (ou « le Tout est ») que de la pure dissémination du réel « Il y a », le principe du symbolique et de la structure s'énonce : « Il y a de l'Un ». Une logique du « pas-tout » (encore un terme lacanien) pose la désintégration au cœur de toute dynamique intégratrice rationnelle ou consciente : telle serait l'irréparable faille introduite par l'inconscient freudien dans le sujet occidental contemporain. Et « Il y a de l'un » me semble désigner l'une des formulations contemporaines majeures, anthropologique et psychanalytique, du schème intégratif.

Ainsi, si j'ai pu dire que « *L'Idéal et la Différence* dessine un mouvement allant de *l'englobant du Tout*, polarité héritée, vers *l'Idéal de l'Un*, ouvrant l'âge classique de la rationalité occidentale », l'aire contemporaine, elle, sera celle du *Signifiant de l'Un*, construction symbolique dans un univers qui n'est pas-tout³⁶⁹.

Je n'ai dressé ici ce jeu à trois ou quatre figures qu'à titre d'ébauche. Il importe donc de relativiser la portée des considérations ci-dessus, dans lesquelles les distinctions que j'opère demeurent schématiques. Rappelons par exemple que d'autres acteurs de la psychothérapie institutionnelle, lorsqu'ils établissent la nosologie des mêmes phénomènes cliniques que Félix Guattari théorise par sa radicale perspective rhizomique (psychose, schizophrénie, institutionnalisation), privilégient quant à eux la théorie lacanienne et son ambiance « unaire ». Nous le vérifions donc encore une fois : d'une même praxis, deux pensées peuvent naître, donc deux abords du schème intégratif³⁷⁰. De façon plus générale encore, l'anthropologie et la psychanalyse structuralistes, pas plus que les philosophies de Deleuze et Guattari ou de Badiou, ne constituent que des cas singuliers, bien qu'emblématiques — des... « cas d'espèce » et « excellents en leur genre » !

conceptuel concerné.

³⁶⁹ Que cette dernière formulation, désignant la contemporanéité lacanienne, soit majeure n'implique pas qu'elle soit l'unique. La voie « rhizomique » de Deleuze et Guattari s'est par exemple posée tout à fait en contre de la psychanalyse lacanienne, à laquelle il était précisément reproché de refonder le primat du symbolique, critiqué pour n'être qu'une version modernisée de l'ontologique primat de la hiérarchie intégratrice.

³⁷⁰ Cf. Pierre Johan Laffitte, « Une praxis, deux pensées », in Olivier Apprill, éd., *Avec Jean Oury. Chimères* n°84, 2014, Toulouse, Érès, p.81-89.

Littérature contemporaine

David Blumental et l'écriture de l'inconscient³⁷⁴

David Blumental écrit depuis de nombreuses années. Les premiers textes qu'il a rendus publics sont ses *Soliloques*, rédigés entre 1994 et 1995, textes brefs écrits pour être dits par des acteurs ou des actrices. Outre leur tonalité très sombre, dominée par la solitude, ce qui frappe dans leur écriture, c'est sa très forte stylisation. Elle passe tout d'abord par un jeu d'images, brèves ou filées, expressives, expressionnistes même, et qui articulent constamment hyperréalisme et fantasme. Il y a déjà là tout un univers, une ambiance. De façon plus générale, il faut noter aussi une prédilection pour la formule, la pointe, et un travail très prononcé du rythme et de l'équilibre de la phrase, à propos de laquelle il serait tout à fait permis de parler de période et de prose poétique. Finalement, on aboutit à une très forte présence de l'écrit au cœur de telles paroles, ce qui n'est pas sans importance pour le thème qui nous réunit aujourd'hui. En effet, ces soliloques sont de véritables discours : d'une part dans l'éloquence, déclamatoire bien qu'isolée, de leur locuteur ou locutrice, et d'autre part dans la très forte discursivité de leur écriture³⁷⁵ (marqueurs de subjectivité, prédominance de la parole énonciatrice sur la seule narration, etc.).

Ces caractéristiques stylistiques initiales — qui n'épuisent certes pas l'étendue de l'œuvre — vont se retrouver à travers l'ensemble des écrits de David Blumental. On va surtout parler aujourd'hui de ses trois pièces : *Le Fou qui parle*, *Les Hôtes* et *Lui*. La première pièce date de 1996, et met en scène un violeur et sa victime séquestrée, avant le viol proprement dit. La seconde pièce, écrite en 2002, se passe dans la chambre à coucher d'un couple dont l'homme, Paul, une fois sa femme Muriel endormie, voit débarquer une milice de fachos composée d'une femme et de deux hommes, qui sont en fait ses compulsions — et dont on comprend qu'elles reviennent chaque soir, et qui ne vont cesser de le faire souffrir par différents rituels, avant de le laisser enfin s'endormir. La dernière pièce se passe dans un hôpital psychiatrique, où Laura, une vieille folle, reçoit la visite d'une jeune femme, Ariane, avec laquelle elle va évoquer un homme jadis aimé.

I. Écriture et présence de l'inconscient

Il faut tout d'abord insister sur le fil directeur de cet univers³⁷⁶. Il se résume en un mot, pourtant jamais mentionné dans aucune des pièces : l'inconscient (au sens psychanalytique du terme).

Le Fou qui parle est une exhibition du discours de la folie, une parole qui est pure décharge de violence pulsionnelle. On peut vraiment se considérer sur « l'autre scène » : la scène de l'inconscient. On assiste à un déferlement de paroles insoutenables, d'affects, de pulsions de meurtre, etc. Le respect de la femme, sa sauvegarde même, reste pendant toute la pièce comme un espoir, celui d'un fléchissement du violeur — espoir qui sera finalement déçu. De plus, la femme va voir son existence lacérée, et le violeur avoue à la fin ne faire que hâter, dans son crime, son propre suicide prochain. Le règne de l'inconscient, c'est la tragédie moins la

³⁷⁴ Intervention, non publiée, lors du colloque organisé par Anne Monfort, *Unité et diversité des écritures dramatiques*, Paris-Sorbonne, 2004.

³⁷⁵ On peut d'emblée considérer deux sources influentes à une telle écriture. La première est la grande culture cinématographique de l'auteur, et en particulier son « oreille » toujours attentive à l'art des dialoguistes. La seconde est son écoute tout aussi attentive à la poésie au sens large, qui va des textes les plus classiques aux plus contemporains, le plus important restant, pour David Blumental, le grain de la voix et le sens du phrasé.

³⁷⁶ Ou du moins sur l'un des fils directeurs : cette étude ne vise à aucune exhaustivité.

grandeur : une infinie répétition, victorieuse de la tentative d'une éthique et d'une volonté qui pourraient sauver un peu d'humain.

Avec *Les Hôtes*, on retrouve ce même constat de la répétition, mais cette fois baigné d'une lueur toute autre. C'est la notion de compulsion de répétition qui est mise en scène, et qui détruit le quotidien de Paul. Chaque soir, il est contraint à des suites de gestes par des forces qui lui échappent, qui se jouent de sa volonté et de sa tentative de les comprendre. Ces forces apparaissent sous la forme d'une milice de fachos, qui le transforment en un Kafka quelconque dans un régime totalitaire et absurde. Mais dans le quotidien, il y a aussi sa femme, Muriel. Elle dort à ses côtés, mais on sent, malgré sa longue présence silencieuse, lors de ses quelques réveils, qu'elle est un contrepoids à cette torture. Non pas une possibilité de vaincre la milice des compulsions, qui relèvent irrémédiablement de la scène du tragique, mais la possibilité de « connaître autre chose », d'imposer une seconde scène juste à côté, une petite place pour l'autre. Juxtaposition ne vaut pas dialectique, mais c'est l'imposition de la scène du drame, donc de la vie, à côté de celle de la tragédie.

Enfin, avec *Lui*, le déplacement est en un sens achevé vers la scène des drames de l'existence, scène sur laquelle vient encore se juxtaposer la tragédie de l'inconscient, mais à l'opposé de la situation du *Fou qui parle*. La protagoniste est désormais bel et bien folle, et le thème ne se contente plus de sous-tendre la pièce comme un comparant : c'est une donnée « objective » qui a emporté toute la vie de Laura. Même si c'est pour imposer sa loi tragique, la folie n'est plus qu'un événement parmi d'autres dans le tissage de l'existence.

Cette progression de l'approche de l'inconscient n'implique pas un progrès linéaire, ni une volonté initiale. C'est plutôt une variation de focalisation sur un même ordre de faits. Le constat de la première pièce reste toujours valable après la dernière, laquelle avait par ailleurs connu un premier état de rédaction dès 1993. Si je devais comparer le fonctionnement de ce triptyque, de sa progression et de sa répétition qui n'en sont pas, je penserais à la « trilogie des jumeaux » d'Agota Krystoff : *Le Grand Cahier — La Preuve — Le Troisième Mensonge*. Cette variation emporte avec elle des conséquences, ou des causes, profondément liées au style et à l'esthétique de cet univers. Je ne vais ici m'intéresser qu'à deux de ces aspects : la question du dialogue, et donc la catégorie du personnage.

II. Folie, dialogue et personnage

Le Fou qui parle a pour sous-titre : *Soliloque 14*. En effet, si on n'a plus à faire au même ethos, celui du (ou de la) solitaire, reste tout de même la même posture : parler et s'écouter parler — même si le violeur est censé avoir une interlocutrice. Le discours (de l') inconscient ne connaît des voix anonymes que pour l'énoncer, mais pas pour le canaliser. Qu'il s'agisse de l'homme ou de la femme, c'est une même décharge. Si un semblant de dialogue entre les deux rôles est maintenu, il est clair a posteriori que jamais celui-ci n'aurait pu sauver la femme du sexe du violeur. Aucune croyance, donc, dans la fade vertu de l'intercommunicationnel qui ne vaut *rien* face à la folie qui déferle, face à une rhétorique sortie de ses gongs, qui ne connaît plus le *conciliare* et se jette dans l'échange avec pour seule fin de jouir par les mots. Dire la « vérité » excite le violeur, autant que l'excitera plus tard l'acte d'en détruire l'apparence, c'est-à-dire la beauté de la femme. A proprement parler, il n'y a pas de personnages dans *Le Fou qui parle*.

La violence reste présente dans *Les Hôtes*, mais cette fois il y a un réel combat, où Paul tente de se battre avec ses armes dans une mascarade de dialogue avec ses interlocuteurs, qui se jouent de sa crédulité. Du dialogue, il ne reste alors que des prestances : fausse indulgence, faux apitoiement, séduction par la chef de la milice, etc. Mais à la fin de la pièce, Paul réussit bel et bien à clouer le bec à la milice qui s'avoue vaincue et se retire — mais pour un temps seulement, et pour mieux revenir un autre soir. Le règne des compulsions, c'est en effet ce quotidien gâché par ces retours d'obsessions, sans originalité, mais sans relâche : le tragique moins la grandeur,

toujours. La seule parole sincère, pleine d'amour, c'est celle qui circule entre Muriel et Paul. Mais il ne s'agit pas d'un vrai dialogue, c'est plutôt une parole allusive et déviée, car on se doute que Muriel sait ce qui se passe dans la tête de son mari ; ses mots visent à réintégrer celui à qui elle s'adresse dans un monde qui n'obéit pas aux règles anti-dialogiques des compulsions. Cette réintégration n'a qu'un impératif : faire le poids aux démons de son mari. Et je pense ici (et sans doute David Blumental y pensera-t-il aussi) au psychiatre Jean Oury, qui définit ainsi l'éthique de son accueil des psychotiques : « Assumer le lointain de l'autre ». Ce travail, c'est celui de Muriel. Y a-t-il, partant de là, des personnages dans *Les Hôtes* ? Il y a bien sûr Paul, personnage véritablement complexe d'un point de vue psychologique : il est à la fois une présence sur deux plans — mari vis-à-vis de Muriel, victime vis-à-vis de la milice — et des coprésences hétérogènes — Paul est personnage avec Muriel dans la chambre, mais il est aussi le Lieu psychique de son propre affrontement avec les compulsions. Dans le cas de ces dernières, on n'a finalement à faire avec les miliciens qu'à des *flat characters*, aussi fascinants soient-ils. Cela n'empêche pas la grande potentialité théâtrale de l'affrontement : quel type de jeu est alors approprié à cette écriture ? Quant aux personnages de la scène de la réalité, il y a Muriel, discrètement indispensable : aussi impuissante soit-elle face aux compulsions, elle est un personnage à part entière. C'est la densité de sa parole, mais surtout de sa présence qui compte, l'affirmation d'un être-là digne de ce nom — même si elle passe la plus grande partie de la pièce le dos tournée, endormie, la présence de son corps sur la scène est cruciale. Pensons par contraste à la violée et au violeur du *Fou qui parle*, qui n'étaient que deux masques contingents d'une même bouche d'ombre.

Mais la seule aire dialogique digne de ce nom, il faut attendre *Lui* pour la trouver. Et encore se construit-elle sur les décombres de l'existence de Laura ravagée par la folie : la jeune femme enquête sur une réalité historique, à propos de « lui », à travers les ruines d'une vie.

En bref, la folie est absence de dialogue³⁷⁷. Malgré cela, les personnages finissent par avoir une histoire, une épaisseur, alors que la folie les condamnait à être constamment écrasés, immobilisés sur la scène de leur tragédie. Mais c'est comme si, par une chance inexplicable que tous les fous n'ont pas — voyez le violeur, voyez Laura —, les deux aires du drame et de la tragédie se juxtaposaient, sans trop s'empêcher l'une l'autre de régner sur un sujet déchiré³⁷⁸, chacune à sa façon, soit dérisoire soit déraisonnable au regard de l'autre scène. La catégorie du personnage n'est pas accessible à qui le souhaite ; néanmoins, c'est bien cette absence de statut qu'il s'agit, entre autres, de montrer dans le théâtre de Blumental, théâtre qui refuse pourtant de rejeter les deux conventions du personnage et du dialogue. Et quel dialogue : ciselé, au point de plomber (parfois plus qu'il ne sied à mon goût) l'échange entre les différentes voix, et l'on sent alors si bien que celle qui se tait ne fait que délaissier toute sa place à celle qui se galvanise de la puissance de son propre discours³⁷⁹.

III. Esthétique de l'inconscient et série noire

Mais il faut resituer une telle puissance, une telle *ubris*, dans la poétique d'ensemble de l'œuvre. Malgré ce que l'on pourrait croire, ces trois pièces sont tout, sauf du « théâtre à thèse ». Le traitement du rapport entre le « fond » et la « forme » en est peut-être la cause, et me semble être l'un des aspects esthétiques les plus importants du théâtre de Blumental. Je l'ai dit, le mot « inconscient » n'est jamais mentionné, tout en étant le

³⁷⁷ Si, pour Foucault, méditant sur Nietzsche, la folie est absence d'œuvre, pour Blumental, elle n'est pas absence de parole : elle est absence de dialogue. Et pourtant, il faut bien que le dialogue ait lieu ; mal foutu, toujours rayé et enrayé par l'impossible dialectisation qui rattraperait cette folie en négatif.

³⁷⁸ Et existant aussi longtemps qu'il ne cède pas sur ce déchirement.

³⁷⁹ Dans ce tissu de contradictions apparentes ou profondes, allez trouver là dedans un personnage qui ne soit pas de l'ordre de l'imaginaire, de la *persona*...

principe directeur de cette série de textes ; et pourtant, en voyant *Le Fou qui parle*, si peu de spectateurs ont ressenti ce lien direct entre la situation du violeur et de sa victime et l'inconscient. Il ne s'agit pas d'une « métaphore de l'inconscient » ou d'une illustration, à la façon du théâtre de Sartre. Il ne s'agit pas même une pure allégorie, hormis peut-être dans *Le Fou qui parle* : car ensuite, les didascalies des *Hôtes* indiquent clairement que le personnage est en proie à des compulsions ; et la folie devient ouvertement présente dans *Lui*. Il ne s'agit pas non plus de l'abandon à une écriture surréaliste ou absurde, dans laquelle nombre d'auteurs postmodernes se jettent, avec plus ou moins de facilité, de talent ou d'honnêteté.

En fait, le principe poétique de cette écriture de l'inconscient, je le trouverai dans la série noire. David Blumental affectionne particulièrement ce genre romanesque et cinématographique, et se réfère souvent à sa définition par Jean-Luc Godard : « Un type dans une certaine ambiance, qui a des problèmes, et qui doit les affronter. » Dans une série noire, c'est le décor qui est porteur du sens profond de l'œuvre, plus encore que les péripéties. La vérité est posée de par la nature de ce décor — la zone, la banlieue du *Voyage au bout de la nuit*, le glauque urbain — dans lequel les personnages se retrouvent face à un invariant de leur essence (ou l'essence du milieu où ils vivent) : le mal, et en particulier le crime. Quoi qu'ils fassent, ils n'en « sortiront pas ». Deux caractéristiques structurelles rapprochent série noire et écriture de l'inconscient : ce tragique, et le fait que la vision du monde suinte depuis l'ambiance jusque dans la nature profonde du personnage, qui finit par n'être plus lui-même qu'un atome imprégné de cet univers. La loi du milieu devient loi de son être. « Aliéné », dit-on alors de lui...

En fin de compte, la progression et l'approfondissement majeurs dans ce triptyque concernent le style et l'esthétique : vers une simplification stylistique ; vers une véritable possibilité de dialogue, où enfin commence à trouver ses droits une parole qui cherche un partage, et non plus seulement un déferlement ; vers un « réalisme », enfin, qui n'est pas synonyme de gros sabots, mais de neutralité. Cela ne fait progresser que plus encore l'ensemble de cet univers, de sa vision du monde, de son langage et de ses tiraillements, vers son épure.

Pierre Johan Laffitte
Université de Paris IV — Sorbonne

Le roman d'un poète³⁸⁰

On ira voir ce qui précède le ciel,
la longue marche dans les champs où la lumière bat de l'aile
comme un enfant qui ne meurt de rien d'autre que du vent qui souffle.

Tout est là. Il y a ma peau qui claque ses portes et qui se rétrécit,
Il y a mon sang qui se comprime.
Derrière la vitre, le monde rit bien fort.
J'aimerais qu'au-dedans il neige.
il faudrait bien que je
pleure un peu.

Ses poésies, sa première écriture³⁸¹, étaient faites d'albâtre et de bougie la nuit. Il en reste quelque chose dans la prose de *Vent froid*. Mais Olivier Magnier, lui, est râblé comme un loubard. Il se sent plus chez lui sur les hauteurs de La Paz ou sur le salar d'Uyuni qu'en Zone Sud³⁸². De sa gueule de boxeur qu'il promène tranquillement, peut surgir, dès qu'il s'agit de votre égard, une douceur des yeux ou éclater son rire énorme, inattendu, qui enveloppe les êtres avec une absence totale de politesse : sa générosité. Dans le son de *Vent froid*, entend-on ce rire ? Pourtant, il n'est pas loin.

*

on avait l'hiver pour
soi, l'intelligence était ce gel
brûlant à froid

l'inespérée une source
où elle ne pouvait plus boire.

Vent froid est un roman noir, dans les règles, désenchantées, du genre. Et la sagesse du genre est amère. Il raconte des actes, des faits, des déroulements qui commandent la fin de l'histoire. Même l'auteur n'y peut rien.

Rien, sinon nous parler de l'âme de ses personnages, ou, plus larges, des paysages qui resteront froids et implacables face au malheur que se donnent les bonshommes qui incarnent cette pauvre idée qu'est l'humanité. Le regard de Magnier sur ces personnages qui tentent de ne pas mourir, diffuse une chaleur nécessaire, dernier respect possible, même si l'écrivain a du mal à l'imposer, lorsqu'il s'embarque dans un roman aussi noir, malgré l'aveuglante blancheur de son arrière-fond : le salar d'Uyuni. Il n'empêche que, déjouant la compacité de cette froideur inexorable, survient une atténuation de tout lorsque, en cours de

³⁸⁰ Préface à l'édition espagnole (Bolivie) d'Olivier Magnier, *Vent froid : Viento frío*, La Paz, Gente Común, 2006.

³⁸¹ Et dont est émaillé le texte qui suit. Les citations sont issues des recueils *Dehors, Revers, Aujourd'hui*.

³⁸² Il s'agit du quartier riche de La Paz : dans la plus haute capitale du monde, dont la cuvette se répand entre 4000 et 3200 mètres, l'oxygène le plus respirable se trouve en bas de l'agglomération, d'où, à l'inverse de toutes les autres villes, la vie des riches se voit surplombée par des habitats de plus en plus pauvres qui grimpent jusqu'à atteindre l'altiplano, sur lequel s'étale ensuite l'immense banlieue, plus pauvre, encore de l'Alto.

trajet, Magnier s'arrête pour dire à mi-voix les gestes, les touchers et les replis des consciences maigres, avec la justesse du compteur des détails que personne ne voit.

Mais sa douceur elle-même est violente. Non pas de cette violence fascinée par les stéréotypes de la brutalité de consommation, qui n'est qu'un sous-produit purulent de la force. Non pas le passage à l'acte qui traduit moins la révolte des hommes que leur conformation au cliché, jusque dans leurs haines. Non, la violence de Magnier est dans l'affect, un désir dur de garder les yeux toujours ouverts — ce qu'il a parfois cru suffisant en guise de lucidité.

le mot ne doit rien sentir
s'il veut pouvoir convoquer ton parfum :
sec, glacial
un morceau de mémoire pure
que j'attache à la mienne

C'est d'abord de peaux, de voix, de caresses et de regards qu'il a empli l'espace de ce qu'il avait à dire. C'était dans ses poèmes parisiens.

parfois confusément
noyée dans la salive
ta voix se fait
goût dans ma bouche

Déjà, son goût pour l'autre et son respect écrivaient la violence vraie qui consiste à ne pas mégoter sur la vérité des rencontres, quelles qu'en soient les brûlures. Il l'a cherchée partout, et sa dernière et plus longue étape a commencé avec sa venue sur ce continent, désormais devenu avant tout celui de ses enfants.

À son arrivée en Bolivie, la violence intime de la chair s'est frottée à la violence sociale des corps. Mais la violence de son écriture vient de loin, du même lieu que son rire, et l'a laissé partir plus loin encore, parce qu'elle est d'abord la violence qu'il a été capable de recevoir du monde, d'accueillir en sachant ce qu'il en est de s'ouvrir à l'autre, aux autres, aux choses.

Aujourd'hui la vie ne flotte plus qu'à la surface des mots, elle en a déserté le fond, les remous violents. Aujourd'hui la vie est comme ça, comme une attitude sans visage et je suis disponible à qui m'ouvre son vide.

À force d'énoncer une grammaire sensuelle des diverses façons de baisser les défenses, son regard sur soi s'est retourné en quête et en perte, dans une rencontre effrénée avec la brûlure de l'inconnu, pourvu que cet inconnu ait un visage de partage. L'écrivain n'a pas compté ses cartouches ni économisé ses forces, ni pris soin de ses limites, qu'il a rencontrées, dépassées, regrettées qui sait — et fini par retrouver.

Alors, face à lui, demeurerait toujours un désert de sel, le salar d'Uyuni.

L'avenir est là – il a la forme de ce que j'ai vécu. Mais il a ce soir le courage d'avoir le visage de ce que je n'ai pas vu.

*

On ne bondissait que de mort en mort.
Quelque chose de la métaphore avait disparu. Il y avait le soleil, puis il y avait le lampadaire. Entre les deux, rien. Rien d'autre que le passage du jour à la nuit.
Je ne viens plus dans ces zones où ma peau se décollait, où mes os s'étiraient.

(...)

J'ai mis des années à ralentir le rythme de mon sang.

Avant de décrire la violence et de la dire, l'écriture a aidé Magnier à partir à sa rencontre. La violence, pas le mal. Jamais. Ou alors celui qu'on ne peut éviter, sauf à se fermer les yeux, le mal qui tisse la vie de ceux que l'on croise, auquel on ne peut rien hormis vivre avec, et parfois en mourir.

La violence, c'est aussi celle de l'amour qu'on donne en contrepoids. Cette violence, la parole de Magnier l'a faite sienne. Sa langue a été son corps avant que d'être son style. Et de la contingence des lieux, des odeurs, des regards croisés, des cigarettes partagées, d'un match de foot éthylique après une nuit blanche de chants sacrés, Magnier a fait la substance de sa langue. Et il en a forgé son écriture.

Partie du poème, cette écriture s'est lentement et naturellement faite récitative, dirigée vers l'histoire à raconter de vies que les rencontres lui ont offertes ou découvertes. Les toutes premières de ces histoires ont été écrites au matin, après une nuit passée dans la cale d'un cargo chilote à parler avec un mécanicien à peine sorti de l'adolescence, ou assis contre un arbre pendant qu'un pêcheur fuegino débite des troncs, un peu en hauteur d'une île chilienne partagée entre les vents de l'été austral et les marais sans gelée.

Il a fallu tout ce temps, tous ces chemins, pour que son écriture ajuste la fabrique poétique de sa sonorité, et que Magnier se mette enfin à raconter des histoires. C'est un poète qui n'est plus, mais sans lequel le romancier n'aurait jamais écrit, qui nous livre *Vent froid*. Dans la lenteur que reprend son récit dès qu'il s'agit de parler des êtres, des pays, résonne le profond respect de Magnier pour la précarité et le tout-bas, et pour ce qui fait la valeur d'existences dont son roman nous apprend en même temps qu'elles valent pour rien dans une Histoire inhumaine.

J'arrive aujourd'hui dans les zones où ça ne parle plus que par bond. Et je saute de mot en mot de phrase en phrase. Je suis entre la lettre et la lettre. Le lien court dans le sol, c'est lui – c'est dans la terre que votre chemin fait sens.

*

Une fin de jour soûlante de lumière et de poussière, aux côtés d'un berger du Sur Lipez, il s'est assis sans rien dire. Ils sont restés là un long moment. Et sans qu'il ait rien demandé, Magnier s'est vu passer une canette de coca-cola étêtée bouchée de deux culs de bouteille de bière faisant loupe : une longue-vue, le trésor du gardien d'un troupeau éparpillé dans les montagnes. Le silence s'est infiltré dans l'art de l'échange. Il faut savoir se taire, comme il faut savoir rire. La vie n'est jamais assurée de durer assez longtemps pour prendre des précautions, et il faut la célébrer, rencontrer véritablement les êtres qui l'emplissent.

Toujours, sa parole — ou son écoute, c'est la même chose — lui a servi d'abord à vivre. Jamais il n'a fait passer sa page d'écriture avant un moment de vie, un verre, un bout de route à moto, un repas. Résolument du côté de ceux qui vivent, ses yeux et ses oreilles n'en ont pas moins la puissante douceur, l'intraitable gentillesse et la respectueuse lenteur de ceux qui savent aussi regarder vivre.

Aux soirs
de rosée familière
on a rêvé à
l'écho d'un pleur
éventé sous l'averse
à force d'être ici
et s'enfermer à même la pluie.

*

L'hiver s'étale.
Et le monde fait vase clos

Ce n'est pas le récit seul, la suite logique et implacable de ses épisodes qui ressort de *Vent froid* ; cela, ce pourrait être seulement le travail d'un journaliste : car pour toujours regarder vers ce qui fait violence, la réalité suffit, il n'est pas besoin de fiction pour cela. Mais Magnier est un conteur, et sans sa voix, l'histoire ne serait pas la même. Il raconte son roman de la même façon qu'il a toujours raconté dans les cafés, dans ses classes, entre deux trains, au bout d'une clope dans la nuit, partout. Ce qu'il dit ne sort jamais pareil que ce, et quoi que ce soit, à quoi on s'attendait avant qu'il ne commence.

Rien n'est plus subjectif qu'un roman noir, et ce n'est pas coquetterie. Face à l'implacable vision portée sur les hommes pris un à un, sur leurs regroupements en meute, ou sur leur société, excroissance sans visage, face à ces plaidoyers pour le désespoir, affirmer ce qui reste du sujet dans l'ironie crâneuse d'un regard, inscrire l'empathie sincère et pure pour un être qui patauge dans son merdier, accorder la bonté de son énonciation avec la violence d'un vieux qui meurt sur le banc d'une ville, c'est bien le seul contrepoison possible.

Le journaliste comme l'écrivain de roman noir se donnent la tâche de décrire l'individu pour représenter la pieuvre sociale hors de laquelle cet individu n'est pas. Mais si l'enquête montre l'individu, c'est pour donner à voir les raisons plus profondes qui préexistent à ses gestes et les conditionnent. Le polar, lui, reste une œuvre de moraliste : c'est un climat, une atmosphère qui s'insinuent en des êtres au point de décider quand leur sang devra cesser de les aider à survivre. À l'inverse de l'investigation journalistique, qui fraye pourtant souvent dans les mêmes basses eaux, il n'y a pas, dans le roman noir, d'échappée au drame par la collecte des raisons de la déchéance, et l'explication n'y vaut pour rien : la loi de la réalité n'est que la dernière trappe où le pauvre type finit par tomber, quand toutes les autres n'ont pas encore suffi pour l'achever.

En d'autres temps, et avec un vocabulaire qui n'appartient plus à la civilisation du polar, on eût parlé de destin ou de tragédie. Plus maintenant : il ne reste que la poisse qui s'infiltre dans la chair et les veines des hommes, comme dans la toiture d'une bicoque mal protégée de la pluie mesquine — ou du vent, qui perce et vous gèle. La pluie coule sur les banlieues des grandes villes sans âmes. Dans les hautes plaines, aussi peu pourvues de bonté, indifférentes aux siècles de misère, c'est au vent, le vent froid des Andes, de tout pénétrer. Il est ce qui souffle sur les êtres et à travers eux, et qui finit par les souffler comme chandelles. Rien d'autre ne souffle en eux, pas d'esprit, rien qui les transcende ; juste le vent qui les transperce et les emporte.

Magnier ne verse dans aucune croyance, il continue d'observer cette violence en poète. Il continue de lui laisser une présence sans fard ni masque, et sans lui donner d'explications non plus. Peu importe les chemins historiques qui y ont mené les êtres ou les peuples : quel que soit le décor du roman noir, cette écriture est faite de la noirceur des sociétés humaines. Sauf que dans les Andes, ce n'est pas seulement la société présente qui empoisonne les veines des hommes, c'est aussi l'histoire qui a accumulé les toxines de l'humiliation et de la misère.

Face à cela, la seule croyance qui demeure se trouve dans la justice des regards, dont celui de l'écrivain, dans son ultime connivence avec ces êtres dont par ailleurs, dans le monde, il ne fait que constater avec justesse le trajet, avant de les étreindre de son écriture, exactement comme il aimerait ces êtres s'ils étaient réels.

Mais aujourd'hui il manque ce grain – celui qui, parti, rend l'avance inéluctable, le chemin qui avale – un appel d'air qui décolle jusqu'à la peau du visage. L'immobilité d'un présent dans lequel on dévale.

*

Il y a des auteurs qui mettent dans le même sac les êtres et la pourriture ambiante d'une société dont le ventre digère tout et tous. Et il y a d'autres auteurs qui malgré tout, malgré la répugnance de la merde et de la mort à laquelle le monde tel qu'il va réduit l'existence des plus faibles, conservent assez de violence et de révolte pour sauver la beauté des hommes. La violence que Magnier mettait au service de sa voix dans ses poèmes, celle qui l'a mené à l'encontre du monde, il la met aussi à ne jamais disjoindre la lucidité de la bonté³⁸³, à entendre comme une exigence diffractée de l'éthique.

Le roman noir laisse s'infiltrer dans la peau et l'âme des personnages le suintant du décor, mais cela ne pollue pas le regard sur un homme. Même pas le regard sur le monde, plus vaste que le décor que l'humanité s'inflige à elle-même. La blancheur du salar et la poussière d'Uyuni ne sont pas de cartes postales, elles portent l'aveuglement autant que la banalité des sorts. Magnier les connaît, les aime et s'y sent désormais autant chez lui que dans les cafés parisiens. Il est entre deux mondes, comme deux livres qu'il traduit l'un dans l'autre. Et pour cela il faut savoir vivre à leur jointure et, parfois, préférer l'un à l'autre. Sa fierté d'être publié en Bolivie d'abord n'est ni anodine, ni une pose exotique ou une vanité reconfortante d'exilé ; juste une décision qui prend un peu plus de sens, de reverser les histoires de ces personnages là où l'écrivain les a vu sortir, sous ses yeux, de la terre des Boliviens et des Boliviennes.

Tout cela demeure le roman d'un poète, qui n'est pas qu'une mécanique scénaristique ou nihiliste, stéréotypée où tout ne serait que mensonge. Le mensonge n'est pas tout, qui ne vit que de ce qu'il écrase. Et un vieux sur un banc la nuit, sans qu'il le sache mais pour peu qu'un poète en témoigne, peut sauver le monde du mensonge.

... à moins que
midi dans la voix, qu'un volume d'ombre
en moins, que derrière la chaleur
d'une page
tu ne produises beaucoup d'avenir.

Pierre Johan Laffitte
Mai 2007, sur les bords de la Saskatchewan

³⁸³ Si je devais le rapprocher d'un auteur, dans ma cartographie personnelle de lecteur distrait, ce serait de Jean-Claude Izzo, et de son héros marseillais Fabbio Montale, cet émigré italien qui trouve à peine de quoi survivre dans la puanteur de corruption, celle des corps aimés qui meurent et se décomposent, et celle du corps social et politique. Face à cela, Montale va puiser dans l'amour des êtres, la beauté de la Méditerranée et la solidarité entre tous les sacrifiés de Marseille, le port méditerranéen qui est aussi la ville du Nord où les transitants du Sud trouvent leur première humiliation.

COURS D'AGRÉGATION

Cours de préparation
à l'Agrégation de Lettres 2015
Épreuve de stylistique et de linguistique modernes
Premier bilan, décembre 2014

N.B. Le document ici reproduit pour le dossier HDR ne comporte que les cours entièrement rédigés, sur La Boétie et Baudelaire. Les autres cours, ainsi que l'intégralité des séances, enregistrées, peuvent être obtenus à tout moment.

On trouvera dans le dossier suivant :

- Une Introduction : bilan global à une année d'enseignement agrégatif, p.137.
- Le cours sur *Le Discours de La Servitude volontaire* de La Boétie, p.145.
- Le cours sur *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, p.201.

INTRODUCTION

BILAN GLOBAL À UNE ANNÉE D'ENSEIGNEMENT AGRÉGATIF

Voici le dossier rassemblant les documents produits dans le cadre de mon enseignement de stylistique portant sur cinq œuvres au programme de l'Agrégation de Lettres de 2015 : le *Discours de La Servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie, *Cinna* et *Polyeucte* de Pierre Corneille, *Le Spleen de Paris* de Charles Baudelaire et *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar.

Ce bilan est effectué en décembre 2015, après six mois de préparation, et une fois achevée la partie principale de la préparation (cours portant sur les trois auteurs, hormis Marivaux). La partie ultérieure (cours sur Marivaux, préparation à l'oral) n'est donc pas ici prise en compte, ou bien sera ajoutée par la suite.

I. Un premier écho, personnel...

Tout d'abord, il me faut souligner combien ces cours ont représenté pour moi une grande source de contentement, à tous égards. Leur haut niveau d'exigence m'a permis de mener un enseignement qui, dans ma spécialité, ne m'avait plus été accordé depuis la préparation au Capes. Littérairement, le cours magistral est un exercice qui pousse à viser un idéal (rien, hormis le public, ne saurait assurer qu'il est atteint !) qu'aucune autre situation de formation, sans doute, ne permet d'atteindre. Intellectuellement, le déroulement sur des plages de temps de l'ordre de la demi-journée, généralement dans un laps de temps rapproché (deux semaines entre la plupart des séances) permet une concentration, tant de ma part que de celle de mes collègues préparateurs, qui constitue la meilleure mise en condition pour se pénétrer de l'œuvre dans sa texture, et prendre la mesure de toute l'envergure de l'auteur, de son art et de son ethos. L'approfondissement des textes a été rendu possible par les larges plages de temps : c'est au fil de ces micro-lectures que toute la substance des œuvres a pu se révéler dans sa pleine ampleur, remplissant ainsi une fonction de complémentarité très forte avec les autres cours magistraux de mes collègues en histoire littéraire.

En sus de tout cela, le hasard des rencontres et des groupes m'a permis de rencontrer des gens de qualité, tant humaine qu'intellectuelle et professionnelle : travailler dans de telles conditions de convivialité, d'exigence, de sérieux et de sensibilité littéraire est un luxe dont je mesure tout à fait la valeur. C'est la moindre des choses que d'en remercier mes collègues Christian Michel et Nathalie Catellani, directrice de l'Espé, d'avoir autorisé une telle expérience enseignante. Je ne peux qu'espérer reconduire cette dernière, qui semble avoir été de l'avis de ses participantes et participants, une réussite.

Et bien sûr, je remercie toutes et tous mes collègues préparateurs qui ont participé à cette formation, fournissant un effort particulièrement méritoire : mener une telle formation, en plus d'un travail d'enseignement, de recherche doctorale ou autre, et souvent d'une vie familiale déjà bien engagée, tout cela constituant par ailleurs un « retour aux bancs de la fac », un tel investissement n'est pas mince, et je tiens à tirer mon chapeau, en espérant que cet effort portera ses fruits, soit cette année, soit peut-être dans une seconde tentative.

II. Cadre d'ensemble

1. Cadre

J'ai effectué en tout dix sessions de cours magistraux :

- neuf journées de 7,5 heures
 - o généralement les samedis de 9h à 12h30 et de 13h à 17h : 28 juin, 13 septembre, 11 octobre, 8 et 22 novembre, 6 et 12 décembre
 - o deux mercredis (aux mêmes horaires) : 17 septembre et 1^{er} octobre
- une demi-journée de 3h (mercredi 24 septembre)

Deux autres sessions de préparation sont prévues pour le second semestre :

- À partir de janvier 2015, le quatrième auteur au programme de l'agrégation externe, Marivaux (*La Vie de Marianne*) sera traité lors de deux journées (a priori de 7,5h elles aussi).
- Une préparation aux épreuves de grammaire à l'oral sera effectuée après les écrits de l'agrégation interne (modalités à convenir avec Chr. Michel).

Enfin, deux cours entièrement rédigés ont été considérés comme des enseignements à distance :

- Un cours sur La Boétie de 56 pages.
- Un cours sur Baudelaire de 55 pages.

Le public de ces journées de formation est essentiellement composé d'enseignants déjà en poste, préparant l'agrégation de lettres interne classique et moderne : c'est pourquoi j'ai proposé ce créneau du samedi leur permettant d'assister à ces cours. Ces cours se sont tenus au Lycée La Providence, qui a eu l'amabilité de nous accueillir, par la sympathique entremise de Magalie Delcroix, ancienne préparatoire, heureusement devenue agrégée (concours privé). Le déroulement de ces journées comprenait un moment plus informel (pause de midi) où un certain nombre de questionnements ou de problèmes (méthodologie, compréhension, etc.) ont pu être abordés.

2. Déroulement du semestre

En accord avec Christian Michel, organisateur de la préparation agrégative au Département de Lettres de l'UPJV, la première séance fut fixée avant le début des vacances, afin de mettre immédiatement les préparatoires dans les meilleures conditions pour la période estivale :

- proposition d'un programme de révision des matières techniques :
 - o dossier de grammaire,
 - o technique du commentaire,
 - o stylistique et rhétorique,
 - o envoyé par courriel fin juin ;
- conseils de méthodologie, d'axes de lecture, de problématiques interprétatives, esthétiques, littéraires et stylistiques spécifiques aux œuvres, aux auteurs, aux siècles ;
- proposition de deux exemples d'abord des œuvres, macrostructural à travers l'analyse de la structure des pièces cornéliennes et microstructural à partir de la lettre-préface du *Spleen de Paris*.

Durant les vacances, j'ai envoyé fin juillet deux documents : une analyse détaillée d'un texte de Baudelaire, ainsi que le cours complet d'introduction au *Discours de La Servitude volontaire*, étant donné la difficulté évidente d'entrer « naïvement » dans un tel texte. Durant les deux mois, j'ai tenté autant que possible de rester à l'écoute des demandes de conseil ou des propositions personnelles d'interprétation des œuvres, voire de corrections d'entraînements, lorsque, régulièrement, quelques-uns des préparatoires m'ont sollicité.

De l'avis de plusieurs préparationnaires, cette anticipation, avant les vacances d'été, de la préparation, serait une piste à très sérieusement privilégier — ce dont je suis moi aussi convaincu, et que je suis prêt à mettre en œuvre si ma participation à la préparation agrégative est reconduite pour la session 2016.

L'équilibre s'est imposé comme le suivant : deux journées sur chaque auteur, permettant de voir soit une sélection de textes représentatifs des différents enjeux esthétiques, soit une lecture filée (seulement pour *Polyeucte*).

III. Nature de l'enseignement

1. De la stylistique...

Quant à l'ordre de traitement des œuvres, à la demande des agrégatifs, la chronologie a été respectée.

Le déroulement de ces cours a par ailleurs légèrement évolué au fil du semestre, là encore sur proposition des collègues préparationnaires (un moment en fin de cours était rituellement consacré à la possibilité de discuter des modalités d'enseignement, et plus généralement de la façon dont s'était déroulée la séance du jour).

Initialement cet enseignement était prévu comme devant préparer prioritairement à l'épreuve de stylistique et de linguistique modernes pour les agrégatifs externes de Lettres modernes ; mais l'idée était de faire de cet abord des textes dans leur matérialité (la langue, le style, l'esthétique) une réflexion concrète et permanente sur les enjeux littéraires. Mais les préparationnaires externes étant cette année au nombre de... trois : ce cours s'est donc adapté à la majorité des attentes. D'un abord toujours essentiellement formel, ce cours s'est plus directement articulé sur l'épreuve générale de dissertation et l'épreuve orale d'explication littéraire. Toujours à partir de textes précis, étudiés en profondeur, ces cours se sont cependant émancipés des deux impératifs disciplinaires proprement dit : du commentaire composé centré sur la technique de l'analyse stylistique, et l'étude systématique de la langue (grammaire et lexicologie) propre à chaque siècle et à chaque auteur. Ces deux aspects ne sont cependant pas laissés de côté : j'ai proposé des entraînements spécifiques aux personnes concernées, et à partir du mois de janvier 2015, les séances de travail ne concerneront que ces dernières : nous pourrons donc recentrer nos efforts.

Ainsi, j'ai été amené (et j'en ai été heureux !) à adapter mon enseignement. En effet, il n'était pas question pour moi de me contenter de la formule du cours magistral sans adaptation. Rapidement, après discussion avec Chr. Michel, il m'est apparu qu'il s'agissait de servir à trois tâches simultanément :

- Aborder la dimension stylistique de l'œuvre de façon à la fois globale et dans le détail : effectuer des « micro-lectures » ciblées, servant d'exemples méthodologiques et permettant d'établir les grandes lignes de la stylistique de l'œuvre. D'où le choix de moments stratégiques dans le discours de chaque œuvre, ce qui peut être observé dans les cours « synopsis ».
- En vue de la dissertation ou de la leçon, ces micro-lectures doivent aider à fourbir une batterie d'exemples précis et efficaces, ainsi que toute la perspective herméneutique dont ils sont porteurs. Cela renforce la nécessité de choisir des extraits « polysémiques », exemplaires de plusieurs lignes de force de l'œuvre. À cela, permanent a été le souci de rattacher les explications microstructurales aux perspectives d'interprétation les plus larges.
- En vue de l'épreuve d'oral d'explication linéaire d'un extrait d'œuvre, chaque session de

travail présentait d'abord un commentaire composé, afin de repérer le matériau, et se poursuivait ensuite par des explications linéaires : montrer comment exploiter le matériau linguistique, stylistique et rhétorique sans en faire un plaquage artificiel, mais un atout majeur pour rehausser le commentaire littéraire.

Comme j'ai cru le comprendre à certains propos, cette complémentarité entre différentes approches semble avoir eu une fonction que je n'avais cependant pas prévue : étant donné le travail en établissement des préparatoires de l'agrégation interne, le peu de créneaux horaires disponibles a rendu difficile l'abord précis des textes dans le cadre des cours de littérature proprement dite : ainsi, même si c'est sous l'intitulé d' « entraînement à l'épreuve de stylistique et de linguistique modernes de la seule agrégation externe de Lettres modernes » que se sont déroulées nos séances, c'est une fonction importante de familiarisation approfondie avec les œuvres qui a été rendue possible. Étant donné le peu de temps dont disposent les préparatoires, nos samedis ont ainsi assuré à chacune et chacun une pratique concrète et une maîtrise aussi détaillée que possible, du texte de chaque œuvre.

Faut-il le préciser ? Pour l'ardent défenseur d'une approche matérialiste de la chose littéraire que je suis, promoteur qui plus est d'un « portrait du stylisticien en mécanicien », faire ces cours dans un tel esprit d'ouverture fut une opportunité à ne surtout pas manquer ! Je ne suis pas sans ignorer que la stylistique donne souvent d'elle-même une image sèche, sur-jouant souvent l'absence totale d'idées au seul profit de relevés formels, sans âme et proches de la morbide jouissance d'un entomologiste préférant le papillon percé d'épingle au vol animal de l'être en vie. Je sais en tout cas combien c'est ce souvenir qui demeure, y compris chez nombre d'enseignants de lettres. Ce que je peux, hélas, comprendre... mais en partie seulement, et sûrement sans m'y résoudre. Il est de la tâche de tout enseignant de stylistique de ne pas se laisser enfermer dans cette dichotomie disciplinaire entre stylistique et littérature, et de rappeler combien, au contraire, il est radicalement impossible de détacher la matière langagière, poétique et rhétorique, de l'esprit d'une époque culturelle, d'une pratique littéraire ou d'un « genre » d'écriture. Sans réductionnisme, ni généralisation, c'est à l'articulation concrète entre poiesis et matériau langagier que naît, en un discours, la singularité d'une voix et d'une œuvre. C'est au nouage de cette singularité que les cours dont j'ai eu la responsabilité ont tenté d'aboutir.

2. Limites et ouvertures d'un long semestre de praxis critique

Dans cette perspective, je tiens à souligner que les interventions des collègues préparatoires ont apporté de précieuses contributions. J'en fais quelque écho dans « Platitude de la modernité », mon cours rédigé sur *Le Spleen de Paris*, car j'ai envoyé cet essai après les deux séances de travail sur textes. Mais plus que ces seules traces, c'est de façon permanente que de telles interventions ont pu émailler nos séances et en rehausser la valeur : les enregistrements audio en portent le témoignage, et j'en suis pour ma part tout à fait heureux. En tout cas, ces remarques m'ont porté, et ma propre parole a toujours trouvé dans ces autres points de vue un encouragement à aller plus loin encore dans l'articulation de ma réflexion.

Cela néanmoins souligne d'autant plus le défaut le plus grand que je vois dans mon enseignement durant cette série de cours : ils sont restés trop « magistraux ». Ce défaut concerne non leur contenu (la nécessaire densité d'apport, étant donné le temps qui nous est compté, est la moindre des choses de ma part !), mais la posture que j'ai conservée pour délivrer ce savoir, et qui a empêché ces journées de travail collectives de prendre une allure véritable d'atelier, et de production coopérative du savoir. Formé, étant enfant, dans le cadre humainement épanouissant et intellectuellement stimulant des pédagogies coopératives (pédagogie Freinet et pédagogie

institutionnelle) ; n'ayant cessé ensuite de côtoyer des praxis où règne le principe d'organisation coopérative du travail et de la pensée, ainsi que la très forte relativisation des statuts hiérarchiques au profit des fonctions collectives et d'une distribution démocratique des responsabilités et des pouvoirs (en pédagogie, psychiatrie, milieu artistique, services de réanimation pédiatrique, en milieu médico-éducatif et socio-éducatif, etc.) ; étant donné cet *habitus* présent dans chacune de mes activités sociales, j'aurais évidemment été plus satisfait, sur le plan pédagogique, d'instaurer une relation beaucoup plus égale en termes de temps de parole et en termes de statut herméneutique. Cela n'a toutefois pas empêché une grande sympathie et bonhomie dans ces journées partagées, conditions indispensables pour pouvoir supporter ces longues heures de concentration et d'exigence critique. En témoignent la progressive habitude d'apporter, qui du café, qui des croissants, qui un gâteau, et l'organisation, le dernier samedi, presque au pied levé, d'un « casse-croûte de Noël » aussi chaleureux que tranquille. Quant au dernier « Ça-va-t'y/Ça-va-t'y-pas » (le moment de discussion informelle rituel) qui a clos cette séance du 13 décembre, il a témoigné de la franchise et du sérieux avec lesquels nous pouvons, et devons, compter de la part des préparateurs.

Enfin, dans l'élaboration de mon regard critique, c'est-à-dire dans ce qui n'est rien de moins que l'approfondissement de ma praxis, ces journées ont pris pour moi l'importance intellectuelle d'un véritable séminaire : plus que de seulement retransmettre un savoir déjà constitué, une recherche permanente permettant d'avancer dans l'élaboration d'une méthodologie critique et des propositions théoriques qui lui sont forcément sous-jacentes. Au prix d'une humilité dans le statut *propositionnel* de mes commentaires (je l'ai rappelé en permanence durant les séances, et affirmé dans les cours rédigés), c'est à la véritable élaboration de thèses, et à la vérification empirique de leur validité (ou invalidité), que m'a permis d'accéder cette préparation agrégative sur un panel aussi large et varié d'œuvres. J'ai conscience de la rareté d'un tel espace pour un enseignant universitaire hors d'un séminaire de recherche doctorale ou postdoctorale ; je n'en suis que plus reconnaissant aux personnes qui l'ont rendu possible ; mon désir de retrouver dans l'avenir un tel espace de production critique et d'aide à nos collègues désirant passer le concours d'agrégation, sort évidemment renforcé de ce long, éreintant et heureux semestre.

C'est au titre d'une telle réflexion critique que ce dossier peut se lire dans la continuité de mes réflexions méthodologiques qui, tout en ne concernant pas directement la préparation agrégative, est consacrée à ce que j'appelle la « disposition au sens » d'un texte. Cette notion³⁸⁴ constitue une idée-directrice sous laquelle je récapitule l'unité de méthode qui, à travers l'hétérogénéité évidente des œuvres au programme, a donné une cohérence intellectuelle à la façon dont j'ai envisagé leur travail. ossature de méthode, constante réflexion intellectuelle sur ce qui fait la profonde cohérence de chacun de nos regards critiques, chaque fois singuliers et uniques, sur chacune d'entre ces œuvres elles aussi singulières : cette recherche d'une cohérence peut avoir contribué (peu ou beaucoup), tout au long de ce long marathon, à ce que se maintienne vif le sens d'un effort si exigeant, de plus en plus épuisant au fil des mois, parfois au point de réduire la personne à la tentation de laisser tomber. C'est en tout cas le sens que je donne à ce souci, silencieux mais présent, qui constitue une perspective éthique, autant que théorique, dans mon métier d'enseignant et de chercheur.

Je rappelle v-brièvement ce que j'entends par « disposition au sens » d'un texte : l'œuvre qui fait l'objet de notre investissement de lecture ne se dispose d'une façon toujours identique à cette

³⁸⁴ Que je présente dans différents écrits critiques rassemblés par ailleurs dans la partie 4 de mon dossier d'Habilitation à diriger des recherches.

situation de communication (à chaque lecture, son œuvre), mais selon deux types de conditions : celles de la praxis artistique (l'un des volets de ma recherche, ici second), mais aussi et surtout selon les conditions de formation de cet objet qu'est le texte. C'est ce dernier aspect, plus précisément, qui intéresse la « disposition au sens ». Cette notion est évidemment inspirée de la catégorie rhétorique antique de *dispositio*, mais pensée comme modalité d'organisation de l'œuvre poétique (au sens large, englobant donc toutes les formes de textes). Ce terme désigne l'ensemble des catégories constitutives par lesquelles un texte se construit, telles qu'elles peuvent déterminer une réception, une interprétation, une dynamique de sens autour de lui. Ces catégories ne sont pas des structures internes anhistoriques, ni à l'inverse des schémas culturels qui dissoudraient le texte comme un pur produit de son contexte ; elles ne sont pas plus réduites à une efficacité locale, momentanée, qui réduiraient ainsi la vie du texte à l'horizon d'attente de son époque de production. C'est à la rencontre de ces deux temporalités, interne et externe, que l'on peut tenter de repérer plusieurs catégories de « disposition au sens » d'un texte. Le projet d'établissement d'une « disposition au sens » d'un texte est donc un projet qui tient à la fois de la poétique générale, de l'histoire des formes et des idées, et de la théorie critique.

Ainsi, lors de cette année d'enseignement, j'ai pu, en tant qu'enseignant et non plus seulement que critique, évaluer la valeur de l'hypothèse de la « disposition au sens d'un texte ». Elle m'a aidé tant dans le but didactique de présentation de ma lecture, que pour l'analyse critique en amont ; elle a pu fonctionner dans différentes situations. D'une part elle a su s'adapter à des œuvres intégrales, mais aussi, dans une certaine mesure, à des extraits étudiés dans le cadre d'une analyse stylistique ; à des échelles tout à fait différentes, du texte bref au récit étendu. D'autre part, la notion de « disposition » a vu ses différentes qualités, particulières et que j'avais parfois jugées secondaires, se dévoiler à l'épreuve des spécificités de chaque genre (discours, récit, drame, poème), de chaque style (personnel, de courants ou d'époques), de chaque œuvre : souplesse et transversalité se sont confirmées à travers ces études moins fouillées que mes recherches sur Rabelais et Boccaccio, et d'autant plus révélatrices de la maniabilité « tout-terrain » de la « disposition au sens ». Enfin, cette approche méthodologique des phénomènes poétiques et herméneutiques s'est montrée très efficace pour la clarté d'exposition des enjeux esthétiques ou littéraires et de l'intégration de ces enjeux dans la forme même des œuvres : ainsi ont pu s'articuler la prise en compte des vastes perspectives historiques, critiques et poétiques, et le respect de la singularité formelle de la forme et du style, deux pans absolument indissociables en vue de la dissertation ou de la leçon d'agrégation.

IV. Présentation du dossier

Un ensemble de documents accompagnant ces séances a été produit, qui constituent le contenu de ce dossier. Ils sont de trois ordres :

- Des « synopsis » des cours (La Boétie, Corneille, Baudelaire), distribués à l'avance autant que faire se peut, ainsi qu'un document-cadre (conseils de bibliographie, pistes de lectures, etc.) distribué dès la séance de juin.
- Des cours intégralement rédigés, concernant des explications de texte (Baudelaire), ou se présentant comme des monographies sur l'ensemble de l'œuvre (La Boétie, Baudelaire). Ces textes sont complémentaires des séances de travail, dont ils ne reprennent pas le contenu.
- Enfin, j'ai tenu, a posteriori, à rédiger une note de méthodologie critique éclairant mon abord de la mission de formation agrégative dans l'étude des œuvres : l'idée-directrice de « disposition au sens ». Cette note vous parviendra par la suite, aussi vite que je le pourrai.

Chacune des séances a été enregistrée en intégralité, ce dont je remercie Justine Breton et Mélanie Balny. Ces enregistrements peuvent être écoutés sur demande. La liste des textes étudiés à chaque séance est donnée dans le document indiqué comme synopsis correspondant.

1. Document-cadre

- « Épreuves techniques. Vade-mecum — commentaire de la structure des pièces cornéliennes ; commentaire de la lettre-dédicace du *Spleen de Paris* », document synopsis de la séance du 28 juin.
- Dossier de révision concernant les techniques d'analyse de textes (distribué début juillet) :
 - o Grammaire :
 - « Pistes pour révisions »
 - Cours général :
 - Parties du discours,
 - Fonctions du nom,
 - Orthographe,
 - Modes verbaux,
 - Analyse logique.
 - Fichier d'exercices d'entraînement créés par des étudiants de l'ex-IUFM, durant mes cours de préparation au CRPE
 - o Analyse lexicale
 - o Mémento de figures stylistiques
 - o Stylistique :
 - Interroger le genre narratif fictionnel
 - Interroger le genre poétique
 - Interroger le genre théâtral

2. La Boétie

- « La Boétie, *Discours de La Servitude volontaire ou le contr'un*. Éléments pour un cours de stylistique », envoyé fin juillet, cours entièrement rédigé (**56 pages**³⁸⁵).
- « La Boétie, *La Servitude volontaire*. Cours 2 : les orientations éthiques de la rhétorique », synopsis pour le cours du 13 septembre, problématique et plans détaillés de commentaires composés (4 pages).
- « La Boétie, *La Servitude volontaire*. Cours 3 : questions de grammaire », rédaction de quelques entraînements sur la question « Faites toutes les remarques nécessaires sur l'énoncé : (...) », après le cours du 13 septembre (3 pages).
- « La Boétie, *La Servitude volontaire*. Cours 4 : l'intégration de la narration et des exemples dans le fil du discours », synopsis pour le cours du 17 septembre (**6 pages**).

3. Corneille

- « Corneille. Cours 1 (*Cinna*, II,1, III, 3) », synopsis pour le cours du 24 septembre (4 pages).
- « Corneille. Cours 2 (*Cinna*, I,5, III, 4,5, V) », synopsis pour le cours du 1^{er} octobre (2 pages).
- [*Polyeucte* a fait l'objet d'une lecture filée lors du cours du 11 octobre : aucun synopsis n'a

³⁸⁵ En gras sont indiqués les documents intégralement rédigés, et équivalent à un cours d'éducation à distance.

donc été donné]

4. Baudelaire

- « Baudelaire. Cours 1 : “À Arsène Houssaye” », commentaire rédigé de la fin du texte, envoyé à la suite du cours du 28 juin (12 pages³⁸⁶).
- « Baudelaire. Cours 2 : Étude des premières et dernières pièces », synopsis pour le cours du 8 novembre (5 pages).
- « Baudelaire. Cours 3 : Le régime poétique du langage », synopsis pour le cours du 22 novembre (12 pages, dans lesquelles sont intégrées, entièrement rédigée, la fin du commentaire de « Thyse » et d' « Enivrez-vous »).
- « Baudelaire. Cours 4 : Platitude de la modernité », envoyé après les deux journées consacrées au *Spleen de Paris*, cours entièrement rédigé (55 pages).

5. Yourcenar

Aucun synopsis n'a été envoyé, sinon un ensemble de citations issues de différents ouvrages critiques ou d'histoire des idées.

La première séance a été consacrée à l'étude de quatre textes des première et dernière parties de *Mémoires d'Hadrien*, et à des réflexions sur le discours de la méditation philosophique.

La seconde séance a été consacrée à l'étude de cinq textes des parties du récit proprement dit, et à des réflexions sur les rapports entre discours de la méditation philosophique et la poétique narrative.

³⁸⁶ Ce document n'a pas été comptabilisé en EAD.

La Boétie

Discours de La Servitude volontaire ou le Contr'un

Cours 1³⁸⁷. Éléments pour un cours de stylistique

Ce document se veut une première approche de l'écriture de La Boétie. Il constitue la première étape de notre (par)cours commun, laquelle s'effectuera en quatre moments :

- Un découpage de l'œuvre selon les différents moments que je propose d'y voir, et que nous traiterons au fur et à mesure de l'année.
- Des pistes de réflexion générale sur l'ambiance du *Discours de La Servitude volontaire*, et de la façon dont la pensée et la forme s'y articulent. Je m'appuierai sur des citations extraites du texte synthétique de Tristan Dagron, issu de l'édition Vrin, et présentant l'œuvre de La Boétie.
- Un commentaire formel, stylistique, de l'incipit et de la partie consacrée au « malencontre » (l.369-473), qui constitue un moment-clé du *Discours* étant donné qu'y est présenté, analysé et illustré le moment du passage de la liberté naturelle à l'amour de la servitude volontaire antinaturelle.
- Enfin, deux annexes :
 - o Un extrait de l'article de Pierre Clastres, « Liberté, malencontre, innommable », que je commente en notes infrapaginales et que, bien sûr, on pourra rapprocher de ma propre proposition de commentaire.
 - o Le résumé de thèse de Francis Goyet sur *Le Sublime du lieu commun*

Pour ce qui est des buts propédeutiques de mes cours, et donc de son « mode d'emploi », je renvoie à la présentation du premier cours sur Baudelaire (commentaire d'« À Arsène Houssaye »), envoyé à la mi-juillet.

Pour retrouver rapidement des thèmes dans ce document assez long, n'oubliez pas l'outil « rechercher » dans votre barre de menu !

Enfin, il est tout à fait possible que des coquilles, des copier/coller intempestifs ou des manques vous apparaissent. Je vous serai reconnaissant de me les indiquer à l'occasion.

Et bien sûr, je suis toujours ouvert à vos propres analyses, vos critiques, votre lecture.

Bien cordialement,
Pierre Laffitte

³⁸⁷ Trois autres cours ont également été rédigés.

Table des matières

Table des matières.....	147
I. Progression du <i>Discours de La Servitude volontaire</i>	149
II. Quelques pistes de lecture	151
Densité et radicalité : quelques suggestions pour votre propre lecture.....	151
L'objet paradoxal de ce traité politique non conventionnel.....	152
Qu'est-ce qu'un paradoxe ?	153
La force du paradoxe, le soutien d'une thèse.....	153
La rhétorique est une pragmatique.....	154
La spécificité du <i>Discours</i> de La Boétie : un paradoxe indépassable, sans relève ?.....	154
Place de l'exemple et de l' <i>inventio</i> dans la pensée rhétorique.....	155
Du paradoxe au scandale : révéler un <i>adunaton</i> au cœur de la doxa	156
Le <i>Discours</i> , pathologie du scandale.....	156
Construire un impossible objet de dégoût.....	157
Laisser les hommes responsables de leur anormalité : Dieu hors du jeu naturel.....	157
Violence de la contradiction pure, hors raison : dans la nature et dans le style.....	158
Quid d'une dimension anthropologique du <i>Discours</i> ?.....	160
Méthode anthropologique : proximité et hypotypose.....	160
Objet anthropologique : Mauss plutôt que Clastres.....	162
Une évidence « négative ».....	163
<i>Contr'un</i> : le tyran et sa fonction dans le processus de servitude volontaire	164
... ou le <i>Contr'un</i> : <i>unus, solus, contra</i>	164
Place du tyran dans l'économie de <i>La Servitude volontaire</i>	166
Les procédures d'assujettissement révélées par la langue : un exemple.....	170
1-29 (p.78-79). Incipit Les échos autour d'un effet citationnel fort, ou le jeu paradoxal de l'« autorisation » du discours	173
369-473 (p.93-96) : Le « mal rencontre » la généalogie de la tyrannie et de l'asservissement volontaire.....	184
369-419 (p. 93-95). Esquisse d'une typologie des tyrans — et sa déviation.....	184
491-454 (p.95-96) : Le don du <i>tiltre</i> , et de la maîtrise du pouvoir : Denis le tiron.....	191
Pierre Clastres, « Liberté, malencontre, innommable »	194
Francis Goyet, <i>Le Sublime du lieu commun</i>, résumé par l'auteur	198

I. Progression du *Discours de La Servitude volontaire*

Beaucoup de commentateurs l'ont dit, et vous l'avez sans doute senti, il est vrai qu'il faut lire d'une traite ce court texte si dense et si lié dans son déroulement. Néanmoins, une progression certaine s'y ressent. Je ne vais pas, ici, suivre cette progression, qui fera sans doute l'objet de votre cours de littérature. Je vise seulement à repérer les différentes étapes de nos discussions et travaux communs.

Je donne ici les numéros de lignes, puis ceux des pages, ainsi que les premiers et derniers mots des passages.

1. 1-29 (78-79) [« *D'avoir plusieurs seigneurs (...)* toutes les disputes politiques »] : Introduction : contre l'Un en politique
2. 30-254 (79-88) [« pour ce coup je ne voudrais (...) fondre en bas et se rompre. »] : Comment nommer un paradoxe et un scandale : l'antinaturelle volonté d'être serf? → Exhortation aux nations
3. 255-368 (88-93) [« Mais certes les medecins (...) et le desir de le reprendre »] : Les raisons de la dénaturation : généalogie d'un abâtardissement proprement humain, perte « de la souvenance de son premier estre, et le desir de le reprendre » (367-368)
4. 369-473 (93-96) [« Il y a trois sortes de tirans (...) le venin de la servitude »] : Les rapports entre les (différents types de) tyrans et les peuples : l'institution du tyran (= son accès au pouvoir, c'est-à-dire la naissance de sa puissance) gain de servitude par oubli de franchise (452-454)
5. 473-623 (96-103) [« L'on ne peut pas nier que la nature (...) ains agrandissent l'injure. »] : La coutume, plus forte que la nature, est adjuvant de la tyrannie, mais avant tout explicatrice des différentes façons (libre comme serve) de concevoir le bon gouvernement (les deux chiens frères ; le Vénitien, le Lacédémonien et le Romain *vs* le Perse)
6. 624-686 (103-105) [« Tousjours s'en trouve il (...) pour faire mauvaise entreprise. »] : Les mieux-nés (contre le « populas », 1)
7. 687-832 (105-111) [« mais pour revenir a notre propos³⁸⁸ (...) a ceux qui l'avoient tué. »] : « Abestir les subjects » (746) : La mollesse et l'effémination (contre le « populas », 2), Lydie, *panem et circenses*, « venimeuse douceur, qui (...) sucra la servitude » (824)

³⁸⁸ Notez qu'à deux reprises, La Boétie a recours à une telle expression (l.954-955). Signe d'une rédaction au fil de la plume, réintégrant la digression comme on peut ? Il peut être intéressant au contraire d'y voir une façon de souligner l'aspect spécial du développement qui précède. C'est également à une esthétique du « surpiqué » que l'on peut rattacher ce type de formule. Nous aurons l'occasion de retrouver cette question lorsque nous regarderons la place des personnages exemplaires dans le *Discours*, en particulier à partir de ce moment du texte, et même depuis légèrement en amont, c'est-à-dire à partir des grandes figures antiques, Licurgue et consort (509 et *passim*). Une ligne souterraine semble se développer dans le *Discours*, qui fait alterner les figures exemplaires des « mieux-nés » et les contre-exemples, et qui impose des figures constituant autant de cas particuliers où tenter de comprendre l'incompréhensible asservissement, ou au contraire la noble et naturelle révolte. Cf. toute la réflexion que nous devons mener sur ce qu'est un exemple. cf. *infra*, p.4sq., 11, 15, 22, et note 438, p.33d. Place de l'exemple et de l'inventio dans la pensée rhétorique.

8. 832-960 (111-117) [« ils n'oublièrent pas (...) menu et grossier peuple. »] : Les fictions et mensonges dont se pare le pouvoir du tyran pour laisser le populus « en ceste resverie » (851) — s'achevant sur la citation de Virgile et la digression sur la situation française contemporaine
9. 961-1037 (117-120) [« Mais maintenant je viens à un point (...) et qui n'en peuvent mais, »] : Le ressort profond : « le tiran asseruit les subjects les uns par le moien des autres » : désintégration puis refondation de l'ordre social en une classique hiérarchie pyramidale, mais pervertie à l'image du principe suprême, c'est-à-dire faite de tyranneaux de tyranneaux
10. 1038-1126 (120-123) [« toutesfois voians ces gens la (...) ne furent pas de plus longue durée. »] : Éloignement de la vie bonne (concept philosophique fondamental), 1 : sottise du mauvais calcul et de l'avarice des tyranneaux
11. 1127-fin (123-127) [« qui a oui parler d'amour si abandonnée (...) quelque peine particuliere. »] Éloignement de la vie bonne, 2 : perte de l'amitié (amour, compagnie, « égalité » (1171), principe intime et public de la « bonne vie » (1159), sottise du calcul même par-delà les générations (principe thématique de l'ouverture finale, eschatologique, sur la punition divine finale « pour les tirans et leurs complices » (2047-2048) en Enfer.

II. Quelques pistes de lecture

J'essaie ici de lancer des pistes de lecture et de réflexion, ainsi que des notions, que nous retrouverons au fur et à mesure de nos travaux de commentaire. Ces pistes sont des propositions de « sondes » que vous pourrez lancer, pour votre propre gouverne, dans le flot de ce texte torrentiel ; ce sont aussi des réflexions plus personnelles résultant de ma propre lecture. Autant dire, donc, que ces points revendiquent leur statut de *propositions*, subjectives mais étayées autant que possible, et qu'ils appelleront à être discutés en groupe, et qu'ils ne constituent à mes yeux que de premiers appuis pour vos propres interprétations.

Je m'adosse à la dense préface à l'édition Vrin³⁸⁹, que l'on doit à Tristan Dagron, grand spécialiste de La Boétie, afin de la commenter au fur et à mesure que j'en cite de larges extraits (**en gras**).

1. Densité et radicalité : quelques suggestions pour votre propre lecture

p.7. « **Le *Discours de La Servitude volontaire* (...) par sa singularité, sa densité, sa brièveté et surtout par la radicalité de sa critique, a le style intempestif des grandes œuvres de la Renaissance (...)** »

Densité et radicalité sont deux qualités apparemment jumelles du *Discours de La Servitude volontaire*. La caractéristique de l'écriture et celle de la thèse qu'elle présente sont-elles liées par une nécessité de style, style de pensée et d'écriture tout à la fois ?

Cette densité, comment se caractérise-telle ?

- Par la brièveté ? Il faudra voir ce que l'on appelle brièveté, c'est-à-dire non pas, comme on pourrait le penser, la caractéristique quantitative d'un texte court, mais une qualité de style : son interprétation est donc variable.
- En effet, les différentes modalités de construction et d'« amplification » du discours sont-elles pour autant inexistantes ? Non. Il faudra voir quels sont les outils de l'amplification :
 - o À un niveau d'organisation d'ensemble de l'œuvre ou de la section (macrostructural) ;
 - o À un niveau de détail (microstructural).
- D'un point de vue des différents styles (on fera un point sur cette notion rhétorique), un texte peut être :
 - o bref sans pour autant être sec (défaut de style) ;
 - o incisif sans se réduire à un énervement qui prendrait la forme d'une seule suite de sentences et de pointes (cela constituerait un défaut dans l'*ethos* de l'orateur, et compromettrait le crédit que lui donne son auditeur/lecteur, et donc la projection et la croyance de ce dernier vis-à-vis du texte qu'il va lire).
- Néanmoins, l'aspect incisif de la forme doit être là afin de :
 - o porter la propre dimension incisive de la pensée (analyse stylistique interne au texte lui-même : en quoi la parole de La Boétie est-elle « à l'exacte hauteur » de la thèse qu'il expose ?)

³⁸⁹ Tristan Dagron, « Présentation », in Étienne de La Boétie, *Discours de La Servitude volontaire*, établi et annoté par André et Luc Tournon, suivi de *Les paradoxes de La Servitude volontaire*, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2002, p.7-16.

- et convaincre le lectorat/auditoire (analyse rhétorique du dispositif de *discours* à visée de conviction : sa disposition, au sens traditionnel (son ordonnancement : progression, répartition arguments/exemples, etc.) mais également dans sa stratégie énonciative).
- Quels sont les recours de cette parole incisive ?

2. L'objet paradoxal de ce traité politique non conventionnel

Ce texte est fondamentalement politique, et pourtant irréductible à la forme traditionnelle du traité : son objet n'est :

- ni la fondation d'un ordre politique (force de proposition),
 - ni la légitimation d'un ordre politique (force d'acquiescement ou de plaider),
 - ni la promotion d'un « bon usage » de la puissance (force critique et philosophique d'une réflexion éthique sur le comportement apte d'un prince vis-à-vis de sa puissance, c'est-à-dire d'une donnée relevant à la fois des passions humaines et de sa prérogative civique³⁹⁰)
- La Boétie ne veut écrire
- ni une œuvre pédagogique, une « Institution du prince chrétien³⁹¹ »,

³⁹⁰ Un point initial de vocabulaire : « politique » renvoie à la *polis* grecque, c'est-à-dire à la ville et ses citoyens, le tout entendu comme l'ensemble qu'il faut prendre en compte quand on veut réfléchir sur la « chose publique ». *Polis* donnera *civitas* en latin, c'est-à-dire la Cité et ses citoyens : la politique s'occupe de la chose civile. Il faut faire attention sur le sens à donner à « civil » : cela peut se rapprocher de l'aire de la politique, mais cela peut aussi désigner la « société civile » par distinction avec ceux ou celui qui détient le pouvoir. Le terme le plus englobant pour penser le destin politique d'un peuple et d'un État, reste donc celui de « république », autrement dit la « chose publique » : cela n'a pas forcément à voir avec ce que nous entendons, depuis la Révolution française, par ce terme happé par la notion de démocratie (représentative ou participative) et de suffrage tendanciellement universel ; ce terme renvoie à toute forme légitime de gouvernement. Et pour La Boétie, le summum de tout gouvernement est incarné par l'expérience de Venise, où le Doge n'est prince que désigné et sans pouvoir réel lié à une telle *distinction* : vis-à-vis de ses *pairs*, il n'est que *primum inter pares*. Cela implique deux choses importantes. D'une part la nécessité du pouvoir est essentiellement symbolique, et il ne tire sa force que d'une telle institution symbolique qui reconnaît à une minorité le droit et le devoir de l'incarner et de l'appliquer au nom des autres qui jamais ne perdent leur dignité égale : la distinction du gouvernant est de statut et de fonction, c'est-à-dire de puissance symbolique, et non d'essence ni de puissance réelle. D'autre part, il ne faut surtout pas faire le contresens d'un La Boétie ancêtre de la reconnaissance du statut politique noble de « peuple » à l'intégralité du corps social, et surtout pas quand le terme de peuple en désigne les couches plus humbles : la « parité » dont il est question est celle qui a défini une noblesse, tant de statut que d'esprit, et à laquelle bien sûr La Boétie appartient ; or la noblesse ne supporte rien au-dessus d'elle (mais accepte tout à fait qu'il y ait quelque chose sous son ordre !), et surtout pas un Roi qui, la dominant réellement, s'imposerait comme Souverain et la priverait de sa propre souveraineté. La légitimité de la souveraineté devient ainsi l'enjeu de toute réflexion politique, et le « Souverain » devient un substantif qui désigne le pouvoir dans son principe : ce n'est qu'avec la montée de l'absolutisme royal que le terme sera confisqué par une autocratie. Tout l'enjeu est le fondement de cette souveraineté ; étant donné qu'elle ne peut s'établir socialement, vis-à-vis de la noblesse, que par l'argument de la force, son bien-fondé ne peut se trouver dans l'immanence de ces rapports de force, et le débat se déplace sur une réflexion de l'ordre du monde : le pouvoir royal est vecteur d'unification et de pacification (dimension civique, religieuse, mais aussi linguistique), mais il se fonde dans son rapport à Dieu (dimension théologique, qui arrivera à la fondation de la monarchie de droit divin). C'est entre autres cette dimension qui différencie le pouvoir royal moderne de la tyrannie antique, laquelle demeure l'horizon indépassé des analyses de la violence illégitime des gouvernements à la Renaissance (l'influence du modèle italien, celui de Florence en particulier, mais également de Venise, explique une telle référence, qui pourrait paraître déplacée dans une Europe de plus en plus dominée par des pouvoirs proprement monarchiques). Il faudra préciser ces aspects, si vous le souhaitez, un peu plus tard dans l'année.

³⁹¹ C'est-à-dire un manuel d'éducation à l'usage du futur roi, genre prisé par la première génération humaniste, érasmienne, qui espérait encore pouvoir influencer l'âme des jeunes princes : Érasme vis-à-vis d'Henry VIII, les Évangélistes vis-à-vis des rois de France (cf. le *Gargantua* comme modèle d'éducation du futur *Roi des Dipsodes*), etc.

- ni une réflexion philosophique sur la « question tant pourmenée » du meilleur gouvernement).

Ce texte a pour objet un paradoxe, qu'il énonce et décrit, mais dont il ne propose pas de sortir. Faut-il lire cette absence comme un défaut, ou comme précisément sa singularité ?

- Dans le premier cas, on considère cet écrit selon les canons habituels de l'écrit politique qui a pour visée d'être une force de proposition effective, débouchant sur un programme concret ;
 - dans le second cas, on se situe dans une perspective strictement critique, à la fois de physiologie et de morale, celle d'un traité des passions humaines, qui se donne deux buts :
 - o leur description, objective, telle qu'elles sont à l'œuvre dans les comportements et telle qu'elles peuvent être appréhendées par la raison ;
 - o et la dénonciation de leur domination sur le comportement humain.
- Comment définir l'écriture d'une telle (d)énonciation ?

3. Qu'est-ce qu'un paradoxe ?

a. La force du paradoxe, le soutien d'une thèse

La forme du paradoxe peut être vue de façon non négative, et être rapprochée d'une autre stratégie de discours : il s'agit d'une proposition de thèse, au sens où la définit Aristote. En effet, toute thèse est l'énoncé d'un argument global (conception d'une notion, analyse d'une situation, etc.) dont la légitimité repose sur deux présupposés : qu'il est pertinent et donc devrait être accepté, en fin de discours, par l'auditoire auquel on s'adresse ; qu'il apporte un point de vue singulier, qu'à ce titre il n'est pas forcément acceptable a priori, et qu'il faut donc le présenter de façon à faire évoluer en sa faveur les catégories de réception chez l'auditoire ou le lectorat. Ce retournement doit se faire selon les critères de la *conciliation*, c'est-à-dire du rapprochement, d'abord inexistant, entre d'un côté l'aire de discours commune (qui définit ce qui peut être entendu, conçu, accepté, approprié) et de l'autre la violence intrinsèque à une idée non encore énoncée et porteuse d'une singularité. Par « singularité », entendons une idée qui n'est pas anémique, hors de tout repère commun, mais qui, jamais énoncée auparavant, n'en est pas moins porteuse d'une législation propre : c'est-à-dire une façon d'envisager un fait, une situation, une notion, etc., de les interpréter, et d'agir vis-à-vis d'eux *apte*ment dirait Rabelais, avec aptitude, *i.e.* avec la justesse d'un savoir raisonné et fondé. Cette conciliation, l'orateur doit la chercher, mais sans céder sur ce qui est perçu comme paradoxe : c'est cette perception elle-même qu'il doit faire évoluer, afin que l'objet de la thèse soit reconnu comme acceptable, afin de devenir source d'une progression de la sagesse commune. N'oublions jamais que la rhétorique est une pratique (en grec, une *praxis*), et donc qu'elle vise à être *efficace* : tout usage du langage, tout discours, a une dimension fondamentalement pragmatique. On y reviendra régulièrement (autant avec Corneille qu'avec La Boétie, d'ailleurs).

« Sagesse commune » est un terme qu'il faut regarder de près, dans ses rapports avec le terme de « paradoxe ». Qu'est-ce qu'un paradoxe ? C'est une idée dont l'expression ne correspond pas à la *doxa*, c'est-à-dire à l'« opinion générale ». La *doxa* est considérée péjorativement, par opposition à une opinion éclairée et à un raisonnement fondé sur une *technè* (pratique autorisant un savoir-faire, une maîtrise, un savoir). Mais il faut aller encore plus loin, et entendre « paradoxe » de façon plus radicale : un énoncé *para*-doxal va *contre* la *doxa* (en grec, *para* est la copule signifiant « contre »). Un énoncé ne constitue jamais un paradoxe de façon molle, gratuite : il s'agit d'un acte de parole dont l'énonciation est émise depuis un point de la communauté de discours ; un

paradoxe est toujours l'acte engagé d'un membre de la *societas*, c'est-à-dire de l'aire de croyance dans laquelle le paradoxe énoncé se pose, et donc fondamentalement *s'oppose*, à ce qui, jusqu'à sa profération, allait de soi. Quand on accepte d'appartenir à une aire de discours pour y proposer un point de vue « qui ne va pas de soi », c'est-à-dire porteur d'une différence, on ne peut que le faire sous la forme d'une certaine violence, qui introduit dans la pensée générale une distinction nouvelle, qui doit cependant pouvoir être repérée, regardée, certes d'abord avec étonnement, puis avec compréhension, par ceux que l'on juge dignes d'être les récepteurs d'une telle thèse. Plus le paradoxe sera violent, plus c'est dans la catégorie de l'opposition à la doxa qu'il faudra le classer. Sinon, il s'agirait tout simplement d'un énoncé hors de la pensée commune, c'est-à-dire totalement étranger non seulement au débat en vigueur, mais même aux catégories de pensée et d'action qui soudent de la communauté de discours, à laquelle appartient l'énonciateur du paradoxe.

b. La rhétorique est une pragmatique

Ce sur quoi il faut agir, c'est la réception elle-même : là est le principe de la rhétorique, et il est de nature pragmatique. Il implique un postulat antérieur, de nature anthropologique : il n'y a de langage que dans et par la communauté (communauté d'un code, linguistique, moral, politique, etc. collectivement défini et accepté pour nos échanges), et cette communauté est avant tout communauté de logos. Il n'y a pas de solipsisme de la parole humaine. L'homme est *zoon politikon*, un « vivant politique ». C'est donc cette humanité générique, toute entière, qu'il faut considérer ensemble : tant en tant qu'objet (d'où le déploiement à la fois politique et psychologique de *La Servitude volontaire*) qu'en tant que style (d'où notre abord rhétorique autant que politique de ce texte, comme j'essaierai de le montrer, en particulier dans l'analyse de l'incipit du *Discours*, cf. p.173sq.).

L'idée fondamentale qui fonde la rhétorique est que toute parole de valeur est ambivalente : elle doit pouvoir se faire entendre au sein des catégories de pensée généralement partagées, mais vis-à-vis de ces catégories, elle doit faire entendre une voix dissonante. La rhétorique, telle que l'a léguée Aristote à l'antiquité romaine (c'est-à-dire surtout à Cicéron, acteur politique ayant fait descendre son art oratoire dans l'arène de la *communitas*, de la vie commune), et à l'Occident chrétien, est une pratique de la parole essentiellement sociale, dont la valeur ne peut se penser qu'en termes de réception et d'actes³⁹².

Un paradoxe engage celui qui l'énonce : tout énoncé paradoxal doit être « relevé », et c'est cela, la défense d'une thèse : refonder, après en avoir dénoncé la faiblesse, le bien-fondé des catégories de pensée communes ; à la fin d'un discours, celles-ci doivent être remises à hauteur de ce qui ainsi ne sera plus *perçu* comme paradoxe. Ainsi, le recours au paradoxe par l'art oratoire est profondément lié à la notion de progrès, en tout cas à titre d'idéal. C'est là un autre des aspects pragmatiques qui caractérise la rhétorique, et qui explique en particulier la place, généralement finale (ou presque) dans un discours, de l'exhortation à l'action, ou au jugement *pro* ou *contra*. On trouve un exemple de pareille exhortation aux l.212-254 (p.86-88 : « Pauvres et misérables peuples insensés (...) »), et nous aurons à revenir sur cette très forte prise à parti des « peuples ».

c. La spécificité du *Discours de La Boétie* : un paradoxe indépassable, sans relèver ?

Mais précisément, cette exhortation est, sauf erreur de ma part, la seule dans toute *La Servitude volontaire*, et qui plus est, elle reste toute « rhétorique », puisqu'elle ne vise aucun peuple en

³⁹² Dans un autre registre, pensons à ce sarcasme de De Gaulle qui, face aux postures engagées d'un Sartre, disait : « Moi, je ne parle pas pour ne rien faire »...

particulier (on pourrait même penser que La Boétie s'adresse à tous les exemples, passés et contemporains, qu'il vient de convoquer, retournant ainsi la figure de la prosopopée, c'est-à-dire en s'adressant à... des absents). Ici, nous rejoignons le problème propre au *Discours de La Servitude volontaire* tel que Dagron l'analyse : le paradoxe de la servitude volontaire est considéré comme indépassable. Quel est donc le statut de ce texte ? Vers où sa volonté de convaincre doit-il mener son auditoire/lectorat ?

