

La musique comme accès à la transcendance dans *Le cœur est un chasseur solitaire*

Yves Landerouin

§I

La musique joue un rôle important dans deux des romans au programme de la question « solitude et communauté », non seulement en tant qu'elle a sa place dans les diégèses respectives de *Le cœur est un chasseur solitaire* et *Le Vice-consul* (plusieurs personnages chantent, écoutent ou jouent de la musique) mais en tant qu'objet de discours plus encore que modèle possible des structures romanesques. Précisons d'emblée sur ce dernier point qu'il ne sera pas question ici de ce que Frédéric Sounac a décrit respectivement comme les inclinations « mélogène » et « méloforme » de la « musicalisation » du roman¹, c'est-à-dire respectivement ni de la tendance à musicaliser le texte par un travail sur le rythme, les assonances, les allitérations ni de l'application au roman de procédés de composition musicale engageant sa structure (leitmotiv, contrepont, etc.). Sans doute peut-on trouver des manifestations de la première tendance dans le style de Carson

¹Frédéric Sounac, *Modèle musical et « composition » romanesque dans la littérature française et allemande du XX^e siècle*, Thèse de Doctorat, EHESS, 2003.

McCullers comme chez Marguerite Duras, et les commentateurs ne s'en sont pas privés. On répugnera à suivre les traces de la seconde si l'on se soucie de rigueur intellectuelle. L'opération s'avère déjà très délicate lorsqu'un roman revendique dans son paratexte une parenté avec des formes ou des structures musicales, comme le font, entre autres, la *Napoleon Symphony* d'Anthony Burgess ou *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston. Les pièges des métaphores musicales guettent le commentateur qui tente l'aventure dans les œuvres au programme. Voir une fugue, par exemple, en la « polyphonie » de *The Heart is a Lonely Hunter*, ainsi que la jeune romancière américaine avait d'abord pu l'envisager, revient à se servir d'une métaphore très approximative pour caractériser la forme d'un roman qui, ne serait-ce qu'en raison des spécificités sémiotiques du langage verbal, ne peut obéir, même d'assez loin, aux principes du contrepoint musical². D'ailleurs, l'emploi du terme « polyphonie » appliqué à la construction du roman de Carson McCullers est lui-même sujet à caution. Il l'est toujours lorsqu'il veut suggérer qu'un modèle musical polyphonique informe les structures des textes romanesques étant donné que, contrairement à un canon ou une fugue, aucun d'entre eux ne saurait faire entendre plusieurs voix en même temps. Il l'est même ici au sens plus strictement littéraire du mot *polyphonie*, puisque les chapitres de *The Heart is a Lonely Hunter* font alterner, plutôt que des *voix*, des points de vue narratifs – ajoutons des points de vue narratifs *dominants* (la précision a son importance, car le roman ne se plie pas tout à fait à la règle d'une focalisation interne par chapitre³). Le roman de Carson McCullers correspond davantage à la définition qu'Aurore Touya donne du « roman choral » : il « organise une ronde des personnages sur lesquels il se focalise par alternance au gré des chapitres⁴ ».

²C. Michael Smith a suivi cette voie dans un article passionnant (« “A Voice in a Fugue” : Characters and Musical Structure in *The Heart is a Lonely Hunter* », *Modern Fiction Studies* 25, 1979, p. 258-263). Elle part de la déclaration d'intention de la romancière à l'époque où elle ébauchait son roman : « La forme en est contrapunctique de bout en bout... » (voir *Esquisse pour « Le Muet »* dans l'édition de *The Heart is a Lonely Hunter* au programme, p. 434), laquelle déclaration ne semble, d'ailleurs, pas parfaitement s'accorder avec l'idée qu'elle formule au même endroit, de la place centrale du personnage de Singer. On retiendra tout de même que C. Michael Smith rapproche de façon assez convaincante la troisième partie du roman d'une strette (c'est-à-dire de la conclusion d'une fugue où réapparaissent à intervalles aussi rapprochés que possible les principaux éléments de l'exposition), en notant que la réapparition des « voix » s'effectue dans l'ordre inverse de celui de leur apparition dans la première partie du roman. L'inversion est un des procédés les plus courants de l'art de la fugue.

³Ainsi lit-on dans le 4^e chapitre de la 2^e partie, dont Jake Blount semble être le personnage-focale : « *He laughed too long* » (« Il rit trop longtemps », Carson McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire* [1940], trad. Frédérique Nathan et Françoise Adelstain, Paris, Stock, coll. « La cosmopolite », p. 184). Mais qui porte ce jugement sur la durée de son rire ? Le contexte indique qu'il s'agit plutôt de Singer.

⁴Aurore Touya, *La Polyphonie romanesque au xx^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives

§2

Le discours tenu sur les symphonies, chansons ou chants évoqués, autrement dit l'inclination *logogène* de la musicalisation du roman, et le rôle que l'audition et la pratique musicales jouent en tant qu'éléments de la diégèse offrent amplement, à eux seuls, la matière d'une étude. Il s'agira ici de saisir toute l'originalité et la signification d'un tel discours dans *The Heart is a Lonely Hunter* en convoquant notamment les grands modèles romantiques du genre et l'exemple de Proust dont il participe encore. À partir d'une comparaison avec le rôle que lui donne *Le Vice-consul*, il sera possible de déterminer plus précisément la signification de la musique pour la dialectique de la solitude et de la communauté à l'œuvre chez Carson McCullers.

EN PARTANT DE CHEZ DURAS...

§3

On se rappelle que Marguerite Duras associe une musique particulière à chacune des trois figures majeures de son texte : une chanson (« Indiana's Song ») au Vice-Consul, un « chant de Battambang » à la mendicante et une pièce (sonate, impromptu ?) de Schubert à Anne-Marie Stretter. Par là elle rapproche implicitement des individualités éloignées par leur parcours personnel et leur solitude. Il faut bien comprendre que ces associations récurrentes renforcent le mystère des trois êtres les plus singuliers du roman – d'autant plus qu'elles ne font pas l'objet d'un discours développé (tant s'en faut !) – aussi bien pour les autres personnages que pour le lecteur. En effet, le morceau que l'Ambassadrice interprète au piano participe à la fascination qu'elle exerce sur Michael Richard de même que le chant de Battambang contribue à donner aux apparitions de la mendicante parmi les lépreux un caractère à la fois exotique et menaçant, et « une personne se souvient », sans qu'on sache la signification de ce souvenir, qu'en quittant la réception à l'Ambassade après son esclandre le Vice-Consul sifflotait *Indiana's song* dans les jardins (p. 143). Pour Charles Rossett l'audition de la pièce de Schubert évoque l'image fantasmatique de « la jeune Anne-Marie X... dix-sept ans, frêle et longue au Conservatoire de Venise » (p. 181), ce qui accroît encore pour lui le mystère du parcours ultérieur de cette jeune pianiste, dont l'avenir était si prometteur.

§4

À chaque fois, la musique fait ainsi miroiter ou plutôt vibrer quelque chose qui dépasse l'être qui la fait entendre, l'individu auquel elle est associée. On saisit là son rôle principal dans *Le Vice-consul* : indiquer, suggérer un *au-delà*. Seule la musique de danse distillée par le pick-up de la soirée à l'Ambassade en est incapable, puisque personne ne l'écoute vraiment. Mais cet *au-delà* n'a jamais la valeur d'une transcendance. Il corres-

comparatistes. Modernités et avant-gardes », 2015.

pond toujours ultimement pour le personnage qui le devine par-delà les sons à une autre immanence, proche ou lointaine : une femme, un pays, ailleurs et/ou autrefois. Outre et en même temps que le mystère d'un être, le « chant de Battambang » fait rêver par son nom même et ses sonorités à une ville colorée du Cambodge⁵. Le Vice-Consul se représentait les Indes à partir de cette « Indiana's Song », dont il avait la partition sur son piano dans sa maison de la région parisienne⁶, avant de partir aux Indes⁷ ; au contraire, quand elle lui fait penser à la jeunesse d'Anne-Marie Stretter à Venise, la pièce de Schubert rattache peut-être Charles Rossett à l'Occident qu'il a quitté pour les Colonies (« C'est elle, cette musique que j'entendais, qui fait que je suis resté⁸ »), et ce lors même, semble-t-il, que sa langueur se mêle harmonieusement à celle des parfums de Calcutta⁹. Marguerite Duras laisse donc toujours penser que les musiques intervenant dans la diégèse du roman indiquent à ses personnages un *au-delà* d'ordre spatio-temporel. Elles ne produisent pas plus une scène épiphanique qu'un moment de communion entre leurs auditeurs. Lorsque les hommes du cercle de l'Ambassadrice la rejoignent autour du piano droit de la Gloriette sur lequel elle joue Schubert¹⁰, chacun reste enfermé dans sa solitude, solitude que – ne peut s'empêcher de penser le lecteur mélomane – la musique du compositeur du *Voyage d'hiver* sait d'ailleurs si bien exprimer.

VALEURS MINEURES ET PROBLÉMATIQUES DE LA MUSIQUE DANS *THE HEART IS A LONELY HUNTER*

§5 Il semble qu'il en aille bien autrement dans *The Heart is a Lonely Hunter*. Qu'en est-il exactement ?

§6 Remarquons tout d'abord que Carson McCullers accorde là une place à l'effet de réminiscence que l'audition d'une ritournelle dans l'air du temps provoque si communément chez les êtres : au chapitre 2 de la deuxième partie¹¹, Biff Brannon entend à la

⁵Pour Christiane Blot-Labarrere, il « renvoie de toute évidence, aux meurtres des lépreux dans les jardins de Shalimar » (Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, sous la direction de Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1753).

⁶M. Duras, *Le Vice-Consul* [1966], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1977, p. 32.

⁷*Ibid.*, p. 143.

⁸*Ibid.*, p. 182.

⁹*Ibid.*, p. 158.

¹⁰*Ibid.*

¹¹Carson McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, op. cit., p. 159. Les indications suivantes renverront à cette édition pour la version française. Les pages du texte anglais seront indiquées entre parenthèses et après la mention VO. Elles correspondent à l'édition des *Complete Novels* de McCullers (New York, The

radio de son restaurant un vieux tube, « Just a baby's Prayer at Twilight » (Henry Burr avait connu un triomphe en 1918 avec cette chanson sur les pensées d'une petite américaine pour son père à la guerre), et le lecteur est amené à imaginer que les paroles lénifiantes écrites par Sam Lewis et Joe Young ainsi que la musique douceuse composée par M. K. Jerome le transportent subitement à l'époque de ses fiançailles, où il interprétait la chanson avec Alice. Mais, là encore, la scène ne produit pas les significations épiphaniques d'une réminiscence proustienne. D'ailleurs, ce souvenir des jours heureux renvoie rapidement Biff à sa solitude présente en ne faisant qu'accroître, on le devine, le sentiment de l'absence.

§7

Il est incontestable que les chants et autres airs noirs évoqués dans plusieurs chapitres, lors même qu'ils ne sont pas interprétés en chœur, rattachent l'individu à la communauté. Il en va ainsi de la musique « sombre et triste » que le jeune Willie, mutilé comme l'ont été naguère certains de ses frères esclaves, joue au chapitre II. 13. Et, après avoir entendu le récit de l'ignominie infligée par les Blancs à son petit-fils (II. 10), le Docteur Copeland sent monter en lui non la colère terrible qui l'anime et le dévore d'habitude quand il pense à la situation de son peuple (« *the black, terrible anger* ») mais le sentiment d'une chanson (« *the feeling of a song*¹² »). Ce sentiment est-il la résignation supérieure du chant de l'esclave « sous les coups de fouet », comme le suggère le contexte immédiat ? Quoi qu'il soit, l'exemple montre bien que la valeur communautaire de la musique noire a dans ce roman quelque chose de problématique. Car ce « *feeling of a song* », plutôt que de porter le Docteur à l'action, à la révolte, l'engourdit et l'incite à se complaire dans l'humiliation et le désespoir absolu (« *he knew a certain strong and holy gladness [...] Why did he not rest here upon this bottom of utmost humiliation and for a while take his content*¹³ ? »). Ainsi une ombre obscurcit-elle rapidement le sentiment, aussi élevé et « saint » soit-il, par lequel Copeland rejoint ici, provisoirement, la communauté, phénomène emblématique de l'ambivalence de la représentation d'une telle musique dans *The Heart is a Lonely Hunter*.

LA DIMENSION AUTOBIOGRAPHIQUE DU RAPPORT DE MICK KELLY À LA MUSIQUE

§8

Il faut chercher du côté de Mick, bien entendu, une représentation non pas moins complexe (loin de là !) mais totalement positive. Celle-ci a tendance à éclipser toutes les

Library of America, 2001).

¹² *Ibid.*, p. 290 (VO p. 219).

¹³ *Ibid.* « Il connut une sorte de joie forte et sainte. Pourquoi ne s'en tenait-il pas à ce comble d'humiliation et ne s'en satisfaisait-il pas quelque temps ? » (Nous traduisons)

autres en vertu de deux particularités. D'abord, au sein des chapitres où l'adolescente porte le point de vue narratif dominant, les discours sur la musique dépassent largement en importance tous ceux, bien moins nombreux, qui sont tenus ailleurs dans le roman. Ensuite, ce point de vue de Mick bénéficie du statut privilégié que lui confère le caractère nettement autobiographique du personnage. Sans jamais avoir lu une ligne sur Carson McCullers, on peut deviner entre les lignes de *The Heart is a Lonely Hunter* que le rapport de l'adolescente à la musique correspond à celui de la romancière. La biographie majeure de Virginia Spencer Carr en apporte la confirmation et ajoute des précisions sur le sujet. Carson McCullers ambitionnait de devenir une grande concertiste. À Charlotte, ville de Caroline du Nord où elle suivit son époux, Reeves McCullers, à l'époque de la rédaction du roman, elle rêve comme son personnage de pouvoir disposer d'un piano. On note ici cependant une différence majeure : contrairement à Mick, Carson McCullers a pu s'adonner très jeune à cette passion en prenant des cours de piano, soutenue par sa mère qui avait, par ailleurs, une « excellente collection de disques classiques¹⁴ ». Sa professeure de piano, Mme Kierce, l'a décrite comme une « solitaire » pour qui la musique était à la fois « une pratique et une compagne¹⁵ ». La passion de celle qu'on appelait alors Lula était même devenue « insatiable¹⁶ ». Vers l'âge de dix ans, elle travaillait au clavier quatre ou cinq heures par jour et réussit à treize ans une audition pour suivre dans sa ville les leçons d'une professeure plus réputée, Mary Tucker. Elle rêvait, nous apprend aussi Virginia Spencer Carr, d'étudier son instrument en Europe auprès du pianiste et compositeur hongrois Ernst von Dohnany¹⁷. La future romancière renonce à ses ambitions d'instrumentiste à peu près à l'époque où elle entreprend l'écriture de *The mute* (« *Le Muet* »), version primitive du roman.

§9

On retrouve ainsi chez le personnage de Mick la double fonction que la musique assumait chez sa créatrice : elle est un moyen par lequel l'adolescente cherche à se réaliser et à s'affirmer dans le monde (symbolisé d'abord par l'instrument qu'elle se confectionne maladroitement puis par ses essais de composition) et une passion qui lui permet à la fois de cultiver sa solitude (en allant d'abord écouter la radio, la nuit, dans d'autres quartiers que le sien) et d'y échapper (notamment lorsqu'elle va l'écouter dans la chambre de Singer). Et, à travers les évocations de la place majeure qu'elle occupe dans son « *inside*

¹⁴Virginia Spencer Carr, *The Lonely Hunter : A Biography of Carson McCullers*, New York, Carrol and Graf, 1985, p. 17.

¹⁵*Ibid.*, p. 20.

¹⁶*Ibid.*, p. 25.

¹⁷*Ibid.*, p. 27, Ernst von Dohnany (1877-1960) est notamment le grand-père de Christoph, l'actuel chef d'orchestre

room », la musique s'affirme en effet comme une issue satisfaisante à la dialectique de la solitude et de la communauté. Reste à savoir en quoi consiste l'issue en question, si elle se situe précisément *au-delà* du groupe, voire de l'individu, et correspond à quelque forme de transcendance.

L'EROÏCA COMME RÉPONSE À LA MISÈRE PASCALIENNE DE L'INDIVIDU

§IO

On pressent que, si la réponse se trouve quelque part dans le roman, elle n'est pas à chercher ailleurs qu'au sein des pages que Carson McCullers consacre à la découverte par son personnage de la 3^e symphonie de Beethoven, dite « Eroïca » (dans le 1^{er} chapitre de la 2^e partie). Il est significatif que Carson McCullers n'emploie jamais pour la désigner cette épithète célèbre (qui rappelle que le compositeur allemand avait un temps songé à dédier l'œuvre à Napoléon Bonaparte). La romancière ne s'intéresse pas au rôle que ce chef-d'œuvre a pu jouer dans l'histoire de la musique ou de l'épopée napoléonienne mais dans celle de son personnage. Et c'est à travers la subjectivité de ce personnage qu'elle entend le considérer.