La question est pour nous la suivante : y a-t-il possibilité, donc, de lire strictement cet essai à la lumière, par exemple, des ambitions civiques de l'avocat et du républicain que fut Cicéron ? Apparemment non : La Boétie n'appelle à aucune révolution, ni à aucune position partisane. Ainsi, si l'on choisit une typologie pragmatique des genres de discours, *La Servitude volontaire* n'est pas un discours politique, mais plutôt un traité philosophique et moral ; son effet sur le lectorat demeure indirect, il vise à l'instruire, *docere* avant tout, à quoi se subordonnent les deux autres ambitions, celle du *movere* (qui en est le moyen — d'où l'attention que nous devons avoir aux différents outils du pathos) et celle du *conciliare* (qui n'en est le but que dans un temps second, une fois exposé les raisons de la saine révolte de l'auteur « mieux-né » du *Discours*). Comment faut-il donc interpréter ce « retrait » par rapport à la pragmatique politique de la part de La Boétie ? Comme prudence ? Mais alors comment concilier cette dernière avec la radicalité critique de ce qui est dénoncé ? Étant lié au statut de l'auteur (jeunesse, noblesse, etc.) ? Dans ces conditions, faut-il penser ce texte comme une production d'*otium* ou de *studium*, mais alors, comment penser la présence dans le texte de cet *ethos* si fortement civique ? Ou, enfin, peut-on y lire une rhétorique de la violence comme moyen de convaincre : pathos qui réside non seulement dans les différents exemples (recours aux instruments stylistiques du pathos : étude du recours au *movere* dans le matériau du discours lui-même), mais dans la conception même de la *fonction* à réception du discours (le pathos comme mode de présence propre à émouvoir, c'est-à-dire à bouleverser, faire bouger, le *zoon politikon* dans sa propre existence de serviteur volontaire : étude du *movere* comme consubstantiel à l'existence même du discours comme dimension anthropologique des rapports entre humains).

d. Place de l'exemple et de l'inventio dans la pensée rhétorique

Si vous le souhaitez, je pourrai préciser ultérieurement ces quelques éléments de rhétorique : distinction entre opinion générale et pensée commune ; cadres communs qui soit dévient vers des opinions fausses, soit relèvent de ce qu'on appelle des lieux communs. Ces derniers, ou topoi, sont au fondement de toute pensée rhétorique (et, partant, d'une grande partie de ce que nous appelons « littérature »). Cette pensée, qui est intrinsèquement parole, se développe dans un travail de création, mais surtout « d'invention » (au sens d'*inventio*, c'est-à-dire d'aptitude à récapituler et classer l'ensemble de la matière d'un discours). C'est en cela que les exemples entrent de plein titre dans le programme de la pensée : ils relèvent eux aussi de l'exercice de l'invention, car ils sont porteurs non seulement de leur anecdote historique, mais de toute les pensées dont ils ont fait l'objet (c'est là leur valeur d'*exemplarité*). Mais on verra aussi combien ces exemples peuvent à leur tour déployer une pensée qui leur est propre, et qui sans doute ne pourrait pas trouver à s'expliquer dans les parties théoriques et générales du *Discours*. Je renvoie sur ce point à mon analyse de l'exemple de l'accès au pouvoir de Denis, tyran de Syracuse (l.491-454), *infra*, p.191, ainsi qu'à la note 438, p.194.

Pour aborder toutes ces questions, j'ai déjà indiqué lors de notre première séance que l'on pouvait s'appuyer sur la thèse de Francis Goyet sur *Le Sublime du lieu commun*. Vous trouverez en annexe le résumé, fait par l'auteur lui-même (cf. *infra*, p.198sq.). Je vous le donne pour

information : il s'agit d'une lecture périphérique, pas la peine de la connaître par cœur ! En revanche, cela peut vous aider en vue de votre « acculturation » dans la culture moderne et classique qui imprègne, je vous le rappelle, quasiment tous les auteurs de notre programme.

4. Du paradoxe au scandale : révéler un *adunaton* au cœur de la doxa

Si le paradoxe énoncé par La Boétie est indépassable, faisons-lui la charité de croire que ce n'est pas par faiblesse de la pensée ou par couardise politique ! Comment donc en faire l'objet, non pas d'un simple pamphlet dénonciateur, mais d'un discours rationnel visant à édifier ses lecteurs ?

J'ai évoqué la possibilité d'une visée pragmatique indirecte, propre à la méditation née à la lecture de tout traité philosophique et moral. Il faut donc que le *Discours* soit une provocation au *regain* de naturalité pour les mieux-nés, fidèles lecteurs et pairs de La Boétie ; et cela, non pas dans l'exhortation ni dans l'énoncé d'une *institution du prince*, mais dans son écriture même. (C'est ici, évidemment, que notre travail d'analyse de la forme prend toute son importance.)

Autrement dit, il faut une dose forte de pathos qui permette à l'objet évoqué, la servitude volontaire, d'apparaître avec la violence d'une vision insupportable. Il faut que le paradoxe franchisse un cap, et n'apparaisse plus seulement comme provocation à la pensée, mais comme *scandale* moral.

p.7. Ce paradoxe de la servitude volontaire est un « scandale » : « une servitude qui ne procède pas d'une contrainte extérieure, mais d'un consentement intérieur de la victime elle-même devenue complice de son tyran. »

a. Le Discours, pathologie du scandale

La notion de paradoxe concerne une forme, un énoncé ; ce que traduit le paradoxe est une idée : elle, n'est pas seulement un paradoxe (qui n'est qu'une façon secondaire, extérieure, de la lire). Plus que le statut du paradoxe, qui est d'être toujours réintégré dans une dialectique (un discours qui vise à une refondation de la vérité communément admise, fondatrice d'une étape supérieure de l'intelligence collective d'une notion), la notion de servitude volontaire doit relever du scandale, c'est-à-dire, *in fine*, de l'*inexplicable* et de l'*insoutenable* : cette contradiction dans les termes est un fait dont l'obscurité résiste à son énonciation, et qui ne se résout ni dans l'exposé de ses causes, ni dans celui des conséquences de son explicitation, de son explication³⁹³.

Le scandale est quelque chose qui ne peut s'expliquer rationnellement. Il faut non pas l'expliquer, mais le déployer, le donner à voir. Son exposition recourt au pathos, qui passe entre autres par les principaux procédés d'amplification et un traitement étalé de ses exemples, c'est-à-dire de ses *illustrations*, c'est-à-dire de ses « mises en lumière ». En revanche, cela court-circuite la remontée rationnelle jusqu'aux causes et attendus d'une telle monstruosité de nature. Si l'on me permet ce jeu sur les mots, la servitude volontaire est donc désignée comme une *pathologie*, c'est-à-dire non plus seulement comme un scandale moral, mais comme une monstruosité naturelle. Elle nécessite donc d'être traitée, à hauteur du logos, du discours, par une rhétorique du pathos. C'est aussi cette dimension qui sous-tend nombre des analyses que je propose dans la suite de ce cours.

³⁹³ Lisons ce terme d'« explication » dans son sens propre : *ex-pliquer*, soit déplier : l'explication d'un paradoxe est le dépliement de ses contradictions apparentes, de surface, au profit d'un dévoilement de sa logique cachée, énonciatrice d'un savoir nouveau sur un objet mis à jour, mis à nu, sorti « de ses plis ». C'est à cette tentative vaine que le scandale oppose son *opacité* ontologique. Cf. les commentaires de Clastres (cf. *infra*, note 438, P.38) et de Claude Lefort (« Le nom d'Un », in l'édition Payot, *op. cit.*, p.247-307). C'est autour de cette opacité que se déploie toute la dynamique complémentaire de l'*explication* des arguments, et de l'*illustration* des exemples.

Question (sincère!) : Faut-il faire endosser à La Boétie la paternité d'une telle valeur, philosophiquement subversive, de son écrit, ou faut-il y voir seulement l'effet à réception d'un texte théorique, aux propos assez généralistes pour faire écho dans des époques qui se sont emparées de ses thèses ? Autrement dit, la postérité polémique et « révoltée » du *Discours* tire-t-elle vraiment son origine dans la génialité d'un auteur pleinement conscient des conséquences pragmatiques lointaines de son projet de jeunesse ? Il faut bien sûr se méfier — surtout quand on prépare l'agrégation ! — de cette tentation, et bien resituer La Boétie dans son époque, et dans ce qu'il était capable de penser. Il n'empêche... Contre les scrupules érudits un peu trop... castrateurs vis-à-vis de la subversion radicale du *Discours*, l'anthropologue Pierre Clastres (cf. *infra*, p.158 et p.194) n'hésite pas à rappeler la dimension rimbaldienne d'une fulgurance adolescente plus forte que tous les liens à l'époque immédiatement passée ou contemporaine.

b. Construire un impossible objet de dégoût

Au fil de *La Servitude volontaire*, le paradoxe ne cesse d'être déployé et montré (*monstré, monstration*), c'est-à-dire désigné comme une chose admirable, digne d'être observée dans le règne de la nature : non pas avec louange, mais comme objet de dégoût. C'est ce dégoût qui doit être construit à réception par la rhétorique du *Discours de La Servitude volontaire*. Pour établir ce dégoût, il lui faut un objet qui le suscite chez le lecteur. Ce qui est construit sera l'objet du traité. Cette construction trouve son premier achèvement à la fin du deuxième moment, soit après l'incipit qui délimite l'aire du discours (l.1-29, p.78-79) et le moment mettant en scène l'impossible nomination par l'orateur de la condition contre-nature de l'homme volontairement serve (l. 30-254, p.79-88).

Pour ce faire, le discours tourne en permanence autour de la figure du tyran, mais pas comme on pourrait s'y attendre, sur le registre traditionnel d'un traité politique sur la tyrannie : il le fait sur le mode d'un discours symptomatologique, où le « caractère³⁹⁴ » du tyran n'est pas ce qui importe en priorité, mais seulement ce qui révèle une cause plus profonde de la véritable *anormalité* de la nature : le comportement humain de la servitude volontaire. L'objet véritable, c'est cette anormalité dans le désir de l'animal politique, qui témoigne d'une perversion (au sens strict : le dévoiement d'une pulsion animale de son but naturel) de la nature du *zoon politikon*.

Par accumulation pathétique des exemples et des arguments, se construit au fur et à mesure de l'ouvrage une figure de l'anormalité contre-nature, un être dont l'exposé des traits doit logiquement faire conclure qu'il s'agit d'une chose impossible à se représenter. Or, une chose impossible à (se) représenter, c'est une figure traditionnelle de la rhétorique : cela relève des *impossibilia* ; en grec, cela s'appelle un *adunaton*. Tel est le statut de l'objet du texte, dont il faudra établir la construction stylistique : plus qu'un simple paradoxe, la notion de servitude volontaire constitue un scandale de la raison qu'il faut apprendre à *cesser de désirer* et « *désaimer* », alors même qu'elle est la chose la plus courante et la plus installée dans notre doxa politique.

c. Laisser les hommes responsables de leur anormalité : Dieu hors du jeu naturel

Mais cette anormalité de la nature de l'animal humain engendre elle-même une seconde anormalité de rang supérieur : à l'échelle sociale, elle donne naissance au règne tyrannique, monstruosité politique touchant l'ensemble de la cité, de la *communitas*.

Ne caricaturons pas les rapports entre les deux pathologies, individuelle et collective. Elles ne

³⁹⁴ Au sens double que l'on retrouvera, peu de générations plus tard, chez La Bruyère : le caractère est à la fois personnage-type et l'ensemble des traits qui déterminent son comportement (ses « mœurs », objet d'attention du moraliste) psycho-social, dépendant de son tempérament et de son humeur.

constituent pas un pur écho, l'une et l'autre ne sont pas seulement deux variations d'une même dépravation des mœurs et des comportements. L'une, la tyrannie, s'appuie sur l'autre, perversion plus profonde (celle qui consiste à aimer librement et naturellement la servitude antinaturelle) dont on elle découle, et qui donc sur le plan anthropologique est donc première.

Attardons-nous pour finir sur les rapports existant entre ces deux *rangs* d'anormalité, à la fois individuelle et collective. On peut dire que le travail de La Boétie fait se conjindre les deux dimensions, celle du corps individuel et celle du corps social³⁹⁵ ; cette conjonction s'opère au travers de considérations qui concernent tout l'être de l'homme, à cheval sur le pulsionnel et le rationnel, le corporel et le spirituel ; ainsi, il est possible de repérer dans la critique politique de La Boétie ce trait, tout à fait traditionnel pour le coup, de se déployer sur les deux plans du microcosme et du macrocosme. Mais ce, à une nuance près, caractéristique de l'humanisme Renaissant : ce qui est étudié ici est l'homme dans sa socialité et dans sa psyché, mais non dans sa spiritualité divine. Cette dernière dimension reste quasiment toujours absente du discours de La Boétie (sauf exception, sur laquelle il faudra revenir) ; or c'est elle qui constitue traditionnellement la dimension unificatrice de ces deux notions de macrocosme et de microcosme. Un tel retrait de la réflexion hors du plan théologique n'est évidemment pas insignifiant. Il désigne d'une part la spécificité d'un certain rapport à la chose politique (proche en cela de Machiavel) : les passions des hommes doivent se comprendre par des notions qui ont sur elles une efficacité directe, et donc la pensée doit se déployer dans une *immanence* qui se refuse tout recours à une quelconque théorie transcendante ; d'autre part, cette défection du thème théologique signe un refus par rapport à l'ambition fondatrice de tout traité politique traditionnel. Ce que rejette La Boétie, dès l'incipit (liste négative des l.20-29, p.79), c'est la réflexion sur la nature profonde de l'ordre politique juste. Dans une telle réflexion, la pensée est dominée par le souci des moyens pour parvenir à cet ordre (comme chez Machiavel) ; quant à la prise en compte des phénomènes qui accompagnent ou expliquent les attitudes humaines, elle est toujours subordonnée à la fondation ultime de toute notion : le Bien et le Vrai, tant pour la communauté politique que pour l'ordre divin. Avec *La Servitude volontaire*, on a donc affaire, sur ces deux plans, à un « amaigrissement » dont il faut mesurer, là encore, toute la radicalité. Pareille radicalité, pour le coup, peut se voir dans la violence avec laquelle, hors tout blasphème, La Boétie peut se livrer à un jugement de ses semblables.

C'est sur cette radicalité que nous allons à nouveau revenir avec la prochaine citation du texte de T. Dagron.

5. Violence de la contradiction pure, hors raison : dans la nature et dans le style

p.8. « Que la nature soit si précaire, que la liberté “naïve” puisse si aisément se retourner contre elle-même, que la dégénérescence devienne si facilement perversion, c'est sans doute la thèse la plus forte du *Discours*, et la plus typique aussi de l'“humanisme” renaissant qui a cessé, pour une part, de penser les paradoxes de l'existence humaine à la lumière du grand drame eschatologique, pour faire de la contradiction et de la folie une possibilité immanente de la nature, et au regard duquel, en retour, les voies du salut sont celles de la mémoire et des œuvres. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles a été si mal compris et si peu reçu le paradoxe d'une “servitude volontaire”, c'est-à-dire le scandale d'un pli si totalement contre-nature (...), la cause, en effet, n'en est peut-être pas tant la radicalité politique du *Discours*, sur laquelle on insiste le plus souvent, que la violence de la

³⁹⁵ Sur ce point, je renvoie à la citation de T. Dagron commentée *infra*, p.19sq.

contradiction qui la commande. »

Trois remarques concernant cette citation.

Tout d'abord, et dans le fil de ce que j'ai dit immédiatement auparavant, remarquons le repli de la réflexion renaissante concernant la politique, c'est-à-dire le sort commun des hommes en société, sur l'immanence de la condition humaine elle-même, sans plus y lire une surdétermination divine, l'énoncé d'un plan créateur, vengeur ou rédempteur³⁹⁶.

La deuxième remarque concerne le recours aux récits et aux exemples dans ce discours ; il faut noter dans la citation de Dagrón l'évocation de « la mémoire » et des « œuvres » : le critique rend fidèlement compte du credo humaniste du rapport évident entre écrits et pensées du passé et du présent. C'est une telle conception qui peut rendre compte du rapport aux exemples, valant pour autant d'arguments : ce sont les arguments que l'Histoire a prononcée elle-même, les énoncés qu'elle a légués à notre interprétation — ainsi du premier exemple des batailles d'Athènes, dès les premières pages, immédiatement interprétées comme des victoires de la liberté sur le risque de servitude.

La troisième remarque est que cette « contradiction » est présente en permanence dans le texte de La Boétie. Il s'agira là aussi d'en repérer les modalités d'expression. Dans cette présence de la contradiction, on peut repérer trois degrés : au niveau microstructural, l'omniprésence des tournures syntaxiques ayant recours à la négation (totale ou partielle) ; au niveau macrostructural, la contradiction est l'une des « formes-sens » du texte, qui organise la disposition des grands massifs (au niveau de la phrase, au niveau du « paragraphe³⁹⁷ », au niveau rassemblant les paragraphes) ; au niveau thématique enfin, cette contradiction est clairement l'objet de développements multiples qui la traitent, c'est-à-dire qui en traitent (comme notion), et qui font progresser son exposition, l'affinent, la renforcent, etc.

Par exemple, le mouvement initial du texte (cf. *infra*, p.173sq.) et le mouvement suivant sont entièrement construits sur l'omniprésence de la contradiction, à chacun de ces trois niveaux. Le texte est tendu par la recherche d'une nomination adéquate pour ce paradoxe qui ne peut être que décrit, mais pas nommé — ce qui témoigne en faveur de son statut de scandale : rejeté par la nature, (donc) rejeté par la langue. En fin de compte, seule la périphrase donnant son titre à l'ouvrage pourra désigner exactement ce dont il s'agit : « La Servitude volontaire ». Évidemment, ce long détour définitionnel et illustratif impose un délai qui joue son rôle : sur le plan rationnel (position de la thèse et des définitions de départ : *docere*), se construit peu à peu cette catégorie, progressivement et par morceaux (qu'est-ce que la servitude *vs* la liberté, la volonté *vs* l'absence de choix, etc.) ; sur le plan émotionnel, il joue sa fonction de *captatio* du lecteur (*placere*), et déverse une forte charge de pathos (*movere*) ; mais surtout, se crée effectivement un sentiment à réception de contradiction permanente, de tension impossible à dissoudre, toujours relancée par un nouveau développement. Ainsi, la contradiction prend une importance qui ne fait plus d'elle

³⁹⁶ Pensons, a contrario, à la prégnance omniprésente de ce filtre interprétatif dans les œuvres les plus « laïques ». Par exemple, dans le *Decameron* de Boccaccio, premier recueil de nouvelles de l'Europe moderne, et immensément lu depuis sa parution en 1353 : l'histoire-cadre, ancrant les nouvelles dans l'époque où vit l'auteur, s'ouvre sur la peste qui s'est abattue sur Florence à la fin des années 1340, et que Boccaccio présente comme une punition par Dieu d'une cité oublieuse des principes chrétiens et fascinée par l'argent.

³⁹⁷ Rappelons que ce découpage est arbitraire : considérons donc qu'il s'agit là d'une unité qui n'a pas de fondement typographique sûr (voulu par l'auteur), mais qui désigne une unité de développement de la pensée ; cette unité est le rassemblement phrastique supérieur à la « période », c'est-à-dire aux longues phrases rythmées et construites sur le modèle de la phrase rhétorique latine, ou *circuitus*. (Quoi qu'il en soit, nous pouvons nous appuyer sur la convention qui nous donne une édition de référence, dans laquelle il y a bel et bien des paragraphes.)

seulement l'usage d'une structure syntaxique ou une figure de style, ni même un objet de discours. Elle devient un *lieu* quasi-général, c'est-à-dire une catégorie qui dominera tout le reste du discours : une catégorie par laquelle l'orateur fait passer l'expression de tout objet du discours (ce fameux thème paradoxal) pour le développer, l'amplifier.

La question délicate, alors, est la suivante : un discours qui se fonde sur une telle tension et une telle omniprésence de la contradiction pourra-t-il surmonter cette ambiance dominante d'hétérogénéité, et réintégrer l'ensemble de son matériau déployé (arguments, récits, exemples) en un vaste tableau du déchirement antinaturel, pour enfin déboucher dans l'assertion d'une thèse qui soit suffisamment émancipée elle-même de cette contradiction omniprésente ?

6. Quid d'une dimension anthropologique du *Discours* ?

→ p.9. « La forme de la contradiction a peut-être bien cet effet : celui d'interdire toute réappropriation apologétique du *Discours*. La figure de la servitude volontaire n'appartient pas à l'histoire, car la tyrannie qu'on y décrit "se fait en tous pays, par tous les hommes, tous les jours" : non seulement dans les États, mais partout, et en tout lieu. Elle n'est pas non plus une situation dont la théorie pourrait s'affranchir : la contradiction, pensée par La Boétie comme une possibilité immanente, ne se laisser résorber ni par une théorie de la connaissance, ni par aucun dispositif juridique, et certainement pas par la forme du "contrat". En ce sens, La Boétie n'est nullement un précurseur. Si le droit naturel joue évidemment une si grande place dans le *Discours*, La Boétie refuse pourtant que la nature y serve jamais d'alibi. Elle n'a aucunement valeur de fiction réconfortante : bien au contraire, elle doit toujours soutenir un point de vue critique et invite à un soupçon perpétuel auquel nulle communauté ne saurait échapper. (...) La série des devoirs et des règles d'échange commandés par notre "franchise naturelle" (...) constitue, aux yeux d'un La Boétie grand lecteur de Cicéron, la forme même de la communauté. Et aux nôtres, peut-être, elle pourrait bien nous permettre de comprendre qu'une liberté véritablement politique passe par la résistance à la tyrannie d'une économie de la rivalité généralisée. Plusieurs siècles après La Boétie, dans son *Essai sur le don*, Mauss, après avoir suggéré l'existence, dans des sociétés dites "archaïques", d'un ordre de l'échange-don qui commanderait les relations entre groupes opposés, effectue un effort de "mémoire" analogue en montrant que (...) cette solidarité ne nous est pourtant pas si lointaine, qu'elle ne représente aucunement, de nos jours, une survivance archaïque ou un idéal mythique, mais que l'art de "s'opposer sans se massacrer et de se donner sans se sacrifier les uns aux autres", constitue bien "l'art suprême, la *Politique*, au significations socratique du mot". Et Mauss ne peut le faire, semble-t-il, qu'en renonçant à résorber la contradiction ou, comme il la spécifie, "l'instabilité entre la fête et la guerre". »

Faisons quelques remarques sur ce passage très dense. L'idée essentielle, qui clôt aujourd'hui toute discussion sur la classification générique du *Discours*, est que le texte de La Boétie a une dimension *anthropologique*, tant par sa façon d'envisager cet objet, que par sa méthode, c'est-à-dire le rapport entretenu par l'écrivain à cet objet.

a. Méthode anthropologique : proximité et hypotypose

Tout d'abord, il faut questionner l'engagement de l'énonciateur dans son discours. La Boétie est, comme Montaigne, un écrivain qui traite le lointain, tant dans l'espace que dans le temps, tel un miroir sur nous-mêmes ; toute référence à l'exogène est fondée par une urgence vécue intimement, dans le *hic et nunc* via la tension de la pensée vers une visée généralisatrice.

Cependant, quand je parle ici de généralisation, il ne faut pas entendre ce terme comme la visée d'un savoir universel, « théorique ». L'effort de la pensée est d'intégrer ce qu'a d'exogène, de particulier, chaque exemple rapporté, dans une pensée qui doit pouvoir, aussi et avant tout, concerner le sujet qui parle (ou qui lit, ou écoute). Le temps de la méditation, montaignienne autant que boétienne, est le présent de l'expérience, de l'empirie (*empeiria, experientia*). L'application au présent n'est pas qu'une conséquence secondaire de la théorie : La Boétie écrit pressé par une urgence, une proximité qu'il entretient avec son objet, et qui concerne le style avec lequel il regarde l'état de la *societas* : cet objet le concerne, et le presse³⁹⁸. Cette proximité ne fait pas tant l'objet d'une explicitation doctrinale, qu'elle est rendue par son style oratoire, par l'amplification dont font l'objet les différentes facettes du scandaleux paradoxe.

Peut-on, même, voir à l'œuvre une mise en valeur du détail, c'est-à-dire le point de la matière qui, grossi et apte à toucher d'autant plus la perception et la sensation, assoit cette proximité ? Qui dit une telle mise en valeur du détail, dit le recours rhétorique à la figure de l'hypotypose (programme général sur tout un passage) voire de la diatypose (hypotypose condensée, toujours isolable, détail souvent pittoresque). Attention cependant, cette présence de l'hypotypose est à relativiser : elle n'est pas présente à travers des formes habituelles, mais ne peut se déceler que si on regarde le mouvement d'ensemble des mouvements locaux de l'argumentation et des exemples. C'est une figure organisatrice de l'ensemble du deuxième mouvement, des l.30 à 254 (p.79-88). L'ordre de ce passage consiste à construire progressivement l'objet dont il parle, facette par facette, avant de le nommer tout entier, rassemblé en un syntagme (« servitude volontaire ») ou du moins de chercher à le nommer (car cette nomination ne suffit jamais à l'auteur : il lui faut toujours relancer l'énonciation, la dénonciation, du scandale, qui se dérobe décidément à toute parole digne). Tel est tout le problème énonciatif ostensiblement mis en scène, que cette difficulté à nommer ce à quoi la nature a donné naissance sans cependant le juger digne de figurer dans son règne. Cela entre dans le programme d'une construction du paradoxe, qui recule l'énoncé de la seule forme, périphrastique, pouvant convenir au scandale : « servitude volontaire » est une périphrase, et qui plus est, une périphrase nécessitant le recours à l'oxymore pour être pleinement

³⁹⁸ L'écriture du *Discours de La Servitude volontaire* date de la moitié du XVI^e siècle, et, contrairement à ce que j'ai pu affirmer de façon trop caricaturale (mea culpa!), on ne peut à ce titre le faire entrer dans l'aire troublée des guerres de religions et, disons-le en termes contemporains, des guerres civiles de la fin du siècle, d'où naîtra cette soit d'une nouvelle accalmie, changement radical d'ambiance politique, social et religieux hors duquel il serait impossible de comprendre le changement poétique et littéraire qui sépare « le classicisme » des générations précédentes. Trois remarques toutefois, qui permettent de questionner l'urgence du sujet du *Discours* par rapport à son époque. Premièrement, la période où écrit le jeune La Boétie est déjà l'aire d'une première et violente répression religieuse : l'affaire des Placards est passée par là, et la grande génération des Humanistes comme Rabelais et Marot ont déjà fait les frais de la contre-offensive catholique contre l'évangélisme, accusé d'une contiguïté avec la Réforme protestante. Deuxièmement, l'auteur du *Discours* est un tout jeune adulte (il a environ dix-huit ans, même si l'on hésite, selon les témoignages, à antidater la rédaction, ou à tenir compte de corrections ultérieures) : âge sans doute propice à une telle force d'investissement dans son objet de pensée et d'assertion — rappelons-nous, selon Aristote encore une fois, que l'âge est un des lieux généraux qui permettent de définir le comportement (l'ethos) d'un homme, et que cette force d'affirmation n'est alors pas un vice. Là aussi, nous ferons un point sur la théorie des lieux et de l'ethos chez Aristote ; en attendant, je renvoie, pour ce concept d'ethos, à l'explication de l'incipit, infra, p.21sq. Troisièmement, c'est dans le contexte des guerres de religions à son acmé que le texte de La Boétie a été « récupéré » par le parti protestant, ce qui atteste bien de sa vertu subversive toujours vive. [D'où d'ailleurs les contorsions et simagrées montaigniennes pour ne pas trop se mouiller, et enlever de son chapitre « De l'amitié » ces pages de jeunesse, et les remplacer par de magnifiques et lénifiants vers galants. — Je sais, je suis *légèrement* caricatural, mais pour le coup c'est une lâcheté (la seule sans doute) que je ne pardonne pas à Montaigne, Na ! Cela dit, c'était une époque où on ne se contentait de brûler seulement les livres : les auteurs aussi risquaient leur peau, et l'on peut comprendre certaines « prudences »...]

évocatrice de son concept. Dans ce mouvement, l'hypotypose ne vaut qu'un instant, que de par l'ordre de la présentation de l'objet évoqué, puisque ce dernier va ensuite être récapitulé. Ainsi, l'hypotypose prend une place importante au niveau « micro », quand elle joue son rôle expressif fort dans la description de tel ou tel phénomène dont sont accumulées de petites touches descriptives. Mais elle joue également un rôle dans la progression des paragraphes vers la nomination retardée, quitte à être résorbée une fois atteinte, adéquate, cette nomination.

Dans ces conditions, on peut voir chez La Boétie une approche de type empirique : non parce que La Boétie aurait procédé à une enquête ethnologique (à la Hérodote), mais de par l'acceptation de l'orateur d'être touché par le sort grave de l'objet dont il parle, en évitant soit la place neutre du traité scolaire ou théorique (à la Aristote), soit la place engagée du politique (à la Cicéron ou à la Machiavel).

b. Objet anthropologique : Mauss plutôt que Clastres

Le texte de La Boétie peut être également qualifié d'anthropologique dans son objet, et les rapprochements ont été nombreux, en particulier avec les thèses de deux anthropologues.

L'un, Pierre Clastres, que nous avons déjà rencontré ci-dessus, a insisté sur l'antithèse entre sociétés égalitaires et sociétés inégalitaires, recouvrant la distinction entre sociétés sans État et sociétés avec État. Il développe ainsi une conception de l'État comme négateur des droits et la société civile (son ouvrage majeur s'intitule précisément *La Société contre l'État*). L'intérêt de cette lecture est que Clastres a étudié les « sociétés égalitaires », sans État, sous la forme des modes d'existence des Guaranis du Paraguay. Il s'est toujours revendiqué de La Boétie pour expliquer l'orientation de sa conception de l'anthropologie : autant dire, donc, qu'il n'a pas plaqué son savoir d'anthropologue sur sa lecture de l'humaniste, et que bien au contraire il a trouvé chez La Boétie une féconde hypothèse, à cheval sur une logique et sur une prise en compte de l'histoire, pour éclairer une différence majeure entre deux grands types de sociétés humaines. Cette lecture a joué un rôle dans le renouveau contemporain de l'intérêt pour *Discours de La Servitude volontaire*, et on peut le trouver dans l'édition Payot. [Je renvoie à sa présentation *infra*, p.194sq.](#)

Cette lecture par Clastres mettant en emphase l'État se distingue de la seconde lecture anthropologique, qui rapproche quant à elle La Boétie de l'ouvrage de Marcel Mauss, *l'Essai sur le don* (publié en 1923). C'est à elle que, sans la nommer, Dagron fait référence dans le passage suivant :

p.11-12. « (...) ce n'est pas tant le face à face entre l'État et la "société civile" que met en scène La Boétie dans son *Discours*, que, semble-t-il, une forme plus insidieuse de tyrannie, celle qui affecte de manière immanente les liens sociaux au sein même de la "communauté". Comme en témoigne l'inconsistance de la figure du tyran, le paradoxe de la "servitude volontaire" apparaît en ce sens irréductible à la problématique des formes de "domination", quels qu'en soient les ressorts. (...) La Boétie instruisait moins la trahison des idéaux émancipateurs, qu'il ne décrivait cette économie de la rivalité, cet univers de la chrématistique généralisée, qui tend précisément à étouffer toute volonté d'émancipation par son cortège de brimades. Ainsi, La Boétie ne dénoncerait pas seulement les "tyrannies" les plus spectaculaires, et s'il le fait assurément, ce serait peut-être en identifiant ces formes plus subtiles d'aliénation, d'autant plus efficaces qu'elles passent souvent inaperçues et tendent à brouiller la frontière entre le tyran et sa victime. »

Ainsi, ce que l'on peut reprocher à la lecture de Clastres (pas dans sa pensée en soi, mais du strict point de vue de la lettre du texte de La Boétie !), c'est sa dimension idéologique fortement antiétatique, qui tend à opposer de façon trop forte l'État à la société civile, et donc à faire une

équivalence État = tyran, que le *Discours* n'établit jamais textuellement. En effet, chez La Boétie, le tyran n'est somme toute qu'une figure abstraite, un révélateur, un signe qui témoigne d'un dysfonctionnement beaucoup plus profond qui parcourt l'être même de la société civile. Je souscris à cette critique souvent faite à l'encontre de la lecture de Clastres. Toutefois, le texte de l'anthropologue américaniste reste d'un grand intérêt pour *discerner* ce qui fait l'irréductible singularité du *Discours*, et je renvoie aux extraits que je donne de son article, que je commente, et qui font écho à ma propre analyse de tout un moment du *Discours*.

Que dit l'autre discours anthropologique ? Dans l'*Essai sur le don*, Mauss affirme que toute société humaine est fondée sur une organisation des échanges qui se comprend en termes de dons et de contre-dons. Donner quelque chose n'est jamais gratuit, et appelle toujours en retour un contre-don : le don est une façon à la fois d'entrer en contact avec autrui et d'en faire son « obligé » ; le contre-don est suscité par le don, mais avec la conséquence que le contre-don doit être supérieur en valeur au don initial. Le contre-don constitue ainsi une reconnaissance de la dépendance initiale du donataire envers le donateur, mais aussi une façon de ne pas seulement la subir, mais de la renverser. Ainsi, il y a toujours une inégalité dans les échanges, une dynamique, qui resserre toujours plus les rapports ainsi liés entre les « agents de la valeur ». Le « calme parfait » des relations est impossible ; on assiste ainsi dans les prestances sociales à une dynamique agonistique (c'est la logique du « toujours plus »). Le système d'échanges est une façon à la fois de réguler tensions et oppositions, de renforcer les liens qui unissent les membres d'une communauté (ou de plusieurs communautés), et l'occasion toujours renouvelée de relancer la « course à la supériorité ». Ce qui est important dans l'étude anthropologique de Mauss, c'est sa valeur qui se veut descriptive, et non pas prescriptive ou moralisatrice : l'anthropologue rend compte d'un type de fonctionnement universel, des contradictions qui l'habitent ; il ne cherche pas à bâtir un programme politique ou philosophique visant à les nier, les hiérarchiser ou les « dépasser » dans une dialectique qui s'achèverait en une parfaite unité sociale (l'État totalitaire, par exemple).

On l'a compris, c'est cette même aporie que l'on retrouve chez La Boétie, où l'on est frappé par l'absence de « solution » à la situation décrite : cette dernière est laissée sous les yeux du lecteur à l'état de problème, intrinsèque à l'état dégénéré dans lequel se tient la nature humaine. C'est en cela que La Boétie a pu être revendiqué comme l'ancêtre de cette façon « anthropologique » de voir les sociétés humaines : dans ce qu'elles ont de profondément contradictoire, sans chercher à les « sauver malgré elles » ni à rationaliser ce qui relève d'une *passion politique* qui prend les sujets d'une communauté et les *fascine*. On est loin du traité politique qui viserait à prescrire tel ou tel type de dépassement d'un état actuel, d'un régime précis, etc. Si bien que l'on peut reprendre une expression du psychanalyste Jacques Lacan : « On ne peut résoudre ses contradictions, il faut s'y résoudre. »

c. Une évidence « négative »

Enfin, *La Servitude volontaire* est un texte anthropologique et non pas ethnologique : il vise à une généralité de savoir qui dépasse le seul statut de classement d'exemples, de récits, de cas. On peut même ajouter que la dimension anthropologique, c'est-à-dire la définition de l'humain en tant qu'humain, est renforcé par la dimension complète du tableau clinique qui nous est fait de l'homme serve et de son paradoxe, tableau qui ne serait complet sans un panel psychologique.

C'est cet ensemble de faits que reprend la dernière étude de l'édition Vrin³⁹⁹, en insistant sur le

³⁹⁹ Je rendrai compte de ces études si vous le souhaitez, soit sous forme de fiches, soit quand nous en discuterons ensemble.

fait que la servitude ne se limite à aucune de ses figures, et que le texte de La Boétie ne privilégie donc aucune voie de libération possible. Il y a une dimension *négative* de l'éthique et de la politique : pas d'affirmation révolutionnaire, mais une tension telle, dans l'expression du paradoxe, qu'elle est à même de faire lever un vécu de scandale chez le lecteur, incitant ainsi à faire cesser le doux aveuglement des hommes vis-à-vis de la vérité de leur condition. Cette volonté de faire apparaître la vérité désigne bien la lutte contre la doxa, entendue comme opinion fautive, donc aveuglante dans son apparente évidence. À cette évidence doxique, faite d'absence de réflexion, s'oppose l'évidence comme qualité d'une parole qui doit se poser en contre — être paradoxale — et poser une force, une *enargeia*, rendant présente et convaincante ce qui était jusqu'alors inaperçu. On retrouve ici la qualité de l'évidence comme impératif d'un grand style, adapté à l'objet noble par excellence : la politique. Comment se développe une telle évidence visant à susciter la prise de conscience, puis le dégoût, puis la révolte ? C'est une des pistes stylistiques qu'il nous faudra suivre, en particulier dans certains passages qui sont des exhortations ouvertes (cf. l.212-254).

À la lumière de cette comparaison avec le genre anthropologique de Clastres et surtout de Mauss, il me semble que l'on ressort soudain moins décontenancés face à cette étrange « queue de poisson » avec laquelle La Boétie semble laisser son lecteur : ni suite du vivant (certes bref) de La Boétie, ni, au moins, programme ou exhortation finale. À la rigueur, s'il fallait jouer au jeu de trouver une « descendance » quelconque à La Boétie, je dirais qu'elle se situe plus dans l'œuvre des moralistes, incisifs dans leur passion de connaître, mais discrets, eux qui, dans leurs salons mondains et privés, bientôt viendront prendre la relève des Montaigne et des grands polémistes.

7. *Contr'un* : le tyran et sa fonction dans le processus de servitude volontaire

Je souhaite revenir à présent sur une remarque déjà faite à deux reprises, p.157 et 163 : la *figure* du tyran n'occupe finalement qu'une place tout à fait « pauvre » dans l'économie du *Discours* : le tyran a certes une fonction de clé-de-voûte de l'édifice social mal bâti, mais en tant que figure, il reste tout à fait dénué de traits particuliers. Qu'est donc cet « Un » ?

a. ... ou le *Contr'un* : *unus, solus, contra*

Le titre complet de l'œuvre de La Boétie est *La Servitude volontaire ou le Contr'un*. C'est sur cet « un » que je souhaite faire quelques remarques, qui iront de la langue jusqu'à certaines hypothèses d'interprétation.

i. « Un »

La langue française du XVI^e siècle, plus souple que le français contemporain, permet non seulement de pronominaliser, voire de substantiver le déterminant indéfini — car seul un substantif ou l'un de ses substituts peut se construire avec la préposition « contre ». Toute la question est alors de savoir ce que représente ce « un » dans le titre, et dans le reste de l'œuvre.

« Un » est avant tout à entendre comme pronom numéral, dans toute sa puissance dénotative. Il porte en lui le *unum* latin. Il désigne la position de celui qui s'oppose à tous les autres de par la possession de tout l'effet du pouvoir — dans le détail de son exercice réel, la possession du pouvoir est démultipliée en autant de « tyranneaux », lesquels cependant voient leur propre puissance rétroactivement intégrée à celle, *toute*-puissante, du tyran. Cette position est une opposition : un ≠ tous les autres.

Cette opposition est également un isolement : finalement, le tyran ne possède jamais que la

force de son seul corps. « Un » est alors synonyme de « seul » opposé cette fois à la masse du corps des autres. Cependant, il s'en faut de beaucoup que cette masse désigne un « ensemble » : il s'agit d'une agglomération de corps individuels dont la seule condition commune est d'accepter d'être soumis au pouvoir d'un seul corps. C'est cette masse qui forme le « populus », savamment rendu toujours plus « lasche et effeminé » au fil des générations (d'où une démultiplication supplémentaire de la masse des corps soumis). Et là, apparaît le paradoxe, et le scandale contre-nature de la construction de l'appareil politique rendant possible l'*adunaton* tyrannique : il n'y a de constitution de l'Un du tyran que parce que les autres abdiquent ensemble leur propre pouvoir de faire-un. Ce « pouvoir de faire-un », c'est le pouvoir symbolique qui fonde un peuple ; les soumis renoncent à devenir eux-mêmes un *corps politique* réel qui leur permettrait d'être vraiment un tout. Il n'y a d'Un que parce que « tout le reste » demeure dans l'informe.

ii. *L'aliénation, question fondamentale du Discours*

C'est ici que la préposition « contre » (élide devant voyelle) prend tout son sens. Elle est à la fois programmatique et descriptive. En tant que programme, elle doit se lire comme le but visé par la rédaction de ce discours intitulé « *La Servitude volontaire* » : il s'agit de se dresser le lecteur contre le pouvoir dont s'est arrogé cet « un » dénué de tout bien-fondé, pouvoir qui n'est que la conséquence d'une soumission du corps social entier. Mais on a vu que la seule visée pragmatique n'épuise pas la rhétorique de La Boétie dans ce *Discours*. Aussi, c'est en tant que description que la préposition « contre » me semble pouvoir être interprétée. Je propose pour cela de la lire comme faisant syntagme lexicalisé avec le pronom indéfini, de telle façon qu'il faut interpréter la conjonction de coordination « ou » du titre (« *La Servitude volontaire ou le contr'un* ») au sens latin de *sive*, « c'est-à-dire », sens d'identité, et non d'alternative⁴⁰⁰ : les deux syntagmes corrélés, « servitude volontaire » et « contr'un » renvoient à un même référent réel. On retrouve ici la désignation du paradoxe et du scandale : la servitude volontaire ne peut se définir que « contr'un », c'est-à-dire à l'encontre de cet un dont elle a créé les conditions d'advenue et de domination. Ainsi on a affaire ici à une définition en circularité.

Qu'en conclure ? Que la servitude volontaire se définit toujours dans un rapport à l'Un, rapport de fascination, de « charme ». Pas de servitude volontaire sans un objet de cette passion, l'Un est cet objet imaginaire investi à la fois d'amour et de haine, et sans lequel l'amour autant que la haine s'effondreraient⁴⁰¹. Comme les différents commentateurs contemporains l'ont souligné (Claude Lefort en particulier), cela ne veut pas dire que d'abord vient le tyran, source de l'amour ou de la haine des autres ; l'objet de la passion et la passion elle-même naissent d'un même geste, en un même instant.

Quoi qu'il en soit, le programme singulier de l'ouvrage est affiché dès son titre⁴⁰².

Enfin, il faut repérer les différentes occurrences de cet « un » dans le texte. Nous ferons un point ensemble sur un tel relevé⁴⁰³.

⁴⁰⁰ Cette alternative est désignée, quant à elle, par le *vel* que nous traduisons, là aussi, par *ou*.

⁴⁰¹ On sent qu'ici, une analyse psychologique contemporaine, fortement inspirée de psychanalyse, pourrait embrayer. Cette voie a déjà été frayée lors d'un colloque organisé par la Société des Amis de La Boétie en 2008, « Servitude volontaire et psychanalyse », (je ne sais si elle est parue dans un des numéros des *Cahiers La Boétie*). Je renvoie par ailleurs à l'étude de Clastres (cf. *infra*, note 437, p.41).

⁴⁰² Je vous rappelle que le titre, dans toute œuvre, est un point clé de toute analyse. Par principe, vous devez vous imposer de le commenter. Il peut en sortir quelques analyses intéressantes.

⁴⁰³ Pareil relevé commence tout simplement par relever toutes les façons syntaxiques et lexicales d'exprimer l'unité, et d'étudier ses rapports avec des catégories proches (totalité, pluralité, comparatif, superlatif, etc.).

Contentons nous d'une occurrence du début du texte : « (...) pour ce qu'il est malaisé de croire qu'il y ait rien de public en ce gouvernement où tout est à un (...) » (l.26, p.79) La locution verbale « être à⁴⁰⁴ » instaure une relation de possession, en l'occurrence de confiscation : on évolue dans la problématique de l'avoir ; il en résulte une conception du pouvoir dominée par la question de la possession, et immanquablement s'opère un reversement de cette nécessité en une obsession, une *passion*, c'est-à-dire un vice qui rend passif, qui « possède » le sujet lui-même : non seulement le citoyen asservi, mais le tyran lui-même devient prisonnier de sa passion de posséder, il perd sa liberté, qui est le fait de n'être nullement possédé soi-même, et de ne dépendre ni d'autrui, ni de quelque affect extérieur à soi et qui prendrait le pouvoir de son être. Dans de telles attitudes caractérisant la « population tyrannique » (convenons d'appeler ainsi à la fois la populace, les tyranneaux et le tyran), on est loin de la problématique de l'être : tel est l'aveuglement des hommes à la surface des affects, prisonniers de la passion du pouvoir qui est fascination de la possession ou de la perte. Cela est révélateur du degré abaissé d'être dans lequel se situe le sujet : une dégénérescence de la nature, autrement appelée *aliénation*, c'est-à-dire le fait de voir son destin appartenir à autrui, d'être dépendant de l'autre pour sa propre vie. La problématique de l'aliénation me semble être la question peut-être la plus cruciale de tout le traité. Je renvoie aux analyses des rapports entre sujet et complément d'objet dans les structures verbales de l'exemple de Denis de Syracuse (l.491sq., p.95).

iii. *La servitude volontaire, et non le tyran, est le véritable objet du Discours*

Cet « Un » se trouve désigner un personnage politique : le tyran ; cependant, cette liaison n'emporte pas le statut du *discours* et n'en fait pas un traité sur la tyrannie. On peut alors établir un lien entre la double notion numérale et indéfinie à la fois, avec la pauvreté dans le dessin de la figure du tyran. Il s'agit d'un type, mais sa présentation ne vise ni à une attaque contre un être politique précis, ni à la construction d'une notion élaborée. Le tyran n'est qu'un signe, un symptôme dans le tableau clinique que propose La Boétie de cette pathologie de la servitude volontaire.

Ici, nous retrouvons encore une fois la question du statut des exemples, ceux que La Boétie nous donne pour nous figurer le tyran. Ces exemples concernent directement la particularité de tel ou tel personnage historique : ils ne remplacent pas pour autant les cadres généraux d'une pensée profonde de ce type d'être (psychologique, politique, morale). À travers les exemples, la « figure » du tyran se diffracte, mais ce qui s'étoffe, ce n'est pas sa définition, c'est seulement la galerie des portraits qui l'ont incarné. C'est-à-dire que ces personnages historiques réels sont doublement dévalorisés dans leur être, déchus à deux degrés : non seulement ils ne sont que des figures, détestables, de la figure du mauvais roi, mais encore, cette figure n'est qu'un effet rendu possible par la servitude volontaire. C'est cette dernière qui mérite vraiment un statut ontologique à part entière : c'est pourquoi c'est elle qui est le véritable objet de l'ouvrage.

b. *Place du tyran dans l'économie de La Servitude volontaire*

Ainsi, si le tyran est le personnage-pivot du *Discours*, il n'en est pas la notion-clé.

⁴⁰⁴ Cf. *GMF*, VII, 1.5.2.3 (p.239). La copule *être* se construit avec un attribut du sujet ; on a ici cependant une construction posant problème, car l'élément n'est pas de nature adjectivale ni nominale (donc ce ne peut être un attribut) et dénote une localisation plus qu'une propriété ou un état (concrète/abstraite : *être dans/en/à/dul'avec/contre/selon...* : ici il s'agit d'une nuance d'appartenance). Dans le cas présent, *être* ne fonctionne pas comme verbe locatif ou d'existence + complément prépositionnel, mais comme verbe support d'une locution verbale. Dans tous ces cas, seuls peuvent être classés comme construction attributive les cas où le groupe prépositionnel est interprétable comme propriété/disposition du sujet et se pronominalise en *le* (*être pour/contre/selon*, etc.).

p.7. « L'oppression n'y [dans *La Servitude volontaire*] est envisagée du point de vue d'aucune norme : aucune domination légitime ne vient servir de contrepoint au pouvoir tyrannique, et la question des prérogatives du gouvernement civil n'y est pas même abordée. La Boétie se contente de noter que, dans le monde en général, il y a des tyrans, et qu'en définitive, ces maîtres ne se maintiennent que moyennant la complaisance inouïe de ceux qu'ils assujettissent. »

Comme on le voit dans cette citation, le *Discours* reste, en un sens, un discours général, c'est-à-dire la thèse « que dans le monde en général, il y a des tyrans, et qu'en définitive, ces maîtres ne se maintiennent que moyennant la complaisance inouïe de ceux qu'ils assujettissent. » Cette thèse ne sera pas démontrée ou appuyée sur une enquête locale (là, on aurait affaire à un travail ethnologique), mais prise comme une donnée immédiate et évidente de toute situation humaine connue. Cette thèse, La Boétie affirme que sa pertinence relève de la simple observation. En un sens, elle ne devrait pas même faire partie du paradoxe, elle devrait n'être qu'un constat faisant consensus, afin ensuite d'énoncer des hypothèses explicatives à cet état de fait.

i. Un « Un » qui désignerait l'ensemble des pairs et non l'isolat du seul tyran ?

On peut ainsi se demander, à la limite, si le tyran, personnage autant que notion, n'est pas vidé de toute sa substance définitionnelle au fur et à mesure que progresse le *Discours*. Non seulement son isolat n'est défini que négativement et se trouve ainsi dans une position de dépendance, position de conséquence vis-à-vis de la servitude volontaire, qui est la seule condition véritable du pouvoir tyrannique (cf. analyse de l'exemple de Denis de Syracuse, *infra*, p.191). Mais surtout, une indéfinition prend progressivement possession de tout l'être du tyran, qui n'est plus réduit qu'à être cet « un » quelconque, cet *aliquis* qui n'est plus qu'une fonction logique dans le jeu politique, celui qui intéresse véritablement La Boétie dans ce *Discours*.

Certes, *La Servitude volontaire* est un traité politique, et qui traite de la tyrannie, et pourtant on peut repérer, une nouvelle fois, ce qui en fait un ouvrage atypique : rien n'est vraiment « proposé ». Cependant, je me permettrai d'émettre quelques suppositions sur ce que pourrait être une telle pièce manquante à l'édifice de la pensée politique active, réelle, de La Boétie.

Il faut revenir pour cela à l'opposition seul/ensemble. Celle-ci pourrait désigner la nécessité d'un nouvel être politique, clairement identifiable : un ensemble qui serait légitime détenteur du pouvoir, c'est-à-dire la république. La république est, au sens strict, un concept politique qui permet de penser à la fois l'unité et la diversité, la réunion civique d'une population d'individus qui, par exemple dans la démocratie athénienne, prennent le statut de citoyens⁴⁰⁵. Quoi qu'il en soit, le sort commun de cette population est la *communauté*, la mise en commun ; le corps politiquement construit est régi par le sens de la *communitas*, de la *civitas*, autour d'un objet qui assure l'unification autour de la « chose publique⁴⁰⁶ ». Ainsi, on peut dire en un sens que le destin politique du Un peut ne pas être obligatoirement l'isolement ou la confiscation au profit d'un seul, mais la construction d'une loi dont tous les sujets seraient égaux, et dont le représentant exécutif ne serait qu'un parmi les pairs. On sait que l'idéal de cet Ensemble, pour La Boétie, est la république de Venise, et son principe est la *parité*, c'est-à-dire l'égalité entre personnes de même rang⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ Il faudrait vérifier auprès d'un historien la justesse de cette affirmation, et si l'idéal de La Boétie peut, ou non, inclure une telle origine athénienne.

⁴⁰⁶ Pour cet ensemble de considérations, je renvoie à la présentation des thèses de Francis Goyet, *infra*, p.45.

⁴⁰⁷ Encore une fois, rappelons-nous qu'est *totale*ment étranger à l'esprit de La Boétie un autre destin politique du Un : celui du peuple au sens rousseauiste, encore moins au sens marxiste, ni même au sens du suffrage universel.

Primum inter pares, « premier parmi des pairs », tel est le statut de l'élu vénitien : du *unum* numéral, toujours susceptible de devenir absolument isolé, on passe à un idéal du *primum* ordinal, c'est-à-dire certes « premier », mais par là même lié à un ordre, donc à une communauté dont il ne peut se détacher sous peine de perdre ce qui le désigne comme premier. Comme la communauté est entièrement constituée de « pairs », sa primauté ne peut être synonyme que de distinction statutaire et symbolique, au nom du pouvoir de tous les égaux, et non de confiscation réelle des forces de domination et du pouvoir qu'il s'arroge.

ii. Une « clinique de l'aliénation » (T. Dagron)

p.8. « La figure de la tyrannie (...) irréductible à toute autre forme de gouvernement, (...) a pour ressort essentiel cette servitude qui, loin d'en être l'effet, en apparaît bien comme le support. C'est la raison pour laquelle la tyrannie n'est pas pensée en termes de contrariété, comme un défaut relatif seulement, mais sous l'espèce de la contradiction, comme paradoxe. Dans la médecine de La Boétie, la maladie ou la dégénérescence n'affecte pas seulement le corps en l'affaiblissant : la "partie véreuse" s'y caractérise par sa puissance d'attraction et de reconfiguration de tout. La corruption ordonne et hiérarchise. La tyrannie pervertit de même, engendrant sa cohorte de "tyranneaux", et ne se soutient que de la perversion des sujets ainsi dénaturés et "charmés du nom seul d'un". C'est la raison pour laquelle La Boétie, héritier en cela plutôt de Cicéron que d'Aristote, écartant d'emblée la forme du gouvernement, peut opposer tyrannie et république (en un sens générique qui inclut les formes traditionnelles du gouvernement), comme deux "genres" que séparent une infranchissable solution de continuité. Là où "tout est à un", rien n'est plus commun et aucune "chose publique" ne saurait subsister. Or la racine de cette appropriation tyrannique qui anéantit ainsi la "communauté" elle-même, c'est, en chacun, l'aliénation consentie ou la "servitude volontaire". »

Quelques éléments de commentaires à cette citation.

Tout d'abord, et pour reprendre un point développé plus haut⁴⁰⁸, on y retrouve l'unité du point de vue de La Boétie, qui conjoint maladie du corps (microcosme) et perversion sociale (macrocosme) ; cette unité repose en une pensée du corps, à la fois corps physique et social. Cette pensée établit ce que j'ai appelé une symptomatologie. Qu'est-ce à dire ? D'une part ce qu'on observe, à la surface des phénomènes (le fait qu'il existe des tyrans, etc.), ne sont que des signes dont il faut chercher la signification, donc la cause ; à la vue des signes, des symptômes, on en déduit la maladie : c'est la démarche de la médecine, qui ainsi se définit comme une « sémiologie⁴⁰⁹ » (du grec *semeion*, « signe »). Le passage est permanent d'un niveau d'organisation du vivant à l'autre ; cela est conforme à l'épistémè Renaissant, dans lequel le « vivant » est unifié

Venise n'avait rien d'un soviet !

⁴⁰⁸ Cf. *supra*, p.11.

⁴⁰⁹ Ne croyez pas que je fasse le malin en ramenant ma lessive universitaire de « sémiologue » : la technique qui a inventé la sémiologie, c'est bel et bien la médecine — cela étant lié, entre autres, à l'interdit théologique, d'ouvrir le corps humain pour en voir les « ressorts » cachés, ce qui obligeait à repérer du dehors les signes, ou symptômes, de l'état intérieur à l'organisme, et à les intégrer dans un point de vue plus général, théorique. *Theorein*, en grec, signifie « regarder défiler » : le regard du médecin fait défiler l'ensemble de ces signes pour les unifier en un regard théorique apte à interpréter le donné, à déduire les causes qui ont provoqué l'état observé (diagnostic), et donc les remèdes qui permettraient de guérir (pronostic). Noter ici la « flèche » du temps qui agit dans la théorie : comprendre, c'est situer dans une logique qui est aussi « chrono-logique ». Un tel regard (dont la plus belle caricature, bien que monstrueuse, se trouve dans les chapitres du *Quart Livre* consacrés à décrire Quaresmeprenant), peut constituer un modèle de pensée.

sous le concept grec de *zoon*, que cela concerne l'aire du *bios* animal au sens large, ou plus spécifiquement l'aire de la *polis* humaine. D'autre part, la lecture en termes de pathologie est apte à soutenir, à partir d'une étude descriptive et « objective », un discours engagé, prenant position dans une visée, cette fois, de jugement : pareil programme est celui d'une éthique, au sens aristotélicien de discours sur les comportements réels et normés. La seule différence ici est que la « norme » à laquelle faire correspondre le comportement politique n'est pas le problème de La Boétie, du moins pas directement : il s'agit plutôt d'approfondir la description de la pathologie qui gangrène le corps social entier. On peut appeler ce type de discours un discours « clinique ». Certains critiques⁴¹⁰ ont désigné le discours de *La Servitude volontaire* comme un discours clinique, pour souligner précisément sa spécificité, non pas tant injonctive ni de nomenclature générale, qu'incisive dans son observation des signes de la perversion sociale — et donc incisive dans son ton, ce qui sera là aussi l'un des points de style à étudier⁴¹¹.

Par ailleurs, il faut observer la logique propre à cette « dégénérescence ». D'une part, il s'agit d'un renversement de l'ordre naturel. Ce qui naît ainsi n'est pas un chaos mais un nouvel ordre, ordre renversé, ou plutôt un ordre dont les structures d'organisation sont déviées au profit d'un seul. Cette déviation est une version politique de la perversion antinaturelle dénoncée par tout le *Discours*. Par cette catégorie de « perversion », on passe immédiatement du domaine médical au domaine moral — là encore dans un glissement tout à fait légitime étant donné l'objet de l'ouvrage. On évolue dans la description d'une monstruosité antinaturelle, et devront être repérés les figures (les « tropes ») et lieux (les topoi) aidant à souligner l'opposition binaire nature/contre-nature, ainsi que les polarisations positives ou négatives de ces deux attitudes. D'autre part, cette différence établit entre tyrannie et république une différence de nature, de « genre » au sens aristotélicien (c'est-à-dire appartenant au doublet conceptuel genre/espèce).

iii. La Boétie cicéronien ou aristotélicien ?

Enfin, que dire de cette veine « cicéronienne plutôt qu'aristotélicienne » ? On peut faire deux remarques.

La première est que, sur le plan politique, La Boétie se situe d'emblée dans une problématique de la *communitas*, préoccupation propre à Cicéron (qui est descendu dans l'arène politique au point d'y laisser la vie) plus qu'une question de pure nomenclature dialectique dans la veine « lycéenne » de la philosophie aristotélicienne. Il faut suivre à ce sujet, là encore, l'exposé de Goyet sur la spécificité de la rhétorique cicéronienne (cf. son résumé de thèse, *infra* p.198.).

La seconde remarque porte sur le mode de pensée de La Boétie. Sa spécificité est qu'il ne traite pas traditionnellement des différentes formes de gouvernement, et n'en présente pas toute la variété observable : son but n'est pas d'effectuer un classement (le terme de « classe » appartient au registre de l'enquête aristotélicienne). La Boétie est donc bien cicéronien dans sa rhétorique comme dans la politique. Toutefois, il faut se rappeler l'autre grand outil aristotélicien servant à définir, par exemple, les vertus et les vices : la pensée du *meson*, « du juste milieu » (cf. *Éthique à*

⁴¹⁰ Je pense ici encore à T. Dagron, « Servitude volontaire et clinique de l'aliénation. Coutume et mémoire », in Gerbier, Laurent, Guerrier, Olivier, éd., *Les Figures de la coutume. Autour du Discours de la servitude volontaire, Cahiers La Boétie*, 2, Paris, Garnier, « Classiques », 2012.

⁴¹¹ Cet aspect incisif et clinique se rapproche des qualités « généalogiques » que l'on peut trouver au *Discours*, et qui font dire à Clastres que La Boétie annonce Nietzsche par certains aspects. Je me permets moi-même, mais avec de grandes précautions, un parallèle entre la généalogie boétienne de la servitude volontaire et la généalogie nietzschéenne de la morale (cf. *infra*, n.415, p.25). Attention cependant à ne pas amalgamer le point de vue, radical, de Clastres, avec celui de Dagron, beaucoup plus érudit et prudent.

*Nicomaque*⁴¹²) ; cette conception repose sur le fait que toutes les qualités (ou défauts) humain(e)s peuvent être disposées entre deux pôles extrêmes ; entre ces pôles, peut se penser la variation d'un caractère ou d'un comportement (*ethos*) qui allie leurs deux influences dans une proportion variable. Par exemple, le courage ou la tempérance se situent entre les deux extrêmes que sont la témérité pure ou la totale couardise. Cet outil est particulièrement adapté pour « défiger » le danger inhérent à tout classement : il propose une gradualité infinie d'un état à l'autre de la ligne. On a donc affaire, avec la pensée du *meson*, à un outil avant tout adapté à la diversité réelle du monde, avant que de devenir l'outil de nomenclature, servant à classer et finalement à juger les différentes réalités récoltées par l'enquête. Un tel regard vise à fonder un savoir sur la chose dont on parle, et en cela, je dirais personnellement que La Boétie est aussi, comme son temps, profondément héritier d'Aristote. Et ce, tandis que la rhétorique cicéronienne entre immédiatement dans la pragmatique, voire la polémique, ce que ne fait pas La Boétie dans ce *Discours*.

Bref, on n'a pas ici une négation de l'armature logique aristotélicienne, qui établit les distinctions, mais une réintégration de cette dernière dans un discours qui change de nature et de but, et se fait combat politique en faveur d'un des partis en présence, celui des « mieux-nés ».

c. Les procédures d'assujettissement révélées par la langue : un exemple

Pour finir ce premier tour d'horizon de *La Servitude volontaire*, il faut évoquer un dernier aspect important de l'œuvre, qui consiste à décrire l'état social de la tyrannie. On a remarqué ci-dessus que ce qui naît alors est un nouvel ordre, dont les structures d'organisation sont déviées au profit d'un seul. Il faudra être attentifs à la logique de désintégration/réintégration qui frappe l'ordre social sous le joug du tyran — l'étude du neuvième moment du *Discours*, aux l.961-1037 (p.117-120), nous permettra de voir comment se réordonne l'ordre (ou le désordre) social tyrannique.

Sans entrer dans le détail de ce moment, voici l'analyse d'une expression, parmi d'autres, de cet assujettissement qu'opère le tyran vis-à-vis de ses sujets. Je la donne comme exemple d'une approche, par la forme linguistique, de la pensée du livre. On pourrait bien sûr rattacher cette étude à l'ensemble du moment du *Discours*, et rapprocher cette occurrence d'autres passages qui révèlent la présence dans les structures de la langue de la pensée profonde de La Boétie (par exemple, celle que je propose de l'exemple de Denis de Syracuse, développé aux l.491-454 — cf. *infra*, p.191sq.).

On lit aux l.1029-1030 (p.119) :

ainsi le tiran asservit les subjects les uns par le moien des autres.

Cette formule condense la situation d'aliénation généralisée de la tyrannie, la négation totale du statut de sujet libre :

- Structure verbale transitive, où le véritable poste actif de l'action est le tyran, support de l'acte d'asservir, tandis que le poste subissant l'action, son objet, ce sont « les subjects ».

Cette structure verbale active appelle deux commentaires :

- Sémantiquement, le terme de « subjects » désigne la situation d'être « assujettis, placés sous la domination de... » : en se permettant le jeu de mot syntaxiques, les « sujets » asservis sont toujours en position d'être objet de l'action maîtrisée par le maître du procès verbal.

⁴¹² Je vous communiquerai ultérieurement les références exactes du passage dans l'ouvrage.

- La notion syntaxique de sujet est à ne pas confondre avec la notion sémantique de sujet. En syntaxe, le sujet est le support agentiel de l'action, voire le lieu où opère le procès verbal ; en sémantique, le terme de « sujet » connote une notion d'activité. Il suffirait pour le prouver a contrario le cas, marqué parce que non ordinaire, de la voix passive, où le sujet est défini comme ce qui subit l'action du verbe, laquelle peut être alors imputée à un complément d'agent, lequel devient « sujet » lors de la transformation à la voix active, tandis que le sujet passif devient complément d'objet de la voix active.
- La forme corrélatrice *l'un... l'autre* : elle marque la réciprocité au sein d'une communauté, celle des « subjects » :
 - Elle se trouve dans un CC de manière, qui instrumentalise les sujets comme « moyens » : redoublement de l'aliénation sous sa forme à la fois de passivité et d'instrumentalisation par rapport à une action qui pervertit l'ordre social et le réordonne, en le tordant et en renforçant son inégalité
 - → Désintégration de la *communitas* des sujets citoyens :
 - Il y a réciprocité, mais celle-ci est connotée négativement : Cette instrumentalisation se fait par une atomisation du corps social, par le fait d'instaurer une guerre permanente de « tous contre tous »
 - Chacun est à la fois le moyen du tyran pour opprimer l'autre et la cible de cette oppression par le moyen de ce même autre.
 - La désintégration réside dans le fait que c'est au cœur de l'expression que se trouve le syntagme « par le moi de », qui par définition détruit cette unité qui n'aurait jamais dû opposer ni diviser les uns et les autres.
 - → C'est sur elle-même que le tyran retourne la force de la société civile, qui devient à elle-même sa propre ennemie, et qui trouve en elle-même son propre « autre », autant de visages de l'aliénation (l'autre citoyen n'est plus mon pair, mais soit il est celui auquel je suis aliéné s'il m'est supérieur hiérarchiquement, soit il est, dans le cas inverse, celui que j'aliène, mais alors, étant moi-même un « tyranneau », je suis également aliéné — cf. problématique de la possession : le tyran est lui-même aliéné à l'état politique qu'il domine mais dans lequel aucune paix, aucune amitié, n'assure à quiconque la sécurité).
 - N.B. Analyse grammaticale de cette forme :
 - Possibilité d'hésitation pour l'interprétation syntaxique : On a ici un emploi en fonction de CC, plutôt qu'un emploi en reprise du complément d'objet « subjects »
 - En français contemporain, seules sont notées par la *GMF* deux utilisations de cette forme : le système corrélatif marquant l'opposition entre deux propositions (*L'un dit blanc, l'autre dit noir*), et la reprise du groupe sujet d'un verbe pronominal (*Ils se méfient l'un de l'autre*) pour analyser le pronom réfléchi COD comme signifiant la réciprocité. Il semble que, là, nous ayons une situation où ce qui est repris n'est pas le sujet (il s'agirait de « tyran »), mais l'objet.

1-29 (p.78-79). Incipit **Les échos autour d'un effet citationnel fort,** **ou le jeu paradoxal de l' « autorisation » du discours**

Problématique

La Boétie commence son exorde en se mettant sous le signe d'une parole d'autorité Antique : stratégie tout à fait habituelle, mais qui vite cède la place à une discussion du bien-fondé de cette parole, au point d'en faire un exemple dont il faut méditer toute l'ambivalence. L'ambivalence d'un énoncé désigne la possibilité à sa lecture d'y voir deux (ou plusieurs) valeurs (ou significations). L'ambivalence est à ne pas confondre avec l'ambiguïté, qui désigne l'impossibilité inscrite dans le discours de décider laquelle, de ces deux interprétations, est légitime. L'ambiguïté serait ainsi un défaut de style de l'élocution par manque de clarté, tandis que l'ambivalence est un trait du texte, appelant une activité lectrice entendue comme déchiffrement et discernement. Cette ambivalence constitue donc le premier objet d'étude du fonctionnement du sens d'une parole (ici, celle d'Ulysse), et donc le premier pas de sa critique. Dans cet exorde du *Discours de La Servitude volontaire*, considérer le traitement de l'ambivalence de la parole d'Ulysse par La Boétie, c'est lire un programme de lecture, dont ma thèse est qu'elle est au cœur de la stratégie discursive de La Boétie, non seulement ici, mais dans l'ensemble de son *Discours*.

I. L'exorde, lieu de l'ethos de l'orateur : l'affirmation libre du sujet de l'énonciation

Est affirmée la loi fondamentale du logos : avant tout examen, suspendre la raison de la toute-puissance de l'autorité.

A. L'ancrage de la parole de l'orateur par rapport à une parole d'autorité

1. Sur le plan du discours, commencer immédiatement par une parole au style direct produit un effet similaire à un incipit *in medias res* pour un récit :
 - a. Effet dynamique d'un élément accentué par sa valeur même (exemplaire)
 - b. Effet de représentation forte : la valeur d'*illustration* (sème de la lumière et de la clarté) n'est pas seulement à prendre au sens faible de « représentation de second ordre », de « vulgarisation », mais au sens pragmatique d'une *mise en lumière*, d'un *éclat*, qualité d'un style qui doit immédiatement marquer le lecteur — fonction de *captatio* (cf. la *captatio benevolentiae*).
2. Mais un effet « polyphonique⁴¹³ » immédiat se met en place :

⁴¹³ Attention à ce terme de « polyphonie » : je ne l'utilise ici que par « facilité », et de façon locale, afin de montrer en quoi La Boétie joue de cette citation pour la « miner », et surtout la récrire, afin de produire sa propre thèse. Ce concept de « polyphonie » a fini par devenir une tarte à la crème, tant il peut être appliqué à des époques ou des types de textes différents. Ainsi, dans le cas du rapport à la citation d'une Autorité, la conscience de la polyphonie est à la fois une évidence et un aspect secondaire : car autant il y a une conscience bien sûr de la différence entre les deux voix, celle de l'Autorité, et celle de l'énonciateur présent, autant le lien entre ces différentes époques se vit sur le mode

- a. la parole d'autrui est introduite en style direct.
 - b. L'italique seul permet de suspendre le rapport de pleine responsabilité de l'énonciateur principal.
 - c. Peu à peu le travail de la citation d'Ulysse va séparer les deux voix d'interpréter le 1^{er} vers — et là, se font entendre deux voix singulières : celle d'Ulysse, et celle de son commentateur, La Boétie.
3. Embrayage à partir d'un exemple : on assiste ici à un raisonnement inductif (figure rhétorique de l'exemple : introduire une règle générale à partir d'un cas particulier).

B. L'éthos de l'orateur

Dans le déroulement du discours, l'exorde est le lieu rhétorique de l'éthos de l'orateur ; et ici en effet, ce premier paragraphe fait pleinement se rencontrer l'objet du discours à venir et la posture de son énonciateur immédiatement affichée.

1. Importance des traces du narrateur :
 - a. Incises en P1 (« je croy »)
 - b. Adjectifs non-classifiants, adverbes de jugement, etc.
 - c. Opérations de réappropriation de la matière du discours : cf. III,B.
2. Le comportement de l'orateur vis-à-vis des Autorités : choisir parmi ses arguments.
3. Autorité et liberté tenues en une même posture : à cette image de la voix énonciatrice, objet d'identification pour le lecteur, va se rattacher tout son discours sur la liberté naturelle de l'homme de raison.

II. L'ambivalence des propos d' « Ulysse en Homère »

A. Une ambivalence dans le rôle de cette citation

de l'intégration et d'une grande familiarité (l'humaniste se définit comme un héritier chrétien des Anciens). La notion de « lieu commun » (encore elle !) permet de rendre compte de cela : un topos, ou « lieu commun » (et une citation homérique constitue par excellence un lieu commun), désigne un lieu culturel si important qu'il est commun : tout le monde passe par lui. Ainsi, c'est une voix collective, celle de ceux qui se sentent les enfants de cette autorité, qui trouvent langage dans des mots dits avant eux, pour pouvoir articuler leurs propres paroles singulières. Le rapport à la parole de tradition n'est pas encore vécu comme à notre époque, c'est-à-dire comme une position dont il faut faire table rase pour faire advenir un sens nouveau. Il est possible d'affirmer une individualité singulière au sein d'une communauté : ce sont même deux exigences inséparables ; cette affirmation « personnelle » passe par une confrontation à « l'idéal » commun, et non par une revendication d'une différence radicale (élective ou révolutionnaire : psychologie poétique préromantique). Le grand historien de la littérature et du style Jean Lecointe situe le passage, dans la psychologie littéraire, du paradigme de l'idéal à celui de la différence, précisément à l'époque où La Boétie écrit — mais, il est vrai, en privilégiant évidemment Montaigne (*L'Idéal et la Différence*, Droz, 1994) : c'est pourquoi, par prudence, je vous conseille de considérer La Boétie comme un auteur qui, en termes de psychologie créatrice, est un homme de son temps : un érudit doublé d'un grand styliste et d'un grand orateur, mais dont le génie rhétorique propre n'a rien de paradoxal à son époque. En ce qui concerne ses thèses, je serais moins affirmatif : le juriste et homme de loi qui écrit *La Servitude volontaire* est évidemment un être qui franchit des limites dans le champ des idées admises, au même titre par exemple que Machiavel. Rattacher ces remarques à la partie du cours sur la doxa et les lieux communs, ainsi qu'au résumé de la thèse de Goyet sur *Le Sublime du lieu commun*.

1. Ces propos, d'abord interprétables comme une parole d'autorité, deviennent ensuite un exemple, c'est-à-dire l'objet d'une réflexion plus générale. Cette parole, de par son auteur Homère et l'absence de tout commentaire introducteur, prend valeur d'autorité pour la lecture. Elle semble fonctionner comme le point « principal ».
2. En fait, elle va plutôt fonctionner seulement comme le point initial, pour être critiquée, au moyen de plusieurs outils discursifs. La valeur d'exemplarité morale d'une autorité devient simple exemple d'une thèse à introduire.
3. → Déplacement de l'exemplarité discutée : Ce n'est pas Homère, mais Ulysse qui est pris comme énonciateur de la parole d'autorité, comme personne historique dont on discute le jugement. Par ailleurs, il n'est pas tant une autorité sur lequel on appuie un argument, mais un exemple dont il faut méditer la signification.

B. Une ambivalence dans son statut

L'exemple d'Ulysse n'est pas un contre-exemple absolu, car tout dans ses paroles n'est pas rejeté, mais l'exemple typique d'un comportement politique perverti :

1. À partir d'un premier raisonnement exact (1^{er} vers), une conséquence nuisible est déduite (2^e vers).
2. Face à cette parole rapportée, la position énonciatrice de La Boétie consiste à *discerner*⁴¹⁴.

C. Analyser une parole d'autorité : opérer des distinctions au sein d'un énoncé complexe

1. → La figure organisatrice de cet exorde est la division, opération analytique (*vs* synthétique) qui scinde une citation en deux, déploie le programme éthique du discours : prendre un tout (la nature humaine en société serve, dont l'image est ici donnée par la servitude volontaire d'Ulysse : mode impératif du v.2), puis l'analyser dans ses différentes étapes de construction (logique) et de constitution (généalogique⁴¹⁵), pour y discerner le point de bifurcation critiquable qui mène de l'état de nature à un comportement antinaturel).
2. Distinction *vs* disjonction : La Boétie opère une *distinction* entre deux éléments que cependant il ne disjoint pas, puisque précisément son but n'est pas d'opérer une simplification du réel, d'en nier l'une ou l'autre dimension,

⁴¹⁴ *Dis-cernare* : on a bien dans cette opération intellectuelle le geste de diviser en deux afin de cerner chacune des formes particulières qu'il s'agissait de ne pas confondre ou amalgamer.

⁴¹⁵ Au sens, certes anachronique ici, où Nietzsche a effectué une « généalogie de la morale » : non pas l'histoire factuelle et chronologique menant à un état présent datable, mais les ressorts profonds, « moraux » au sens classique (étude des mœurs, du comportement psychosocial) qui expliquent cet état présent entendu comme un « présent gnomique », une caractéristique des hommes tels qu'on peut les observer dans une époque plus ou moins large (pour Nietzsche, l'homme chrétien par opposition à l'homme présocratique, antérieur, ou au surhomme, c'est-à-dire à l'éventualité postérieure d'un dépassement de la condition « humaine, trop humaine » ; mais pour La Boétie, une caractéristique qui marque l'homme à travers toutes les phases de son histoire, et dans toutes les régions de son existence au sein d'une cité et d'une civilisation). Cf. mes remarques sur la notion de « clinique ».

état naturel ou état « de coutume », mais de critiquer le second état par la légitime priorité du premier⁴¹⁶.

III. La réécriture d'une citation : la division de deux vers cités et leur réécriture

A. Division des deux vers cités, brisure de leur subordination logique sous-jacente

1. Système de deux groupes d'indépendantes en parataxe liés logiquement par un lien consécutif. Les deux dernières forment un ensemble par un système anaphorique et quasi d'identité : « Qu'un sans plus, (...) qu'un seul »).
2. Reconfiguration de chaque moitié de l'énoncé par isolement : chacune est amené à être lue dans sa logique stricte, et non plus dans un mouvement d'ensemble tenu par la rime
3. Ce qui est brisé, c'est le lien logique sous-entendu dans la parataxe : cela permet ainsi de lire chaque vers comme étant véritablement indépendant, et la parataxe redevient potentiellement porteuse de toute signification possible — dont celle, paradoxale, que va proposer l'orateur⁴¹⁷ : un rapport de contradiction

B. Commentaires à valeur de modalisation : retourner la conséquence en opposition

1. Outils syntaxiques internes à la citation : cf. ci-dessus, jeu de l'absence de marque syntaxique indiquant le lien logique
2. Outils syntaxiques intégrant la citation dans le discours de La Boétie :
 - a. L.3-5 : CC hypothétique intégrant un système corrélatif à valeur restrictive « rien plus (...) sinon (...) »
 - b. L.6 : périphrase à structure comparative (autant que) signifiant : « c'était suffisant » (valeur de la locution pronominale « rien plus »).

⁴¹⁶ Ce paragraphe pourra vous sembler alambiqué, coupant les cheveux en quatre. Pourtant, cela éclaire à mon avis l'intérêt que des penseurs ayant dénoncé les totalitarismes de notre époque, tels le philosophe Claude Lefort, aient trouvé en La Boétie une autorité tout à fait contemporaine à leurs yeux. Claude Lefort, avec Cornélius Castoriadis et Edgar Morin, a créé le groupe *Socialisme et Barbarie* (dont le nom dit bien ce qu'il veut dire !). Or le point commun de la pensée de ces trois auteurs est la complexité du réel humain (le grand penseur contemporain du concept de « complexité » est Edgar Morin) : au sein de cette réalité complexe, l'outil de pensée crucial consiste à distinguer (c'est-à-dire à ne pas tout mélanger : volonté d'amalgame) sans pour autant disjoindre (c'est-à-dire à éliminer du réel tout ce qui ne conviendrait pas à notre vision dogmatique et idéologique du monde : critique en particulier des dictatures soviétiques, mais pas seulement). Ainsi, la distinction est un outil contre la simplification abusive et les raisonnements viciés. C'est exactement la figure d'une telle exigence rationnelle et morale qu'illustre l'acte initial du discours de La Boétie, dessinant ainsi un programme éthique digne d'être médité. C'est cette méditation que notre époque a faite, à travers des penseurs, certes engagés dans des problématiques tout à fait hétérogènes à l'époque de La Boétie.

Pour notre propos, il est important de voir que des figures de discours sont inséparables de figures de la pensée (ici, la distinction), mais que les raisons qui font que ces figures « nous parlent » ne sont pas forcément les mêmes selon les époques. Bref, il nous faut à notre tour repérer ces proximités entre époques, c'est-à-dire ne pas les disjoindre, mais les distinguer...

⁴¹⁷ Je parle d'orateur puisqu'il s'agit d'un « discours ». Ces notions doivent être entendues dans le sens qui leur est donné dans le champ de la rhétorique (nous ferons un point là-dessus).

- c. L.9-11 : groupe circonstanciel à valeur oppositive « tout au rebours », insistant sur l'opposition.
- 3. Sémantisme des verbes déontiques et de jugement : « falloit », « faudrait ».
- 4. 6-9 : Réécriture du second vers par anticipation : il s'agit de faire entendre une autre voix dans les vers d'Ulysse : position assertive d'emblée affirmée comme différente, mise à un second plan syntaxique (dans une CC oppositive « au lieu que (...) »), qui plus est introduite par un « mais » discordanciel), mais tout de même mise *en avant*, ayant priorité sur les propres mots d'Ulysse.
 - a. Valeur oppositive de la proposition subordonnée circonstancielle, fortement marquée par la conjonction de coordination (valeur discordancielle de « mais ») et de la locution conjonctive « au lieu que⁴¹⁸ »
 - b. « puisque (...) » : une seconde circonstancielle, elle-même dépendante de la première, insiste sur le lien de causalité assumée par le commentateur⁴¹⁹
 - c. → préparation d'une lecture à nouveaux frais du second vers d'Homère.

Transition : l'interprétation de ce vers étant déjà faite avant sa citation isolée, que va pouvoir ajouter La Boétie en guise de commentaire ? Une fiction historique.

C. Ulysse, personnage de fiction, personne de discours, objet de jugement

Position de discussion et de jugement pondéré : La fiction discursive des l.12-15 : « Il en faudrait d'aventure excuser Ulysse (...) » :

- 1. La fiction d'une situation de discours irréaliste :
 - a. Valeur concessive/irréaliste de la forme en « -roit »
 - b. Ulysse devient objet d'un raisonnement hypothétique (« possible » valant soit pour adverbe (« peut-être ») ou épithète de « besoin », signifiant alors « éventuel »)
- 2. Cette irréalité consiste dans le passage d'Ulysse à la catégorie de *personne*. Comment l'interpréter ?
 - a. Initialement, la *persona* est le masque porté par les acteurs de théâtre. Par glissement, elle devient synonyme du personnage joué par ces acteurs et, dans une conception de l'histoire comme scène ou comme drame, elle devient synonyme de l'être réel (sens actuel). Il y a identification de l'être qui joue et de l'identité qu'il incarne⁴²⁰.

⁴¹⁸ Noter qu'ici, on a une locution conjonctive construite selon la loi dominante, avec la conjonction « que » + verbe conjugué, là où le français contemporain utilise le tour la préposition « de » et l'infinitif.

⁴¹⁹ Rappel : distinguer l'usage des trois principaux outils lexicaux pour exprimer la notion de cause : la conjonction de coordination *car* vs les deux conjonctions de subordination *parce que* et *puisque*. *Parce que* désigne une causalité énoncée objectivement, tandis que *puisque* suppose que l'énonciateur prend sous sa responsabilité la valeur de vérité la cause énoncée par la subordonnée.

⁴²⁰ Notons que, chez Corneille, « acteur » désigne notre « personnage » contemporain, et non les personnes réelles. Cette ambivalence rend sémantiquement possible (à moins qu'elle n'en soit la conséquence...) le passage d'un plan à l'autre entre fiction et réalité. Il faudrait faire une petite fiche lexicale pour vérifier combien cette proximité entre l'acte poétique (mimétique, fictionnel, etc.) et l'acte historique (réel, dont la rationalité n'est pas soumise aux règles

- b. La personne désigne l'être qui est responsable d'actes réels. Le plan sur lequel se déploie le discours de La Boétie est « l'histoire », au sens de l'action des hommes telle qu'elle peut donner des cas crédibles de réflexion politique — c'est la force propre des exemples issus des écrits poétiques, puisque selon Aristote, ces derniers élèvent ce qu'ils narrent au rang de « vraisemblable », à la différence de l'écrit historique proprement dit, qui en reste aux lois particulières de l'époque. Ainsi est atteint l'universel, qui permet ainsi de fonder une méditation *théorique*.
 - c. C'est exactement cette distinction qui semble bien structurer ce commentaire, comme il ressort du COS l.14-15 « plus au temps qu'à la vérité », construit sur un système corrélatif de comparaison « plus... que »⁴²¹. « Temps » désigne l'époque, et « vérité » appartient, de par son étymologie, à la même famille que « vraisemblable » (« *verisimilitudo* »).
3. Progression fiction → histoire → théorie :
- i. Dans la phrase, Ulysse est d'abord placé sur le plan de la fiction, pris comme un personnage dont on discute l'action en le mettant en complément datif (ou COS) d'une locution verbale (« estre besoin d'user de ce langage ») ; puis il se voit précisé par un participe présent « conformant », dont le COS « au temps » désigne, cette fois, un autre plan, une période historique réelle et non fictionnelle.
 - ii. Un personnage est une figure de la mimesis poétique : le personnage est une catégorie d'action (la mimesis selon Aristote porte toujours sur des actes : elle est *mimesis praxeos*). Il y a en Ulysse présentation d'un caractère, d'un comportement (ethos) rapporté à la norme d'une époque : opère ici la pleine valeur de la notion de mimesis (la fiction homérique à laquelle se rapporte le raisonnement de La Boétie vaut pour la réalité qu'elle « reconfigure » (Paul Ricœur)).
 - iii. Notons enfin que « le temps » est mis en corrélation avec « la vérité », ce qui permet d'en arriver au troisième type d'objet

d'une représentation vraisemblable, etc.) rend possible le commerce entre le discours portant sur l'histoire et le discours porteur de fiction. Cf. entre autres les études de Ricœur et de Genette, ainsi que les réflexions antiques et modernes sur la question, ainsi que leurs présentations par Fumaroli et Goyet, et, pour les éditions d'Aristote, Magnien, Dupont et Lallot-Roc.

⁴²¹ Pour la méthodologie : dans ce petit développement, notez que je pars d'une notion abstraite, la catégorie poétique de « persona », pour en proposer une application critique aux deux genres de la poésie et de l'histoire ; ce n'est qu'en fin que je révèle le point formel dans lequel vient se déposer la pertinence de ce qui précède. Cette progression peut convenir pour une dissertation. Pour le commentaire stylistique, il est généralement préférable et plus sûr de partir au contraire du fait particulier, précis, pour ensuite le commenter : ainsi, vous risquez d'autant moins de tomber dans le défaut, souvent relevé, du « commentaire littéraire » (c'est-à-dire qui perd de vue la forme du texte proprement dite). À vous de voir ce qui vous convient le mieux.

de discours et de rationalité : après la réalité factuelle et le vraisemblable poétique, on a affaire à l'universalité théorique.
→ **Transition** : On en arrive ainsi au second moment de l'exorde.