§II

Observons d'abord que Mick découvre l'œuvre juste après l'échec de sa tentative d'intégration, par le biais d'une fête organisée chez elle, dans la communauté des gens de son âge (ses camarades de la *Vocational school*), et alors qu'elle accomplit une des nombreuses promenades nocturnes grâce auxquelles elle se soustrait à l'envahissante communauté familiale. Tout se passe ici, donc, comme si l'audition de la musique était d'abord un moyen d'échapper à son monde (comme l'était symboliquement la montée sur le toit dans le chapitre de la première partie), pour accéder à une autre sphère, supérieure, notamment sur le plan social (puisque'elle est obligée de rejoindre les quartiers riches, dont les habitants possèdent des radios et écoutent de la musique classique). Mais plus fondamentalement, elle va lui permettre de s'élever au-dessus de sa *misère* ontologique. Les caractéristiques que la deuxième partie du roman attribue à l'état psychologique du personnage nous autorise à l'interpréter (du moins en bonne partie) à la lumière de la conception pascalienne de la misère de l'être humain¹⁸. Mick souffre de ce que Carson McCullers appelait « *spiritual isolation* », et elle se sent souvent seule au milieu des autres. En outre, elle connaît des phases d'angoisse et d'irrémissible insatisfaction où elle passe d'un désir à

¹⁸ Il n'est pas nécessaire de considérer que la romancière connaissait Blaise Pascal, comme le suppose Edgar MacDonald dans son article « The Symbolic Unity of The Heart is a Lonely Hunter » (in *A Festschrift for Professor Marguerite Roberts on the Occasion of Her Retirement from Westhampton College University of Richmond*, University of Richmond Press, Virginia, 1976), pour interpréter la situation d'un personnage tel que Mick dans l'optique des Pensées.

l'autre, d'un *divertissement* à l'autre sans réussir à échapper à la conscience de sa misère (voir le début du chapitre II. 14 : « Parce que si elle ne s'absorbait pas dans les chiffres une immense frayeur l'envahissait. En rentrant à l'école par ces après-midis de mai, vite il lui fallait penser à quelque chose¹⁹ »). Seule l'existence de Singer l'en libère et aucune réflexion sur la transcendance dans le roman de Carson McCullers ne peut être menée sans prendre en compte le rôle christique joué par le personnage du sourd-muet. Il faudra donc y revenir, à un moment ou à un autre. Enfin, pendant ces moments d'angoisse – et d'autres du roman –, la conscience de Mick ne cesse de se projeter dans un avenir proche ou lointain (« Elle pensait à une phrase de jazz endiablé. Ou à un bol de gelée qu'elle trouverait dans le réfrigérateur en arrivant. Ou à la cigarette qu'elle fumerait derrière la remise à charbon²⁰ »).

§12 On peut montrer que la musique, telle que la scène épiphanique de l'audition de l'*Eroïca* en décrit la nature et les effets, abolit tous les principes de cette misère ontologique.

§13 Pour commencer par celui qui vient d'être relevé, notons que l'audition de la symphonie de Beethoven plonge Mick dans une sorte de hors-temps où la conscience ne s'inscrit plus sur la trajectoire d'un autre devenir que celui d'une combinaison de sons, où les souvenirs récents et les visées proches de l'être n'ont plus leur place. L'évocation d'un tel phénomène est un des lieux communs du discours sur la musique. Ainsi, par exemple, le narrateur de *Cavatine*, le beau roman de Bernard Simeone, lui donne-t-il une formulation et des prolongements facilement transposables, d'ailleurs, à l'expérience vécue par Mick : « Le sol qui se dérobaît dans le creusement des adagios était ma terre véritable, temps délivré du temps, de l'obsession d'être vécu sous forme de temps, et, pour cela, devenu temps vrai²¹. » Qu'une sonate, un quatuor ou une symphonie puisse soustraire ainsi la conscience de l'auditeur à son rapport habituel au temps (« *it did not have anything to do with time going by at all*²² ») a amené les littérateurs romantiques à évoquer les visions que la musique suscite à la manière des récits de rêve. Rappelons que la musique purement instrumentale a longtemps été accusée par les hommes de lettres de ne rien dire à l'esprit. Il faut attendre la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles pour que son *insignifiance* supposée (« Sonate, que me-veux-tu ? », disait Fontenelle) commence à être tenue pour un mérite. Et désormais le bon rapport à la musique relève de l'intime, est de l'ordre du recueillement religieux (J. G. Herder). Il se joue entre un « langage

¹⁹ Carson McCullers, *op. cit.*, p.346.

²⁰ *Ibid.*

²¹ B. Simeone, *Cavatine*, Lagrasse, Verdier, 2000, p. 21.

²² « Elle n'avait rien à voir du tout avec le temps » (*ibid.*, p. 143, VO p. 101).

fantomatique », un « sanscrit mystérieux » (G. W. Fink) et le *moi* de l'auditeur. On commence à trouver alors, sous la plume d'écrivains tels qu'E. T. A. Hoffmann, des évocations inventives et poétiques, des sortes de transcriptions littéraires de ce que les mots ne sauraient traduire. Une page de sa nouvelle *Le Chevalier Gluck* (1830), où il présente l'activité de composition comme l'ouverture du « royaume des songes », contient plusieurs éléments appelés à devenir par la suite les grands *topoi* de la *mélôphrasis* (la vision métaphysique, le déchaînement des éléments naturels, les correspondances entre couleurs et sons, les motifs picturaux²³...). Et la « Pastorale » inspire à George Sand un beau texte autobiographique où elle décrit « la vision [qu'elle a] eue pendant la grande Symphonie de Beethoven²⁴ », raconte le voyage de son âme parmi les nuées et les abîmes en un discours d'une remarquable homogénéité poétique et stylistique.

§14

Si les pages de *The Heart is a Lonely Hunter* sur l'*Eroïca* de Beethoven n'ont que peu de rapports avec un récit de rêve (mais après l'audition nocturne de cette symphonie, il est tout de même dit que Mick « se réveille²⁵ »), si elles ont assez peu le caractère fantasmagorique d'une *mélôphrasis* romantique (mais elles contiennent néanmoins l'idée selon laquelle la couleur dominante du 2^e mouvement est le noir et, en outre, quelques « visions » métaphysiques comme l'image de « Dieu se pavanant dans la nuit » [*God strutting in the night*²⁶]), c'est que la description de l'attitude de Mick et notamment les réactions de son corps pendant l'audition y occupent – on le verra – une place capitale. C'est aussi parce qu'elles font écho aux questions fondamentales que peuvent susciter toute manifestation-révélation du Beau et, en particulier, ses manifestations musicales. La découverte du 1^{er} mouvement de la symphonie provoque en Mick un manque caractéristique de l'émotion esthétique (« *She could not listen good enough to hear it*

²³Voir Guillaume Bordry, « La musique est un texte », *Histoire, typologie, et fonctions de la description littéraire de la musique, en particulier dans l'œuvre d'Hector Berlioz (1803-1869)*, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2005, thèse non publiée, p. 78.

²⁴G. Sand, *Sketches and hints*, dans *Œuvres autobiographiques*, vol. II, éd. G. Lubin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 610-614. Il s'agit de *La Symphonie Pastorale* que George Sand avait entendue au concert le 28 avril 1833. L'indication n'est donnée que dans la table des matières de l'ouvrage.

²⁵Carson McCullers, *op. cit.*, p. 145.

²⁶On pense d'ailleurs à ce sujet aux images que l'audition de la 5^e symphonie inspire à Helen Schlegel, la jeune héroïne du roman d'Edward Morgan Forster *Howards end* (1910) : « Bouffées de splendeur ; dieux et demi-dieux combattant avec d'immenses épées, couleurs et parfums envahissant le champ de bataille, victoire magnifique, mort magnifique ! Oh ! Ce spectacle éclata devant la jeune fille, au point qu'elle en tendit ses mains gantées, comme s'il était tangible. » (E. M. Forster, *Howards end*, Londres, Penguin, 1989, p. 46. Nous traduisons.)

*all*²⁷ »), mais l'adolescente attribue d'abord ce manque à la difficulté qu'elle éprouve à appréhender la manifestation elle-même. Comment avoir prise sur elle ? Faut-il chercher à en mémoriser les parties les plus « merveilleuses » ou se contenter d'écouter le tout aussi attentivement que possible ? De telles questions rappellent les impressions prêtées à Charles Swann, esthète aussi peu armé pour avoir prise sur le phénomène musical que l'est ici l'adolescente américaine, lorsqu'il entend pour la première fois la Sonate de Vinteuil (au cœur de ce *Swann's Way* dont Carson McCullers avait particulièrement apprécié la lecture). Plus généralement, elles renvoient à la grande question sous-tendant les *romans de la quête esthétique* que j'ai étudiés ailleurs²⁸ : quelle est la modalité d'appréhension du beau la plus adéquate ? La pensée qui occupe là Mick naît en elle de façon spontanée à la différence de celle des divertissements qu'elle cherchera à se donner au début du chapitre II. 14 ; et l'on remarque que le sentiment de ce manque ne la pousse pas à s'agiter, à se disperser mais bien plutôt à se concentrer, voire à se blottir (« les bras entourant ses genoux »), à habiter le « temps vrai » de la musique. Voilà en quoi Mick est soustraite au second principe de sa misère.

§15

De même, la musique de Beethoven ne libère pas du tout l'adolescente de sa solitude comme les gestes, les mimiques et les paroles des quatre visiteurs de Singer font oublier au sourd-muet la sienne. Elle ne *divertit* pas Mick de sa solitude. C'est ici qu'il faut se pencher davantage sur certaines réactions corporelles du personnage. La musique produit chez elle une tension, une sorte de douleur. Non tant à cause du sentiment de manque évoqué plus haut mais parce que les sons qui s'emparent d'elle ont un effet violent. De fait, quiconque se rappelle les accords impérieux du début de l'*Eroïca*, quiconque, surtout, réécouterait en pensant aux réactions de Mick le passage dramatique du développement de ce même *allegro* initial où l'entrée *forte* et à contretemps du troisième cor souligne une dissonance qui a stupéfait les contemporains de Beethoven²⁹, comprendra que l'héroïne de Carson McCullers puisse se raidir ainsi à l'écoute, qu'elle serre les poings et

²⁷ « Elle n'arrivait pas à écouter assez bien pour tout entendre » (Carson McCullers, *op.cit.*, p.143).

²⁸ Voir Y. Landerouin, *Le roman de la quête esthétique, ou les leçons d'une littérature centenaire*, Éditions « Le Manuscrit », 2011.