IV. *La dure et desraisonnable puissance d'un seul, deslors qu'il prend ce tiltre de maistre*

A. Embrayage du régime argumentatif

1. Conjonction de subordination « Mais » à valeur disruptive forte, à lire sur deux plans
 - a. Suite du jugement concernant Ulysse, et portant sur le contenu de l'exemple
 - b. Cette césure se révèle l'occasion de changer de plan de discours, et de passer à un discours général
2. Discours à valeur générale : quelques outils de définition/énonciation d'une thèse
 - a. Lexique
 - i. Substantifs abstraits (subjects à un maistre »)
 - ii. Adjectifs qualificatifs à valeur absolue et morale (« bon/mauvais »)
 - iii. Adverbes marquant eux aussi le haut degré (« jamais », « toujours »)
 - b. Outils verbal : Mode présentatif présent à valeur générale et définitionnelle
 - c. Outils syntaxiques : « C'est (...) »⁴²² : Structures attributives avec un pronom démonstratif anaphorique :
 - i. À valeur cataphorique : 15-16 : « c'est un extreme malheur d'estre subject à un maistre » (le démonstratif reprend un GN venant après la structure attributive)
 - ii. À valeur anaphorique : 19-20 (« c'est » reprend « d'avoir plusieurs maistres »)
3. Dimension fortement assertive affichée par l'énonciateur :
 - a. Expression lexicalisée « parler à bon escient », à valeur d'affichage métalinguistique
 - b. Figure dérivative : « extreme », « extremement »

B. Définition du syntagme polémique : « estre subject à un maistre »

1. Mise en valeur du syntagme :
 - a. Attribution d'une qualité superlative : « un extrême malheur ». Précédant même son énonciation, ce syntagme oriente donc l'attente du lecteur

⁴²² Attention à ne pas confondre, syntaxiquement, cette occurrence de « c'est » avec le tour présentatif « c'est » (parallèle aux autres tours « il y a » et « voici/voilà »). Le critère de distinction consiste à voir si le pronom démonstratif renvoie anaphoriquement ou pas à un autre terme de la phrase (dans ce dernier cas, « c' » est bien vide référentiellement, et donc construit un tour présentatif).

- b. Structure de dislocation
2. Reprise et développement syntaxique par un système de subordination en chaîne :
- a. « duquel (...) assurer » : relative, attributive adjective explicative⁴²³, qui aide à définir ce qu'il faut entendre par « maître », et donc par conséquence à la condition d'assujettissement politique. La fonction d'épithète détachée de la relative est ici pleinement justifiée : elle est en coréférence absolue avec l'antécédent⁴²⁴. Le maître est par définition celui qui empêche toute assurance, et donc tout fondement rationnel d'une citoyenneté politique. Cette relative est à son tour rectrice de deux propositions.
 - b. « qu'il soit bon » : conjonctive, complétive pure, énonçant la condition sine qua non qui pourrait définir un prince fiable, un chef en qui le peuple pourrait se fier⁴²⁵.
 - c. « puisqu'il est (...) mauvais » : circonstancielle établissant la cause pour laquelle toute *certitude*, toute fiance, est impossible.
 - d. Elle-même rectrice d'une ultime circonstancielle de temps « quand il voudra ». Cette proposition désigne la source réelle du pouvoir : la libre volonté du tyran, son « bon vouloir » qui peut à tout instant devenir « mauvais vouloir ». L'assujettissement à un maître n'est qu'un asservissement à la volonté d'un seul, laquelle est sa propre maîtresse.
 - e. → En remontant l'ordre de la subordination à rebours, on voit combien l'incertitude principielle au cœur de la volonté du tyran ruine toute possibilité d'établir un régime politique sur cette base. D'où la justification de la thèse première contenue dans la proposition principale « c'est un extrême malheur d'être subject à un maître ».
3. La Boétie évolue désormais dans une discussion de principes, pour laquelle aucune loi ne doit être établie si elle ne repose pas sur une certitude absolue.
- a. Sa phrase est la recherche d'un éventuel point d'exception, trouvé dans la dernière proposition, et qui ruine donc toute validité à l'assujettissement politique.
 - b. On peut ici regarder le fonctionnement en opposition des deux adverbes : « Jamais » (dans la relative) est à prendre dans une dimension factuelle (on ne doit jamais être assujetti), et « toujours » a, quant à lui, une portée potentielle, en « puissance⁴²⁶ » (il est

⁴²³ La présence de la virgule est le test (*quasi*-infaillible) permettant de distinguer entre adjective déterminative et adjective explicative. Cf. cours de grammaire, et surtout le résumé en quelques pages des propositions.

⁴²⁴ À la différence avec une relative déterminative, épithète liée, qui a pour fonction de restreindre le référent réel de l'antécédent, et donc de signifier que, parmi la classe réelle désignée par le substantif, on ne choisit de considérer que la partie correspondant aux traits énoncés par la proposition relative. Cf. même document que note précédente.

⁴²⁵ Noter l'importance du champ de la *fiance*, de la *confiance*, dans la pensée de La Boétie : cette confiance est souvent analysée comme une condition d'accès du futur tyran au pouvoir, avant que de se retrouver trahie par ce dernier. (Cf. analyse des 1.59-68 et 441-454 (le peuple de Syracuse et Denis)).

⁴²⁶ Le concept de *puissance* doit être pris, évidemment, dans son acception de puissance politique et physique, mais

toujours possible pour le maître d'être mauvais); il est donc impossible de fonder un principe absolu sur une probabilité jamais assurée.

4. 18-20 : relance argumentative :

- a. Le fonctionnement des deux-points⁴²⁷ est ici plus complexe qu'habituellement :
 - i. Pause dans la syntaxe et donc respiration dans la lecture (normal)
 - ii. Relance de la thèse énoncée avant eux, en un nouvel argument — ce qui va à l'encontre de notre usage habituel de cet outil de ponctuation.
 - iii. Le lien établi est en fait une explicitation de ce qui précède : il s'agit d'un renchérissement de la thèse de la loi du mauvais assujettissement. Cela se fait par un passage du cas isolé (un seul maître) au cas de la domination par plusieurs chefs.
- b. Renforcement de ce surenchérissement : conjonction de subordination « et », à lire en son sens fort de « et même », voire « et bien plus » (cf. *etiam*).
- c. Reprise de la structure distinctive d'Ulysse (un/plusieurs rois), mais annulée :
 - i. Structure de dislocation pour isoler le syntagme « avoir plusieurs maîtres »
 - ii. « Estre extrêmement malheureux » en écho au GN « c'est un extrême malheur » : figure dérivative bouclant la phrase (même fonction attributive) en revenant au jugement moral initial.
 - iii. Structure corrélatrice « autant... autant... » (en système subordonnant⁴²⁸) : pure réduplication du même principe « autant de fois » que nécessaire. Il y a expression de la totalité dans sa dimension de distributivité → établissement

également dans sa définition philosophique : un être « en puissance » est un être dont l'actualisation est de l'ordre du possible (cf. *C'est une virtuose en puissance*). On retrouve tout simplement la polysémie du syntagme *pouvoir*, qui comme substantif désigne à la fois la réalité de la domination (« prendre le pouvoir »), la liberté d'user de notre capacité à agir (« avoir le pouvoir d'agir librement »); ce substantif est une dérivation impropre issue de l'indicatif (forme nominale du verbe) *pouvoir*, dont le sens plein dénote la capacité à faire, et dont l'emploi de semi-auxiliaire désigne la probabilité (cf. la question des périphrases verbales).

⁴²⁷ Cf. *GMF* : les deux-points sont le seul signe de ponctuation qui ait non seulement une fonction de distinction visuelle, d'organisation syntaxique, de pause dans l'intonation et le souffle, mais aussi une fonction significative. Ils assurent un lieu logique entre la phrase ou le syntagme les précédant et ce qui les suit : description, développement, explication, etc.

⁴²⁸ En effet, ici, on a « autant que (...) », locution conjonctive. Notez que l'on pourrait avoir des phrases du type *Autant je joue, autant je perds*. Apparemment, on a affaire ici à deux indépendantes. Mais dans ce genre de cas, on sent bien qu'on a une subordination implicite, en parataxe (ici, comparaison et cause), car il n'y a pas présence de locution conjonctive, mais seulement d'un adverbe (qui ne peut donc pas construire un groupe syntagmatique subordonné). C'est la répétition de cet adverbe qui donne l'indice nécessaire pour comprendre le lien subordonnant sous-jacent entre les deux propositions. (Cf. cours d'analyse logique, toute fin.)

de l'universalité de la loi, énoncée par La Boétie, du nécessaire rejet de toute domination par autrui.

C. Jeu d'écho et de renforcement : dire deux fois la même chose : 6-9 // 15-20 :

1. Outils parallèles :

- a. Désignation de l'enjeu de la parole : « raisonner », « falloir dire » // « à parler à bon escient »
- b. Champ sémantique : domination (du *dominus* latin) et maîtrise → désignation du champ où tout se joue : « ce tiltre de maistre » (9) : dimension institutionnelle (politique, relation sociale).
- c. Outils syntaxiques et logiques : « ne pouvoit estre (...) puisque (...) » : la conséquence négative, exprimée dans la principale, est étayée sur un CC de cause fortement pris en charge par l'énonciateur.

2. Progression dans l'expression :

V. La définition de l'aire du discours : une présentation par la négative

A. Évocation par la négative de ce que ne sera pas le traité⁴²⁹

1. Polyvalence du « si » omniprésent

- a. Conjonction de subordination circonstancielle hypothétique : 20 : « Si ne veux je pas (...) pourmenée »
- b. Conjonction de subordination interrogative indirecte :
 - i. 21-22 : « si les autres façons (...) monarchie » (fonction : COD de la locution verbale : « débattre cette question tant pourmenée »)
 - ii. 24-25 : « Si elle en y doit avoir aucun » (COD de « sçavoir »)

2. Modes verbaux utilisés :

- a. Forme en –rois : irréel du présent, hypothèse
- b. Indicatif présent : assertion des arguments et des thèses en présence

3. Stratégie proche de la figure de la prétérition :

- a. dire qu'on ne va pas dire ce que, pourtant, on affirme : les arguments sont disposés avec le système des subordonnées (interrogatives indirectes et causale (25 : « pour ce qu'il est malaisé (...) ou tout est à un »)
- b. → développement d'une critique radicale de la monarchie :
 - i. « Si (...) encore » : remontée à la question première
 - ii. Horizon rejeté : le traité politique polémique proprement dit.

B. Réduction du champ du discours : définition positive de la question traitée par le *Discours* : 30sq.

⁴²⁹ Pour la portée politique de cette définition par la négative, je renvoie à mon commentaire de la citation de T. Dagron, *supra*, p.19sq.

1. Désignation du hors-lieu du texte
 - a. Prolepse au-delà de la présente prise de parole : « mais ceste question est reservee pour un autre temps »
 - b. Évocation statutaire/physique d'un autre projet/livre : « traité à part »
2. Retournement :
 - a. « mais » : conjonction à valeur oppositive
 - b. Désignation locale du *hic et nunc* : « pour ce coup »
 - c. Structures négatives restrictives : « ne (...) rien sinon entendre (...) »

Conclusion.

Le discours est maintenant lancé, circonscrit et délimité dans son champ, défini et affirmé dans son ton et son ethos. À présent son objet peut donc s'énoncer, et se développer la thèse proprement dite, à savoir que le paradoxe antinaturel d'une « servitude volontaire » est à la base de toute tyrannie. C'est à la conquête d'une telle capacité de nomination que va se consacrer La Boétie dans le mouvement qui suit (l.30-254), et dont il faudra analyser les grandes lignes ultérieurement.

369-473 (p.93-96) : Le « mal rencontre » la généalogie de la tyrannie et de l'asservissement volontaire

Je vais proposer ici une analyse suivie d'un des moments du *Discours*, celui qui est annoncé à la suite de la conclusion de l'argument précédent : « quel mal rencontre a été cela, qui a peu tant dénaturer l'homme, seul né, de vrai pour vivre franchement, et lui faire perdre la souvenance de son premier être, et le désir de le reprendre. »

C'est dans la présentation de cet argument que l'on va à présent se plonger. L'extrait commence apparemment par un procédé classique des traités de politique : une typologie des tyrans. Toutefois, on va vite s'en détourner, afin d'énoncer une thèse bien plus radicale : celle de l'absence de toute différence pertinente dès lors qu'il y a tyrannie.

J'insisterai sur une étude « micro » d'un des exemples développés par La Boétie, afin de vous montrer comment exploiter des phénomènes tout à fait triviaux de la langue et de ses règles.

Si j'ai choisi ce passage, c'est parce qu'il est un des moments-clés du *Discours de La Servitude volontaire* : il nous plonge au cœur de la « naissance » de la tyrannie. Je souhaite étudier la façon dont l'écriture de La Boétie met tout en œuvre pour nous comprendre, mais également sentir, et entendre, le scandale profond de cet événement qu'est l'asservissement volontaire et charmé de tous envers Un.

Cet extrait du *Discours* se trouve également au cœur de l'article de Pierre Clastres, qui est reproduit en annexe, p.194sq. Je l'ai reproduit avec mon commentaire en notes infrapaginales. Je vous y renvoie.

369-419 (p. 93-95). Esquisse d'une typologie des tyrans — et sa déviation

Le passage ici étudié vise à établir une typologie des tyrans, dont La Boétie annonce qu'il y en a « trois sortes ». Il semble donc se rapprocher du programme des traités politiques conventionnels. Néanmoins, il est vite pris par une toute autre ambition : établir la généalogie d'un quatrième type, celui des pires des tyrans. Et ce, pour arriver enfin à annuler toute différence sérieuse entre les trois types de tyrannie.

I. Stylistique d'une typologie

A. Classification

1. Ponctuation : le point-virgule
2. Déploiement d'une présentation : assertion et clarté de l'ordre anaphorique
 - a. Tour présentatif initial : « il y a »
 - b. Tours distributifs :
 - i. Reprise ours paratactiques avec pronoms indéfinis : « les uns, les autres, les autres »
 - ii. Reprise par les propositions subordonnées relatives périphrastiques : « ceus qui (...). ceus la qui (...). Celui a qui

(...). » La reprise se fait dans l'ordre 2, 3, 1, car c'est le premier cas qui est le plus révélateur de la logique du transfert du pouvoir.

3. Création d'une cohérence sémantique qui désigne des thématiques classiques dans les traités politiques :
 - a. « Force des armes » → « droit de la guerre » : question classique du rapport entre force et droit (« droit du plus fort » et question du fondement des deux : au cœur de la pensée machiavélienne, par exemple, et des questions autour du droit naturel). Cf. l'exemple du peuple de Syracuse « élevant » Denis (491-454)
 - b. « par succession de leur race » → « naissent rois » : thématique du droit de naissance.
 - c. « ont le Roiaume par election du peuple » → « celui a qui le peuple a donné l'estat ». Question fondamentale de l'État et du pouvoir : l'élu est-il seulement mandaté au nom de tous pour appliquer le vouloir de ses pairs, ou lui est-il donné un pouvoir réel, donc un pouvoir personnel ? Quelle est la propriété de la violence légitime de l'État ?

B. Établissement de définitions générales

1. Mode verbal : indicatif présent de définition générale
2. Structures attributives
3. Les champs sémantiques désignant les rapports d'hypéronymie (politique > droit > tyrannie), de synonymie (cf. A,3).
4. Relatives périphrastiques : la fonction du syntagme pronominal « celui qui » consiste bien à créer une classe correspondant aux critères énoncés dans la subordonnée, et dont la référentialité est la plus anonyme, donc la plus large, possible⁴³⁰.

C. Description de ces êtres et de leurs comportements : le matériau verbal

1. Nature des verbes : verbes d'action, verbes d'état
2. Aspect temporel des verbes. Chronologie relative, interne à la description, et non absolue, faisant référence à des exemples historiques. Usage du passé composé, temps composé signifiant seulement une antécédence sur le présent énonciatif, et mettant ainsi deux moments en rapport chronologique et logique. Cf. 371 : « ceus qui les ont acquis par le droit de la guerre, ils s'y portent (...) »

II. Stylistique d'une généalogie de la tyrannie

⁴³⁰ C'est généralement la fonction des relatives substantives : sans antécédents dans la phrase, elles désignent une classe qui, potentiellement, peut trouver un référent dans n'importe quelle situation d'énonciation. La spécificité de la substantive périphrastique consiste dans la circularité anaphorique : le pronom démonstratif renvoie (cataphore) au pronom relatif (et donc à l'ensemble de la proposition relative), lequel a pour antécédent le démonstratif, qui lui-même... Ainsi se crée une nouvelle classe de discours.

A. Utilisation de la cohérence sémantique pour une contamination métaphorique

1. Droit de la guerre : par l'entremise d'une expression (incise à valeur de commentaire métalinguistique « (comme l'on dit) »), l'image « terre de conquête » porteuse du sème de la division violente du corps social (conquérants/conquis). Dans cette seule image est *impliquée* (*induite*, *pliée*) toute une conception du monde, celle où le droit est dominé par la guerre, humeur noire et bilieuse : l'aire intérieure de la société civile, unifiée par la politique, devient aire fratricide, atomisée par la violence policière, sur le modèle de l'aire extérieure de la guerre militaire.
2. Droit de naissance : la phrase se compose de deux moments. Dans le premier, est déployée une métaphore filée de la tyrannie comme nourrice : « nés et nourris dans le sein », « tirer avec le lait ». Ensuite est approfondi le parallèle entre existence individuelle et sort commun (« complexion », terme pouvant s'appliquer sur les deux plans), fondé sur la figure dérivative « héréditaires/heritage », rapprochant ainsi la communauté réelle des « peuples » devenus « serfs » et la communauté politique du « royaume ».
3. Droit d'élection du peuple : « celui a qui le peuple a donné l'estat » reprend en écho « [les rois] font estat des peuples ». Cet écho établit d'emblée un rapport entre le cas de la tyrannie par naissance et le cas de l'accès au pouvoir démocratiquement. C'est ce fait, apparemment secondaire, qui va en fait être le noyau du développement de la fin du paragraphe.

B. La transformation tyrannique de « l'estat » :

1. « celui a qui le peuple a donné l'estat » / « [les rois] font estat des peuples » :
 - a. Il y a un rapport de réciprocité syntaxique entre ces deux actions, où peuple et tyran sont réciproquement sujet et objet (indirect ou second).
 - b. Mais cette réciprocité syntaxique ne recouvre pas une réciprocité réelle. À la rencontre de ces deux mouvements, un concept apparaît dans toute sa duplicité : le concept d'état.
 - i. En tant que délégation, il est le mandat symbolique reçu par le prince ;
 - ii. en tant que condition d'existence ensuite imposée à tous, il est ce qu'en fait réellement le tyran tout-puissant.
 - c. → Le concept d'état, que l'on distingue désormais par la présence ou l'absence de la majuscule, a toujours oscillé entre la description d'une situation et la désignation de l'appareil qui gère cette situation⁴³¹.

⁴³¹ Pour ceux qui ont la tournure d'esprit philosophique, je signale que cet enjeu définitionnel autour de l'état sera particulièrement présent dans les abords du lien politique et du droit naturel sous la forme du *contrat*, propre à l'âge moderne, et ce bien sûr chez Rousseau (*Du Contrat social*), mais aussi chez Spinoza (*Traité politique*, sa dernière œuvre, inachevée). À notre époque, le philosophe qui a le plus pleinement assumé cette ambivalence du concept d'état, en la reprenant mais en la refondant, est à mon avis Alain Badiou (dans *L'Être et l'Événement* et dans *Logiques des mondes*, Paris, Le Seuil, « L'Ordre philosophique », 1987 et 2005).

- d. N.B. On ne peut parler ici de syllepse, car chacun des usages de « estat » est bien isolé, et ne combine pas en lui-même les deux sens ; il est donc préférable de parler de « coalescence » des deux significations, et surtout de manipulations politiques d'une telle congruence, ce dont précisément La Boétie se fait ici l'analyste précis.
2. Seconde occurrence de « faire estat » : 1.404-405 : c'est à partir de cette occurrence que la réciprocité se rompt :
- a. La structure transitive des verbes élimine le peuple, initialement sujet du verbe de don (dans la relative « que le peuple lui a baillé »), et seuls restent l'objet du don (« que » a pour antécédent « la puissance »), son destinataire (« lui » est COS).
 - b. Triple rejet du peuple
 - i. en fin de phrase
 - ii. dans le passé (passé composé, source du présent mais désormais niée comme point de retour légitime du pouvoir)
 - iii. Dans une relative, c'est-à-dire en position d'expansion du nom « la puissance ». Autant la relative, adjectif explicative, rappelle la nature de cette puissance (une délégation), autant la logique de la proposition principale a d'ores et déjà annulé la rétribution attendue de cette puissance au peuple.
 - c. Torsion des mots et contradiction dans les termes :
 - i. « Rendre » : la présence étymologique du préfixe *re-* dénote un retour ; sauf que ce retour s'opère non au point initial, mais à un autre point : « ses enfants »
 - ii. Le déterminant possessif, et la relation héréditaire dénotée par le substantif « enfants » : cela connote un don de soi à soi, et annule donc toute reddition.

C. Généalogie de la tyrannie : la naissance du règne de la tyrannie

1. 400sq : Recherche du point de bifurcation
- a. la principale emploie la forme en -roit : description d'un état potentiel, supposé, attendu, non actuel, dans lequel un fondement rationnel serait acceptable à la violence d'État (« *ce me semble (...)* et le seroit, comme *je croy* ») par opposition à la réalité du processus tyrannique : 403sq : subordonnée de concession « n'estoit que (...) ».
 - b. Nature de la bifurcation du processus naturel « supportable » : retrouver l'immobilité du rapport poste symbolique institutionnel/pouvoir réel d'une personne : « n'en bouger point ».
 - c. Enchâssement de subordination au sein de cette concessive :
 - i. « deslors qu'il (...) » : temporelle, introduisant le temps réel dans le temps logique : on est ici dans le moment de la possession du pouvoir, qui est l'instant qui psychologiquement change tout pour l'individu.

- ii. La nature de cet événement : un événement de perception : « il se *voit* eslevé par dessus les autres » (cf. commentaire du verbe « eslever » à propos des l.441sq) : narcissisme de la structure du verbe attributif (forme réfléchie du verbe voir, construisant ici un attribut du COD, ce dernier désignant le même être que le sujet), désignant une position de *domination* (le complément de l'adjectif « par-dessus les autres »).
 - iii. → La naissance de la tyrannie est passionnelle (« flatté ») quelque chose de l'ordre du non-rationnel, de l'infra-définition : utilisation du syntagme figé et lexicalisé « je ne scay quoy⁴³² » régissant une relative, dont le terme central est : « grandeur ». La grandeur est donc non pas une notion objective, mais une notion relative et de perception — elle désigne ici la vanité.
2. L'expression de la conséquence d'une telle perversion
- a. « deslors que » (406) : reprise de cette locution conjonctive, qui valait à l'intérieur de l'existence (402), mais dupliquée ici à hauteur de la transmission générationnelle. Cette locution a une double valeur, temporelle et consécutive : il ne s'agit pas seulement d'une pérennisation de la tyrannie, mais du passage à un 4^e type de tyran : les enfants, « ceus la » (406).
 - b. 406-412. Quelque chose déclenche dans ces tyrannies issues d'un père initialement élu un vice qui n'était pas présent même chez les deux autres types tyrans :
 - i. Structure d'emphase : « c'est chose estrange de combien ils passent... »
 - ii. Éléments de gradation :
 - i. « en toutes sortes de vices, et mesmes en la cruauté » : déterminants indéfinis de la totalité renforçant, par isolement grâce à l'adverbe « mesmes », la cruauté comme summum de tous lesdits vices.
 - ii. « estreindre si fort... que... »

D. Au cœur du processus tyrannique : l'aliénation et la préparation de l'oubli

- 1. Figure dérivative et calambour : « chose estrange/estranger tant leurs subjects de la liberté » :
 - a. La première expression témoigne du regard libre de La Boétie vis-à-vis de cette situation.
 - b. La seconde expression désigne à proprement parler l'aliénation (faire dépendre son sort de l'autre, devenir étranger à soi-même).

⁴³² Notez que cette expression « je ne scay quoy » est plusieurs fois employée dans *La Servitude volontaire*, en position rectrice d'une subordonnée relative dont l'antécédent est « quoi ». Question à poser à Audrey Duru : cette construction est-elle à rapprocher, dans sa logique de fonctionnement, d'une relative périphrastique ?

- c. → Un même terme désigne deux points, l'un de prise de conscience, l'autre de perte de conscience. C'est dans le choc d'un tel calambour que ressortent encore une fois le paradoxe et le scandale de la servitude volontaire.
2. « Estreindre la servitude »
 - a. « encore que la memoire [de la liberté] en soit fresche, ils la leur puissent faire perdre » Simultanéité de cette possession consciente et du renoncement final.
 - b. On assiste là, en fait, à la dernière action physique forte du tyran sur les générations ayant connu la liberté (« mémoire ») : ensuite, on en viendra à la simple transmission de la coutume, celle d'avoir toujours vécu serf, de génération en génération, faisant toujours plus oublier à la masse du peuple son antique liberté naturelle. C'est ce qui sera abordé dans la partie suivante du *Discours* (l.473sq).
3. Le 3^e type de tyrannie, initialement légitime dans ses conditions d'accès au pouvoir (élection), mais *engendrant* un 4^e type, désigne donc la tyrannie par excellence
 - a. Réintégration dans la catégorie des tyrans par droit de naissance, donc annulation de la seule source de légitimité et de distinctivité
 - b. Cette tyrannie et son hérédité récapitulent les traits des deux précédentes en les poussant à leur *nec plus ultra*.
 - c. → **ce qui est présenté ici est, en un sens, le mythe fondateur de toute tyrannie** : le moment premier, moteur, de l'instauration dans le temps, à travers les générations, du règne de la tyrannie. C'est la sortie de l'état naturel qui assurait le lien politique entre le peuple et ses dirigeants.

III. → Critique d'une typologie des tyrans au profit d'une généalogie de la tyrannie (413-419)

A. Annulation de la pertinence des différences

1. « quelque différence » : la différence est de nature (déterminant indéfini qualitatif) et euphémisée (le singulier), et non pas une somme positive de points concrets, lesquels sont réduits à presque rien, renvoyés à la diversité, c'est-à-dire à une place secondaire (dans une subordonnée participiale l.415).
2. « Choix » ne fait quant à lui l'objet d'aucune euphémisation par le jeu de la détermination.
3. → « quasi-semblable » est le terme récapitulatif de cette typologie. Ce qui est fondamental est donc la *façon* de régner.

B. → Reprise finale de la typologie et des métaphores

1. Structure comparative : « comme... ainsi... », mettant en valeur les éléments comparants, dont le comparé commun est le peuple tel qu'il est traité par le tyran :

- a. Animalité à asservir (de l'état sauvage, c'est-à-dire libre, à l'état serve, dompté) : reprise de la ligne thématique de la partie précédente du *Discours* qui proposait une prosopopée des bêtes.
 - b. Animalité de chasse
 - c. Asservissement esclavagiste
2. Par identité de l'élément comparé, se construit une forte identité entre les trois conditions dans lesquelles sont tenus les peuples. Construction d'un paradigme de la servitude comme animalité dénaturée.

IV. Revue rapide des l.420-440

A. Embrayage sur la question de la mémoire : la conscience

1. 420-431 : Face à la mémoire, la raison. Noter que selon Pierre Clastres, ce passage désigne explicitement les sociétés amérindiennes.
2. Exemple d'Israël.

B. Un nouvel argument : la tromperie de soi par soi-même

1. 432-440 : Nature de l'argument : la perte de la liberté n'est pas tant due à une séduction par le futur tyran que par une « tromperie par eux-mêmes ».
2. 441-448 : C'est cette dernière qui va être illustrée par l'exemple de Denis, le tyran de Syracuse. — cf. son développement ci-dessous.

C. 449-454 : Conclusion de l'argument

Adéquation de l'expression oxymorique à une réalité contradictoire :

1. Jeu de mots sur les notions donnant son titre à *La Servitude volontaire* :
 - a. « Servant si franchement » : syllepse de sens dans l'adverbe « franchement », signifiant à la fois « sans réticence » et « de la façon d'un homme libre (franc) », rapproché du verbe servir qu'il faut prendre dans son sens fort d'être dans un état de servitude.
 - b. « et tant volontiers » : même jeu sur la notion de « volonté », rapprochant ainsi volonté et liberté comme les deux attributs inaliénables de l'homme, qu'il retourne, en toute acceptation, contre lui-même, contre ses propres volonté et liberté, contre sa propre nature.
 - c. Noter le recours permanent aux adverbes intensifs « si », « tant », etc.
 - d. Noter que nous sommes, dans cette partie de la phrase, dans le registre du constat : participe présent, tableau de la servitude présente qui ensuite va être interprété (« si (...) et tant (...) qu'on diroit (...) »). C'est cette dimension factuelle qui me fait parler de syllepse pour les deux adverbes, qui prennent leur sens trivial, au lieu d'aller les lire directement dans leur sens fort.
2. La structure rapprochant « perdre sa liberté » et « gagner sa servitude » :
 - a. Elle fait se répondre deux syntagmes dont les éléments verbaux et substantifs forment des paires d'opposés (perdre/gagner ;

liberté/servitude) ; c'est la figure d'ensemble qui forme oxymore, dans le remplacement simultané des deux termes.

- b. Le paradoxe ne concerne que dans la seconde partie, qui révèle une contradiction. C'est cette contradiction logique qui est dénoncée par La Boétie comme un scandale moral et ontologique. On retrouve alors la thèse principale du *Discours*.
3. → Figure d'ironie⁴³³ :
- a. Sous le discours constatant simplement une contradiction, se tient un discours second dénonçant un scandale.
 - b. Deux signes de ce nécessaire embrayage ironique :
 - i. La forme en « -oit » dans l'expression lexicalisée « on diroit » : insinuation euphémisante, car c'est bel et bien le dernier terme de la phrase qui va être assumé par La Boétie.
 - ii. Les structures oxymoriques particulièrement denses dans cette brève phrase.

D. Ensuite, le mouvement se fait vers la notion de coutume : reprise, avant approfondissement, de l'effet du temps et des générations sur le rapport des hommes à leur liberté et à la condition réelle de son maintien ou de sa perte.

491-454 (p.95-96) : Le don du *tiltre*, et de la maîtrise du pouvoir : Denis le tiran

Nous sommes dans un discours rhétorique et politique ; lorsqu'on analyse stylistiquement un tel texte, notre but est de comprendre comment une idée est exprimée par la forme du texte, pas de déduire le sens à partir de la forme (cela, c'est observer le régime poétique d'un texte — cf. Baudelaire).

Le paradoxe que traque La Boétie est celui du don par tous de leur puissance et de leur liberté au pouvoir d'un seul. Mais il ne se contente pas de l'exprimer, de le dénoncer, et d'en donner des exemples. Il en donne la progression insensible, il en dissèque le fonctionnement qui opère de façon progressive : le pouvoir glisse d'un sujet à l'autre.

Et c'est dans les recoins de la forme qu'il donne le mieux à sentir cela — de façon, justement, insensible. À travers des structures triviales de la langue, qui disent la trivialité de notre façon de percevoir le monde, et donc celle de nos comportements qui ne se rendent plus compte de l'inertie qui les guide et nous aliène. Parmi ces structures qui disent la transmission, le don et l'attribution, on va étudier ici les structures des groupes verbaux. Elles montrent la logique du don, qui se fait en deux étapes. La première est le don de la maîtrise possible du pouvoir ; la

⁴³³ **Rappel :** l'ironie est la figure consistant à dire quelque chose en feignant de dire autre chose (et souvent le contraire exact). Figure ô combien difficile à repérer puisque, a priori, aucun indice tangible ne peut assurer cette *polyphonie*, cette duplicité de voix. L'ironie dépend donc entièrement de la connivence de la réception du message, pour être pleinement efficace. On ne peut donc pas isoler une figure de l'ironie au sens formel, c'est plutôt une « figure macrostructurale » (Molinié), une orientation générale du discours ambiant — à laquelle on peut rattacher la présence d'indices qui, en eux-mêmes, peuvent par ailleurs donner à entendre tout autre chose. Ici par exemple, les structures oxymoriques peuvent très bien ne représenter que des ornements à valeur pathétique forte ; c'est un choix interprétatif beaucoup plus fort, assumé par la lecture de l'ensemble du mouvement du texte, qui me les fait relever du régime de l'ironie. N.B. : J'entends ici « ironie » au sens discursif du terme, par opposition au sens restreint qui fait de l'ironie le synonyme d'un ton ou d'une parole couvrant de ridicule son objet par antiphrase, et faits de connivence entre le moqueur et son public par l'exclusion de l'objet de la répartie plus ou moins spirituelle, moqueuse, assassine.

seconde étape est rendue possible par la première : c'est la prise réelle du pouvoir par le tyran.

« *Le peuple de Syracuse (...) esleva Denis le premier tyran, et lui donna la charge de la conduite de l'armée, et ne se donna garde qu'il l'eut fait si grand, que ceste bonne piece la revenant victorieux, come s'il n'eust pas vaincu ses ennemis mais ses citoyens, se feît de capitaine Roy, et de Roy tyran.* »

Au départ, le sujet (au sens fort de détenteur libre de son propre pouvoir) est bel et bien le peuple de Syracuse ; il est le principe actif du procès du verbe transitif direct « eslever » : Denis est en position de COD, c'est-à-dire de lieu sur lequel porte l'action — il ne la maîtrise pas. La construction attributive fait de « le premier tyran » l'attribut du COD « Denis ». Pour reprendre les termes de l'*incipit* du *Discours*, Denis ne « prend » pas « le titre de maître », mais se le voit offert. C'est donc uniquement par le libre et actif consentement de ceux qui deviennent ses sujets qu'il prend cette place institutionnelle : on est ici sur le plan de la loi et du symbolique.

Le verbe suivant « donner », structure transitive de double complémentation, décrit le don réel, physique, de la force : la « charge » de conduire l'armée est la responsabilité : « lui » est COS, il reçoit du sujet « ils » la « charge ». Ce faisant, le transfert de pouvoir (l'armée) est établi d'un coup, par le seul fait de la structure d'échange qui vient de s'instaurer. Des actes dont on croit pouvoir précautionneusement maîtriser la portée engageant, au contraire, de fait, un rapport entre les différents acteurs ; et c'est ce que la structure verbale *dit*, lorsqu'elle place aux postes *actanciels* les différents protagonistes du don.

La Boétie souligne cette passation insensible des clés du pouvoir par un redoublement sonore, sémantique et syntaxique, avec la structure « ne se donna garde qu'il l'eut fait si grand, que (...) ». Redoublement sonore entre « donna la charge » et « donna garde ». Redoublement sémantique avec l'emploi de « donner » dans deux constructions différentes : l'une est conforme au sens premier du verbe (donner quelque chose à quelqu'un), la seconde (« se donner garde que (...) ») est une lexicalisation signifiant réaliser que (...) » (cf. l'actuel « prendre garde au fait que (...) ») : le parallèle entre les deux formules, l'une positive et l'autre négative, accentue la proximité dangereuse, parce qu'inversée, entre ces deux « dons », qui enrichissent Denis et appauvrissent le peuple. Redoublement syntaxique enfin, puisqu'on a affaire à une reprise de la structure attributive (« il l'eut fait si grand », « si grand » attribut du COD « le »). Mais surtout, je voudrais insister sur une autre reprise syntaxique : celle de la construction transitive double, avec COD et COS. « Se donner garde que (...) » est un verbe employé à la voix pronominale, avec le pronom réfléchi « se ». Ce pronom est inanalysable à proprement parler, mais afin de souligner la portée significative de cette phrase, j'insiste sur sa fonction possible de complément d'objet si l'on prend l'expression « se donner garde que » au pied de la lettre, et qui témoigne bel et bien d'une donation d'information à soi-même⁴³⁴. Ainsi, on a deux COS, Denis et le peuple lui-même ; mais le peuple d'un côté donne réellement à Denis un pouvoir, tandis que, de l'autre côté, il ne se donne pas à lui-même la conscience de ce que représente un tel pouvoir. Or ne pas se donner à soi-même quelque chose, c'est *ipso facto* se l'ôter. L'objet de cette privation est la conscience du processus qui est mis en œuvre de transfert du pouvoir. Cette perte de la conscience est la première étape de la déchéance du peuple : du statut de sujet actif et libre, il en vient à n'être que dépendant, et donc à pouvoir devenir sans s'en rendre compte un véritable objet pour celui qui, désormais, va pouvoir à son tour devenir le sujet syntaxique des autres verbes de la phrase.

Cette objectivation, cette « aliénation » volontaire du peuple envers son tyran, se fait à l'occasion de la même action verbale : en effet, on a une négation à un seul terme (« ne se donna garde que (...) »), qui s'ouvre sur toute la suite de la phrase, qui est lancée par un système corrélatif « si...

⁴³⁴ On pourrait analyser de façon similaire l'expression actuelle : « se rendre compte de quelque chose ».

que » : le don a été si important que Denis est devenu plus puissant qu'on ne le pensait. Par ailleurs, on doit lire l'emploi de « faire » au sens fort du terme (produire, fabriquer) : la grandeur de Denis est nulle si cela n'avait dépendu que de lui, et provient donc toute entière du don du peuple. Et cette grandeur est réelle, elle devient ontologiquement un attribut de Denis.

Cette grandeur une si grande force qu'elle occasionne le renversement de rapports : Denis devient le véritable sujet de l'action attributive. Sauf que cette fois, l'attribution concernera non plus des objets, mais le sujet lui-même. Tout d'abord, on a la structure attributive « revenant victorieux⁴³⁵ » : c'est à l'occasion offerte par le peuple qu'il acquiert une force véritable et factuelle propre, faisant de lui un chef de guerre — seconde étape dans la croissance de la puissance de Denis. La qualité de cette force est d'être pervertie, c'est-à-dire détournée de son but premier, comme le donne à sentir la figure dérivative (« victorieux », « vaincre ») à l'occasion de la subordonnée comparative « comme s'il (...) ». La dernière étape de cette *dérive* des pulsions de puissance est atteinte enfin lorsque sont réinvesties simultanément la structure attributive de l'objet et la structure pronominale : « (il) se fait de cappitane Roy ». Non seulement Denis est le sujet actif de l'action attributive, mais cette action a lui-même pour bénéficiaire (cette fois, le pronom réfléchi « se » est totalement analysable comme COD !) ; et le verbe « faire », étant donné qu'il concentre en un même actant la totalité du pouvoir du procès du verbe, intègre donc en lui aussi l'acte symbolique qu'avait encore tenu à distinguer la répartition « eslever/donner ». Une fois enclenchée cette logique autotélique, la progression vers les pleins pouvoir, défaite de toute fonction médiatrice ou contradictoire, peut se dupliquer : ce que donne à lire la structure elliptique « et de Roy tiran », dont la fonction d'accélération (cadence mineure des deux derniers groupes) vaut pour clause à cette période où, on le voit, la structure syntaxique exprime, plus que tous les arguments, la logique imparable du transfert du pouvoir de tous à un seul, et le passage de la naturelle liberté à l'antinaturel asservissement par soi-même à autrui. C'est toute l'ampleur du spectre notionnel de ce qu'on appelle « l'aliénation ». On comprend que cela ait dit des choses à nos contemporains...

Rappelons la façon dont La Boétie clôt ce développement, un peu plus loin (l.470) : en rappelant que la coutume opère en nous à l'exemple de Mithridate, « qui se fit ordinaire a boire le poison », « pour nous apprendre a avaler et ne trouver point amer le venin de la servitude. » C'est cette gradualité insensible qui nous fait passer à l'état de servitude⁴³⁶. Cette gradualité a pour fonction de neutraliser la force de révolte face au scandale que cela représente. Et c'est ce scandale que vise à remettre à jour le discours de La Boétie dans sa rhétorique, en redonnant toute sa force au paradoxe de la servitude volontaire.

⁴³⁵ Notez la formation directe du complément de l'adjectif (*vs* la forme moderne : victorieux *de* cette bonne pièce »).

⁴³⁶ Aujourd'hui, nous avons une autre image pour évoquer ce même phénomène : celui d'une grenouille plongée dans un bain dont on ne fait augmenter la température que très progressivement, et qui ainsi ne sent pas la progressive arrivée à ébullition, et à brûlure... On retrouve cela dans la rhétorique politique des opposants aux réformes néolibérales en matière de démantèlement progressif et comme insensible des services publics.

Pierre Clastres, « Liberté, malencontre, innommable »

Il s'agit ici de l'article de l'anthropologue Pierre Clastres, « Liberté, malencontre, innommable », in Étienne de La Boétie, *Le Discours de La Servitude volontaire*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque », texte établi par Pierre Léonard, édition de Miguel Abensour et Marcel Gauchet, suivi de « La Boétie et la question du politique », p.229-246.

Mes commentaires sont trouvés dans les notes infrapaginales. Plusieurs échos peuvent être faits avec mon analyse des l.369-473 (p.184sq.).

« Malencontre : accident tragique, malchance inaugurale dont les effets ne cessent de s'amplifier au point que s'abolit la mémoire de l'avant, au point que l'amour de la servitude s'est substitué au désir de liberté⁴³⁷. Que dit La Boétie ? Plus qu'aucun autre clairvoyant, il affirme d'abord que fut *sans nécessité* ce passage de la liberté à la servitude, il affirme *accidentelle* — et quel travail dès lors pour penser l'impensable malencontre ! — la division de la société entre ceux qui commandent et ceux qui obéissent⁴³⁸. Ce qui est ici désigné, c'est bien ce moment historique de la naissance de l'Histoire, cette rupture fatale qui n'aurait jamais dû se produire, cet irrationnel événement que nous autres modernes nommons de manière semblable la naissance de l'État⁴³⁹. En cette chute de la société dans la soumission volontaire de presque tous à un seul, La Boétie déchiffre le signe répugnant d'une déchéance peut-être irréversible : l'homme nouveau, produit de l'incompréhensible malencontre, cet homme n'est plus un homme, pas même animal, puisque "les bestes... ne se peuvent accoutumer à servir, qu'avec protestation d'un désir contraire..." , cet être difficile à nommer est *dénaturé*. Perdant la liberté, l'homme perd son humanité. Être humain,

⁴³⁷ Il est possible qu'ici, la distinction entre amour et désir soit inspirée de la pensée du psychanalyste Jacques Lacan. Pour ce dernier, l'amour relève du registre de l'Imaginaire et du spéculaire, alors que le désir relève au contraire du registre du Réel, et désigne le principe inconscient fondamental, définissant au plus profond la singularité du sujet humain (désir proche en cela du concept de *conatus* que Spinoza développe dans son *Éthique*). Le besoin, toujours selon Lacan, est à cheval entre le naturel (biologique) et l'imaginaire ; la demande est l'articulation du désir inconscient (Réel) à travers la parole, c'est-à-dire dans l'ordre du Symbolique.

⁴³⁸ Le statut de l'exemple, dans le discours de La Boétie, peut alors jouer un rôle d'enquête et d'analyse : chaque exemple serait la trace, laissée dans l'histoire, d'une telle rupture entre liberté naturelle et servitude volontaire anti-naturelle. On le voit, l'exemple ne sert plus seulement ici à illustrer une thèse, au sens « plat » de donner du poids à une affirmation, mais à en *illustrer* les aspects obscurs, et à *mettre en lumière* ce qui, « accidentel » comme le dit Clastres, permet de comprendre la logique de ce passage à tel ou tel moment de l'histoire. L'exemple est donc un outil non seulement d'ornement rhétorique, mais de connaissance historique (au sens antique du terme, et qui de nos jours pourrait être appelée « anthropologique »). C'est un lieu commun légué par la tradition, mais il peut aussi se poser comme objet d'un regard singulièrement orienté selon le questionnement de l'auteur. Ces exemples « parsèment » le *Discours de La Servitude volontaire*, sans en être ni des aspects secondaires, ni les éléments d'une enquête : ils sont autant de nœuds où l'argumentation et la description viennent se nouer, prendre le relai l'une de l'autre. Les exemples prennent en charge « l'accidentel », l'exemple historique contingent, afin d'en faire ressortir toute la substance généralisable. Ces exemples sont une preuve que, à chaque moment de l'histoire réelle des hommes, la perte de la nature humaine peut s'opérer. C'est en cela que l'opinion de Clastres me semble exagérée, quand il dit que ce moment de bascule radicale entre liberté et servitude désigne l'entrée dans l'Histoire : car c'est à tout moment, y compris dans des sociétés antiques appartenant à ce règne Historique, qu'une perversion de la liberté peut avoir lieu. Et à chaque fois que se répète cette abdication, le scandale est toujours aussi vif. C'est pourquoi ce moment « mythique » dont parle La Boétie est en fait un moment logique, un moment éthique : il est un mythe, celui qui au fond de nous devrait nous faire nous révolter.

⁴³⁹ Notons que ce n'est pas encore en ces termes que La Boétie saisit la problématique du politique, même si, on l'a vu à travers le traitement du syntagme « estat », il en prend la matière en considération.

c'est être libre, l'homme est un être-pour-la-liberté⁴⁴⁰. Quel malencontre, en effet, ce qui a pu porter l'homme à renoncer à son être et à lui faire désirer la perpétuation de ce renoncement !

L'énigmatique malencontre en quoi s'origine l'Histoire a dénaturé l'homme en instituant dans la société une division telle qu'en est bannie la liberté pourtant consubstantielle à l'être premier de l'homme. Le signe et la preuve de cette perte de la liberté, on les constate non seulement dans la résignation à la soumission mais, bien plus clairement, dans l'amour de la servitude. En d'autres termes, La Boétie opère une distinction radicale entre les sociétés de liberté, conformes à la nature de l'homme — "seul né de vrai pour vivre franchement" — et les sociétés sans liberté, où l'un commande aux autres qui lui obéissent. On notera que, pour le moment, cette distinction demeure purement logique. Nous ignorons tout en effet quant à la réalité historique de la société de liberté. Nous savons simplement que, par nécessité naturelle, la première figure de la société a dû s'instituer selon la liberté, selon l'absence de la division entre tyran oppresseur et peuple amoureux de sa servitude. Survient alors la malencontre : tout se renverse. Il résulte de ce partage entre société de liberté et société de servitude que *toute société divisée*⁴⁴¹ est une société de servitude. C'est dire que La Boétie n'opère pas de distinction à l'intérieur de l'ensemble constitué par les sociétés divisées : il n'y a pas de bon prince que l'on puisse opposer au mauvais tyran. La Boétie se soucie peu de caractérologie. Qu'importe en effet que le prince soit d'un naturel aimable ou cruel : n'est-il pas, de toute manière, le prince que le peuple sert ? La Boétie cherche non en psychologue, mais en mécanicien : il s'intéresse au fonctionnement des machines sociales. Or, il n'y a pas de glissement progressif de la liberté à la servitude : pas d'intermédiaire, pas de figure d'un social équidistant de la liberté et de la servitude, mais le brutal malencontre qui fait s'effondrer l'avant de la liberté dans l'après de la soumission. Qu'est-ce à dire ? C'est que toute relation de pouvoir est oppressive, que toute société divisée est habitée d'un Mal absolu en ce qu'elle est, comme anti-nature, la négation de la liberté.

Par voie de malencontre s'accomplissent ainsi la naissance de l'Histoire, le partage entre bonne et mauvaise société : est bonne la société où l'absence naturelle de la division assure le règne de la liberté, est mauvaise la société dont l'être divisé permet le triomphe de la tyrannie.

Diagnostiquant la nature du mal qui gangrène tout corps social divisé, La Boétie, loin d'énoncer les résultats d'une analyse comparée des sociétés sans division et des sociétés divisées, exprime les

⁴⁴⁰ Ici, le vocabulaire est emprunté au Sartre de *L'Être et le Néant* (Paris, Gallimard, 1942) et à sa théorie qui distingue en-soi et pour-soi.

⁴⁴¹ C'est ici qu'il faut être sans doute plus prudent que Clastres. Ce dernier va repérer directement les sociétés sans division de classes ni de hiérarchie de pouvoir, dans son expérience de terrain chez les Guaranis. Cependant, les propos de La Boétie ne peuvent être réduits à cette problématique de la division de la société. Ce que critique La Boétie est la division dans l'exercice du pouvoir, et non dans la répartition des pouvoirs économiques ; son idéal, la République de Venise, est loin d'être une société sans classes ! En fait, les propos de La Boétie sont si radicaux et exempts de toute « caractérologie » comme le dira plus loin Clastres, ils sont surtout si peu « particularisants », qu'ils se prêtent, objectivement, à une réintégration de leur contenu dans de nombreux contextes de critique sociale et politique — c'est en cela que La Boétie peut aider à penser le rapport à la privation du pouvoir, sous toutes ses formes. Il s'agit d'un traité autour de notions abstraites : la liberté et la servitude ; il n'y est question que des places dans le jeu institutionnel : le tyran d'un côté, le peuple de l'autre. Mais le problème de l'erreur de perspective historique vient de ce que rien n'est dit sur *qui* constitue le peuple comme principe souverain — si ce n'est qu'il ne faut surtout pas le confondre avec « le populus », c'est-à-dire la masse, la *turba*, qui est largement disqualifiée dans la seconde moitié du *Discours*... Pour reprendre le cas de la République de Venise, les pairs ayant accès au pouvoir sont loin d'être élus au suffrage universel (pas plus d'ailleurs que dans l'Athènes antique). Qui sont les « mieux-nés » ? La même question en fait pourrait être posée à l'humaniste administrateur de Thélème : qui a droit d'y entrer ?

effets d'une pure opposition logique : son Discours renvoie à l'affirmation implicite mais préalable que la division n'est pas une structure ontologique de la société et, qu'en conséquence, avant l'apparition malencontreuse de la division sociale, se déployait nécessairement, par conformité à la nature de l'homme, une société sans oppression et sans soumission. À la différence de Jean-Jacques Rousseau, La Boétie ne dit pas qu'une telle société n'a peut-être jamais existé. Même si les hommes en ont perdu le souvenir, même si lui, La Boétie, ne se fait guère d'illusion sur la possibilité de son retour, ce qu'il sait, c'est qu'avant la malencontre, tel était le mode d'existence de la société⁴⁴².

Or ce savoir qui pour La Boétie ne pouvait être qu'*a priori*, voici qu'il s'inscrit, pour nous qui faisons écho maintenant à l'interrogation du Discours, dans l'ordre de la connaissance. Ce que La Boétie ne connaissait pas, nous autres pouvons en acquérir un savoir empirique, issu non plus de déduction logique, mais d'observation directe. C'est que l'ethnologie inscrit son projet sur l'horizon du partage jadis reconnu par La Boétie, elle veut réaliser une vocation de savoir qui concerne au premier chef les sociétés d'avant le malencontre⁴⁴³. » (230-233)

« La Boétie est en réalité le fondateur méconnu de l'anthropologie de l'homme moderne, de l'homme des sociétés divisées. Il anticipe, à plus de trois siècles de distance, l'entreprise d'un Nietzsche — plus encore que celle d'un Marx — de penser la déchéance et l'aliénation⁴⁴⁴. L'homme dénaturé existe dans la déchéance parce qu'il a perdu la liberté, il existe dans l'aliénation parce qu'il doit obéir. Mais est-ce bien ainsi ? Les bêtes elles-mêmes ne doivent-elles pas obéir ? L'impossibilité de déterminer la dénaturation de l'homme comme déplacement régressif vers l'animalité réside en cette donnée irréductible : les hommes obéissent, non pas forcés et contraints, non pas sous l'effet de la terreur, non pas par peur de la mort, mais *volontairement*. Ils obéissent parce qu'ils ont envie d'obéir, ils sont dans la servitude parce qu'ils la désirent. Qu'est-ce à dire ? L'homme dénaturé serait-il donc encore un homme, puisqu'il *choisit* de ne plus être un homme, c'est-à-dire un être libre ? Telle est pourtant la nouvelle présentation de l'homme : dénaturé, mais encore libre, puisqu'il choisit l'aliénation. Étrange synthèse, impensable conjonction, innommable réalité⁴⁴⁵. La dénaturation consécutive au malencontre engendre un homme nouveau, tel qu'en lui la volonté de liberté cède la place à la volonté de servitude. La dénaturation fait que la volonté change de sens, elle se tend vers un but contraire. Ce n'est pas que

⁴⁴² Une notion utile pour comprendre cela est celle de « contemporanéité » : on peut se sentir le contemporain d'un événement survenu il y a longtemps, et se sentir tout à fait étranger à son époque ; ce qui est fondamental, c'est le vécu d'*actualité* (c'est-à-dire d'existence en actes) de la liberté, soit quand on la voit s'exercer soudain, soit quand on la voit soudain abolie : ce qui importe à La Boétie est de cultiver dans les hommes biens nés cette conscience toujours actuelle, toujours potentiellement présente. Alors, nous pouvons redevenir contemporains de cette liberté, nous pouvons réintégrer notre nature.

⁴⁴³ Clastres, il ne faut pas l'oublier ici, est un anthropologue profondément engagé d'un point de vue politique, et ce disant, il ne résume pas forcément l'opinion dominante dans sa corporation ! Néanmoins, notons que nous ne sommes pas ici très éloignés de la lecture que Dagrón fait de *L'Essai sur le don* de l'anthropologue du début du XX^e siècle, Marcel Mauss (cf. *supra*, p.11sq.).

⁴⁴⁴ Ce qui est important n'est pas tant de faire une « histoire comparée », de dater et de localiser positivement quelque dénaturation que ce soit, que d'établir une « généalogie » de cette dénaturation, de façon à pouvoir toujours en repérer les symptômes dans notre existence et dans celle de nos concitoyens, afin de lui opposer une plus haute conscience de notre naturelle liberté.

⁴⁴⁵ C'est pourquoi, dans mon cours de présentation, j'ai insisté sur la catégorie religieuse de scandale, reliée à la catégorie esthétique d'irreprésentable (*impossibilium*, ou *adunaton*). C'est sur cette dimension d'indicible qu'insiste, dans un pathos très chargé, le second mouvement du Discours (l.30-254). Nous étudierons les figures qui « disent l'innommable ».

l'homme nouveau ait perdu sa volonté, c'est qu'il la dirige vers la servitude : le Peuple, comme s'il était victime d'un sort, d'un enchantement, veut servir le tyran. Et de n'être pas délibérée, cette volonté recouvre dès lors sa véritable identité : elle est le désir⁴⁴⁶. Comment ça commence ? La Boétie n'en sait rien. Comment ça continue ? C'est que les hommes désirent qu'il en soit ainsi, répond La Boétie. On n'est guère avancé : l'objection est aisée. Voire. Car l'enjeu, discrètement mais clairement fixé par La Boétie, est anthropologique. Il s'agit de la nature humaine telle qu'à son propos se pose en somme la question : le désir de soumission est-il inné ou acquis ? Préexistait-il au malencontre qui lui aurait alors permis de se réaliser ? Ou bien doit-il plutôt son émergence *ex-nihilo* à l'occasion du malencontre, telle une mutation létale rebelle à toute explication ? Interrogations moins académiques qu'il n'y paraît, comme nous porte à le penser l'exemple des sociétés primitives. » (326-237)

« (...) l'Amérique, sans être tout à fait absente du Discours, n'y apparaît que sous la forme d'une allusion, d'ailleurs très claire, à ces peuples nouveaux que l'on vient de découvrir. [Référence au paragraphe des 1.420-427] (...) Bien entendu, un tel savoir n'était pas nécessaire à l'auteur du Discours pour le penser et l'écrire, il aurait pu l'articuler sans cela. Mais comment ce jeune homme qui, s'interrogeant avec tant de sérieux sur la servitude volontaire, rêvait à la société d'avant la malencontre, comment aurait-il pu ne pas être frappé par l'image que, depuis de longues années déjà, les voyageurs traçaient de ces "gens tous neufs" (...) ? » (245)

⁴⁴⁶ Ici, Clastres réintègre des réflexions proches de Spinoza et de Lacan.

Francis Goyet, *Le Sublime du lieu commun*, résumé par l'auteur

Goyet Francis, « Rhétorique et littérature : le lieu commun à la Renaissance », in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance*, n°36, 1993. pp. 66-69.

Le but primitif de l'enquête était de rendre compte de la polysémie de l'expression « lieux communs » pendant la Renaissance. Celle-ci n'a pas le sens actuel de clichés ou banalités, mais des sens plus techniques, qui désignent des concepts rhétoriques. A partir de ce point d'ancrage, on touche à nombre de problèmes liés à la création littéraire. Au lieu en effet de restreindre la rhétorique à *Yelocutio*, aux effets stylistiques, on la regarde du point de vue de *Yinventio*. Avant « les mots pour le dire », les multiples façons de « bien concevoir ».

La polysémie peut se réduire à trois grands types d'acception : I, le lieu commun comme développement oratoire ; II, les lieux communs comme recueil organisé par rubriques (sens propre au XVI^e siècle, à partir et à cause de Mélancthon) ; III, les lieux tout court de la topique, par exemple lieu de la définition ou lieu de l'étymologie. Le fond du problème est de comprendre comment Mélancthon a dérivé le sens II du sens I. La première acception est en effet de loin la plus importante. L'amplification oratoire a en latin un concept qui indique sa portée : *Yindignatio*, le développement scandalisé contre un crime en général. L'exemple canonique est contre le parricide. Le *Traité du Sublime* y voit là le grand moment par excellence du sublime cicéronien, de ce *movere* qui bouleverse irrésistiblement l'auditoire. Mélancthon repère fort bien ce sens, mais le détourne vers l'enseignement de la Vérité, vers le *docere* c'est-à-dire la « doctrine ». Chez lui, un lieu commun devient l'exposé ou d'une vérité de la foi, ou d'une norme, et les gros recueils de *Lieux communs* sont d'abord une façon d'enseigner la bonne et saine doctrine luthérienne : une façon de transmettre la doctrina, d'endoctriner.

Le déplacement du centre de gravité est considérable, et il affecte tout l'édifice rhétorique. Plus que de délimiter les diverses acceptions, il fallait mesurer les conséquences de ce déplacement.

Chez Cicéron la « victoire » prime sur la « Vérité », d'où l'importance des considérations stratégiques qui n'oublient jamais la présence teigneuse de l'adversaire. De ce point de vue, le lieu commun ou indignation est le moyen par excellence de rappeler l'adversaire à l'Ordre qui doit régner dans la cité. Ce n'est pas un jeu de mots de dire que le lieu commun touche à la *communitas*, au lien social qui fonde la possibilité de la vie commune dans le même Etat. Le lieu commun relève de la rhétorique, c'est-à-dire de la politique. A côté de l'exemple canonique d'indignation contre le parricide, les rhéteurs grecs après Cicéron ajoutent en effet l'indignation contre la tentative de coup d'Etat. Chez Cicéron lui-même, on a la même évolution, du parricide au « patrie-cide » : de la défense du lien social (à la fois juridique et religieux) à la défense de ce sacré supérieur qu'est la survie de la Cité. La Patrie en danger devient le thème essentiel des grands discours de la maturité. L'évolution est soulignée ici par des analyses approfondies du *De Inventione*, discours de jeunesse, au *De Oratore*, où l'essentiel est l'introduction d'un troisième terme entre *movere* et *docere*. Ce terme est le conciliare, c'est-à-dire ce sens du compromis et de la solidarité sociale qui tempère ce que l'indignation a d'insupportable, et la rend ainsi encore plus bouleversante ou « sublime ».

Chez Mélancthon la stratégie s'efface au profit de l'économie, c'est-à-dire de l'organisation interne du discours, de sa *cohaerentia*. De ce point de vue, Erasme est critiqué comme trop profondément inorganisé, « indigestus ». Bodin, lui, reprendra la méthode mélancthonienne d'organisation rationnelle des données. Entre Erasme et Bodin, la ligne de partage est à . peu près

celle entre « littéraires » et « scientifiques », c'est-à-dire en fait entre *movere* et *docere*. Les Lieux communs au sens de recueils organisés par rubriques évoluent ainsi, après Mélancthon, vers des objectifs plus encyclopédiques que théologiques. Néanmoins, il reste que cet « enseignement » ou *docere* se veut en profondeur enseignement de la Vérité. On peut ainsi imaginer une catégorie hybride de Sublime, ce que l'on appelle ici le « sublime silencieux ». Tout l'appareil de la classification rationnelle est tendu par du passionnel, qui est comme chez Cicéron la passion de l'Etat, c'est-à-dire de la stabilité de la république : *status rei publicae*.

Une longue analyse du *Pro Milone* permet de prendre toute la mesure du décalage entre la vision cicéronienne et celle de Mélancthon. Le discours pour Milon réutilise de façon frappante des données techniques du *De Inventione* lui-même : la mention d'Horace et la « récrimination » (= ce n'est pas ma faute à moi Milon ou Horace, mais la faute à lui ou elle, Clodius ou Horatia). Cette réutilisation donne au discours sa portée de tragédie grecque, ou cornélienne. Il s'agit de refonder le lien social et politique, d'en appeler au sens de l'Etat de l'opinion publique. Le *Pro Milone* est bâti en profondeur comme l'*Orestie*, puisque Oreste est lui-même le prototype d'Horace. Le but est moins de sauver l'accusé que de sauver la Cité. Milon n'est pas défendu, il est littéralement sacrifié à cette noble cause.

Enfin, en annexe, on donne d'abord une analyse exhaustive du *Traité du Sublime*, qui est du 1er siècle après J.C. (et avant Quintilien). En effet, quand il veut caractériser le sublime cicéronien, ce texte nomme en premier le lieu commun, qu'il désigne même d'un terme *ad hoc*, la « *topègoria* », au lieu de reprendre l'expression pourtant classique de « *koinos topos* ». Avec d'autres, cet indice permet de confirmer la lecture de Cicéron qui est ici proposée : celle d'une *copia* vue comme violence irrésistible, comme le rouleau compresseur de l'armée romaine en marche, par coopération (*co-opés*) de toutes les forces vives du discours. Une autre annexe montre l'application de la perspective d'ensemble au problème que pose le mot maxime, que l'on peut distinguer avec rigueur de la sentence. La maxime est une majeure de majeure, elle relève des grands principes, de normes ou « Vérités » universelles qui font tourner le monde. La maxime est donc une loi cachée de la stabilité générale, là où la sentence n'est qu'un avis limité, même s'il est émis par une grande autorité : d'où des emplois comme « maximes de l'Évangile » supérieures aux simples sentences des théologiens les plus respectés.

Le chemin pour en arriver au sens actuel de « lieu commun » est ainsi passablement long et détourné. Citons la *Logique* de Port-Royal, qui critique les fausses inductions : « Il ne leur faut que trois ou quatre exemples pour en former une maxime & un lieu commun, & pour s'en servir ensuite de principe pour décider toutes choses. » (1664 : en *Champs-Flammarion*, p. 343). La maxime relève du principe, de la science, du *docere*, qui croit enseigner par exemple « que la Médecine est absolument inutile », puisque bien des remèdes ne réussissent pas. Le lieu commun relève de l'amplification, de la rhétorique, du *movere*, en traitant avec indignation tous les médecins de charlatans. L'art de construire une tirade de ce genre était par excellence ce dont s'occupait la rhétorique. De plus, pareilles tirades étaient valorisées, ces lieux communs représentaient le sommet de l'art. Parler en général contre les médecins, susciter le comble de l'émotion et du scandale, voilà à peu près la violence irrésistible du *movere*. Que le summum se soit dévalorisé radicalement en comble de pathos insupportable n'est au bout du compte pas pour surprendre. Le mépris des lieux communs accompagne, dès le XVIe siècle, le mépris pour la rhétorique.

Platitude de la modernité

Baudelaire, *Le Spleen de Paris*

Cours de stylistique

Agrégation de Lettres modernes 2015

Ce dossier comprend, dans l'ordre de distribution et de travail en séminaire, quatre cours :

- Cours 1. Fin de la lecture de « À Arsène Houssaye » (le début a été fait en séance, enregistrée), p.203.
- Cours 2. Analyse des premières et dernières pièces, p.215.
- Cours 3. Le régime poétique du langage, p.220.
- Cours 4. « Platitude » de la modernité, p.231.

Baudelaire, *Le Spleen de Paris*

Cours 1. Fin de l'étude suivie d' « À Arsène Houssaye » (l.21-27)

Voici la fin de l'explication linéaire que je n'ai pas eu le temps d'achever lors de notre première rencontre. Quelques précisions dans la lecture de ce document.

Il s'agit d'un développement qui est entre le cours notionnel et le commentaire proprement dit : il est évident qu'on n'exige pas cela de votre part le jour de l'épreuve. Mon but est double ici.

Premièrement, continuer à introduire en contexte, selon une problématique locale, des notions générales que je développerai ultérieurement. En particulier, quand je souligne des passages (références, notions, etc.), cela désigne certaines parmi ces annonces. J'ai donc profité de ce commentaire pour faire quelques excursions (sur la notion d'ironie, entre autres).

Deuxièmement, panacher les différents types de rédaction, du plus synthétique au plus rédigé, afin de vous fournir autant de « modèles » parmi lesquels vous pourrez vous repérer, et choisir celui qui vous aidera le plus dans votre propre appréhension de la rédaction, tant pour notre épreuve technique, que pour la dissertation. Je vous rappelle que je considère aussi notre travail en style et en langue comme un réservoir potentiellement riche d'exemples et d'arguments qui vous sera d'une grande aide pour les dissertations, commentaires littéraires ou leçons : j'ai donc seulement essayé de vous montrer comment, moi, je ferais si je devais me livrer à de tels exercices. Construisez, ou approfondissez, votre propre style, le mien n'a aucune prétention à être un modèle parfait, seulement un repère parmi d'autres.

Si malgré mes précisions certaines notions demeurent encore trop allusivement présentées, signalez-les moi. J'y reviendrai dans un cours rédigé, ou lorsque nous nous verrons.

Enfin, le commentaire à cette lettre « À Arsène Houssaye » formera un diptyque avec le commentaire du « Thyse » qui, dédié à Frantz Liszt, constitue presque son « revers » : face à Liszt, aucune ironie vis-à-vis du destinataire, ce poème représente l'hommage sincère d'un poète envers un pair ; son objet n'est plus tout à fait le même, mais est très proche cependant : il s'agit d'un approfondissement de la définition de cette « prose poétique », faite du pampre des « mouvements lyriques », « ondulations de la rêverie » et autres « soubresauts de la conscience » — tournant autour de la ferme rigueur du thyse de l'esprit rigoureux, de la volonté qui est « le plus grand honneur du poète ». Ce commentaire viendra plus tard.

À Arsène Houssaye

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi

5 et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier.

10 J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux* ?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

15 Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue ?

20 Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté bonheur. Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément

25 un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire.

Votre bien affectionné,

C.B.

En guise d'introduction : la préface-lettre, lieu auctorial, impose l'ethos à l'origine du *Spleen de Paris*

Je rappelle que j'ai scandé ma lecture du poème en trois grands moments, en prenant le risque de suivre le conseil de « tronçonner », auquel nous autorise l'auteur dans le pacte de lecture qu'il nous livre :

- 2-13 (« Mon cher ami (...) (fameux ?) (...) ») : ce qu'est et n'est pas ce recueil :
 - o 2-10 : la présence en arrière-plan des *Fleurs du mal*, auquel *Le Spleen de Paris* doit faire pendant
 - o 11-13 : Esthétique du tronçon et origine chez A. Bertrand.
- 13-21 (« (...) que l'idée (...) idéal obsédant. ») : quel est l'objet de ce recueil ?
 - o 13-15 : L'objet fondant sa singularité esthétique sur son objet...
 - o 16-18 : impliquant ainsi un style propre : la prose poétique
 - o 19-20 : source d'inspiration du poète : une certaine expérience de la ville
- 21-27 (« Vous-même (...) projeté de faire. ») : qu'est-ce que cette prose poétique dont *Spleen de Paris* est le recueil ? Une définition en actes...
 - o 20-22 : par la négative : une parodie virtuose de son « modèle » et destinataire
 - o 23-fin : la position singulière de Baudelaire, à la fois vague et insatisfaite.

À travers cette lettre, c'est le manifeste en actes du programme esthétique et éthique du *Spleen de Paris* que nous livre Baudelaire. Il le fait sous la forme de la lettre-dédicace, dont on a vu à quel point elle était à lire en écho à la sérieuse dédicace des *Fleurs du mal*; elle reprend également la forme de l'allocution, de la figure de l'adresse, dont John Jackson a montré qu'elle était une des structures récurrentes de la poétique baudelairienne⁴⁴⁷ : fort de ces deux repères, on peut voir en quoi Baudelaire trouve ici à marier deux enjeux stylistiques.

L'un est profond : le mariage entre le style du journal et de la gazette, avec l'ambition poétique du recueil que n'est pas moindre que pour *Les Fleurs du mal*, qui définit le registre poétique sur lequel il va déployer son propre sens de l'harmonie moderne d'une « prose poétique ».

L'autre enjeu est l'ironie sous le signe de laquelle il place son écriture poétique en prose. Par « ironie », entendons avant tout le fait de dire une chose pour signifier une autre chose (dimension de la polyphonie :

⁴⁴⁷ Cf. *Baudelaire sans fin*, premier chapitre.

faire entendre plusieurs voix dans le seul poème, ou le seul recueil, les « recueillir » sans les homogénéiser), mais aussi, évidemment, la distanciation et le jugement plus ou moins moqueur, ou supérieur, vis-à-vis d'un « prosaïsme » bourgeois qui tirerait la littérature vers la doxa du temps. Cette ironie est elle aussi fondamentale dans une poésie des correspondances, dans une esthétique de la variété de la ville moderne et cosmopolite, et dans une volonté analytique qui ne se réduirait pas pour autant à une prose aplatie et « fraternelle » : c'est là que Baudelaire reconnaît comme son idéal cet autre poète et prosateur qu'est Poe.

Cette double dimension ironique est présente aux deux extrémités du troisième mouvement de cette lettre. En Houssaye apostrophé, un contre-modèle poétique trouve à s'incarner, dont Baudelaire va montrer qu'il sait traduire un poème et son ambition toute « lyrique », tout en suggérant que ce n'est pas là ce que, lui, va faire de cet « idéal obsédant » ; ainsi, suivant de près la définition d'une prose musicale sans rythme ni rime, apte à donner aussi et avant tout à entendre le bruit de la ville et la dissonance spirituelle⁴⁴⁸ d'une âme « malade⁴⁴⁹ », nous livre-t-il la réécriture d'une *chanson* écrite par Houssaye lui-même. En la justesse des actes comme idéal poétique de l'esprit, véritable « dernier mot » de la lettre dans lequel on peut imaginaire en filigrane des traits ailleurs admirés dans le portrait de Poe, on peut voir au contraire ce vers quoi tend tout le mouvement de ce texte-manifeste, même si Baudelaire se déclare insatisfait de cet état dans lequel le trouvera le lecteur qui prendra connaissance de ce serpent que l'on peut « tronçonner » et cependant livré tout entier.

Dans cette ambivalence généralisée, aboutissant à une image du poète urbain et déchu, à ses propres yeux, de son idéal, ne peut-on donc pas voir la réalisation d'un programme somme toute très classique de tout paratexte : l'affirmation initiale d'une figure d'autorité, paradoxale certes (mais cela n'est pas étonnant de la part de Baudelaire, écrivain vomissant toute doxa), et à laquelle rattacher la voix sans visage, et ses paroles poétiques, qui va alors s'installer ? Dit avec les termes hérités de la tradition rhétorique, cette lettre-préface est le lieu de l'ethos du poète.

Présentation de l'ensemble de ce texte : Une modalité dominante de l'énonciation baudelairienne : l'ironie

L'ironie repose tout d'abord dans le fait qu'Houssaye est convoqué dans un mouvement qui pourrait être pris comme laudateur, mais qui se révèle doublement rabaisant : pris dans ce paragraphe, il n'est pas l'exemple d'une prose poétique réussie, mais seulement de ce que « l'idéal obsédant » prend certains écrivains ; par ailleurs, il est celui qui « tente », verbe qui, ne connotant pas forcément l'échec, ne dénote nullement le succès.

Pareil doute semble pouvoir être levé dans la suite immédiate, par le paragraphe suivant, dans le GN laudateur « mon mystérieux et brillant modèle ». Contextuellement, l'ordre de la lecture nous mène à y voir une reprise anaphorique de « vous-même, mon cher ami » ; par ailleurs, il est exact (mais pas encore su du lecteur) que Baudelaire va lui aussi écrire un poème sur « Le vitrier ». On repère donc ce qui est nécessaire au mouvement d'ironie : la présence d'un plan évident, auquel tout tend à nous faire croire immédiatement. Par-delà cette évidence, deux points sont à relever. Le premier est que ce « modèle » peut désigner A. Bertrand, tout aussi bien, voire plus pertinemment, qu'Houssaye lui-même, qui n'est qu'un exemple, tandis que Bertrand est la source historique réelle, antérieure à tous, de ce que doit être le programme d'une prose poétique. Le brouillage des images modèles, bien que léger, reste une possibilité ouverte du texte. Le second point est un point de détail de la forme : l'antéposition de deux épithètes, dans une cadence mineure élégante, est un bel hommage à Houssaye, et pourtant on peut y voir à l'œuvre une subtilité baudelairienne caractéristique. L'alliance quasi-oxymorique de « mystérieux » et « brillant » (la brillance connotant la clarté, et le mystère une obscurité) transforme déjà le modèle extérieur en une

⁴⁴⁸ Cf., dans le même ouvrage de Jackson, le deuxième chapitre sur la place paradoxale de la musicalité et la musique dans la poésie baudelairienne attentive autant, voire plus dans *Le Spleen de Paris*, aux bruits de la vie moderne qu'aux harmonies idéales d'une beauté défaite de ses sources vives, bien que « malades ».

⁴⁴⁹ Cf. les « fleurs malades » offertes à Théophile Gautier en dédicace aux *Fleurs du mal*.

créature de l'univers baudelairien lui-même qui s'approprie et reconfigure ce qui, « modèle », devrait au contraire rester dans une intouchable extériorité. Surtout, l'ambiguïté se révèle quand on réalise que, contrairement à cette paire adjectivale, le syntagme « brillant modèle » est un cliché ; on sait combien Baudelaire considérait l'art des lieux communs comme le lieu le plus difficile et cependant le plus noble où exceller est la tâche de l'écrivain — d'où sa fascination pour le frayage avec le style journalistique et des gazettes —, mais à la condition de ne pas se contenter de les reproduire, mais au contraire de les défiger, soit pour les abattre dans leur fatuité satisfaite, soit au contraire pour les pervertir et les approfondir (ou les élever : pour l'auteur de « Correspondances », cela revient au même) ; ainsi, on se retrouve avec un cliché précédé d'une épithète qui le subvertit, le tout formant désormais une cadence égale, voire légèrement majeure (« mystérieux » : 4 syllabes ; « (et) brillant modèle » : 4 (ou 5) syllabes) : (quasi-)équilibre parfait entre le discours quotidien et le regard poétique qui le creuse et le révèle, au lieu de l'embellir (c'est-à-dire le travestir, donc soit mentir, soit rater l'idéal de vérité à la base de la poésie). Dans cet équilibre, on peut voir une ambivalence, c'est-à-dire une égale valeur, entre le matériau donné par la ville, cette « boue », et l'« or » qu'en fait le poète en la trans-formant, le préfixe « trans- » ayant ici la valeur de subversion et traversée, d'une transmutation alchimique révélatrice, et non la valeur de travestissement factice et artificielle.

L'ironie se situe également, par exemple, dans l'effet de citation du poème d'Houssaye, dont l'italique permet de reconstituer le titre : « La chanson du vitrier » ; car, emphase laudative faite, on remarque que ce titre est lui-même interrompu par un commentaire (sans italique) de Baudelaire, définissant l'objet du poème : « le cri strident ». Dans ce GN, se condense tout le spectre notionnel de l'objet poétique du *Spleen de Paris*, tel que vient de le circonscrire la définition de la prose poétique : comportement d'un prolétaire urbain, « heurté » et dissonant. Plus encore, la reprise anaphorique élimine la personne au profit du seul « ce cri », autonomisé comme bruit pur, personnage poétique à lui seul, tout en étant aussi, d'un autre point de vue, figure de l'anonymat prolétaire de cet « opéra de quatre sous » qu'est le Paris de Baudelaire (le Baudelaire de Walter Benjamin, s'entend !). Au sein même de la parole convoquée, l'auteur fait donc entendre son propre commentaire. Par ailleurs, le fait de convoquer le genre de la « chanson », alors que précisément la prose poétique visée par Baudelaire cherche à se départir de toute forme convenue. Qui plus est, ce genre constitue un code d'autant plus contraignant qu'il est très populaire ce qui suppose non une infériorité, mais une volonté de plaire qui doit tenir compte du public, de la doxa, redoutable renforcement des carcans dont Baudelaire veut justement débarrasser la poésie.

Attardons-nous quelque peu sur la question de l'ironie : non en tant que figure ponctuelle, mais comme dispositif polyphonique. En particulier, considérons l'ambivalence, dimension significative propre à l'ironie, dont Baudelaire ne départ jamais ses poèmes en prose. L'ambivalence n'est pas immédiatement signe de sarcasme ou de critique. Face à la réalité, il y a son regard ; mais ce regard, créateur de paradis, n'en est pas moins artificiel et à ce titre ne sort plus de la réalité (cf. « Les deux chambres ») : au « Spleen et idéal », titre d'une section des *Fleurs du mal*, succède le seul *Spleen de Paris*, le spleen (de celui qui est assigné à demeure) dans la ville. En fin de compte, l'ironie n'est pas que moquerie (réduire ainsi les relations de Baudelaire à Houssaye serait sans doute forcer le trait, au point de rendre caricaturale la situation, complexe et contrastée, des écrivains à ceux qui, à l'ère de la presse et de l'édition modernes, les rendent lisibles auprès du public) : l'ironie est bien la mise en place d'une disposition du texte propre à rendre possible des feuilletés de signification ou d'interprétation, qui entre eux font naître échos et correspondances, mais aussi et en même temps contradictions et dissonances, ainsi qu'une possibilité ouverte, infinie, de résonances qui pourront venir du *jeu* ainsi laissé entre ces repères, pourtant inamovibles, que sont les mots, les phrases, les paragraphes. Le poème en prose est une « disposition au sens » du texte poétique, plus généralement de tout texte littéraire, et donc en fin de compte au texte du monde, qui rend tout susceptible d'être reconnu comme poétique : il faut pouvoir voir la poésie en tout, et en cela, Baudelaire est héritier des grands visionnaires, et tout simplement des vrais regardeurs (Rousseau, Chateaubriand, Bertrand, Stendhal), qui ont fait naître la prose poétique, c'est-à-dire la conscience de la musicalité profonde à l'œuvre dans toute parole littéraire. Mais le propre de Baudelaire, poète tendu entre

classicisme et vie moderne, consiste à avoir rejeté le primat embellissant du rythme subjectif imposé au monde par la grandeur d'âme de ses prédécesseurs ; au monde tel qu'il est, lieu du mal, du spleen, de la misère et des inégalités sociales, à la condition prolétarienne du poète, il faut conserver son visage véritable, et donc réinventer une prose poétique comme outil en faveur d'une vérité qui ne céderait pas sur la beauté. Dans cette « disposition au sens », la place du lecteur est importante, ce qui ne va pas forcément de soi quand Baudelaire l'affirme ainsi : certes l'héritage rousseauiste fait du lecteur soit le « frère » proximal trouvant reflet de soi dans ces poésies « malades », soit l'indigne contemporain, « chien » devenant mauvais quand l'auteur remplit son sacerdoce de dire la vérité, dans une alternative dont les deux termes forment l'espoir et le désespoir d'un auteur en proie aux grandes fragilités des âmes sensibles et révoltées ; pourtant, dans cette préface, malgré le sarcasme sur la « volonté rétive » du lecteur, la place de son libre choix de lecture est inscrite dans le programme d'écriture du *Spleen de Paris*. On atteint ainsi un dernier stade de polyphonie dans le texte : celui qui permet à la lecture de se repérer dans un circuit fermé (le serpent tout entier) qui cependant n'a rien d'obligé en tant que parcours (combinaison infinie des tronçons entre eux).

Analyse formelle des l.20-22 : ce que ne doit pas être une prose poétique dans *Le Spleen de Paris*

Revenons à notre passage. L'ironie nous pousse à considérer dans son ambivalence l'ensemble énonciatif constitué par la fin du texte. Qu'en est-il de la période (notion propre à la langue latine aux phrases amples, dont le développement harmonique est construit par des structures syntaxiques, rythmiques et des figures permettant) des l.20-22 ? Nous avons vu ce qui en elle pouvait déterminer sa lecture comme un éloignement de la part de Baudelaire vis-à-vis d'Houssaye. Mais comment cela se donne-t-il à lire ? Analysons pour cela la construction de cette période, basée sur un ensemble de procédés d'amplification.

I. Une période déployant le lyrisme à travers divers procédés d'amplification

A. Outils sémantiques

1. Champ sémantique de la quantité, faisant écho aux « innombrables rapports » :
 - a. déterminant indéfini quantitatif pur de la totalité et article : « toutes les (...) »
 - b. Valeur générique de l'article défini (« le cri », « la rue », etc.) : on est dans l'esthétique du cliché, des lieux communs.
2. Construction d'une isotopie bas/haut, vertical/horizontal, témoignant mimétiquement de la montée de la voix du vitrier à travers les étagements de la rue parisienne.
 - a. Superlatifs : « les plus hautes »
 - b. Sémantème de la position spatiale la plus haute, présent dans « mansarde »
3. Portée sémantique de certains retours de sonorités : par exemple, dans « **cri** **str**ident du **V**itrier », on peut entendre (aux deux sens du terme : ouïr et comprendre !) la dimension stridente de l'assonance en *i* et de l'allitération en *r* (ou plus globalement de la triple répétition du trigramme ou tétragramme *cri/stri/tri*, où l'on a chaque fois consonne sourde (*c*, (*s*)*t*, *t*)+*r+i*).

B. Outils syntaxiques

1. Apostrophe et apposition initiales lançant le mouvement oratoire
2. Structure interro-négative permettant de donner une prosodie ascendante

3. Construction de la dépendance syntaxique : 2 infinitifs COI de « tenter », coordonnés, eux-mêmes construisant leurs compléments en COS-COD, dans lequel le COD connaît le plus de déploiement interne : on obtient ainsi une amplification de la quantité des groupes syntaxiques croissante :
 - a. « de traduire (...) *Vitrier* » : le COD est lui-même un GN composé de deux expansions du nom pivot : épithète et CDN
 - b. « d'exprimer (...) rue » : le COD :
 - i. nom déterminé par une alliance déterminant indéfini et article défini, et formant avec l'épithète antéposé un groupe prosodique et sémantique compact (construction d'un seul être notionnel, par opposition avec la simple postposition nom+adjectif)
 - ii. subordonnée relative adjectivale déterminative, introduite par le pronom « que » (qui a pour antécédent « suggestions » et pour fonction COD de « envoyer »), et qui a pour fonction épithète liée de l'antécédent. Cette proposition est elle-même constituée ainsi : COD-sujet-verbe- double complémentation circonstancielle de lieu (1. exprimant la destination : GP simple, et 2. indiquant le trajet : GP composé d'une épithète antéposée et marquée par le superlatif, du nom central et du CDN).

C. Outils rythmiques

1. Vous-même (2), mon cher ami (4), n'avez-vous pas tenté (6) de traduire en une *chanson* (8) le cri strident du *Vitrier* (8), et d'exprimer dans une prose lyrique (10 ou 11) toutes les désolantes suggestions (10) que ce cri envoie jusqu'aux mansardes (9), à travers les plus hautes brumes de la rue (12)
2. On observe un rythme croissant qui lance la phrase dans son apostrophe par deux groupes brefs, puis augmentant progressivement jusqu'à un redoublement 8/8 dans son premier groupe infinitif COI.
3. Le second groupe infinitif COI est plus massif (oscillant autour du décasyllabe blanc : 10 ou 11, 10, 9), s'achevant en un alexandrin à la construction lourdement et non-canoniquement structuré en 3-6-3, mettant ainsi l'emphasis sur le groupe central (« les plus hautes brumes »), ce qui sémantiquement correspond tout à fait au mouvement d'ascension visant à être souligné.
4. Ainsi, de façon globale, on a :
 - a. une progression en cadence majeure,
 - b. marqué cependant par des pauses de ponctuation ainsi que par des équilibres locaux et partiels (ainsi, où placer l'acmé de la phrase : après « *Vitrier* », « lyrique », etc. ?)

II. Une phrase-ekphrasis à la portée ambiguë

A. Cette phrase se pose comme répondant à un triple programme :

1. L'évocation d'une réalité communément regardée par les deux poètes, et ayant donné lieu à un poème d'Houssaye
2. L'illustration « par le geste » de ce qu'est cette prose poétique : la forme est tout aussi éloquente, sinon plus, que le fond
3. À la jonction de cet objet et de ce code, il s'agit de la description d'un poème — poème idéal, censé rendre hommage à celui d'Houssaye, censé en récapituler l'esprit. Ce résumé, par sa volonté esthétisante marquée, peut donc aussi se lire

comme une ekphrasis : celle, écrite par Baudelaire, de la « prose poétique » porteuse du *Vitrier* de Houssaye

B. Sur le plan rythmique : le dernier alexandrin peut être à la fois interprété comme :

1. Élogieux : une fin conventionnelle tout à fait acceptable et très avantageuse vis-à-vis de l'objet décrit : hommage au poème d'Houssaye
2. Ironique : d'une lourdeur de construction 3-6-3 qui annihile toute sensation finale d'envol
3. Sérieux : cette lourdeur de l'envol est purement physique et spatiale : nulle autre aspiration n'est désormais présente, à l'inverse de l'idéal, tout aussi présent dans *Les Fleurs du mal* que le spleen.

C. Sur le plan sémantique : remotiver les lieux communs :

1. Une dévalorisation certaine des ambitions est liée à la « tentative » d'Houssaye :
 - a. « innombrables rapports » : connotation d'une dimension qualitative d'infini
 - b. « Toutes les désolantes » : dénotation beaucoup plus prosaïque et pauvre, quantitative
2. Cette phrase accumule ce qu'il faut appeler au sens strict les lieux communs, c'est-à-dire ces lieux que plusieurs poètes se partagent, et à partir desquels il va falloir faire jaillir une singularité poétique véritable.
 - a. « La rue », « les désolantes désolations » (quasi épithète de nature), « le cri strident », etc.
 - b. Un tel « partage des clichés » est évidemment porteur d'une comparaison entre les deux poèmes, celui d'Houssaye le fraternitaire et celui de Baudelaire le dandy hystérique.
 - c. Mais notons donc que Baudelaire ne rejette pas les clichés : il les dispose, comme sur une scène première, celle de son siècle et de sa doxa (incarné par la bonne volonté navrante d'Houssaye), afin de pouvoir, par contraste, poser sa propre poétique, sa propre poésie du lieu commun.

D. Sur le plan pragmatique, que prouve ainsi Baudelaire par cette virtuosité ?

1. Le fait qu'il est lui aussi capable d'illustrer cette « prose poétique », celle de ceux qui veulent parer la prose par la beauté propre de la poésie, en en faisant un parfait pastiche
2. Que ce mouvement de lyrisme est, somme toute, trop parfait, pour convenir à sa propre définition de la prose poétique, qu'il a donnée auparavant.
3. → Il va falloir voir ce qu'il propose lui-même : ce sont les poèmes eux-mêmes (en l'occurrence, représentés par « Un mauvais vitrier »), et c'est à l'ultime étape de leur présentation, déceptive, que se livre le dernier paragraphe du texte.

Analyse des l.23-27 : ce que ne peut s'empêcher d'être le poète du *Spleen de Paris*

Il n'y a pas lieu me semble-t-il de recourir dans cette fin de lettre à la notion de « poète maudit⁴⁵⁰ », pour

⁴⁵⁰ Attention, je rappelle que cette expression de « poète maudit » est en soi un anachronisme, puisqu'on la doit à Verlaine — qui ne l'employa pas pour désigner Baudelaire. Toutefois, la notion de malédiction du poète apparaît,

désigner l'image que donne Baudelaire de lui-même. On peut dire que cette grandeur tragique de l'âme poétique est déjà trop haute, en registre, pour entrer dans le ton bas adapté à l'objet du *Spleen de Paris*. D'où, peut-être plus éloquente encore dans l'abaissement prosaïque du poète, cette vision du poète en homme *mesquin*.

I. Le poète vis-à-vis de son « mystérieux et brillant modèle » : entre idéal et différence⁴⁵¹

A. Force ironique et subversive du syntagme « **mystérieux et brillant modèle** », porteuse d'une pluralité de discours simultanés : cf. *supra*.

B. 1^e phrase du paragraphe : **vision dégradée du poète** : développement d'une *captatio benevolentiae* paradoxale mais tout à fait topique

1. Caractérisation de la *persona* du poète, de l'image à laquelle doit être identifié la voix qui va porter la poésie qui suivra → construction d'un ethos.
2. 25 : Affects négatifs et recours à un nouveau jeu avec les lieux communs : reprise du topos de la punition du pécheur, présentant une tautologie (la jalousie ne peut être synonyme de bonheur) dans une expression précieusement modalisée (verbe d'appréciation prudente ; subjonctif (dans la complétive) de dépendance vis-à-vis de la suspension de vérité du verbe principal ; négation à deux termes).

C. Une distanciation progressive par rapport au contre-modèle :

1. Infériorité par rapport au canon visé (paradigme traditionnel de l'idéal, qui jauge tout en termes de supériorité/infériorité) :
 - a. 26 : adverbe intensif « bien »
 - b. 28 : accident apparaît comme le pivot de toute la phrase :
 - i. En apposition après virgule à la longue périphrase qui le précède : ce terme ainsi est repoussé à la toute fin de la complétive.
 - ii. Il ainsi mis en relief entre la pause (virgule) et la relance du mouvement syntaxique de la relative (qui ne s'arrêtera plus jusqu'à la fin).
 - iii. Mais ce terme ne peut avoir sa force sans ce qui précède :

D. 27 : **Construction sémantique de la notion d' « accident »** (paradigme de la différence, qui pense en termes de décalage) :

1. Périphrase composée d'un pronom indéfini qualitatif suivi d'un complément, portant le sème de l'indéfinition :
2. *Quelque chose* désigne la singularité indéterminée
3. Au cœur de ce syntagme pronominal, parenthèse à valeur de commentaire (figure rhétorique de la parembole) : désignation de l'in-définition dans laquelle se tient l'objet proposé, c'est-à-dire de l'absence de définition.
 - a. Pareille absence peut certes connoter la déconsidération (indignité à prendre le nom déjà peu déterminé de *quelque chose* : la subordonnée hypothétique renforce cette dimension),

dans la sphère romantique, dès 1832 chez Alfred de Vigny, *Chatterton* : « (...) du jour où il sut lire il fut Poète, et dès lors il appartient à la race toujours maudite par les puissances de la terre (...) ».

⁴⁵¹ Je reprends ici le terme de la grande thèse de Jean Lecoq sur la psychologie littéraire à la Renaissance : *L'Idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

- b. mais aussi l'irréductibilité de cet être de discours encore vierge de tout nom.

E. L'enjeu littéraire se dessine : vers une définition, encore à fonder, du singulier accident

1. un nom existe déjà, « prose poétique », mais une réalité nouvelle vient d'être créée, qui ne peut se réduire à ce qui déjà est rangé sous cette catégorie :
2. il faut refonder le nom de « prose poétique » en lui offrant un référent neuf : ce recueil de « poèmes en prose », humbles (« petits »).
3. → dimension d'annonce de cette dernière phrase. D'où la valeur du pronom démonstratif dans le syntagme « ce que » introduisant la périphrastique : certes cela désigne un référent abstrait (objet interne à ce dont parle cette phrase), cela fait également référence à la petite scène du Baudelaire « ratant » son but lorsqu'il écrit « Un mauvais vitrier » (anaphore), mais on peut également voir dans ce démonstratif une valeur cataphorique : la fin de préface annonce « ce qu'il a projeté de faire », c'est-à-dire le recueil qui suit.

II. Autoportrait du poète et de son idéal raté : l'ethos portant la voix du *Spleen de Paris*

A. Exigence de fluidité et de rigueur de « l'esprit » : la construction syntaxique

1. Système corrélatif organisant la subordination complétive de la principale : « non seulement... mais encore... », permettant ainsi toute la construction de la fin de la longue phrase.
2. Cette fin est composée des deux subordonnées complétives COD de « s'apercevoir », verbe pronominal à valeur réfléchie double, de perception puis de jugement :
 - a. la complétive « que je faisais quelque chose... » mène jusqu'au terme « accident ». Jeu sur l'étymologie neutre : ce qui arrive d'imprévu et qui dysfonctionne par rapport au déroulement correct.
 - b. La relative permet d'embrayer sur la connotation péjorative d'« accident » fait embrayer le mouvement de jugement sur celui de perception, qui occupe les quatre dernières subordonnées relatives :
 - i. deux déterminatives épithètes coordonnées par « mais » renforçant le contraste entre foule et idéal personnel,
 - ii. une troisième dépendant de la précédente...
 - iii. ... et rectrice enfin d'une ultime substantive périphrastique.
3. L'exigence comme idéal : lexicque :
 - a. Présence de la dimension spirituelle : « esprit », « projeté » : maîtrise de la conscience
 - b. Présence de la dimension créatrice : « poète », « accomplir »
 - c. À la croisée de ces deux présences dénotée, la présence connotée de la figure emblématique de ce champ sémantique selon Baudelaire : Poe.

B. Une « humiliation paradoxale⁴⁵² »

⁴⁵² Je précise que je joue ici sur les mots ! Le genre de « l'éloge paradoxal » est une figure de l'ironie et de la satire particulièrement prisée à la Renaissance de la part des humanistes et inspiré de Lucien, auteur antique (*L'Histoire véritable*, entre autres, ayant grandement influencé Rabelais) ayant fortement influencé la réflexion sur les rapports entre Histoire, récit et vérité. Il s'agissait de critiquer la personne dont on fait pourtant l'éloge (parfait exemple d'éloge paradoxal : éloge du Roi anglais Edouard le Quint par François Villon au chapitre LXVII du *Quart Livre*). Ici, je me

1. Humiliation à comprendre sur plusieurs niveaux :
 - a. Topos de la déconsidération auto-infligée : suite
 - b. figure étymologique : abaissement spirituel vers la terre (jeu de mot étymologique traditionnel (bien qu'inexact) : *humilis* vient de *humus*), c'est-à-dire rapprochement du prosaïque : programme esthétique de la modernité poétique.
 - c. Jeu de la logique représentationnelle des trois dernières relatives : les sèmes d'un mouvement de descente (« humilier profondément ») puis de hauteur (superlatif de grandeur) aboutissent au « juste » milieu. Les oscillations qui font *varier* la phrase s'achèvent en un point final nommant enfin le parfait équilibre.
 - d. Trace allusive de l'embranchement possible d'un contre-discours (encore l'ironie !) : l'adverbe de manière *singulièrement*. La singularité est une valeur ; elle désigne ce qui, n'obéissant pas aux règles générales, n'en possède pas moins sa propre légitimité, sa propre régularité, qu'il s'agit de savoir lire. Désignation du régime de lecture attendu : être fidèle la singularité, au *bizarre*, de cet objet poétique encore non identifié.
2. 28 : Affirmation de la supériorité absolue du poète :
 - a. « tout autre que moi » : Opposition massive entre la totalité distributive (déterminant indéfini singulier, quantitatif pur) parcourant tout le spectre de la généralité humaine *sauf un* : *autre* (pronom indéfini qualitatif marquant l'altérité), dont le référent réel est identifiable par le seul indice du complément du pronom : « que moi » : désignation exceptive
 - b. Désignation négative, en creux, de l'orgueil du poète : identité entre l'orgueil selon autrui et l'humiliation selon soi : le plus haut pour autrui désigne le plus bas pour moi : par conséquent, je suis *toujours* plus haut que les autres

C. → **La juste expression de la singularité, ou une parfaite diction de l'imparfaite réalité :**

1. 29 : Italique insistant sur *juste* : évocation de la qualité d'analyse de Poe (*I have never had a thought that I could not set down in words with even more distinctness than nature had conceived it*). La qualité d'exactitude est la caractéristique du poème en prose et de la prose poétique, adaptés tous deux à leur objet neuf. Cet objet neuf a ses exigences propres irréductibles à l'antique poésie de l'Idéal.
2. L'idéal d'exacte maîtrise spirituelle de Poe est raté. Or, rater l'idéal, c'est bien tout le programme du *Spleen de Paris*, donc le logique et légitime point final de la préface-programme. Ce que vient de réussir Baudelaire, c'est la mise en acte (en mots) de son programme poétique. Sa forme a épousé strictement, *justement*, la juste registre stylistique qu'il s'agit de créer. Le discours s'achève, en tant qu'acte, en épuisant l'énonciation de ce qui le définit : le projet est atteint, achevé, *parfait* (au sens étymologique latin.)

Conclusion

L'ambition poétique est présentée en une description de l'idéal non-atteint mais présent en guise de moteur : seule façon, indirecte et négative, de désigner le poète qui sort de tous les cadres préétablis, qui se peint en un des acteurs de la vie imparfaite des villes énormes, mais toujours tendu vers la grandeur. On

permet de détourner une telle figure de discours pour désigner ce qu'effectue Baudelaire à sa propre rencontre : il s'auto-dénigre, mais ce faisant, il fait son propre éloge, qui porte également, et avant tout, sur son œuvre.

retrouve ainsi l'ambition du poète des *Fleurs du mal*, mais déclinée selon un rapport expressif neuf, inédit : une image elle-même « rapetissée » pour l'auteur des « Petits Poèmes en prose ». L'enjeu poétique de créer un style obéissant à la dignité propre de son objet, vie moderne et sécularisée, spleenétique et prolétaire, est donc présent d'un bout à l'autre de cette lettre-préface. Présence en acte, dans le style même de l'écriture, ce qui révèle cette lettre comme étant elle-même le premier tronçon de ce serpent, le premier des poèmes en prose. Mais présence spécifique à ce lieu auctorial par excellence : son objet propre, c'est le dessin (autant que son dessein) de la figure d'auteur à laquelle rattacher ce qui va être écrit. C'est l'assertion, homogénéisant la forme et l'objet, d'un ethos.

Annexe...

... voici ce que pourrait donner un « plan express » de commentaire composé pour ce genre de texte pris dans son ensemble (cf. les minutes de notre fin de séance pour le contenu).

Problématique

Une lettre-programme fondée sur deux tropes communicationnels : l'adresse et la polyphonie ; ces deux dispositifs permettent la mise en place d'une figure ironique, de plus en plus dominante. Au travers de cette forme, Baudelaire construit (décrit) l'objet de son recueil (la vie moderne mise sous le signe du spleen de la ville énorme), définit la poétique adéquate à cet objet (la prose poétique) et adopte un registre de style qui s'accorde à une telle ambition (un style moyen, adapté à un texte épistolaire, voire bas, adapté au recueil des *Petits Poèmes en prose*).

I. Adresse au destinataire du recueil/dédicataire : le style moyen de l'épistolaire moderne

- A. Un système de communication épistolaire :
 1. Lieux conventionnels : apostrophe, formules, etc.
 2. Aspects syntaxiques : modalités de phrase, instauration d'une possibilité de dialogue
- B. Un registre épistolaire : le registre moyen
 1. Cf. *Dictionnaire de rhétorique* de Molinié : correction, ni relâché ni soutenu
 2. Un ton de la confiance : trope de la confiance, de l'élection pour le dialogue
- C. Lettre-dédicace :
 1. Titre : « À (...) » (ne JAMAIS oublier de commenter un titre !)
 2. Vocabulaire
 3. Élargissement du schéma communicationnel (P3)

II. La description d'un objet singulier : Spleen sans idéal

- A. Une métaphore construite progressivement : le serpent
- B. Importance du registre métalangagier et du poétique : les lieux de la définition
- C. L'image négative du poète : le lieu de l'ethos (fin)
- D. → La description d'une esthétique selon la catégorie (manquante) du recueil

III. Un style à venir : la prose poétique selon Baudelaire

- A. Une figure organisatrice dominante : l'ironie
- B. Définition par le contraste, 1 : ce que ce ne doit pas être

C. Définition par le contraste, 1 : ce qu'est cette prose poétique, sur le mode imparfait.

Baudelaire, *Le Spleen de Paris*

Cours 2. Analyse des premières et dernières pièces

Voici une première approche du *Spleen de Paris*. Cela ne constitue pas à proprement parler le cours personnel que je ferai parvenir dans un moment ultérieur, mais une plateforme de discussion et de repérage, dans le détail du texte, des enjeux qui me semblent principaux, poétiques, esthétiques, éthiques, dans un bon nombre des pièces du livre, ou qui structurent l'organisation du discours baudelairien.

Ce deuxième cours reprend l'étude là où le premier cours l'a laissée : après la lettre-dédicace à Houssaye, à propos de laquelle j'ai tenté de poser plusieurs problématiques formelles et thématiques. Un troisième cours continuera à questionner d'autres types de poèmes, mais toujours dans le but de questionner ce qu'il en est de la poétique baudelairienne propre au *Spleen de Paris*, ce « pendant aux *Fleurs du mal* ». Enfin, un essai d'interprétation plus large et récapitulatif viendra, quatrième et dernier temps de ce cours.

Ci-dessous, ne figurent donc que quelques pistes, quelques problématiques, qui vous donneront un aperçu des thèmes que j'aborderai samedi 8.

Proposition d'un premier classement des poèmes

Une étude de la disposition au sens du *Spleen de Paris* peut s'ébaucher en étudiant plusieurs pistes. Les voici, à titre seulement de classement — je m'en expliquerai de vive voix. En attendant, cela peut avoir quelque chose de peu intelligible, je m'en excuse.

- Le principe général : le glissement (serpentin...) d'un poème à l'autre : contiguïté et capillarité ; jeux d'écho, jeu de recomposition sans fin. Dimension « inorganique », par opposition aux *Fleurs du mal*.
- Le début : I→VIII. Programme éthique, poétique ; mélange sans prévision (journalisme) → vie mêlée du peuple parisien
 - o I-III : art éthique et poétique. Le regard = l'objet. Identité poétique.
 - o IV-VI : le regard sur d'autres, ou sur la part sociale (médiocre) : conditions réelles
 - o VII-VIII : les visages d'autres/de soi en rejetés :
 - II, XIII, XIV
 - XX, XXXVII, XXXI
 - XXVII
 - XLVII
 - L
- Les arts poétiques
 - o Attention : « Le Thyrses » est la seule présence effective de l'ambition esthétique « géniale » des *Fleurs du mal*, avec la dualité
 - o I-III : (Le regard = l'objet. Identité poétique), XXXII, XLIV, XLVI
- Les échos aux *Fleurs du mal* :
 - o Poèmes à comparer,
 - o Allégories
 - o Allégorie, destin : XVI, XXV (?), XXIX, XLV
- Les poèmes annonçant « Anywhere out of the world » : I, XVIII, XXXIV, XLI, XLIV, XLVIII
- Visages de l'amour (L'amour et la femme — dont le rapport à l'image du poète (Muse, etc.)) : VII, XI (adresse), XVII-XVIII, XXV (cf. XXXVIII : belle et bénie), ≠ XXVI ; XXXVII(poète)-XXXIX [laide → laid : XL], XLIII (Muse), XLIV (lien avec « Anywhere »)
- Visages sociaux négatifs : IV, VIII, X, XXIII
- Le regard sur l'époque: fraternité, pitié, ironie :
 - o Idéologie : XV, XIX, XXIII (?), XXVI (cf. « Amour), XXVIII, XXX, XLIX
 - o Lien à la foule (personnes, présent, etc.) : XII

- Narrations : IX, XXVII, XXIX, XXX, XLVII (?)

Quelques points de départ

Le rapport aliéné et contrarié du poète (ou de ses équivalents) à l'autre

Le début du *Spleen de Paris* donne des figures contrariées de l'artiste, de son art et de son rapport au monde et aux autres : contrariété généralisée, y compris dans le cas d'une intériorisation de cette gêne (dans « Le "Confiteor" de l'artiste »). Il sera donc nécessaire de s'intéresser aux figures de l'autre, de l'altérité en général, et en particulier aux figures de l'interlocution.

Voyons les situations de dialogue proprement dites. « **L'étranger** », donne le « la » à l'ensemble du livre ; la position de l'artiste est alors celle du répondant, de celui qui doit répondre. Mais l'interlocution est également présente, dans « **Le désespoir de la vieille** », mais dans son impossibilité de communication, tandis que la position de la petite vieille, cette fois, est la position de celle qui appelle. On a donc deux positions différentes du poète dans la relation à autrui. Quant au « **Fou et la Vénus** », il s'agit d'une situation de souffrance extrême, dans laquelle l'appel de l'amant ne reçoit aucune réponse : pas même les pleurs du bébé, seulement le silence sans âme de la statue de la Beauté : l'amour est appel, la Beauté de l'Idéal est silence — quelle est la nature de ce silence : retrait du monde d'un Idéal véritablement existant (argument en faveur d'un platonisme de Baudelaire), ou tout simplement « chimère » incontournable, mais fiction tout de même, qui accompagne tout homme en proie au spleen et se vivant ainsi, au cœur de ce monde, aussi malheureusement qu'un exilé. « **Le chien et le flacon** » témoigne quant à lui d'une volonté de partage de la part du poète, à laquelle répond l'aboiement, de bêtise et violent, de ce chien de public.

Le dialogue peut se faire intérieur, ce qui cependant jamais ne fait oublier le rapport à l'extérieur. Mais avec « **Le "Confiteor" de l'artiste** », le dialogue, et sa difficulté, prend aussi la figure du dialogue entre le poète et le monde, permettant ainsi tout à la fois de généraliser et d'intérioriser la scène du dialogisme. « **La chambre double** » fait de l'irruption d'autrui la source du « bruit », c'est-à-dire de ce qui rompt le silence et le calme, et ramène le poète, de sa rêverie « artificielle », dans la noise de son existence réelle et médiocre : la présence de l'autre est violence, et révèle l'artificialité du monologue intérieur, du regard que porte le poète sur le lieu qu'il habite.

Enfin, il y a les situations proprement sociales, qui font l'objet de « tableaux » que nous livre le poète. Dans « **Un plaisant** », la crise du dialogue prend son jour sadique, méprisant et ridiculisant, par le violent traitement hors-langage de l'âne par son maître, et par l'adresse du « beau plaisant » au pauvre animal (adresse qui a, en fait, pour véritables destinataires, les camarades) : vis-à-vis de ce tableau social d'incommunication ou de fausse communication méprisant l'être à qui l'on s'adresse, le poète se situe lui-même dans une rupture totale de communication ; c'est le premier tableau à présenter ainsi le mode dominant du rapport du poète à la société : l'ironie (ou la distance) et la critique (morale). Avec « **Chacun sa chimère** », on assiste à un tableau dont le poète est encore témoin, mais avec lequel il entre en communication, en dialoguant avec les hommes porteurs de chimère — au point de se présenter lui-même comme porteur de sa propre chimère, s'intégrant ainsi dans le référent du pronom indéfini, quantitatif pur, du titre, « chacun » : une certaine communauté de condition (alourdie, donc aliénée) le rapproche de ses semblables, et les fonde dans une même humanité.

Enfin, tout au long de ces différents poèmes, c'est la *persona* du poète, à ses différentes facettes, mais également sa posture énonciatrice et interprétatrice, qui font l'objet d'une présentation.

L'importance de la dualité, ou « La chambre double »

Enfin, notons que la structure duale est à l'œuvre dans de nombreux poèmes : dialogue, deux personnages, deux moments, deux atmosphères, etc. Évidemment, c'est avec « La chambre double » que cet aspect trouve son incarnation la plus flagrante et la plus claire dans sa portée. Il faudra donc s'intéresser à la portée de ce dualisme, et plus généralement sur l'absence ou la forte minoration des formes dialectiques (trinité, synthèse, etc.) dans *Spleen de Paris*.

Titres

Le titre de chaque poème doit être étudié : que/qui désigne-t-il ? Un être, un état, un acte de parole, un type de personnage, de comportement, un lieu, une allégorie, une légende interprétative, etc. ? Quel ton est le sien vis-à-vis du poème : programmatique, ironique, interprétatif ?

Analyse poème par poème : problématiques et propositions d'approches formelles

Étude liée des huit premières pièces

L'étranger

Pour « L'étranger », on s'intéressera particulièrement à la construction de la *persona* du poète au travers de l'interlocution (cela sera repris en écho par « Anywhere out of the world »), et au travail de délimitation de l'aire poétique proprement dite par rapport au champ de la doxa. On peut regarder également ces variations d'expression autour d'une même structure de réponse. Enfin, c'est un « programme » qui a fonction d'ouverture (même si la construction n'est pas celle d'un « recueil » définitif — on en reparlera par ailleurs).

Le désespoir de la vieille

Pour « Le désespoir de la vieille », on peut s'intéresser aux procédés et à la structuration narratifs, et en particulier au jeu des « temps » ainsi que des discours rapportés. De quel type de récit s'agit-il : fable, allégorie ? Quelle y est la place de la parole rapportée de la petite vieille ? Enfin, comment considérer la valeur de la « morale » (trop ?) explicative qui vient clore le récit ?

Le « confiteur » de l'artiste

Pour « Le “confiteur” de l'artiste », le terme fondamental me semble pouvoir être : l'expérience de l'infini comme objet de la poésie véritable, et ses conséquences sur la psyché du poète. La structure et le ton de ce poème appelle une étude du retournement, quasiment terme à terme, qui s'opère entre les deux premiers paragraphes d'un côté, et les deux derniers de l'autre. Quelle est la poétique qui se définit dans la première moitié, comment se donne-t-elle à lire (modalités phrastiques, prosodie, etc.) ? Quel est le programme poétique propre au regard baudelairien sur cette aire lyrique, et qui se donne à voir avec le retournement, c'est-à-dire au changement de focalisation et de point de vue sur la même chose poétique ? Enfin, on pourra s'intéresser à la jonction stylistique, propre à l'écriture de Baudelaire mais également source de souffrance psychique, entre une esthétique du « vague » et la présence acérée de l'expérience de l'infini ?

Un plaisant

Avec « Un plaisant », on a affaire à un « tableau ». Il contribue à introduire la « modernité » dans sa dimension sociale et « satyrique⁴⁵³ ». On peut donc en particulier étudier la présence du ton moderne par excellence : le tableau de fait divers, de scène croquée à la mode journalistique (on peut faire un point sur les procédés narratifs propres à ce type de récit bref), par un flâneur qui en est témoin. Le cadre est important, ainsi que l'« habillage » (au sens propre et figuré) auquel les personnages sont sujets, ce procédé permettant de faire embrayer, sur la scène typique, une valeur ironique de jugement. Enfin, il importe de voir la dimension *spectatrice* du poète qui, pour la première fois, se met en scène en tant qu'observateur, c'est-à-dire « enquêteur » (ce qu'il sera plus que jamais dans « Mademoiselle Bistouri ») : quelle est la place de la subjectivité énonciatrice, et surtout, quelle est la définition/la portée de sa posture de moraliste ?

La chambre double

Dans « La chambre double », on assiste au premier texte majeur et d'une étendue plus longue. C'est à l'embranchement des différents régimes de réalités l'un par rapport à l'autre (réalité artificielle de la rêverie,

⁴⁵³ Baudelaire est coutumier de cette orthographe au lieu de « satirique ».

réalité sordide de la vie) qu'il faut s'intéresser, et à la façon dont cela influe sur le style de parole (structures phrastiques, programmes descriptifs, etc.). ainsi apparaîtra la principale qualité poétique : non plus tant la dimension massive de l'infini de « Confiteor », mais celle « infinitésimale » (l.19), tenant à la fois de l'atmosphère et d'une hyper-finesse perceptive artificiellement provoquée. On pourra ainsi s'attarder à cette stylistique de l'énervement et de la déception (au sens profond, dépressif, du terme), qui accompagne là encore un procédé d'opposition dualiste dans l'atmosphère des deux moitiés du poème (l.1-47 ≠ l.48-90). De même, on pourra étudier la dimension allégorisante dominant l'ensemble de ce poème, témoignant de la tension qui existe toujours dans la perception poétique des choses sensibles et des correspondances qui s'y mêlent — qu'il s'agisse de procéder à une ascension à partir d'elles, ou au contraire de se laisser à nouveau happer par la médiocrité du monde.

Chacun sa chimère

Avec « Chacun sa chimère », on a affaire à un tableau allégorique, mais dans lequel le rapport à l'allégorie fait l'objet d'un jeu de réécriture et de re-valorisation : toute une attitude de distanciation est à l'œuvre par rapport à la dimension fantastique, ou merveilleuse, du sujet. La posture du poète évolue, et ici elle se pose dans sa double dimension : celle de l'enquêteur cherchant à trouver le sens de ce qu'il voit, et celle de la transformation prosaïque d'une convention poétique donnée (l'allégorie de la Chimère), afin de la transformer en un objet poétique propre (en particulier par le jeu de la description du décor). Dans la continuité des pièces II à V, on a donc affaire là à la mise en œuvre du programme poétique singulier de ces « poèmes en prose ».

Le fou et la Vénus

Ce poème est l'un des plus emblématiques de l'esthétique romantique telle que Baudelaire la réintègre dans sa conception de l'amour et surtout de la beauté, et de sa structure duelle, d'inspiration shakespearienne (via Hugo), par opposition à la seule beauté classique (antique et transmise par le XVII^e siècle français). Le programme de ce poème se situe dans un terme, dont l'amplification donne lieu à tout le programme poétique : le soleil : d'où lumière et chaleur, d'où érotisme et dimension universelle, d'où enfin, et surtout, un silence qui baigne positivement la description de la première moitié du poème (l.1-13), et négativement dans la seconde (l.14-30). On peut s'attacher essentiellement à deux aspects du poème. Tout d'abord, la poétique proprement baudelairienne de la description des synesthésies se déploie dans la description du parc. Ses effets, esthétiques et érotiques, surdéterminent par contraste le sens de la scène principale annoncée dès le titre, et qui embraye sur cette première partie. Cette situation de non-échange, qui continue un programme descriptif (s'agit-il d'un ensemble statuaire, « artificiel », ou d'une confrontation entre un véritable être humain et la présence de celle qu'il statue et met sur un piédestal, qui incarne la beauté et reste de marbre ?).

Le chien et le flacon

Avec ce poème, on étudiera, outre la question de la menée du récit anecdotique, on pourra s'intéresser à trois questions. Tout d'abord, la question du rapport du poète à son public ; la question de l'animal et des différents « supports identificatoires » ; puis la question de l'interprétation, donnée de l'intérieur de la situation diégétique, par le poète qui se met lui-même en scène : comment établir la valeur stylistique de la comparaison, faisant écho à la structure déjà repérée dans « Le désespoir de la vieille ».

Étude liée des six dernières pièces

La soupe et les nuages

Voici un poème qui renoue, dès son titre, avec les deux pendants du recueil : la rêverie poétique et la trivialité quotidienne. Une fonction de récapitulation est à l'œuvre dans ce poème, qui reprend différentes lignes thématiques, images ou procédés (on pourra, enfin, évoquer son rapport avec les poèmes précédents). Par ailleurs, une structure en écho permet de donner une musicalité et une harmonie à l'ensemble du poème : ronde des répétitions qui n'est pas sans rappeler non plus une certaine circulation

entre les deux personnages, le poète et sa muse, qui se construisent dans une image du couple qui peu à peu évolue vers une relation maternante.

Le tir et le cimetière

Ce poème constitue l'intégration d'un *memento mori* dans le corps même du livre. Il se présente sous la forme d'un extrait de récit à portée fantastique, mais vite dévié vers des considérations philosophiques et comiques. Par ailleurs, il s'agit d'une mise en scène, également, de la « réception » de cette parole du mort au sein du récit, et au sein du livre en lui-même.

Perte d'auréole

Ce poème permet un des jeux les plus forts du livre autour d'un lieu commun de la représentation du poète : à partir du stéréotype de l'auréole de gloire du poète, se met en place un dialogue qui permet de déconstruire radicalement ce cliché. Cet exercice se fait à travers un traitement de l'image métaphorique de l'auréole qui remotive un cliché, déployant ainsi le programme poétique du *Spleen de Paris* ainsi que son éthique de l'ironie.

Mademoiselle Bistouri

On regardera rapidement ce qui, dans ce poème, ramène la *persona* du poète en enquêteur, en expert de la *vision*, et l'éthique poétique d'une telle quête de connaissance par la poésie. Cette éthique se situe entre d'une part la proximité de la raison avec la folie (par opposition avec la doxa) et d'autre part l'ambivalence baudelairienne vis-à-vis de la religion, dont témoigne la dernière prière. Enfin, on pourra étudier le retour du lieu clos de la chambre, et de l'ambivalence que prennent en général les lieux et les personnages quand ils font retour dans *Le Spleen de Paris*.

Anywhere out of the world

La structure dialogique est fondamentale dans ce texte, pour lequel il vaudrait mieux parler de « soliloque », y compris au sens premier du terme (c'est une œuvre de Saint-Augustin). La scène du dialogue est ici totalement intériorisée, et on y voit paraître un grand thème de la poétique baudelairienne : la réintroduction de l'Idéal comme sortie du monde. La structure autant que le thème fait écho, en grande partie inversé, à « L'étranger ». On pourra donc lire cette pièce, comme « La soupe et les nuages », « Mademoiselle Bistouri » et « Les bons chiens » en écho aux pièces liminaires. En particulier, c'est toute la question du rapport du poète à l'infini qui ressort dans ce cri.

Assommons les pauvres !

Voici l'un des plus ironiques et cependant l'un des plus éthiques poèmes du *Spleen de Paris* ; la dimension politique est ouvertement montrée, mais c'est bien sur le plan éthique de la véritable fraternité de condition (par opposition à la « charité fraternelle » proudhonienne) que Baudelaire place son rapport à l'autre, au pauvre, à son semblable — ainsi, on rejoint l'esthétique du « tableau » parisien, mais avec un *engagement* du poète et non seulement une position extérieure d'observation. Une dimension comique est à l'œuvre, à mettre elle aussi sur le plan de l'adéquation du poème, et ici du poète, avec la modernité qui est l'objet principal du *Spleen de Paris*.

Les bons chiens

Cette dernière pièce est le *finale* du livre. Le chien joue ici comme une allégorie récapitulative à plusieurs degrés : topos littéraire et philosophique, image de la modernité, dimension esthétique, manifeste poétique. Mais au-delà, une dimension purement esthétique est là : ekphrasis par moments, jeu d'affichage du « chant » et de refrain emportant ce poème dans une ambiance proprement poétique, bien irréductible à une dimension seulement prosaïque. Enfin, la structure en boucle (le chant pour les chiens commence, et s'achève sur la raison pour laquelle il faut chanter pour les chiens), achevant *Le Spleen de Paris* par un hommage du poète envers les êtres qui l'inspirent.

Baudelaire, *Le Spleen de Paris*

Cours 3. Le régime poétique du langage

La question autour de laquelle nous avons tourné lors de notre première séance sur *Le Spleen de Paris* a été celle de la place du poétique dans ces textes : comment le repérer, et l'analyser ? Nous allons samedi prochain, 22 novembre, questionner plus précisément encore cette place et ses repérages. Nous travaillerons au moins sur quatre textes ou points du recueil : « Une mort héroïque », « La belle Dorothée », « Le thyrses », et le passage de « Portraits de maîtresses » à « Le galant tireur ».

Cette fois, au lieu de vous indiquer des problématiques propres à chaque texte, je vous propose une petite réflexion sur la notion de « poétique », ainsi qu'une typologie des analyses formelles ou critiques/théoriques que nous avons pu, ou pourra, faire. Nous reprendrons de façon plus linéaire chacun des textes, et nous y retrouverons, dans la logique propre à chacun, les remarques dont je vais vous faire part ici.

Le Spleen de Paris se signale par sa difficulté même à y repérer ce qu'il y a de poétique dans son écriture — on peut même dire qu'ensuite, les héritiers de Baudelaire réintroduiront, d'une façon ou d'une autre, des marquages de poésie, là où le maître moderne les a (presque) totalement éradiqués. C'est cette difficulté que nous affrontons ensemble dans nos cours. Le repérage du poétique dans ces « Petits Poèmes en prose » nous mène à réfléchir à notre regard sur la « chose poétique », voire à l'infléchir et sans doute à le renverser totalement : la poésie moderne n'a, il faut l'avouer, plus grand-chose à voir avec la poésie « traditionnelle ». Et dans ce renversement, on peut dire que *Le Spleen de Paris* constitue un moment-clé, à la fois inaugural pour la poésie non-conventionnelle, et indépassé, voire plus jamais égalé ensuite, dans sa radicalité « prosaïque ». Il m'apparaît donc plus que jamais qu'avec *Le Spleen de Paris*, la question : « Comment repérer le poétique ? » doit être prise à rebrousse-poil.

I. Du prosaïque au poétique, et non l'inverse

En effet, il faut partir de ce qui est donné, de ce qui se présente à nous de prime abord, car cette « évidence » a forcément sa fonction : dans ce livre, le « poétique » est apparemment invisible. Il ne faut donc pas partir du « poétique » et le traquer, mais au contraire, avant toute chose, nous laisser aller à la lecture « naïve » d'un texte qui se donne en toute clarté, avec une écriture « prosaïque » qui semble ne rien nous celer. C'est pourquoi, face à ces textes, nous devons procéder en premier lieu à des analyses stylistiques traditionnelles de textes en prose : considérant sérieusement par exemple la mise en récit, le travail du tableau journalistique, la retranscription d'une anecdote qui a pu toucher le narrateur de différentes manières (ironie, pathos, curiosité), ou encore le programme descriptif d'une page d'ekphrasis (même si là, avec ce jeu entre codes artistiques, nous nous rapprochons déjà de la dimension poétique), etc.

Étudier le « discours du récit » (Genette), dans toute sa diversité, c'est déjà questionner ce qui fait l'objet de la réflexion poétique de Baudelaire. Nous avons observé cela à travers les premiers poèmes, en particulier la lettre-dédicace (genre de la lettre et de la dédicace), « L'étranger » (forme du dialogue), « Le désespoir de la vieille » (récit anecdotique), « La chambre double » (description), « Les bons chiens » (méditation philosophique), etc. Nous aurons recours à ces mêmes analyses au sujet de deux textes au moins : « Une mort héroïque » (qui fait chatoyer les rapports entre discours et récit) et « La belle Dorothée », qui montrent la progression d'un discours qui, passant par récit, description et commentaire, demandent au moins de repérer les principaux outils servant à ces types de discours.

Il faut aller aussi loin que possible dans cette voie pour pouvoir déployer toutes les *personae* qui construisent la *figure* de l'énonciateur dans le livre. Par là, nous voyons se dessiner les rapports entre la matière narrative éparpillée (les diégèses diverses) et les différentes postures énonciatrices. Le fait de recourir à ces différentes postures témoigne d'une variété, donc d'une volonté de variation, c'est-à-dire déjà d'un jeu sur le langage. Par « variété », on peut certes désigner un principe esthétique : il s'agit de rendre

compte de la vie moderne dans toute sa diversité, et en un sens, on peut parler d'une attirance toute « pittoresque », au pied de la lettre : *Le Spleen de Paris* recueille tous les aspects de la vie urbaine qui méritent d'être *dépeintes* par « le peintre de la vie moderne ». Sur ce point (parmi d'autres !), Baudelaire est proche de Théophile Gautier, dont le programme d'écriture, par exemple dans *España !* prétend à une telle qualité de pittoresque⁴⁵⁴. Mais plus encore, c'est dans le geste de la variation proprement dite que se situe l'interrogation du langage et de sa « production » : interrogation de la forme en elle-même, c'est-à-dire posture véritablement poétique.

II. Décrire des fonctionnements poétiques : proposition de classement

En effet, le poétique commence dès lors que l'on s'intéresse à la forme elle-même — on retrouve ici la définition bien connue de la « fonction poétique » par Jakobson, lorsque ce dernier commente le schéma de la communication linguistique en y repérant les différentes fonctions du langage. Non seulement la poésie « habituelle » est un terrain clairement observable, marqué qu'il est par les codes rythmiques et sonores, mais il faut également noter que Baudelaire est l'un des poètes français favoris du linguiste russe.

Le règne du poétique commence dans le moindre interstice des usages langagiers où la fonction informationnelle est prise en défaut : défaut de clarté, d'économie, de maigreur ou de complétude (je désigne par là les lois de la construction de l'information, et qui permettent de juger de l'efficacité communicationnelle d'un message linguistique). Mais ces défauts ne sont que des indices et ne suffisent pas en eux-mêmes, car ils peuvent très bien ne témoigner que d'un réel défaut de maniement des codes chez l'énonciateur. Il faut voir de quoi, et comment, est empli cet espace interstitiel, ainsi évidé ou désigné par un quelconque signe de dysfonctionnement (et ne surtout pas oublier que la saturation du « style informatif » peut elle-même être l'un de ces signes ! On l'a vu par exemple avec « L'étranger » ou la lettre-dédicace). C'est-à-dire : étudier les traces qui font dévier le texte par rapport ce qu'on appelle la « norme » (notion évidemment tout à fait épineuse !).

Désignons ces traces comme des phénomènes de répétition ou de différence qui sont soit clairement marqués, soit sensibles à la lecture (visuelle ou orale), soit enfin allusifs. Une telle gradation, du marquage évident à l'allusion, dessine une progression vers les paliers les plus subtils, et sans doute les plus profonds, dans la lecture du livre. Je reprends donc cette répartition, en soulignant combien, à chaque fois, forme et signification sont totalement indissociables.

1. Des phénomènes clairement marqués

Par « phénomènes clairement marqués », je désigne :

- les effets purement formels
 - o de typographie (l'italique dans « Le galant tireur »),
 - o de répétition de segments entiers d'énoncés (les effets de « refrain » ou d'échos au sein d'un même poème — « Le galant tireur » —, entre deux poèmes — « Portraits de maîtresses »/« Le galant tireur » —),
 - o voire de mise en page (l'absence de réponse de l'âme au poète dans « Anywhere out of the world ») ;
- je pense également au jeu ouvert de variation sémantique autour de l'épithète de nature de « La *belle* Dorothee », poème dont on peut dire que le programme d'écriture est scandé par les changements des épithètes désignant la jeune femme, et informant ainsi le paradigme (esthétique, mais pas

⁴⁵⁴ La limite de la comparaison s'arrête ici : le pittoresque peut vite devenir proche du sens galvaudé que nous donnons à cet adjectif, pris dans son acception normale. Baudelaire ne tombe pas dans un tel excès, ou alors seulement en certains endroits, limités, volontairement plongés à titre de « kitsch » dans un océan beaucoup plus sombre ou vitriolé, au milieu duquel ils ressortent d'une façon tout à fait pénétrante — c'est par exemple le cas avec « La belle Dorothee ».

seulement : érotique, moral) du terme englobant « belle » ;

- enfin, et plus généralement, on peut penser à tous les « tropes », c'est-à-dire les figures directement repérables, que ce soit visuellement (l'allégorisation par le recours à la majuscule) ou culturellement (code clair de la comparaison — « Le chien et le flacon » —, de la métaphore par abstraction d'un terme concret, ou inversement par illustration d'une notion abstraite).

2. Des phénomènes sensibles à la lecture

Par « phénomènes sensibles à la lecture », désignons les phénomènes nécessitant de passer par l'expérience de la lecture, par son déroulement linéaire et continu.

- Cela peut s'opérer évidemment sur le plan phonique : phénomènes sonores, phonétiques et rythmiques locaux. On l'a vu avec « Le "confiteor" de l'artiste » ou la lettre-dédicace ; on le verra avec « Le thyrsé ».
- Mais ce déploiement dans la continuité se remarque également dans la dimension sémantique : je pense aux programmes d'embranchement du texte à partir d'un terme, telle la description occupant la première moitié du « Fou et la Vénus » (sont déployés les sèmes de lumière et de chaleur contenus dans le substantif « soleil », renforcé par la métaphore in absentia du GN « l'œil [brûlant] du soleil »).

3. Des phénomènes allusifs

Enfin, qu'en est-il de ce que j'appelle « phénomènes allusifs » ?

- J'entends par là, d'une part, tous les moments où une intertextualité est à l'œuvre :
 - o En particulier avec *Les Fleurs du mal*, mais aussi avec d'autres écrits baudelairiens, ou d'autres ouvrages de la tradition occidentale.
 - o Mais cette intertextualité existe également, et avant tout, à l'intérieur du livre, d'un texte à l'autre, et tisse des lignes thématiques, des figures spécifiques, mais qui au fur et à mesure qu'avance la lecture s'étoffent, se complexifient, se défont : c'est le cas par exemple dans le cas de la série thématique des « muses », ou plus généralement des femmes belles inspirant l'amour des hommes, cadre dans lequel « La belle Dorothée » entre en résonance directe avec la Vénus du « Fou et la Vénus » : comment cette intertextualité peut-elle se lire autrement que comme un simple écho thématique, et se révéler à la fois comme un programme descriptif (dans les deux cas, un soleil au zénith, mais différemment associé à la figure de premier plan), comme un programme esthétique (quel paradigme de la beauté se construit avec la jeune femme, et diffère-t-il ou rejoint-il le poème VII ?) ?
- J'entends d'autre part, et plus généralement, les présences d'une polyphonie à l'œuvre dans le discours :
 - o Ironie, mais pas seulement au sens moqueur ou jugeant (cf. nos remarques lors de la première séance).
 - o Ambivalence des significations possibles d'un terme ou d'un passage, et donc nécessité d'activer le texte selon un fonctionnement herméneutique.

4. Allégorie et régime allusif des textes

→ Par « herméneutique », il faut entendre un travail d'interprétation, de distinction entre différentes voies de lecture, différentes couches de signification — bref, on aura reconnu là la présence, fondamentale selon Labarthe, de l'allégorie dans la poétique de Baudelaire : allégorie non plus réduite à une simple figure rhétorique, non plus seulement regardée comme la création effective, réelle, d'un corpus d'images ou de représentations qui sont devenues de véritables lieux communs pour notre modernité, mais une allégorie comme principe-moteur de toute la poésie des correspondances à l'œuvre dans *Les Fleurs du mal*. Ce programme, *Le Spleen de Paris* ne l'abandonne absolument pas, mais au contraire ce livre se présente tout à la fois comme une « enquête » sur les conditions de production d'une telle poésie, et ce, en adoptant la

forme allégorique elle-même afin de désigner poétiquement le monde réel⁴⁵⁵.

Ainsi, parler de « régime allusif » à propos du texte de Baudelaire, c'est en fait désigner le fait allégorique lui-même, dont Baudelaire a une très haute conscience, mais qu'il renouvelle profondément par rapport à la tradition chrétienne et médiévale : héritier de l'école mélancolique de Chateaubriand, il neutralise cependant le platonisme du symbole et du mythe, et donc le christianisme qui fait de l'allégorie un chemin du lecteur vers la révélation d'une transcendance (Dieu, mais aussi l'assurance d'une signification ultime de toute chose). L'allégorie est avant tout un outil de langage et de pensée qui *force* toujours la méditation, la relance sans cesse, dans son rapport au monde : ce que l'on voit est à interpréter (force du « *interpretandum est* » !).

L'allégorie lance un voyage. L'âme en souffrance peut interpréter la destination de ce voyage en termes de « n'importe où hors du monde » (y compris, donc, vers les hauteurs transcendantes, ou vers les profondeurs cachées, ésotériques, des mystères), mais le voyage n'en est pas moins, radicalement et en réalité, qu'un déplacement, une lente dérive sur la platitude du monde, un glissement comme les nuages de « L'Étranger ». Dans ce voyage toutefois, l'espoir, terrible, n'est jamais absent, qu'il soit provoqué (artificiellement ou non : « La chambre double »), ou recherché et affirmé (la fin de « La belle Dorothée », mais plus généralement tout le poème, nous offre l'extase d'une vision heureuse).

III. Le régime poétique du langage

À quoi parvient-on, au bout de ce repérage ? Au fait que, fondamentalement, plus que tout repérage formel, le règne du poétique est une *fonction* du langage, et que ce qu'il nous faut décrire, ce sont donc des fonctionnements. Attention, rien n'est plus concret qu'une fonction, d'où le fait que l'on a pu faire tous les repérages précédents. Et cependant rien n'est moins réductible à un protocole fixable : jamais la poésie ne se réduira aux formes relevées, ni même à des procédés plus ou moins étalés au long du texte (telles, par exemple, qu'une métaphore filée). Aussi, le régime allégorique de la poésie baudelairienne pourrait très bien se passer des tropes allégoriques proprement dits, et même de leur déploiement tout au long d'un texte : sentir dans le réel l'« appel d'air » qui fait de la réalité la caisse de résonance pour autre chose que ce qui est sensible, ce fait seul suffit à marquer la présence vive de l'allégorie dans le regard, et fait de ce regard une poésie, c'est-à-dire autre chose qu'une mesquine contemplation satisfaite bourgeoise, repue de son existence comme l'est un bœuf, de l'herbe de son pré.

Bref, ce qui *existe*, c'est un *régime poétique* du langage — là encore, c'est un concept jakobsonien. C'est-à-dire pas un matériau spécifique, qui serait réservé au poétique, et clairement étiqueté « Poésie », tant en ce qui concerne la forme (des procédés), que dans le contenu (des thèmes). Dans ce brouillage des étiquettes, nous ne cessons d'expérimenter le fait que *Le Spleen de Paris* constitue un moment-clé. L'éclatement des cadres se fait sans même qu'on garde une quelconque trace des cadres : plus rien ne reste de la prosodie, du rythme, du jeu facile : l'éclatement est totalement invisible. Le traitement formel s'évanouit (c'est le poème en prose), les thèmes sont méconnaissables, à quelques exceptions près (surtout repérables dans l'intertexte avec *Les Fleurs du mal*). Il n'y a pas jusqu'à la « transformation » habituelle de ces thèmes qui ne soit évacuée : contrairement au pathos d'Houssaye dans sa « Chanson du vitrier », le projet baudelairien est de ne surtout pas sortir du cadre « trivial » de la prose de son temps, ni de ses « lieux communs ». Une transformation a lieu, bien sûr, mais elle ne dénature pas ses objets, elle ne les trahit pas en les travestissant en ce qu'ils ne sont pas. Rien n'est plus éloigné de la poésie de Baudelaire que l'esthétique de « l'embellissement ». Le Petit Poème en prose demeure vis-à-vis d'eux dans une fidélité éthique : la poésie baudelairienne est une méditation immanente, qui naît à partir d'un objet contingent, rencontré au hasard par le flâneur urbain ; elle ne le « hausse » pas plus que Baudelaire ne hausse le chien, l'âne ou la vieille, dont il témoigne cependant de toute la dignité, et de la valeur. Ainsi, la transformation poétique consiste bien à défiger le regard vulgaire sur le monde, mais tout en respectant son *niveau* — et ce respect est avant

⁴⁵⁵ Je le rappelle : désigner poétiquement le réel n'est pas l'enjoliver, mais le prendre comme l'objet d'une enquête que seul le poète sait mener.

tout un respect formel, stylistique : c'est l'enjeu du *Spleen de Paris* que de créer ce style poétique « médiocre » ou moyen.

Lire à régime poétique

Quant à nous, activer notre lecture à régime poétique (et non à régime « d'arpenteur agrégatif » !), c'est donc à notre tour renverser notre regard : ne pas chercher avant tout les signes extérieurs de la poésie, qui ne viennent qu'en second. Le visible n'est qu'une conséquence seconde de l'invisible, et le fini (l'usage des codes et les formes illimitées qu'il engendre) n'est qu'une conséquence de l'infini, véritable dimension du regard poétique sur les choses. Ce regard peut toucher n'importe laquelle de ces choses — « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or ». Ce qu'il s'agit de savoir faire, c'est accepter de nous laisser « couler » tout au fond du discours « commun », avec le même bonheur que Baudelaire, et accepter d'y jouer avec les mêmes codes, les mêmes « lieux communs ».

Et puis, une fois suffisamment baignés dans les formes convenues (récit, dialogue, méditation philosophique, etc.), repérer les endroits où Baudelaire laisse s'exprimer certaines *pointes* proprement poétiques, indices de dysfonctionnements, valant pour autant de « seuils », ou de « portes » par où le règne poétique embraye sur le matériau « prosaïque » jusqu'alors accumulé, patiemment construit par le discours commun. Cet embrayage emporte définitivement le texte dans un registre que Baudelaire ne quittera plus : la véritable poésie, invisible à la plupart des lecteurs vulgaires (cf. la lettre à Houssaye).

De telles *pointes*, de tels indices sont parfois massifs et immédiatement donnés (« Le fou et la Vénus »), parfois plus discrets, voire très discrets (le jeu du passé simple et de l'imparfait dans « Le désespoir de la vieille »), par moments totalement « grossiers » (le jeu de la comparaison dans « Le chien et le flacon »), et parfois carrément absents de la surface du texte : c'est leur repérage et leur classement que ce qui précède a tenté de vous proposer.

Annexes

La grande âme poétique au cœur de deux petits poèmes en prose

Les deux textes ici étudiés font partie du programme que je vous avais proposé pour la seconde séance de travail consacrée à Baudelaire, et correspondant au présent document. Je n'avais pas eu le temps de les traiter la fin du « Thyrses », et « Enivrez-vous ». J'avais annoncé la version rédigée de ces analyses : la voici.

Je rappelle que les deux poèmes se font suite, même si le principe de contiguïté n'a pas valeur absolue, puisque l'ordre se revendique comme aléatoire ; toutefois, entre le thyrses des bacchants et l'enivrement généralisé de l'existence comme grand impératif poétique, le lien ne peut manquer de se remarquer. Il me semble donc tout à fait légitime de faire se suivre leurs études. Tous deux peuvent former un doublon valant pour déclaration d'un art poétique ; sa spécificité consisterait alors à nous proposer une union des deux types de styles poétiques pourtant séparés dans « À Arsène Houssaye ». Et à ce propos, ces deux textes peuvent constituer une bonne transition vers le premier chapitre du « Cours 4. "Platitudes" de la modernité », précisément consacré à distinguer poème en prose et prose poétique.

1. « Le Thyrses » : fin de l'explication linéaire (analyse de la dernière strophe)

Introduction

La dernière strophe du « Thyrses » est un moment de la lettre qui, venant après la stricte rigueur du poème en prose, témoigne, et comme par contraste, d'un développement lyrique très fort recourant cette fois aux principaux procédés caractérisant la prose poétique. Pareille montée en régime du lyrisme « conventionnel » peut surprendre, de par son recours à cette prose poétique qui précisément constitue un contre-modèle aux « Petits Poèmes en prose ». Il me semble qu'il faut, de façon exceptionnelle, prendre cette péroraison sans y lire particulièrement d'ironie, mais au contraire la considérer comme l'expression d'une pleine sympathie entre l'auteur de la lettre et son destinataire. Cet « envoi » (au sens postal, mais aussi poétique, du terme) est une déclaration d'admiration sincère d'un artiste vis-à-vis d'un autre, considéré avec reconnaissance envers son génie, mais/et exprimé dans une position d'égalité, entre immortels : bref, une adresse à un *alter ego*...

Ainsi, « Le thyrses » me semble fonctionner comme un anti-« À Arsène Houssaye » : après la définition introductive, ironique, distanciée et en acte, du projet poétique du *Spleen de Paris*, et en opposition à la dégénérescence que constitue la production « facile » de la prose poétique incarnée par la « Chanson du vitrier » d'Houssaye, on assiste ici, tout à l'inverse, à un hommage rendu au génie du poète, à ses légitimes prétentions à l'« immortalité » et à l'ordre véritable où il peut se déployer. Ce qui s'y exprime est donc de l'ordre de la sympathie, et de la *relève* de l'ambition sacerdotale et prophétique léguée par la première génération romantique (cf. Paul Bénichou), mais une relève sous les auspices d'un regard moderne, d'une inspiration singulière et d'une technique forcément *mixte*, devant composer avec le paradigme de la beauté classique, mais aussi et surtout avec ce qui reste irréductible aux canons d'une telle beauté. C'est cette mixité dans ses conséquences esthétiques qu'incarne la présence organisatrice du principe de dualité, que l'on n'a cessé de voir à l'œuvre dans toute notre analyse micro- et macrostructurale du poème (cf. la toute fin de l'enregistrement de la séance du second samedi).

Dans cet ultime moment du poème, on a affaire à une apostrophe et une salutation, « Cher Liszt, (...) je vous salue en l'immortalité ». Au cœur de cette proposition principale, sont enchâssés une longue suite de syntagmes et de propositions déployant les espaces géographiques, les actions créatrices et réceptrices, et les groupes d'apposition au GN en apostrophe. Ainsi, plus qu'une quelconque distance ironique, c'est au contraire l'expression de la sympathie, c'est-à-dire la communauté (*sun-*) d'un vécu *personnel*, concernant le tout de la personne du poète, dans sa chair et la communication, par-delà la séparation dans l'espace et la variété dans la création. Ainsi s'enfle la déclaration d'une proximité d'autant plus exacerbée, et lisible, qu'elle s'exprime par-delà toute la distance géographique et pratique qui peut séparer les deux immortels.

Analyse linéaire

Analyse syntaxique

[₁Cher Liszt, à travers les brumes, par-delà les fleuves, par-dessus les villes [₂où les pianos chantent votre gloire₂], [₃où l'imprimerie traduit votre sagesse₃], [₄en quelque lieu que vous soyez₄], dans les splendeurs de la Ville Éternelle ou dans les brumes des pays rêveurs [₅que console Gambrinus₅], improvisant des chants de délectation ou d'ineffable douleur, ou confiant au papier vos méditations abstruses, chantre de la Volupté et de l'Angoisse éternelles, philosophe, poète et artiste, je vous salue en l'immortalité₁].

On a affaire à une principale très ample, dans laquelle sont enchâssées trois relatives adjectives déterminatives et une circonstancielle de lieu :

- « où les pianos chantent votre gloire »
- « où l'imprimerie traduit votre sagesse »
- « en quelque lieu que vous soyez »
- « que console Gambrinus »

Au sein de la proposition principale elle-même, il est possible de repérer plusieurs syntagmes ou groupes de mots amplifiant l'espace d'affirmation de la phrase :

- Des CC de lieu :
 - o « à travers les brumes, par-delà les fleuves, par-dessus les villes »
 - o « dans les splendeurs de la Ville Éternelle ou dans les brumes des pays rêveurs »
- Des participes présents à valeur adjectivale, épithètes détachées mais gardant toute leur construction verbale d'où leur complémentation (à analyser ici, à mon avis, comme autant de GP compléments d'adjectif, mais témoignant de la nature verbale des verbes, de par leur structuration transitive, voire doublement transitive), et reliés par la conjonction de coordination « ou » :
 - o « improvisant des chants de délectation ou d'ineffable douleur »
 - o « confiant au papier vos méditations abstruses »
- Un long groupe en fonction d'apposition à « Liszt » détachées : « chantre de la Volupté et de l'Angoisse éternelle, philosophe poète et artiste »

Analyse sémantique et lexicale des syntagmes relevés

Les lieux syntaxiques de l'amplification de l'énoncé minimal concernent donc dans leur ensemble des syntagmes assimilables à des fonctions nominales ou adjectivales. À ce premier niveau on peut noter parmi eux une progression : indications à valeur spatiale, parcourant symboliquement le monde dans ses éléments et ses climats où peut se trouver le destinataire (les trois relatives, la circonstancielle et les deux GN CC), puis à valeur épithétique, décrivant l'action supposée de l'artiste-philosophe (les deux participes présents). Se construit ainsi le champ complet d'une représentation de l'artiste, dans la variété du monde où son œuvre fait autorité et dans la variété de son action créatrice, et où il peut se trouver (le système corrélatif « quelque (...) que » renforce l'ubiquité potentielle de la situation actuelle de Liszt, renforcée par les CC suivant) ; est également affirmée, en tout premier lieu, la distance qui peut séparer, mais nullement changer, le lien qui relie les deux épistoliers (premier CC, récapitulant la diversité des éléments (air, eau, terre civile), et, par les locutions prépositionnelles, la diversité des moyens de traversée (transpercer, sauter, survoler)). La nature lexicale des verbes témoigne de la louange de l'art de Liszt, élargie à l'échelle du monde (verbes humains aux sujets abstraits : « chantent », traduit). Quant aux deux substantifs concernés, « piano » et « imprimerie », ils lancent l'évocation des deux media par lesquels se diffuse la production de Liszt.

Analyse rythmique

Sur le plan rythmique à présent, on peut noter l'expansion de la parole, par expansion interne. Cette dernière est dominée par un jeu classique fait de l'équilibre numéral des groupes (isolement, binaire, ternaire) et de leur disposition numérique (quantité de syllabes, donnant lieu à une cadence majeure ou mineure). Le tout, selon des effets marqués plus (ici le jeu sur l'équilibre numéral est flagrant, voire surjoué) ou moins (le jeu sur les cadences reste tout à fait visible, sans toutefois démarquer de façon

ostentatoire les grands vers hérités, hormis peut-être pour le tout dernier envoi.

1. Répétitions binaires ou ternaires à différents niveaux d'organisations (propositions, GN en fonction de CC ou d'apposition, épithètes, CDN, complément de l'adjectif) :
 - dispositions binaires :
 - relatives : « où (...), où (...) »
 - balancements conjonctifs :
 - « et » : « la Volupté et l'Angoisse » (renforcé par la majuscule allégorisante)
 - « ou » :
 - « dans les splendeurs (...) ou dans les brumes »
 - « improvisant (...) ou confiant »
 - Ce balancement est reflété à l'intérieur du premier groupe « chants de délectation ou d'ineffable douleur », cette dualité étant même maintenue par l'équilibre entre le premier groupe : substantif+complément du nom, et le second : adjectif+substantif
 - Dispositions ternaires :
 - Énumération :
 - Sans « et » final : « à travers (...) par-dessus les villes »
 - Avec « et » final : « philosophie, poète et artiste »
 - Trois propositions : « où les pianos (...), où l'imprimerie (...), en quelque lieu (...) soyez »
2. Organisation des groupes syntaxiques majoritairement en cadence majeure, en tout cas dans un souci d'euphonie :
 - initialement, 3 groupes égaux de 5 syllabes (« à travers (...) villes »)
 - deux relatives plus amples (9 et 11), proche du décasyllabe (à vouloir les y réduire, il faut effectuer la diérèse sur « piano » et faire l'élisie du « e » muet dans « imprim'rie » : deux excès, l'un « poétique en diable », l'autre populaire-parigot, deux mouvements contraires qui se contrebalancent tout en se soulignant l'un, l'autre : typiquement ironique...)
 - l'ensemble circonstanciel de lieu créant un mouvement d'élargissement spatial tout à fait flagrant :
 - un octosyllabe très calme, spécifié ensuite par un décasyllabe (4/6 : « dans les splendeurs/de la Ville Éternelle » : mouvement majeur),
 - puis un groupe encore plus ample, composé à son tour
 - d'un décasyllabe (« ou dans les brumes des pays rêveurs », avec rime en [eur], circulaire si l'on envisage les deux décasyllabes isolément)
 - et d'un heptasyllabe (la relative déterminative).
 - Le groupe des participes présents évoquant les activités créatrices : un mouvement ample, mais moins ouvertement ;
 - Un envoi tonique de 4 syllabes (« improvisant »)
 - Le groupe COD du verbe, centralement distribué par la conjonction « ou », peut se compter 7/7, cadence égale, se rapprochant par ailleurs de l'équilibre lexical binaire des deux groupes « chants de délectation » / « ineffable douleur » (cf. ci-dessus)
 - Un groupe dépassant légèrement l'alexandrin, selon un ordre majeur 6/7 (« ou confiant au papier » / « vos méditations abstruses ») — ou bien : 6/8 (avec diérèse classiques sur « méditations »), claire cadence majeure, tout à fait plausible.
 - Groupe des appositions à « Liszt » :
 - Premier ensemble, binaire 7/7 : noter le retour du doublon binaire/heptasyllabe
 - Second ensemble : 3/5 (je compte les deux derniers éléments ensemble par la liaison entre « poète et », enclenchant sur le dernier terme de l'énumération) — c'est la dernière occasion de nommer Liszt, d'où le choix solennel du rythme ternaire et de la cadence majeure, associée aux termes les plus nobles qui se puissent concevoir

chez Baudelaire. Bref, il s'agit de nommer le génie incarné, seul apte à porter le sublime dans l'art.

- Envoi final : décasyllabe, vers noble de l'époque préclassique, traditionnellement découpé en 4/6, dont la vertu est de provoquer une cadence majeure accélérée ici par le déséquilibre interne de la seconde partie du vers blanc : « en l'immortalité » : 1/5, qui crée un effet d'accélération avec « je vous salue » (cadence mineure 4/1), rehaussant l'expansion en 5 syllabes du dernier et unique mot, clairement illustratrice de sa signification : « l'immortalité ».

Conclusion

En guise de conclusion, je me permettrai de relever la représentation très forte de la conjonction « ou » (renforcée en écho par le pronom relatif « où » lui-même redoublé). Il peut s'agir d'un « ou » d'indétermination, de choix, en ce qui concerne les différents lieux. Toutefois, il est un endroit marqué où cette conjonction prend un tout autre sens : lors de la désignation de « la Volupté ou de l'Angoisse éternelles » : l'allégorisation des deux valeurs si hautement baudelairiennes sont à la fois distinguées et mises sur un même plan (la conjonction les *coordonne*, elle ne les subordonne pas), et l'on sait combien le passage entre ces deux polarités de la subjectivité poétique peut se faire de façon fulgurante, voire se transformer en un vécu ambivalent et indissociable : le « ou » désigne alors, aussi, mais pas seulement, le *sive* latin (désignant l'identité entre les deux termes, et non plus le choix, contenu quant à lui dans le *vel*). Cette simultanéité qui toutefois n'annule pas l'entière opposition polaire entre les deux termes, n'est-ce pas la vérité ultime de l'expérience poétique et érotique de la subjectivité baudelairienne ? L'adjectif « éternelles », avec son pluriel, les rassemble, leur donne un statut égal et optimal — tout en disant bien qu'elles sont hors du temps, et ne peuvent donc se suivre, se compléter, disparaître pour laisser place à l'autre : c'est bien toute l'ambivalence, toute la souffrance, et toute la jouissance de cette expérience extatique, et pourtant totalement matérielle⁴⁵⁶, qu'autorise la poésie ou toute autre source d'enivrement... comme on va le voir avec le poème qui fait immédiatement suite au « Thyse ».

En attendant, notons cette échelle que le prêtre et bacchant Baudelaire réimpose, à lui comme à Liszt son égal : tous deux ne sont qu'immortels, tandis que l'éternité est réservée à leurs déesses et guides, les Idées, *ou* les Sensations.

2. « Enivrez-vous ! », commentaire composé

Introduction

Nous savons ce qu'est un thyse, désormais. Soit. Mais il ne suffit pas de savoir quelle en est la signification, aussi singulière et poétiquement subvertie soit-elle, pour en connaître le *sens*. La question fondamentale demeure : à quoi sert un thyse ? Quel est le monde dans lequel il peut être l'allégorie de la sagesse ? Quelle loi énonce-t-il à ceux qui croient en son pouvoir, communauté à laquelle Baudelaire veut, idéalement, faire participer son lecteur ? C'est de tout cela qu'est porteur « Enivrez-vous ! », titre impératif suivant immédiatement le « Thyse ».

Pour reprendre un des legs baudelairiens majeurs à l'imaginaire contemporain, tout « paradis » est « artificiel » : il est un état réellement vécu par la psyché au moyen d'un artifice corporel, et il n'est pas artificiel au moment où il apporte la joie ; il n'est artificiel que dans, et par, l'évanescence de son règne.

⁴⁵⁶ Par ces termes, je fais référence au titre de l'œuvre théorique de Le Clézio, *L'Extase matérielle* (Paris, Gallimard, « Folio », 1969). Dans cette expression, je me permets de voir un résumé tout à fait fulgurant de ce qu'est l'expérience artistique véritable, en tant qu'elle n'est pas une expérience religieuse ou transcendante (sinon il y aura extase tout court — cf. nos échanges sur la notion d'extase dans la méditation d'Hadrien au sujet de la nuit syrienne), et encore moins une expérience réductible à des déterminations purement sociales, culturelles, psychologiques voire neurophysiologiques. Et avec ses mots, il me semble que Baudelaire, dans *Le Spleen de Paris*, fait naître ce regard à la fois sans mythologie et cependant sans réductionnisme, sur ce qu'est l'expérience de l'art à l'époque qui est encore la nôtre.

Mais il est d'autres façons d'accéder à ces états, énumérées par « Enivrez-vous » : érotique, voyage, etc. Et à sa façon, le poète est l'*artifex* par excellence⁴⁵⁷ qui, par la lecture de son poème, rend possible l'instauration d'un état de capture de l'âme par un parfum puissant et insaisissable. C'est cet ensemble dont le bref poème en prose dresse le paradigme.

Ce paradigme n'est pas seulement dominant, donnant lieu à une diversité de phénomènes : ce chatolement, les autres poèmes du recueil peuvent en témoigner ; ici, c'est l'objet de ce paradigme lui-même qui semble être l'obsession particulière du poète. Cette invitation à l'ivresse se fait selon une longue figure d'expolition : une seule information est donnée, parfaitement et suffisamment énoncée par le titre, y compris (et surtout !) dans sa forme injonctive ; le corps du poème n'est que la reformulation de cette information, et les différents moments du texte sont comme une redondance par rapport à cette unique information (à la différence de la paraphrase, il ne s'agit donc pas de renseignements particuliers donnés autour d'un thème central, mais le développement de ce dernier en tant que tel⁴⁵⁸). Bref, une seule et même chose infiniment répétée : de quoi créer une certaine ivresse à réception...

Quels sont donc les différents moyens de l'amplification mis en œuvre dans le discours baudelairien⁴⁵⁹ ?

Plan

Problématique : Quel peut être le sens d'un impératif ?

1. Un *memento mori*
2. Vivre en poète

I. Un impératif : une situation d'interlocution

A. Une situation d'interlocution généralisée

1. Une situation de parole forcée
 - a. Importance de l'impératif, P5
 - b. Verbes à valeur injonctive (« il faut », l.1, 4)
 - c. Modalité exclamative
2. Une mise en abyme ?
 - a. Un dialogue imposé (l.10, 13, 15)
 - b. Une adresse au lecteur

B. Une expression de l'absolu et de l'exclusivité

1. La totalité
 - a. Pronom de la totalité singulière : « tout » et périphrase (11-13)
 - b. Évocation du temps : « toujours » (1), « sans cesse » (17)
 - c. Article défini (10-11, 14)
2. L'unité exclusive (1-2)

⁴⁵⁷ Au sujet de cette notion d'*artifex*, un point de détail que j'ai oublié de préciser concernant « **Une mort héroïque** » : l'analyse psychologique du Prince en poète, dans le début du texte, prend pour point d'appui la figure de Néron, exemplum du prince dont la tyrannie reste liée à la mégalomanie de s'être crû poète inspiré. L'incendie de Rome fut provoquée afin de nourrir l'inspiration de son lyrisme ; quant à ses derniers mots avant de mourir, ce furent : *Qualis artifex pereo* (que Francis Ponge, toujours aussi érudit que génial, traduit par : « Quel artificier je meurs ! »).

⁴⁵⁸ Cf. le memento de figures rhétoriques à partir du *Dictionnaire de rhétorique* de Molinié, « Lieux du discours, amplification » (p.6).

⁴⁵⁹ Cette obsession énonciatrice me semble fonctionner un peu comme dans « **N'importe où hors du monde** », à ceci près qu'alors, c'est inversement dans la rétention, par la négative, que se dit « n'importe où hors de [tout ces lieux ne méritant même pas un commentaire] !

3. Une indistinction, ou une indifférence, des moyens
 - a. Totalité indéfinie : 5-6
 - b. Expression de l'indéfini
 - i. « quelquefois » (7)
 - ii. Effet de liste (17-18) avec la conjonction « ou » témoignant de l'absence d'importance du choix (cf. la locution prépositionnelle « à votre guise »)
 - c. En parataxe
 - i. CC de lieu (7-9)
 - ii. COS (10-13)

C. Effets d'écho

1. Effet de cercle : « Il faut » (1-4)
2. Refrain, *memento* : 5-6, 17-18

II. Une allégorie du temps

A. Un effet de circularité (2-4//16) ; premier déclenchement du régime allusif

B. → Embrayage sur un terme typiquement baudelairien : « horloge »

1. Au milieu
 - a. Du poème (au cœur de tout, le temps : obsession baroque)
 - b. D'une liste : surprise et dissonance : cette seconde occurrence, par son retour, déclenche le régime allusif de la lecture
2. Situation d'interlocution : un ordre étrange : « demandez quelle heure il est »
 - a. → Connotation du *Memento mori*
 - b. → seconde dissonance : l'important est de connaître l'heure de s'enivrer → inclinaison vers le *Carpe diem*...

C. ...À une nuance près : il s'agit d'une *révolte contre* le Temps, l'Ennui, le Spleen

Même l'*aurea mediocritas* horacienne, est rejetée. Il y a une raison politique à cela : le vécu du temps, dans l'histoire médiocre et déchue, n'a plus rien ni d'héroïque (Hugo) ni d'horatien (le Rousseau des *Rêveries*) ; Baudelaire est finalement plus contaminé par une mélancolie issue de Chateaubriand, bien que radicalement étranger, par ailleurs, à ce qui marque la position du grand prosateur.

Baudelaire, *Le Spleen de Paris*

Cours 4. Platitude de la modernité

Voici l'essai d'interprétation de la forme du Spleen de Paris que je vous propose, comme annoncé en introduction à nos deux journées de travail sur le détail des textes. Il ne s'agit pas de résumer ni de rappeler ces analyses de textes, mais de les resituer et les réintégrer dans les grandes perspectives que j'avais annoncées en préambule à nos analyses de tous ces « petits tableaux spleenétiques » ; ces perspectives sont ici développées pour elles-mêmes.

Ce qui suit s'intéresse à des catégories transversales : elles ne concernent ni tous les poèmes du Spleen de Paris, ni chacun avec la même pertinence. Vous verrez ainsi, que quelques-uns parmi eux reviennent comme des « points de fixation », auxquels je fais sans cesse retour. À vous de « picorer » ce qui vous semble intéressant par rapport à vos propres points de fixation. C'est à partir d'eux que peu à peu, se construit la singularité de votre lecture ; j'espère que la mienne, dans son ensemble ou par quelques-uns de ses développements, pourra aider la vôtre.

Plus que jamais, j'insiste sur la dimension de proposition de cette lecture. Il s'agit d'un essai que je livre à votre propre lecture comme aide, mais également (et avant tout !) en attendant votre avis critique, qui sera à mes yeux très précieux, comme toutes les discussions que nous avons pu avoir ensemble durant nos journées de travail, et dont je suis heureux qu'elles aient été enregistrées, car elles ont apporté des lumières tout à fait pertinentes à nos analyses. Quant à mon propre rapport au Spleen de Paris, je l'ai dit et les personnes présentes l'ont senti, il a été influencé à la fois par un sentiment de grande chaleur et une certaine gêne : c'est de loin l'œuvre qui m'a le plus « accroché », à tous les sens du terme, d'où certains trébuchements face à ces pages qui me semblent si denses, et si importantes pour comprendre notre propre rapport à l'art et au monde, tant nous sommes des enfants de cette modernité dont Baudelaire est indéniablement le plus légitime et le plus repérable des pères.

N.B. Deux annexes sont présentées, à des titres tout à fait hétérogènes. La première annexe est constitué de citations issues de l'ouvrage de John Jackson, Baudelaire sans fin, dont j'estime quant à moi qu'il est le plus pénétrant et le plus englobant des critiques baudelairiens (et de la modernité littéraire en général) actuels. Je vous conseillerais même d'aller lire en priorité ce recueil de citations ! Quant à la seconde annexe, elle est tout à fait facultative : il s'agit d'une petite réflexion personnelle sur ce qu'est la photographie argentique, d'un point de vue « sémiotique », c'est-à-dire en tant que langage, et ce qu'implique l'apparition de ses « clichés » dans le champ des arts, dès lors qu'il s'agit de penser les rapports entre écriture et image.

Enfin, suivra un prochain document qui rassemblera les deux analyses que je n'ai pas eu le temps d'achever lors de notre second samedi de travail : une analyse linéaire de la longue période achevant « Le Thyse », et un « plan-express » de commentaire composé d'« Enivrez-vous ».

Sommaire

I. Poème en prose vs prose poétique	235
1. Enjeux formels et éthiques mêlés.....	235
2. Vers une poésie apte à dire des objets modernes : d'un style moyen à l'âge moderne	236
II. Le poète moderne, l'exilé de l'idéal	238
1. L'or médiocre, la médiocrité dorée et la boue des villes	238
2. Hugo à revers : de quel idéal parle-t-on ?.....	239
3. Hors de tout idéal, la modernité	240
4. <i>Le Spleen de Paris</i> : quelques propositions de lecture du titre de l'ouvre.....	240
III. Modernité et style poétique	242
1. Être moderne : du sublime à la sublimation	242
2. L'encerclement des Fleurs du mal par <i>Le Spleen de Paris</i>	242
3. Du style moderne	244
4. Une poétique des lieux communs à l'âge de leur reproduction industrielle: clichés et des stéréotypes	244
IV. Qu'est-ce que la singularité poétique ?	246
1. Le poète, imparfait.....	246
2. Singulier, pas supérieur : le dandy et le moraliste.....	247
3. Folie, masque en creux de l'infini.....	248
4. L'éthique de l'enquêteur : la réévaluation de la fraternité	250
V. Le glissement comme principe de passage	251
1. La présence imageante du serpent, contamination séminale	251
(Petite digression au nom des bêtes...).....	251
2. Progression de la lecture : glissement, déplacement, tremblement.....	252
3. Le glissement entre les espaces.....	255
VI. L'allégorie dans le glissement : l'humble comparaison au ras du sol	257
1. La dynamique allégorique, hors de tout mythe.....	257
2. La lourdeur prosaïque : une pensée de l'allégorie.....	259
VII. « Pour faire pendant aux <i>Fleurs du mal</i> »	260
1. Simultanéité, complémentarité	260
2. Le « rehaut » du <i>Spleen de Paris</i>	262
Annexes	265
Annexe 1. Extraits de John Jackson, <i>Baudelaire sans fin. Essais sur Les Fleurs du mal</i>	267
Annexe 2. Qu'est-ce qu'un cliché photographique ?	283

I. Poème en prose vs prose poétique

Sans prétendre faire un cours à proprement parler sur les deux notions de poème en prose et prose stylistique, il me semble possible de lancer à leur propos quelques lignes de réflexion qui vont nous guider dans ce cours. Cela me permettra par ailleurs de faire une transition avec le cours précédent⁴⁶⁰, consacré au régime poétique du langage.

Disons en guise de thèse que le style du *Spleen de Paris* est la prise à revers de la « prose poétique » : le « poème en prose » cherche non pas à dire poétiquement le prosaïque, mais à respecter l'être singulier du prosaïque, du banal, du commun, et donc à s'adapter à lui, et non l'inverse : croire « rehausser » la valeur des sujets humbles en les « magnifiant », c'est ignorer la source possible de leur réelle beauté, par le fait d'éliminer ce qui fait leur exacte misère réelle, c'est-à-dire leur pathos sans grandeur (pas obligatoirement leur laideur...), mais poignant (sans pour autant que cela fasse verser le poète dans la compassion et la charité, ni dans la condescendance). Ainsi, dans *Le Spleen de Paris* se trouve reconduit le but poétique de fidélité à la beauté, à un degré renforcé de vision du réel, un degré tel qui permette de voir ce que d'autres n'y voient pas : la vérité, donc l'état de la beauté qui lui est propre. Un état à la fois lui-même miséreux et cependant resplendissant — à l'image de la belle **Dorothée**.

1. Enjeux formels et éthiques mêlés

La notion de « poème en prose » est symétrique du projet de « prose poétique » : l'esprit en est strictement inverse.

La prose poétique a la haute ambition de donner à la prose française la grandeur de la grande prose antique, alors que lui manque le rythme, absent d'une langue française dépourvue du décompte entre syllabes brèves ou longues. C'est en retrouvant le « nombre » français, c'est-à-dire la cadence métrique des vers canoniques, et en travaillant les mêmes outils prosodiques et sonores que la poésie, que la prose pourra atteindre une « périodicité », la qualité de la période latine. Cette qualité est nécessaire pour pouvoir en atteindre aussi l'ampleur : nulle amplification possible sans un rythme qui assure à la lecture une unité qui saura allier souplesse agréable à la sensibilité, et suivi du sens précis véhiculé par le discours. Un tel objectif, déjà fortement incarné par la haute conscience syntaxique et stylistique de la praxis rhétorique, horizon de toute production littéraire française à l'ère Moderne, devient d'autant plus motivé lorsqu'une nouvelle subjectivité littéraire se fait jour, avec Rousseau. La parole de l'écrivain se fait à nouveau confession, et doit témoigner d'une vérité, et ce, dans son allant même, flot dont l'émission, orale autant que scripturaire, vaut pour preuve de la sincérité qui lie l'orateur à son propos. L'ethos romantique trouve ici sa fondation — et il n'est sans doute pas anodin de voir que les deux parangons de la prose poétique nous sont livrés avec *Les Confessions* de Rousseau et les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, deux œuvres autobiographiques, genre où l'écrivain enracine sa légitimité à écrire dans la narration continue qui mène de l'origine d'une vie à l'advenue de l'existence à l'écriture, en un seul souffle naturel autant qu'artistique.

Les caractéristiques de la prose poétique se repèrent donc dans l'introduction des traits formels organisateurs de la poésie au sein du mouvement de la prose, laquelle toutefois ne se départ jamais de ses buts propres : narrer ou discourir ; l'élément exclu est la disposition typographique du vers,

⁴⁶⁰ À ce propos, je rappelle qu'en annexe est donnée une analyse détaillée d'un pur moment de prose poétique, dans la dernière strophe du « **Thyrse** » — suivie par une mise en perspective de la modalité poétique de l'existence : l'enivrement, donnant son titre à « **Enivrez-vous** », dont est proposé un plan détaillé.

la régularité fixe du jeu rimique. Sur le plan du matériau thématique ou stylistique, on repérera la richesse des termes, le haut registre du style, la présence de formules rhétoriques relevées, et par exemple le recours à un régime allégorique. En tout, une volonté d'aspirer le souffle plat de la prose vers des hauteurs ou des vitesses dont l'ampleur dépasse ce qui est habituellement attendu à la lecture d'une page de prose. Ce qui prime pour considérer que l'on se trouve face à une page de prose poétique, c'est le ressenti global de cette aspiration, signe elle-même d'une inspiration du poète-écrivain ; autant il est, comme toujours, difficile de définir strictement ce que serait une prose « normale », autant on peut souvent repérer assez clairement les points d'embranchement qui font passer d'un régime prosaïque à un régime poétique. Ensuite, il est possible d'aller voir, dans le détail, le matériau et l'organisation stylistique d'une telle poétisation de la prose.

Le poème en prose prend l'exact contrepied de ces caractéristiques et de ces ambitions. Il suffit pour voir cela de repenser au pastiche parfait auquel Baudelaire se livre à propos de « La chanson du vitrier » d'Houssaye, et de le comparer, par contraste, à l'immédiate conclusion de la lettre-dédicace, et bien sûr avec le propre poème de Baudelaire, « **Le mauvais vitrier** ». Par exemple, les faciles homothéties entre son et sens seront évitées. De même, on ne percevra que rarement des vers blancs (et encore moins démarqués des vers nobles que sont l'alexandrin, le décasyllabe ou l'octosyllabe) ; et encore, leur présence sera alors souvent soumise à une ambiguïté dans le décompte des syllabes, ambiguïté que les descendants de Baudelaire, c'est-à-dire à peu près tous les grands poètes jusqu'au milieu du XX^e, sauront savamment entretenir ou pousser à ses plus extrêmes effets de déconstruction, de jeu et donc de signification.

Le recours au poème en prose, ou son invention faudrait-il mieux dire⁴⁶¹, est une nécessité pour Baudelaire, dès lors qu'il s'agit d'adapter l'écriture à l'objet dont elle veut traiter, et qui est la modernité, ô combien prosaïque, et dépourvue de toute présence de la beauté classique à l'état pur : dans cette réalité, le nombre et le rythme des anciens portiques ne supportent plus les bruyants échafaudages urbains de la vie pauvre et aliénée, et toute harmonie héritée doit être abandonnée pour ne pas trop désespérer du hiatus entre la chose et son expression : il faut savoir retrouver enfin l'harmonie, mais après une longue catabase au fond du monde réel. Le poème en prose est l'abaissement du nombre et du rythme poétiques, la construction de cet arsenal rythmique et analytique propre à repérer, désigner, dire et déplier la réalité : à en faire le tableau. Dans ce tableau, les méandres de l'aliénation moderne doivent pouvoir être suivis avec le plus de fidélité possible. Cette enquête et cette poursuite fascinée ne sont ni un mépris, ni une charitable volonté de « relever » cette réalité de son indignité : l'indignité est la condition dans laquelle toute la modernité évolue, et le poète autant que les autres — fraternité dans l'indignité.