²⁹ Voir les mesures 240 à 298 de la partition et pour cet accord dissonant, en particulier, les mesures 280-283. Le grand musicologue Maynard Solomon explique ainsi le tournant historique que marque en 1804 la 3^e symphonie de Beethoven : « il introduisit alors dans la musique instrumentale des éléments qui avaient auparavant été négligés ou jugés indésirables. Une des caractéristiques uniques de l'*Eroïca*, ainsi que des œuvres héroïques qui lui feront suite, est l'intégration à la forme musicale de la mort, l'instinct de destruction, l'angoisse et l'agressivité comme autant d'éléments de terreur que l'œuvre d'art doit transcender en son sein » (Maynard Solomon, *Beethoven*, New York, Schirmer Trade books, 2001, p. 252, nous traduisons).

même qu'elle finisse par se frapper les cuisses. Notons qu'elle réagira de façon similaire au sentiment éprouvé pour Bubber, son frère, après la fugue de ce dernier dans le chapitre 5 de la 2^e partie : « l'amour qu'elle éprouvait était si fort qu'elle le serrait [*squeeze*] contre elle jusqu'à ce que ses bras fatiguent³⁰ ». L'adjectif *hard* sert d'ailleurs à qualifier aussi bien cet amour (« *The love she felt was so hard...* ») que l'effet produit par l'*Eroïca* (« *The music came again harder...* »). Cette crispation du corps de Mick traduit donc sans doute à la fois une volonté d'appréhension, voire de possession, et ce qu'il y a de douloureux, de violent, d'éperdu dans le sentiment communiqué par la symphonie comme dans le sort du petit frère transfiguré à partir du jour où il tire sur Baby Wilson. Puisque – Carson McCullers nous le rappelle ici – une œuvre de Beethoven (c'est-à-dire pas seulement la musique au rythme de laquelle Mick frappe un punchingball au chapitre 11 de la 2^e partie³¹) parle autant au corps qu'à l'esprit, c'est tout son être qui est touché, et qui est touché en l'occurrence par le sentiment d'une certaine misère : la sienne (l'audition lui inspire les mots : « Seigneur, pardonne-moi, car je ne sais pas ce que je fais ») qui se confond avec celle de l'humanité errante, souffrante (à l'image du frère qu'elle serre dans ses bras en larmes).

§16

On pressent là une idée nouvelle. En même temps que cette douleur, cette crispation de l'être de Mick sur le manque et la misère, la musique de Beethoven déclenche un mouvement vers la transcendance. En effet, toute manifestation esthétique suggère un *au-delà* d'elle-même³². On remarque que s'agissant de l'*Eroïca* l'adolescente a du mal à en saisir la nature. À l'écoute des premières mesures de la partition, il lui semble d'abord voir « Dieu se pavanant dans la nuit³³ », mais rapidement elle sent que l'*au-delà* suggéré par une telle musique est elle-même ou, plus exactement, l'essence d'elle-même (« *the real, plain her* »). La symphonie la renverrait donc, au-delà des notes, à un *moi* plus authentique, un *moi* plus profond que ne l'est son *moi social* (comprenez : celui qui se manifeste maladroitement parmi les gens de sa famille ou à l'école, en dehors de l'*inside room*). Le texte de Carson McCullers amène facilement à l'esprit cette opposition si proustienne. Mais plus loin encore, il indique que l'*au-delà* de la manifestation musicale est (aussi ?) « le monde entier » (« *the whole world* »). La dernière partie de l'*Eroïca* donne à

³⁰Carson McCullers, *op. cit.*, p. 208 (VO p. 153).

³¹*Ibid.*, p. 302.

³²Voir *Le roman de la quête esthétique*, éd. cit., p. 18-30. En cela la musique se rapproche dans *The Heart is a Lonely Hunter* des phénomènes de la nature tel le chant de cet oiseau entendu auprès de Harry et qui pose une question sans mot (McCullers, *op. cit.*, II, 11, p. 309-310, VO p. 234). En cela, et aussi en raison de son caractère organique, le développement que l'*Eroïca* connaîtra dans la vie intérieure de Mick est comparé à la floraison des feuilles d'un grand chêne (*ibid.*, II, 9, p. 274, VO p. 206).

³³Carson McCullers, *op. cit.*, p. 143.

Mick l'impression de voir « les plus grands hommes du monde [*the greatest people in the world*] courir et s'élever en bondissant [*springing up*] de façon débridée³⁴ » (où l'on retrouve d'ailleurs l'adjectif *hard* : « *in a hard, free way* »). Ce dernier mouvement vers une transcendance correspondrait donc à un épanouissement du moi profond et solitaire de l'individu, dont l'être et l'existence se trouvent magnifiés par la symphonie, dans une communauté supérieure.

§17

On voit quel double effet la musique de Beethoven produit sur Mick. Elle l'écrase et en même temps l'élève. Par là même, elle la libère de sa solitude sans la libérer d'elle-même, de ce qui lui paraît être le plus précieux, le plus essentiel en elle. Elle ne permet pas de communier avec les membres proches, familiers, d'une assemblée réunie autour d'un grand homme, comme la communauté noire communie avec le Docteur Copeland dans les applaudissements qui saluent son discours le jour de Noël. À ce titre, il est significatif que le roman ne rapporte pas l'expérience d'une émotion musicale éprouvée en concert. Elle ne permet pas plus la communion *in absentia* avec un être lointain, une âme sœur qui serait Ludwig van Beethoven, même si le texte introduisant l'évocation de l'*Eroïca* suggère que l'adolescente peut en partie s'identifier à lui (« *When he was living he spoke in a foreign language and lived in a foreign place—like she wanted to do*³⁵ »). Elle amène l'individu à se sentir rejoindre harmonieusement l'humanité tout en étant plus que jamais soi-même au sein de son jardin secret. Ce n'est pas un hasard si l'expression que cette expérience épiphanique finit par trouver en Mick pastiche les Évangiles : « *Lord forgive me, for I knoweth not what I do*³⁶ ». Non pas qu'il faille parler ici d'une « religion de l'art » comme on le faisait au temps de Proust – en particulier au sujet de l'idolâtrie wagnérienne –, car le goût de l'adolescente pour Beethoven ou Mozart ne prend guère les formes d'un culte, mais le sentiment qu'elle éprouve a quelque chose de religieux par son intensité et son élévation. Le rapport ambigu des mots de Mick avec les paroles du Christ correspond à la gageure accomplie par son *moi* à travers cette expérience esthétique (rejoindre les autres sans s'aliéner) : ils s'inspirent de ceux du Christ sur la croix comme si Mick, magnifiée par l'audition de l'*Eroïca*, se distinguait en dignité, elle aussi, de tous les autres êtres ici-bas, mais on peut dire aussi qu'ils la rattachent à l'humanité errante et misérable puisque, dans sa bouche, le célèbre appel de l'homme-dieu à son

³⁴*Ibid.* Nous traduisons.

³⁵*Ibid.*, p. 142 (VO p. 100) : « De son vivant, il parlait une langue étrangère et vivait dans un pays étranger – comme elle en rêvait ».

³⁶« Seigneur, pardonne-moi, car je ne sais pas ce que je fais » (*ibid.*, p. 144, VO p. 102). La traduction française ne rend pas compte de l'orthographe archaïque adoptée ici par Carson McCullers afin de rappeler le texte anglais des Évangiles.

père se transforme en « pardonnez-moi, car je ne sais pas ce que je fais ».

CONCLUSION : LA MUSIQUE ET SINGER

§18

Le roman représente peu d'expériences aussi satisfaisantes du rapport à soi-même et au monde que cette découverte de la 3^e symphonie de Beethoven. D'ailleurs, on notera qu'à la fin du roman, Mick, aussi abattue soit-elle par le travail débilitant qu'elle doit effectuer pour aider sa famille, gardera un espoir en la musique (« *It had to be some good if anything made sense. And it was too and it was too and it was too and it was too. It was some good*³⁷ »), même si l'on peut toujours considérer que la répétition obstinée de « *it was too* » indique combien sa croyance en la valeur de son expérience de la musique tient de la méthode Coué. Est-ce une expérience plus satisfaisante que son rapport à Singer ?

§19

Il est évident – et on l'a déjà souligné – que l'une n'est pas entièrement dissociée de l'autre. Singer a sa place dans les rêveries que la musique inspire à l'adolescente : à la fois en tant qu'ambition à poursuivre (elle l'imagine spectateur de ses triomphes dans la salle où elle dirigera ses propres œuvres³⁸) et manifestation esthétique à appréhender : le « Lord » auquel s'adresse les paroles christiques prononcées après l'audition de l'*Eroica* finit par s'identifier pour elle au sourd-muet (« Dieu était silencieux – c'était peut-être pourquoi elle repensait à lui³⁹ »). Nourrissant de bien des manières le goût de Mick pour la musique, Singer a surtout pour rôle en la matière de le justifier comme goût constitutif de l'essence de son être, conformément à l'idée selon laquelle le comportement de l'adolescente en dehors de son « *inside room* » cacherait son moi profond et authentique.

§20

Pour saisir ce rôle, il faut reconsidérer l'interprétation que l'on a faite un peu partout de la dimension christique du personnage central de *The Heart is a Lonely Hunter*. Quel rôle religieux le sourd-muet joue-t-il dans la communauté abstraite, provisoire et, en vérité, impossible dont il est le centre ? Que rêvent en lui ses quatre visiteurs, lesquels n'ont pas manqué d'être rapprochés des quatre évangélistes ? Par son silence, son attitude bienveillante, son mystère, sa sérénité apparente, il représente un être susceptible d'avoir une compréhension totale et immédiate (au sens où elle ne passerait par aucun médium, intermédiaire) de ce qu'ils sont essentiellement, de ce qui les définit comme individus, sans pour autant qu'ils aient à rougir en quoi que ce soit d'une telle compré-

³⁷Carson McCullers, *op. cit.*, p. 399 (VO p. 302). Voici une traduction plus littérale (plus lourde aussi, il est vrai) que celle de l'édition de référence : « Cela aurait quelque valeur, si les choses ont un sens. Et cela en avait déjà et cela en avait déjà et cela en avait déjà et cela en avait déjà. Cela avait de la valeur ».

³⁸*Ibid.*, II, 9, p. 274 (VO p. 206).

³⁹*Ibid.*, p. 145 (VO p. 102). Nous traduisons.

hension. Bien au contraire, le texte nous incite à dire que Singer les *justifie*. Et, dans une certaine mesure, il faut entendre ici ce mot à la lumière d'une conception luthérienne de la justification : il les rend justes (*fromm* serait le mot de Luther⁴⁰) quand ils se sentent misérables. Il est tentant, en effet, de rapprocher en cela le rôle du sourd-muet de celui que les chrétiens attribuent au Christ dans la tradition protestante où Carson McCullers a été élevée. Il est l'être dont la venue justifie à elle seule l'homme comme être imparfait et incapable dans sa misère de se sauver lui-même. C'est pourquoi Mick, Biff, Jake et Copeland veulent croire en lui malgré l'absence de preuves qu'il ait une telle capacité de compréhension et de justification, voire, ainsi que le dirait un chrétien, *contre les preuves* (Singer n'écrit-il pas à Antonapoulos au sujet de Mick : « *She knows I am deaf but she thinks I know about music*⁴¹ » ?). C'est pourquoi ils retrouvent auprès de lui le calme et l'espoir. Mais on voit ici la différence avec le Christ : le sourd-muet justifie ses visiteurs non au regard de Dieu mais à leurs propres yeux. Croire en lui c'est croire en soi-même, de même que le sourd-muet ne croit jamais autant en lui-même que lorsqu'il entrevoit sa propre image dans l'œil d'Antonapoulos⁴² (le rêve de Singer a clairement établi pour le lecteur ce parallèle entre les cultes que les uns vouent à un autre). Il ne s'agit pas tant de contemplation narcissique que de remède contre le doute de soi. Mais le récit suggère que Mick et les autres ne peuvent croire à ce rôle salutaire de Singer qu'aussi longtemps que ce dernier croit qu'Antonapoulos peut jouer le même rôle pour lui. Lorsqu'il apprend la mort de son ami à l'asile, il perd soudain sa sérénité et son goût pour la vie. Il ne se suicide pas parce qu'il espère en quelque au-delà de la vie mais parce qu'avec Antonapoulos il a perdu la croyance qu'il existe un être en ce monde capable de le justifier, c'est-à-dire de justifier sa propre existence. Et après son suicide, ses quatre visiteurs vont à leur tour se sentir vides et inutiles, car ce suicide a sapé à leurs yeux l'idée qu'il était en lui-même sa justification et par là même qu'il pouvait être la leur. Alors que la mort du Christ a dans la philosophie chrétienne la valeur d'un sacrifice qui parachève et cimente l'idée que représente le fils de dieu, celle de Singer compromet la validité de l'idée qu'il incarnait pour ceux qui l'aimaient.

§21

Ce détour par une interprétation de la dimension christique du personnage et de ses limites permet d'établir que l'expérience de la musique, telle qu'elle apparaît à tra-

⁴⁰Voir Martin Luther, *De la liberté du chrétien*, *Préfaces à la bible*, traduction et commentaires de Philippe Büttgen, Seuil, coll. « Points Essais », 1996.

⁴¹« Elle sait que je suis sourde mais pense que je m'y connais en musique » (Carson McCullers, *op. cit.*, p. 246, nous traduisons, VO p. 184).

⁴²Lors de la scène des retrouvailles à l'asile, Singer regarde son ami et voit dans ses yeux « *the little rectangled pictures of himself* » [son propre reflet en petites images rectangulaires] (II. 7, p. 250, VO p. 188).

vers l'évocation de la découverte de l'*Eroïca*, est finalement plus essentielle pour le personnage le plus autobiographique du roman que son rapport à Singer. Il est significatif que l'espoir qu'a nourri en l'adolescence l'audition des œuvres de Mozart, Beethoven, etc. survive, malgré tout, à la mort du sourd-muet et donc à la croyance qu'elle avait en lui. D'autant plus significatif qu'on peut soutenir qu'aucun espoir ne s'impose aussi nettement dans la dernière partie du roman. Rappelons qu'il se termine pour Copeland sur un sentiment d'inachèvement, d'écœurement (le docteur entend encore les voix qui l'ont animé pendant toutes ces années mais elles lui semblent maintenant soit inutiles soit oppressantes). Rappelons que Jake Blount se sent vide et fatigué à l'idée de devoir prendre un nouveau départ, de tout recommencer dans une autre ville, et que l'espoir invoqué à la dernière ligne du chapitre le concernant reste pour le moins vague⁴³. Quant à Biff, il a peut-être réussi à en « arriver aux points essentiels », comme l'envisageait Carson McCullers dans l'*Esquisse pour « Le Muet »*⁴⁴, mais le fait qu'il finisse par se « préparer posément [*he composed himself soberly*] à l'arrivée du matin » ne semble pas constituer en soi une réponse ferme et définitive à la question qui l'occupait encore quelques secondes auparavant : « Enfin, était-il un homme sensé oui ou non⁴⁵ ? ». Le « *Some good* » qui clôt le dernier chapitre consacré à Mick Kelly résonne comme une affirmation autrement plus positive.

§22

Contrairement à ce qui se passe dans *Le Vice-Consul*, la musique donne donc accès à une espèce de transcendance. Une espèce sans doute indéterminée et insaisissable mais, dans *The Heart is a Lonely Hunter*, où la foi chrétienne apparaît comme asservissante, aliénante (pour les noirs qui croient en un Dieu aux yeux bleus) ou pervertie (voir le personnage de Simms et le discours de Jake Blount sur le sort du message du Christ en Amérique), où la transcendance philosophique d'un Spinoza et d'un Marx s'avère finalement écrasante, où le rôle salutaire joué aux yeux d'autrui par quelques idoles humaines est compromis par leur mort, c'est la seule qui puisse offrir une issue satisfaisante à la dialectique de la solitude et de la communauté. Retenons qu'elle n'a rien à voir avec le sentiment de dépasser les autres, de leur être supérieur que Mick espère ressentir en maîtrisant un instrument, un orchestre ou l'art de la composition. Ce que la 3^e symphonie de Beethoven apporte à la petite promeneuse solitaire n'est pas une *distinction*, au sens où l'entendait Bourdieu, mais une *justification* de son existence qui ne tient pas à celle des autres et la possibilité de s'élever au-dessus de la misère ontologique des êtres humains tout en les rejoignant dans le sentiment de cette misère.

⁴³ « *There was hope in him* » (Carson McCullers, op. cit., p. 394, VO p. 298).

⁴⁴ *Esquisse pour « Le Muet »*, op. cit., p. 422.

⁴⁵ « *Was he a sensible man or was he not?* » (Carson McCullers, op. cit., p. 405, VO p. 306).

Quelques mots à propos de : Yves Landerouin

Notice

Pour citer cet article

Yves Landerouin, « La musique comme accès à la transcendance dans *Le cœur est un chasseur solitaire* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 04/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/540>.

Aspremont, v. 1549-2333 : l'ambassade de Naimes auprès d'Agolant

François Suard

§I

Arrivé à proximité de la montagne d'Aspremont¹ (v. 1427), Charlemagne veut envoyer en avant un chevalier qui observera les troupes d'Agolant et portera un message à leur chef. La mission est périlleuse, car la montagne présente toutes sortes de dangers, outre celui de la rencontre avec l'ennemi. Ogier se propose aussitôt, mais il est récusé, ainsi que de nombreux autres candidats à cette ambassade : pas question de risquer la vie d'un chef important, un chevalier sans avoir fera l'affaire, qui sera récompensé s'il peut revenir. Richier, « nourri » de Naimes², se présente et est agréé, en dépit des protestations de son maître³, qui le trouve trop jeune pour cette mission. Il entreprend l'ascension pé-

¹Le ms. BnF fr 25529 emploie majoritairement la forme « Agoulant ». D'accord avec la tradition manuscrite et avec les œuvres apparentées, nous écrivons « Agolant ».

²Richier a été formé par Naimes au métier de chevalier.