2. Vers une poésie apte à dire des objets modernes : d'un style moyen à l'âge moderne

Mais partout et tout le temps, demeure la conscience de l'absence d'idéal, de beauté, de grandeur : c'est le raidissement du dandy, du moraliste qui sait que le fini ne peut être l'aune à laquelle doit se mesurer le monde, sous peine de s'y vautrer — or Baudelaire n'est pas un nihiliste de la jouissance, il est une conscience déchirée de la finitude, de l'incomplétude et de l'imperfection de la condition moderne. C'est au croisement de ces deux mouvements que peut se nouer la seule véritable tresse de la beauté réelle, existante : la beauté moderne, mêlée et non pure, faite autant de ce qu'elle est que de ce qui lui manque, bâtie autant par sa folie propre que par la statue

⁴⁶¹ Baudelaire se reconnaît lui-même comme un continuateur d'Aloysius Bertrand, mais la réflexion poétique atteint, avec Baudelaire, une profondeur proprement fondatrice.

classique contre laquelle elle s'appuie, contre laquelle elle se définit — en cela, deux visages de cette beauté et de cette condition se donnent, l'un affirmatif, le pampre autour du bâton dans « **Le thyrs** », et l'autre mélancolique, le « fou » aux pieds de la Vénus (qui reste) de marbre (« **Le fou et la Vénus** »).

La fonction du poète ne peut donc se définir dans la superficielle attention à la forme : la forme est toujours tendue par la conscience d'une finalité. La définition de la poésie est de *dire*, et de bien dire. Dire quoi ? L'objet qu'elle se fixe d'atteindre ; c'est là son ambition la plus pleine. La grandeur prométhéenne du poète ne quitte jamais la véritable entreprise poétique, et malgré les apparences, *Le Spleen de Paris* est porteur de cette ambition de dire avec vérité ce qu'il en est de son objet, objet dont la prétention baudelairienne est qu'il n'ait jamais été *dit* jusqu'à présent. C'est-à-dire que, jusqu'à présent, soit il n'a pas été vu, donc pas dit ; soit qu'il a été vu, sans être dit poétiquement ; soit qu'il a été vu, mais mal vu et, partant, mal dit, trahi (c'est la critique de la prose poétique à la Houssaye, qui à force d'enflure étouffe la fragilité de son objet). Dire c'est voir, c'est proposer avec *aptitude* une forme *décente*, qui *convienne* à la dignité propre à l'objet, c'est-à-dire qui ne le ridiculise pas en lui donnant des atours qui ne lui siéaient pas (pompe alors disproportionnée, témoignant d'un vice, au sens rhétorique du terme), mais qui n'en humilient pas cet objet pour autant. Dire, pour le poète, est une question de vérité et d'éthique, pas « seulement » d'esthétique : non pas parce que l'esthétique serait subordonnée au vrai et au bien (hiérarchie classique de Boileau, que vomit Baudelaire, cela va de soi !), mais parce que l'esthétique n'est puissante que si son flot convainquant et fascinant charrie la charge de vérité qui seule fonde, autorise, justifie que soit consacré à l'écriture un tel effort, où toute une existence peut être sacrifiée — Baudelaire en sait quelque chose, qui vit misérablement de sa plume et ne mourra pas autrement.

Ne jurer que par la beauté classique, trop statique et parfaite, constitue un exil trop facile dans le passé, c'est-à-dire une réaction. À ce titre, Baudelaire la dénonce, par exemple dans ses critiques d'art quand, lors des « Salons », il s'oppose aux peintres néoclassiques (sans pour autant négliger la valeur individuelle de tel ou tel peintre : Baudelaire n'est pas l'homme du systématique, mais du jugement de goût ayant fait ses choix), pour choisir le camp des grands créateurs — parmi eux, Manet à qui est dédié « **La corde** ».

Le programme du poème en prose consiste ainsi dans la construction d'un outil adapté à un tel objet. Partant, il ne se réduit pas à casser les cadences qui scandaient la haute poésie ou la poésie en prose. De façon plus fondamentale, il passe par la reconquête d'un terrain rhétorique délaissé : *en poésie*, le style à la fois bas et moyen *en tant que bas et moyen*, mais réadapté en des termes modernes, selon les objets de la modernité, qui sont bas et moyens, et d'où même les pointes sublimes sont avant tout considérées dans leurs conditions réelles, souvent médiocres et mesquines, d'émergence et de jouissance. L'idéal du style moyen classique est la lettre, cicéronienne ou **sénéquienne**. Sa caractéristique est la clarté, la simplicité et l'absence d'amphigouri. La lettre, adaptée au XX^e siècle urbain et populaire, trouve son équivalent dans la prose journalistique de la « lettre d'opinion ». C'est une forme qui n'offre en apparence aucun signe « distinctif » par rapport aux écrits semblables qui la côtoient dans les colonnes des journaux, et c'est elle que précisément Baudelaire va investir avec ses « **Petits Poèmes en prose** ». C'est une forme qui peut être lue sans qu'y transparaisse autre chose qu'une superficialité plaisante, inodore à qui ne sait sentir (« renifler », comme « **Les bons chiens** »), ou bien au contraire scandaleuse et paradoxale comme on l'aime, aussi, quand on est un lecteur de journal. Enfin, et surtout, le style moyen est le style qui demeure dans le commerce des lieux communs, au

sens soit le plus neutre du terme, visant à en souligner la véritable beauté (style moyen, dans le registre de la très sérieuse estime que Baudelaire porte aux lieux communs), soit au sens le plus ironique, lorsqu'il s'agit pour Baudelaire de dénoncer le *vice* (rhétorique, autant qu'éthique), vil et le plus dégradé, que représente la dégénérescence des lieux communs en « clichés » lorsqu'ils sont usés, et abusés, par la doxa bien-pensante bourgeoise.

Et puis, au sein de ce style moyen, dans l'horizontalité de cette forme « plate », qui n'a même plus le recours « facile » aux embrayeurs allégoriques et estampillés « poétiques », doit se glisser le poète, avec toute sa force prométhéenne et luciférienne, pour refonder incognito un langage qui soit véritablement porteur de singularité. C'est là ce que l'analyse de chaque poème, précisément dans sa singularité, permet de voir en détail. C'est ce que j'ai tenté de vous proposer durant nos deux journées de travail.

Bref, ainsi s'impose la « platitude », tant esthétique qu'éthique, annoncée dans le titre de ce cours. Nous ne cesserons pas désormais de la retrouver, et d'en voir toutes les conséquences.

II. Le poète moderne, l'exilé de l'idéal

1. L'or médiocre, la médiocrité dorée et la boue des villes

Le poème en prose est donc la forme d'écriture d'une certaine problématique de la « médiocrité », mais ce terme de « médiocrité » doit ne pas être pris dans son sens immédiatement péjoratif.

Il faut pour cela revenir encore au legs du XVIII^e siècle, celui d'un idéal diversement interprété, mais prégnant, et lui-même venu de l'Antiquité épicurienne d'Horace : l'*aurea mediocritas*, médiocrité dorée, ou la sagesse de savoir se tenir loin des fausses richesses du pouvoir pour leur préférer un relatif retrait, dans la culture des vertus de l'amitié et de la frugalité propices au *studium* et au bonheur véritable. Un tel état de la vie sociale du sujet a pu faire l'objet de bien des interprétations : *amor fati* qui mène à refonder l'ordre social, appel à respecter l'ordre établi (c'est à peu près le sens des principales pièces marivaudiennes, en particulier *La Double Inconstance* ou *Le Jeu de l'amour et du hasard*) ; rénovation philosophique, à l'âge des Lumières, de l'idéal épicurien antique (c'est l'art de savoir « cultiver son jardin »...) ; refuge ultime et *in extremis* contre les persécutions de tous ordres dont est capable la société (c'est la toute dernière lumière offerte par son destin au Rousseau des *Rêveries d'un promeneur solitaire*, dans un cadre bucolique où son dernier acte génial sera d'appliquer l'*inventio* au seul domaine de la connaissance non-scientifique auquel l'écrivain n'ait pas encore touché : la botanique...). On voit comment, au moins à partir de Rousseau, cet idéal de l'*aurea mediocritas*, vision « médiane » du bonheur, se rapproche de l'ambiance éthique et stylistique de la prose poétique, mais également du style moyen : conte voltairien, comédie marivaudienne, prose rousseauiste à mi-chemin entre journal autobiographique, chronique quotidienne et méditation bucolique.

À l'époque de Baudelaire, les conditions sociales ne sont plus réunies pour permettre la survie d'un tel idéal. Le XIX^e siècle urbain et industriel a connu l'espoir révolutionnaire, sa désillusion et surtout sa défaite, ou sa récupération au nom de la médiocrité bourgeoise ; c'est l'époque où la pauvreté n'est plus celle de l'humble paysan descendant plus ou moins direct des bucoliques bergers de Virgile, mais celle du prolétaire aux racines arrachées de tout *humus*⁴⁶² ; c'est l'époque où la misère naît de la main de l'homme, de son organisation civile et citadine, où le travail prend sa dimension de machine industrielle, fascinante autant qu'effroyable, avec en arrière-fond

⁴⁶² Je rappelle que, selon une étymologie inexacte, mais largement répandue, l'« humilité » est la qualité de ceux qui sont bas, proches de la terre, de l'*humus*.

l'exacerbation des luttes entre classes sociales, éclatant saisonnièrement en autant de révolutions. La solution révolutionnaire n'est pas de la guise baudelairienne, et aucune espérance dans l'avenir n'est d'utilité à quelqu'un dont le regard sur l'âme humaine combine la critique des temps présents avec une optique éternelle, ou transhistorique, qui se traduit dans une clinique de l'aliénation généralisée de l'homme.

C'est ce qui me semble devoir être mis en rapport avec la problématique baudelairienne de la transformation poétique de la réalité, présente dans le vers connu issu du dossier des *Fleurs du mal* : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or ». Une telle ambition, dans ces termes, peut-elle encore désigner les enjeux du *Spleen de Paris* ? « L'or » dont parle le Baudelaire des *Fleurs du mal* n'a rien de cette « médiocrité dorée » chérie par les Anciens, mais totalement dévaluée par l'impitoyable réalité contemporaine. La prose poétique qui naît au XVIII^e siècle est à la fois très proche, et à l'opposé, du poème en prose de la ville prolétaire du XIX^e siècle. Et avec la même inversion, ce n'est plus la médiocrité de condition de vie qui peut se trouver rehaussée au point d'apparaître comme « dorée » car en quête d'idéal, mais c'est bel et bien l'or, valeur marchande, qui se révèle dans toute sa médiocrité, et qui dans sa dévaluation écrase tous ceux qui sont obligés de vivre sous son règne.

2. Hugo à revers : de quel idéal parle-t-on ?

La modernité désigne avant tout une condition réelle d'existence, avant d'être travaillée en une poétique (technique d'écriture autant que de lecture), et d'être ainsi haussée au statut d'une esthétique (un rapport généralisé aux autres arts) et d'une éthique (Camus, dans *L'Homme révolté*, dit du dandy que son adage est de « vivre et mourir devant un miroir⁴⁶³ »). Vivre dans le monde moderne, c'est se tenir dans un présent au sein duquel on se sent radicalement en exil par rapport à un idéal.

Cet idéal, dans la littérature française contemporaine, a pu prendre la forme du passé national, pas si lointain encore, et dont on sent la radicale différence par rapport au présent des années de « Louis-Napoléon le petit ».

Ce passé est celui d'une gloire, d'un lustre qui ne sont plus. Il peut s'incarner dans un régime monarchique à jamais « Ancien » (mélancolie de Chateaubriand face aux ruines de l'Histoire passée, affection née dans les cendres causées par de l'Histoire en train de se faire). Surtout, ce passé désigne un temps qui chevauche la fin révolutionnaire du XVIII^e siècle et la levée éthique napoléonienne du XIX^e siècle, avant que celui-ci ne dégénère en siècle bourgeois. Cette époque pouvait encore soit faire la Révolution, soit avoir la grandeur d'une noblesse (d'Empire...), et ne confondait pas réaction et restauration en un programme politique médiocre : monarchie restaurée, mais à jamais défaite de son absolue certitude en un fondement divin, démocratie défaite de sa volonté révolutionnaire, ou Empire « second » amputé de l'ambition épique et fondatrice du précédent. Dans ce regard sur un passé digne de la lyre, qui traduit avant tout un vécu d'exil dans le présent, on peut voir les figures majeures du Romantisme politique et littéraire, et qu'en un sens celle d'Hugo récapitule toutes. Ce dernier, au mi-terme du siècle, est en train d'effectuer un tournant majeur dans sa trajectoire, unique dans les annales de l'histoire française, du royalisme vers la gauche républicaine, en incarnant le refus long⁴⁶⁴, sans nuance, du régime impérial de Napoléon III. Le fils du général napoléonien, héritier de la grande Révolution,

⁴⁶³ Camus insiste bien sur le fait qu'on a généralement tendance à définir le dandy en oubliant la seconde partie de la description : « vivre *et mourir* devant un miroir ».

⁴⁶⁴ Vingt ans à Guernesey ou ses avatars, il faut tenir...

soutiendra l'effort universaliste de la III^e République naissante tout en défendant l'amnistie pour les Communards en exil. La voie hugolienne est entière tendue, dans la dimension de l'idéal, entre un passé à jamais révolu et un avenir dans lequel demeure le projet de refonder une République des Lettres véritable, dont seule l'absence de compromission permettrait de reprendre dignement le flambeau du « magistère » romantique du poète, celui du « mage » et du « prophète » (Paul Bénichou⁴⁶⁵).

3. Hors de tout idéal, la modernité

Le vécu de la modernité chez Baudelaire ne repose, quant à lui, sur aucun de ces idéaux⁴⁶⁶. Et pourtant (ou précisément pour cela) c'est Baudelaire qui inaugure la modernité de la vie et de la parole. Et tout particulièrement dans *Le Spleen de Paris*. Le présent ne se lit plus à l'aune d'une lyre ou d'une gloire héritées, le parangon de sa valeur n'est plus un système de valeurs héritées — il réside dans un idéal (que *Le Spleen de Paris* remet à son exacte place) ; le passé quant à lui constitue un « arsenal » de formes et de repères dont Baudelaire est profondément pénétré, mais qu'il va s'employer à transformer tout aussi profondément, en les réintégrant dans son projet d'une vision moderne des êtres et de la poésie.

La condition réelle d'existence, c'est la vie misérable du prolétaire citadin déraciné, qui n'est plus la vie humble qui accompagna les idées de nature et de bonheur au siècle précédent⁴⁶⁷, et qui pouvait encore se sentir en lien avec la frugalité horatienne. C'est de cette condition nouvelle d'existence que parle Baudelaire, mais sans y voir l'épopée qu'y projetera Hugo dans *Les Misérables*. La « misère » dont parle Baudelaire est tout à la fois celle du prolétaire, matérielle et économique, qui surdétermine sa position d'aliéné, celle du bourgeois, morale et esthétique, qui disqualifie sa prétention au rang d'acteur de l'Histoire, et enfin, transversale et perspective à tout ce tableau du présent, c'est la misère pascalienne de l'homme, qui, hors la grâce, perd tout sens de l'infini et voit son existence s'échouer dans la médiocrité du fini. La seule différence entre Baudelaire et Pascal, c'est que l'infini de Baudelaire n'est pas en Dieu : il est à la fois moral et poétique ; l'ambivalence de ce poète élevé dans le catholicisme réside dans le fait qu'il lui est impossible de défaire son infini du « Mal », et donc de ses oripeaux religieux, c'est-à-dire du diabolique — en quoi Baudelaire n'est pas athée (Mallarmé, lui, le sera).

4. *Le Spleen de Paris* : quelques propositions de lecture du titre de l'ouvrage

Quelques petites propositions de lecture du titre du livre.

Le titre du livre se présente en deux moitiés : l'une, faite du vécu subjectif (*Le Spleen*), et l'autre, désigne le milieu objectif (*Paris*), avec leur jonction prépositionnelle (*de*) permettant d'établir des relations diverses entre le GN et le CDN (local, causal, génitif objectif ou subjectif, etc.). Le tout, surtout, se présente sans liaison avec l'ordre de l'idéal dont la présence intertextuelle est pourtant forte (« Spleen et idéal » est un titre de section des *Fleurs du mal*). Ainsi, avant tout, il me semble que *Le Spleen de Paris* nomme la présence absente de l'Idéal.

Le monde des correspondances, celui de l'allégorie dans son règne le plus légitime, se situe dans

⁴⁶⁵ Je fais ici référence aux ouvrages majeurs de Paul Bénichou sur le Romantisme : *Le Sacre de l'écrivain*, *Les Mages romantiques* et *Le Temps des prophètes*, tous réunis récemment chez Gallimard, « Quarto ».

⁴⁶⁶ Et ce, même Hugo estimait Baudelaire, lequel en retour savait la valeur de son aîné.

⁴⁶⁷ Je renvoie pour cela aux ouvrages de Jean Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle* (première édition 1963) et de Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle* (première édition 1979), tous deux réédités à Paris, chez Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », en 1994.

Les Fleurs du mal, où se déploient ses grandes lignes architecturales et ses plus extraordinaires fantaisies. *Les Fleurs du mal* sont le développement du monde poétique selon sa nécessité interne, dans son ordre propre, formel, et donc où les croyances peuvent s'incarner en images, en mythes, sur le mode tout-puissant de l'imaginaire. *Le Spleen de Paris* est le déploiement de ce même monde, mais dans la logique externe, « du dehors », « de Paris » : c'est la logique qui préside à ce point de rencontre entre le monde réel (« de Paris ») et le monde poétique. « Spleen » est le nom de ce point de rencontre : la poésie prend vie dans le vécu spleenétique du poète. Mais « Spleen » est déjà un être poétique en lui-même, car ce mot est le legs des *Fleurs du mal*. Ainsi, le titre du livre contient bien les deux mondes, poétique et réel, en leur point de rencontre où l'un émerge de l'autre (c'est le sens du complément du nom « de Paris »). *Le Spleen de Paris* est le point où chacun des deux mondes, réel et poétique, donne naissance à l'autre : c'est un point d'émergence premier, qui crée autant (réellement) l'imaginaire poétique qu'(imaginativement) l'image neuve, vraie, donc « augmentatrice », du réel.

Le programme du *Spleen de Paris*, visant à « faire pendant aux *Fleurs du mal*⁴⁶⁸ », consiste ainsi à évacuer l'idéal qui demeurerait encore dans le grand recueil par où, en effet, Baudelaire demeure en lice pour les lauriers de la haute poésie. C'est le sens que l'on peut donner au passage entre les deux « côtés » de chez Baudelaire (qui « se font pendant », justement) : l'aire poétique des *Fleurs du mal* où « Spleen et Idéal », le titre de section, maintient l'idéal comme un élément présent (même à titre d'absence et d'appel) dans la poétique baudelairienne, et l'aire poétique du *Spleen de Paris* où au contraire, dès le titre, tout idéal est écarté. Dans le titre *Le Spleen de Paris*, en lieu et place de la coordination « Spleen et Idéal », l'horizon idéal se rabat sur le complément du nom « de Paris » ; ce CDN indique la scène de la vie sans espoir, la source du vécu moderne par excellence : le spleen. Le spleen à son tour devient source du regard proprement moderne qui se marque par l'abandon de tout idéal, et donc par le retournement du regard en/sur l'analyse des conditions réelles de la fabrique de ces « paradis artificiels » : c'est-à-dire ces lieux où l'idéal s'atteint, mais au sein d'un lieu *artificiellement* produit — par l'hallucination stupéfiante (la fiole de laudanum dans « **La chambre double** »), mais surtout par la *technè* de l'*artifex* (la genèse du pays idéal à partir de la femme réelle dans « **L'invitation au voyage** »). Ces deux artifices donnent naissance au lieu onirique ou sacré, hors-réalité en tout cas, emblématisés pour le rêve par la première partie de « **La chambre double** », et pour le poème par la scène-arène⁴⁶⁹ où vit et meurt Fancioule devant le miroir des yeux du public (cf. « **Une mort héroïque** »). L'expérience de l'idéal est donc un vécu réel, même si son objet, lui, relève du registre spéculaire (image hallucinée ou poétique).

⁴⁶⁸ Je consacre à ce sous-titre un développement entier dans la dernière section de ce cours.

⁴⁶⁹ Je renvoie ici au rapprochement proposé par Annabel Paruch entre la situation actancielle de la nouvelle et l'usage qui, à Rome, annonçait la mise à mort du gladiateur : l'autorité politique (l'empereur romain, Prince) donne ordre à un être marqué par la pureté (vestale ou jeune page) de prononcer la mise à mort (geste du pouce, coup de sifflet). Ce rapprochement me semble avoir le grand mérite de renforcer la dimension tragique de l'allégorie proposée dans « Une mort héroïque » : la scène tragique est un espace clos duquel les véritables *héros*, c'est-à-dire les personnages proprement tragiques, ne sortiront plus. Le héros antique, tel que peut ici l'inscrire Baudelaire dans son titre et dans le programme narratif du bouffon, désigne un être qui est condamné à mourir, sublime sa mort, et ainsi mérite d'être considéré comme ayant un pied dans le monde des mortels, et un pied dans le monde des immortels.

III. Modernité et style poétique

1. Être moderne : du sublime à la sublimation

Encore un mot sur l'ombre portée d'Hugo. Dans la poésie comme dans le roman d'Hugo, la passion du siècle se mêle à l'éternel de l'épopée : l'entrée du programme romantique du « mage » dans l'histoire ne passe pas par la seule Chronique du passé mais dans la présence du temps contemporain, indissociable de la dénonciation politique afin que, de tout cela mêlé, naisse la pure part prophétique que la poésie pouvait encore incarner réellement, cette fonction politique de guide et d'*encouragement* envers les acteurs de l'Histoire : telle est l'affirmation hugolienne. Cependant, la grandeur d'Hugo ne doit pas faire oublier que sa *Légende des siècles* a pu naître en partie *aussi* de la lecture de feuilletons parus dans des journaux : à l'ambition épique a ainsi été intégré le registre bas et le goût trivial des grisettes et des bourgeois, à l'égal des plus hauts registres atteints. On peut reconnaître ici le génie hugolien sachant faire feu de tout bois (cf. « Jérimadeth », son fameux calembour rimique dans « Booz endormi ») — Mais cela suffit-il à faire de lui un Moderne, au sens où Baudelaire le fut ? Non. Car pour être moderne au sens où Baudelaire le premier proclama l'être, il ne s'agit pas seulement de produire un discours poétique, au demeurant traditionnel, au sujet de la condition moderne (ce que sont, à ce titre, *Les Misérables* ou *Les Châtiments*). La modernité de Baudelaire est de s'être imposé à lui-même, en guise de lieu primordial de toute poésie, le registre populaire du journal, le pacte de lecture du feuilleton. Et, apparemment, de contraindre dans ce cadre étroit ses « ailes de géant », tout en les dérochant aux quolibets des brûleurs de bec, par l'ironie et l'acclimatation aux lois de la rue — comme un « **bon chien** » qui cache sa quête médullaire sous l'apparence innocente du flâneur.

Sans doute le visionnaire de Guernesey était-il trop ogre pour que sa poésie acceptât de lier consubstantiellement son destin à quelque époque que ce fût⁴⁷⁰, et y trouvât une substance qui pût déterminer la tonalité de sa lyre. Baudelaire, lui, bâtit sa poésie comme le revers de la même « monnaie de l'absolu ». Il s'agit certes, avant tout, d'un revers de fortune : Baudelaire vit la condition sociale du poète avant tout comme miséreuse, que rien ne vient rehausser en une quelconque *aurea mediocritas*. Mais ce revers à son tour est renversé, « sublimé », dans le sublime « maladif » des *Fleurs du mal*. Toutefois, le sous-titre du *Spleen de Paris* va renverser profondément le regard à porter sur cette « sublimation » ou ce « sublime », qu'incarnent les *Fleurs du mal*. Et alors, ces *Fleurs* à leur tour ne deviennent bel et bien qu'un « pendant » dans l'œuvre poétique d'ensemble qui se dessine dorénavant en deux côtés. Dans la quête de la modernité, non seulement *Le Spleen de Paris* proclame sa part et sa spécificité, mais plus encore, ce livre agit comme un fait créatif qui entend changer le regard porté sur l'œuvre antérieure et maîtresse, et en redessiner le contexte interprétatif.

2. L'encerclement des *Fleurs du mal* par *Le Spleen de Paris*

On peut dire que la quête poétique qui adopte le chemin et la forme du petit poème en prose « encercle », à tous les sens du terme, le grand recueil en vers. Chronologiquement tout d'abord, la quête de la modernité rapportée dans les poèmes du spleen parisien précède la sublimation de ce spleen en haute poésie, et lui succède. La condition moderne de l'écrivain, objet du *Spleen de Paris*, est avant tout vécue, avant d'être sublimée par les *Fleurs du mal*. Et symétriquement, *Le*

⁴⁷⁰ Bien sûr, cela ne fait pas pour autant d'Hugo un être hors de son temps : d'une part on peut sans problème faire une étude sociohistorique de son œuvre (à la façon dont un Alain Viala, par exemple, a proposé l'exemple d'une « sociopoétique ») ; d'autre part, en tant qu'acteur lui-même, Hugo a pleinement épousé son époque et n'a jamais offert au citoyen en lui le même isolement que celui qui présida à la naissance de son œuvre proprement littéraire.

Spleen de Paris ne pouvait se lire à plein régime de sens qu'à la suite des *Fleurs du mal* : il fallait que pût être réaffirmée d'abord la grandeur de la poésie, afin qu'elle puisse, en tant que poésie, mais en renonçant aux outils du grand style, s'emparer de cette condition moderne sans trahir ni la vie, ni elle-même. Cet effet de sens me semble être tout à fait à l'œuvre à la lecture du poème en prose de « **L'invitation au voyage** » : sans l'intertexte du poème en vers, la profondeur de sa méditation sur les rapports du réel à la création allégorique demeurerait privée de toute perspective ; surtout, sans la preuve effective que Baudelaire a su écrire un tel poème, et pas seulement le projeter, qui pourrait imaginer une telle perspective⁴⁷¹ ?

Mais l'encerclement peut se faire surtout sur un plan non plus chronologique et « biographique », mais esthétique. La collection du *Spleen de Paris* est faite d'une suite présentée comme étant sans ordre de petites pièces parues dans des journaux, et qui ainsi semblent dérouler des arabesques comme le pampre autour du bâton du « **Thyrse** » que serait la stricte architecture organique des *Fleurs du mal*. À ce titre, on peut regarder la suite des poèmes XVI-XVIII, rassemblant les poèmes « communs » aux deux ouvrages : « **L'horloge** », « **Un hémisphère dans une chevelure** » et « **L'invitation au voyage** ». On peut dire que l'on a une variation dans le rapport intertextuel lui-même, affiché par les titres. « **L'horloge** » crée un effet déceptif puisqu'il n'a rien à voir, ou presque, avec le *Memento mori* en forme de prosopopée du poème LXXXV des *Fleurs du mal* ; cet effet est accentué par le dernier paragraphe qui annule la force de pathos du discours par un décalage de la part de l'énonciateur vis-à-vis de ce qu'il vient de produire en guise de « prétentieuse galanterie ». Quant à « **Un hémisphère dans une chevelure** », je renvoie au commentaire que je vous en ai proposé lors de notre seconde séance ; il s'agit d'une reconfiguration chaque fois singulière d'une même rêverie, aux partis-pris esthétiques grosso modo opposés : élévation allégorique en vers, et déploiement de la comparaison en prose⁴⁷², ce second choix permettant de déployer une « phénoménologie » de la rêverie, c'est-à-dire une réflexion esthétique sur les conditions d'accès à un tel état d'enivrement. En découlent ainsi la sensation de densité, de condensation des couches du sens dans *Les Fleurs du mal*, et la sensation au contraire d'une dilution et d'un éclaircissement de la signification — à la limite de la dilution de la valeur poétique du « petit poème en prose ». Venant après de telles stratégies déceptives, « **L'invitation au voyage** » mise au contraire sur une surcharge (le texte est sensiblement plus long que les deux pièces précédentes) établissant les rapports entre situation réelle et « pays de Cocagne ». Bref, le pampre s'éploie autour de l'intertexte fixe et unifié des grands poèmes en vers.

⁴⁷¹ C'est à ce type de lecture que l'on se rend compte à quel point le génie d'un poète dépasse toute *imagination*. On peut pasticher un style, c'est-à-dire reproduire avec virtuosité à l'infini les différentes variantes existantes de ce style ; en revanche, il est radicalement impossible d'inventer à la place d'un poète une possibilité formelle, un schème poétique, une chimère allégorique aussi puissantes. Prenons la production poétique de l'époque de Baudelaire : qui eût pu scander son poème du refrain peut-être le plus connu de toute la poésie du XIX^e siècle ? Avec seulement de l'imagination, hors de la découverte « en chair et en vers » des vers de « **L'invitation au voyage** », le lecteur ne pourrait que projeter des banalités.

⁴⁷² Dans un vocabulaire plus structuraliste, et pour pasticher l'introduction au *Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, on pourrait dire que le poème en vers est tendu dans la dimension paradigmatique, tandis que le poème en prose se déploie dans l'ordre syntagmatique du discours. Cela aurait assurément l'avantage de « visualiser » la différence entre, d'un côté, le procédé métaphorique *in absentia* qui aspire verticalement l'élément réel au travers dans différentes couches de signification, créant ainsi de fait une circulation ascensionnelle qui « élève » la signification d'une scène de fétichisme capillaire ☺, et d'un autre côté, le procédé comparatif qui étale l'image tout au long de la phrase et du paragraphe, qu'il contribue ainsi à déployer.

3. Du style moderne

Le projet d'un style moderne, d'un style « moyen », est donc impensable hors d'un rapport au grand genre du recueil poétique, et pourtant, il en constitue le dépassement au regard de l'idéal baudelairien d'une poétique moderne. En termes aristotéliens d'aptitude stylistique de la parole et de « convenance » (c'est l'un des sens du concept d'*analogon*) à son objet, la conquête entamée dans la matière du *Spleen de Paris* (y compris dans son état non intégré, affiché par son statut de non-recueil) est donc plus importante encore que celle des *Fleurs du mal*. Il s'agit de la conquête d'une écriture la plus ajustée à son objet : victoire plus valeureuse encore, donc, que la haute victoire des *Fleurs du mal*. La modernité se tient exactement dans cet ajustement par le commun, mais au prix de subordonner l'idéal à la réalité de Paris, à la condition réelle de l'existence. Et dans cette réalité existentielle, l'idéal est un phantasme, dont n'existe concrètement que l'effet de manque et sa conséquence, c'est-à-dire l'infiltration du spleen dans la moindre parcelle de l'espace (c'est le bain humain, générationnel, social, artistique, dans lequel nous plonge *Le Spleen de Paris*) ; le tout mène finalement à l'explosion de l'âme humaine, aussi véhémement qu'impuissante, à laquelle nous fait assister « **Anywhere out of the world** ».

Ainsi, le programme d'étude du *Spleen de Paris* pourrait être : le commun comme matériau, le moyen comme registre stylistique, et le reflet comme ethos (le dandy, cherchant en permanence son propre reflet, mais également le poète, renvoyant leur reflet à ses contemporains dans sa série de portraits, de *types*, au travers desquels se déploie la parole de l'exilé dans la ville et la misère humaines).

Pour ce qui est de quelques repères dans cette stylistique, je renvoie au cours « Le langage à régime poétique », ainsi qu'au contenu des commentaires de notre seconde séance, qui tous deux tentent de situer en quoi Baudelaire fait un véritable acte de conquête poétique, découvrant pour les générations futures une terre fertile : le petit poème en prose.

4. Une poétique des lieux communs à l'âge de leur reproduction industrielle : clichés et des stéréotypes

Baudelaire est un poète antimatérialiste qui a toujours défendu les valeurs supérieures de l'esprit. Soit. Et pourtant, force est de constater que des *Fleurs du mal* au *Spleen de Paris*, un mot a bel et bien été sacrifié : l'idéal. Au profit des conditions réelles de l'existence.

La matérialité dont parle Baudelaire ne fait pas de lui un poète « matérialiste » (et surtout pas au sens que donnaient à ce terme les socialistes de son époque) : par cette matérialité, je désigne les conditions de production du langage, puisque la poésie et son état d'âme émergent dans des conditions effectives : « **L'invitation au voyage** » ou « **La chambre double** » peuvent être lues à ce titre comme des emblèmes de cette trans-formation du réel en idéal (la forme de cet idéal étant supposée connue du lecteur, de par l'antériorité des *Fleurs du mal* où « **L'invitation au voyage** » a immortalisé l'idéal en un texte merveilleux). Mais cette matérialité peut aussi désigner l'horizon de l'art, et on entre ici dans l'esthétique du cliché. Qu'est-ce donc qu'un cliché ?

Les termes de « cliché » et de « stéréotype » renvoient à la technique photographique et plus généralement à l'art de reproduction massive qui naît au XIX^e siècle. Cette ambiance est évidemment proche de la dimension journalistique qui joue un si grand rôle dans le destin effectif des textes que Baudelaire réserve pour le projet du *Spleen de Paris*. Ces termes sont contemporains de l'essor des journaux, et désignent des images destinées à être reproduites et données à lire à un lectorat immédiat, nombreux et spatialement parsemé. Pareille puissance de diffusion et de transmission se présente au jugement baudelairien de façon ambivalente : pour le poète, le grand nombre et la « communication de masse » n'ont pas force de loi, et n'ont pas de valeur en soi. Au

contraire, même, ils auraient tendance à incarner le risque de ne véhiculer que les pires conventions. En revanche, comme tous les autres êtres et motifs de la modernité, les lieux communs peuvent être porteurs d'une beauté et, pour qui sait les lire, d'une profonde vérité. Savoir lire un lieu commun, c'est savoir le défiger. En effet, qu'est-ce qu'un lieu commun ? C'est une idée forte, si forte qu'elle devient partagée par tous — mais au point que son usage, généralisé, devient vite galvaudé. Tout comme on a vu que le poète veut sauver la singularité de la masse indifférenciée de la « pensée du général », la poésie doit ôter au cliché sa banalité et lui redonner sa profondeur de lieu commun, sa puissance à « synthétiser » le réel et à aider la pensée à affronter le réel. Le lieu commun doit devenir un outil à penser singulièrement : arriver à cela, c'est faire œuvre de poète. Une telle attitude ne travestit pas la médiocrité ou la banalité des lieux communs : dans « **Portraits de maîtresses** » par exemple, on n'a bien affaire qu'à des devis de table, c'est-à-dire des clichés de la « psychologie masculine », que vont défiger et réinvestir la disposition narrative, les jeux d'écho divers, les jeux énonciatifs, bref la poésie de l'écriture. On a vu à l'occasion du paragraphe conclusif de cette « nouvelle » comment l'un des lieux principaux de ce réinvestissement était le glissement de l'allégorie dans la coulée toute prosaïque du récit.

L'esthétique du lieu commun classique est ainsi repensée par Baudelaire dans une tension entre la valeur positive et fondamentale du *topos* (antique et renaissant⁴⁷³), lieu rhétorique permettant la formation d'un discours, et la valeur dépréciée du cliché et du stéréotype, apte seulement à rabâcher des idées préconçues et à fermer la voie à toute nouveauté. Encore une fois, comme dans le débat sur la dualité de la beauté, la position de Baudelaire se signale par le refus d'opposer les deux aspects : une écriture poétique « classique » qui se contenterait de déprécier la vulgarité des clichés avouerait sa faiblesse, son incapacité à embrasser poétiquement le monde tel qu'il est en réalité ; il s'agit au contraire pour la parole poétique d'actualiser les mêmes exigences classiques, mais dans une adéquation au monde moderne, et donc de se ressourcer aux réserves inépuisables qu'offre la rue des villes modernes à qui a appris à les arpenter et à les voir fidèlement — comme les « **bons chiens** ». Cette « adéquation » doit nous rappeler à la définition de la vérité, qui a souvent prévalu dans les débats esthétiques : est vraie une pensée présentant une *adaequatio rei*, une « adéquation à la chose ». La valeur d'une poésie véritable consisterait à tenir cette adéquation le plus loin possible : ce qui disqualifierait ainsi les travestissements « poétiques en diable » dont, encore une fois, « La chanson du vitrier » de ce pauvre Houssaye constitue l'exemple parfait, exergue en négatif à tout le *Spleen de Paris*. Au contraire de cette « Chanson », la valeur du cliché au cœur de chacun des petits poèmes en prose est désignée, au travers du cas particulier et banal, par le fait d'être isolée et rehaussée par le regard de l'enquêteur-poète : le style qui tout à la fois le décrit et l'analyse porte en lui la singularité du regard. Ainsi, c'est une esthétique du « trivial », de l'ordinaire *en tant qu'il est ordinaire*, qu'inaugure *Le Spleen de Paris*.

Grâce à Baudelaire, une poétique moderne véritable des « lieux communs » advient, dans une époque où les lieux communs ont cessé d'être les grandes sources de la poésie épique, et ne sont devenus que les clichés et les stéréotypes que personne ne sait plus ni voir, ni entendre. Baudelaire, lui, va défiger les lieux communs, mais sans les trahir, sans les rembarquer dans une mer lyrique. Ce qui est sans doute le geste le plus rare qui soit : dès après lui, Rimbaud le premier va se saisir de ce langage et lui faire reprendre la route des bateaux ivres, avant que les poètes modernes ne les mène vers des « prairies lyriques » (Apollinaire désigne ainsi l'océan dans « L'émigrant de Landor Road »), ou dans des bains définitivement défaits de toute réalité, une fois passée la tourmente

⁴⁷³ Je renvoie ici à la thèse de Francis Goyet, *Le Sublime du lieu commun*, dont le résumé est reproduit en annexe au cours sur La Boétie.

« surréaliste ». Seul, peut-être, Max Jacob aura su résister à cela. Lui excepté, Baudelaire seul aura su ne pas faire dépasser à sa puissance poétique, pourtant intacte et sans nulle défaite, l'immanence de la praxis d'écriture du médiocre journalier. La prose poétique de l'immense aventure moderne, initiée par Rimbaud et courant follement jusqu'à Char et Michaux, a beau avoir admiré et profondément médité le petit poème en prose, elle ne l'en aura pourtant pas moins bien vite recouvert. *Crénom...*

[N.B. La photographie impose une nouvelle donne, spécifique, à la pensée des rapports entre poésie et image. J'essaie d'en montrer quelques aspects dans l'annexe « Qu'est-ce qu'un cliché (photographique) ? » Toutefois, un avertissement. C'est un fait : Baudelaire n'est pas tendre avec la photographie, pas plus qu'il n'est tendre avec la médiocrité et l'infatuation de ses contemporains (cf. « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859, in Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p.746sq.). Ainsi, on pourrait rapprocher la veine poétique exagérément ampoulée d'Houssaye, qui cherche à tirer l'objet ordinaire vers un esthétisme surchargé, de la tendance rapide qu'a connue la photographie à vouloir concurrencer la peinture, c'est-à-dire à se parer des signes reconnus du grand art, ce que Baudelaire, trop amoureux de peinture, ne pouvait tolérer. En tout cas, face à la tentation « picturale » de la photographie avide d'une reconnaissance artistique statutaire (pour Baudelaire, une contradiction dans les termes !), on peut se laisser aller à penser que, malgré les positions du Baudelaire critique d'art, une partie des *Petits Poèmes en prose* se rapprochent tout de même d'une certaine photographie *enquêtrice*, sachant révéler poétiquement la réalité sans la dénaturer, peut-être à la façon dont un Atget a su le faire avec le Paris des rues et de leurs habitants — même si, en tout état de cause, il manque à la photographie de l'époque la part du rêve et de la satire propre aux textes du poète-moraliste.]

IV. Qu'est-ce que la singularité poétique ?

1. Le poète, imparfait

Le regard de Baudelaire n'est pas réductible à la seule idée reçue du dandysme misanthrope et misogyne. Il y a sans aucun doute de cela dans la psychologie qui se donne à étudier à travers les manuscrits baudelairiens, mais le rapport à l'autre est beaucoup plus complexe de la part de Baudelaire. On peut dire qu'il refuse la posture par laquelle il se poserait en maître apte à donner un jugement définitif sur une humanité dont il serait lui-même absent, ou exempté : ce qu'il critique, c'est une humanité dans laquelle il se situe lui aussi. En cela, il dresse un portrait du poète en *imparfait* (cf. la construction de l'ethos poétique dans la lettre-préface « À Arsène Houssaye »). Cette imperfection passe par plusieurs affirmations. La première est celle d'une subjectivité à la source de ce qu'assertent les poèmes : toute l'universalité, toute la force qu'ils peuvent transmettre est en permanence rapportée à un regard individué, situable, limité. Cette subjectivité pourrait en profiter pour se hisser au rang d'un *je* universel, dans la droite tradition du lyrisme poétique hérité, au sein duquel l'expérience du *je* énonciateur s'offre à une identification possible pour tout lecteur ou auditeur qui en emboîte le pas via l'aire du poème ; or cette ambition, sans être rejetée, n'en est pas moins fortement relativisée, et la subjectivité ne cache pas sa partialité, sa situation relative dans un champ social plus large au sein duquel Baudelaire se pose en s'opposant, désigne sa pensée par rapport à d'autres points de vue (cf. les poèmes « idéologiques », dont « Assommons les pauvres » s'achevant par « Qu'en dis-tu, citoyen Proudhon ? »). Même les assertions péremptoires, les énoncés à valeur générale sont souvent portés par cette ironie, ce permanent décalage dans laquelle la parole baudelairienne se tient

écartée vis-à-vis de toute doxa. La subjectivité se montre, enfin, sous son jour clinique. Le poète se montre « hystérique » (révélant ici sa proximité avec la féminité) dans « **Un mauvais vitrier** ». La psychologie poétique se dissèque, comme étant en proie à des faiblesses ou des addictions qui témoignent d'un abandon de la légende d'une autonomie idéale du pouvoir omnipotent du poète : l'enivrement est un principe d'existence primordial, mais ses sources ou ses visées n'ont rien d'une grâce de la transcendance (religieuse, ou bien artistique comme chez Proust plus tard) : l'horizon permanent de l'existence et donc de la poésie baudelairiennes est rabattu sur *l'horizontalité* d'une vie sans au-delà autre que fantasmé, horizontalité à l'image d'une ville qui s'étend et se répand, et qui fait ramper ses habitants dans ses rues, passages ou marchés aux puces ; rabattue, également, l'ouverture dont l'horizon est porteur, sur l'espace fermé dans lequel, alcôve ou chambre, peut se retrouver la subjectivité réelle, dans toute sa vérité, c'est-à-dire aussi sa médiocrité (« **La chambre double** »), sa folie (« **Mademoiselle Bistouri** »), sa solitude (« **À une heure du matin** »). Le ciel perd sa verticalité d'idéal au profit de la profondeur du lointain dans laquelle les nuages, à leur tour, rampent (« **L'étranger** ») : ce n'est plus l'ascension (ni la chute) qui domine *Spleen de Paris*, mais le lointain obsédant au cœur de l'enfermement dans la condition urbaine.

2. Singulier, pas supérieur : le dandy et le moraliste

Ainsi, le poète se peint « parmi d'autres », et cependant *singulier*. C'est-à-dire que la subjectivité à l'œuvre dans *Le Spleen de Paris* n'est pas seulement le cas *particulier* exemplaire d'une loi *générale* donnée par la société et qui s'appliquerait à tout être social : l'être singulier est un être qui est tout autant porteur de sa propre « loi », irréductible à quelque généralité que ce soit, et que le petit poème en prose doit exprimer, analyser et transmettre. Ainsi, ce livre ne vise pas une étude balzacienne ou zolienne, établissant de grands types sociaux, « réalistes », pour lesquels le cadre romanesque est privilégié, mais une étude dont la prétention est plus profondément ancrée dans l'analyse des « mœurs », ou des « caractères », au sens classique de ces termes. Pour cela, on comprend plusieurs choix baudelairiens : choix de la forme du récit bref, qui permet à la fois la description ancrée dans une réalité dont le poète se fait le chroniqueur ; choix du récit en prose permettant une précision analytique que le poème habituel distordrait forcément de par sa naturelle propension à la synthèse⁴⁷⁴ ; et enfin, choix d'un style moyen qui, regard autant qu'écriture, est tout entier poésie. Cela étant, c'est bien à une pensée de la vie humaine moderne, donc à une certaine connaissance générale, qu'aspire Baudelaire. Ainsi, faire de Baudelaire un « moraliste » au siècle romantique demande à préciser de quelle nature humaine il se fait l'analyste.

⁴⁷⁴ Rappelons-nous, une fois pour toutes, la distinction qu'effectue Baudelaire entre le poète qui procède par des « enjambées vastes comme des synthèses », tandis que le romancier est plus dans le souci analytique : « (...) tout mode lyrique de notre âme nous contraint à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier, exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels. La lyre fuit volontiers tous les détails dont le roman se régale. L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses ; l'esprit du romancier se délecte dans l'analyse. C'est cette considération qui sert à nous expliquer quelle commodité et quelle beauté le poète trouve dans les mythologies et dans les allégories. La mythologie est un dictionnaire d'hiéroglyphes vivants ; hiéroglyphes connus de tout le monde. » (« Théodore de Banville », in *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, Œuvres complètes, op. cit.*, p.529-530) Je note l'ensemble de cette citation, pour montrer combien est étroite et omniprésente la liaison du thème de la synthèse et de la portée universelle du poème, avec la dimension allégorique, laquelle par ailleurs intègre le monde mythologique pour n'en plus faire qu'un catalogue de figures : cela nous renvoie aux considérations de Patrick Labarthe sur l'allégorie dans la poétique de Baudelaire, et à celles John Jackson sur les rapports entre Baudelaire et Nerval (cf. annexe 1).

Le poète se montre en acteur de la scène miséreuse du présent, mais un acteur *qui se sait acteur* : c'est là la supériorité du dandy, faite de réflexivité et de « clairvoyance » (cf. les remarques de Justine Breton lors de notre discussion autour d' « **Une mort héroïque** », qui rapprochaient ces qualités de la psychologie artistique de Poe). Son regard se porte autant sur lui que sur autrui, et chaque fois, c'est dans la recherche d'une caractéristique partageable, voire d'une loi de la nature humaine, que se déploie son analyse de l'humanité contemporaine. La dimension esthétisante du dandy relève de l'éthique, de la posture de Baudelaire : cambrure et redressement dans l'élégance, habillement, par les formes dans toute leur *cosmétique*, d'une âme qui sinon serait emportée par la mollesse (penchant érotique de la *mollitia* latine de l'amante) et la fragilité nerveuse (faible psychique repérable par la clinique médicale, naissante à cette époque)... La rigueur, qui habite toute l'intelligence de Baudelaire, prend son ancrage dans cette attitude d'analyse, de dissection des « choses vues⁴⁷⁵ » : tout est image, chose à voir sur la scène du monde. Le poète est un acteur regardant d'autres acteurs. Et Rimbaud achèvera de transformer le regardant en voyant...

3. Folie, masque en creux de l'infini

Pareille analyse se situe dans la lignée « anglophile » de Baudelaire, dont les grands noms sont d'une part Shakespeare, porteur de la vision baroque du monde comme scène (et comme « songe », rajouterait l'autre grand dramaturge baroque Calderón de la Barca)⁴⁷⁶, mais surtout, d'autre part, Edgar Allan Poe. Il importe de saisir l'importance de cette seconde référence, par rapport à l'image habituelle que l'on pourrait s'attendre à trouver, chez un écrivain français, pour asseoir une telle exigence de clarté : Baudelaire se détache du règne du rationnel classique, « cartésien », tout comme il se détache de la traduction « morale » et « politique » qu'en a donnée le XVIII^e siècle et ses Lumières philosophiques ; ce sont là en effet les deux piliers de la doxa bourgeoise qu'il exècre (exactement comme Flaubert qui, dans *Madame Bovary*, incarne en Homais le voltairianisme et le cartésianisme dégénérés). Face à cela, Baudelaire conjoint deux figures du dépassement de la médiocrité, deux consciences de ce qui dépasse la raison : Pascal et Poe. Pascal soumet le projet d'une compréhension des mœurs humaines à la véritable dimension de l'infini (c'est-à-dire Dieu pour Pascal — pas pour Baudelaire, bien sûr !) ; quant aux deux qualités de son tempérament, l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse, ces dernières permettent la vision affûtée de ce qui existe dans le fini, mais Pascal les subordonne à ce qui dépasse sa part de rationalité consciente se croyant toute-puissante (c'est la critique que Pascal adresse à Descartes), et à la capacité de l'âme à s'ouvrir à ce qui l'angoisse, mais aussi l'aspire (la grâce de l'amour divin pour Pascal — devenant, pour Baudelaire rejetant Dieu, la vérité contemplée au travers de la maïeutique des correspondances). Quant à Poe, plus fidèlement encore, car tout entier en proie à un dialogue avec la dimension maléfique et malade de l'âme humaine, il représente l'idéal d'une justesse dans la vision disséqueuse par un dérèglement des nerfs et de la conscience : folie et manie sont comme le revers de la plus haute faculté d'analyse — contrairement aux bourgeois sûrs de ce

⁴⁷⁵ Je rappelle la proximité que nous avons évoquée entre Baudelaire et le Goya des gravures, des « Caprices » en particulier, en dessous desquelles il inscrit parfois *Yo lo vi*, « Moi, je l'ai vu ». (Francisco de Goya, *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates. Reproducción completa de las cuatro series*, Introduction de Sigrun Paas-Zeidler, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.

⁴⁷⁶ Je rappelle également que nous avons évoqué cette collusion des deux abords de l'existence, théâtralisant et analytique, dans notre étude d' « **Une mort héroïque** ». Or cette alliance se retrouve dans la définition de l'esthétique et de l'écriture poétiques elles-mêmes, incarnée dans la dualité du « **Thyrse** », dont notre lecture a fonctionné en claire résonance, d'un bout à l'autre de notre seconde journée, avec la nouvelle de Fancioule, « **Une mort héroïque** ».

que leur conscience est maîtresse de la vérité, confondue avec la réalité plate du cours de leur existence, et qui ne voient que ce qui les conforte dans leur superficialité. En Poe, et dans son écriture à cheval sur le genre policier et fantastique, feuilletonesque et poétique, il est possible de voir comment la *manie*⁴⁷⁷ du limier peut, seule, guider l'interprétation du moindre détail vers une vérité dont le dévoilement n'est possible que si s'opère une identification, une projection, du regardeur sur la chose ou l'être regardé(e) — ce qui peut très bien déboucher sur l'ordre du délire, de la confusion du réel et de l'imaginaire : état qui désigne certes la folie, mais également l'emprise de la fantaisie sur le réel (sous l'emprise de la drogue : paradis artificiel), ou l'infusion du réel dans la forme des images (c'est-à-dire la création poétique). Cette manie permettant la connaissance par projection, on peut évidemment la voir emblématisée par « **Le galant tireur** », dont toute la virtuosité consiste à identifier la cible avec le corps de sa muse ; mais on peut aussi voir ce « sens pénétrant » de l'âme humaine dans le rapport clairvoyant *parce que* fasciné, et contemplateur, du chroniqueur d' « **Une mort héroïque** » envers le Prince.

À la différence d'une vision « cartésienne » qui distingue clairement le fou du non-fou, le délire de la réalité, *Le Spleen de Paris* est la cartographie et le parcours d'une *gradualité*, qui va du clair à l'obscur, de la conscience à la folie — l'espace de la chambre peut abriter autant la clairvoyance que le délire, soit dans une même personne : « **La chambre double** », soit dans la confrontation de deux êtres : « **Mademoiselle Bistouri** ». Cette gradualité permet de parcourir sans rupture le spectre des vécus de la réalité depuis la mélancolie profonde du spleen jusqu'à la contemplation de l'idéal⁴⁷⁸. C'est de ce spectre parcourant les différents états conscients que rendent compte l'écriture et l'expérience baudelairiennes. Tant dans les personnages que dans le style, Baudelaire opère un mélange qui abolit les distinctions trop claires du normal et de la folie.

C'est en cela, tout particulièrement, qu'il fait œuvre de moraliste, au sens classique du terme : donner des comportements l'homme une vision qui rende indissociables le positionnement social et la détermination psychologique. Mais évidemment, c'est avec un programme moderne qu'il effectue cette tâche. Quant à l'objet de son regard, il ne s'agit plus du « caractère » de La Bruyère, et les comportements qu'il épingle sont ceux d'une société où la noblesse et la théologie ne sont plus des catégories vives (remplacées par la seule ambition bourgeoise et la seule bondieuserie sulpicienne), et où une nouvelle classe se dessine massivement, le prolétariat urbain, qui fait son entrée comme objet de représentation dans la littérature (sujet des esthétiques autant romantique que réaliste). Sur le plan de la méthode, les catégories d'analyse sont devenues celles de la clinique, de l'économie et de la « sociologie » de l'époque. Baudelaire fait un inventaire, pas tant du vice que de la condition humaine, et donc souligne surtout le lien qui existe entre le normal et le pathologique : sur le fumier de la ville moderne, tout pousse, du « **pauvre saltimbanque** » à bourgeoisie haïssant « **les yeux des pauvres** », du policé triant sa monnaie à la folle collectionnant les photographies de médecins ; et à aucun moment la pauvreté ne devient le parangon de la vertu (c'est l'anti-proudhonisme de Baudelaire), dans un tableau qui ainsi n'est jamais unifié, pas même par une perspective morale qui donnerait une aune à laquelle pouvoir établir concrètement le critérium d'une attitude pouvant être élevée au rang de principe universel. La seule perspective

⁴⁷⁷ Je rappelle que la « mania » grecque désigne un comportement induit par la folie inspirée qui prend les participants des mystères, et donc les poètes.

⁴⁷⁸ Étant entendu que mélancolie et contemplation ne sont que les deux formes de la même passivité réceptrice, de la même capacité à être pénétré de l'objet regardé, de la même faille psychique qui mène à s'abîmer dans une obsession. La modernité baudelairienne consiste à ne pas nier cela, sans pour autant perdre de vue que, une fois créé et incarné en un poème, l'idéal devient bel et bien, à sa façon toute symbolique, une réalité pour l'homme. Je pense que là s'arrête la croyance artistique de Baudelaire vis-à-vis d'une nature idéelle de l'âme humaine.

qui aurait pu donner son unité au tableau est l'idéal, mais ce dernier est montré comme un point impossible à fixer (les nuages filent à l'horizon aux yeux de « **L'étranger** »), ou comme une production imaginaire née d'une défaillance réelle de la psyché (« **La chambre double** ») ou d'un appel plus désespéré que faisant réellement l'objet d'une croyance (« **Anywhere out of the world** »), ou encore comme le constat d'une conscience malheureuse (la prière concluant « **À une heure du matin** »). Ainsi, aucun point situé à l'infini n'arrive à organiser la profondeur du « tableau parisien », dont l'unité s'éparpille en autant de « tronçons » (cf. la **lettre-préface**) que seule peut *connaître* et *rendre* la flânerie aux aguets du poète, à l'instar du « **bon chien** » ; l'infini chez Baudelaire n'est plus le signe pascalien de Dieu, dont le dandy décide de ne plus faire le pari : l'infini n'est plus que ce qui troue le fini, comme le paradoxe troue la doxa. L'infini, pour l'analyste, est une méthode de déconstruction du fini et de ses certitudes médiocres, mais il n'est plus une évidence théologique. Mais, trouant ainsi le fini, l'infini y introduit l'angoisse comme une nuée, qui peut provoquer la fuite et l'engouffrement de tout l'être si l'on n'y prend garde.

4. L'éthique de l'enquêteur : la réévaluation de la fraternité

La singularité du poète n'élimine pas la communauté qui l'unit à ceux qu'il choisit comme ses contemporains (veuve, saltimbanque, enfant, mendiant, fou, etc.). Dans la parole de Baudelaire, on entend une ironie, mais pas le mépris ; une permanente instance de jugement, mais pas la doxa morale bourgeoise ; une certaine pitié, mais pas la condescendance. « **Assommons les pauvres** » est bien sûr exemplaire d'une telle éthique. Si Baudelaire rejette l'idéal « fraternel », terme par lequel il raille les progressistes utopistes ou socialistes, ce n'est pas pour rejeter sa fraternité par rapport à l'humanité dont il est le contemporain, dont il est un exemplaire parmi d'autres. Mais cette fraternité fait l'objet d'une réévaluation, qui est à la fois dévaluation et revalorisation.

La dévaluation consiste dans le regard au scalpel qu'il porte sur la moindre des médiocrités, et dans l'absence d'optimisme qui sort de son constat sur la nature humaine telle qu'elle va, telle qu'il la décrit dans ces textes au registre particulier. Ce registre relève de la chronique, puisque ces textes sont avant tout des productions de journal : discours dont le pacte et la valeur reposent sur une fidélité à la réalité sociale rapportée au lecteur. Au principe de sa poésie, Baudelaire met, à la place du paradigme littéraire, le modèle de l'enquête. À cet égard, il est l'un des grands initiateurs de cette prise de conscience de la valeur de l'enquête journalistique comme parangon d'un nouveau rapport de fidélité au réel : pensons par exemple à Zola plus tard (ses carnets de notes de *Germinal*, qui font encore école), mais également à Marx, deux écrivains qui tentent, pour le présent, d'adopter la même attitude que celle, historienne, de Michelet vis-à-vis du passé. « Enquête » est bien sûr à entendre dans sa polysémie : enquête de journal et enquête policière (et là nous retrouvons Poe), c'est-à-dire dans les deux cas recherche, au cœur de la concrétude de cas réels, des lois permettant d'expliquer ce qui est observé. L'observation doit à la fois témoigner de ce qui est vu (programme de description) et des lois qui organisent cette observation elle-même (programme métadiscursif pour le poète-enquêteur).

Cette observation au cœur du particulier permet de dresser des portraits devant refléter la vérité profonde d'une époque et de ses contemporains, et l'on retrouve ici le rapport aux lieux communs propre à Baudelaire, dont le dégoût pour la doxa n'a jamais entaché le « sublime du lieu commun⁴⁷⁹ ». Ce dont parle Baudelaire (l'objet de sa poésie) est tout à fait trivial, et c'est sans sortir de cette trivialité qu'il faut y réintégrer la profondeur et la singularité d'une pensée, et donc,

⁴⁷⁹ Attention : j'emprunte ce terme au titre de la thèse de Francis Goyet, qui concerne une toute autre période : la Renaissance et l'Âge classique. Cf. annexes du cours sur La Boétie.

indissociablement, celles d'un style. Il s'agit de *rendre* sa dignité à ces objets triviaux qui, sinon, sont condamnés à ne jamais être autre chose que ce que l'état du siècle les condamne à rester : des banalités, des « cliché », des dégénérescences dans la condition médiocre, miséreuse et humiliante. Là est la réévaluation dans *Le Spleen de Paris*.

Ce projet est à la base de l'éthique la plus haute de la *provocation* poétique du dandy, prêt à payer de sa personne : « **Assommons les pauvres** » est l'ultime énoncé, presque en apothéose paradoxale et burlesque, de la plus haute morale poétique, celle d'un partage de la condition *et* de l'argent, donc de la valeur, du poète avec ses contemporains. La poésie est pro-vocation : pas seulement dans l'acte physique intolérable, mais en tant qu'acte de langage qui somme de répondre, la violence est avant tout porteuse de la dimension de l'appel à une réaction chez le destinataire. Ainsi, la provocation n'est pas « gratuite » : le poète paye de sa personne puis donne la moitié de son bien (sacrifice physique et pécuniaire, soit du tout de la valeur sociale du prolétaire selon Marx). Surtout, cette provocation vise à produire une valeur, estimable sur le plan humain, c'est-à-dire inestimable sur le plan purement monétaire : l'égalité retrouvée, la liberté d'agir en égal vis-à-vis de celui qui partage exactement sa condition : bref, une fraternité. Cette création d'une valeur vivante, libre, cela s'appelle une *poiesis*.

V. Le glissement comme principe de passage

1. La présence imageante du serpent, contamination séminale

On a vu combien l'image du serpent dominait la **lettre-préface**, de par sa force imageante (la dimension venimeuse), le caractère atypique de son exploitation sémantique (son découpage possible, vertèbre par vertèbre) et son allégorisation plurielle (concernant a priori seulement la forme du livre, mais portant en lui toute une ambiance vénéneuse). Cette présence animale liminaire, posons qu'elle institue un principe de lecture comme glissement, au sein d'un ensemble de « Petits Poèmes en prose » qui n'est donc pas un recueil — posons donc comme convention de pouvoir désigner *Le Spleen de Paris* sous le terme de « livre » (objet matériel), d'« ensemble » (objet notionnel), de « regroupement » (acte éditorial), ou encore de « serpent » (fidélité au langage de l'auteur). Il faut regarder tout ce que ce sème du glissement porte en lui.

Tout d'abord, rappelons que le serpent est l'animal de la tentation et du venin, celui par qui le mal s'instaure dans l'ordre divin, mal qui est avant tout porteur du désir de connaître et de savoir (mordre le fruit de l'arbre de la connaissance) ; qui plus est, l'être immédiatement convoqué est la femme, à la fois Ève et tentatrice. Ainsi se voit récapitulée dans la figure du serpent toute l'humeur « maline » du grand recueil des *Fleurs du mal*, à l'aune duquel doit être apprécié *Le Spleen de Paris*. Mais le serpent n'est pas que cela. Il est l'animal qui rampe au sol, connotant ainsi une humilité de condition correspondant bien à la médiocrité des conditions d'existence du monde dont Baudelaire fait son objet dans ce recueil. Bien plus radicalement, cette horizontalité doit se lire, enfin, comme l'absolu refus de toute transcendance : le serpent n'est pas seulement ce qui introduit le mal dans le projet divin — imposant ainsi à la verticale ascendance du croyant la vertigineuse chute du pécheur luciférien —, il est l'être incarnant la *pure et simple* immanence de la condition humaine.

(Petite digression au nom des bêtes...)

Notons que dans la poétique de Baudelaire, le registre animal est un lieu important de déploiement du sens. Parmi le bestiaire baudelairien, bien sûr dominant les animaux porteurs de mystère — le chat —, et les animaux à la fois vénéneux et érotiques — le serpent, la « mollesse »

du jeune éléphant à laquelle est comparé le balancement de la tête de la femme dans... « **Le serpent qui danse** » ! Mais également, il y a les animaux humbles, qui trouvent tout particulièrement dans *Le Spleen de Paris* un refuge : l'âne du « **plaisant** », le chien, qui sont autant de figures de l'être faible et bon, figures dont la série, inaugurée par « **Le désespoir de la vieille** », concerne aussi le visage humain. L'animalité n'est donc pas une thématique hermétiquement distincte de l'humanité, et comme bien d'autres objets de la poésie de Baudelaire, c'est en termes de passages et de flux, de porosité et de... correspondances, qu'il faut aborder leur présence à valeur emblématique, allégorique. Et cela, on le verra plus loin, est pleinement en accord avec le mouvement et le déplacement introduits dans la fixité idéale de la beauté par l'« ambiance allégorisante » de la poétique baudelairienne (par delà le seul recours à la figure rhétorique de l'allégorie proprement dite). Ce mouvement et cette gradualité, cette non-fixation, bref cette *ambivalence* des animaux allégoriques se voit dans cette même figure du chien, puisque d'un côté il peut être le signe du public indigne de ce que lui offre le poète — dans « **Le chien et le flacon** » —, et d'un autre côté lors de l'ultime poème des « **Bons chiens** », il lui sera donné la place maîtresse de récapitulation des grands modèles de vie et de poésie qui structurent le regard du « flâneur des rues » : il est par excellence le « frère à quatre pattes » du poète, dans la tradition du chien-philosophe, mais une tradition totalement infusée dans l'odeur de la rue où (sur-)vivre, dans le rythme de la ville moderne. Surtout, le chien se voit attribuer une place bien précise lors d'un ultime retournement pour cet « objet de discours » (ou ce « motif » tout pictural) : une source d'inspiration à laquelle le poète est redevable de la seule, et rare, reconnaissance de sa valeur...

2. Progression de la lecture : glissement, déplacement, tremblement

Le glissement évoqué par l'image du serpent est celui de la progression de la lecture, dont les deux principes de progression sont la proximité et la capillarité.

Avant d'examiner les effets de sens de cette disposition, quelques remarques sur le statut de ce « code d'interprétation ». Alors que *Les Fleurs du mal* est construit selon un ordre quasi-organique en vue d'une progression spirituelle, *Le Spleen de Paris* quant à lui renie sciemment tout ordonnancement. Il faut le lire, donc, en sachant que chaque tronçon a été écrit pour lui-même, et n'est rapproché d'un autre que par le hasard de la composition. Il faut tenir ce « hasard » comme le code interprétatif qui nous est donné par l'auteur : paradoxalement, le lieu de l'*auctoritas* se défait de cette autorité — moyennant quoi elle nous impose ce vécu déceptif d'une carence. Il ne nous sera donc pas même permis de nous raccrocher, dans ce monde poétique dénué de ses marques superficielles, à la présence souterraine d'un ordre délibérément dissimulé, couche rendant possible des effets de structure. Bien sûr, l'ambivalence scelle inévitablement le sort d'une telle assertion, puisqu'elle est annoncée depuis le paratexte de la **dédicace-préface**, lieu auctorial par excellence et, on l'a vu dans le premier cours, cette ambivalence est le véritable don herméneutique de la part du poète : Baudelaire ne détruit pas le site de la poésie, mais déconstruit « ce qui va trop de soi » dans le commerce de la poésie, et ce faisant, il redonne à ce site une possible virginité de conscience et d'émotion — il le refonde comme poétique. Notons que par ce seul fait, nous sommes autorisés à faire tous les rapprochements possibles : nous sommes invités à être comme le chien, reniflant la moindre parcelle de rue comme potentiellement riche de sens ; et parmi ces rapprochements, il se trouve qu'un seul a été fixé, celui de l'ouvrage que nous avons entre les mains, mais sur lequel il est tout à fait légitime de projeter nos propositions interprétatives. Ainsi, la sagesse lectrice que Baudelaire nous impose n'est pas celle d'une humiliation de l'herméneutique, annulant toute possibilité de signification des rapports de

correspondance entre les différentes situations et compositions du monde ou d'écriture, mais la sagesse d'une humilité qui, toujours, doit réactiver vis-à-vis de la réalité son effort de lecture et de déchiffrement⁴⁸⁰.

Partant, quels sont les effets d'une telle distribution des poèmes, d'une telle *dispositio* du *Spleen de Paris* ?

Déjà, cette composition permet à la lecture certains effets de continuité entre les textes. Ainsi, lors de notre deuxième séance, j'ai proposé l'analyse suivie des **sept premiers poèmes**, et une rapide vision de la **suite finale des cinq derniers poèmes**. On peut également repérer la **suite XLII-XLV**, qui évolue par proximité thématique : « **Portraits de maîtresses** » mène naturellement au couple du « **Galant tireur** », couple à la fois amoureux et mettant en scène le poète et sa muse qui se retrouvent immédiatement dans « **La soupe et les nuages** », tandis que le thème du coup de feu se retrouve dans le titre « **Le tir et le cimetière** » ; ce titre quant à lui décompose et déplie, de façon presque analytique, le fantasme de meurtre présent dans l'âme du poète lorsqu'il s' imagine *tirer* dans la tête de celle qui, ainsi, finirait au *cimetière* ; notons que la série se clôt avec ce seul titre, puisque le thème de la galanterie et du couple s'estompe totalement. Toutefois, on pourrait estimer qu'embraye alors le sème de la mort représentée à travers la symbolique chrétienne (les tombes du cimetière), qui mène jusqu'à la représentation de l'auréole (la couronne dorée), facilitant ainsi le passage à la pièce XLVI, « **Perte d'auréole** », pièce qui ouvre quant à elle le *finale* du livre, à travers les pièces maîtresses d'un art poétique en même temps qu'une très forte mise en scène de la *persona* du poète, à travers plusieurs situations qui récapitulent toute l'éthique et toute l'esthétique du poème.

Cela n'empêche cependant pas la possibilité de lire des échos, des retours et des différences (d'autant plus sensibles qu'elles s'accompagnent de reprises) entre des textes plus espacés. Ainsi, « **Portraits de maîtresses** » s'insère dans la série thématique des maîtresses ou des portraits de femmes (« **La femme sauvage et la petite maîtresse** », « **La belle Dorothée** », « **L'Idéal et le Réel** », « **La soupe et les nuages** », etc.), mais également dans la série formelle des textes présentant plusieurs points de vue autour d'un thème central (« **Chacun sa chimère** », « **Les vocations** », etc.). Dans chacune de ces séries, « **Portraits de maîtresses** » a sa spécificité, dans la vision qu'il donne du rapport de l'homme à la femme, dans l'organisation de la progression du discours, etc. mais ce n'est que sur fond de cet ensemble de ces textes que se détache la lecture de *ce* poème.

Notons que ledit ensemble n'est pas fixe ni strictement identifiable. Avant tout, tout dépend en effet de la mémoire qui accompagne cette lecture, c'est-à-dire du type de lecteur auquel s'adresse l'auteur : la lettre à Houssaye dit bien que sur ce point, Baudelaire ne se fait aucune illusion, ce qui, si on met de côté la mise en scène pessimiste et misanthrope, met au cœur de la lecture le principe de liberté et de loisir, donc d'aléatoire. Par ailleurs, d'autres séries peuvent venir en changer le dessin : par exemple le rapport de Baudelaire à la vision bourgeoise du monde, à la compagnie des hommes, l'humour et l'ironie comme dans « **Perte d'auréole** » ou « **Assommons les pauvres !** » Ainsi, le fond sur lequel se détache le texte est-il lui-même variable, et cela apporte un « tremblé » aux deux dessins : celui du texte, et celui du fond. Dans le sort d'un seul texte, se joue donc aussi le sort de l'unité supérieure qui englobe ce texte (la série, le contexte immédiat, etc.) ; ultimement, c'est l'unification du recueil qui est en jeu, dont on a vu combien elle est

⁴⁸⁰ Nous pourrions peut-être rapprocher une telle morale herméneutique du prologue du *Gargantua* et de son chien philosophe, cherchant dans l'os qu'il mord la moelle porteuse de la substance des choses — mais je ne prétends nullement ici qu'il s'agit ici d'un effet d'intertexte conscient de la part de Baudelaire.

d'emblée proposée comme posant problème. Le tremblé esthétique provoque donc, sur le plan de la réflexion baudelairienne sur le statut de l'*autorité* poétique, un véritablement tremblement, un ébranlement du socle sur lequel le *je* lyrique pouvait encore se croire bien implanté dans *Les Fleurs du mal*. Nous reconnaissons ici le thème de l'imperfection et de l'insatisfaction sur lequel Baudelaire clôt sa lettre à Houssaye, thème qui à la fois provoque négativement un « tremblement de terre » dans le champ poétique, mais donne une image positive, et somme toute très laudatrice, d'un auteur exigeant et lucide.

On retrouve ainsi l'affirmation d'« À Arsène Houssaye », selon laquelle on pourrait enlever un tronçon et/ou le déplacer, sans que cela change quelque chose. Ainsi, le glissement se combine à un autre principe de disposition : le déplacement. Ce déplacement a la volupté d'une danse et d'une arabesque : arabesque obsédante par son orientalisme rendu omniprésent par la peinture romantique, Delacroix en particulier, qui après Ingres et son *Bain turc* censuré lie résolument l'arabesque avec la sensualité de la chair féminine ; chair molle (*mollitia* élégiaque, toujours), abandonnée ou dansante. C'est, autre aspect, évidemment, l'arabesque du pampre autour du thyrses (comme le serpent autour d'un bâton), et que Baudelaire rapproche expressément de la part féminine de la psyché du poète⁴⁸¹. On entre ainsi dans une esthétique de la modernité, par opposition au marbre immobile des statues qui incarne la Beauté classique dans toute l'œuvre de Baudelaire (et dans « Le fou et la Vénus » par exemple). Il ne faut toutefois pas s'y tromper, cette esthétique est un mouvement qui est totalement détaché de la cadence harmonieuse : celle du vers, y compris du vers blanc ; celle des sonorités, y compris des allitérations et assonances ; celle des dispositions strophiques, y compris sous la forme de ce qui aboutira plus tard au verset claudélien ou persien, et dont le parangon est le souffle de la prononciation du verset biblique. L'arabesque vaut ici en tant que principe de déplacement, d'évolution sans préméditation, selon la seule raison des liaisons locales entre thèmes et formes. Le déplacement est donc, pour être moderne, un déplacement non conventionnel ; il n'est pas un détour ni un déséquilibre dont le seul but serait de rehausser la beauté de l'équilibre central, principe demeurant au cœur, présence transcendante assurant *in fine* d'un ordre, d'un sens : en cela, Baudelaire n'est pas « baroque⁴⁸² ».

Une conséquence à cela : en chaque texte, se donne à ressentir la conscience effective du poète, variée, de peindre la vie moderne. Cependant, aucun texte ne récapitule l'intégralité des thèmes du livre et une incomplétude fondamentale, assumée, marque chaque texte : dans aucun il n'y a « tout », hormis peut-être avec le tout dernier, « Les bons chiens ». Ce qu'il y a de commun est contenu dans le titre du livre : c'est le fait de baigner dans le champ du regard analytique d'un poète en proie au spleen, et dont l'écriture vise à faire des poèmes petits, de taille et d'ambition (en termes de poétique aristotélicienne, l'objet déterminant le style, on reste dans le moyen, voire le médiocre), dans une forme que *rien* ne permet a priori de distinguer de la prose — si ce n'est un *je ne sais quoi*... En revanche, on peut déjà se faire une idée de cet ensemble lorsqu'on lit ensemble une petite suite de poèmes, en des endroits précis de l'œuvre. C'est ce que l'on a tenté de regarder en étudiant les lieux importants, bien que dus au hasard si l'on en croit l'épistolier-préfacier, du commencement et de la fin du regroupement. Mais là encore, et de façon

⁴⁸¹ Il faut rattacher tout cela à la dimension féminine de la psyché poétique. L'âme du poète se sait androgyne, et les figures de la féminité du poète, bien que peu nombreuses, me semblent décidément ne pas devoir être négligées : hystérie, pampre, etc. Nous avons insisté sur ce point lors de nos deux séances de travail.

⁴⁸² Je renvoie à l'analyse du « Thyrses » et de sa stylistique de la figure duelle. Pour reprendre les termes de Georges Molinié dans son *Dictionnaire de rhétorique*, cette figure est à la fois microstructurale et macrostructurale : elle organise tous les procédés d'amplification dans le moment de description de l'objet physique, et même tout le processus ultérieur de « l'explication » de cet allégorique bâton de Bacchant.

consubstantielle au livre baudelairien, est reconduit le tremblé décisif : qu'est-ce qu'une suite ? Nul terme ne la fait débiter ni ne l'achève valablement — ce qui, soit dit en passant, définit aussi la caresse.

3. Le glissement entre les espaces

Le glissement n'est pas qu'un principe formel de disposition des poèmes. C'est également un principe thématique, qui se retrouve dans le rapport entre les espaces évoqués dans les poèmes. Les limites définissant ces lieux sont glissantes ; leur signification n'est pas stable ; et enfin on glisse d'un lieu à l'autre.

Ainsi, on observe un jeu d'infiltration symétrique entre intérieur et extérieur, depuis l'aire close de la « **Chambre double** » jusqu'à l'aire infinie, mais exclue, qui se situe « **N'importe où hors du monde** ». Dans le premier cas, l'extérieur s'infiltré à l'intérieur de la pièce qui devient le lieu d'une rêverie, d'une fantaisie ; dans le second cas, c'est la tentation d'une exfiltration de l'âme du poète, de sa part « intime » (c'est-à-dire la plus intérieure), hors de la condition finie, mondaine, charnelle. Mais à la différence de la présence pleine de l'idéal dans *Les Fleurs du mal*, l'infiltration est posée pour ce qu'elle est : une « chimère » ou un « paradis artificiel » (la fiole d'opium de « **La chambre double** »), au mieux une prosopopée de la scène imaginaire où le poète soliloque avec lui-même⁴⁸³. En d'autres termes, l'extériorité *réelle* de l'Idéal est reniée, raillée, exclue. Le cri spirituel d' « **Anywhere out of the world** » devient prisonnier du désespoir. Dans cette situation, plus rien de *véritablement extérieur* (c'est-à-dire d'une vérité qui se situerait hors de la mesquinerie de la finitude) n'est envisageable, hormis sous les traits de l'imagination qui divague (fantaisie), qui vacille (hallucination de la drogue ou du délire) ou qui produit (poésie). Nulle transcendance autre qu'artificielle ou irréaliste n'habite *Le Spleen de Paris*. Le « pendant aux *Fleurs du mal* » se pose avant tout en contraste vis-à-vis du grand recueil.

Par ailleurs, les lieux fondamentaux (la chambre, la ville, la scène à deux, etc.) sont dupliqués à travers différentes situations, ce qui empêche une fixation symbolique univoque, voire contamine la possible valeur positive d'une telle symbolisation. Ce glissement peut se faire matériellement, mais également dans le temps. Ainsi, la même « **Chambre double** » se retrouve, principe d'isolement, à travers l'alcôve protectrice de ce qui reste au poète d'ambition morale et littéraire, encore espérée dans « **À une heure du matin** ». Mais la chambre redevient dans « **Mademoiselle Bistouri** » le principe d'enfermement, redoublé dans un jeu de mise en abyme. En effet, ce lieu d'isolement abrite une folle qui, coupée de tout lien avec la réalité, se perd à son tour dans les délires qui l'habitent, au point que la réalité extérieure n'existe plus, n'a plus aucune efficacité face aux chimères de ces médecins identifiés aux photographies que la jeune fille conserve pathologiquement. Dans ce monde intérieur délirant, cette jeune fille veut aspirer la personne réelle de Baudelaire ; et ce dernier, dans sa posture d'enquêteur du sombre et du maudit, accepte de pénétrer dans la chambre pour y découvrir une scène intérieure redoublée, puisque sur l'intérieur de la chambre se projette l'intériorité folle de la jeune fille). La position de Baudelaire, acteur analyste et rapporteur énonciatif tout à la fois, se situe exactement à la limite, sur laquelle il ne cède jamais, entre ces deux scènes : il constitue à cet égard le « principe de réalité » qui permet de distinguer le réel du chimérique, et donc de donner à lire à la fois le délire et les surfaces réelles dans lesquelles ce délire se reflète et trouve matière à se relancer sans cesse (les photographies dont la chambre est le temple). La chambre ici est donc le lieu soit d'une scène où l'on se prend aux rets

⁴⁸³ Notez que le terme de « soliloque » est inventé par Saint Augustin qui, dans ses *Soliloques*, imagine cette situation inédite où il dialogue avec la part intelligible de lui-même, c'est-à-dire sa *ratio*.

de l'imaginaire (c'est le cas de la jeune fille), soit d'une scène que l'on peut regarder et dont on peut donc rendre compte ensuite, « par ailleurs » (c'est le cas du narrateur-enquêteur⁴⁸⁴) : une scène dont on peut sortir car on n'est pas fou, mais également une scène dont on peut admirer la singulière beauté, scène dont la fascination peut opérer parce que l'on est capable d'être sensible à la beauté de la folie sans céder à la panique et au dégoût qu'elle inspirerait « normalement », c'est-à-dire aux gens soi-disant « normaux », à la doxa. Le poète est celui qui sait soutenir l'angoisse que provoque la véritable observation, la contemplation moderne d'objets soit hideux (« La charogne » dans *Les Fleurs du mal*, et, dans *Le Spleen de Paris*, un peu tout...), soit mauvais (le sourire sadique des deux enfants dans « **Le joujou du pauvre** »), soit obscènes, c'est-à-dire, au sens strict, qui ne devraient *déceimment* pas apparaître sur la scène de la vision : on reconnaît là le matériau poétique tout entier du *Spleen de Paris*, mais aussi l'écho du procès des *Fleurs du mal*. Le geste baudelairien hisse sur cette scène jusqu'alors pure de la poésie des objets jugés impurs, et c'est en mettant en contact la scène et l'objet hors-scène, que ce geste crée la situation d'obscénité : il la *provoque*⁴⁸⁵, et là encore parler de « mise en contact » de deux réalités admises isolément, mais insupportables une fois réunies, c'est revenir à ce principe de contamination par proximité et capillarité. *Le Spleen de Paris* est le livre où le refus de la transcendance idéale provoque (c'est-à-dire appelle autant qu'elle suscite) le choix d'une immanence radicale où le glissement vénéneux des espaces contamine de proche en proche toutes les aires où l'humanité grouille et se débat. Seule la rectitude analytique et esthétique du dandy-enquêteur permet de tenir la tête hors de l'eau, mais pas plus (et plus jamais, *nevermore*, dirait le corbeau de Poe).

Par opposition à Mademoiselle Bistouri, le poète de « **La chambre double** » est capable de voir dans sa propre chambre la duplicité du lieu, et certes d'en souffrir dans son âme — scène de sa conscience tragique —, mais pas d'y sombrer — il n'est pas fou, il sait où se situe son délire, et l'inversion des valeurs entre le vrai et le faux demeure sur le plan d'une allégorie morale condamnant l'ignominie de l'esclavage des hommes vis-à-vis du Temps, leur tyran. C'est ce qui fait que l'infiltration de l'infini dans le fini de la chambre en fait un lieu complexe, un lieu composite (constitué de plusieurs dimensions) et *bifrons* (réalité ou imaginaire), mais dont l'économie (c'est-à-dire, étymologiquement : la régulation du lieu, *oikos-nomos*) reste maîtrisée par son habitant.

Le glissement s'effectue également d'un lieu à l'autre (dans « **Le mauvais vitrier** », l'échange circule de la rue à la chambre, en passant par l'escalier et la fenêtre), d'un moment à l'autre (du jour à la nuit par exemple dans « **À une heure du matin** », poème de la nuit dans lequel le jour reste omniprésent, sous forme de remémoration obsédante, qui rehausse le prix du calme solitaire, mais au prix d'en envahir les pensées). Le glissement de la rue à la chambre, de la vie sociale à la vie isolée reprend le thème romantique du retrait du poète loin de la foule (lointain avatar de l'anachorète ?), mais peut être investi également par la spécificité baudelairienne, comme on l'a vu avec « **Mademoiselle Bistouri** ». Là encore, aucune valeur positive ne vient a priori se fixer, dans ce glissement qui peut ainsi prendre aussi la valeur d'une fuite, et non celle d'une sublime montée vers la contemplation de l'Idéal hors de la médiocrité. La seule valeur que l'on puisse accorder à ce

⁴⁸⁴ On peut voir cette maîtrise énonciative, à mon avis, ne serait-ce que par ce double indice : il peut donner un surnom moqueur à la jeune fille, et il est capable de se distancier de lui-même, dans ce récit homodiegétique où il se manipule comme acteur, et donc témoigne de sa non-noyade dans ce ambiance folle — on retrouve ici le principe discursif de l'ironie, c'est-à-dire de la possibilité d'introduire une distinctivité d'énonciation dans un discours pourtant uniforme.

⁴⁸⁵ Cf. p. 253, les quelques remarques autour de la poésie comme provocation et la notion de fraternité.

passage d'un lieu à l'autre est celle de la connaissance, de l'*introspection* (dans la chambre du poète) ou de l'*investigation* (dans celle de Mademoiselle Bistouri, ou lorsque le poète suit son double dans « **Le vieux saltimbanque** »), voire de la *découverte* (tous ces mouvements de Baudelaire suivant un être dans un lieu public, observant un spectacle dans « **Le joujou du pauvre** », découvrant la terre ferme dans « **Déjà !** », etc.). Bref, toujours la qualité du dandy-enquêteur-disséqueur et de sa passion de connaître : voir l'âme profonde (le sens) des êtres et des choses, la découvrir, c'est-à-dire, en tant qu'écrivain, la mettre à découvert, la dé-couvrir du voile qui la cache, et que le regard des contemporains usé par les mauvais clichés a mis entre ces hommes et leur réalité quotidienne, au point de ne plus savoir regarder, voir, contempler, méditer ce qui pourtant passe sous leurs yeux.