³On mesure dès ce moment les ressemblances et les différences de ce passage avec la scène de la désignation d'un ambassadeur auprès de Marsile dans la *Chanson de Roland* (l. XVII-XXVI). Ganelon est un personnage de premier plan, et non un « pauvre chevalier » ; sa désignation est cause du drame de Roncevaux, alors que celle de Richier n'entraîne aucune conséquence dans la marche générale de l'action.

rilleuse, mais à peine a-t-il échappé à un torrent impétueux que son cheval est attaqué par un griffon qui s'empare de l'animal : réussissant à s'échapper, et abandonnant sur place un de ses éperons, l'infortuné n'a plus qu'à revenir piteusement au camp. Croyant que Richier n'a pas vraiment entrepris l'ascension de la montagne, Naimés lui adresse de vifs reproches, regrettant d'avoir été son éducateur (v. 1534) puis décide, malgré les craintes de Charles, de partir à son tour (l. 96).

§2

Commence alors une longue séquence de près de 800 vers, dont les aspects très variés offrent un vif intérêt et dépassent le cadre de la mission confiée par Charlemagne : elle présente donc une certaine autonomie par rapport au contexte. On étudiera les étapes successives de cette ambassade, dont le souvenir de celle de Ganelon auprès de Marsile dans la *Chanson de Roland* n'est pas absent, avant de conclure sur les enseignements qu'on peut tirer de cet épisode pour la conduite et le contenu de l'action dans *Aspremont*.

I. UNE ASCENSION PÉRILLEUSE (v. 1549-1666).

§3

L'échec de Richier a déjà montré les périls encourus par qui se risque sur la montagne d'Aspremont (l. 95). Un torrent impétueux a séparé cavalier et monture, l'un s'accrochant à un rocher, l'autre étant sauvé par un buisson (v. 1507-1510). Mais la nature sauvage de la haute montagne n'est pas seule en cause : le merveilleux intervient avec l'apparition d'un oiseau monstrueux, un griffon, qui saisit le cheval de Richier par la tête, qu'il emportera seule dans son repaire pour en nourrir ses petits, le cou de l'animal s'étant rompu (v. 1516-1518). C'est la première fois, semble-t-il, que cet animal fantastique, issu du *Physiologus*⁴, qu'on rencontre dans le *Voyage de Saint Brandan*⁵ ou dans la *Chanson du duc Ernst*⁶, apparaît dans une chanson de geste ; on le retrouvera dans les continuations ou remaniements épiques des XIV^e-XV^e siècles, notamment ceux de *Huon de Bordeaux*. Ce sont donc ces éléments naturels et surnaturels que va devoir affronter Naimés : la chanson développe considérablement le récit de cette ascension par rapport à l'aventure de Richier, qui n'occupait qu'une seule laisse (95), et le conseiller de Charlemagne va triompher là

⁴Voir Jacqueline Leclercq-Marx, « Drôles d'oiseaux : la caladre, le phénix, la sirène, le griffon et la serre dans le *Physiologus*, les bestiaires et les encyclopédies du XIII^e siècle », dans *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, sous la direction de Chantal Connochie-Bourgne, Presses de l'Université de Provence, 2009, p. 163-178. En ligne : <https://books.openedition.org/pup/4281> (page consultée le 7 novembre 2019).

⁵Premier quart du XII^e s., édition-traduction de Ian Short, Union générale d'éditions, 10/18, Bibliothèque médiévale, 1984, visible sur Google, avec des illustrations de Dominique Tixhon.

⁶Voir sur Google la traduction de ce texte de la fin du XII^e siècle par Jean Carles et Claude Lecouteux. En ligne : <https://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/ernst/ernst.htm> (page consultée le 7 novembre 2019).

où son « nourri » a échoué.

§4

Le froid et la neige accueillent Naimés dès le début de son ascension⁷ :

Par le hauberc commence a refroidier,
Jusqu'au talon n'i remest que moillier (v. 1554-1555).

§5

Il lui faut ensuite traverser le torrent impétueux qui charrie des glaçons, mais, plus heureux que Richier, et grâce à la puissance de son cheval Morel, il parvient sur l'autre rive (l. 99). Il n'est pourtant pas au bout de ses peines, car il a pénétré dans un domaine peuplé d'animaux hostiles, et le poète quitte maintenant le réel pour aborder le domaine de l'imaginaire : à côté d'animaux dangereux mais observables, même si tous ne sont guère plausibles dans cette montagne glaciale (aigles, autours, scorpions, crocodiles, v. 1590-1591), on y rencontre des alérions et bien sûr le griffon, qui a flairé une nouvelle proie. Mais Naimés manifeste à nouveau sa supériorité en coupant les pattes du monstre, qui a commencé de soulever son destrier. Il rapportera un ongle immense de la bête comme preuve de sa victoire (v. 1601-1608⁸). Il trouve ensuite sur les lieux du combat l'éperon que Richier avait perdu en courant pour échapper au griffon et se repent d'avoir adressé à son « nourri » des reproches injustifiés (v. 1609-1613) : ce retour en arrière est aussi pour le poète un moyen discret d'assurer la continuité de sa narration.

§6

La suite du séjour de Naimés sur la montagne constitue une micro-épopée héroï-comique (v. 1616-1666), dont Morel est aussi le héros⁹. Cavalier et monture ont trouvé refuge « entre .ii. roches » (v. 1636), et souffrent tous deux du froid. Naimés est glacé et claque des dents : « Et si n'ot dent dont ne feïst martel » (v. 1645), mais il plaint aussi le sort de son destrier, qui a froid lui aussi, et auquel il ne peut donner sa provende. Au matin, nouveau combat contre des animaux malfaisants, une ourse, puis des léopards et d'autres fauves ; plus heureux contre ces animaux que contre le froid, Naimés les met hors de combat et se dirige, le matin venu, vers la Calabre bordée par la mer. Il aperçoit alors les troupes d'Agolant, qui viennent de débarquer à Rise (Reggio) et commence sa descente vers la plaine.

§7

Cette première partie de la mission de Naimés constitue un épisode pittoresque, peu attendu dans le motif traditionnel de l'ambassade, qui transporte rapidement le messager

⁷Notons que l'évocation de la neige et du froid sur l'Aspromonte ne relève pas de la fiction : le sommet le plus élevé est le Montalto, qui culmine à 1956 m. d'altitude, et il existe aujourd'hui une station de ski à Gambarie, dont le domaine se situe entre 1350 et 1700 m.

⁸Cet ongle serait conservé à Compiègne ; voir aussi v. 2314-2316.

⁹Le jeune Roland fera, à la fin de la première partie de la chanson, le meilleur usage de ce destrier remarquable (v. 5117-5122).

auprès de celui à qui il doit s'adresser. Cette ascension périlleuse, cette rencontre avec des animaux féroces, cette familiarité à la fois émouvante et plaisante entre Naimes et sa monture présentent sous un jour imprévu le personnage du conseiller de Charles, auquel sa sagesse ne sert ici de rien, qui s'est même rendu injuste en adressant des reproches immérités à Richier, mais qui supporte vaillamment des éléments naturels hostiles et prouve sa vaillance en mettant à mal des animaux de cauchemar, avant de combattre tout à l'heure un adversaire bien humain. L'épisode conforte par ailleurs l'hypothèse de la composition de la chanson par un bon connaisseur de la région, travaillant peut-être à la cour de Messine, comme le pensait Philip-August Becker¹⁰.

2. PROLÉGOMÈNES À L'AMBASSADE : LA RENCONTRE DE GORHANT ET L'ARRIVÉE À RISE (v. 1667-1933).

§8 Avant de conter l'entrevue entre Naimes et le sarrasin Agolant, la chanson revient un moment en arrière : lorsque le chef sarrasin a débarqué à Rise, un espion est venu lui rendre compte de l'approche des chrétiens et a fait l'éloge de ceux-ci. Furieux, Agolant demande à ses vassaux que l'un d'entre eux aille estimer le nombre des adversaires. C'est Gorhant qui est retenu ; il se met en route et se dirige vers la montagne, ne pouvant manquer de rencontrer Naimes, qui est en train d'en descendre :

Aspremont puie qui si est dolerous,
Naymes avale le tertre perillos (v. 1785-1786).

§9 Il s'agit ici d'un procédé d'entrelacement dont le poète n'est pas avare : il vise à enrichir le temps du récit d'un épisode nouveau, mais qui s'est déroulé avant le moment où l'on est parvenu, et qui permet d'anticiper sur la scène qui va suivre, ici la rencontre de deux messagers appartenant à des camps opposés. Quelles sont les informations données par cette scène repoussée dans le temps ? D'abord l'arrogance d'Agolant, pour qui la victoire sur les chrétiens ne fait aucun doute

« Qar s'il estoient de fin acier trempé
N'avroient il en vers moi poesté » (v. 1704-1705),

§10

¹⁰Voir « Aspremont », *Romanische Forschungen* 60, 1947, p. 27-67, repris dans *Zur romanischen Literaturgeschichte*, München, 1967, p. 356-387.

mais aussi les dissensions à l'intérieur du camp sarrasin lors de la désignation du messager (v. 1706-1753). Gorhant récuse Salatiel (v. 1716-1717), le roi de Béfanie exhorte Agolant à attaquer Charlemagne au plus vite, dans un combat sans nul doute victorieux qui lui assurera la possession de la France (v. 1719-1730), conseil qui fait rire Balant et provoque les soupçons du roi de Val Fleurie (v. 1732-1737).

§I1 Gorhant, sénéchal d'Agolant (v. 741), que nous avons déjà rencontré auparavant¹¹, se présente alors et reçoit l'aval de son maître. C'est un chevalier plein d'allant et sûr de lui : somptueusement équipé, il est prêt à aller « veoir Charlemaigne et Rollant » (v. 1764)¹². C'est l'ami de la reine, femme d'Agolant, qui l'incite à faire preuve de vaillance :

« S'onques m'amas, or m'en montre sanblant » (v. 1768).

§I2 Il sait pratiquer les jeux et les exercices chevaleresques, est aimé des dames mais s'intéresse surtout à la reine (v. 1783-1784). Un tel portrait n'est pas sans rappeler celui de Margariz de Sibilie dans le *Roland*¹³.

§I3 Le récit s'achemine vers une scène héroï-comique : on va assister à la rencontre de deux chevaliers antagonistes cheminant sans le savoir l'un vers l'autre, et cette confrontation qui va suivre comportera des aspects plaisants.

§I4 La rencontre commence par une dispute au sujet des chevaux. Naimés, avec ironie, suggère à Gorhant de poursuivre son ascension à pied, afin d'épargner son cheval ; il expose ensuite l'objet de sa mission. Gorhant réplique en exigeant que Naimés lui donne Morel et, comme Naimés ruse et tergiverse¹⁴ dans le souci d'accomplir sa mission – il ne donnera pas son cheval avant d'avoir rencontré Agoulant – il passe à l'attaque.

§I5 Ce petit passage (l. 114-115) oriente dans un sens plaisant le motif du défi : Naimés n'attaque pas tout de suite le Sarrasin ; tout à sa mission, il éviterait volontiers un duel. Lorsqu'il s'y résout, répondant à l'assaut de Gorhant, il manifeste sa supériorité : son coup d'épée est si violent

Que li paiens a la teste estonnee,
Qu'il ne vit gote de demi liuee. (v. 1849-1850)

¹¹Il a pris la défense de Balant, accusé de trahison au retour de son ambassade (l. 42).

¹²Petite inconséquence ici de l'auteur de notre version : il connaît la *Chanson de Roland* et le lien étroit qui unit le héros et son oncle, mais oublie que Roland, à ce moment du récit, ne peut encore être nommé par les Sarrasins, puisqu'il n'est pas encore entré en scène.

¹³Éd. Cesare Segre, l. LXXVII.

¹⁴Il s'amuse à proposer un échange entre le très beau cheval blanc de Gorhant (voir les v. 1818-1822) et son propre cheval, dont le nom (Morel) dit bien la robe noire.

§16 Mais Gorhant est un adversaire puissant et courageux ; de plus, il se souvient de son amie, et la lutte reprend, acharnée, jusqu'au moment où les deux combattants s'arrêtent, épuisés. Un dialogue s'engage, favorisé par le fait que Naimés sait bien que le meurtre de Gorhant risquerait de nuire à sa mission (v. 1858-1861), et ce dernier se laisse persuader de renoncer à la lutte, qui pourrait être reportée après l'ambassade.

§17 Ce petit passage a l'intérêt de manifester, au-delà d'une joute dont le chrétien ne peut que triompher et qui inspire à Gorhant de l'admiration (v. 1874-1875) – comme le spectacle de la cour de Charlemagne l'avait inspirée à Balant (l. 22-23) – l'habileté de Naimés, qui se montre digne de l'éloge que le poète a fait de lui au début de la chanson. Quant à Gorhant, c'est un adversaire redoutable mais loyal, comme le montre son attitude dans le quiproquo plaisant qui accompagne son arrivée au camp d'Agolant (v. 1902-1923). Gorhant est en effet reçu en héros, les Sarrasins et Agolant lui-même croyant que Naimés est son prisonnier ; Gorhant les détrompe sans hésiter, présentant son compagnon comme un messenger et reconnaissant sa défaite :

« Tolir li voil son cheval auferrant,
Desfendu l'a molt tres hardiement » (v. 1918-1919).

3. L'AMBASSADE (v. 1934-2133) : AMIS ET ENNEMIS.

§18 Avant même que Naimés n'ait exposé l'objet de son ambassade, Agolant le menace de mort, et le chrétien tire l'épée, prêt à se défendre. Il reproche à Agolant son attitude et profère son message, d'où un vif échange avec le Sarrasin. Jusqu'ici, le souvenir des premiers moments de l'ambassade de Ganelon, qui est prêt lui aussi à vendre chèrement sa vie, est repérable¹⁵. Mais la différence est aussi très nette : Naimés ne s'est pas présenté comme le prince qu'il est, mais comme un pauvre soudoier qui recevra récompense après sa mission (v. 1938-1942). On retrouve ici la logique des réticences de Charles pour le choix d'un messenger : un personnage de haut rang court un danger mortel, et c'est pour cette raison que Naimés ruse et dissimule son identité.

§19 La suite de l'ambassade fait se succéder les péripéties. Arrive Balant, qui reconnaît aussitôt Naimés et calme le jeu : il désarme celui qui l'avait reçu courtoisement lors de son ambassade auprès de Charlemagne, lui promettant assistance guerrière s'il en est besoin et lui passant au cou un manteau somptueux.

§20 Naimés peut maintenant s'exprimer en messenger de l'empereur et non en guerrier prêt à combattre. Il reproche à Agolant son appétit de conquête, voué à la catastrophe,

¹⁵Éd. cit., l. XXXIV.

et demande, si le Sarrasin maintient ses prétentions, qu'un jour soit fixé pour une bataille générale ; il écarte hautement la demande de soumission de Charles à Agolant et de conversion à l'islam. On notera que les quatre laisses 124, 125, 126 et 127 renouent en partie avec le système des laisses parallèles, avec un vers d'intonation presque identique pour les trois premières :

Naymes estut devant roi Agoulant (v. 1976)
 Devant le roi an estant Naymes fu (v. 1987)
 Devant le roi fu Naymes an estant (v. 2005)

§21 De même une formule proche initie les adresses de Naimés à Agolant, soit à l'intérieur de la laisse :

« Riches rois, sire, avez moi antendu ? » (v. 1997, l. 125)
 « Entendez-moi, riche roi Agoulant » (v. 2007, l. 128)

§22 soit à l'initiale :

« Agoulant sire, dist Naymes de Baivier » (v. 2019).

§23 Nous retrouvons dans ces procédés le recours à la répétition lyrique qui donne à ce passage, qui précède la confrontation entre deux univers inconciliables, toute sa majesté ; cette tonalité est relativement rare dans la chanson comme dans la séquence étudiée.

§24 Mais une péripétie nouvelle intervient, avec l'intervention de Sorbrin (v. 2037), qu'Agolant a fait appeler ; il s'agit sans doute du même personnage que l'espion qui a décidé le chef sarrasin à envoyer Gorhant en mission auprès des chrétiens (l. 107¹⁶). Interrogé par Agolant sur Charlemagne, Sorbrin énumère les princes français ; il réserve un sort particulier à Girard de Fraite, dont il exalte la puissance tout en soulignant son hostilité à l'empereur. On peut se demander quel est le sens d'une telle évocation, qui n'apprend rien au lecteur : peut-être le Sarrasin veut-il évoquer une faille importante dans le dispositif des chrétiens, de façon à rassurer son seigneur sur ses chances de résister à ses adversaires¹⁷.

¹⁶Cet espion est nommé Saladin dans *L3* (éd. De Mandach, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe, t. IV*, « Chanson d'Aspremont », Genève, Droz, 1980, v. 2677), mais ce ms. ne comporte pas d'intervention d'espion au cours de l'ambassade de Naimés. Sorbrin a déjà été nommé dans notre version de la chanson lorsque Balant met en question la réussite de l'entreprise d'Agolant, prédite par ce personnage : « Mar acointa rois Agoulanz Sorbrins / Qui de ceste uevre li a esté devin / Qu'il viaut que cist soient a lui anclin » (v. 402-404).

¹⁷Peut-être le poète veut-il aussi rappeler que, malgré son départ pour la croisade, Girard reste un adversaire potentiel pour Charlemagne.

La suite de son propos vise en tout cas à affaiblir les forces de Charlemagne : il déclare reconnaître Naimés de Bavière dans le messager et conseille à Agolant de le faire périr, car sa mort serait une perte considérable pour les chrétiens, alors que sa vie est un danger pour les Sarrasins :

« Ne porriez plus les François esmaier.
Et s'il s'an va, molt vos puet corocier . » (v. 2077-2078).

§25 Voici donc un coup de théâtre, créateur de suspens : Naimés est plus que jamais en danger au camp d'Agolant. Mais, nouvelle péripétie, Balant, qui est présent, oblige discrètement mais fermement Sorbrin à se taire et prend la défense du messager, en rappelant l'accueil généreux qui lui a été réservé par les Français et en menaçant Agolant d'abandonner son service s'il n'adopte pas la même attitude que Charlemagne. De son côté Naimés, tout en maintenant sa fausse identité

« Je n'ai de terre se molt petitet non » (v. 2106)

§26 réitère sa demande d'un jour fixé pour la bataille, tout en mettant le Sarrasin en garde contre le grand danger qu'il court en s'attaquant aux chrétiens :

« De cele gent q'avez or an baillie,
Poi s'an ira la ou el fu norrie » (v. 2123-2124).

§27 Agolant accepte et le jour de la rencontre est fixé au lendemain de la Toussaint.