Est-il étonnant que Paris soit le lieu d'un tel glissement ? Paris, c'est-à-dire la ville des passages : passages couverts, marchés aux puces, foires foraines, goulot des rues étroites qui serpentent — le vieux Paris miséreux qui fait encore face à un autre Paris en train d'émerger, dans la hauteur et la grandeur de l'architecture haussmannienne, et l'ouverture des boulevards, fierté de la bourgeoisie impériale, ville lumineuse et hautaine. Ici encore, comment ne pas comprendre l'affinité profonde que ressentira Walter Benjamin tout à la fois pour Baudelaire et pour ce Paris des passages ?

Ainsi, quelques thématiques obsédantes, peut-être peu présentes en apparence, mais toujours à des endroits stratégiques, déploient le glissement du sens : le « déménagement » comme il est dit dans « **Anywhere out of the world** » ; le glissement des nuages dès « **L'étranger** », cet étranger qui lui-même glisse à travers les pays qui ne sont pas les siens, et sur qui les questions classificatrices et étouffantes des autres semblent glisser... Et peu à peu, ces principes de glissement s'insinuent non plus seulement dans le contenu thématique, mais dans le principe énonciatif ou distributif : c'est la progression par capillarité et par proximité, c'est-à-dire par associations d'idées (cf. la suite XLII-XLVI).

VI. L'allégorie dans le glissement : l'humble comparaison au ras du sol

Le glissement, c'est aussi le principe du passage entre des espaces symboliques, langagiers. D'un mot à l'autre, d'un signifiant à l'autre, le sens glisse : c'est le fonctionnement à régime allégorique lui-même qui est touché par le phénomène de glissement. Ce dernier point me semble très important.

1. La dynamique allégorique, hors de tout mythe

Un rappel tout d'abord sur ce qu'est l'allégorie⁴⁸⁶. Le régime allégorique suppose habituellement un étagement des dimensions représentées, qui amène à aller voir en profondeur le sens caché de ce qui est présenté en surface comme le sens imagé. Le sens allégorique établit un rapport entre deux « couches » de signification, et déchiffre une surface (un récit, une description, etc.), désignée comme « signe », par rapport à une seconde surface, celle du « sens caché ». En fait, ce « sens caché », il faut plutôt le désigner comme l'ensemble des lois d'un code qui se trouve en retrait, à la fois invisible, et cependant présent car agissant sur ce « premier degré ». La lecture qui s'empare de ce code (déchiffrement d'une allégorie antique, d'une parabole biblique, etc.) devient l'espace du fonctionnement allégorique du sens.

⁴⁸⁶ Je suppose ici connue la fiche sur la thèse de Patrick Labarthe sur l'allégorie chez Baudelaire, et sur certains aspects historiques que je ne rappelle pas, et dont je ne tire que quelques traits pouvant nourrir notre réflexion.

L'allégorie a ceci de propre qu'elle est, toujours et à quelque degré, repérable. Il s'agit toujours d'un fonctionnement qui montre la claire distinction entre les deux niveaux, la surface du premier degré et la profondeur de l'autre scène qui constitue la clé interprétative véritable. Dans sa disposition formelle, l'allégorie expose toujours son statut, des indices permettent toujours la lecture d'embrancher sur le régime allégorique (antonomase, récurrence d'indices, ou marquage fort d'un réseau de faits marquants, ou déroutants, entre les éléments d'un récit ou d'une description qui font ainsi effet de signal, etc.). Une allégorie est toujours une figure du discours (fût-elle une figure « macrostructurale », étalée sur une longue séquence, allant même jusqu'à commander tout un récit, tout un poème), et se trouve donc ancrée dans une culture.

Par toutes ces caractéristiques, on peut évidemment rapprocher l'allégorie, porteuse d'un sens caché qui aide à interpréter le monde, de la notion de mythe. Cependant, il ne faudrait pas s'y tromper. Par distinction, un mythe se signale par quelques caractéristiques. Tout d'abord, le mythe est un récit, même bref, qui se lit « de plain-pied » : alors qu'une allégorie nécessite un dispositif herméneutique, un mythe peut demeurer un récit indépendant et rester vif, il porte en lui-même sa propre clé interprétative : il crée une image qui « explique » le monde, ou plutôt qui l'implique, et en donne une conception contenue dans les plis du récit mythologique. Ainsi, on peut lire les différentes versions du mythe d'Œdipe, se laisser prendre à la tragédie de Sophocle, sans pour autant y lire autre chose qu'un poème dramatique fictionnel. Par ailleurs, un mythe a une fonction fondatrice, tandis que l'allégorie a une fonction « seulement » interprétative et explicative ; le mythe implique qu'on croie en lui quand on est en contact avec lui, tandis que l'allégorie demeure une figure aidant la compréhension. Le mythe fait partie de nous ; l'allégorie fait partie d'un discours. Cette différence est profonde, et c'est elle que repère John Jackson entre Nerval et Baudelaire. Dans la poésie de Nerval, le mythe est encore à l'œuvre, vif, et la convocation des personnages mythologiques dans les poèmes nervaliens ne sont pas des allégories mises là pour des valeurs abstraites qui, elles, constitueraient le véritable sujet du poème : ils sont eux-mêmes les réels sujets du poème, en tant que porteurs de ces valeurs qu'ils incarnent. Nerval écrit de plain-pied avec le monde du mythe, et son voyage en Orient, passant par la Grèce, n'est pas à ce titre seulement un voyage « archéologique » ou « exotique » : il y a une *contemporanéité* entre Gérard et ce qu'il voit, sent et entend, remontant les siècles sur la terre crétoise. Baudelaire, lui, n'est plus dans le mythe hors-temps, il est au contraire dans le monde moderne au sein duquel sa propre voyance lui fait repérer les nouvelles figures poétiques vivantes : elles ne sont pas celles, définitivement mortes, du panthéon classique (ou même d'un certain romantisme⁴⁸⁷). Quelque chose a irrémédiablement disparu dans la conception moderne du monde : il n'y a plus de mythe unificateur qui tienne ; les Dieux ont déserté le monde, « le grand Pan est mort », et Baudelaire s'acharne à vouloir nier ce seul Dieu qui demeure⁴⁸⁸. Ainsi, l'allégorie devient une figure pour reconstruire des possibilités d'échappée de la sphère médiocre, finie, mais sans pour autant nous assurer que cette « surface cachée » existe réellement : c'est ce que j'entends lorsque j'ai insisté, lors de notre première séance de travail et dans ce cours-ci, sur le rejet par *Le Spleen de Paris* de toute transcendance au profit d'une immanence.

On peut dire en ce sens que Baudelaire fait cesser le panthéisme qui rendait possible, jusqu'à

⁴⁸⁷ Voyez « Les Phares », pièce VI des *Fleurs du mal* : les seuls personnages mythiques sont les « Hercules mêlés à des Christs », personnages devenus substantifs par antonomases : déjà rentrés dans un personnel agitant un théâtre propre à la recomposition par Baudelaire de son panthéon artistique.

⁴⁸⁸ Même si, ne serait-ce que dans cet acharnement lui-même, le poète reste irrémédiablement ambivalent, dans son « satanisme », vis-à-vis de cette religion qui berça son enfance et le poursuivra sans cesse.

Nerval, le projet d'habiter une nature et un monde unifiés par un sens. Mais cette déchéance volontaire dont Baudelaire est l'auteur, cette sortie hors de la magie divine qui enchante le monde par la force du mythe, se fait en deux volets, en deux « pendants » : celui des *Fleurs du mal*, et/puis celui du *Spleen de Paris*. *Les Fleurs du mal* peuvent être à juste titre considérées comme l'un des plus grands recueils d'allégories de l'âge moderne (et qui sait, en un sens, le tout premier, d'où l'irréparable scandale dont fut marquée sa parution). En ce qui concerne *Le Spleen de Paris*, l'allégorie n'y est pas reniée, elle est convoquée, mais son usage est repoussé à son terme le plus lointain de l'ambiance poétique, et le plus éloigné de l'univers mythologique au sein duquel son épanouissement était total, effectivement, pour la communauté de ses lecteurs qui, par le truchement de sa forme, croyaient dans ce qu'elle véhiculait. *Le Spleen de Paris* est l'acte qui manquait à la destitution du dernier ferment mythique présent au cœur de l'allégorie. Le prosaïque étend son règne sur tout, et c'est sous ce règne que l'allégorie, si elle veut revenir, doit vivre désormais.

2. La lourdeur prosaïque : une pensée de l'allégorie

Tel est le dur régime que le poète fait subir à ses propres *Fleurs*, tant dans le contenu que dans la forme.

En ce qui concerne le contenu, l'abandon de « l'idéal » me semble tout à fait homogène à l'abandon du mythe, mais à la condition de ne pas confondre les deux : car même dans *Les Fleurs du mal*, où « Spleen et idéal » demeurent liés, le mythe est déjà disqualifié : ne demeure que la structure duelle entre réalité et idéal, et c'est dans l'expérience de ce déchirement et de cette dualité que repose la nécessité impérieuse du recours à l'allégorie (cf. la thèse de Labarthe) ; l'idéal est l'appel qui crée un manque, qui révèle que, dans la réalité esseulée, quelque chose fait défaut qui lui donnerait une unité et un sens — qu'elle n'est soutenue d'aucun mythe ; c'est ce qui se révélera de façon achevée lorsque même l'idéal sera remis « à sa place » par *Le Spleen de Paris* : le déchirement de l'âme demeure une permanence (d'où son cri dans « **Anywhere out of the world** »), et le rabattement sur la seule immanence n'élimine pas la dualité au profit d'un nouveau « mythe moderne », c'est-à-dire au profit d'une identité profondément assurée entre le récit global que constitueraient les « Petits Poèmes en prose » et le monde qu'il décrit. Jusqu'à ce point, Baudelaire demeure terriblement désespéré.

Sur le plan de la forme : la lourdeur de la comparaison et de l'énoncé des comparés entrave l'esthétique enivrante et belle des tableaux que livrent *Les Fleurs du mal* poème après poème, souvent composés autour des seuls comparants. En effet, on a souvent noté, à juste titre, que l'allégorie puissante et majestueuse des *Fleurs du mal* laissait la place, dans *Le Spleen de Paris*, à un usage lourd de la comparaison, de l'explicitation, de l'explication : bref, de tout ce qui est prosaïque et ruine la légèreté poétique du registre de l'« image », d'une métaphore ou d'une allégorie. Ainsi, « **Le désespoir de la vieille** », « **Le chien et le flacon** » et plus encore « **Le thyrs** » nous donnent l'impression désagréable de nous livrer une lourde clarification du sens de la scène ou de l'objet central. Cette clarification peut être le fait d'un personnage de la scène : un commentaire de la petite vieille commente son rejet par le bébé en se lamentant sur la dimension de l'épisode emblématique de sa vie ; une comparaison lourdement appuyée, émanant du poète lui-même (mais comme acteur de la scène), qui établit terme à terme le rapport entre situation apparente, réelle (le chien agacé par le flacon) et situation latente et convoquée (le lecteur incapable d'apprécier la poésie de qualité). Quant au « **Thyrse** », c'est radicalement l'auteur-épistolier qui se livre à une traduction en des termes clairs, dénotés, des différentes connotations de l'usage qu'il fait du thyrs. Ainsi, Baudelaire s'applique à lui-même cette faculté d'analyste, au

prix de déconstruire devant le lecteur tout ce qui, habituellement, faisait la force et la fulgurance de son texte poétique : le poète s'inflige à lui-même la « mise en prose » de sa vision poétique, sa « prosaïsation ». Mais, exactement comme à la toute fin de la **lettre-dédicace à Houssaye**, le poète, en s'infligeant à lui-même la loi supérieure de l'analyse, se rehausse doublement : d'une part il reste son propre maître, et d'autre part il se démarque des poètes médiocres croyant à la « religion de la poésie », qui n'est à ses yeux que l'abâtardissement de la doctrine romantique du « sacre du poète », et qui les mène, tel Houssaye, à se laisser aller à un lyrisme pompeux ou pathétique. En croyant ennoblir leur sujet, ils le trahissent — en cela, Baudelaire est l'ironique, donc le véritable, poète moderne, vis-à-vis de ceux que l'on pourrait alors désigner non plus de « néoclassiques », mais de « néoromantiques ».

Baudelaire se soumettant lui-même à ce « régime impitoyable » de prosaïsme, cela peut s'observer dans un des points les plus remarquables, et remarqués, du *Spleen de Paris* : la présence en son sein de poèmes portant même titre que des textes des *Fleurs du mal*. C'est ce que l'on a vu l'après-midi de notre seconde séance de travail : la rapide étude comparée que j'ai menée a tenté de montrer comment le programme de « prosaïsation » est mis en œuvre tout particulièrement dans le traitement du régime allégorique.

VII. « Pour faire pendant aux *Fleurs du mal* »

1. Simultanéité, complémentarité

Il me semble important d'insister sur ce terme de « pendant » qui, selon le sous-titre du livre, doit mettre *Le Spleen de Paris* et *Les Fleurs du mal* sur un même pied. La première interprétation consiste à y voir l'outil promouvant le nouveau recueil, afin qu'il soit considéré sur un pied d'égalité avec le recueil déjà existant et reconnu. Mais il me semble que c'est surtout la simultanéité et la complémentarité qu'il faut lire dans ce projet.

Simultanéité, et non progression pure et simple, car une partie des poèmes de l'un et l'autre recueil ont été rédigés à une même époque, et on ne peut même pas dire que toutes les versions des *Fleurs* ont inspiré celles du *Spleen*, ni qu'inversement, ces dernières sont une première ébauche des premières. Ainsi, s'il y a bel et bien une succession⁴⁸⁹, il me semble qu'entre les deux versions, il n'y a pas tant une progression qu'une maturation contemporaine de deux « guises » poétiques, dont Baudelaire a senti qu'elles étaient d'égale ampleur, même si elles donnaient lieu à deux types d'écriture tout à fait distinctes, et à deux critères stylistiques et poétiques radicalement irréductibles l'un à l'autre.

Complémentarité, car précisément pour Baudelaire, la dualité insoluble et irréductible est à l'œuvre partout quand il s'agit de la beauté : classique et moderne, versifiée et en prose, dans les objets que chaque pan de l'œuvre se propose de traiter — certains de ces critères ou objets étant par ailleurs ouvertement partagés par les deux recueils (cf. les poèmes se faisant ouvertement écho, mais également des thèmes, des postures du *Je*, etc.). Le retour de poèmes d'un recueil à l'autre

⁴⁸⁹ En effet, il faut bien sûr ne pas nier l'évidence : l'achèvement des *Fleurs du mal* est bel et bien antérieur à la rédaction de l'intégralité des pièces du *Spleen de Paris*, et encore plus à leur regroupement posthume. Une partie, sans doute celle où s'est autonomisée et singularisée la poétique du *Spleen de Paris*, a donc succédé à la parution des *Fleurs du mal*. Mais il y a fort à parier, comme souvent en matière de psychologie de la création, que cela doit être plutôt interprété comme un « dégagement » du poète vis-à-vis d'une œuvre qui, publiée, ôte un poids de son esprit et laisse d'autant plus de place pour que se déploie le projet suivant. Fort du premier sommet atteint du côté des *Fleurs du mal*, l'ascension de l'autre sommet que constituera *Le Spleen de Paris* peut alors pleinement profiter des acquis antérieurs.

n'est pas un fait secondaire. Il me semble important de voir que ce retour produit *de facto* un effet programmé de lecture, pour qui a déjà lu *Les Fleurs du mal*, et que c'est forcément dans ce sens que, d'abord, sera lue chaque paire de poèmes (même si l'étude érudite et génétique a montré que certaines versions du *Spleen* étaient antérieures à celles des poèmes des *Fleurs*) ; ensuite, évidemment, un effet de lecture en boucle s'instaure, faite de la prise de conscience d'une distance tout autant que d'une familiarité entre ces deux bornes, qui définissent dans leur intervalle tout un espace de création poétique, que Baudelaire est en droit de dire sienne.

Qu'établit ce fonctionnement *bifrons* entre les deux livres ? L'entrée redoublée du langage poétique et de son bagage langagier dans la modernité. Une entrée qui nécessitait d'être ainsi redoublée, comme un acte qui, pour n'être pas mésinterprété, demande à être réaffirmé avec plus de radicalité encore. Seules, une fois passé le scandale initial et reconnues comme le chef d'œuvre qu'elles sont, les *Fleurs* auraient encore pu être annexées au seul registre de la haute poésie ; aussi subversifs qu'en soient leur forme et leur contenu, elles auraient pu demeurer prisonnières du genre sublime, qu'ainsi elles auraient fait renaître de ses cendres en train de se consumer (à la façon dont Hugo commencera en 1859 à publier *La Légende des siècles*, par ailleurs saluée par Baudelaire). Or non, les *Fleurs* sont « malades », elles doivent demeurer vénéneuses : le serpent du *Spleen* va se charger de ce rappel. Ainsi, en un sens, le « pendant » doit être pris, certes pas comme un contraste apparent, non plus seulement comme une continuation, mais comme un contrepoids, voire un contrepoin⁴⁹⁰ grâce auquel la lecture du « grand recueil » ne pourra plus risquer de subir « l'erreur de parallaxe » qui ferait replonger Baudelaire dans le classicisme par l'effet retourné de son vers merveilleux et fascinant.

Le Spleen rabat l'allégorie sur l'horizon radicalement plat du monde moderne. À la transcendance que l'allégorie porte en elle de par son origine dans une poésie où les dieux, ou Dieu, sont présents, il s'agit d'opposer l'immanence de la condition de l'homme moderne et de son âme qui souffre à jamais d'un vécu d'exil, c'est-à-dire non plus l'exil hors d'un monde des Idées « plus réel que le réel », mais une souffrance réelle, la souffrance spleenétique, insatisfaction telle qu'elle ferait se sentir mieux le poète « n'importe où ailleurs que dans ce monde ». Parler d'un exil réel de l'âme dans notre monde, cela reviendrait à acquiescer à la version platonicienne, selon laquelle il existe réellement un monde intelligible, véritable lieu du sens et de la vérité, dont il faut savoir lire les effets dans notre réalité, afin d'établir entre tous ces ordres les « correspondances » que l'allégorie, mieux qu'aucune autre figure, aide à repérer, à dire, voire à faire naître. Pareil enthousiasme poétique de l'Idéal est présent dans *Les Fleurs du mal*, et « Correspondances » en est bien la pièce-clé interprétative ; cependant, il s'agit d'une clé de la psychologie poétique, du fonctionnement de l'allégorie poétique *tant qu'elle reste dans l'espace poétique* : au même instant, le poète moderne sait que son évasion hors de sa « **Chambre double** » n'a pour destination, et pour destinée, qu'un « paradis artificiel ». L'intelligence du poète ne progresse pas dans l'aire éthérée où évoluent ses œuvres.

Ainsi peut-on vraiment lire les deux ouvrages baudelairiens dans une véritable communauté d'entreprise, tout en soulignant leurs différences ; et c'est dans le principe que j'appelle le « glissement » que me semble résider, encore une fois, la différence, mais également le progrès, des

⁴⁹⁰ Je rappelle que lors de notre première journée de travail, deux d'entre nous ont proposé de rapprocher la poétique du *Spleen de Paris* de la notion d'« enharmonie ». Je ne saurais reprendre les propositions qui ont alors été faites, mais assurément elles apporteront beaucoup à celles et ceux qui décideront de s'en emparer pour questionner le style et le rythme de la poésie du *Spleen de Paris* : je ne saurais trop vous encourager à aller réécouter en détail ce moment d'échange qui eut lieu, si mon souvenir est bon, durant la séance de l'après-midi.

Fleurs du mal au *Spleen de Paris*.

Sur le plan des procédures d'écriture et de lecture, la progression de proche en proche est avant tout ce qui caractérise le feuilleton paraissant dans les journaux. C'est dans cette praxis d'écriture que s'ancre Baudelaire : dans ce terrain où la modernité est pleinement chez elle, il plante ses « Fleurs ». Nous retrouvons ainsi un point déjà vu au début de ce document : à la différence d'Hugo, Baudelaire ne se contente pas de trouver dans le feuilleton-journal une source ou une esthétique : cette production d'écriture est sa condition réelle d'écrivain, avant tout subie (l'écrivain moderne dépend de l'économie de son temps, il est un ouvrier du feuillet), mais transformée en une esthétique alors même qu'elle reste la condition réelle de production et d'existence. En cela, encore, *Le Spleen de Paris* est un livre totalement matérialiste, mais absolument pas « réducteur », en ceci qu'il ne se départ jamais de sa condition d'écriture, dont il fait son thème propre, et dans laquelle il puise ses ressources esthétiques et stylistiques. Et donc, face à la puissance de l'idéalisme des *Fleurs du mal*, c'est-à-dire la qualité insufflée par l'appel et la présence de l'Idéal et qu'emblématise « Les correspondances », se dresse le matérialisme des *Petits Poèmes en prose* où, sans plus aucun accord entre réalité et idéal, seule demeure la substance à la fois du vécu subjectif (*Le Spleen*) et de sa condition objective (*de Paris*).

C'est également sur le mode de la réception que joue cette qualité du passage, du glissement et de la proximité insinuante. Proximité et contagion sont présentes dans la thématique de l'enivrement, qui constitue le paradigme auquel la lecture de la poésie doit être rattachée selon Baudelaire. L'enivrement est celui de l'alcool, dans une tradition bachique déjà repérée dans l'une des parties des *Fleurs du mal*, et dont Apollinaire saura bien sûr se souvenir quand il fera entendre à son tour ses « chant d'universelle ivrognerie » (« Vendémiaire ») ; mais c'est aussi celui qui embaume l'esprit par tout type d'inspiration, à commencer par le fait d'inspirer, d'inhaler : l'opium, bien sûr, mais tout simplement, dans la lettre du *Spleen*, le parfum — celui de la chevelure, celui aussi du flacon que le chien rejette. Ce flacon vaut par synecdoque pour son contenu entêtant, et dont la polysémie renvoie aux deux traditionnelles comparaisons de l'œuvre littéraire, la pharmacologie et parfumerie des onguents et fragrances, et le vin de la « dive bouteille ». La contagion demeure la force subversive de la poésie entêtante des vers baudelairiens au (trop) fort parfum, et dans lesquels les synesthésies provoquent le « mélange » (terme fort chez Baudelaire) des sens, c'est-à-dire leur confusion autant que leur alliage, le vécu d'ivresse autant que la contemplation de l'unité idéale ultime promise par ces correspondances synesthésiques. *Les Fleurs du mal* donnent les deux en même temps ; *Le Spleen de Paris*, quant à lui, analyse cette « alchimie du verbe » et la décompose pour en retirer l'amère et lucide matérialité — dans « **La chambre double** », encore, c'est bien cette division analytique qui a lieu, avec toute la déception et la chute dont elle s'accompagne une fois que l'on a quitté la sphère de la contemplation poétique des grandes harmonies obscures de la nature infinie — des chimères.

2. Le « rehaut » du *Spleen de Paris*

Mais on peut dire que, dans le même geste de désacralisation, se lit un geste de rehaut : car le *Spleen de Paris* n'est pas une œuvre de mise à bas, elle est une œuvre qui replace la poétique à un niveau ajusté à son objet : partant, cette poétique se redéploie, non plus vers la grandeur dont la verticalité de la vertu allégorisante est le signe, mais dans l'horizontalité d'une prose prise pour ce qu'elle est, acceptée dans ses lois les plus « communes ».

Les Fleurs du mal reste un recueil religieux dans son anti-religiosité même, se plaçant dans le registre du blasphème et de la fascination pour le mal. *Le Spleen de Paris* est le lieu où le blasphème n'emporte plus l'ambiance de l'énonciation. Elle est l'une des caractéristiques du sujet

décrit, elle fait partie du contenu, du *mythos*, du thème, mais cesse de donner le ton à la parole du poète. Le poète parle toujours du « mal », mais non plus du mal religieux : c'est du mal des « fleurs *maladies* » qu'il s'agit désormais. Cette défaillance de la santé physique et psychique que sacrifie le poète est montrée dans sa crudité et sa réalité dans *Le Spleen de Paris*, dans sa seule dimension prosaïque. Cela n'emporte en rien la valeur, assurée, de ces *Fleurs* qui sur son humus poussent et se hissent à des hauteurs, ou plongent dans des profondeurs, hors de toute norme.

Tout comme l'idéal, le mal ne fascine plus, et donc le blasphème n'est plus mis sur l'autel d'une divinité. *Le Spleen de Paris* est le livre de la désacralisation. Cette désacralisation touche tout : le lieu de l'existence se vide de tout mythe possible (thèse de John Jackson), mais c'est aussi le bien-fondé de la poésie, ou « sacre de l'écrivain » (Bénichou), acte inaugural du préromantisme post-rousseauiste, qui est touché. Le poète énonciateur des *Petits Poèmes en prose* observe, sans s'en désolidariser, le poète réel qu'il met en scène, poète en proie à la nécessaire croyance en un idéal, nécessaire pour survivre et créer la grande poésie qui sans cela serait restée dans les limbes. De façon peut-être caricaturale, disons que le poète « diégétique », le personnage, est le Baudelaire qui écrit *Les Fleurs du mal*, et qui est pris dans l'ambivalence vis-à-vis de la religion ; mais le poète énonciateur, narrateur, sait lire lucidement l'absentement de toute transcendance dans l'horizon(talité) de la vie humaine. Être en proie à des croyances, appuyer sur elles son existence et sa création, n'empêche pas d'être lucide vis-à-vis de cet état de fait.

Cette lucidité se porte également sur ce qui entoure le poète : c'est sur toute la condition humaine moderne que la lucidité baudelairienne porte son pouvoir — c'est là l'ambition du *Spleen de Paris* : renoncer à la transcendance, pour dire la vérité du monde moderne et rester dans son immanence⁴⁹¹. Il n'est pas adéquat de parler d'athéisme, car nous ne sommes pas chez un Mallarmé ; mais le poison vient véritablement d'être instillé, qui lentement, mais sûrement, coulera jusqu'à mener la génération fin-de-siècle au désespoir. Ce désespoir d'où, selon le jugement de Barbey d'Aurevilly à propos d'Huysmans, seules deux voies de sortie sont possibles, « la bouche d'un revolver ou les pieds de la croix ». Le suicide n'est pas le lot de tous, mais quelque chose qui en est l'équivalent « rallongé » : l'extinction, tant celle de la voix vers une poésie qui s'épuise ou s'isole, que celle de l'âme qui doit apprendre l'atroce condition de ceux qui ont « terrassé, heureusement », « ce vieux et méchant plumage, Dieu » (Mallarmé, lettre à Cazalis, 14 mai 1867), et qui vont découvrir, comme les personnages de Dostoïevski, que, Dieu mort, rien n'est possible. En ce qui concerne Baudelaire, y compris le Baudelaire que nous montre le *Spleen de Paris*, ce poète est pris dans son passé religieux, et il reste hors de cette scène que pourtant, donc, il contribue à faire naître. Et le Baudelaire énonciateur du *Spleen de Paris* apporte le tableau d'ensemble, où se débat celui qu'il sait être, et qu'il se voit être. Et qui sait, à travers Dorothée, celui qu'il se voit devenir ?

Le programme de lecture des *Fleurs du mal* pourrait, qui sait, trouver son aboutissement avec *Le Spleen de Paris* : « l'hypocrite lecteur », « semblable [et] frère » de l'auteur d' « Au lecteur », se voit révélé à lui-même par le miroir déformant du grand recueil ; mais dans le serpent des *Petits Poèmes*

⁴⁹¹ On pourrait être tenté de rattacher alors Baudelaire à l'expression de Pindare, aux v.61-62 de la *IIP Pythique* : « N'aspire pas, mon âme, à la vie éternelle, mais épuise le champ du possible ». En effet, rappelons-nous qu'au moins deux héritiers de Baudelaire s'en sont emparé, Paul Valéry en exergue au *Cimetière marin*, et Albert Camus en exergue au *Mythe de Sisyphé* (tout en donnant à Baudelaire une place de choix dans *L'Homme révolté*). Certes, il serait tout à fait possible d'établir. Toutefois, il me semble qu'il faudrait à tout le moins être très prudent car *Le Spleen de Paris* n'est dominé ni par l'enthousiasme du *furor poeticus* dont est pris le poète sétois parmi les tombes face à la Méditerranée, ni par le lyrisme absurde du philosophe algérien, qui ne se départ jamais d'une passion véritable et d'un amour pour le monde.

en prose, la fraternité de condition est totale, l'immanence de l'horizontalité met tous les hommes sur le même plan — même si sur ce plan, le poète tente encore d'échapper, non plus en s'élevant car ce n'est plus le lieu, mais en fuyant dans le voyage (comme les nuages de « **L'étranger** »), dans l'artificialité du stupéfiant, ou dans l'exigence d'analyse qui le laissera toujours insatisfait, mais au-dessus de la foule (cf. fin de la **lettre-dédicace**). C'est donc tout le programme des *Fleurs du mal* qui se trouve mené à bien dans l'immanence du *Spleen de Paris* ; la vraie fraternité de condition, la ressemblance entre les semblables, mais aussi leurs destins irréductibles, sont concrètement assumées par *Le Spleen de Paris*. On est loin de « l'idéal fraternel » proudhonien que raille Baudelaire. Il ne s'agit pas non plus de la charité qui suppose une supériorité de celui qui compatit, mais d'une profonde identité — via une identification que seule permet la *sympathie* de la (re-)connaissance poétique — avec le semblable : le pauvre, la veuve, le chien. Une identité porteuse d'ambivalence, toujours — le chien est autant celui qui regimbe au trop fort extrait de parfum du flacon, que le « **bon chien** ». Dès la **lettre à Houssaye**, Baudelaire ne se fait aucune illusion : ni sur lui-même, ni sur son éditeur, ni sur le public.

Ainsi, le glissement n'est pas qu'une image marquante parce que paradoxale, placée en ouverture au livre, à des fins de *captatio* : il est un principe fédérateur de toute l'œuvre, depuis sa dimension thématique jusqu'à la définition de son objet, et, partant, jusqu'à celle de sa poétique, de sa stylistique et de son éthique.

La « platitude » (immanence, glissement, registre de la comparaison) est la découverte existentielle, théologique, économique et esthétique de la modernité baudelairienne, dont la pointe ultime, forcément modulée en *mineur*, fut à titre posthume rassemblée dans *Le Spleen de Paris*.

Annexes
à « Platitude de la modernité »

Annexe 1.

Extraits de John Jackson, *Baudelaire sans fin. Essais sur Les Fleurs du mal*, Paris, José Corti, « Les essais », 2005⁴⁹²

Voici quelques citations issues d'un ouvrage qui a été d'une grande importance pour l'ensemble des analyses que j'ai développées dans l'ensemble de mes cours sur *Le Spleen de Paris*. Il s'agit pourtant d'un ouvrage portant sur *Les Fleurs du mal*. Cela semblera paradoxal, mais le regard de John Jackson sur la poétique de Baudelaire me semble, l'un des plus pertinents dans toute la critique baudelairienne que j'ai pu lire (je ne prétends pas à l'exhaustivité !), et sa portée m'a paru bien souvent inclure *Le Spleen de Paris*.

Je vous livre donc ces extraits, assortis de quelques commentaires infrapaginaux, tels quels : afin que vous puissiez vous-mêmes vous faire une idée précise des idées de Jackson, sans passer par le filtre de mon cours, et le cas échéant de voir les points de différence, et d'en tirer vos propres conclusions. J'ai laissé en surligné les passages que j'ai tout particulièrement relus pour nourrir mes analyses et réflexions.

Il va de soi que, à choisir entre lire un essai de Jackson et un cours de Laffitte, je vous conseillerais sans hésiter la première option !

Chapitre 1. « Le jeu des voix : de l'interpellation et de quelques autres formes énonciatives dans *Les Fleurs du mal* »

Quelques citations d'époque :

- Une citation qui pourrait, qui sait, aller parfois au cœur de Baudelaire... : « La Muse est entrée dans mon cœur comme une déesse aux paroles dorées ; elle s'en est échappée comme une pythie en jetant des cris de douleur. » (Nerval, dédicace aux *Petits Châteaux de Bohême*) 17
- « Hugo-Sacerdoce a toujours le front penché ; — trop penché pour rien voir, excepté son nombril. » (*Fusées*) 23

Quelques réflexions sur la place de l'interlocution dans la poésie baudelairienne :

- « La poésie de Baudelaire est de façon spontanée dirait-on une poésie de l'interlocution. Baudelaire parle, il fait de son poème le théâtre d'une parole qui, le plus souvent, est orientée vers un destinataire clairement identifié. Ainsi l'oralité devient-elle, plus qu'une caractéristique relative, le registre naturel de sa poésie. À l'opposé du rêve mallarméen d'une écriture se réfléchissant seule dans l'espace nocturne et désolé d'une chambre déserte, la poésie des *Fleurs du mal* ne cesse de s'incarner dans une voix à laquelle elle finit par s'identifier. Encore faut-il différencier celle-ci : les "Tu" (ou les "Vous") interpellés sont loin d'être tous semblables, au point qu'on peut montrer que c'est leur diversité même qui, en dessinant l'éventail des figures de l'interlocution poétique, donne au lecteur cette impression de profondeur subjective et intersubjective, voire de véritable dramaturgie énonciative qui saisit à la lecture du recueil. La métaphore théâtrale n'intervient pas tout à fait au hasard.

⁴⁹² John E. Jackson, *Baudelaire sans fin. Essais sur les Fleurs du mal*, Paris, José Corti, « Les essais », 2005. Cf. également : *La Mort Baudelaire. Essai sur les Fleurs du mal*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978 ; *Baudelaire*, Paris, Le Livre de poche, 2001 ; *Le Corps amoureux. Essai sur la représentation poétique de l'éros, de Chénier à Mallarmé*, Neuchâtel, La Baconnière, 1986 ; *Éros et Pouvoir (Büchner-Shakespeare-Corneille-Racine)*, Neuchâtel, La Baconnière, 1988 ; *Passions du sujet. Essais sur les rapports entre littérature et psychanalyse*, Paris, Mercure de France, 1990 ; *De l'affect à la pensée : introduction à l'œuvre d'André Green*, Paris, Mercure de France, 1991 ; *Mémoire et création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992 ; *La Poésie et son Autre*, Paris, José Corti, 1998 ; *Mémoire et subjectivité romantiques*, José Corti, 1999 ; *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, 2001.

Baudelaire — comme Balzac, Stendhal, Nerval ou Flaubert — a **rêvé de théâtre**. Ses projets de pièces l'attestent, d'*Idéolus* conçu en 1843 avec Prarond au *Marquis du 1^{er} Housard* (1861) en passant par *La Fin de Don Juan* (1853) et surtout *L'Ivrogne* (1853-1858). Que ces projets n'aient pas abouti a sans doute plusieurs raisons parmi lesquelles une tendance, qui lui était naturelle, à donner à ses figures ou à ses images une coloration allégorique [En note : cf. Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999] qui s'accorde mal avec la scène. À l'inverse, il n'est pas interdit de penser que la force avec laquelle le poème baudelairien s'imprime dans l'esprit de son lecteur emprunte une partie de ses pouvoirs à une forme de théâtralité. » 19-20

- Sur le paradoxe de l'adresse d'un poème pourtant appelé « Recueillement » : « Paradoxe qui se résout lorsqu'on prend conscience du degré auquel, pour Baudelaire, l'espace de la subjectivité est un espace de **dialogue intérieur** ou, pour le dire à l'aide d'une terminologie plus moderne, combien l'intrasubjectif chez lui a forme d'intersubjectivité. Tout se passe en vérité comme si *Les Fleurs du mal* vérifiaient avant la lettre la théorie de la **pluralité des instances psychiques** que la psychanalyse élaborera plus tard en exhibant d'avance son caractère **conflictuel**. Que, de son côté, une telle intuition fût nourrie de la tradition théologique de *l'homo duplex* ou de la tradition philosophique de la théorie des passions n'enlève rien à la rénovation que le poète lui assure en la recourbant dans le sens d'un dialogue purement intérieur. Même là où la convention lyrique — ainsi dans le poème d'amour — permet de reconnaître certains stéréotypes d'auto-adresse, la manière dont Baudelaire insiste sur des phénomènes discursifs diversifiés est originale. » 27-28
- Sur le **rapport entre la ville et soi**, à propos des « **Aveugles** », Jackson parle du « circuit interlocutoire baudelairien » : « à l'interpellation initiale, succède celle de la **ville** qui devient, apparemment, le **relais nécessaire** pour que le Je, qui s'est projeté dans les aveugles, retrouve une parole qui soit la sienne. (...) **Le chemin de soi à soi se trouve ainsi médiatisé par une instance qui, bien qu'extérieure et non-humaine, est prise à témoin et allégorisée en complice, sinon en double du sujet.** » 24-25
- Sur les **rapports entre interlocution et allégorie**, voici un jugement concernant *Les Fleurs du mal*, mais qui peut en partie éclairer ce à partir de quoi s'élance la réflexion poétique du *Spleen de Paris* : « La tendance de Baudelaire à structurer ses poèmes sur le mode d'une interpellation est tout sauf un hasard. En multipliant les locuteurs, en diversifiant les marques d'une énonciation manifeste, le poète installe son lecteur dans un **univers dont la véritable nature allégorique est d'être de part en part traversé par la passion humaine**. Si la "Nature" chez lui est un "temple", ce temple laisse surtout échapper de "confuses paroles" que doit traduire la poésie. Davantage, **cette nature elle-même devient la traduction d'un langage humain antérieur** : tel du moins peut-on l'inférer de l'extraordinaire fin de la lettre adressée fin 1853 ou début 1854 à Fernand Desnoyers pour accompagner l'envoi des "Deux Crépuscules" : "Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines." Si même le vent est une "traduction" des lamentations humaines, il n'y a pas lieu de s'étonner que la poésie soit avant tout la mise en scène de celles-ci. » 40-41
- Sur la portée d'**appel à l'interprétation**, une citation qui me semble pouvoir être en partie appliquée aussi au *Spleen de Paris* : « Posée comme une forme dépositaire d'un sens second, l'œuvre semble s'offrir comme d'elle-même au commentaire. Que ce dernier prenne

toutefois une forme dialoguée [dans « Le Masque »] est comme la marque spécifique de l'intervention baudelairienne. » 37

Chapitre 2. La dialectique de l'image

Sur les rapports entre Baudelaire poète et Baudelaire critique amoureux de l'art : « Partons d'un constat : les deux premières publications véritables de Baudelaire ont été successivement le *Salon de 1845* puis le *Salon de 1846* : deux écrits sur l'art et non pas telle ou telle des futures *Fleurs du mal* dont nous savons pourtant (...) que de nombreux poèmes étaient déjà rédigés à l'époque. Un tel choix signale d'emblée que les éléments de l'activité créatrice et de la réflexion du poète sur sa pratique d'écrivain sont indissociables de sa réflexion sur l'art et, partant, sur l'image. Cette indissociabilité, qui trouve son expression structurale dans le fait que le poème "Les Phares", qui constitue l'un des témoignages les plus manifestes sur le sens de l'acte créateur, ne mentionne que des artistes (et un compositeur, Weber) et non des poètes, prouve à loisir, s'il en était besoin, le bien-fondé de la note de *Mon cœur mis à nu* qui reconnaît au "culte des images" le statut d'une "grande", "exclusive" et surtout d'une "primitive passion". Ces images, Baudelaire les voit au service d'un "beau exprimé par le sentiment, la passion et la rêverie de chacun" et constituant "les faces diverses de l'absolu". [*Salon de 1846*] Quant à ce beau lui-même, étant relatif à l'époque et aux moyens que cette époque se donne ou invente, il est composé, comme Baudelaire le formulera beaucoup plus tard, d'une part éternelle et d'une part historique, qu'il définit comme l' "élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion." [*Le Peintre de la vie moderne*] En 1846, cet élément est le romantisme, dont le *Salon* affirme qu'il est "l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau." (*ibid.*) Ce mouvement, dont Baudelaire trouve la quintessence en Delacroix, résume à la fois une situation historique et une donnée poétique qui trouve sa formulation la plus condensée dans le deuxième chapitre du texte où l'on peut lire : « Qui dit romantisme dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts." (*ibid.*)

Tout cela est bien connu. Toutefois, il me semble qu'en liant ainsi les textes de la critique d'art et les poèmes, on prend pour allant de soi un rapport en vérité plus complexe. Non que Baudelaire ait jamais démenti ce goût de l'image qui lui permit de devenir le plus grand critique d'art de la littérature française. Comme lui-même le rappellera dans le *Salon de 1859*, "très jeunes, mes yeux, remplis d'images peintes ou gravées, n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir *impavidum ferient*, avant que je devienne iconoclaste." (*ibid.*) Mais l'investissement de cette image, — du tableau ou de l'objet sculpté — met en jeu des raisons qui dépassent la seule dimension esthétique. En ce sens il est frappant que la série des substantifs qui définissent selon lui l'art moderne relève davantage de la sphère intérieure ou morale que de la sphère esthétique : pour le seul "couleur", on compte "intérieurité", "spiritualité" autant que "aspiration vers l'infini". Ce n'est pas sans raison qu'en 1846, l'auteur affirmait que "la critique touche à chaque instant à la métaphysique". En fait, le choix d'une image comme objet du poème, s'il défère à une saisie spiritualisante, relève en même temps d'une économie intérieure assez précise qui prend souvent la forme d'une sorte de dialectique. » 43-45

Sur le rôle d'entraînement à l'interprétation, presque allégorisant donc, que peut prendre la description d'une œuvre d'art : « On le sait, *Les Fleurs du mal* pratiquent volontiers l'*ekphrasis*. (...)La perspective allégorisante qui guide le plus souvent de telles *ekphrasis* traduit bien que

l'enjeu du poème dépasse la seule image ou du moins hausse celle-ci en *figure* d'un sens qui transcende les apparences plastiques au profit d'un questionnement à la fois plus direct et plus fondamental. » 45-46

À propos du poème « Une martyre » [cf. aussi « À une madone »], quelques remarques qui peuvent servir à l'analyse d'« Une mort héroïque », concernant le **sadisme de Baudelaire** dans la « beauté de la description » d'une scène de souffrance :

« Quel sens peut avoir le détour par l'image ? (...) la construction du poème permet (...) de comprendre que la longue mise en place du “tableau” représentant la martyre, à la fois victime et témoin, selon l'étymologie du mot, est ce qui a rendu possible l'expression ultérieure de la fureur du poète qui, si elle s'était exprimée sans cet étayage, aurait risqué de paraître pur sadisme.

(...) Autant qu'un effet de paratonnerre, si j'ose dire, cet étayage du déchaînement passionnel (ou pulsionnel) sur l'image me paraît relever d'une poétique. (...) l'exaspération a fait place à une compréhension qui, c'est le point qu'il faut marquer, ne s'adresse pas seulement à la victime, mais s'étend au couple autant qu'à l'ensemble de la scène. La description de la scène a permis à Baudelaire de mettre en place une représentation à valeur de tableau, et donc entièrement distincte de lui. La distance ainsi gagnée — gagnée grâce au caractère d'image de la scène — a permis ultérieurement le rapprochement avec cette scène, par le biais d'une identification à l'amant assassin, le poème redoublant, sur le plan de son énonciation propre, la violence qu'il décrivait sur le plan de ses énoncés. À son tour, ce redoublement, ayant permis la formulation et la décharge des affects meurtriers, restitue au regard poétique la distance dont il a besoin pour ressaisir l'ensemble dans un acte de compréhension qui soit aussi un acte de sympathie profonde. La médiation de l'image a permis à la “forme immortelle” de la martyr de devenir la forme immortelle du poème comme elle a permis à Baudelaire tout ensemble de figurer le rapport conflictuel qu'il entretient à son éros et d'abrégier celui-ci. On voit admirablement dans ce poème comment la part de sadisme qui habite Baudelaire, Georges Blin l'a bien montré autrefois⁴⁹³, est mise au service d'une maîtrise poétique qui lui permet non seulement d'occuper tour à tour les pôles sadique et masochiste de son effervescence affective, mais d'en reprendre en charge l'ambivalence dans l'unité synthétique et supérieure d'une mise en scène qui spécifie sa position d'artiste. “Une martyre” donne ainsi à voir le même genre de triangulation que celle qui gouverne “Une mort héroïque”, le poème en prose du *Spleen de Paris* dans lequel Jean Starobinski nous a appris à reconnaître le jeu de ce qu'il nommait les répondants allégoriques du poète⁴⁹⁴. Cette position d'artiste est d'autant plus nécessaire que non seulement elle médiatise la violence du jeu des affects, mais qu'elle prémunit encore le poète du retour ou du retournement sur soi de ces affects qui, d'agressifs comme ils le sont dans ces deux poèmes, peuvent aussi être *subis*. L'hallucination rapportée dans « Les Sept Vieillards » en fait foi : la figure terrifiante du vieillard multiplié — dans laquelle je vois pour ma part le retour persécuteur de l'hostilité que le poète projette sur le réel — le terrasserait définitivement si la parole poétique, en dessinant ce tableau, ne mettait cette hostilité à une distance qui la rende maîtrisable. L'âme du poète a beau danser comme une vieille gabarre sur une “mer monstrueuse et sans bords”, le poème qui dit cette perte de maîtrise, ou plutôt qui la ressaisit dans une image, redonne à sa raison la barre qu'il disait avoir perdue.

⁴⁹³ *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948.

⁴⁹⁴ Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'histoire littéraire française*, avril-juin 1967, p.402-412.

Pourquoi les affects ont-ils besoin des images pour s'avouer ? La question est vraisemblablement double. L'image sert d'abord à déjouer une censure qui, le procès intenté aux *Fleurs du mal* le montre à loisir, était bien plus que la censure de la seule conscience du poète. Mais l'image est aussi un relais indispensable dans le processus qui permet à ces affects non seulement de s'exprimer, mais aussi de se connaître ou de se reconnaître. Peut-être sommes-nous désormais mieux en mesure de comprendre la nécessité du "culte des images". Ce culte est ce qui permet la poésie. Faute de représentation, l'affect reste muet, voire bloqué. En retour, la poésie offre au poète et à ses lecteurs la possibilité d'un déploiement où reconnaître la complexité d'une vie intérieure que l'intuition permet de pressentir, mais non de formuler⁴⁹⁵. Sans doute, dans le penchant spontané de Baudelaire y a-t-il l'expression d'un goût irraisonné. Baudelaire aime les images — les images artistiques — avec une sensualité qui précède le raisonnement. Mais en même temps, cet amour, tout en avouant sa nature passionnelle, ne s'exalte que rarement en lui-même ou pour lui-même. À son pouvoir d'attraction propre, l'image ajoute presque toujours chez lui un pouvoir de stimulation allégorique dont le sous-titre du poème "Le Masque" fait foi. Comme le dit une phrase du chapitre du *Salon de 1859* consacré au "Gouvernement de l'imagination", "tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative." Ainsi, ce sont les apparences du monde sensible elles-mêmes — ce que Baudelaire nomme l'"univers visible" — qui fournissent la structure double, d'image et de signe, sur lequel le poème s'appuiera en permettant à l'imagination de leur assigner leur place et leur valeur respective. À ce premier niveau de correspondances s'en ajoute toutefois souvent un second, celui de l'image artistique prise comme point de départ et soumise à son tour à une double saisie à la fois plastique et allégorique, sorte d'exercice de l'imagination au second degré grâce auquel l'acte poétique affirme sa souveraineté en attestant l'extrême degré de conscience qui marque l'invention de ce que le poème "J'aime le souvenir de ces époques nues" nomme les "muses tardives" de la modernité.

En fait, il semble que la tendance à l'allégorie, c'est-à-dire, en l'occurrence, à l'allégorisation de l'image est à la fois le versant inséparable du goût pour la simple apparence et la clef de la spécificité de Baudelaire dans la poésie de son temps. Là où chez un Sainte-Beuve, un Auguste Barbier, ou même chez Gautier ou Hugo une tendance allégorisante parfois comparable tend à

⁴⁹⁵ On le voit, le regard de Jackson est très pétri de psychanalyse (il est l'un des critiques qui a le plus sagement médité les rapports entre littérature et psychanalyse). Et dans cette analyse du regard baudelairien et de son « sadisme », on a vraiment un très bel exemple d'une liaison entre critique et clinique (c'est le titre d'un recueil d'articles de Gilles Deleuze) : la puissance des affects projetés sur la scène se monnaie, sur le plan moral inconscient, par une grande ambivalence. Ainsi, la violence est projetée sur le thème du récit (une mise à mort) tandis que la pitié, qui croît à proportion du sadisme, porte sur le personnage sacrifié par cette scène. Baudelaire l'a bien dit à Flaubert : la jouissance ne peut avoir lieu que dans la conscience du mal. Le Surmoi est une instance psychique qu'il ne faut pas sous-estimer lorsqu'on analyse le rapport de Baudelaire à la jouissance et à la transgression.

Néanmoins, ce qui me semble tout aussi important pour notre lecture est l'articulation qu'il fait entre cette approche intime de la création artistique et le contexte social et culturel dans lequel il écrit. Ainsi, se trouve éclairé le contexte de production du *Spleen* : c'est avec cet entourage moralement lourd que l'effort d'écriture des Petits Poèmes en prose doit être prodigué — « À une heure du matin » en pourrait être le plus bel emblème : enfin le poète peut-il « faire sauter la soupape » ! De plus, on peut à partir de là articuler ces considérations avec les traits esthétiques que nous avons dégagés. Par exemple, pensons à la portée de la mise en scène, dans « Une mort héroïque », du regard du chroniqueur face à la scène : il ne s'agit pas seulement d'une structure énonciatrice ne relevant que de l'art virtuose du récit, mais d'une prise de position, révélatrice de la fonction du chroniqueur dans la valeur exemplaire de cette scène : c'est toute une image de la société réelle qui se trouve connotée par cette mise en scène (le chroniqueur-poète éclaire le sens d'une scène, que le public, lui, voit mais ne comprend pas).

dévorant l'image en elle-même, réduisant trop souvent le poème à une triste équation symbolique sans mystère et sans épaisseur, les Parnassiens, au contraire, voudront soumettre le marbre de leurs compositions à une sorte d'ataraxie dont la perfection sculpturale tue le pouvoir de suggestion sémantique. Baudelaire n'est Baudelaire que parce que chez lui la couleur et le sens s'allient dans un mariage où il y a place aussi bien pour la passion que pour la conscience artistique la plus aiguë. Le "mauvais moine" dans lequel il se reconnaît a beau constater que rien n'embellit les murs du cloître odieux auquel il se compare, il n'en reste pas moins que cette constatation même revêt la couleur sombre d'un tableau auquel le spleen donne sa teinte propre et auquel la réflexion prête la fonction de manifester le désarroi de l'artiste ou du poète moderne ayant à affronter la temporalité marquée de contingence d'un monde désormais sécularisé. » 51-61

Chapitre 3. « Bruit et musique dans *Les Fleurs du mal*

Projet (abandonné) de préface aux *Fleurs du mal* 64 :

- « la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique » ;
- « le rythme et la rime répondent dans l'homme aux immortels besoin de monotonie, de symétrie et de surprise »
- → Jackson conclut : « l'un des aspects majeurs de la nouveauté introduite par le recueil dans la poésie française et européenne de son temps est justement lié à la présence du bruit. »

La thèse de Jackson porte sur l'insistance sur le bruit est liée à une expérience de laideur et de dégoût et à son caractère dysphorique. Sa signification peut se lire sur plusieurs plans :

- Son champ sémantique est lié surtout à l'expérience de la ville :
 - o « le bruit est l'indice de la réalité de Paris qui, lui-même, définit le théâtre même de ce qui est réel. La prolétarianisation des figures parisiennes n'est que le signe qui accrédite l'expérience incontestable (parce qu'imposée, non voulue, non choisie) d'un Travail synonyme d'aliénation auquel le poète se sent livré comme la foule de ceux qui avec lui forment le "vomissement confus" de la ville. » 65
 - o « le bruit est inséparable de l'expérience de la vie moderne qui détermine à son tour les conditions et la forme de la poésie. Dans la dissonance urbaine s'authentifie un mode d'être plus vrai d'être subi, plus contraignant de heurter le vœu d'euphonie du métropolitain aliéné⁴⁹⁶. » 66
- Sur un plan plus permanent :
 - o « À un niveau plus intime, le bruit indexe des réalités qui sont moins l'effet d'une expérience citadine que celle de la condition d'homme. Ainsi, [dans] « Au lecteur » (...) le bruit signale le discord moral d'une humanité vouée au mal dont Baudelaire se sent un représentant particulièrement exposé » ;
 - o cf. « L'Heautontimoroumenos » : « Reprenant pour l'amplifier l'image médiévale et renaissante de l'âme humaine comme harmonie, le sujet se découvre lui-même bruit dissonant dans le "divine symphonie" qu'il déchire de sa différence masochiste, celle-ci n'étant au reste qu'une des variantes possibles du spleen qui affecte en vérité l'ensemble des « grands abandonnés » que sont la plupart des hommes. À suivre une

⁴⁹⁶ C'est dans cette perspective que l'on peut rapprocher la dissonance de la modernité de l'importance du complément du nom « de Paris » dans le titre de l'ouvrage, en rapport avec l'intertexte des *Fleurs du mal* (le titre de la section « Spleen et Idéal »). L'objet propre au *Spleen de Paris* est de dire la source d'une poésie qui intègre la dissonance.

telle pente, il ne serait pas difficile de montrer que c'est, en somme, l'anthropologie baudelairienne qui réclame la présence du bruit comme le signe d'un mode d'être conflictuel logé au cœur de l' "instrument" humain. » [cf. « L'Homme et la mer »] 66-67

67-68. « (...) écrire poétiquement sera poursuivre un double but contradictoire puisque l'écriture devra témoigner d'une réalité dont le bruit est l'emblème tout en visant à satisfaire l'exigence légitime d'un langage musicalisé. Cette contradiction, Baudelaire la signifie, nous semble-t-il, dans son emploi d'un terme récurrent dans le recueil [c'est-à-dire *Les Fleurs du mal*], le substantif "chant" ou le verbe "chanter" [qui sont souvent liés à des dissonances : cf. « Confession »]. (...) Qu'une "note criarde" puisse "chanter" définit précisément le genre de musique propre à l'univers des *Fleurs du mal*. (...) Au contraire, pour Baudelaire, le sublime semble naître [dans « Moesta et errabunda »] de la *tension* entre l'amplitude du rugissement marin et sa nature répétitive, voire rythmique. Sans doute, seuls des êtres "forts" seront-ils sensibles à une telle berceuse, mais la force n'est dans ce livre qu'un autre mot pour désigner la sagesse supérieure qui caractérise ceux qui refusent de se voiler les yeux devant la réalité. »

« Que les bruits de la cité puissent être dits, indifféremment, un "chant" ou un "beuglement" atteste combien la saisie baudelairienne de la musique échappe à la conception étroite qui prévalait pourtant de son temps, et même combien, si l'on veut établir une analogie avec l'histoire de la musique proprement dite, elle anticipe sur le dépassement de la tonalité. Il n'en va pas autrement lorsque, au lieu de la réalité extérieure, c'est de sa propre psyché que parle le poète. [cf. « Moi, mon âme est fêlée... » et « Spleen IV »]

En vérité, ce chant de la cloche fêlée qui semble un râle, (...) fait entendre assez bien ce qu'un projet de préface pour la troisième édition nomme le "produit discordant de la *Muse des Derniers jours*". La conscience que Baudelaire a d'écrire une poésie qu'on pourrait qualifier de "crépusculaire" est certainement liée à cette modalité musicale paradoxale qui constitue, il le sait, le renversement d'une très ancienne tradition [cf. fin de « Spleen II »] De même que le sujet lyrique se voit dégradé à l'état paradoxal de "matière vivante", de même sa métamorphose en sphinx, prenant le contre-pied de l'antique statue de Memnon qui chantait aux rayons du soleil levant, n'émet-elle plus qu'un chant vespéral. Un pas de plus, la nuit venant (si l'on peut dire), c'est la possibilité du chant qui sera remise en question. Baudelaire en avait conscience qui en envoyant « Les Sept Vieillards » à Jean Morel, le directeur de la *Revue française*, accompagnera son envoi de ces mots lourds de sens : "C'est le premier numéro d'une nouvelle série que je veux tenter, et je crains bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie"⁴⁹⁷. La conscience de ce dépassement des limites n'est sans doute pas étranger à, sinon l'abandon du vers, du moins la décision de donner pour suite aux *Fleurs du mal* un recueil de poèmes en prose.

⁴⁹⁷ Pensons ici à la série que forme, à la charnière des poèmes des *Fleurs du mal* et de cette nouvelle aire que Baudelaire affirme ouvrir, ces « sombres outils, vieillards laborieux » dont s'empare le Paris (« Crépuscule du soir »), mais également la figure récurrente des vieilles, et, décidément, ce poème des « Sept Vieillards », plaque tournante fondamentale (allez le lire et le relire !). La figure du vieillard et du crépuscule prendront dans *Le Spleen de Paris* la place de la vieille, jetée dans la mort par l'enfant nouveau-né ; place majeure, en deuxième position, après l'étranger, dont la portée est lourde de sens, sur trois plans au moins. D'un point de vue de la genèse des idées, la modernité pour Baudelaire est liée à un vécu intime de vieillesse, de mort. Sur le plan d'une psychologie de la création, la joie formelle d'une nouveauté se paie d'une conscience aigüe de la tristesse (autre nom du désespoir...). Enfin, d'un point de vue plus « politique », ou du point de vue d'une psychologie sociale, le vieillard emblématise la part de l'homme urbaine et prolétarienne, dans laquelle est emprisonnée l'éternelle jeunesse de l'âme mélancoliquement rêveuse.

Que faire, en effet, que “le rythme et la rime” ne parviennent plus à répondre dans l’homme à ses “immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise”? Ce que Baudelaire a bien compris, c’est que l’“immortalité” de tels besoins était contrecarrée par la nécessité de rester fidèle à une expérience placée, elle, sous le signe de la dissonance. Que ce soit à propos des « Sept Vieillards » que soit formulé l’aveu à Jean Morel ne relève pas du hasard. Le premier (et le deuxième) “numéro” (“Les Petites Vieilles”) de la “nouvelle série” marque(nt) à n’en pas douter le point au-delà duquel c’est en effet la possibilité même du langage versifié, et de la musique que celui-ci suppose, qui se trouve invalidée. (...) Sans même parler de l’inconvenance majeure qui prive les vieilles — transformées préalablement en “monstres disloqués” — de leur genre féminin, on peut remarquer ici aussi comment la syntaxe et le jeu des coupes aide à désarticuler ces malheureuses. (...) la mélodie des rimes, des assonances et des allitérations, sensible dans sa relative abondance, vient former une sorte de contrepoint aux irrégularités prosodiques qu’elles dialectisent, si l’on peut dire, en créant une *tension* qui est le propre de la musique de cet admirable poème. [*vs* « Les Sept Vieillards », volontairement pauvre.] On peut, du reste, remarquer qu’il ne s’agit pas là d’un phénomène isolé. [cf. « Tableaux parisiens », « À une passante »] » 69-73

Selon Sainte-Beuve (lettre à Baudelaire du 20 juillet 1857), Baudelaire aime « *pétrarquiser sur l’horrible* » (Cf. « À une passante », « Une charogne »)

→ « Ce qui ressort au premier plan, c’est la contradiction entre la préciosité si harmonieuse de la diction et la nature repoussante de l’objet évoqué.

Bien loin d’être une contradiction, la *tension* entre le bruit et la musique définit donc selon nous la *modalité nécessaire au chant baudelairien*. Si l’on trouve, bien sûr, des poèmes qui ne défèrent pas à une telle esthétique, si *Les Fleurs du mal* comprennent aussi des textes qui répondent à un type d’harmonie plus traditionnel, il est remarquable que nombre des plus grands textes — ceux qui ont inauguré la modernité poétique européenne — en authentifient pourtant la nécessité⁴⁹⁸. » 73-74

Chapitre 5. Le peuple des démons

Religion et conscience du mal

Flaubert (lettre de juin 1860) reproche à Baudelaire d’avoir trop insisté sur « l’Esprit du Mal », traduisant un « *levain de catholicisme* » inopportun ; Baudelaire lui répond : « je vous remercie bien vivement de votre excellente lettre. J’ai été frappé de votre observation, et étant descendu très sincèrement dans le souvenir de mes rêveries, je me suis aperçu que de tout temps j’ai été obsédé par l’impossibilité de me rendre compte de certaines actions ou pensées soudaines de l’homme sans l’hypothèse de l’intervention d’une *force méchante extérieure à lui*. » Mais trois ans auparavant : « Il y a dans l’homme, dit-il, une force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte ; et cependant, sans cette force innommée, sans ce penchant primordial, une foule d’actions humaines resteront inexplicables, inexplicables. Ces actions n’ont d’attrait que *parce que* elles sont mauvaises, dangereuses ; elles possèdent l’attraction du gouffre. Cette force primitive, irrésistible, est la Perversité naturelle, qui fait que l’homme est sans cesse et à la fois

⁴⁹⁸ Par rapport à ce que dit Jackson des *Fleurs du mal*, il faut pousser le règne du bruit dans *Le Spleen de Paris* bien plus profondément encore : car la dissonance n’a même plus besoin de ce contraste insupportable qui « *pétrarquise sur l’horrible* ». Le bruit est devenu banal, la jouissance maline n’a plus le privilège sur la maîtrise analytique.

homicide et suicide, assassin et bourreau. » (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*). 93-94

Article sur Théophile Gautier : « Ce qui exaspère surtout l'homme de goût dans le spectacle du vice, c'est sa difformité, sa disproportion. Le vice porte atteinte au juste et au vrai, révolte l'intellect et la conscience ; mais comme outrage à l'harmonie, comme dissonance, il blessera plus particulièrement certains esprits poétiques ; et je ne crois pas qu'il soit scandalisant de considérer toute infraction à la morale, au beau moral, comme une espèce de faute contre le rythme et la prosodie universels. » → « La figure du débat qui aurait lieu en Baudelaire lui-même entre une saisie « mystique » (et sublime) du Beau et une saisie plus analytique ? C'est bien entendu l'impossibilité de trancher entre ces réponses qui fait l'intérêt du poème, et qui prouve à sa manière, une nouvelle fois, combien chez lui l'esthétique est inséparable d'une dimension éthique sans laquelle s'effondrerait la visée spirituelle qui seule donne sa justification au recueil. » [Cf. « Toute entière », et « La Destruction »] 98-99

« Le dépassement de l'attitude romantique (qui aurait consisté à “détourner (s)a tête souveraine”) aboutit chez Baudelaire à une poétique s'enracinant dans l'impossibilité de la poésie dont la raillerie des démons devient la désespérante personnification. » (À propos de « La Béatrice ») 106

Chapitre 6. La dramaturgie du rêve

À propos du « Rêve parisien » : « Sauf que — et d'une certaine façon toute la nouveauté baudelairienne est là —, sauf que ce qui triomphe pour finir, ce n'est pas la nécessité du rêve, mais son échec. » 110

« La pensée de Baudelaire (...) est dialectique. Si l'illimitation onirique traduit une première fois la sensibilité du sujet aux douloureuses limites de la réalité, le retour de celle-ci prouve qu'une poétique de l'imaginaire ne peut exister que dans la *tension* qui l'oppose à ce qu'elle cherche à dépasser. Le rêve, en d'autres termes, ne reçoit sa réalité que de sa dénonciation comme rêve. C'est par une telle dialectique que s'effectue le dépassement de la position romantique. Baudelaire est d'une certaine manière le premier poète français à admettre dans ses poèmes l'impossibilité de la poésie à affirmer sa souveraineté. Si la tentation de celle-ci demeure, c'est en perdant sa plausibilité. (...) Si “Rêve parisien” est de 1860, le poème du *Spleen de Paris*, “La Chambre double”, qui présente la même structure d'envol et de chute de l'imaginaire, est de 1862. La critique littéraire doit s'habituer à l'idée qu'un écrivain ne progresse pas selon un schéma linéaire. (...) Baudelaire a continué à écrire en vers alors même qu'il rédigeait les textes du *Spleen de Paris*. » 112

« Le drame intérieur que l'homme a *subi* se rachète dans la mise en scène de l'artiste qui, pourtant, n'est aussi convaincant que parce qu'il reste au plus près de son expérience. Comme toute vraie création, la création poétique de Baudelaire est une dialectique sans fin. » 129

Chapitre 7. La question de Lesbos

Importante citation de Baudelaire sur l'androgynie du génie :

« En effet, les hommes qui ont été élevés par les femmes et parmi les femmes ne ressemblent pas tout à fait aux autres hommes, en supposant même l'égalité dans le tempérament ou dans les facultés spirituelles. Le bercement des nourrices, les câlineries maternelles, les chatteries des sœurs,

surtout des sœurs aînées, espèce de mères diminutives, transforment, pour ainsi dire, en la pétrissant, la pâte masculine. L'homme qui, dès le commencement, a été longuement baigné dans la molle atmosphère de la femme, dans l'odeur de ses mains, de son sein, de ses genoux, de sa chevelure, de ses vêtements souples et flottants,

Dulce balneum suavibus

Ungentatum odoribus,

y a contracté une délicatesse d'épiderme et une distinction d'accent, une espèce d'androgynéité, sans lesquelles le génie le plus âpre et le plus viril reste, relativement à la perfection dans l'art, un être incomplet. Enfin, je veux dire que le goût précoce du monde féminin, *mundi muliebris*, fait les génies supérieurs », (*Confessions d'un mangeur d'opium*, ch. 7. — MAIS ce passage n'est pas de De Quincey)

Sur la difficile question des **rappports entre l'infini et l'amour**. Par-delà la question de la dimension lesbienne de l'amour, c'est la conception de l'amour, comme dimension infinie, et donc ce qui rapproche Baudelaire d'un tel amour, qui est ici éclairée par Jackson, et c'est pour cette raison que je vous fais part de ces quelques citations :

« Lesbos est le lieu où semble s'être opérée la fusion de la nature et de l'éros. Pour autant, cette fusion momentanée n'est qu'un premier pas, n'est qu'un "moment". » → « Tu tires ton pardon de l'éternel martyr (...) »

→ « Pourquoi Lesbos aurait-elle à obtenir son "pardon" si elle n'était d'abord coupable ? Mais pourquoi serait-elle coupable si les baisers, que le poème a comparé à des phénomènes de la nature, y "font l'ornement des nuits et des jours glorieux" ? La contradiction est essentielle. Plus qu'une hésitation, elle indique le mode paradoxal sur lequel Baudelaire ne peut s'empêcher de juger d'éros. D'un côté, l'intuition de ce que nous nommerions la force pulsionnelle du désir, en d'autres termes le donné naturel, de l'autre ce qu'il a métaphorisé dans une de ses *Fusées* :

"Moi je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. — Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté."

(...) le pardon obtenu par Lesbos a deux origines. L'une est "l'excès des baisers" ainsi des "raffinements toujours inépuisés". L'excès du désir absoudrait donc celui-ci [cf. aussi « Une martyr »]. L'autre, c'est au contraire un "éternel martyr" (...) éprouvé par les "cœurs ambitieux" qui ont "entrevu vaguement au bord des autres cieus" le "radieux sourire". En quoi ce sourire est-il source de souffrance ? Parce qu'il n'est qu'entrevu, parce qu'il ne se donne qu'au bord des cieus inaccessibles. Ce qu'il faut comprendre à ce point, c'est la logique qui articule ces deux raisons. Il n'y a excès de baisers que parce que ces baisers sont le moyen toujours en défaut par lequel les amantes cherchent vainement à se saisir d'un radieux sourire dans lequel il faut sans doute reconnaître le visage de l'infini. Le pardon est le pardon accordé à cette souffrance qui, à sa façon, est aussi "le meilleur témoignage" que l'humanité puisse "donner de (sa) dignité".

(...) Ainsi donc, les lesbiennes se révèlent-elles au total exemplaires des contradictions de l'éros baudelairien. Hantées par l'infini, mais rêvant de douceur, avides de plaisir, mais intimes de la douleur, décrites à l'aide d'images qui suggèrent l'innocence, mais torturées par l'inquiétude, vierges, mais habitées par une culpabilité qu'elles s'efforcent, non sans maladresse de dénier, elles peuvent passer pour l'incarnation des tensions paradoxales auxquelles Baudelaire ne parvint pas plus qu'elles à se soustraire. » 135-141

Chapitre 8. Le dialogue de Baudelaire avec Nerval

Un long développement autour de la distinction à faire entre le sort politique et poétique de Baudelaire et celui de Nerval :

« Baudelaire aura beau affirmer à Ancelle que “le 2 décembre (l)’a physiquement dépolitiqué”, ses rapports avec la société n’en sont pas moins marqués par un antagonisme auquel la catastrophe morale de la condamnation des *Fleurs du mal* ainsi que sa situation financière désastreuse donnent une allure pour le moins amère. Les raisons du procès ou plutôt les raisons de la condamnation du recueil permettent de saisir le malentendu sur lequel cet antagonisme est fondé. (...) ces six pièces [condamnées] sont toutes de nature érotique alors que le poète est absous pour les pièces qui semblent railler la religion. (...) la société du Second Empire a beaucoup plus à cacher sur le plan de ses mœurs sexuelles que sur celui d’une religion qui, de toute façon, lui importe moins. Le refus officiel d’accepter la sexualité comme une dimension première de l’être humain mène de façon inévitable à la vénalité. *Les Fleurs du mal*, mettant à découvert ce que le gouvernement veut recouvrir, deviennent objet de scandale. Un poète qui met en lumière de manière aussi claire le désir sexuel ne blesse donc pas seulement la “morale” publique, il met en danger l’obscurité dans laquelle cette morale veut maintenir le mensonge sur lequel elle est construite.

L’ironie sous-jacente au procès, c’est que le ministère public partage en vérité le constat moral porté par Baudelaire. À ne s’en tenir, en effet, qu’au seul “Au Lecteur” dont la place liminaire a valeur symbolique, il est facile de constater que la tonalité de la voix qui parle et qui s’énonce dans le collectif du pronom de la première personne du pluriel est celle d’un moraliste, pour ne pas dire d’un théologien. (...)

En résumé on peut dire que pour Nerval [dans *Les Faux Saulniers* et *Les Filles de Feu*] la censure de l’État s’exerce (ou cherche à s’exercer) sur l’imagination alors que pour Baudelaire elle s’exerce sur la morale. Il va de soi que la première forme est la plus grave surtout quand elle vient renforcer une constellation personnelle particulière, comme c’est le cas pour Gérard [cf. Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l’imaginaire*, Paris, Puf, 1992]. Il reste que si on cherche à spécifier les rapports de ces deux écrivains à la société, un autre trait d’union s’impose. Si Nerval semble un poète moins préoccupé de questions sociales, il n’en est pas moins sensible à une réalité qu’il a connue lui-même, la réalité de la misère financière. Cette expérience est au cœur de l’œuvre baudelairienne, même si elle refuse de se draper pour cela dans l’habit bien-pensant des idéologies du Progrès qui dominent alors la scène. Baudelaire, à la différence de presque tous ses collègues à l’exception de Flaubert, n’idéalisait pas. La raison est qu’il ne fait, en vérité, que se retrouver lui-même dans les figures des déclassés qui peuplent ses poèmes. (...)

[cf. « Le Chiffonnier »] Le vrai lieu de l’humanité, c’est donc le lieu du travail. (...) le chiffonnier est comme le poète, le poète comme le chiffonnier. Il importe de le noter à cause de la désidéologisation qu’une telle similitude suppose. L’ivresse, au contraire, pousse le chiffonnier à se répandre en projets idéalisants dont la nature irréaliste est fonction de son ébriété. Celle-ci (...) atteste son statut de *victime* (...) du travail, du chagrin, et surtout de cet “énorme Paris” qui, comme un ogre rassasié, le vomit ou le rejette “sous un tas de débris” exactement comme l’Empire, autre ogre d’une génération antérieure, a vomi autrefois les compagnons “blanchis dans les batailles” (...).

Comme on le voit, le lieu de la poésie a changé. Il n’est plus la nature, il est dans la ville. La lettre à Desnoyers de fin 1853 ou début 1854 qui, en réponse à une demande de vers sur la nature, répond par l’envoi des deux “Crépuscule” le dit bien : “Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations

humaines.” Or cette translation du lieu de nature au lieu urbain va de pair avec une recrudescence du Mal. (...) Le Mal n’est pas une abstraction, il est un mode de l’humanité au même titre que les “gens d’affaire” ou que la “Prostitution” qui “s’allume dans les rues”. C’est bien le Paris prolétaire qui est décrit ici, le Paris des pauvres dans lesquels Baudelaire se reconnaît dans la mesure où il y déchiffre un théâtre tragique de la finitude. C’est précisément cette polarité de la conscience du mal et de la conscience de la finitude qui donnent leur vérité ainsi que leur pouvoir de compassion aux grands poèmes du recueil [*Les Fleurs du mal*]⁴⁹⁹. » 155-160

Sur la vision « politique » de Baudelaire et « Assommons les pauvres ! »

« La représentation de la misère, il est juste de le dire, n’est pas toujours compassionnée, il lui arrive aussi d’être polémique, comme dans le poème du *Spleen de Paris* “Assommons les pauvres !”. Dans un tel texte, Baudelaire s’en prend frontalement à la double conviction des divers mouvements socialistes de son époque, à savoir que l’homme n’est comme il est que parce qu’il est la victime des conditions de la société dans laquelle il vit et donc que si l’on change ces conditions, l’homme changera aussi, d’une part, et d’autre part que le mouvement de l’histoire est orienté vers le Progrès. Cette double conviction ne peut que choquer quelqu’un qui pense que l’homme est habité naturellement par le Mal et que l’histoire est marquée plutôt par un mouvement de dégradation. L’anecdote rapportée (...) vise sans doute à affirmer, au contraire de l’égalité officiellement décrétée, une égalité *conquise* (et non plus *octroyée*), *adulte* et non plus *paternaliste*. Elle demande donc à être lue comme une critique idéologique. Baudelaire ne nie pas la question de la pauvreté, il la nie moins que tout autre. Mais cette question, qui se confond pour lui avec la question sociale, ne saurait être réglée par une conception qui laisse le pauvre dans une situation de mineur ou d’assisté. La critique est politique. Elle vise à susciter une révolte qui fasse de l’égalité un *droit acquis*. Cet aspect révolté est un des points qui distinguent les deux poètes. La révolte de Baudelaire, quand on en déplie toutes les implications, est, en dernier ressort, métaphysique : elle est la révolte de quelqu’un qui trouve que les limites de la condition humaine sont trop étroites au regard du désir d’infini qui l’habite et qui ne peut, donc que, *s’exaspérer* de sa condition. » 160, note.

Sur les rapports de Baudelaire à la religion

« La poésie a affaire avec la dévotion, tel serait le constat de Baudelaire [dans « À une Madone »]. Mais ce constat s’accompagnerait d’une question : qu’est ce qui alimente la dévotion ? L’amour du Beau ? La sexualité ? Le désir sadique ? Baudelaire n’a pas de réponse à ces questions. Son audace aura été de les poser. En résumé, on peut donc remarquer que, dans le rapport à Dieu, après la Révolte, vient la perplexité. Reste alors à voir le désespoir. On pourrait faire du désespoir la clef des deux premières attitudes, dire que c’est parce qu’il était au fond désespéré que le poète a pu se révolter et représenter son trouble. La vérité oblige à dire que cette possibilité de lecture n’est rien d’autre, précisément, qu’une possibilité. Le désespoir, s’il n’est pas le dernier mot [« Un voyage à Cythère » s’achève sur un prière, tout comme « À une heure du matin »], n’en est pas moins un mode récurrent de la foi baudelairienne, comme on le voit notamment à un texte dont

⁴⁹⁹ Si l’on se réfère à la position en « pendant » aux *Fleurs du mal* du *Spleen de Paris*, on peut voir que la question du sublime est au cœur de cette « désidéalisation » dans le premier recueil, tandis que dans le second, il s’agit d’accorder un lyrisme qui, donc, « s’y perd » : non plus dans son âme (dimension tragique des *Fleurs*), mais dans sa forme (dimension comique du *Spleen*). *Le Spleen de Paris* n’est plus l’épopée du Mal, c’est la chronique de l’Ennui, qui s’en fait le lit psychique et social réel.

la position — c'est le dernier poème de "Spleen et Idéal" — n'est pas due au hasard. "L'horloge" est d'abord la réécriture d'un poème du même nom d'*España* de Gautier. La différence principale entre les deux textes est de nature énonciative : le poème de Gautier est un discours sur le temps, celui de Baudelaire, un discours *du* temps. (...) L'injonction est d'autant plus troublante que l'objet du souvenir n'est pas précisé. C'est au lecteur de le construire. De quoi faut-il se souvenir ? D'abord, précisément, de ce que le temps s'enfuit. Ensuite, plus gravement, du péché. Le ton de ce poème [« mortel folâtre »] est très pascalien, et tout à fait dans la tradition moraliste. Le temps baudelairien ici — c'est en quoi il est *tragique* — n'est pas seulement un temps qui mène à la mort (comme chez Gautier), c'est un temps *qui mène à la damnation*. Et le paradoxe de cette destination à la mort coupable, c'est que celle-ci est causée par ce qui est à l'origine du temps, c'est-à-dire par le péché originel. Ce péché originel a frappé d'inanité la substance de l'être, transformant le monde soit en théâtre (comme dans le deuxième quatrain) soit en réalité privée de valeur (ainsi du "Maintenant" (...)). Dès lors, que reste-t-il, que peut-il rester, sinon l'angoisse (...). À ce point, où devrait intervenir l'action de la grâce sinon la rédemption, ne se réaffirme que le Mal. (...) on est ici dans ce que Baudelaire nomme ailleurs *l'irréremédiable*, dans ce sentiment d'un destin implacable dans lequel (...) on peut lire la traduction religieuse et poétique de l'expérience *sociale* qui fut la sienne. (...) la nécessité que Baudelaire métaphorise ici est historique. La question de Dieu est désormais inséparable de l'histoire, une histoire qu'il vit au premier chef sur le mode de *l'aliénation*⁵⁰⁰.

Si éloquente que soit la position de "L'Horloge", (...) il serait sans doute exagéré de faire du "trop tard" conclusif le dernier mot du rapport de Baudelaire à la religion. Si Baudelaire n'avait pas, comme Nerval, une "âme portée à tout croire", il n'éprouvait pas moins par moments un *besoin de croire*, de croire en un Dieu garant d'une justice destinée à récompenser aussi bien son travail poétique que sa dévotion filiale :

"Faire tous les matins ma *prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, Mariette et à Poe*, comme intercesseurs ; les prier de me communiquer *la force nécessaire* pour accomplir tous mes devoirs et d'octroyer à ma mère *une vie assez longue* pour jouir de ma transformation..." [cf. « À une heure du matin »].

(...) Baudelaire a un point de vue trop catholique, il a trop profondément fait sien un certain augustinisme pour que sa révolte soit autre chose qu'un acte de foi paradoxal. Le cadre de référence reste le cadre du Dieu invoqué dans le passage d' "Hygiène" cité plus haut. » 190-195

Sur les rapports entre le mythe chez Nerval et l'allégorie chez Baudelaire

« Dans tous ces exemples [issus des *Chimères*], l'élément concret ou naturel est investi d'une

⁵⁰⁰ Jackson se montre ici beaucoup plus fin et complexe que la vague de critiques ayant seulement regardé Baudelaire d'un point de vue post-Benjamin. Il lie le tragique moraliste et pascalien à l'expérience sociale de l'homme entré dans la dialectique historique et dans la vie dominée par la médiocrité bourgeoise, qui a des conséquences sur les deux domaines d'existence du poète : la misère matérielle (qui n'a plus rien de « dorée ») et la médiocrité esthétique (qui est nullité spirituelle et non plus ascèse épicurienne au nom des valeurs supérieures de la beauté). Ici, Jackson insiste sur la dimension tragique, car il parle du « grand » recueil des *Fleurs du mal*, dont l'objet est précisément le Mal, dont l'attribut est « maladif » ; le « petit » recueil du *Spleen de Paris* insiste, lui, sur la psychologie et la sociologie de l'ennui, humeur médiocre, climat influant sur les mœurs en « suppurant du livide » (Jules Laforgue). Ce qui se met en place est une « comédie », là où *Les Fleurs du mal* sont une « tragédie » ; comédie c'est-à-dire l'étude des mœurs et de la psyché des hommes tels qu'ils sont, dans la matérialité concrète de leur existence, d'où l'importance du « de Paris », et de tout ce que désigne cette ville. En un sens, on a ici l'ancêtre de l'esthétique de la médiocrité et du sordide d'où sortira la « charogne » fin de siècle et, au-delà, Céline et donc la « série noire ».

signifiante qui ne se comprend qu'à partir de son lien à un univers mythique implicite. [Note : « La "difficulté" des *Chimères* tient pour l'essentiel à l'écart entre cet implicite et la capacité de leurs lecteurs à le reconnaître. »] (...) La question qui est posée avec les *Chimères* est celle de la viabilité d'une mythologie largement païenne dans l'univers christianisé (et déchristianisé) de la France du milieu du XIX^e siècle. Au-delà du problème de la vérité religieuse, cette question est une question *poétique*. Pour que, disons, le pampre puisse signifier l'arbre de Dionysos, comme le sonnet l'exige, il faut, en effet, que la corrélation implicite soit posée comme un donné suffisamment stable et univoque pour que le doute ne soit pas de mise à son égard. Cet implicite est la *condition de possibilité* du mode de la signification. Sans doute, pour une bonne part, cet implicite repose-t-il sur d'autres passages de l'œuvre. L'herméneutique nervalienne est une herméneutique qui ne se livre que par la prise en compte de l'ensemble des écrits. Il n'en reste pas moins que le geste d'adhérence de la signification symbolique à l'élément figurant ressortit à quelque chose comme un postulat incontrôlé ou, mieux, à un acte de foi.

Cet acte de foi, Baudelaire n'est plus en mesure de le partager. (...) les éléments repris [de Nerval] sont soumis à un régime de sens qui fait d'eux (...) les éléments d'une *allégorie*. Le dialogue entre Baudelaire et Nerval trouve peut-être son point d'articulation le plus central dans cette différence entre poésie du mythe (ou du symbole) et poésie de l'allégorie. Non pas que Baudelaire ait renoncé au mythe. Lorsqu'il s'écrit, par exemple, au début du "Cygne" : "Andromaque, je pense à vous !", l'interpellation de la veuve d'Hector a la pleine *présence* d'une convocation qui ne serait pas moins réelle que ne le serait, disons, celle de Jeanne Duval. Mais ce statut mythique d'Andromaque bascule, si l'on peut dire, en statut allégorique lorsque, à partir du vers 41, elle devient le prototype des figures de la perte que seront tout aussi bien la négresse amaigrie et physique, ceux qui ont "perdu ce qui ne se retrouve jamais" (...). L'épaisseur signifiante de la figure du mythe se résorbe, autrement dit, dans une signification qui, certes, permet d'éclairer encore le présent contemporain à l'expérience baudelairienne — et c'est là, incontestablement, l'une des raisons de l'insigne grandeur de ce poème —, mais qui ne fait triompher sa beauté et sa nécessité qu'à partir de sa "traduction" allégorisante. Pour le dire autrement, la différence qui sépare Baudelaire de Nerval est qu'il écrit, est qu'il ne peut écrire qu'à partir de la prise en compte d'une Histoire dont il sait qu'elle a cessé de pouvoir être considérée comme de l'ordre du mythe. Nerval, pressentant cette blessure, l'a représentée, dans le "Christ aux oliviers" sous la forme d'une question, la question de la transmission de cette "haleine immortelle / Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant". Que le poème réserve sa réponse, importe peut-être moins que le fait que la question elle-même est formulée dans le langage du mythe. Baudelaire, lui, n'écrit que dans la conscience d'une réponse négative. Si l'utopie d'une adéquation signifiante de la chose au mot qui l'évoque continue à gouverner le projet poétique de ce qu'il a si bien nommé une "sorcellerie évocatoire", cette utopie fait davantage signe vers la musique que vers le mythe. Jamais chez lui les éléments nommés ne prétendent-ils faire signe par eux-mêmes, rarement la volonté signifiante abdique-t-elle une intentionnalité qui *traverse* les éléments dont elle se sert bien plus qu'elle ne les *habite*. Baudelaire, en d'autres termes, écrit dans la conscience que la possibilité d'une écriture du mythe est perdue, là où Nerval cherchait encore à écrire pour retrouver la "lettre perdue" d'un mythe qu'il pressentait pourtant proche. Comme on le voit, le *dialogue* de ces deux positions engage bien plus que leurs seuls deux représentants. Le dialogue de Baudelaire et de Nerval, le dialogue de leurs poétiques respectives, n'a pas cessé d'être, en même temps, le dialogue ou du moins l'un des dialogues majeurs de la modernité de la poésie. De la possibilité du recours au mythe à l'adoption obligée de l'allégorie, de la controverse sur le

statut des symboles à la nécessité de rompre avec les formes régulières de la prosodie, la réflexion sur les questions posées par ces deux œuvres a ouvert un débat qui n'est pas près de se refermer, un débat destiné à demeurer, comme la poésie elle-même, sans fin⁵⁰¹. » 205-208

⁵⁰¹ On l'aura compris, cet extrait a été déclencheur de ma propre lecture du rapport baudelairien à l'allégorie, et à sa fonction dans une poésie radicalement sortie d'un mythe de l'Histoire (différence par rapport à Hugo), et sortie d'une véritable croyance, « idéaliste », en un monde mythique coprésent aux vivants (différence par rapport à Nerval). Et c'est comme la pointe ultime de cette prise de conscience moderne que je n'ai cessé de lire *Le Spleen de Paris*, jusque dans le détail de chacun des textes dont je vous ai, à titre de propositions, livré mes analyses.

Annexe 2.

Qu'est-ce qu'un cliché photographique ?

Cette annexe constitue un développement qui n'est pas proprement indispensable au cours sur Baudelaire. Il en constitue plutôt une variation, une continuation. Bref, l'agrégatif pressé par le temps saura faire son choix !

Un cliché est un terme de photographie qui désigne à la fois une image et le fait de la prendre. Prendre une image en photographie, ce n'est pas la même chose que de peindre ou dessiner : il s'agit non pas de créer ex nihilo des lignes ou des couleurs, mais d'enregistrer instantanément un certain état de la lumière qui, impressionnant la pellicule, va y inscrire une représentation de la réalité. Il y a dans le cliché à la fois une esthétique du regard pur (le seul geste du photographe consiste seulement à regarder, et à appuyer sur l'obturateur, déclenchant un mécanisme qui, ensuite, n'a plus que faire de la volonté ni de la maîtrise du spectateur), et une esthétique de l'immédiateté, au sens certes de l'évanescence, mais également de la fulgurance. Par évanescence, entendons le fait qu'une photographie est forcément le témoignage de quelque chose de déjà passé, d'où sa dimension mélancolique que Roland Barthes, dans *La Chambre claire*, a longuement analysée ; l'évanescence est aussi celle de la durée de vie limitée d'une photographie, processus chimique qu'il s'agit de stabiliser, mais qui demeure périssable : une photographie, chose matérielle, « jaunit », se décompose, et en ce sens, son sort est le même que l'objet qu'elle prétend sauver de l'oubli ; cet effacement progressif est combattu par sa faculté d'être reproduite⁵⁰², mais il n'en est pas moins, à terme, irréversible. La photographie est donc une figure moderne de l'œuvre d'art comme reflet de la condition mortelle de son créateur ou de son admirateur, qui ne peuvent éviter de méditer face à elle leur vérité, silencieusement disposée, telle une obsession. Mais l'immédiateté, c'est aussi la fulgurance, qui autorise l'*évidence*, l'*enargeia* d'un art grâce auquel le réel est ainsi mis sous les yeux, et non traduit, adouci ou dérivé au travers de filtres et de voiles langagiers. Dans le lieu commun du *ut pictura poesis*⁵⁰³, la photographie refonde la valeur de la *pictura* en en faisant le lieu d'un choc du spectateur qui a lieu, non plus avec une matière artificielle (la peinture), mais avec une matière naturelle (la lumière) : la lumière naturelle qui baignait la scène, le portrait ou le paysage dont le photographe fut témoin, a, à cet instant-là de la prise, impressionné la pellicule, laquelle a son tour, toujours par un jeu de lumière (le développement), se *révèle* sur un papier *sensible*, lequel à son tour transmet au spectateur le dernier état, définitivement fixé, de cette lumière. Entre celui qui regarde et ce qu'il regarde, il y a réellement une continuité matérielle. On atteint ici une différence importante entre les arts de l'image. La peinture ou la poésie sont de l'ordre de la métaphore, puisqu'aucun lien *réel*, physique, n'existe entre elles et ce qu'elles représentent ou dont elles parlent ; la photographie⁵⁰⁴, elle, tout en

⁵⁰² On retrouve ici le diagnostic que Walter Benjamin a porté sur « l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Il n'est pas étonnant que Benjamin, cette conscience artistique et politique de son temps, aussi exacerbée que Baudelaire, mais sur le mode mélancolique, ait été tout à la fois un grand visionnaire de la ville moderne qu'est le Paris des passages, et de son poète, c'est-à-dire Baudelaire, gloire de ce Paris qui est pourtant sa prison, chaudron où lentement, mais sûrement, le poète malchanceux a infusé dans son spleen sans en jamais pouvoir sortir, sinon par la fantaisie et la poésie.

⁵⁰³ Lieu commun dont il faut bien rappeler que, si on le rapproche du vers d'Horace dont il est issu, il constitue un contresens : Horace n'a jamais voulu dire que la poésie devait prendre la peinture pour parangon.

⁵⁰⁴ Il faudrait préciser : la photographie *argentique*, car la photographie numérique retrouve, elle aussi, le processus de traduction de la lumière : non par des traits ou des couleurs artificielles, mais par le code numérique. Ainsi peut-on dire que la photographie, en passant de l'argentique au numérique, a effectué le saut de la métonymie à la métaphore.

conservant cette dimension métaphorique (elle est un langage), est aussi, dans son processus réel, une métonymie de son objet : lumière elle-même, elle émane de la lumière de son objet dont elle reste un effet direct, au fur et à mesure de ses différents états de transformation jusqu'à sa forme d'œuvre d'art effectivement partagée, sous forme de regard, qui est lui aussi le sens de la lumière. D'un bout à l'autre, la photographie est art de l'exposition : exposition du sujet qui se livre au regard de l'objectif si fidèle qu'il peut même en devenir trop lucide et trop révélateur ; exposition de la pellicule à la lumière lors de la prise de vue, puis du papier lors du développement ; enfin, exposition au regard du spectateur. À aucun moment l'intériorité supposée dans l'âme du créateur n'est matériellement nécessaire : à l'inverse, la peinture est « cosa mentale », et il y a toujours un moment où le peintre crée ex nihilo, donc dans son esprit seul, les lignes ou couleurs de son tableau, tandis que le photographe, certes visionnaire et poète aussi, est immédiatement confronté au matériau réel, imposé par la réalité. Le processus de création poétique du photographe, la « composition » de sa photographie, la lecture du réel en termes de lignes, de volumes, de teintes, demeure manipulation de l'image avec laquelle le photographe sera obligé de donner forme à sa vision. La fonction du « négatif » (la part du mystère, du retrait dans l'abstrait ou l'imagination, bref du passage par de l'invisible) reste indispensable à la création, sous peine de n'être qu'une procédure totalement claire, donc sans besoin d'aucune inspiration⁵⁰⁵ ; mais le geste photographique se réduit à un art de savoir regarder (puis composer, équilibrer, bref : cadrer) : avec la photographie, la création conserve sa part de pénombre, mais passe ainsi de la spiritualité abstraite à la matérialité la plus concrète.

Cette dimension métonymique me semble valoir également pour la poétique du *Spleen de Paris*. En effet, le texte des petits poèmes en prose garde toujours quelque chose de la lumière réelle qui a pénétré l'œil clairvoyant du flâneur observateur. La poésie se montre toujours sous deux statuts : à la fois achevée en chef-d'œuvre (chaque texte est bien un poème), et *in statu nascendi*, puisque, à travers différentes thématiques (la condition réelle de l'existence du poète parmi d'autres, dans une ville moderne, etc.), c'est (presque) toujours une poésie réfléchissant les conditions de sa production, témoignant de ce que la plus spirituelle des activités n'est nullement émancipée des fragilités et des dangers propres à la psychologie poétique. Enfin, j'évoque souvent la « fidélité » de la poésie baudelairienne vis-à-vis de son objet : le chien est une allégorie de cette fidélité, mais évidemment, la photographie est elle aussi une technique hantée par cet idéal mimétique ; et sa force en la matière ne peut pas ne pas bouleverser même ceux qui ne la prennent guère — et parmi lesquels, semble-t-il, il faille compter Baudelaire lui-même, pourtant ami de Nadar et souvent photographié par lui !

Revers de cette dimension d'exposition, la photographie est à sa façon un art procédural, dont la durée est celle du trajet de sa transmission : transmission d'une expression (celle du sujet, de ses traits, mais aussi du tempérament, du climat dans le cas d'un paysage) qui va devenir impression (cette expression « impressionne » d'abord le photographe, puis sa pellicule), laquelle ensuite est transmise, c'est-à-dire traduite (par les différentes techniques photographiques : art du cadrage, différents équilibrages au développement entre les zones claires ou sombres, jeu sur le grain du papier, etc.), processus qui alors rejoint la « communication » commune des autres arts figuratifs ou récitatifs. Dans cette transmission, on retrouve cette faculté de transmission propre à la pierre

⁵⁰⁵ Notons qu'une telle conception « automatique » de la création artistique, comme détachée de l'inspiration et du mystère, s'est amplement développée depuis Baudelaire. Mais justement, c'est là ce qui caractérise, entre autres, l'art à l'époque de la modernité. Baudelaire, de cet art et de cette époque, constitue la première borne ; en tant qu'artiste, il a à la fois un pied dans cette aire, et un pied dans l'aire précédente.

de Magnésie dont l'*Ion* de Platon nous expose le mythe : cette source aimantée transmet sa force magnétique à tous les métaux qui sont en contact avec elle, de proche en proche, et le poète inspiré est l'un de ces transmetteurs.

Il est un dernier point important pour une pensée de la poésie au regard de l'image à l'âge moderne : la photographie est *aussi* une métaphore, pas seulement une métonymie ; quelle est la spécificité de cette relation métaphorique de la photographie à son objet ? Certes, le médium photographique, en se faisant la métonymie de l'objet, se fait réceptacle de l'efficace et de l'évidence de cet objet : mais cette efficacité, cette enargeia, n'existent que parce que le photographe les y voit : ainsi, en retour de cette « impression » première produite par l'objet regardé chez le sujet regardant, la photographie opère une transformation dans le statut de cet objet. En effet, la photographie fascine de par sa fidélité au réel, tant par sa puissance mimétique que par son moyen (la lumière) ; mais ce faisant, elle limite son objet à n'être précisément que cela : de la lumière. L'objet de la photographie a pour qualité d'être lumineux, et ce qui concerne son volume, son odeur, sa sonorité, son mouvement, etc. demeurent des qualités « dites en lumière ». Une œuvre photographique énonce un objet réduit à un reflet de cette matière invisible, source de toute visibilité. Ainsi la photographie dans son geste même est, comme tout art, transformation du réel par sélection et reformation : la photographie n'est donc pas seulement métonymie, elle est aussi, avant tout, métaphore, c'est-à-dire qu'elle est un langage, et pas (seulement) une relation magique de possession du sujet regardant par l'objet regardé.

On le voit, la photographie a bel et bien constitué un nouveau champ de déploiement pour la méditation sur le rapport de la poésie au réel, et sur l'enjeu de sa figuration⁵⁰⁶. Elle a pu offrir l'occasion d'une rénovation de la pensée de l'*evidentia*, permettant de repenser cette catégorie rhétorique qui pouvait sembler s'essouffler, en la faisant aller dans la triple direction du choc (chez le spectateur), de la réciproque pénétration entre sujet et objet (force métonymique de la transmission, force énergétique de l'exposition) et de la matérialité radicale de l'art (la chambre obscure est avant tout technique, elle n'a plus besoin de la « chambre mentale » du créateur, pour travailler la réalité et la trans-former). C'est cette place de la photographie que j'ai proposé, dans le fil du cours, de lire à travers ce que j'ai appelé « l'esthétique du cliché », et ce, même si Baudelaire n'a pas eu besoin d'être un amateur de photographie pour penser le lieu commun sous son nom moderne de « cliché ».

⁵⁰⁶ Ce déploiement peut même aller jusqu'à poser une question (qui ne concerne certes pas l'époque de Baudelaire) : quid d'une pensée des rapports entre *poiesis* et *pictura* à l'ère de la photographie non-représentative, de la photographie conceptuelle, et de l'art non représentatif en général ? (On le voit ici, parler d'art « non-figuratif » n'est pas forcément la plus pertinente, pas même pour la photographie : qu'une image ne représente pas un objet selon l'acception classique de la mimesis, cela n'en fait pas moins d'elle une « figure » pour autant. On pourrait même dire, intuitivement, que c'est tout le contraire : car qu'est-ce qu'un tableau de Kandinsky ou de Klee sinon, strictement, une pure composition de figures ?)

Praxis artistique

L'Œuvre d'art comme lieu commun

Éthique et relation artistique⁵⁰⁷

Question artistique et lieu commun

« Récrire le politique? » Cette question peut être posée à une œuvre d'art qui nous vient d'une aire idéologique précise, passée ou présente, par une analyse technique (poétique, narrative...), herméneutique (Histoire des Idées, sociologie...), mais aussi par l'analyse de la relation artistique. Dans « récrire », il y a entrelacement entre reproduction et création de quelque chose d'irréductible : si une œuvre d'art est transpercée de part en part par le politique, qu'est-ce qui préserve sa dimension proprement artistique ?

Mon objet, ici, n'est ni la production matérielle de cette irréductibilité (l'objet d'une psychologie et d'une génétique de l'œuvre) ni son fonctionnement interne (l'objet d'une poétique), mais bien l'accès de cette matière au *statut* d'œuvre d'art. Quel est le fonctionnement de la relation artistique entre un texte et l'individu ? Comment arriver à définir les critères d'une valeur artistique ?

Cette interrogation, qui part d'une question technique — quelle est la place du politique *dans* la matière artistique des œuvres ? — se déplacera vers une question éthique — quelle est la fonction politique *de* l'art ? Pour ne pas transformer cette articulation de deux dimensions en un glissement de sens impertinent, tout consiste à établir un schème qui le rende pertinent.

Les impératifs auxquels devra répondre notre schème pourraient se résumer ainsi : l'œuvre d'art est un lieu commun, lui-même tissé de lieux communs. Étudier le lieu commun artistique, ce n'est pas limiter l'œuvre à l'annoncement d'opinions prémâchées et rabâchées. C'est au contraire toucher la matière formelle dans laquelle on va retrouver tous les ingrédients nécessaires à la définition d'une relation artistique à l'œuvre. Pour cela, il faut d'abord s'attarder sur le matériau formel de l'œuvre qui les noue, ce lieu commun artistique qu'on appelle un *topos*. Une forme véhiculant un sens communément admis et qui permet de « faire passer » une idée. Le *topos* va nous permettre d'appréhender à partir de là la communauté artistique qui lie ces deux expériences singulières et intimes que sont la production et la réception d'une œuvre : toutes deux indissociables sous peine d'évacuer toute valeur artistique. D'une part on a un code culturel, c'est-à-dire cet ensemble anonyme d'où la voix du poète a émergé et produit une trace, et dans lequel cette trace va à son tour faire écho. D'autre part on a ce rapport le plus intime au réel, ce frisson commun au poète et à quiconque sera ému en le lisant. Mais une fois achevée, l'œuvre n'est rien d'autre qu'une matière en attente d'être mise en valeur. Elle devient tout simplement un lieu commun, elle peut accueillir tout un chacun.

Comme suffirait en effet à le prouver l'éventail de citations venant des siècles passés et que nous considérons aujourd'hui comme appartenant à la littérature, le « poétique », puis « l'artistique » ont pour source du « mécanique », c'est-à-dire la pratique rhétorique de la parole, voire la simple *topique*. C'est ce que vont permettre de voir structurellement et historiquement, à partir d'Aristote, les destinées de la *topique*, ainsi que du problème rhétorique attendant du classement des parties du discours.

⁵⁰⁷ Communication publiée in D. Hall, B. Mc Cann, éd., *Rewriting the Political, actes du Colloque d'Exeter, 1999*, Exeter, Elm Bank Publications, 2000, p.57-64.

L'œuvre tissée de lieux communs : l'éthique dans l'art

La topique d'Aristote : le geste inaugural vers un réel éthique

Une législation doxique

Soyons clair : les *Topiques*⁵⁰⁸ ne représentent en elles-mêmes rien d'autre qu'un puissant manuel scolaire, un abondant recueil — le premier recueil de *topoi*?... C'est leur geste et leur esprit qui sont essentiels, tels qu'ils seront réintégrés dans la *Rhétorique*, traité qui prendra en charge bien plus puissamment les enjeux des phénomènes doxiques (en particulier dans les Livres I et II). C'est donc avant tout le puissant concept de *topos* qui va nous servir, en tant qu'il inclut à la fois une forme l'ancrant dans le langage, une substance l'ancrant dans la *doxa*, et une régularité dans son usage créateur d'énoncés.

L'objet du traité des *Topiques* est l'usage des *topoi* dans l'affrontement non rationnel entre les hommes; ils sont donc dans l'ordre non plus de la logique universelle, mais de l'opinion communément admise : la *doxa*. Les *topoi* constituent un ensemble de règles et de recettes d'argumentation destinées à pourvoir d'instruments efficaces une activité très précisément déterminée : la discussion dialectique⁵⁰⁹. La dialectique a pour objets formels les discours sur les choses, et non ces choses elles-mêmes. La topique ouvre enfin la voie à une régulation souple des échanges humains. Elle a un rôle de régulation, au sens technique et moral, concernant la pratique discursive et la sphère de l'*ethos* : les mœurs, l'ensemble des conditions de vie socialisées dans la Cité athénienne. Le geste inaugural d'Aristote est donc de lier la sphère de ce discours non plus, à la manière des sophistes, à la pure force de la séduction, mais à un réel spécifique, qui n'est plus celui de la physique ni de la métaphysique, mais de l'éthique; on passe d'un réel à l'autre. Non seulement pour sauver la légitimité de la rhétorique du discrédit dans lequel le jugement de Socrate sur les sophistes l'a plongée, mais pour ancrer cette pratique dans le véritable sol où elle peut être fertile : “ l'interrelationnel ”.

Le déplacement de perspective est capital, il est le premier pas vers la réelle dimension humaine du langage, c'est-à-dire vers la *doxa*, qui est le domaine de toute opération discursive. Cette notion désigne l'ensemble des opinions. Qu'on en fasse un corps intouchable de totems et de tabous ou au contraire un ramassis de préjugés faciles et frileux, la *doxa* reste ce qui structure tout groupe socioculturel en lui donnant une matière (croyances et opinions) autour de laquelle s'unifier et surtout un cadre de pensée pour recevoir l'imprévu et s'y adapter - ou l'adapter! Elle est donc ce sol dans lequel prend racine le Symbolique, qu'il devienne ensuite convention dogmatique ou langage émancipateur. C'est d'elle qu'émanent, dans la culture occidentale plurimillénaire, le stéréotype et tous ses cousins théoriques.

Topique aristotélicienne et littérature occidentale

Comprendre la place des “ lieux ” (au sens technique) dans la tradition littéraire n'est pas seulement réutiliser une systématique antique sortie de son contexte; c'est un retour aux sources.

La littérature (c'est en soi un lieu commun que de le rappeler!) est née entre autres de la rencontre entre l'exercice rhétorique et la “ sagesse populaire ” qui transmettait les histoires mythiques. De ces deux nécessités : établir une législation propre au domaine du discours social et articuler des contenus doxiques par des formes mnémotechniques, la conjonction a donné naissance à la littérature, pratique qui s'est émancipée peu à peu de ces impératifs originels. Non qu'elle n'ait pas elle-même une régulation, mais elle a fait de celle-ci une législation propre. Une législation qui n'est pas entièrement coupée du reste de l'ensemble social, mais qui le traduit par rapport à des objectifs particuliers. Est ici couvert tout le champ notionnel des *topoi* tels qu'ils ont vécu ou survécu dans notre culture. Voyons en un exemple dans chaque cas.

Topique, *dispositio* et émergence du poétique

Pour résumer, la topique est une grille, un réseau de formes auquel on soumet la matière. Le sujet est

⁵⁰⁸Aristote : *Les Topiques* (trad. Jacques Brunschwig), Paris, Les Belles Lettres, 1967.

⁵⁰⁹Au sens trivial de “ dialogue ”, dont la législation échappe à la logique rationnelle.

promené sur une série de cases, faisant apparaître une prémisse à partir d'enthymèmes, une idée possible. La portée de la grille topique est d'être "accoucheuse de latent"⁵¹⁰ : c'est une forme qui articule des contenus et produit ainsi des fragments de sens. On arrive à des unités de discours, des énoncés qui servent à actualiser simultanément deux choses : une idée, en la rapprochant d'un ensemble d'opinions déjà reçues afin de la rendre accessible au jugement d'autrui, et cet ensemble d'opinions héritées et risquant toujours de se figer, qui ne survivent qu'à structurer des productions actuelles. On a ici l'articulation des deux significations de l'expression "lieux communs" (*loci communes*) : à la fois des formes vides communes efficaces et des clichés en puissance. Séparer les deux comme le bon grain de l'ivraie, cela reviendrait à séparer l'activité artistique de la prégnance de la *doxa* par un seuil qualitatif que rien ne justifie et qui rendrait stérile tout questionnement sur le passage de l'idéologique au poétique. En effet, ce serait là supposer déjà résolue la question que nous nous posons, à savoir celle de la "réécriture", et du critère qui fait d'une œuvre un simple archive ou un texte pouvant survivre à l'époque et à la *doxa* qui l'ont engendrée.

On se situe dans la lignée de Pascal, tel qu'il prend indirectement parti dans la querelle sur le classement des parties du discours en rhétorique, et qui concernait déjà ses trois penseurs majeurs Antiques, Aristote, Cicéron et Quintilien. Comme l'analyse Barthes⁵¹¹, ce qui est en jeu dans ce débat qui prit une dimension polémique accrue au seuil des temps modernes, c'est la place de la *dispositio* : à quoi rattacher cet ordre des parties du discours? Si l'on considère le "plan" comme une "mise en ordre" et non comme un ordre tout fait, elle entre dans un effort de structuration, ce qui va dans le sens de la problématique aristotélicienne de la rhétorique comme ensemble de *tekhnè*, préférant alors mettre le plan dans la préparation du discours. Sinon, vu comme une grille de formes stéréotypées, il est à rattacher à l'*oratio*, dans une optique plus cicéronienne. "En un mot, l'ordre est-il actif, créateur, ou passif, créé?"

Le pas est symboliquement franchi lorsque Pascal donne à l'ordre une valeur créative qui suffit à fonder la nouveauté d'une œuvre : *Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle*⁵¹². Cette formule peut être une "loi" transposable dans la recherche d'une compréhension du fonctionnement des phénomènes artistiques. Ce n'est pas par un bon-vouloir, par une liberté ou un dégagement total vis-à-vis de la tradition ou du champ social ambiant qu'il y a progrès ou originalité, mais par adaptation à de l'indépassable, du transformable, de l'actualisable.

La communauté énonciatrice : le cas du proverbe

De l'immobile et de l'émouvant

Le proverbe est un exemple intéressant à double titre, car il est le type même de parole dans laquelle on peut observer les phénomènes de collusion entre les dimensions doxique, matérielle et personnelle, tout en étant une des données historiques fondatrices de l'émergence du poétique.

Les *paroimia* grecques étaient des "paroles remarquables". Il s'agit d'une parole entièrement plongée dans la communauté. D'une part parce qu'elle est reconnue comme remarquable, d'autre part parce qu'elle est matériellement la propriété de tous. Or ces paroles annexes accompagnaient aussi le cours des récits, et servaient donc à éclairer une observation, une description... et à les renforcer. On sentait le besoin de raccrocher un cas particulier à une dimension plus globale. La compréhension du cas était rendue possible par la médiation d'un schème supposé connu de tous. Historiquement, c'est à partir de tels matériaux que s'est construit notre "littérature" : il n'est que de penser aux recueils médiévaux d'*exempla*, pour les Cicéron de chapelle, et qui donnèrent, contes de vieilles bonnes femmes, naissance à tous ces "Contes d'hiver" que sont les chefs d'œuvres Renaissants, et donc à toute la tradition théâtrale et romanesque européenne qui s'est ensuivie.

Et l'on peut se demander si l'on ne rejoint pas là le problème de la *dispositio*. Car, tout autant que la

⁵¹⁰Barthes : L'Ancienne Rhétorique, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p.139.

⁵¹¹Barthes, L'Ancienne Rhétorique, *Op. cit.*, p.122.

⁵¹²Un des textes les plus révélateurs de cet esprit est "L'art de persuader", Section II de l'opuscule *De l'Esprit géométrique*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. de Jacques Chevalier, Paris, Gallimard, 1954, pp.592-602.

réécriture de ces récits, n'est-ce pas leur remise dans un nouveau contexte qui constitue l'acte inaugural de ce rapport moderne à cette matière édifiante héritée? Qu'est-ce qui allait, par exemple, transformer un amas de récits en l'immense projet littéraire d'un *Décameron*? Plus fondamentalement que la technique de Boccace, c'est son geste et le sens qu'il a insufflé à son entreprise de mise en recueil, qui séparent radicalement le Florentin de ses prédécesseurs. On assiste ici à un changement qui concerne l'esprit avant de concerner la lettre, mais qui va faire ricochet sur la pratique stylistique⁵¹³.

Topos et substance du contenu

On peut, à partir de là, étudier toutes les entreprises de « dé-figement » formel qui renouvellent le « lieu commun » et le « récrivent » ; mais il ne faut pas réduire l'enjeu de la spécificité artistique à ce « dé-figement » de surface des expressions, qui n'intéressent que la forme et ses usages, mais en rien la substance même de cette matière langagière que sont les mots et les expressions. Or c'est bien là que vient se loger le doxique de la façon la plus essentielle. Le problème des relations entre doxique et poétique se porte sur le plan linguistique lui-même. Pour penser ce « passage » des déterminations éthiques dans la forme travaillée par l'artiste, le sémioticien Georges Molinié⁵¹⁴ emprunte à Hjelmslev la notion de *substance du contenu*. Il s'agit du réel désigné par le vocabulaire en ce qui concerne le contenu. C'est par exemple le continuum de longueurs d'ondes lumineuses, par rapport au vocabulaire des couleurs, toujours changeant d'une culture à l'autre : l'échange possible entre le seul *brown* anglais avec les deux *marron* et *brun* français⁵¹⁵. C'est là que, selon Molinié, viennent s'articuler l'éthique et la forme dans la matière du langage, autour d'un noyau formé par les dimensions à la fois éthique, noétique et thymique. Le noétique est de l'ordre de la connaissance, le thymique du ressenti, et l'éthique vient connecter les deux. De telles approches permettent peut-être de mieux comprendre comment la *doxa* imprègne toute posture et toute parole artistiques sans les noyer. Il s'agit en effet de ne pas confondre cet *ethos*, entendu comme le « milieu » inévitable dans lequel toute production émerge, et ce même *ethos* lorsqu'il devient le matériau artistique de cette œuvre. Elles permettent également de mettre en relation « le monde de l'œuvre » et le milieu dans lequel elle s'ancre, de par sa création ou sa réception, sans pour autant réduire le premier à un reflet de l'autre. Ceci concerne la problématique habituelle de la « traduction » de l'idéologique par le, au sein du poétique, mais désormais à son fondement même.

D'autre part, pour ce qui est de la survie de ces formes à travers les âges, il est bien évidemment impossible de réduire la longévité artistique des œuvres à l'orthodoxie ou à l'hétérodoxie qu'elles incarnèrent à l'époque de leur production ou publication, puisqu'alors on se couperait toute voie qui expliquât son succès en des époques ultérieures, vu que les doxas auraient depuis longtemps changé de configuration et de canons esthétiques. L'objet de la relation artistique reste fondamentalement en deçà du conscientisé. L'artistique n'a même pas besoin comme matière d'une métaphore « ravivée » : on peut ressentir de l'art face à n'importe quoi - mais pas n'importe quand ni n'importe comment. En cela, ce « n'importe quoi » peut se traduire par une seule caractéristique : pouvoir être commun, au sens le plus fort du terme, à la fois banal et trouvable partout. On retrouve donc sur notre chemin le topos, mais enrichi d'une dimension : celle qui le fait sortir de la seule doxa dans laquelle il avait été localisé, et qui en fait du « potentiellement commun partout ». Un topos artistique peut trouver sa doxa au sein de n'importe quelle culture, pour peu que quelques conditions de base soient remplies - celles qui, justement, définissent la relation artistique. Je parlerai donc à l'égard de la relation artistique d'un défigement non-formel, ou d'un défigement touchant du non-formel. Est-ce à dire alors que cette relation ne porte sur aucun objet?

⁵¹³ Cette transition a été profondément analysée par Jean Lecoine dans *L'Idéal et la différence, la perception de la personnalité littéraire*, Travaux d'humanisme et de Renaissance n. CCLXXV, Genève, Droz, 1993.

⁵¹⁴ Cet ouvrage est la reprise Les nombreuses références que je vais faire à la réflexion de Molinié sont issues de notes prises lors du Séminaire tenu par l'auteur à Paris IV; le contenu de celui-ci est repris dans : *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.

⁵¹⁵ D'après Dubois & al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

L'œuvre comme lieu commun : l'éthique de l'art

La construction du corps artistique

La réécriture n'est plus question de traduction poétique ou linguistique d'une *doxa* dans l'espace d'un texte, mais de vécu et d'investissement par rapport à cet espace, lequel ne sort pas du "politique", pas plus d'ailleurs que son lecteur.

De l'univocité vers de la complexité

Je me permets d'illustrer cette relation-là par la seule chose adéquate : une expérience personnelle et banale.

Blood of Eden, chantée par Peter Gabriel et Sinéad O'Connor : cette chanson est le mariage d'un homme et d'une femme à la fois présents, et mythiques dans l'incarnation qu'ils représentent du couple édénique :

In the blood of Eden lie the woman and the man

With the man in the woman and the woman in the man

In the blood of Eden, so we end as we began, with the man in the woman and the woman in the man

We wanted the union, the union of the woman and the man⁵¹⁶.

La chanson devient pour moi le moyen de vivre d'un seul coup ce qu'elle met pourtant deux minutes à exprimer : j'en ai fait un symbole, insécable. Mais à la différence d'une interprétation rationnelle, je me laisse happer par la voix de l'homme et de la femme. Ce qui se dit dans la chanson "déborde" dans la situation où je la convoque, et je la laisse envahir les berges qui devraient l'encercler. Je lui délègue l'acte de parole, en l'investissant de mon écoute. Telle est *mon* entrée dans un lieu commun fréquenté par tant d'autres. En faisant cela, pénétrant ce lieu et pénétré par lui, je fais quoi? qu'est-ce que j'aide à fonctionner? rien de palpable, juste quelque chose qui se passe... On peut dire que c'est un effet d'art. Cette chanson n'est pas plus nouvelle après mon écoute qu'avant, elle n'a pas bougé; mais le temps de sa réception à régime d'art, elle a "fait bouger" autour d'elle. Le statut artistique a été atteint, dans cet acte de pénétration réciproque.

Mais une telle description "phénoménologique" de la relation artistique ne vaudrait rien si l'on ne prenait avant tout en compte sa dimension commune, tissée de sociologique. Jusqu'à ce que l'on nous *prouve* le contraire, le phénomène de l'art ne sort en effet à aucun moment de la *praxis*.

La piste sémiotique des recherches de Molinié reste dans cet horizon sociologique, mais aborde le domaine d'une vieille sorcière : la dimension corporelle et pulsionnelle du sens.

De la doxa et du corps

La *doxa* est à la fois horizon et fond commun.

Dans toute réflexion sur l'art, il faut arriver à penser une relation sans acteur – pas besoin de savoir qui étaient Proust ou Rabelais pour aimer leurs écrits. Une œuvre ne se "communique" pas comme un message : certes elle se transmet (processus de communauté par le don de cette matière), mais elle s'offre d'elle-même. Nul besoin de la rattacher à *tel* auteur pour la faire agir : c'est la voix de la chanson qui chante *Blood of Eden* à mon oreille, mon image de Peter Gabriel ou de Sinéad O'Connor et non ces deux personnes civiles et réelles. L'œuvre est autonome dans son fonctionnement une fois que l'auteur s'en est détaché. Il ne faut pas voir ce niveau, où le phénomène de la réception d'une œuvre peut vraiment avoir lieu "à régime d'art", comme une réalité : il est abstrait, doxique. S'il y a bien émergence d'un *actant émetteur*, lieu du marché d'où "jaillit" le texte, la relation d'art construit alors une "actorialité sans acteur".

Il y a contact dans cette réception artistique, mais un contact paradoxal : il y a en effet une fusion entre le Pôle actant émetteur et le Pôle actant récepteur; celle-ci est d'autant plus troublante qu'il n'y a pas d'acteur. Nous sommes à la fois en pleine immanence sociologique, et faisons une expérience purement corporelle. La relation artistique est donc une politique passant essentiellement par une gestion et une

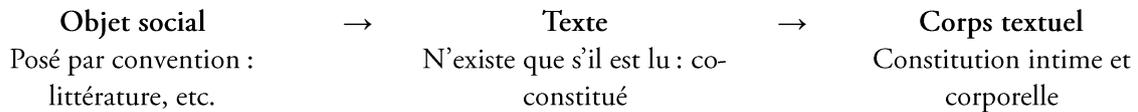
⁵¹⁶ Peter Gabriel, *Blood of Eden*, extrait de l'album *Us*, Realworld, Virgin, PGCD7, 1992.

traduction du somatique. Mais pourquoi parler de “ corps ”? La réception d’art est celle où l’individu a une place qui est la sienne et qui ne fait pas tout, laissant à l’œuvre une part active, et ceci parce que tous deux sont co-présents dans une même *praxis*. Co-présents signifie à la fois que l’œuvre peut être accessible dans cette *praxis* par l’individu, mais également qu’il y a présence commune de deux... de deux quoi? De deux corps. Un corps humain, et un corps artistique. Ce ne sont bien sûr pas les mêmes. C’est dans la construction du texte comme corps textuel, que peut se comprendre comment, dans un donné socio-culturel lambda, un accès à l’art est possible.

La fusion est le mode sur lequel nous *ressentons* à régime d’art. C’est l’arrêt fantasmé du diachronique pour la “ contemplation ” érotisée, constructrice d’une valeur proprement artistique parce que rendue sensible à travers la mise en forme symbolique d’une matière soudain *sentie* comme réelle.

Le fonctionnement « à régime artistique »

Cette fusion est construction d’un *corps textuel*, qui est du *phénoménal social*, c’est-à-dire qu’il ne peut être constitué que dans la *praxis*. Ce corps est un événement social. Que se passe-t-il lorsque nous sommes face à une œuvre?



La première étape est le degré zéro de la réception à régime d’art; la seconde étape est déjà la co-constitution de l’objet social en texte, tableau... par notre reconnaissance pratique (nous la lisons...). L’étape qui caractérise la réception d’art est celle lors de laquelle nous constituons le corps textuel de par notre rapport intime à cette matière qu’à la fois nous pénétrons et qui nous pénètre. Le corps artistique n’est donc qu’une valeur prise lors d’une certaine mise en situation. Le fonctionnement à régime d’art n’est possible que dans une relation unique; or, où trouver de l’unicité dans la *praxis*, sinon dans du corporel? C’est notre rapport corporel à l’œuvre qui érige le texte en corps textuel; si d’autres corps érigent eux aussi ce texte en corps textuel, il ne s’agira pas du même corps textuel - sans quoi ce ne sont pas des corps dont il s’agit. Nous sommes dans du corporel qui n’est pas hors de la *praxis*. Il ne sort donc pas des aliénations du champ social. Pourtant...

Pourtant nous entrons en relation artistique *avec*, donc *dans* le corps textuel, pictural... qui est fermé et indéfini. Une fois entrés dans ce corps, c’est-à-dire dans cette dimension artistique, nous devons admettre une chose : si nous y sommes entrés, c’est que, sémiotiquement, socialement, linguistiquement, nous sommes sortis d’ailleurs. D’où? Du mondain habituel de l’usage, de la *praxis* dans sa dimension purement sociologique. Nous sommes socialement “ hors d’usage ”, hors de la relation avec les autres corps pourtant physiquement présents autour de nous. A nos yeux, ils n’y sont plus. Il y a une différence, mais aucune frontière entre la valeur artistique et la valeur marchande, tout comme entre la réception artistique et les autres réceptions. L’œuvre est un lieu commun qui n’attend, pour devenir intime, qu’une certaine qualité de relation à l’être humain.

La relation artistique

Or comment comprendre d’une part cette relation pénétrant/pénétré, et d’autre part que cette relation soit possible sur des matières provenant de civilisations où la notion de création artistique n’existe ou n’existait pas?

Une illusion d’optique fondatrice

Dans nos civilisations de la Création, toute réaction à l’art suppose un Autre fantasmé, à qui l’on délègue l’autorité de dire “ ceci est une œuvre ”. Le créateur sans reconnaissance de son œuvre par un public ne sera pas un artiste, même si ce public ne doit exister que dans sa tête ou après sa mort, refuge des “ poètes maudits ”. Le récepteur, pour saisir un objet comme œuvre d’art, a besoin de son côté de l’imaginer en provenance de quelque part, de quelqu’un, même s’il contemple une chose produite dans des civilisations

où les notions d'art et d'auteur n'avaient aucun sens. C'est là la différence entre une œuvre et une non-œuvre : pour considérer quoi que ce soit comme de l'art, il faut lui supposer, à l'origine, une volonté créatrice. Même si on fait de celle-ci une chimère, on ne saurait jamais s'en passer. Toujours, en effet, même lorsque cette autorité se nomme "Texte" au lieu "d'Auteur", nous nous en remettons à une matière-supposée-vivante, supposée-puissante - donc à une *sorte* de sujet qui agit sur nous. C'est ce qu'implique le fait de (se) dire : "Ceci est une œuvre".

Cette place impalpable et inévitable de l'Autre doit cependant être précisée. L'Autre n'est pas "derrière" l'œuvre où à sa racine, mais c'est nous qui l'apportons par le fait même de la considérer. Ce que l'on nomme le "triangle" de la communication artistique auteur / œuvre / récepteur, c'est plutôt une ligne droite où s'alignent ces trois "actants", mais dans un ordre précis : moi-devenu-spectateur / l'autre-fantasmé / la matière-devenue-œuvre. Une illusion d'optique nous fait croire qu'un "auteur" se trouve réellement "derrière" l'œuvre, alors qu'il n'y a précisément œuvre (et non pas pur amas de couleurs) que par la présence fantasmée de cet Autre, là, au milieu, entre moi et la peinture. C'est ce prisme central et absent qui donne simultanément naissance au regard artistique et au tableau. La communication artistique n'a donc pas grand chose à voir avec un schéma conversationnel habituel (émetteur → message → récepteur).

Pour qu'il y ait œuvre, il faut impérativement qu'un des deux pôles humains qui peuvent lui faire face soit absent. On peut tomber d'accord à plusieurs sur la traduction de la doxa dans la matière technique ou poétique d'une œuvre, ou sur la place objective de son objet dans l'histoire de son champ. A l'inverse, on ne débat pas de l'objet artistique, on instaure sa valeur.

Le dé-figement de la matière artistique

C'est pour cela qu'une œuvre n'est lieu commun qu'aussi loin qu'elle autorise cette "relation pénétrant/pénétré". Elle nous pénètre pulsionnellement (les frissons) aussi loin que nous nous laissons faire, mais elle reste matériellement de marbre. Le neuf correspond à une circulation du sens de l'œuvre entre cet "au-delà" d'où il nous vient, et cet "ici" où il nous émeut. On est ailleurs et seul, tout en restant ici et pétri de *doxa*.

Comme par hasard, cette intimité dans la foule, aux yeux du monde et pourtant invisible, c'est le contact à une matière qui nous la fait découvrir, en faisant l'expérience de notre rapport au corporel et au réel a-social. Non parce que le réel serait "en dehors du social" comme la campagne est en dehors de la ville, mais parce que le réel est une conséquence, un rejet hors du champ social⁵¹⁷.

En un sens, et encore plus que le texte poétique, historique... le corps artistique est prisonnier de l'état de la *praxis* dans lequel il est réalisé, puisqu'il dépend de l'individu et du rôle que celui-ci joue en son sein - mais cette prison n'est plus celle de la diachronie. L'art, ce n'est plus la dimension de la loi historique, qui fait avancer le champ en faisant disparaître la matière qui a servi à l'incarner; c'est la matière pouvant fonctionner à chaque nouvelle configuration de la *praxis* comme ce sur quoi va pouvoir venir se greffer un fonctionnement plus complexe.

Nous avons vu en quoi le "lieu commun" était ce dont nous ne pouvions sortir; nous comprenons maintenant comment, sans en sortir, nous avons accès à de l'intime qui n'est pas pour autant uniquement une plongée dans l'imaginaire ou la non-conscience d'une folie - ce qui nous sauve de cela, dans l'art, c'est peut-être qu'il s'agit un peu des deux à la fois.

On a bien affaire, en tout cas à un défigement non-formel dont l'objet n'est plus d'ordre ni technique, ni poétique ni herméneutique, mais d'ordre éthique.

Éthique et praxis artistique

Le *topos*, dans l'articulation qu'il opère entre substance et forme, peut avoir une efficacité schématique puissante à démêler les fils qui existent entre l'œuvre et le monde, sans pour autant les sectionner. L'œuvre

⁵¹⁷ Je parle ici du Réel du pulsionnel et du Désir, au sens lacanien.

d'art vue à partir du problème des lieux communs entre dans une relation apaisée avec cette doxa hors de laquelle elle n'est rien, ce qui permet de comprendre au même moment pourquoi l'œuvre peut devenir elle-même lieu commun.

On le voit, la réécriture du politique fait basculer " le " politique dans un " vide " de politique; c'est là par exemple l'acte de reconfiguration par le récit telle que l'a analysé Ricœur dans *Temps et récit*. Le pas décisif est que nous ne sommes plus dans le placage d'une doxa sur une œuvre, mais dans l'immersion de cette œuvre dans une doxa. Mais, si tout est idéologique, comment ce " vide de politique " est-il possible? Pour nous, occidentaux contemporains, ce " vide " qu'est l'espace d'art est un " vécu de vide ", ce qui nous renvoie au rôle central de l'Imaginaire (au sens lacanien) et de l'*illusio* (au sens bourdieusien) dans la configuration de cet espace, mais également à son intrication absolue avec le corps.

L'éthique est cette dimension où le social, le corporel et le pulsionnel viennent se croiser. Au niveau de la substance même du langage et des matériaux artistiques, mais aussi au niveau de l'accès de ces lieux communs, pour chacun d'entre nous, au statut et au fonctionnement artistique. L'art est à cette croisée entre une relation à du matériau commun, et une relation à de la matière intime. L'éthique *dans* l'art n'est pas un pur problème de traduction ou d'aliénation idéologique du poétique; l'éthique *de* l'art n'est pas un vain problème.

Je me contenterai de pointer, comme des points de suspension, fin de propos ou vide à remplir, la nécessaire mise en relation théorique du doxique et du pulsionnel dans le seul lieu où ils sont articulables : une *praxis artistique* digne de ce nom. Là où nous pouvons nous débarrasser de la trop coûteuse hypothèse d'un soi-disant " miracle de l'art ", mais pour prendre au sérieux l'existence d'un " vécu de miracle ", ce qui n'est tout de même pas la même chose. Comme *me* l'ont donné à ressentir Sinéad O'Connor et Peter Gabriel...

Pierre Johan Laffitte
École Normale Supérieure, Paris

Le Chant des pratiques

Musiques du monde et mondialisation⁵¹⁸

Selon le FMI, ce qui relève des « activités culturelles », et entre autres des Musiques du monde dont nous parlons aujourd'hui, est un « service récréatif ». Dans les quartiers sensibles, ces activités se limitent-elles à cela ? À de l'assistantat, ou à des divertissements (entendez : des diversions) ? Non, évidemment. Ce sont *aussi* des pratiques, des paroles humaines qui prennent racine et qui poussent. Mais à condition qu'on travaille avec des praticiens⁵¹⁹, des sujets humains, et pas seulement des inactifs à occuper. Pour cela, encore faut-il que ces activités fassent du sens. C'est bien là, me semble-t-il, l'une des plus-values que peuvent apporter à la société des actions telles que les vôtres : ne plus seulement combler le vide d'existences sacrifiées, en ne visant qu'à cacher le démaillage catastrophique du tissu social, mais aider *chacun* à répondre à cette question précise : qu'est-ce que je fais là ? C'est une question forcément abstraite : elle est posée à tous – mais y répondre véritablement, cela concerne chacun, et n'est pas abstrait du tout. C'est acquérir des outils d'expression et de compréhension de ce qui se passe en soi, dans le monde et avec les autres ; se situer soi-même par rapport à des repères afin de pouvoir avancer. C'est de ce point précis : la question du sens, que je voudrais partir afin de parler de la mondialisation pour y revenir en fin de parcours. En effet, la question du sens n'est pas si éloignée qu'elle en a l'air de la question de la « mondialisation ».

I. Une errance effrénée

D'abord, ce mot de « mondialisation » désigne des phénomènes qui influent sur les urgences quotidiennes : le culturel, l'humain à sauver. C'est pourquoi il vaut mieux en prendre conscience. Comme toutes les grandes lignes qui organisent notre vision de la réalité, cela permet d'y voir un peu plus clair. À condition qu'on évite de prendre l'échelle de la mondialisation pour le seul niveau efficace d'analyse et d'action – sinon, ce serait désespérer des quelques gouttes de sens que l'on peut arriver à sauver au sein d'un océan d'absurdité kafkaïenne.

Cette échelle planétaire est celle, habituelle, où l'on analyse les faits économiques, politiques, communicationnels et culturels, ainsi que leurs conséquences humaines et écologiques. Ce n'est pas une fatalité mais une donnée historique et géographique, sans laquelle il est impossible aujourd'hui de réfléchir sur ce qui arrive à nos sociétés, à leurs individus, et à leurs environnements. Au départ, il s'agit d'une orientation de l'économie libérale qui est allée croissant au cours des deux derniers siècles : le développement des échanges, des flux de valeurs, des matières premières et des forces de production (autrement dit la main d'œuvre).

Une étape fut franchie lorsque l'on délocalisa la production vers les pays où les coûts de cette main d'œuvre et des infrastructures étaient moindres. Cette économie permettait de résoudre plusieurs problèmes à la fois, deux surtout. Tout d'abord celui de la plus-value, dont Marx a bien vu qu'elle naissait des économies faites sur la main d'œuvre mais ne pouvait tendanciellement que diminuer, de par son incompressibilité structurelle – la force humaine et le temps de la journée de travail ont leurs limites... Cette incompressibilité est renforcée par le coût de la paix sociale, toujours plus élevé au fil de l'instauration de la démocratie libérale, le système politique accompagnant le libéralisme économique. Même bancal, cette démocratie s'est accommodée de toujours plus de droits, elle a toujours reconnu toujours plus de valeur à cette main d'œuvre, dite aussi « société civile ».

Cette valeur et ces droits ont franchi après la Seconde Guerre mondiale un seuil jamais atteint

⁵¹⁸ Conférence prononcée lors du Colloque *Musiques du monde* organisé par l'association Chroma, Saint-Denis, en 2002.

⁵¹⁹ Par praticiens, j'entends autant les artistes que tous ceux qui travaillent autour des créations.

auparavant, avec ce que l'on a appelé le Welfare State, basé sur la participation étatique et le dialogue, plus ou moins polémique avec les « acteurs sociaux » et leurs relais d'opinion, principalement syndicats et médias – sans parler des partis politiques proprement dits.

Depuis deux décennies au moins, ce système connaît une crise de fond. C'est là le second problème. La mondialisation, déjà plus qu'avancée, amène les dirigeants économiques et politiques, en croyant le gérer, à le fuir sans le résoudre. Délocaliser cette production permettait d'évacuer de nouveaux germes de crise, et de produire à moindre coût. Du moins, c'est le mythe sur lequel fonctionnent les délocalisations à l'échelle internationale. Un mythe qui ne résout pas les problèmes déjà présents ; mais surtout, un mythe qui se voit de moins en moins corroboré par la réalité.

Car cette mondialisation s'emballe : dans les profits qu'elle rapporte à certains de ses acteurs, mais également dans son fonctionnement même, en tant que système qui « craque » de tous les côtés. La raison en est que, paradoxalement, la délocalisation et la globalisation ont été au départ les instruments d'une concentration accrue des moyens de décision dans ce que l'on appelle le « Nord ». Elle s'est voulue un déplacement des problèmes – en fait leur éloignement –, mais cela même ouvrait la voie à un *nouveau* problème : la délocalisation économique « libérale » n'a rien de politiquement libéral : les instances de pouvoir n'ont pas émigré avec les problèmes à gérer. On a voulu « instrumentaliser » le reste du monde sans le connaître ni le reconnaître, et sans que les instances décisionnelles et organisationnelles soient suffisamment en place dans ces sociétés pour absorber de tels bouleversements structurels.

Chez nous, les problèmes ont été en gros limités à des conflits internes aux nations – je ne rappelle pas l'échec en Occident des successives « Internationales » marxistes, léninistes ou autres. Mais ils ne peuvent plus, « là-bas », trouver de solutions « libérales ». C'est cela qui est devenu ingérable, autrement que par la force étatique – policière ou armée – ou par la destruction de tout tissu social, par l'instauration d'un « ordre économique » pur qui a pu aller jusqu'à éradiquer les symboles mêmes de l'intégrité nationale : c'est-à-dire la monnaie, comme en Équateur où le dollar s'est imposé, « valeur zéro », symbole du Nord.

C'est sur une question de représentations collectives que débouche cette situation. Sur le long terme, la colonisation occidentale, qui fut la recherche à l'extérieur d'une source de puissance toujours plus grande, a contribué à l'émergence d'identités opprimées : luttes de libérations « nationales » ou, plus généralement mais plus justement, guerres d'indépendance montrant la rébellion du « tiers monde », cet état qui n'est rien en soi mais se définit « par défaut ». Et de même, ce que l'on nomme aujourd'hui « le Sud » émerge comme le nouveau synonyme des populations de ces aires géographiques, où l'on a voulu aller isoler et la production et les germes de révolte, exactement comme on l'a eu fait dans nos banlieues. C'est une situation d'Apartheid, sauf qu'elle n'est plus seulement à l'échelle des villes et des classes, mais carrément de la planète et des sociétés. Une telle organisation reste dépendante de la hantise qui obsède nombre de décideurs depuis deux siècles : maintenir disjoints deux mondes, l'un dangereux bien qu'indispensable, et l'autre – soi disant « le nôtre ».

Sauf qu'avec le changement d'échelle, le problème a changé de nature. Croire dans une « globalisation », une « gestion » unifiée et intégrée, même sous le principe inéquitable de la domination d'Occident, serait hâtif. Car on confondrait alors la gestion avec la fuite en avant. Constater la domination libérale n'empêche pas de noter aussi l'accumulation objective des crises de la « mégamachine » sociale et politique. Faisant boule de neige, leurs effets ne sont plus restreints à une aire géographique limitée par des frontières. Nous évoluons à présent à une échelle où les phénomènes concernent la « machine monde ». Refoulés tant que cela était possible, les problèmes nous reviennent comme un boomerang. Vous en savez quelque chose dans nos banlieues.

Le rendement de la machine mondiale a pris une ampleur qui dépasse les capacités de gestion de son fonctionnement. On observe une distorsion effrayante entre la puissance *décisionnelle* de la conscience occidentale, qui a lancé cette machine globalisante, et sa faiblesse *réelle* à garder une telle machine branchée sur une dimension humaine maîtrisable. Heidegger avait déjà vu que le règne de la technique pouvait finir par s'autonomiser de son décideur humain. Des penseurs comme Morin ont compris en quoi cette autonomisation de la technique était synonyme d'une errance effrénée : la technique n'a pas conscience de la finitude du vivant et de la biosphère. La sphère de production instaurée par les humains n'est plus

canalisée par leurs besoins spécifiques : ce monde de machines a désormais pompé assez d'énergie organisationnelle pour, si l'on n'y prend garde, ne plus s'arrêter qu'avec son autodestruction, dans une activité qui s'accroît de façon exponentielle en créant nos besoins à notre place, comme une énorme machine à fabriquer de la demande. Une autodestruction qui bien sûr aura des conséquences sur tout le règne du vivant. C'est cela que j'appelle faiblesse réelle des instances décisionnelles, malgré leur domination généralisée : la force d'une armée, la puissance d'une économie, l'aura d'une monnaie ou d'un modèle de vie, cela n'a de sens que s'il existe des sociétés pour les reconnaître, des vivants pour les subir ou les manipuler, un environnement vivable pour ces derniers.

II. Face à ce qui nous nie, créer notre propre valeur

Contrairement aux apparences, je ne parle pas seulement de gestion économique et écologique, mais bien de politique et de culture. Et les Musiques du monde font partie du tableau que je viens de tracer – à trop grands traits.

Par exemple, les critères stylistiques ne sont pas suffisants pour définir le phénomène de la « World Music » : des critères économiques entrent en compte. Il ne suffit pas d'étiqueter les artistes selon leur origine pour les définir. – Où classer Ricky Martin ? La gestion de certains artistes « world », de grande qualité et intègres au demeurant – cela n'a rien à voir, est des plus rentables. Voyez Manu Chao : la subversion rapporte à Virgin, elle-même créée par un ancien beatnik, et distribuant Real World (Peter Gabriel), l'un des Labels qui a contribué à la reconnaissance de la « World » comme genre accessible à un large public.

D'autres circuits restent quant à eux plus que confidentiels. Aussi, sur le plan déontologique, l'appellation « Musiques du monde » semble parfois plus proche de ce que l'on appelle les « indépendants ». Au départ, il y avait proximité de fait entre les deux familles musicales : les acteurs de cette époque où il a fallu affirmer l'existence de ces « marchés de niche », ici présents, en parleront mieux que moi. Se souvenir de cela évite en tout cas, à l'heure actuelle, de confondre votre champ de pratiques avec ce « fourre-tout » qu'est devenue la « world », et qui sert pour les Majors de caution « ethnique » au réservoir de bons chiffres saisonniers.

Ce n'est cependant pas pour autant qu'il faut faire l'amalgame naïf entre puissance de vente et perte de son âme. Le but de tout véritable artiste et de tout producteur « engagé » reste tout de même, grâce à son art et en gardant son intégrité, de toucher un maximum de... public ! Vous n'entendez pas Gilles Frucheaux, fondateur de Buda Music, dénoncer en masse la politique des Majors : son accord avec Universal ne l'a pas empêché de garder la ligne éditoriale qui a fait sa réputation de sauveur de cultures. Je ne sais pas si Buda survivra aux lois du marché mondialisé, mais grâce à Buda, des peuples du monde entier ont vu leur patrimoine survivre. Au sens propre : certains de ses enregistrements connaissent plus d'auditeurs que la communauté d'origine ne compte aujourd'hui d'individus ! Qu'importe alors qu'il lui faille se brancher sur le marché des cosmétiques en Suède pour vendre la magnifique série des Éthiopiennes, tout simplement parce qu'il existe en ce lieu précis une communauté susceptible d'acheter de tels disques ? « *Si le public en veut, je les sors dare-dare / S'il n'en veut pas je les remets dans ma guitare.* » Le public africain de Paris suffit à remplir le Zénith pour une nuit de musique « ethnique » peu médiatisée : autre preuve que l'on peut « survivre » sans « sortir de son marché niche ». Marché de niche qui est parfois un antidote aux marchés de dupes.

Bien sûr, il ne suffit pas de montrer la survie des maquisards, dans leurs réseaux qui utilisent les fissures du système. La Résistance, même si c'est une belle image idéologique, est quelque peu désespérante sur le plan économique. Elle peut mener à l'abandon bien des tentatives, et c'est pourquoi il y a une véritable urgence au type de débat que nous avons ici. Débat d'autant plus nécessaire que votre place vous est signifiée sans ambages par le FMI : rappelez-vous que vous n'êtes que des « Services récréatifs ».

Face à cette négation de la valeur de vos pratiques, par réduction à leur seule rentabilité financière, une seule arme : créer la valeur par d'autres moyens.

L'unification de votre champ passe par la formation d'un réseau d'information, d'action, de luttes sur le

plan juridique, statutaire, matériel (assurances, circulation des artistes, etc.). Elle passe également par l'affirmation d'un discours : qu'est-ce qui définit l'engagement commun, le regard posé sur les êtres et les créations, malgré les spécificités, voire les dissensions de chacun, selon leurs secteurs ou la tradition d'industrie du disque dans laquelle les individus ont évolué ? (je pense en particulier aux différentes approches, occidentales : anglo-saxonne, française, allemande, italienne, etc. ou autres : africaines, sud-américaines, etc.) Dans la zone francophone, c'est par exemple Zone Franche, entre autres (*peu* d'autres, reconnaissons-le), qui publie une Charte, des études régulières ; c'est aussi telle réunion informelle, il y a déjà quelque temps, dans un restaurant londonien, où plusieurs acteurs influents dont Peter Gabriel, se demandent quel nom prendra l'étiquetage de ces musiques que l'on souhaite proposer aux distributeurs généralistes en un corpus reconnaissable – réunion d'où sortira l'appellation « World Music ».

Dans cette lutte pour le « capital symbolique », les médias représentent l'un des plus grands enjeux. Et sur ce front, autant dire qu'ils sont inexistantes ou pire – c'est-à-dire qu'ils ne font qu'accroître l'état d'inégalité de fait née de la dictature du marché. Quant à la distribution, il est aussi urgent de l'envisager indépendamment des grands circuits qu'il fut nécessaire de créer des circuits de production indépendants. Une réflexion est actuellement menée par plusieurs maisons indépendantes, autour en particulier de Gilbert Castro et Mélodie. On peut également songer à la politique menée en ce domaine par Harmonia Mundi.

III. La construction et la défense d'une identité des Musiques du monde

Bref, ce que l'on appelle en France du terme pour le moins ambigu de « Musiques du monde » est plus que tout autre réalité un objet de discours, aux contours mouvants, et à l'existence encore fragile. L'« action collective » visant à affirmer son identité est encore un enjeu en soi.

Ghettoisées ou récupérées, les Musiques du monde restent, sans jeu de mots, dans une position de « minorité ethnique », à l'échelle globale autant que locale. Cela n'empêche pas la situation de rester ambiguë, *au contraire*, et les risques de perversion des discours sont particulièrement importants. Vous y êtes, ce me semble, plus confronté que quiconque.

Je voudrais revenir sur la situation généralisée d'Apartheid, évoquée tantôt : c'est l'origine de tout phénomène identitaire, lié à cette pernicieuse notion de « minorité ethnique ». Une action à un niveau global, unification d'un milieu par la formation d'un réseau ou établissement d'une Charte, ou bien encore l'imposition d'une image à travers les médias a un but bien précis : créer une identité, à la fois extérieure afin que d'autres nous reconnaissent, mais également intérieure afin de savoir *qui nous sommes*. Mais cette identité est instable, non figée et son enjeu est trouble : il faut imposer son point de vue de peur que des critères vraiment trop inhumains ne s'en emparent et coupent la réalité de sa sève. Et pour cela, les grands principes peuvent non seulement être parfois inefficaces, mais cacher en plus certaines réalités. Je vais développer ce point.

Historiquement, dans le cas de la France, la conscience qu'il existait ce qu'on appelle aujourd'hui les « Musiques du monde » s'est faite autour d'un mot : la « Sono mondiale ». Parmi d'autres, un acteur était là : Mamadou Konté, Malien qui est à l'origine d'Africa Fête. À l'époque, il était travailleur immigré et militant politique. C'est non loin d'ici que l'idée est née de rassembler des musiciens africains, afin de biaiser la législation, qui interdisait aux travailleurs immigrés de former des associations loi 1901. Le but était de recréer un milieu culturel pour des déracinés. Et ça a marché. Aujourd'hui, après avoir organisé plusieurs Festivals, et tenté de construire des bibliothèques dans son pays, Mamadou Konté est retourné en Afrique, mais au Sénégal (où il est donc en fait, toujours, en exil). Il y fait la même chose : il produit des jeunes rappeurs, continue à réfléchir avec d'autres sur les moyens d'instiller un peu de déontologie dans le milieu professionnel, afin d'en faire un facteur de stabilisation sociale. Dans ce cas, on peut dire que la « délocalisation » a suivi : un jeune Africain actuel peut débiter à Dakar, et plus seulement Paris. Rendre l'initiative aux peuples, là où ils se trouvent : c'est le message « localisateur » que porte ce que j'appellerai, pour aller vite, la mondialisation version « humaniste » ou « Porto Alegre », comme on voudra.

Mais ce n'est pas pour autant qu'il faut crier victoire. Il suffirait pour s'en convaincre de considérer la nature des échanges entre Nord et Sud, ainsi que la distribution professionnelle des tâches et des pouvoirs. On se rendrait compte du problème de l'héritage historique dont il est impossible de se défaire, et cela indépendamment de l'idéologie personnelle des acteurs concernés. Les liens entre la situation du marché actuel de Musiques du monde et l'histoire de la colonisation et de ses partages d'influence sont connus. Quelle est, par exemple, la répartition des parts de marché par rapport aux grandes communautés nationales ? Les grands centres restent Paris et Londres, ex-capitales impériales, dont les « spécialisations », les structures de leur marché et les orientations éditoriales de chacun sont fortement liées aux communautés immigrées. Jusqu'à quand l'héritage des relations séculaires entre européens et peuples colonisés continuera-t-il de sous-tendre leurs échanges ? Cette question, sociologique et culturelle, reste ouverte.

Je précise : on ne peut que se féliciter du réseau qui se tisse peu à peu dans le champ des Musiques du monde. Par exemple, le festival des Nuits atypiques de Langon, en Gironde fait des émules à Koudougou, au Burkina Faso, ainsi que prochainement si tout va bien, à Sao Paulo. Et cela, sans tentation excessive d'évangélisation idéologique ! Mais *chez nous*, en France, où donc voit-on des Africains gérer, produire, promouvoir la musique africaine à des places majeures, et hors des circuits « ethniques » ? Le champ des Musiques du monde ne pourra commencer à apparaître objectivement que si l'on étudie, au moins, l'origine professionnelle, sociale, idéologique et même générationnelle de ses différents acteurs, de leurs positions et de leur puissance de décision.

IV. Le sens : un outil contre le danger d'un espoir disproportionné

Il me semble à présent possible d'entrevoir en quoi le point d'où je suis parti, c'est-à-dire la question du sens est le plus fondamentalement lié à la question de la « mondialisation ». On vient de voir l'extrême ambivalence de cette dernière. Elle se retrouve au cœur de la gestion des réponses à la « question abstraite » posée à chacun : « Qu'est-ce que je fous là ? »

Sur bien des points, la mondialisation des phénomènes est devenue ingérable : d'où les utopies supranationales de fédéralismes planétaires, et le besoin exprimé d'organismes internationaux mettant de l'ordre, voire de « l'éthique » dans cette masse, magma chaotique dont on ne comprend pas encore toutes modalités de fonctionnement ni, surtout, la logique complexe des dysfonctionnements. Il n'y a pas lieu, ici, de porter un jugement sur ces réactions et ces modes de pensée plus ou moins idéologiques et plus ou moins réfléchies, mais seulement de pointer une différence. Une Charte ou un texte de droit voient large et loin, « en général » et « en détail » : leur idéal est d'être exhaustif et global. Alors que dans la pratique, il s'agit de voir près et vite, « en gros » mais avec finesse : bref, avec pertinence mais dans l'urgence. C'est loin d'être la même chose. Il me semble qu'une réflexion sérieuse s'impose sur les liens entre globalisation et actions restreintes, réflexion qui doit interroger l'articulation entre ces vœux et décisions « à grande échelle » et la logique de ce qu'on pourrait appeler des pratiques restreintes de terrain, dont le déploiement reste bien le but final de tout « humanisme ».

Ces Chartes, ces textes ne peuvent pas régir tous les cas de figure : une situation humaine excédera toujours le code dans lequel on veut l'enfermer, et c'est en tâtonnant qu'on arrive à mettre au point des pratiques efficaces. De grands programmes dignes de ce nom ne devraient pas avoir à régenter le contenu ni la structure de ces relations. En la matière, le droit, les gestions, les Manifestes : bref le « champ du pouvoir », comme l'appelle Bourdieu, n'a pour fonction indispensable que de permettre l'émergence et le déploiement des pratiques, qu'il ne pourra cependant jamais réduire à un corps de lois : préserver leur existence quand elles existent déjà, ou donner les moyens pour qu'elles se déploient sans être écrasées. Car l'humain, ce avec quoi vous travaillez, ne naît, ne vit et ne meurt que dans le quotidien.

Cela ne signifie pas qu'il faut aider « démocratiquement » n'importe quoi, n'importe qui : établir des critères de pertinence est là aussi une tâche indispensable et urgente. Mais il faut savoir à quel niveau on place ce critérium. Il ne suffit pas de prendre en compte la dimension seulement économique ou médiatique de la valeur des choses. Cette valeur est aussi culturelle – à condition de prendre le mot

« culture » dans son sens fondamental : un ensemble de repères grâce auxquels nous-mêmes, les autres, le monde et nos actions prennent sens. Cela doit faire l'objet d'un respect, d'une gestion fine parce que profonde, qui touche non plus des statistiques ou des foules, mais des groupes et des sujets humains.

Sans cette dimension culturelle, la puissance symbolique du profit et de la médiatisation n'embraye plus sur rien de réel. J'appelle « réel » cette valeur qui parle d'elle-même : celle de l'existence, des actes, des œuvres. C'est dans cette « pâte » du quotidien que réside la seule richesse qui peut s'autoproduire et, mieux encore, faire tache d'huile, créer par capillarité, par contacts, d'autres situations où de l'humain va germer. Marx appelait cela une « praxis », et c'est ce que vous tentez de promouvoir, chacun et chacune, contre vents et marées. Tous les acteurs que j'ai rencontrés sont tombés d'accord sur ce point : sans les passions, intimes et communes, le bon sens économique aurait vite raison de tous ces efforts.

Mais Marx oubliait peut-être une dimension capitale pour cela, et que votre domaine, l'art, empêche d'ignorer : le désir. Permettre à de telles activités culturelles d'exister n'est pas de l'assistanat, et ce qui s'y fait n'est pas *gratuit*, c'est-à-dire sans valeur. On pourrait réfléchir à ce propos sur la fonction des concerts et des festivals, importants chez vous plus qu'ailleurs : fonction symbolique certes, mais aussi occasion de vécus forts, de rencontres, utiles ou belles, etc. Il faut reconnaître le rôle que jouent les « spectacles vivants » dans votre champ, qui est précisément d'aider à maintenir en vie ces créations, ces actions qui, de par leur taille, ne peuvent vivre ni se reproduire par la seule mécanique des marchés et des modes préfabriquées.

Tout cela correspond à une valeur et une logique poétiques – *poieo*, étymologiquement, c'est créer librement à la fois une œuvre, et la valeur de sa propre existence. Autrement dit, c'est créer ce qu'Aristote déjà appelait l'éthique. Rapprocher la poétique et l'éthique n'est pas une incongruité : c'est révéler ce qui fait l'humain. Et à tout prendre, si l'on veut vraiment considérer l'espoir comme une catégorie indispensable à l'action, je le placerais à ce niveau de vécu, plutôt que dans les grands principes et les grandes déclarations, qui ne sont en fin de compte *utiles* que pour une chose : s'unifier et s'affirmer aux yeux des autres et de son groupe.

Ce désir, combiné à tout le savoir pratique, la mise au point d'« outils » efficaces et transmissibles, c'est précisément ce que j'appelle le sens. Le sens est peut-être la meilleure façon de faire l'économie d'un espoir disproportionné, et donc dangereux lorsque l'on est confronté au précaire de la réalité. Ce quotidien peut en effet si vite être écrasé, ignoré, happé par les « enjeux importants de la planète et de la société ». Pourtant, il est lui-même un enjeu spécifique, et des plus complexes – et c'est pourquoi il ne peut faire l'objet d'une législation « d'en haut » et « de loin ».

V. Une interrogation quotidienne, posée là : le sens, l'éthique, la pertinence

Le danger du quotidien, c'est que l'on arrive à ne même plus se poser la question du sens : « qu'est-ce que je fous là ? » Les réponses nous sont données sans qu'on s'en rende compte, nous ne sortons plus qu'un discours prémâché, nous nous mettons nous-mêmes dans des étiquettes. Ce danger, c'est justement ce contre quoi vous luttez : les idées reçues, les stéréotypes gobés sans recul. Ce danger est imminent dans les banlieues plus qu'ailleurs, peut-être, de par le phénomène de ghettoïsation. Car même lorsque les membres d'un ghetto atteignent la reconnaissance demandée, cela ne règle pas les problèmes humains de la marginalité. Parfois même, ça les aggrave. On sait les ravages que peut provoquer un succès non « assimilé » par l'artiste ou sa communauté, et cela aussi doit être géré au quotidien. Encore moins cela résout-il les problèmes de surdité à l'autre et de violence, tant au niveau global que local.

Bref, il y a des problèmes que seuls peuvent résoudre les praticiens et dont, seuls, ils peuvent proposer une analyse pertinente, parce qu'axée sur ce qui rend les individus à la fois plus libres, plus forts, et plus responsables. C'est alors seulement que les réponses que vous permettez aux gens d'articuler peuvent ne pas être seulement un rabâchage d'opinions plus ou moins sensées, mais des paroles, des créations, des attitudes singulières qui sont de l'ordre du vrai. Et c'est là que votre travail est de faire en sorte que chacun devienne qui il a à être. Un psychiatre, François Tosquelles, disait que son travail à lui, « c'était qu'une religieuse soit une vraie religieuse, et qu'un communiste soit un vrai communiste, et pas de dresser qui que

ce soit par rapport à ce qui est Bien ou ce qui est Mal. » Ce qui sort d'une telle découverte a donc de grande chance de se révéler subversif par rapport aux doxas ambiantes. Qu'on le chante devant une salle de spectacle, qu'on le clame dans une manif, ou qu'on le ressent à part soi.

Bien sûr, le danger est que ces réponses soient « récupérées » : soit naïvement, et de la subversion on « régresse » à la « contestation » (ce que l'État en France, depuis Mai 68, a très bien appris à gérer) ; soit dangereusement, et l'on passe alors à la destruction. La seule gestion possible de cette ambivalence qui caractérise votre tâche, c'est une analyse constante de vos pratiques, par vous-mêmes ou à l'aide des outils des autres. C'est là le plus délicat, ce que nul ne peut gérer à la place des praticiens eux-mêmes. Mais c'est aussi ce qui fait que cette gestion, *elle*, a une valeur à la fois éthique et théorique. Nulle charte morale ne peut décider à elle seule pour chaque sujet humain de ce qu'il est juste de tenter pour faire germer du sens. Je n'ai pas dit : « Ce qui est bien ou mal », mais : « Juste », au sens de « justice », mais aussi, inextricablement, de « justesse ». Un peu comme on règle une prise de vue en photographie – et nul ne peut le faire à la place de celui qui a l'œil dans le viseur et les pieds dans la réalité.

La pertinence autant que le respect ne peuvent se réaliser qu'à une échelle humaine, et non à une échelle administrative ou juridique. C'est à ce constat, un parmi d'autres, que cet aperçu, bien que trop schématique, des rapports entre la mondialisation et la localisation me semble pouvoir mener.

Pierre Johan Laffitte

Le schématisme

Quelques variations sur une avant-garde singulière⁵²⁰

*Pierre Johan Laffitte, sémioticien
IUFM, Université de Picardie-Jules Verne*

Le schématisme est une avant-garde, il en a les caractéristiques et en suit la destinée ; et même, de par la nature de ses principes et sa longévité, il en représente un cas tout à fait caractéristique. Sans revenir sur les éléments définitionnels, programmatiques et monographiques que Jacques Caux a livré dans son exposé, mais à partir d'eux, je voudrais proposer quelques variations sur le sens que peut revêtir l'aventure de ce mouvement artistique, en tant qu'il est une destinée collective et pourtant inséparable des trajets personnels, tous singuliers, de ses membres. Car à travers les œuvres que Jacques vous a montrées, je lis, entre autres, ce fait que les œuvres artistiques, prises une à une, constituent autant de pensées singulières, et deviennent divergentes au point parfois de finir antagonistes ; si elles ont une valeur propre, cette valeur n'est cependant pas isolable du cheminement de l'ensemble du groupe. Il est donc nécessaire de penser la collectivité de ces pensées, leur fraternité, jusque dans les brisures qui ont pu avoir raison de la fratrie qui s'était donné *Schématisme* pour nom de famille.

1^e variation : sur le devenir du schématisme

Je rappellerai tout d'abord les principales *périodes* du Schématisme. Sa période de constitution et sa formation jusqu'en 1975, où apparaissent les clivages autour de plusieurs concepts (par exemple le rôle et l'importance de la décoration), mais aussi autour du maintien ou non du refus du marché de l'art, idée avant-gardiste fondamentale : obligés de travailler pour vivre, les membres du groupe ont dû plonger leur activité artistique dans un relatif sommeil. En 1985, s'opère un « re-soudage » du groupe, puis une reprise des activités et expositions jusqu'en 1993, dans une production théorique et pratique de plus en plus intense (je me rappelle en particulier une exposition à la Bibliothèque de la faculté de Droit, rue Cujas, à Paris, qui fut ma première rencontre avec les œuvres schématistes). Cette période permit la maturation et la mise en œuvre du projet de la Maison du Schématisme... qui a précipité la rupture du groupe. Un tel trajet définit somme toute une période particulièrement longue, surtout au regard de la durée de vie de tant d'autres avant-gardes.

Le schématisme émerge dans les années 1960, dans un milieu où il se définit *en contre* par rapport aux autres écoles artistiques, remettant en question la doxa qu'imposaient les tendances créatrices dominantes dans les années 50-60. À une vision de l'art dominée par l'abstraction et la critique de la signification, le schématisme entendait opposer une exigence de maîtrise et de précision, dans le geste et dans le discours porté par les œuvres. Cette prise de conscience mena, à un moment précis, à un regroupement. Des individus se sentaient hors du milieu qui leur convenait : il leur fallait créer ce milieu. Ensuite, cette critique donne naissance à des lignes

⁵²⁰ Conférence donnée à la Fondation Vasarely, Aix-en-Provence, en 2011 et publiée en ligne : www.jacquescaux.com.

directrices distinctes, qui se définissent de moins en moins contre l'extérieur, mais en fonction d'une visée singulière, encore manquante, mais désirée d'une façon toujours plus claire : c'est la constitution du corpus théorique du schématisme, la volonté critique de rupture devient affirmation, autour de principes directeurs qui sont autant de réponses à une première question : *Que veut, que peut, le schématisme ?*

L'ambition initiale devient force attractive. Pensons au trajet de Luciano Lattanzi, qui vint tard au schématisme : venant du Sémantisme, mouvement dans lequel il était déjà un artiste reconnu, il fit pourtant allégeance au Schématisme, qu'il trouvait supérieur au motif de ce que la quête du sens y était première, tandis que dans le Sémantisme, le sens demeurait malgré tout second (dans le processus créatif, établir le sens de l'œuvre ne venait qu'une fois celle-ci matériellement achevée).

Ces principes qui définissent l'aire du schématisme sont là avant tout comme des bornes qui définissent l'aire dans laquelle va pouvoir se déployer l'action créatrice, comme des piliers qui soutiennent cette édification, mais aussi comme des balises, qui aident à trouver des repères dans le cheminement incertain de l'acte créateur. Ces principes sont les éléments structurants, dans l'élaboration scrupuleuse d'une langue picturale qui se dote ainsi d'un lexique (des formes), d'une syntaxe (les lois établissant la lisibilité des rapports entre ces formes), bref de lois. Chaque usager de cette langue, à travers son œuvre personnelle, tirera de ces lois un nombre de phrases (telle configuration de détail) et d'énoncés (ces configurations unifiées en un tableau, une céramique, etc.). Au moyen de ces énoncés, supportés par la langue schématisante, chaque artiste pourra aller en quête de sa plus grande singularité. Ces œuvres forment l'histoire proprement dite du mouvement qui, à travers les différents trajets individuels, accumule et raffine sa substance. Une alchimie interne au groupe, de plus en plus déterminée par les lois qui s'imposent au sein de ce groupe, retient ou rejette les idées et les pratiques nouvelles. Au fil des discussions et de expérimentations successives, les principes premiers se diffractent à travers les pratiques singulières, l'élaboration des concepts.

Notre question devient alors : *Quel est le devenir du Schématisme, quelle est sa puissance d'existence ?* A cette question, on peut tenter de répondre ainsi : au sein de ce langage, les œuvres nouvelles font advenir l'aire culturelle⁵²¹ qui saura les faire accéder, elles et leurs auteurs, à leur régime d'existence le plus haut et le plus exact⁵²². Ce langage schématisant s'affirme dans ce qu'il a de distinct ; les autres langages artistiques lui sont extérieurs désormais, eux qui rendaient ses créateurs des exilés dans leur époque. Avec l'affirmation du Schématisme, cette ligne est désormais décidée et assumée par ces créateurs, au lieu de n'être que subie : elle est la délimitation d'une aire de langage qui impose au monde son ordre, ses valeurs, ses objets. C'est une suture, l'imposition d'une ligne claire qui dessine une identité, de quoi *soutenir* le cheminement vers des formes pleinement singulières. Pareille délimitation permet alors à ces paroliers d'un langage neuf une retrouvaille apaisée avec le monde : quand ce qui les entourait cessa de ne signifier qu'une condition subie d'être minoritaire, ou qu'une adversité polémique, alors il leur fut vraiment

⁵²¹ Tout à la fois, elles la trouvent en la créant.

⁵²² Cela ne signifie pas qu'on aurait là le corpus de principes qui saurait les *expliquer* totalement — un discours, fût-il affirmé avec la fermeté d'une théorie, n'arrive jamais à déplier tous les plis de l'œuvre qu'il a suscitée : pareille croyance est un mythe positiviste, et toute une part du Schématisme n'a d'ailleurs, à mon avis, pas résisté à cette tentation. Mais cette dimension de l'adéquation des principes programmatiques au contenu des œuvres est un point qui concerne l'histoire du mouvement ; ici, je m'intéresse à la fonction de la théorie comme outil créateur dans la praxis artistique : cette fonction structurante, symbolique, de la théorie, est non seulement différente, elle est logiquement antérieure : il s'agit là d'une condition de possibilité *sine qua non* de la création schématisante.

possible de tenir compte de ces « entours », mais dans la logique autonome et clarifiée d'en faire œuvre, à travers un ensemble sensé de formes⁵²³. Les deux prochaines variations vont revenir en détail sur cette formation d'un langage.

L'idéal des avant-gardes est révolutionnaire, et c'est ainsi, à mon sens, que l'on peut fidèlement questionner le Schématisme. C'est dans cette direction qu'il faut à présent cheminer.

2^e variation : sur la place des mots d'ordre dans la création

La notion complexe de *dogme* a jouée une part centrale dans le développement, et sans doute dans la fin du Schématisme ; cette fin a pris la forme d'une excommunication de quasiment tous les membres par un seul d'entre eux, dans la plus pure (et ridicule, quelque part) tradition bretonnienne. Je ne peux en traiter suffisamment ici, mais on peut au moins considérer l'importance des *mots d'ordre* dans le Schématisme. Car si le schématisme est une avant-garde, c'est aussi par ceci : il se situe certes dans le champ de l'art comme création d'œuvres, mais il y produit de surcroît un discours tout à la fois théorique et politique très noué. La rigueur assertive du Schématisme a pu prendre la forme d'une raideur dogmatique, surtout à certaines époques, chez certains de ses acteurs. Etant donné l'état du champ artistique défavorable à l'éclosion du Schématisme et ensuite à sa viabilité (sur le plan économique et critique, il resta largement marginal), la tension vers l'identité risque toujours de se crispier, et les mots d'ordre renforcent la croyance des artistes dans ce qu'ils professent ; sur le plan d'une histoire critique de l'art, cette croyance est tout aussi imaginaire, arbitraire et partiel que toute autre opinion portée sur le Schématisme. Un dogme est aussi un vécu plus ou moins conscient, et il se révèle souvent l'expression de clivages, de rapports de forces que l'on véhicule à son insu.

Mais le dogme ne se limite pas à l'ossification d'un corps théorique ou idéologique qu'on y lit quand on se sent extérieur à l'espace où il règne, et d'autant plus quand on le juge avec, comme on dit un peu trop facilement, « du recul ». Au cœur du moment artistique qu'il accompagne, le dogme a souvent été un point commun à nombre d'avant-gardes, qui ont certes pu en abuser, mais généralement dans une perspective précise : la recherche d'un langage capable de *parler* communément à tous les humains, l'utopie d'une communication pleine, c'est-à-dire capable de passer par-dessus les langues, tout en prenant en charge le programme d'une langue : être clairement lisible, interprétable, transmissible. La relève technique d'une langue, la fonction politique d'un langage : telle pourrait être l'« utopie » schématiste — étant entendu qu'il y a des utopies nécessaires, et ce qu'est même leur seule raison d'être.

Il est donc évident que ces exclusives, ces recherches de nouveaux objets picturaux, etc. désignent une prise de position à la fois esthétique et idéologique. Revendiquer une réhabilitation de la maîtrise dans le geste pictural, donc un souci de la *transmission*, n'est pas étranger à la réhabilitation par les artistes schématistes du rôle de la signification dans l'échange artistique. Cette double visée, à son tour, ne peut être extraite de l'engagement politique militant d'une génération qui a traversé les années 1960 et 1970. Ces années furent, pour ces différentes individualités, une lutte pour l'accès à la parole de ceux qui restaient exclus de toute parole, enfants, marginaux, exploités ; une lutte pour un accès tout aussi difficile à l'art de l'écoute du monde et d'autrui, par ceux qui, parfois les mêmes, restaient sourds à l'autre. De tels partis-pris de méthode et de peinture ont permis l'évolution de chaque artiste, soutenant et révélant sa parole singulière, selon son style propre, et même par-delà le moment schématiste du parcours de tel ou

⁵²³ Le langage schématiste, tel du moins que je viens d'essayer de le définir, n'est ni un autisme ni un hermétisme — risque dont n'est jamais protégée une théorie artistique.

tel. Je pense en particulier ici à l'évolution de la pensée de Jean-Charles Gaudy sur les questions de la matière et de l'ornement, durant sa période schématisante, et au-delà : pour lui, l'ornement n'est pas inutile ni secondaire, il est au contraire primordial, pour le spectateur, dans l'accès qu'il permet à l'œuvre ; voici un acte pictural politique, face à l'état de fait qui, souvent, fait que le spectateur se sent exclu face à l'art contemporain, et ce d'autant plus qu'il lui est affirmé qu'un tel art serait guidé par une pure sensibilité : dans le discours critique sur l'art contemporain, qui magnifie en apparence l'appel aux affects, à l'émotion directe du public, comment ne pas voir l'un des facteurs les plus inhibiteurs, pour celles et ceux qui, faute de posséder certaines clés, restent devant l'art contemporain comme devant une porte hermétiquement close ? Quelques clés, ce n'est pas grand chose ; ce n'est surtout pas un cours qui apprend ce qu'il faut aimer ou non ; ce sont tout simplement de quoi nous débarrasser de nos défenses, de quoi comprendre quelques mots dans un début de phrase : de quoi, ensuite, ne pas avoir peur de nous plonger dans ces phrases et d'y intégrer notre propre phrasé, notre propre parole.

3^e variation : sur la création d'un langage

Lorsque les enjeux se situent à ce degré d'engagement, la radicalité n'est plus *soit* politique *soit* artistique, et ne supporte pas la demi-mesure : la rigueur impose, radicalement, de créer un langage, et de placer l'ambition à un tel niveau de profondeur. Et c'est ce qui achève de définir le Schématisme comme avant-garde.