4. UNE REINE AMOUREUSE, UN ADVERSAIRE GÉNÉREUX (v. 2134-2288).

§28 La mission de Naimés est terminée, et l'épisode pourrait prendre fin ici ; il se prolonge pourtant sur plus de cent vers et développe deux aspects de nature différente. Le premier met en scène une reine amoureuse. Ayant entendu parler du messager, la femme d'Agolant¹⁸ le fait mander sous sa tente alors qu'il s'apprête à partir et est séduite par sa beauté, même si ce n'est pas celle d'un tout jeune homme !

Jent ot le cors et bel et acesmé,
Camoisié fu dou hauberc c'ot porté,
Et le chief ot .i. petit fenestré. (v. 2162-2164)

¹⁸Le ms. 25529 ne lui donne pas de nom ; certains mss et la prose de David Aubert la nomment Anfelise.

§29 Elle lui demande s'il est marié et, sur sa réponse négative, lui passe au doigt un anneau magique qui le protégera de tous les dangers. C'est bien un gage d'amour qu'elle lui donne, comme le montre la fin de son propos :

« Se vostre corps a bien le mien amé,
Tote ma vie m'en avrai an chierté » (v. 2191-2192),

§30 et la dame pleure lorsque Naimes prend congé¹⁹. La réaction de celui-ci peut paraître énigmatique :

« — Dame, dist il, tant m'avez honoré,
De vos respondre me faites esgaré » (v. 2194-2195),

§31 mais l'affirmation d'un tel embarras ressemble fort à une dérobade : Naimes se dispense ainsi de répondre à l'aveu amoureux de la reine et demande immédiatement son congé ; on peut donc considérer qu'il est resté insensible à ces déclarations. Lorsque plus tard il retrouvera à Rîse la reine amenée auprès de Charles par Girard, il se contentera de rappeler qu'il n'a pas oublié le don de l'anneau (v. 10888²⁰).

§32 On voit ici comment le poète, se souvenant toujours de l'ambassade de Ganelon auprès de Marsile, où Bramimonde promet au Français d'envoyer des joyaux à son épouse²¹, développe et transforme cette partie de l'épisode. Il montre que le charme du héros chrétien est irrésistible auprès de la reine païenne, mais que ce héros ne se détourne pas de sa mission : il n'est pas question dans *Aspremont* de faire de Naimes un héros amoureux, qui pourrait prétendre épouser la belle sarrasine une fois la victoire remportée. On pourrait s'étonner qu'il accepte néanmoins l'anneau qu'elle lui donne : toutefois il ne s'agit pas ici de bijoux de grande valeur, mais d'un moyen d'accomplir ses missions avec plus de sécurité.

§33 Reste à prendre congé de Balant, et la scène est autrement plus développée que pour la séparation d'avec la reine (v. 2197-2244). Se situant toujours par rapport à l'ambassade de Ganelon, le poète montre que Naimes n'a garde d'accepter pour lui ou pour les siens, contrairement au traître, les cadeaux – pièces d'armement, vaisselle précieuse, destriers – que Balant, par amitié, veut lui offrir (v. 2197-2211). Il accepte en revanche le don d'un

¹⁹Le désir de la reine est exprimé de façon beaucoup plus crue dans le ms. W, édité par Louis Brandin (*La Chanson d'Aspremont*, CFMA 1970 [1923]), v. 2635-2642 : la dame mettrait volontiers Naimes dans son lit.

²⁰La reine sera donnée pour épouse à Florent, beau-frère de Girard, après s'être convertie.

²¹Éd. cit., l. L.

cheval magnifique destiné à Charlemagne, cheval dont la description occupe une laisse entière (l. 138, v. 2213-2229²²) et reçoit la promesse faite par Balant de se convertir. Pas plus que Naimés toutefois, Balant n'est traître à sa cause : il n'abandonnera pas son seigneur dans la confrontation armée qui va suivre (v. 2235-2237, 2279-2283), même s'il ne doute pas de la tournure que prendront les événements :

« Mais je voi bien comment li plaiz penra » (v. 2283) ;

§34 il prévoit en effet la défaite sarrasine, qui lui permettra de se convertir.

§35 La scène se termine par une halte dans la tour qui se trouve sur un contrefort de la montagne d'Aspremont ; elle a été fortifiée par Eaumont qui est pour l'instant parti piller la contrée (l. 143-144) et marque la frontière avec la zone occupée par les Sarrasins. Le choix de cet endroit n'est pas laissé au hasard, car Naimés verra dans cette tour le lieu par lequel il faut passer – qu'il faut donc conquérir – pour aller combattre Agolant

§36 Enfin, au moment où les deux chevaliers se séparent, Naimés fait don à Balant d'une croix, scellant ainsi son amitié avec lui et manifestant la certitude de le voir un jour rejoindre les chrétiens (v. 2265-2275).

5. UNE AMBASSADE AUX MULTIPLES ASPECTS.

§37 Cette longue séquence est riche d'informations et peut être lue de différentes manières.

§38 5. 1. Elle présente vis-à-vis du contexte une relative autonomie, même si elle répond parfaitement à son objectif premier : permettre à un chevalier chrétien d'aller trouver, au-delà de la montagne d'Aspremont, les Sarrasins et de sonder leurs intentions en leur portant un message. Naimés est arrivé au camp d'Agolant, lui a délivré le message dont il est porteur et un jour a été fixé pour la bataille entre les deux camps ennemis. Mais plusieurs éléments supplémentaires sont également intervenus : un récit d'ascension périlleuse, un dialogue et une joute avec Gorhant, messenger d'Agolant, le secours apporté par Balant au cours de l'ambassade, une tentative de séduction de la part de la reine et la conclusion d'une amitié solide entre Naimés et Balant.

§39 On a donc affaire à un récit qui juxtapose des séquences de tonalité diverse et multiplie les péripéties, sans perdre de vue la finalité de l'action entreprise. L'ascension de

²²L'éloge du cheval est repris v. 2284-2286. Le rappel de ce don sera fait lors de l'adoubement de Charlemagne (v. 3531-3532) puis au moment de la capture de Balant par Naimés : « A Charlemaigne donas le cheval blanc » (v. 5109).

Naimés est un récit d'aventures comportant des éléments fantastiques, mais il débouche sur une conclusion d'ordre stratégique : impossible de rejoindre l'ennemi en passant par la montagne, mais bien par la tour dans laquelle Naimés s'est arrêté un moment avec Balant. C'est la conclusion que le héros tire à son retour de mission devant Charlemagne :

« Par Aspremont ne porrons nos monter,
Mes par la tor q'Agoulanz fist fermer » (v. 2318-2319).

§40 Dès la fin de son ascension, Naimés pensait du reste que l'armée chrétienne ne pouvait gravir Aspremont (v. 1584-1586).

§41 La rencontre avec Gorhant est de nature à assurer la continuité du récit et participe de la démarche cataleptique fréquente dans la chanson : pendant que tel événement est en cours, un autre a déjà commencé et la narration revient en arrière. Mais cette séquence met par ailleurs en évidence la vaillance de Naimés et son sens tactique : il serait dangereux pour l'accomplissement de sa mission de tuer un Sarrasin avant d'avoir rencontré le chef ennemi.

§42 L'entrevue avec Agolant, cœur de la séquence, donne lieu à péripéties : dénonciation faite par Sorbrin, secours apporté par Balant ; la profération du message n'est donc pas l'élément unique du passage. La démarche amoureuse de la reine, qui n'ajoute rien à l'ambassade, introduit, en le modifiant, un motif classique des épopées de seconde génération, celui de la Sarrasine amoureuse : elle souligne à la fois la fragilité du camp sarrasin et la loyauté de Naimés. Enfin l'attitude de Balant marque un progrès par rapport à son comportement lors de son ambassade auprès de Charlemagne : la conversion paraissait alors désirable mais impossible :

S'a vilenie ne li fust atorné,
Il s'atornast a la crestienté (v. 507-508) ;

§43 La décision est maintenant prise, mais sa réalisation reste soumise aux circonstances (victoire ou défaite des Sarrasins) et à la fidélité de Balant à son engagement vassalique.

§44 On peut considérer que ce type d'organisation du récit est une des caractéristiques de la chanson d'*Aspremont* : à plusieurs reprises par la suite, nous nous trouverons en face de séquences jouissant d'une relative autonomie, même si elles se situent dans la continuité logique du récit : les exploits de Girard, le duel qui termine la première partie de la chanson, sont de ce type, servant généralement à mettre en relief un personnage déterminé. Mais l'ambassade de Naimés reste un cas spécifique par son étendue et par la variété des morceaux qui la composent.

§45 5. 2. Le récit progresse, on l'a vu, par juxtaposition de passages, qui ne sont pas tous en eux-mêmes nécessités par l'objectif principal. Le motif de l'ambassade proprement dit, qui décrit une situation périlleuse dans laquelle un messenger risque sa vie, est honoré, mais modifié dans son contenu et surtout dans son contexte. Agolant veut en effet faire périr Naimés, comme du reste Charlemagne a voulu frapper Balant (v. 354-355) lors de l'ambassade de celui-ci, mais un assistant s'interpose, là Naimés (v. 356-357), ici Balant (v. 2083 *sqq.*). Mais l'intervention de Balant apparaît comme une péripétie qui annule l'effet d'une autre péripétie, la dénonciation de