Le Schématisme est l'affirmation d'un nouveau langage : ni une langue, ni un discours, ni une parole, mais tout cela ensemble en un langage. L'idéal a beau être une approche qui ait la rigueur d'une langue, avec sa syntaxe, ses unités de base (un schéma et toutes ses unités, exactement comme une phrase est composée de mots, de liens syntaxiques entre ces mots, eux-mêmes formés de syllabes, phonèmes, etc.), une langue n'en reste pas moins un simple code ; quant au discours, « ce qu'on dit », il est forcément limité, partiel, partial ; une parole, enfin, est l'expression isolée, engagée, intime, mais elle n'est efficace que si elle est soutenue d'un langage sûr, fiable et partageable. Ce partage peut même n'être qu'envisagé, possible, « plus tard ou jamais » comme dirait Mallarmé : au moins faut-il une communauté qui serait encore à venir, mais qui saura entendre ces paroles, ces œuvres, de façon véritable. Pour cela, la peinture doit aussi avoir la richesse d'une parole et la force d'un discours : une peinture qui ne soit pas *seulement* une parole qui peut très bien verser dans l'expression brute et totale d'un affect, désarticulée, hors de tout code — sinon comment apprendre à la lire, et la faire partager, sinon par l'émotion de la seule voix, ce à quoi ne veulent pas se résoudre les membres du Schématisme ? Une peinture qui ne soit pas, non plus, *seulement*, un discours, un énoncé qui se contenterait de donner son avis sur le monde ou sur un objet, en empruntant une langue déjà existante, et en perpétuant la syntaxe, le vocabulaire et les objets d'une langue de l'art déjà conformée. Les œuvres schématistes ne reprennent pas les procédés hérités de la peinture strictement figurative, car de tels tableaux sont donnés à percevoir comme un tout, de façon massive. Par opposition, les toiles schématistes s'analysent, se lisent, nécessitent de faire des allers et retours permanents entre chaque partie, le tout, à la façon d'une phrase, et les anthropologues diraient qu'elles fonctionnent sur un mode « symbolique » — non pas « symboliste », car il n'y a pas de sens caché, au contraire : le sens est inscrit, voire écrit par la peinture du schéma ; de telles œuvres sont symboliques en ceci qu'elles sont « structurées comme un langage », pour reprendre la formule du psychanalyste Jacques Lacan. Mais ces toiles ne reprennent pas non plus la langue de l'abstraction, dont elles veulent neutraliser la même « immédiateté » d'affect et de violence du geste pur. Le spectateur d'une toile

schématisme n'est pas invité à cette violence, mais à une autre rencontre, lectrice, maîtrisée, suivie.

Pour autant, il faut remarquer que jamais les œuvres schématisantes ne renient les autres langages de l'art, ni ceux des siècles précédents, ni ceux des autres cultures. Au contraire, des éléments abstraits, figuratifs, issus de la calligraphie arabe, etc. emplissent ces toiles : mais chaque fois, ils sont réintégrés dans la perspective propre à ce nouveau langage qui s'élabore, affirme et questionne sa propre identité, son propre « génie ». J'entends ce dernier terme en pensant au sens que donnent les écrivains de la Renaissance à ce mot : Du Bellay, le poète de la Pléiade, écrit des poèmes empruntant beaucoup aux œuvres et à la langue florentine de Pétrarque et de Dante, et écrit en même temps une *Défense et illustration de la langue française*. Il s'agit pour lui de créer une nouvelle langue, et de le faire à travers des œuvres qui incarnent cette langue et en rehaussent l'éclat ; néanmoins, le génie de cette langue, sa singularité native, n'empêche pas de reconnaître la valeur des autres langues et de s'en inspirer. Toute création artistique d'un langage peut se comprendre ainsi : tenir compte des autres langages existants, des autres paroles artistiques et humaines plus généralement, à la façon dont la langue de Du Bellay tient compte des autres langues et des œuvres produites dans des cultures voisines, en questionnant avant tout sa propre puissance à dire le monde d'une façon tout à la fois unique, et partageable.

Les œuvres schématisantes disent : même si les acquis de l'abstraction ne sont pas ignorés dans nos toiles, on *doit* pouvoir voir le monde hors du langage de l'abstraction. Pourquoi l'ambition d'une avant-garde rend-elle insuffisant le fait de continuer de parler la « vieille langue » ? Pourquoi se faire inventrice de langage ? Il s'agit de mettre en valeur de nouvelles présences qu'auparavant nul ne voyait dans le monde, mais qui sont, à ces peintres, évidentes. Pourquoi évidentes ? Parce qu'il y a un besoin d'exprimer des objets qui sinon demeureraient indicibles, ou alors dicibles infidèlement. **Un schéma sur la fraternité** ou représentant un poème de Mahmoud Darwich nous montre cette notion ou ce poème non seulement de façon différente du discours conceptuel ou du poème, mais surtout différente d'une évocation figurative, abstraite, cubiste, etc. du même poème : il donnera forme à ce poème ou à ce thème d'une façon unique (comme toute œuvre d'art), mais surtout selon un code qui permettra d'apprécier ce nouvel objet selon des repères précis. La fraternité du schématisme ne sera pas la fraternité d'un tableau de Picasso, ni celle d'un traité politique — même si, évidemment, toutes pourront entrer en résonance. Ceci semblera paradoxal, mais ce qu'apporte un langage, ce n'est pas qu'une variation dans la façon de parler, c'est un nouveau monde, un nouveau découpage de la réalité, de nouveaux objets à la conscience de celles et ceux qui adoptent ce langage. L'ambition n'est plus d'apporter de nouvelles façons de parler d'objets déjà existants : toute avant-garde se propose d'apporter, dans son langage, de nouveaux objets à regarder, à penser.

Et comme pour tout langage, pour pouvoir dire certaines choses qui ne l'étaient pas auparavant ou en dehors de son aire, il a fallu au Schématisme exclure d'autres choses, d'autres façons de dire, fût-ce temporairement, par méthode, et pas nécessairement par un rejet intégriste. L'impératif consistait à imposer la légitimité d'une nouvelle façon d'interpréter, qui repousse les présupposés anciens et les limites qu'ils nous imposaient ; cela ne signifie pas qu'on les rejette tous, mais que l'on fait passer les distinctions dans la perception, les frontières dans le tracé, là où elles ne passaient pas auparavant. Il n'est pas d'avant-garde qui n'ait pour ambition une révolution radicale des façons d'interpréter le monde, et d'y agir. Son but n'est pas seulement de proposer une interprétation du monde qui, bien que « nouvelle » ou « originale » dans son contenu, continuerait à prendre ce monde pour acquis, accepté tel qu'il est et surtout tel qu'on nous dit qu'il est : bref, un monde inchangé, inchangeable. L'art n'est bouleversant que pour bouleverser le

monde. C'est pourquoi seule la création d'un langage, pas seulement d'une langue, d'une parole isolé, d'un discours idéologique, peut prétendre à un tel bouleversement universel.

4^e variation : de la crise du schématisme et des attitudes de ses différents membres

L'élaboration et la construction de ce langage s'est étalée dans le temps, de 1960 à 1995, date de la rupture entre les membres du Schématisme. Or une rupture n'est pas seulement un acte, une date, c'est une conséquence : elle condense en elle plusieurs lignes qui convergent vers la cessation d'une existence. Venons-en donc à cette phase, ou du reflux, ou de la réinvention, mais assurément la phase de crise.

La question de la première variation peut devenir alors : *Qu'est-il advenu du schématisme, quel fut, non pas devenir, mais tout simplement son avenir ?* Dans la création collective, un cap fut franchi lorsque peu à peu apparurent entre les différents artistes des phénomènes de dissociation (à propos des principes) et de divergence (sur le sens de la réunion initiale). Cela mena à une dissolution (les pratiques créatrices adoptèrent des langages différents) puis à une séparation (dans les faits, entre les individus). Mais cet ensemble de dissociations et divergences peut aussi mener à autre chose qu'une telle décomposition : à une position critique qui tente de ne pas clore le mouvement, mais puise dans ses crises de nouvelles inspirations. Une façon de maintenir le schématisme comme un *devenir*, qui ne se réduit pas aux différents avènements peu à peu éteints qui ont semblé tenir lieu de clôture du Schématisme. Gilles Deleuze disait qu'il ne fallait pas confondre *l'avenir* d'une révolution, et le *devenir* de cette révolution. Presque toujours une révolution s'échoue dans les méandres de sa propre conservation, ou par l'affadissement, par son reniement ou dans une mort passionnelle : cela, c'est son avenir ; son devenir, c'est ce potentiel jamais éteint, toujours capable de renaître et de bouleverser ceux qui se laissent pénétrer du sens profond qui a mené ces révolutions à naître, et à vivre sur le mode le plus haut de l'affirmation.

Autrement dit, de la crise et de la façon de l'aborder, dépendent les différents devenirs du mouvement artistique. Soit on reste dans le conservatisme d'une répétition pure, mais stérile à terme, des règles de départ, et celles-ci se réduisent à n'être effectivement plus que dogmes : la structure dégénère en sclérose. Soit on entérine le constat que la crise est fatale aux principes initiaux et à leur pertinence, à cette fertilité que désormais ils ne seront plus capables d'apporter dans la gestation d'une œuvre personnelle : il ya de quoi abandonner le mouvement collectif pour continuer de frayer sa voie propre selon de nouveaux principes, et alors il faut parler tout simplement d'extinction du mouvement artistique. Soit, enfin, on tente de tenir compte de la crise en en faisant le moteur dialectique d'une avancée critique, au sein d'une fidélité aux principes de départ refondée en profondeur par le fait d'avoir assumé cette critique. On reconnaît trois choix qui, là encore, rapprochent le sort des avant-gardes artistiques de celui des avant-gardes politiques. Dans le cas du Schématisme, des formes particulières en découlent.

Il y a le cas de ce que l'on pourrait appeler le dogmatisme. Ce terme, dans l'histoire du Schématisme, ne désigne pas à proprement parler une époque, mais plutôt, comme bien souvent, une tentative initiale de conservation, une tentation que l'on pourrait qualifier de « néoclassique » (suivant en cela les catégories proposées par le philosophe Alain Badiou). En un sens, chaque membre du Schématisme a connu une période où son attachement aux principes initiaux s'est affirmée presque excessivement, d'autant plus qu'apparaissaient les premiers doutes, qu'étaient ressenties les premières limites et que se devinaient les premières fissures. C'est dans ce que chacun a ensuite fait de ces doutes, de ce sens des limites et de cette perception des failles, que l'on peut juger du « dogmatisme » ou non de tel ou tel artiste. L'œuvre la plus strictement attachée aux principes initiaux est à mon avis celle de Robert Estivals ; mais sa production, relativement mince à partir d'une certaine époque (du moins dans ce qu'il m'a été permis de voir et de lire), empêche de tirer un constat de ce qu'il eût pu advenir de sa production une fois passée cette période de crise. En effet, c'est à peu près vers la même époque que, chez les autres membres actifs, du schématisme, les voies picturales et plastiques ont commencé de diverger, comme on va le voir à présent. Ce qui est sûr néanmoins, c'est que les deux livres où Estivals revendique personnellement une « pureté » vis-à-vis des principes initiaux du schématisme témoignent en faveur d'un classement de son œuvre sous le signe d'une position « pure », « ultra ».

Luciano Lattanzi a poursuivi jusqu'au bout son travail selon les principes schématistes. Il faudrait questionner cette fidélité, et peut-être la mettre en rapport avec son entrée tardive dans le

mouvement, sa *conversion* qui mena à interrompre la période sémantique de son œuvre (qui dura jusqu'à 1970 environ), laquelle constitue cependant, par-delà sa participation au Schématisme, une face majeure de son art. La grande question me semble résider dans la mise en parallèle de ces deux pendants de l'œuvre de cet artiste qui a fini schématisiste.

Symétriquement, deux autres membres sont sortis du schématisme. Gabrielle Vergez est partie au « summum » du classicisme du Schématisme, et on lui doit sans aucun doute les plus beaux schémas de cette période : imagination et créativité y sont, comme chez Lattanzi, particulièrement à l'œuvre, mais avec un savoir-faire pictural supérieur, que tous lui reconnaissent. Il est également à noter qu'il s'agit du seul regard féminin du mouvement. Mais c'est bien une autre voie qu'elle a choisie, pour continuer à explorer d'autres pistes, peut-être plus figuratives, mais toujours plus fraîches.

Quant à Jean-Charles Gaudy, l'évolution de son œuvre me semble incarner le choix d'une sortie du schématisme d'une façon encore différente : les solutions structurantes et organisatrices du langage schématisiste ont été peu à peu subordonnées, pour laisser place à la logique apportée par d'autres objets, d'autres obstinations créatrices — en particulier les rapports entre peinture et matière (on retrouve là encore des croisements avec d'autres avant-gardes). Cela ne signifie pas que les cheminements schématisistes se sont effacés : des traces demeurent, intégrées dans le style de cet auteur qui n'en est pas moins passé d'un langage à l'autre ; mais de fait, la grammaire et le vocabulaire qui faisaient du schématisme le langage pictural de Gaudy ne gouvernent plus ses nouvelles œuvres. Ces dernières sont l'ouverture à la matière, et somme toute, à une esthétique qui trouve le chemin d'une réconciliation avec l'émotion qui marque la rencontre entre la matière et le geste.

Il y a, enfin, l'attitude que l'on peut qualifier de fidélité critique au Schématisme, et que je verrai pour ma part dans l'œuvre de Jacques Caux : demeurer dans le cadre schématisiste, tout en en repensant totalement les principes, en les subvertissant. Cette démarche a été renforcée par la rencontre avec le critique et professeur d'esthétique Mario Costa, au début de 1990, qui avait, sur le plan philosophique et linguistique, lu, questionné et « passé à la question » les principes du Schématisme. Jacques Caux a énuméré tout à l'heure quelques exemples de ces variations par rapport aux principes initiaux du Schématisme : ce faisant, les toiles qu'il nous a montrées témoignent de la façon dont il s'est réapproprié chacun de ces dogmes. Il a désintégré un à un presque tous les cadres directeurs, mais afin de les réintégrer selon une nouvelle disposition, et pour aboutir à des œuvres qu'on ne peut pleinement lire et apprécier qu'en regard de ce que fut le schématisme dans un état antérieur, et de ce qu'il devient dans ces nouvelles productions qui se revendiquent encore de lui. La valeur de ces œuvres ne peut se saisir si l'on ne se rend pas compte qu'elles subvertissent des règles dont elles tiennent pourtant encore compte (alors que ce n'est plus le cas, par exemple, des œuvres de Gaudy, où le Schématisme n'a plus aujourd'hui qu'une valeur seconde). Les œuvres de Caux s'estiment encore les actrices dans l'histoire du Schématisme : dans l'état primitif de ces règles, au début du Schématisme, elles auraient rejeté la possibilité de telles œuvres ; au contraire, ces œuvres, en naissant, ont brisé, une à une, ces règles de la grammaire du schématisme, sans pour autant ni quitter, ni renier ou détruire cette grammaire. Initialement, le langage du schématisme n'aurait pas permis à ces œuvres d'être produites, et leur production a cependant fait progresser le Schématisme. Elles sont nées avec l'autonomisation croissante du trajet du peintre, mais toujours *au nom commun du Schématisme* : preuve que Caux n'a jamais cessé, œuvre après œuvre, de vouloir tenir *un point plus loin* la fidélité à sa langue schématisiste⁵²⁴.

⁵²⁴ Un tel constat de fidélité est démultiplié dans le cas de l'œuvre de Caux et de Gaudy, en ceci qu'elle est

Cette place de « persévérant du schéma », Luciano Lattanzi, J.-C. Gaudy et Gabrielle Vergez la lui reconnaissent.

Il importe de saisir l'aspect progressif, mûri, avec lequel Caux s'est peu à peu défait des différents axiomes de base sans pour autant les abandonner : ce progrès est lui-même un signe de ce que l'on se situe dans une continuité historique, dans une identité qui fait de Caux un peintre toujours schématisiste. Que les principes au nom desquels il se réclame tel soient discutables selon d'autres points de vue, c'est là le « conflit des subjectivités » propre à toute appartenance en crise à un nom de famille commun, mais c'est bien un signe que ce mouvement demeure vif, existant, ne serait-ce qu'à travers un seul de ses membres.

La question de fond, philosophique et sémiotique, concernant le défi pictural du Schématisme, a été : *oui ou non*, peut-on représenter de l'abstrait par du sensible, et *comment* ? A quelle limite peut-on pousser la correspondance terme à terme entre l'Idée et la Forme ? Cet ensemble de questionnements, le Schématisme l'a pris en charge et l'a poussé aussi loin qu'il a pu. Il a été apporté une réponse par la positive du maintien jusqu'au bout du dogme initial, par Estivals et Lattanzi. Il a été apporté une réponse par la négative du renoncement, par Gaudy et Vergez : cette question ne pouvait plus supporter et accompagner un cheminement créateur. Mais répondre « non » n'est pas forcément annuler la question et la rejeter dans l'impertinence : Caux a répondu en suspendant la croyance en un « oui », mais en modalisant son « non », ce qui lui a permis de maintenir le questionnement schématisiste comme principe soutenant encore son cheminement créatif.

Pour cette avant-garde qui en a côtoyé d'autres, artistiques et politiques, de par l'époque mais surtout de par les actes et les trajets de ses différents acteurs, une telle passion ne pouvait pas être évitée. Une telle *aventure* est le sort que se sont choisis ses membres, et s'il faut suivre la logique à son terme, c'est à l'aune de son ambition que peut s'estimer l'échec ou non du Schématisme. Mais qu'appelle-t-on échec ? Il y a l'échec que décrètent ceux qui viennent après, établir les jugements de l'histoire une fois le tout refroidi. Il y a le désaccord théorique ou philosophique que peuvent avoir de ceux qui ne partagent pas les présupposés de départ, sûrs qu'il s'agit effectivement, d'un idéal mal situé qui mène un langage pictural à vouloir caler ses ambitions sur les critères du langage sémantico-verbal⁵²⁵. Mais, totalement distinct de ces regards spectateurs, il y a surtout le choix de prendre le risque de l'aventure créatrice, fût-ce pour qu'elle n'aboutisse qu'à « ce constat abrogé qu'ils eurent lieu, c'est-à-dire rien », comme dirait Lévi-Strauss. C'est là la prise de risque inséparable de tout engagement, artistique ou autre. Je n'entends pas juger ici de ce qu'il en aura été du Schématisme ; je dis seulement qu'il faut tenir compte de cette passion comme d'un élément définitionnel de la fidélité collective à un événement artistique (pour reprendre encore une fois les termes d'Alain Badiou). Cette fidélité s'est donnée pour nom « Schématisme », et a désigné un événement qui, pour ces artistes, est venu faire trouée dans une époque dominée par l'abstraction ; cet événement révéla pour eux quelque chose de l'ordre d'une vérité jusque là entravée, présente à l'état de manque : le fait qu'un tableau doit questionner plus radicalement

particulièrement polymorphe et croise nombre d'autres techniques, plastiques et autres, mais tout en y questionnant les limites et les potentialités du Schématisme.

⁵²⁵ Notons que cette position, que je reconnais comme la mienne, n'empêche pas d'être touché par autre chose que les intentions : par les œuvres, et par cet engagement passionné dans la quête d'un langage et dans la création — position de ceux qui aiment donc le Schématisme presque malgré lui, comme sur un contresens, mais que cela ne gêne en rien.

que les énoncés du langage courant, langagier et pictural, ce qu'il en va de l'accroche du langage au monde.

¹ : phonème, morphèmes, syllabes

¹ des mots-idées, des mots-concepts,

¹ exemples :

¹ Version écrite du paragraphe : Pourtant, je ne voulais pas retomber dans l'impasse de la peinture figurative. Léonard a peint *la Joconde* et nous croyons avoir vu *la Joconde*, alors que nous ne voyons que ce que nous en savons déjà. Je voulais dépasser ce leurre de la figuration. Je n'y suis pas arrivé.

¹ l'abord critique et herméneutique par

¹ C'est donc autant, voire plus, dans la gestion de ces confins, que dans le seul équilibre concept/corps au sein du matériau langagier clairement délimité, que l'éthique s'avère la composante anthropologique fondamentale pour définir ce qui fait qu'un langage est humain ou non — l'enjeu est clair et grave : car un langage non-humain, neutre, cela n'existe pas, car tout langage est forcément humain : un langage qui n'est pas humain est un langage inhumain — et c'est ce que le rêve d'autonomisation du langage purement rationnel nous a démontré tout au long des deux derniers siècles : des Lumières au positivisme, de la réduction marchande à l'oubli de la dignité des corps, de l'étiquetage idéologique à la négation, puis à l'extermination des sujets, on a bien abouti à la ruine de la dialectique de la culture. Je ne crois pas que notre époque soit sorti, bien au contraire, de cette ruine : le néopositivisme qui y règne, et en particulier dans un renouveau de la sainte alliance entre réalisme et scientisme, en est le signe hélas le plus dominant, écrasant, dirimant.

¹ Il ne faut pas croire que ce hors-limites n'ait aucune conséquence sur la gestion de l'intérieur du champ sémiotique : il en est le refoulé fondateur, exactement comme toute valeur symbolique est fondée sur ce que Bataille appelait sa *part maudite*, les anthropologues le *mana* qui court à travers tout circuit d'échanges, et les structuralistes comme Lacan le *point hors champ*, *réel* originellement constitué comme refoulé primordial, que chaque structure suscite et dont dépend le destin ultérieure de ses actualisations et de ses sujets

¹ Paragraphe initial : En définissant ainsi le sujet, je rejoins Alain Badiou qui affirme que l'éthique est une procédure de fidélité, envers le fait qu'un *événement* a eu lieu, bouleversement absolument imprévisible par l'état du champ dans lequel l'événement a fait trouée, porteur d'une irréductible singularité, ce que Badiou appelle une *vérité*. Cette vérité n'existe pas en soi, elle ne devient réelle qu'au travers de cette procédure de fidélité qu'est l'éthique, et qui en déploie, point par point, les conséquences. Une telle construction de fidélité définit ce qu'il est possible alors d'appeler un sujet. Tout événement se produit dans un monde. En l'occurrence, ce monde est le monde de l'art, et en son sein, un événement a eu lieu qui fit rupture vis-à-vis d'un état dominant, ou en tout cas lu comme tel, celui d'une certaine abstraction ; un nom fut donné à la procédure de fidélité envers cet événement, nom collectif de *Schématisme*, dont J. Caux a tenté, point après point, de construire une définition, une incarnation sous forme d'œuvre qui, dans une posture *critique* qui a profondément évolué par rapport au dogme institué au départ, a construit un parcours subjectif singulier, donc une éthique.

¹ s'il n'y avait que cela, on pourrait y lire une réactivité, un reniement, bref un affect tout à fait négatif — alors que, étant donné la fécondité créatrice à laquelle une telle subjectivité a donné l'espace d'affirmation, on voit bien qu'il y a là au contraire l'exigence d'une discipline. Si je reprends les catégories de Badiou,

¹ donc

¹ — auquel cas on n'aurait plus affaire, à proprement parler, au sujet d'une éthique, mais seulement à une étape qui, dans la construction d'une telle subjectivité, n'a donné naissance qu'à un événement de moindre amplitude, puisque abandonné dans ses conséquences comme dans une impasse

Une discipline du discernement, ou : Dire, exprimer, indiquer

Jacques Caux vis-à-vis du Schématisme et du langage

Catherine Lefort et Pierre Johan Laffitte

Clermont-Ferrand, jeudi 10 avril 2014⁵²⁶

1 Je voudrais porter à votre connaissance les œuvres de Jacques Caux, peintre, graveur, céramiste, poète et ancien militant pédagogique du mouvement Freinet, et du courant artistique du Schématisme, une avant-garde née en 1960, qui fut active durant plusieurs décennies, dont il est l'un des fondateurs et, à ma connaissance, le dernier artiste encore actif. Je souhaite vous proposer plusieurs lectures de cette œuvre, autant de *paliers*, qui porteront chacun une certaine ambiance, diront certaines choses de ce qu'est une œuvre plastique, et de son rapport, en tant que langage, au réel et à ce qui peut en être dit, exprimé, indiqué.

Tout d'abord, voici les artistes qui ont constitué le Schématisme : 2 Robert Estivals, 3 Luciano Lattanzi (ancien du Sémantisme), 4 Jean-Charles Gaudy, 5 Gabrielle Vergez, et 6 Jacques Caux.

I. Les règles de signification pour une langue du schéma

Le premier palier est le programme, le dogme, du schématisme. Il se résume en peu de principes, et a donné naissance aux types de tableaux que vous verrez défiler.

7 *Nos tableaux obéissent à des règles. Nous les avons, peu à peu, élaborées, avec l'aide de Robert Estivals. Nos tableaux — bien que différents d'un artiste à l'autre — ont des caractères communs, reconnaissables d'emblée. Voici les règles les plus importantes :*

- *Ne peindre que si l'on a quelque chose à dire. Ce peut être important ou non, une question ou une réponse, une demande, un concept, une notion, une phrase, une citation.*
- *Le point de départ est une intention, donc un titre.*
- *Alors, on réfléchit.*
- *On dessine la représentation graphique du thème : c'est la figure centrale.*
- *Celle-ci est divisée en éléments signifiants appelés cartouches (fonctionnant comme les phrases d'un texte).*
- *On place les relations et les mouvements, entre les cartouches. Dans ces derniers, on ajoute des symboles signifiants (fonctionnant comme les mots d'un texte).*

On peut déceler dans ces règles l'idéal de rejoindre ce qui forme une langue. 1. Un lexique, c'est-à-dire des unités isolées et fixes construites (les cartouches constituent les *signifiants* de base, le matériau visuel) ; ces unités se définissent dans leurs relations réciproques (qui *nomment* le réel, mais pas seulement de façon additive : un cartouche mineur modalise le cartouche dominant la partie du tableau, comme un adjectif le fait d'un nom, voire la vision d'ensemble, comme un mode verbal ou un adverbe de phrase). 2. On a ainsi plusieurs étages de construction (les cartouches se regroupent dans des ensembles de plus en plus intégrateurs : groupes nominaux reliés et hiérarchisés par de petites *articulations*, jouant un rôle équivalent à la préposition ou la

⁵²⁶ Cette conférence était accompagnée d'un diaporama dont les différentes étapes sont indiquées, numérotées et encadrées, dans le fil du texte. Ce diaporama se trouve en annexe, en fin du présent recueil (cf. *infra*, p.337sq.).

conjonction). 3. D'où, plus globalement, une syntaxe, c'est-à-dire une disposition selon des règles suffisamment fixées pour désigner des places récurrentes (centralité, périphérie) dont la valeur fait sens, avec comme effet l'ordonnement d'un mouvement d'ensemble de la lecture du tableau. Enfin, la *pauvreté* des points de départ, comparée à la diversité des énoncés picturaux créés à partir d'eux témoigne d'un des principes propre à toute langue : le principe d'économie.

On pourrait aller dans le détail de cette grammaire des signes picturaux, et dans leur disposition sur l'espace de la toile. Je vous renvoie au site de J. Caux ⁸ et à ses pages qui approfondissent la présentation du schéma et de la construction d'une toile schématisante, ainsi qu'aux deux ouvrages de Robert Estivals. Je vais me contenter de vous montrer une autre diversité, interne à l'œuvre de J. Caux, toutes les métamorphoses qu'ont pu connaître la théorie et la représentation de ce qu'est un schéma. D'une part, sa conception et sa technique du schéma ont évolué ⁹ : on peut parler à cet égard d'une véritable position critique, interne au schématisme (qu'il n'a pas abandonné), qui a mené à une évolution sensible dans son esthétique, sur laquelle je n'insiste pas car j'en ai parlé lors d'une conférence à la Fondation Vasarely (cf. site). ¹⁰ L'état le plus complexe se trouve dans le tableau *Continuité des flots*, inspiré du *Decameron* de Boccace. D'autre part, J. Caux maîtrise une grande palette de techniques, déployant son aire de création : peinture, ¹¹ ¹² dessin et calligraphie, ¹³ jadis photographie, ¹⁴ gravure (notons au passage la présence d'autres matières : plastique, gravier, etc.), ¹⁵ livre d'art alliant poésie et gravure ¹⁶ ¹⁷ (notons là encore le dialogue avec d'autres matières : plastique, bois, donc d'autres artisanats, d'autres langages : le braille — ce qui est tout de même un tour de force pour un livre d'art !), mais également ¹⁸ céramique. Tout dernièrement encore, à 80 ans, ¹⁹ il a inventé un procédé de gravure laser s'appliquant à la gravure ou à la sculpture monumentale, appelée *découpage* ²⁰. On le voit, il serait inexact de parler d'« application » : chaque technique reformule la question du schéma, la repose en ses termes propres.

II. Le regard du créateur sur son langage : que vaut le geste d'avoir tenté de dire ?

Pourtant, malgré cette très grande ampleur créatrice, J. Caux a écrit un texte pour cette conférence, que je vais vous lire, et qui nous livre son constat sur le legs du schématisme en ce qui concerne la question du langage. Voici donc le deuxième palier de lecture de l'aventure du schématisme. ²¹

« Le problème du langage. Quelque chose dont j'ai peu parlé. Au départ de mes recherches, il y a eu cette volonté de créer un langage graphique, un langage total, supérieur au langage courant trop approximatif, insatisfaisant. Je voulais lui substituer un langage graphique, symbolique et esthétique. Le problème immédiat a, bien entendu, été la compréhension par autrui. Pour le mot table, pas de problème, un pictogramme pouvait suffire. Mais, transcrire des mots-idées, des mots-concepts, des mots abstraits (stupéfaction, le premier homme, tendresse), c'était une autre paire de manches. Alors, je dessinais, puis je réunissais des gens et leur demandais ce que mes dessins évoquaient pour eux. Quand ils tombaient à côté (et ils tombaient presque toujours à côté), je transformais mon dessin et je cherchais un consensus. J'ai vite compris que mon entreprise était démentielle, enfantine et inutile. Aucun langage ne peut se passer de conventions, de structures, mais quand on conventionnalise, on perd le mystère et le charme. Surtout, conventionnaliser, c'est simplifier, chercher le plus grand dénominateur commun. L'évolution des écritures depuis le début en est une preuve flagrante.

» Je me suis donc rapproché de la théorie d'Estivals qui avait l'avantage de proposer — à partir des

mêmes prémisses — un langage avec une structure simple, voire simpliste. Une structure à 3 ou 4 étages, des symboles réduits le plus souvent à des pictogrammes. Puis j'ai évolué ; j'ai introduit les calligraphies qui me semblaient des écritures encore à mi-chemin entre les signes magiques et les signes conventionnels. Les signes calligraphiques ne sont qu'imparfaitement conventionnalisés, c'est pour cela qu'ils sont polysémiques. Mais ce qu'ils gagnent en polysémie, ils le perdent en compréhension. Ce va-et-vient me semble général dans tous les langages. Ce qu'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre. 22

» On m'a si souvent dit : « Mais qu'est-ce que tu veux raconter ? On voit bien que tu racontes quelque chose, mais on n'y comprend rien. » Longtemps, j'ai reçu ces paroles avec douleur. J'aurais tellement voulu être compris. Être compris, pas seulement dans l'axe de la rationalité, mais aussi dans celui de l'effusion. Il est vrai que je voyais bien la faille sans pouvoir la combler : mes symboles étaient à usage unique, même pour moi : je n'ai jamais cherché à les reproduire.

» Pourtant, je ne voulais pas retomber dans l'impasse de la peinture figurative. Léonard a peint la Joconde — nous croyons avoir vu la Joconde, — nous ne voyons que ce que nous en savons déjà. Je voulais dépasser ce leurre de la figuration. Je n'y suis pas arrivé.

» Aujourd'hui j'ai pris de la distance, je suis moins sensible à cette interrogation. Je fais mes symboles comme je le sens, sachant qu'ils ne serviront qu'une fois et quand on m'interroge, je laisse chacun face à ce qu'il veut ou peut comprendre. Je reste donc sur un échec, mais devant l'ampleur de cette entreprise, je ne pouvais qu'échouer. Je mesure aujourd'hui l'immensité de mon orgueil de jeunesse. »

Voilà à tout le moins un texte fort, lourd : pour un artiste, la vie vaut ce que vaut sa création ; mais ce n'est pas un texte de reniement, d'une part parce que son constat porte sur un des principes organisateurs de la démarche artistique, et non sur la création elle-même ; et d'autre part parce que, dans ce texte comme dans cette œuvre, autre chose se joue, et c'est autour de cette chose-là que va tourner tout ce qui suit.

Si le constat de J. Caux me paraît juste, en ce qui concerne l'ambition du projet théorique initial du Schématisme, ni l'existence ni la valeur d'une œuvre artistique ne peuvent néanmoins se réduire à la rationalité dogmatique qui a porté son créateur. C'est pourquoi je souhaite passer au troisième palier de lecture de cette œuvre, qui développe une autre rationalité, critique, proprement esthétique et je vais à présent rapporter les propositions de Catherine Lefort, co-auteur de cette conférence.

III. Les formes esthétiques de l'expression artistique

Les fondateurs du schématisme se revendiquent comme une avant-garde, mais à reprendre leurs propos, ils semblent plutôt se présenter comme un mouvement de réaction contre ce qu'ils considèrent comme la non-signification propre, selon eux, à l'art contemporain. En considérant par exemple que l'aléatoire, le hasard n'ont pas de portée significative, ils affichent un refus net d'une certaine modernité picturale.

La revendication d'un lexique de nature sémiotique n'est pas non plus sans ambiguïtés. Une des difficultés du schématisme tient à ce que nous ne possédons pas les clés de cette manière d'encoder le réel. En l'absence de la compréhension de ce « cryptage », la portée de l'œuvre est réduite à sa seule jouissance esthétique. C'est là un des paradoxes inévitables, et qui sait, une des apories profondes du schématisme ; ce qui n'empêche nullement l'œuvre de Jacques Caux d'avoir sa cohérence et sa valeur propres.

On peut en effet comprendre la démarche du schématisme autrement qu'elle ne se présente officiellement. *Skema* en grec signifie *figure, maintien* d'une forme. À cet égard, le travail de J. Caux se caractérise par le maintien d'une forte technicité, inséparable d'un certain rapport à la

tradition, aux arts, à la difficulté en général. « Domine le bas pour mériter le haut ». Une règle est toujours à l'origine des gestes de J. Caux : il s'agit d'un art *discipliné* [23] Le « cœur » au centre de *Continuité des flots* n'est pas un geste intuitif : son orientation fut exactement prévue, ses angles ont été calculés, et le geste du tracé ne pouvait admettre aucun repentir : il s'agit d'un véritable *exercice pictural*. Et ce n'est sans doute pas sans raison que le livre d'art gravé constitue à ses yeux le sommet de son œuvre, car il récapitule l'amplitude de toutes les techniques maîtrisées : [24] le tracé, la découpe, la complexité des matières, l'impression, le texte et la poésie.

L'œuvre de J. Caux suppose une genèse, un ordre d'exécution et une fin qui est perceptible, mais seulement lorsque le sens a été inscrit dans une forme circonscrite à cet effet. Même si la démarche reste par définition toujours à parfaire, nous sommes très loin de la conception d'un travail *in progress* ouvert et inachevé.

Un geste est à l'origine de tout : le discernement. *Discerner*, c'est séparer l'important de l'inessentiel. *Cernere* en latin, qui en est la racine, signifie *voir*, et pour voir, il faut découper dans l'étoffe du monde par un trait qui délimite les formes et les espaces. Comme dans la *Genèse*, le geste de la création sépare donc les éléments et fait sortir du chaos (*créer* en hébreu veut dire précisément *couper, séparer*). C'est tout à fait évident pour ses *découpures* au laser [25], [Je précise que c'est C. Lefort qui a proposé ce terme, venu d'un état ancien de la langue, pour désigner cette technique] mais toutes ses techniques ont à voir avec ce geste primordial. [26] La céramique s'organise autour de zones définies [27] ; dans la gravure, la taille du burin découpe, autrement dit discerne ; [28] les dessins et calligraphies relèvent de la même logique, qui ne sont plus que lignes pures se détachant sur le fond de la page [29].

Le montage, ensuite, importe de façon déterminante. [30] Et cela, pour le coup, me paraît très moderne. Bien sûr, on monte toujours des dispositifs en art, mais pas forcément comme le fait J. Caux. Ses peintures, par exemple, sont autant de figures juxtaposées, agglomérées les unes aux autres, en surface. La composition repose sur l'ajustement de formes préalablement indépendantes et montées ensemble sur une faible épaisseur. [31] Un tel procédé explique au passage que sa peinture ne travaille pas en profondeur, mais s'en tienne à des effets d'aplats, propres pour le coup, peut-être, à une certaine tradition de la modernité. Dans la conception des céramiques, l'on voit bien que les formes isolées sont associées et montées, comme on « monte une assiette » dans l'art culinaire qu'il connaît du reste fort bien.

Une fois que les formes ont été combinées, elles créent une silhouette propre qui se détache dans l'espace ainsi redéfini, redéployé.

Le plus souvent, une œuvre de J. Caux met en jeu un ensemble de courbes et de contre-courbes ; elle affiche une prédilection pour le motif du cercle et de ses déclinaisons : la forme ovoïde, l'arc plus ou moins ouvert ou fermé, le mouvement centripète et/ou centrifuge, et la dialectique du plein et du vide dans les sculptures. [32] Cernes, contours, pourtours, courbures : tout concourt à mettre en valeur le surgissement de la forme dans son énergie singulière. Il y a de l'érotique dans cette œuvre et je pense que J. Caux a beaucoup contemplé Matisse. [33] Mais plus largement, l'élan et le côté gracile de ces silhouettes célèbrent la fécondité, le cycle de l'engendrement, qu'il faudrait mettre de ce point de vue en relation avec l'art du jardinage qu'il pratique si bien [34]. On a pu voir dans son travail un art végétal [35], un art de la croissance, des tiges qui poussent. [36] Les courbes de *Elle tient à la main une rose et regarde* nous mettent vraiment face à des images matricielles. C'est indubitablement un art de l'épanouissement et de la maturité des formes.

On ne s'étonnera donc pas que son art soit rythmique, un art de la pulsation, et que le regard ne

puisse rester immobilisé en un seul point sur un tableau ou une céramique de J. Caux ; il doit circuler avec force. Une des sources d'inspiration revendiquée de ce travail est la musique et la danse et quantité de ses titres sont des vers empruntés à des poètes parmi les plus mélodiques (Darwich ³⁷, Neruda, Mallarmé, Saint-John Perse, Hugo, Césaire). Souvent, il peint par séries et procède par cycles, avec l'idée qu'il existe un ordre dans l'être, un rythme et des saisons. ³⁸ ³⁹ ⁴⁰ ⁴¹.

Enfin, pour clore cette trop brève présentation, l'art de J. Caux est un art du temps, qui s'inscrit dans un dialogue entre l'ancestral et le contemporain. Dans sa technique et son regard, J. Caux se nourrit de traditions multiples : l'Inde, l'Asie, le Moyen-Orient arabe, la Mésoamérique ⁴² ⁴³. Un aspect très fort de son travail est la revendication de ces traditions comme lieu de résistance à certaines formes de contemporanéité qu'il dénonce. J. Caux pourrait suivre Pasolini sur ce point et affirmer qu'il ne faut jamais *sous-estimer la puissance révolutionnaire du passé*. La revendication de la technicité se comprend à cette même aune : perçue par J. Caux comme un héritage, un dépôt, elle est aussi un savoir qu'il convient de transmettre. Autre et dernier point que nous évoquerons : J. Caux titre ses œuvres, ce qui ne se fait plus dans la modernité. J'irai même jusqu'à dire que c'est ce qu'il y a de plus politique dans son art, tant ce geste, s'inscrivant dans le passé, revendique une signification, une valeur du sens de l'art. En prenant ainsi sa propre création pour sujet de pensée, il constitue une réflexion sur la création elle-même.

IV. Dire, exprimer, indiquer : le sens à l'œuvre

Voilà, nous avons trois discours sur une même œuvre. Le 1^{er}, un dogme qui a lancé puis soutenu un effort créateur ; le 2^e, un regard du créateur sur la valeur de ce projet initial, à l'aune de l'œuvre qui en a résulté ; le 3^e, un regard esthétique sur les catégories plastiques qui organisent non plus seulement le code décrété, mais les formes réellement créées, énoncées, transmises et reçues. Je voudrais reprendre cet ensemble une dernière fois, et le ré-agencer sous un autre jour, franchissant un 4^e palier, proprement sémiotique, c'est-à-dire qui questionne l'œuvre de J. Caux en temps que langage. (Je précise d'emblée la dette de mon propos envers les thèses de Louis Hjelmslev et Georges Molinié.)

⁴⁴ En première approximation, on peut dire que le deuxième discours, le texte de J. Caux, prononce l'échec du premier discours dogmatique, sur le plan de l'ambition de créer un langage apte à communiquer avec la clarté du langage verbal, et à soutenir une sémantique ; à cet égard, le troisième regard constitue une *relève* de ce discours qui, sans revenir sur le destin du dogme, n'en constate pas moins la réalité efficace de l'œuvre, en l'intégrant, en tant que création esthétique et artistique, dans un ensemble plus vaste. Que nous donne à penser cette suite de discours ?

⁵²⁷ Posons que tout langage peut se lire selon plusieurs catégories :

⁵²⁷ Je m'inspire ici de la quadripartition du langage en forme et substance de l'expression, et forme et substance du contenu, que l'on doit au sémioticien Louis Hjelmslev ; surtout, je suis dans tout son détail redevable au profond remaniement qu'introduit dans cette théorie, tout en la décrivant, le sémioticien Georges Molinié, en particulier dans son ouvrage *Hermès mutilé. Vers une herméneutique. Essai de philosophie langage*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », n°21, 2005, p.197 à 138. Dans le cadre de ces rencontres, qui questionnent les phénomènes de représentation et d'image dans les langages scientifiques et non-scientifiques, il aurait été tout à fait souhaitable de réserver un développement digne de ce nom à cet abord du langage, de *tout* langage, permettant de préciser plus encore les enjeux, les termes et leurs conséquences descriptives. Faute de temps évidemment, je peux seulement rappeler ici toute ma dette et ma reconnaissance envers l'œuvre de Molinié, et proposer une perspective à notre réflexion.

- la matière proprement dite avec laquelle il est composé (ici, du visuel, du plastique) ;
- la forme qui organise cette matière, et que d'ailleurs on appelle souvent la *grammaire des formes* (leur ordonnancement, les figures de style, etc.) ;
- les grands genres et types qui organisent la création et la perception (c'est-à-dire l'ensemble des déterminations stylistiques, des inflexions esthétiques).

Ces trois composantes sont repérables positivement, et l'accord sur leur pertinence dépend somme toute de la rigueur avec laquelle est menée l'analyse, celle de C. Lefort en l'occurrence. Mais cela nous mène à une question, que ne résout pas un regard d'histoire de l'art : quelle place donner, non pas à ce qui est clairement observé et clairement énonçable, mais à ce qui se joue à travers ces différentes strates, à savoir le fait qu'il y ait du sens ? Car c'est bien de la question du sens qu'il s'agit quand J. Caux prend si profondément au sérieux sa tâche créatrice, et que C. Lefort est sensible à ce qui ne se limite pas à l'application des dogmes ni à leur annulation. On a affaire ici à une 4^e et dernière composante du langage, tout à fait hétérogène aux 3 autres que nous venons de voir : le sens, c'est-à-dire le dynamisme qui oriente l'acte de langage, la portée du langage en acte, portée idéologique, désirante, et qui constitue le noyau de sa valeur.

Comment aborder cette question du sens ? Reprenons les choses d'un point de vue légèrement décalé, et posons que dans tout langage, qu'il soit quotidien, artistique ou scientifique, 3 dimensions sont constamment présentes :

- du concept : du rationnel, c'est-à-dire ce qui définit la signification, celle du dictionnaire, ou de la loi logique ou expérimentale,
- du corps : pulsionnel, affectif, sentimental : c'est la part des sens, du sensible au sensuel jusqu'aux raffinements du cœur ou de du goût,
- et de l'éthique : tout ce qui oriente nos actes et détermine notre position sur une échelle qui va du respect au rejet, au mépris, d'autrui, du monde et de soi.

C'est le nouage de ces trois dimensions qui définit le sens. Autrement dit, un langage ne prend sens qu'à partir du moment où on le considère non pas de façon pure (comme on peut parler d'une logique pure, d'une mathématique pure), mais en tant qu'il est échangé entre humains, émis et reçu par des sujets. En effet, dans ces conditions, même un langage dont la législation se veut la plus purement logique (comme un discours scientifique) n'est pas réductible à du pur concept ; et symétriquement, dans le langage apparemment le plus briseur de médiations conventionnelles, techniques ou rationnelles, le corporel ne se départ jamais ni de logos, ni de doxa. Nul langage n'est pur en tant qu'il est humain. Tout langage est fondamentalement mixte. Et c'est cette mixité qui peut expliquer la perplexité qui ressort face à l'étagement des différents paliers de lecture du langage de J. Caux.

Considérons d'abord la place du rationnel et du sensible. On peut les considérer comme deux pôles opposés : tout langage sera plus ou moins dominé par l'un ou l'autre. Nous avons là une pensée intégrale dont il n'y a qu'à faire varier le curseur vers plus ou moins de concept ou de sensible. Pour évaluer l'art schématisé, on pourrait en rester là. Le premier discours que j'ai présenté, programmatique, viserait le pôle rationnel comme idéal exclusif, en instrumentalisant et en subordonnant le pôle sensible (poussé à l'extrême, ce point de vue refuse la mixité du langage, et on retrouve la radicalité, voire le manichéisme, propre aux interventions avant-gardistes). Le discours rétrospectif de J. Caux dirait, par contre, l'échec de cette polarisation, en rabattant le seul constat valable de son œuvre sur le pôle émotionnel. Quant au discours esthétique de C. Lefort, il serait une façon à la fois moins dogmatique, et donc moins désillusionnée, de rapprocher le discours de l'œuvre du pôle sensible, tout en y montrant précisément la place que joue la pensée

au cœur des formes. C'est-à-dire (comme l'a rappelé Daniel Arasse, à la suite d'Hubert Damisch) le fait que *la peinture pense, et qu'elle n'a pas besoin pour cela de se construire à l'image du langage verbal*.

Ici, la position de C. Lefort suppose une critique implicite du Schématisme. Une tripartition va m'aider à en clarifier les enjeux : *dire, exprimer, indiquer*. Considérons en effet que l'idéal du Schématisme est le fonctionnement du langage verbal. Seul le verbal, la langue, est capable de *dire*, de signifier et dénoter à travers les outils du lexique, la sémantisation et la catégorisation conceptuelle. Cependant, il y a aussi du réel qui est indicible, mais qui peut pourtant être *exprimé* : ici la prépondérance revient aux langages autres que verbaux, et surtout aux langages artistiques. Autrement dit, le langage ne se réduit pas à la langue, c'est le contraire : la langue est un langage parmi d'autres, la linguistique est une sémiotique parmi d'autres, et dire est un cas particulier de l'expression⁵²⁸. *Tout langage exprime, seul le verbal dit*. Ainsi, beaucoup de réels peuvent être à la fois dits et exprimés : ce terrain commun est particulièrement investi par l'œuvre de J. Caux, dans son dialogue avec la littérature ; encore plus, d'autres réels sont indicibles, mais exprimés — c'est le dialogue avec, cette fois, les autres arts : danse, musique, peinture, etc. On vient ainsi de parcourir toute l'aire du sémiotique stricto sensu, c'est-à-dire tout ce qu'un langage peut exprimer du réel.

Mais il reste un troisième cas de figure : la part du réel qui est tout à la fois indicible et inexprimable : cette part-là, on ne peut que *l'indiquer*. Indiquer quoi ? Ce qui demeure par-delà les limites du langage. On peut par exemple y reconnaître le *réel* de Lacan, le *il y a* de Lévinas, bref ce qui est de l'ordre de l'absence radicale, qui ne laisse que la tension seule, le désir, et qui se trouve toujours au cœur du dire et de l'exprimer. C'est ce point que met à jour C. Lefort, quand elle révèle la cohésion dynamique de l'œuvre de J. Caux, et qu'elle insiste sur la pensée picturale de cet instant où jaillit la forme, et qui définit la *poiesis*. Le langage vit, et c'est l'émergence de cette vie que questionne toujours l'œuvre de J. Caux, par-delà de ses objectifs conscients ou la butée contre ses inévitables limites. C'est cette aire de l'engendrement des formes et du rythme profond de la création que l'œuvre aborde⁵²⁹. Quant à C. Lefort, elle ne s'arrête pas à la volonté schématisante de réduire le langage pictural à la clarté pure du seul *dire*, elle regarde l'organisation de son expression, non-verbale, et néanmoins totalement et intégralement pensée⁵³⁰. Et cette pensée a un objet fondamental qui double tous les autres thèmes : ce hors-langage qu'elle *indique*.

L'indication est un geste de langage, mais sans contenu, représentant une absence irréductible. Cela peut sembler un aveu d'impuissance du langage, alors qu'en réalité, c'en est toute la grandeur : car alors, le langage nous transporte hors du balisé, de l'exprimable, tout en restant néanmoins toujours du langage. Le Clézio appelle cela *l'extase matérielle*. Cela n'est pas réservé à la

⁵²⁸ Notons que le verbal peut aussi exprimer sans dire : cela s'appelle la poésie, qui est, nous le savons bien depuis Verlaine, *de la musique avant toute chose*.

⁵²⁹ Je pense ici à la pensée de H. Maldiney sur le langage, tant celui de l'art que celui de la folie, et donc à leur intersection, d'une théorie qui ne se veut ni chimère ni réduction positiviste de l'humain. Cet abord phénoménologique et profondément sensible à l'esthétique, autant celle des œuvres que celle des hommes, est tout à fait homogène à la sensibilité et l'herméneutique qui sous-tendent le regard de C. Lefort, sur l'œuvre artistique de J. Caux, mais pas seulement.

⁵³⁰ C'est ce que, quant à moi, j'appelle la *disposition au sens* d'une œuvre : notion qui évoque la *dispositio* rhétorique (et en l'occurrence, tout art repose sur une certaine rhétorique), mais également la tension constitutive de toute œuvre vers une expression, comme on dit de quelqu'un qu'il est *disposé à faire quelque chose*. Cette notion de disposition rejoint la catégorie de l'éthique telle que la définit Molinié lorsqu'il parle à son égard d'une *orientation de nos actes et de notre position*.

seule poésie : c'est un régime non pas poétique, mais *poiétique*, partageable par tout langage. *De temps en temps, rarement, le langage, tout langage, indique*. Mais à quel prix ? Au prix de se trouver face à l'aporie de tout langage, face au *gouffre possiblement introduit* par ce geste d'indication, et qu'il faut assumer⁵³¹. Au cœur d'une telle confrontation, ni le concept pur, trop lointain, froid et général, ni l'abandon au corps, trop absolu, ne conviennent à sauver le sens⁵³² : il y faut la 3^e dimension fondatrice, celle que j'ai laissée en réserve : l'éthique. L'éthique est nécessaire lorsque le langage atteint cette position que Lacan nomme *l'embarras*, c'est-à-dire le point de la pensée, du langage ou de l'existence où le concept s'articule à ce qui demeure en-deçà des mots et des pensées conscientes, c'est-à-dire l'angoisse : l'embarras est une angoisse articulée. Chaque langage définit le point d'embarras qui lui est propre ; toute idée, qu'elle soit artistique, scientifique ou politique, connaît le moment du jaillissement où le sujet est concerné par ce qui se dit d'évident soudainement à travers lui, et le constitue comme un lieu où quelque chose s'articule qui jusqu'alors demeurait dans les limbes du non-dit, du dire encore à dire. Le sujet est constitué à cet instant, en ce lieu : le sujet ne préexiste pas à la parole singulière et unique qu'il énonce à travers son poème, son trait, son équation ou sa chair.

L'éthique est une procédure de fidélité, envers le fait qu'un *événement* a eu lieu, bouleversement absolument imprévisible, trouée ouvrant la voie d'une irréductible singularité⁵³³. La procédure de fidélité à cet événement, qui en déploie, point par point, les conséquences, c'est cela, l'éthique. Une telle construction de fidélité définit ce qu'il est possible alors d'appeler un sujet. Un nom fut donné à la procédure de fidélité envers cet événement, nom collectif de *Schématisme*, dont J. Caux a tenté, point après point, de construire une définition singulière, de la mettre en pratique et de l'affirmer, dans une posture *critique* qui a profondément évolué par rapport au dogme institué au départ : de quoi construire un parcours subjectif singulier, donc une éthique.

Voilà qui me permet de revenir sur le deuxième discours, cette parole que J. Caux nous a donnée tout à l'heure à entendre, si forte mais également profondément ambivalente, voire ambiguë. La rigueur de son jugement, voire son rigorisme, sont pris dans une telle procédure ; on

⁵³¹ C'est donc autant, voire plus, dans la gestion de ces confins, que dans le seul équilibre concept/corps au sein du matériau langagier clairement délimité, que l'éthique s'avère la composante anthropologique fondamentale pour définir ce qui fait qu'un langage est humain ou non — l'enjeu est clair et grave : car un langage non-humain, neutre, cela n'existe pas, car tout langage est forcément humain : un langage qui n'est pas humain est un langage inhumain — et c'est ce que le rêve d'autonomisation du langage purement rationnel nous a démontré tout au long des deux derniers siècles : des Lumières au positivisme, de la réduction marchande à l'oubli de la dignité des corps, de l'étiquetage idéologique à la négation, puis à l'extermination des sujets, on a bien abouti à la ruine de la dialectique de la culture. Je ne crois pas que notre époque soit sortie, bien au contraire, de cette ruine : le néopositivisme qui y règne, et en particulier dans un renouveau de la sainte alliance entre réalisme et scientisme, en est le signe hélas le plus dominant, écrasant, dirimant.

⁵³² Il ne faut pas croire que ce hors-limites n'ait aucune conséquence sur la gestion de l'intérieur du champ sémiotique : il en est le refoulé fondateur, exactement comme toute valeur symbolique est fondée sur ce que Bataille appelait sa *part maudite*, les anthropologues le *mana* qui court à travers tout circuit d'échanges, et les structuralistes comme Lacan le *point hors champ*, *réel* originellement constitué comme refoulé primordial, que chaque structure suscite et dont dépend le destin ultérieure de ses actualisations et de ses sujets

⁵³³ En définissant ainsi le sujet, je rejoins Alain Badiou qui affirme que l'éthique est une procédure de fidélité, envers le fait qu'un *événement* a eu lieu, bouleversement absolument imprévisible par l'état du champ dans lequel l'événement a fait trouée, porteur d'une irréductible singularité, ce que Badiou appelle une *vérité*. Cette vérité n'existe pas en soi, elle ne devient réelle qu'au travers de cette procédure de fidélité qu'est l'éthique, et qui en déploie, point par point, les conséquences. Une telle construction de fidélité définit ce qu'il est possible alors d'appeler un sujet. Tout événement se produit dans un monde. En l'occurrence, ici, ce monde est le monde de l'art.

n'est pas dans le reniement d'une subjectivité ayant abandonné la scène initiale⁵³⁴ : on est dans le maintien d'une fidélité qui paye le véritable prix, qui est de renoncer à dire ce qui fonde le sens de cette parole⁵³⁵ ; ce prix prend toujours la forme d'un deuil épuisant sur le plan intime et existentiel, et pour être entièrement énoncé, accepté, il faut même attendre tard, parfois, et c'est la portée de la parole de J. Caux que je vous ai donné à entendre. Un langage ne peut pas tout embrasser : *dire* exactement ne peut se faire sans renoncer à la puissance fascinante du fait d'*exprimer*, et le renoncement symétrique n'en est pas moins vrai ; et ce qui en dernière instance assure le dépassement de ce renoncement, sa relève en une création, c'est l'éthique du geste de l'indication. L'œuvre de J. Caux indique, malgré lui et par-delà son dogme, ce qui la dépasse et la relance sans cesse, même aujourd'hui, dans ses gravures, céramiques et découpures : c'est-à-dire la pression de l'archaïque, de l'*archè*, du dehors, de ce qui ne cessera pas de faire renoncer l'enfantine soif d'une communication absolue, toujours plus, jamais assez, de quoi laisser un reste, une œuvre de plus à discerner.

Cette pression n'écrase pas : elle contraint, ce qui n'est pas la même chose, et même si parfois cela prend la coloration du désenchantement, toute personnelle à l'artiste, mais sans pour autant que l'œuvre elle-même ait à pâtir d'un tel ton, puisqu'elle déploie sa propre tonalité, irréductible à l'humeur du créateur au creux de laquelle elle émerge. Cette pression agit sur un point du réel : le sujet, qui ne devient maître en son langage qu'à la condition d'accepter d'être avant tout le lieu où agit un certain embarras, lieu patient autant qu'ouvert au *kairos*. À la confrontation assumée à cette pression, on peut reconnaître le nom strict : cela s'appelle la passion. Et c'est proprement indépassable. 45

⁵³⁴ Auquel cas on n'aurait plus affaire, à proprement parler, au sujet d'une éthique, mais seulement à une étape qui, dans la construction d'une telle subjectivité, n'a donné naissance qu'à un événement de moindre amplitude, puisque abandonné dans ses conséquences comme dans une impasse

⁵³⁵ À ce prix, la psychanalyse a donné son nom : la castration symbolique.

Cinéma, sémiotique et disposition au sens

Lettre à Annick Bouleau au sujet de *Passage du cinéma, 4992*

À l'automne 2013, la cinéaste et écrivain Annick Bouleau publiait Passage du cinéma, 4992. Cet ouvrage est un immense acte artistique, consistant en un collage de quatre-mille neuf-cent quatre-vingt douze extraits de textes portant, de près ou de loin, sur le cinéma.

Cette lettre, amicale, fait suite au passage d'A. Bouleau à l'émission « Du Jour au lendemain » d'Alain Weinstein, sur France Culture, en décembre 2013. Depuis cette émission, encore plus d'échos se sont fait entendre et ont donné à cette œuvre, initialement confidentielle, une publicité amplement méritée.

Chère Annick,

(...)

Tout d'abord, j'ai été frappé par deux paradoxes au moins dans ton travail. Qui me semblent porteurs de beaucoup de choses.

Le premier, c'est que vous n'avez quasiment pas parlé du contenu, seulement de la forme — laissant à penser que « le substantiel est contingent ». Par contingent, je n'entends pas « secondaire », mais au contraire, « substantiel » au sens positif du terme, mais le tout dans une vision anti-essentialiste. Ce qui me semble concorder avec ton abord, et de l'art, et de la technè, et de l'existence. Tous ces termes me renvoient aux articulations sémiotiques de Hjelmslev, revues par mon ami Georges Molinié.

Ce faisant, tu crées des possibilités de bifurcation, tu crées un dispositif : ensuite, à chacun de cheminer, et donc de laisser se faire les possibilités d'agencement qui sont forcément singulières (là, on est plutôt dans Deleuze et Guattari, autant dans « Logique du sens » que dans « Mille Plateaux »). Ton texte se « dispose au sens » (c'est une expression à moi), mais le sens, lui, reste toujours dans la sous-jacence et n'existe qu'à l'état de la lecture. La lecture de ton œuvre est impossible comme une : elle est pas-toute, elle est renoncement à tout connaître, en cela elle n'est pas fiction mais discours, pas récit mais cartographie, comme ces plans de ville qui ne doivent être que les occasions d'emprunter les passages et de temps en temps se repérer quand on est « saturé » de l'expérience du passage et qu'on souhaite sortir de l'immanence des carrefour, pour souffler, en attendant de retourner s'y plonger un jour. C'est tout cela, la richesse du contingent : comme dit Deligny, un milieu est riche quand chacun y trouve chaussure à son pied.

Dans ce dispositif, le ruban est fondamental ; et ce qui dans ce ruban fait fonction de déroulement, mais surtout de passage, c'est à mon avis l'unité du « ruban de Moebius », justement (l'as-tu cité ? Si non, je présume qu'il n'était pas bien loin) : on finit, comme l'illusion face à l'écran de cinéma, par ne plus voir chaque photogramme, ni les petites trouées crantées sur le côté, ni leur direction verticale, mais une seule image : saoulés, emportés de façon ordinaire, on est dans l'illusion plus réelle que tout d'un mouvement à travers une fenêtre : nous regardons un tableau de vie).

Le second paradoxe, c'est que tu as énormément parlé — à juste titre — de la forme, c'est-à-dire du processus d'émergence de cette forme (à voir avec le « point gris » de Kandinsky ?) : l'esthétique est fondamentale dans ton projet ; et pourtant, rien apparemment de plus nu, de plus austère et anonyme que la forme de ton ouvrage. Il y a là une radicalité qui me semble par ailleurs correspondre au « fond » dont tu parles : ce vingtième siècle, sa passion pour l'avant-garde et la recherche de la pureté typographique

(l'informatique semble moins annoncer le XXI^e que se faire la fidèle élève des typographes révolutionnaires du XX^e, en tout cas dans la façon dont tu en parles). À l'inverse d'une fascination pour la froideur automatique de la technologie, tu te trouves plutôt dans l'automaton, donc la possible structure d'un discours, qui n'est véritablement désirant et producteur de sens, que si le sujet du discours se pose en position de maître : et pour cela, « pour ce qui le concerne, le sujet est prié de s'adresser à lui-même » (ça, c'est du Lacan). Et c'est à cela que ton éloge de la fonction m'a fait aussi penser.

Et j'insiste : ce n'est pas une absence de pensée de la présentation formelle qui ressort de cet objet (c'est pourquoi je trouve très judicieuse la photo qui montre ton livre entre des mains, sur fond sombre : en ressort l'éclat mat et nu). Est-on aussi dans une pratique du « neutre », au sens de Barthes (et de Molinié), qui se rapprocherait du « négatif » tel que l'entend Oury ?

Par ailleurs, ton allusion au scribe, tu pardonneras le « ballatien » invétéré que je suis, n'a pas pu ne pas me faire associer sur toute la dimension sémiotique, mais peircienne cette fois, de ton œuvre. Pour le dire grossièrement, si on voulait expliquer ce qu'est la conception du signe selon Peirce-Balat, ton ouvrage serait exemplaire.

Quand tu évoques ta tapée des citations qui fait de toi une fonction scribe, tu parles du fait que tu tapes sans regarder (ça me dit des choses, même si elles sont un peu différentes : j'ai longtemps commencé tous mes petits matins par de la « recopie » de Proust, de Camus, de la même façon, sans regarder mon clavier, seulement le blanc cassé des pages lues, aimées, repérées). Le scribe, c'est celui qui inscrit sans se soucier de ce qu'il inscrit. Et c'est ça qui vient en premier. L'importance de ce moment, c'est que cela « présente » la matière sans laquelle il n'y aurait rien. Le scribe inscrit le « représentation ». Car ton objet, « ce dont » parle ton livre, ne lui préexiste pas, Ton livre est une fonction, et elle aurait plus continuer longtemps encore (Attention, pas continuer n'importe comment : c'est là que la fonction et la décision, esthétiques toutes deux, jouent leur rôle dans l'agencement que *toi*, créatrice, impose au commencement de ce dispositif : car tout de même, il y a bel et bien un point zéro par où se départ la non-existence de ton aire livresque de son existence matérielle — c'est cela qui fait de toi, de la fonction que tu mets en œuvre dans ta lecture et recopie, la fonction scribe. Bien sûr, cette aire ensuite n'existera pleinement, réellement, que sous la forme effective, active, pragmatique, de sa prise en main par d'autres sujets qui, eux, seront libres de faire leur propre tambouille, mais avec les 4992 fragments ou des brouettes que tu leur proposes : c'est cela aussi, ce que j'appelle « disposition au sens ».).

Paradoxalement, l'existence d'un signe ou d'un ensemble de signes, en tant que représentation, précède l'objet dont parle ce signe. Si tu n'étais pas avant tout le scribe aveugle qui transcrit, rien de ce qui est là au fur et à mesure n'émergerait à régime d'art. Sémiotiquement, il n'y a pas de transitivité de l'œuvre d'art, une œuvre ne parle pas « de quelque chose » au sens où cette chose la précéderait ontologiquement ; cette chose qui correspond exactement à l'œuvre produite, autrement dit son « objet », elle est exactement contemporaine du tracé qui la dispose à la réception. Je dirais même qu'elle « ouvre » à l'infinie variété, ensuite, des constructions de ton œuvre à régime de sens. Bien sûr, ton livre est plus clairement exemplaire de cette approche que, disons, un récit fictionnel à l'unité bien cadencée, type polar ; mais au fond, toute œuvre d'art, en tant qu'œuvre d'art, c'est-à-dire en tant que « lieu commun visitable singulièrement par une infinité a priori de sujets », permet cette répétition qui jamais ne lasse, et jamais n'est exactement la même.

Que permets-tu, par l'activité de scribe ? La présence d'un musement : le musement, c'est cela, l'objet réel de ton livre. La traînée téléotique et abductive au travers des traces, qui actualise, réalise, qui sait parfois vérifier, la possibilité de cheminements d'autant plus variés que l'œuvre est « ouverte » — mais cela se vérifie même si ces cheminements sont toujours les mêmes, et si l'œuvre est tout à fait « classique », voire banale, par ailleurs : on peut revoir vingt fois un même film *par* bonheur, avec profondeur, sans qu'apparemment « rien de plus » n'apparaisse : le simple et le « pauvre » ne sont pas incompatibles avec le retour désirant devant l'œuvre. En ce sens, l'objet de ton livre se trouve en aval de son inscription. Bien sûr, cela ne veut pas dire que ton livre « parle pour parler », « ne parle de rien » : bien sûr qu'il y a un objet de départ, et c'est toute votre alchimie fonctionnelle avec ton complice graphiste que de l'avoir fait émerger

puis se saisir en *une* forme. Mais il y a plusieurs objets à l'œuvre : certains sont déjà là, fixes ; d'autres sont réels, bougent ; un autre, enfin, peut même être dire « cause » (= *cosa*, chose...), c'est celui qui se révèle, toujours après coup, quand le sujet découvre ce qui faisait promesse toujours plus vive au fur et à mesure de son commerce avec les signes (ce commerce, c'est autant la lecture, que son écriture : tu n'es pas que scribe, « pendant que » tu faisais le scribe, ça s'inscrivait devant tes yeux et dans ta « machinerie du dire », quelque chose cessait enfin de ne pas s'écrire, et ça bien sûr, ça n'est qu'après qu'on s'en rend compte : « on pige pendant, on ne sait qu'après » (ça, c'est de René Laffitte — un autre qui savait ce que c'est qu'écrire...)).

Bien sûr, pour faire le prof, je précise que le lien entre le représentation et le musement, c'est la fonction d'interprétant qui l'assure. Mais là, on est déjà dans des terrains plus connus.

Voilà ! Il faudra continuer plus avant notre discussion, mais je tenais au moins à poser tout cela, et surtout à partager avec toi le plaisir que j'ai eu à t'écouter.

Pierre

Les cartographies révélatrices du collectif *Bureau d'études* Vertus de la représentation des institutions sociales (Éléments pour une discussion)

Au printemps 2014, lors du colloque « Représenter le Réel », CNRS-Maison des Sciences de l'homme, Clermont-Ferrand, après avoir assisté à une présentation par Léonore Bonaccini et Xavier Fourt, membres fondateurs du Collectif Bureau d'Études (www.bureaudetudes.org) de leurs cartographies portant sur différentes institutions sociales, j'ai développé les éléments d'une discussion qui, à peine esquissée oralement, demandait à voir précisés certains enjeux, en attendant peut-être une réflexion future commune.

Je ne reviens pas sur l'affirmation qui a fait la transition entre nos deux communications, selon laquelle mon propos, éloigné à première vue de la présente communication, pouvait cependant en être lu comme un écho, comme un hommage à la question : « Comment peut-on ne pas s'épuiser à faire une telle œuvre ? » On pourrait extraire les éléments, dans mes propos, qui construisent une thèse théorique prenant en charge les conditions de rassemblement de nos deux terrains de réflexion, de ces deux praxis, et des soubassements théoriques et éthiques qui les constituent en deux champs proches, reliés, bien qu'hétérogènes. Je souhaiterais plutôt développer ce que, faute de temps, j'aurais souhaité évoquer lors de la discussion qui a suivi la présentation par les deux intervenants de ces cartographies.

La discussion autour des cartographies a porté sur la totalité et l'exhaustivité du matériau traité et représenté ; cela a provoqué une discussion sur la méthodologie de ce traitement, et sur la part de subjectivité qui découle d'une telle entreprise. En ce qui me concerne, je dirai que c'est précisément la non-totalité de ce travail qui m'a d'emblée marqué. Non-totalité qui ne désigne pas une lacune, mais au contraire l'inscription nécessaire d'un manque : ce type de cartographie vise à une exhaustivité à titre d'idéal et de discipline, mais c'est à mon sens ce qui n'est pas cartographiable qui demeure le plus important.

En fait, il faudrait parler d'un « effet de totalité » : tout discours est toujours déjà pris dans un tel régime de rhétoricité. Pour le dire autrement, le discours (dont la science, si l'on en considère l'origine grecque, est initialement la rhétorique aristotélicienne) ne dit pas la vérité, il n'en dispose que des effets de conviction. C'est bien cela qui me semble le véritable effet pragmatique premier, c'est-à-dire décisif, de ces cartes : effet de sidération, dimension du pathos. La qualité de tout discours est son *enargeia*, sa capacité à mettre sous nos yeux ce qui soudain nous apparaît avec l'évidence de quelque chose que nous ne lisons plus, mais que nous voyons. À charge ensuite pour l'orientation éthique de ce discours de ne pas en rester qu'à cet effet de sidération, ni d'en faire un usage pervers.

Or quel est l'effet visé d'un tel dispositif ? Il me semble être de court-circuiter les défenses installées de « simplification », de « rationalisation », c'est-à-dire de mise à l'écart de tout ce qui est jugé comme contingent — sans se demander ce qui, précisément, est ainsi catalogué comme contingent, secondaire, reste, superflu. C'est au nom de ce qui est généralement jugé comme superflu, c'est au nom du respect du contingent, qu'une telle cartographie se refuse le droit de « choisir » et d'écarter d'emblée certains points du réel, droit toujours partial parce que presque toujours tu par ses sujets de discours (sujets manipulateurs ne clarifiant pas leur manipulation). Il y a donc une décision éthique à la base de cet effet d'exhaustivité.

Enfin, dernier point de cette abord de la discussion par le biais d'une analyse du discours, je souligne combien je ne réduis pas le discours produit à une rhétorique disjointe de toute réalité, car j'ai bien

conscience de la volonté rationnelle et scientifique qui sous-tend une telle entreprise. Néanmoins, c'est bien par ses effets que les sujets énonciateurs — Bureau d'Études — définissent avant tout leur projet : c'est donc par eux que je souhaite aborder ces cartographies. Cet effet de saisissement produit à son tour des effets du côté des subjectivités réceptrices, dont la discussion de notre après-midi a été un cas somme toute bien classique, j'imagine.

Le premier type de réaction a été celle de la « rationalisation », c'est-à-dire d'une critique au nom de ladite « clarification » : défense que j'appellerai « conservatrice » par rapport à la spécificité de l'objet ainsi dessiné par ces cartographies. Par « conservatrice », j'entends la tendance de toute spécialisation du savoir qui tend à hiérarchiser le réel au nom d'une visée locale, à disjoindre certaines strates de ce réel au nom d'une efficacité de traitement adaptée, et à écarter inévitablement des éléments de facto estimés comme contingents. Le cadre de cette conception du savoir est ce que j'appellerai, après Peirce, une « logique du général », où chaque cas réel est considéré comme un cas particulier relevant d'une loi générale connue, le but de cette loi étant de trier dans le réel ce qui, in fine, entrera totalement dans cette représentation — ce qui demeure hors de toute case particulière étant délaissé à titre de contingence.

Le second type de réaction a été celui, symétrique, de l'hyper-subjectivité, celui d'un relativisme radical, appuyée sur un postulat constructiviste dont on peut se demander si, tel qu'il a été évoqué par l'intervenant, il est la seule façon de concevoir le constructivisme. En effet, le constructivisme n'a pas pour débouché un relativisme total, et par ailleurs il faudrait alors mener une critique radicale de ce qu'est le sujet d'une énonciation : dire que « tout est subjectif » et s'en tenir là est supposer que le concept de sujet suffit à fonder le discours qui émane de son énonciation, alors que c'est bien plutôt toute la part non maîtrisée, inconsciente, qui souvent se donne à lire dans l'acte de cette énonciation. Face à cette seconde critique, je pense qu'il faut précisément reconnaître la visée de conscientisation, et de portée des structures de relations sociales hors de l'inconscience dans laquelle les tiennent les agents sociaux. C'est cette visée qui est à l'origine des cartographies de Bureau d'études, j'y reviendrai plus bas.

Bref, d'un côté, on a l'accusation d'une lourdeur illisible : je lirais volontiers quant à moi dans cette accusation la réaction de défense contre l'effet d'insupportable clarté de ce qui est ainsi dénoncé, en même temps que c'est énoncé. De l'autre côté, on a l'accusation d'une objectivation forcément impossible : idée de « bon sens », mais dont la caricature, c'est-à-dire un certain relativisme facile, dissolvant toute militance forte dans l'insignifiance de la multitude anonyme des points possibles d'énonciation au sein du champ, présente, lorsqu'il est trop vite brandi, le défaut (ou l'avantage...) de se débarrasser des conséquences épistémologiques d'une énonciation scientifique dont l'objet serait la société. Face à cette double accusation, il faut donc affirmer que l'objectivité n'est pas opposée à la production d'une subjectivité discursive lorsque l'univers en question est un univers anthroposocial. Ce disant, la posture méthodologique et l'enjeu épistémologique de ces cartographies me semblent tout à fait comparables au destin la sociologie des champs de Pierre Bourdieu. Il s'agit, cela fut dit, d'une énonciation assumée comme subjective dans son acte, mais qui n'en est pas moins situable dans la réalité du champ social étudié : ensuite, cette position particulière doit faire à son tour l'objet des critères mis en place par le discours porté sur le champ social, critères dont la validité et la pertinence trouveront — ou non — leur vérification dans le point réel *princeps* d'où est née, non pas leur réalité (qui préexiste en tant que force du champ), mais leur prise de conscience. C'est à ce titre que cette approche, que je nommerai macrosociale, peut elle aussi tout à fait revendiquer pour son compte d'être une logique du général : la position subjective d'énonciation n'est qu'un cas particulier des lois qu'elle énonce. En revanche, cette position vise à rendre d'un objet que les deux critiques évoquées ne prennent pas en compte, et dans lequel, en fait, elles s'insèrent comme des cas particuliers : cet objet est ce que, faute de mieux, on peut appeler « l'ensemble des dispositifs économico-politiques contraignant les comportements subjectifs, qu'ils soient personnels, groupusculaires, groupaux ou massifs vis-à-vis de *realia* sociaux et économiques » (l'agriculture, l'édition, l'informel-social (cf. la cartographie d'Afrique du Sud), etc.) ; et dans cet objet, peuvent entrer autant le réductionnisme que la vision scolastique d'une subjectivité pure comme seul substrat réel du monde anthroposocial ; ils y entrent à titre d'*illusio* régionales, spécifiques à un champ pratico-comportemental propre (le champ économico-scientifique des sciences appliquées à la gestion du social humain ou

environnemental, plus ou moins globalisée ; le champ scolastique développant vis-à-vis de la subjectivité le mythe de la pure constitution imaginaire de sa réalité).

Ainsi, dans le cadre épistémologique revendiqué par Bureau d'études, l'ambition de ces cartographies ne me semble pas devoir être remise en cause, et les deux critiques faites à son encontre me semblent avoir somme toute plaqué des raisonnements qui pourraient se révéler plus des symptômes renforçant la thèse « cartographique » que des éléments véritable d'une critique. Je précise cependant que ces arguments ne sont pourtant pas en soi irrecevables⁵³⁶ : c'est le régime de leur convocation qui m'a, en l'occurrence, paru inadapté. Il eût été intéressant de les resituer à un autre régime ; on pourra dans ce qui suit trouver quelques éléments en faveur d'un tel redéploiement de la discussion.

Sans mener ici cette critique, je peux indiquer les trois principaux terrains sur lesquels, pour ma part, je la ferais porter. Le premier est l'établissement des limites du réel énoncé par ces cartes. Comme toute sociologie, l'échelle d'analyse est une échelle macrosociale, et la localisation en son sein de toutes les situations microsociales ne suffisent cependant pas à épuiser ce qui, dans ces situations, reste irréductible à une seule disposition macrosociale et à ses effets. En particulier, je pense ici à la dimension pulsionnelle et désirante qui rend compte de champs de forces qui sont totalement irréductibles à des seules lois d'*illusio*, d'*habitus* ou d'aliénation étatique ou macroéconomique. Il est clair qu'il existe une « aliénation macrosociale » dont relève tout point du champ social : et à ce titre, la loi générale de cette aliénation fait de chaque point réel un cas particulier de cette aliénation — c'est ce qui autorise la procédure d'objectivation revendiquée par toute approche de type macrosociale. Toutefois, ce n'est pas parce que « tout est social » que « tout n'est que social », et, pour seulement indiquer la perspective dans laquelle je situe ce premier élément d'une discussion critique, je dirai qu'à côté d'une logique du général, dont l'objet est le particulier, il peut aussi régner une logique du vague, dont l'objet est le singulier. Ma question, alors, n'est pas de savoir comment tenir compte de cette dimension dans les cartographies ici proposées, car il est clair que ce n'est pas là leur but⁵³⁷, mais de l'articulation de leur discours (et donc de leur acte) avec ces autres champs de forces, hors desquels une micropolitique a peu de chance de déployer l'action à laquelle, clairement, appelle l'énonciation cartographique.

D'où le second terrain critique, qui est strictement épistémologique : la conception que l'on se fait de l'inconscient et de la prise de conscience. Je n'insiste pas sur cet aspect, car là aussi on pourrait tout à fait continuer le parallèle avec la position de Bourdieu : il est clair que l'inconscient au sens macrosocial n'est pas autre chose qu'un ensemble de conditions objectives de la vie sociale qui jouent à un degré dont les agents n'ont pas conscience ; cette « sous-jacence » peut être portée à la conscience des agents, de façon à ce que ces derniers (re-)deviennent des acteurs plus à même de lutter sérieusement contre la réalité de leur aliénation : là réside l'enjeu de l'objectivité : un outil (ou une arme) n'a in fine comme pertinence que son *objective* efficacité. Une telle définition de l'inconscient n'a rien à voir avec la définition métapsychologique, c'est-à-dire psychanalytique, de l'inconscient, qui est quant à elle une aliénation anthropologique radicale, fonctionnant en-deçà des déterminations sociales : elle dépend dans son effectuation des conditions sociales réelles qui définissent le régime imaginaire et symbolique de la culture du groupe dans lequel existe le sujet, mais ce qui en fait la radicale irréductibilité à ce régime imaginaire-

⁵³⁶ Pour le dire clairement, le terme de « conservateur » n'a pour moi aucune connotation péjorative dans le domaine de la pensée, car il peut tout autant être signe d'une rigueur et d'un maintien des legs sérieux de pensées que l'on a parfois tendance à trop vite croire « dépassées », et alors, c'est moins l'imagination que le délire qui est au pouvoir. Quant à la question du relativisme, c'est bien de sa dérive politiquement indexée sur le régime conventionnaliste et identitariste que je critique, et non pas, bien sûr, la posture intellectuelle qui dénonce les prétentions totalitaires d'une pensée soi-disant Lumière, et qui réduit le réel au rationnel, et le rationnel à la pensée occidental-économiste des deux derniers siècles. De même, dans le domaine tant psychologique que sémiotique, le constructivisme demeure à mes yeux la seule option sérieusement constructible, c'est-à-dire tenable le plus longtemps avant d'en arriver à ses apories propres.

⁵³⁷ Cette ambition se rapproche plus de l'entreprise de Félix Guattari des « cartographies schizoanalytiques ».

symbolique, c'est la dimension du réel, c'est-à-dire l'inconscient, car c'est dans l'articulation entre ces trois dimensions que réside l'objet spécifique de la psychanalyse (du moins dans sa version lacanienne, à laquelle j'emprunte les termes de ma présentation). Et on sait que c'est assurément là l'un des points de butée de la pensée de Bourdieu, qui s'est transformé en point de faiblesse dans la seule mesure où la mauvaise foi de Bourdieu a refusé de le prendre en compte dans une volonté qui, pour le coup, prétendait à l'hégémonie de sa théorie du champ sur le domaine anthropologique.

Le troisième terrain est, quant à lui, praxique : il s'agit de l'intégration de ce discours critique qu'est la cartographie dans une dynamique d'engagement, ce que j'appelle le régime praxique de la pensée : c'est cette intégration qui explique la dimension profondément pragmatique de révélation d'une situation objective. La totalité n'est pas dans ce qui est dit, car si l'on croit cela, alors il est exact de rappeler qu'on trouvera toujours plus exact et qu'une idéale adéquation signifiant/signifié mènerait à l'aporie d'un énoncé qui serait sans cesse dans la poursuite d'une adéquation transitive, toujours à parfaire, du langage à son objet. De même, il est exact que la faille de subjectivité se révélera surtout dans l'imparfait fondement d'une doctrine en un énonciateur stabilisable et fiable en tant que producteur d'une unité complète. Ce n'est pas tant dans le contenu du discours des cartographies (dans ses *realia* ou dans sa « substance du contenu » (Hjelmslev)), que dans son *régime* d'énonciation, que réside sa pertinence : il s'agit d'un usage politique qui oriente cette représentation du réel, c'est-à-dire d'une action qui ait pour but, non seulement de se situer et de se diriger dans ce réel (fonction traditionnelle d'une carte), mais d'en chercher les lignes de faille, afin de pouvoir, dans ce réel, faire pression et de changer ce réel.

Et ce, y compris quand ces failles révèlent les nôtres propres. Aussi, quand il a été énoncé à propos de la cartographie du groupe Hersant-Lagardère : « Notre but était de situer qui [ou : où] était l'ennemi », je prendrai cet énoncé au sérieux, en le lisant sur deux niveaux. Le premier niveau est la position épistémologique où, là, le danger consiste à déjà informer les catégories d'analyse par les axiologies du jugement : c'est contrevenir à l'adage, d'inspiration spinozienne, qui doit guider toute critique sociale dans sa phase d'analyse : « ne pas sourire ni juger, mais connaître » ; le second niveau est l'orientation idéologique, qu'il faut pouvoir nommer pour ne pas en être totalement les sujets passifs, mais une position qui doit faire l'objet d'une réflexion de telle façon à savoir ne pas finir par imaginer les positions, les réifier dans des figures spéculaires (« les ennemis », comme par hasard, sont souvent les « pas-nous » : la connerie est la pire des ennemies, par exemple, et généralement, c'est au sein de nous-mêmes que passe la frontière qui en fait commencer le territoire : combien de luttes idéologiques sont radicalement rétives à cette réflexion sur soi — alors que « sitôt qu'on / est plus de quatre on est une bande de cons », comme dit Brassens). Repérer nos failles, c'est ce que j'ai nommé, dans ma propre communication, la position d'un embarras, et j'ai bien précisé qu'il existait un embarras spécifiquement politique : c'est cette position qui me semble pouvoir sauver le discours théorique qui, renonçant à une totalité close et figée de la théorie universelle (la logique générale, la carte-supposée-totale, la pensée-supposée-toute-puissante), trouve comme conséquence non pas l'échec faible (le relativisme dont j'ai parlé tantôt, et qui voit tout comme une production imaginaire, trace de subjectivité comme abandon de l'acte universel d'un engagement), mais la relève en une praxis. C'est aussi cette advenue que peut permettre l'abord de la théorie de l'action par la pragmatique (et par la rhétorique, qui en est une figure historiquement datée, mais dont le regain de popularité depuis quarante ans a plaidé pour la reconnaissance de son efficacité) : une dynamique de la théorie, un régime non-fixiste de la carte, une efficacité de son écriture en tant qu'écriture et en tant qu'énonciation active, tels sont les paradoxes qui me semblent soutenir la position de Bureau d'études. C'est aussi (et, selon moi, *avant tout*) à l'aune de l'engagement des sujets dans la réalité des praxis, dans la mise en branle de la dynamique de la carte (de son *enargeia*, de son effet saisissant, provoquant prise de conscience, lutte, résistance, etc.), que peut se jauger le régime théorique de ces objets de discours. Ils n'existent qu'à réception, une réception qu'ils ne subissent pas, mais qu'ils « informent », à tous les sens du terme.

À ne pas revendiquer un tel régime praxique de fonctionnement, à vouloir prétendre au statut traditionnel de scientificité disjoint de toute praxis, on prête obligatoirement le flanc des deux critiques énoncées ultérieurement. Viser la totalité, c'est accepter d'emblée le verdict de non-totalité comme un

échec ; viser non pas la totalité comme objet mais comme effet, c'est décaler l'enjeu véritable, pour y mettre en sa place une totalisation toujours en jeu, dans l'action : c'est inscrire dans la théorie une place pour la totalité qui ne soit pas présence ou défectueuse, mais inscription d'un problème, d'un manque : la totalité des relations réelles de pouvoir dans tel champ n'en dit cependant pas la vérité, qui est de l'ordre d'une politique véritable, c'est-à-dire d'un bouleversement des structures organisatrices en place.

Annexe
Exemplier de la conférence
Une Discipline du discernement
(cf. *supra*, p.317sq.)
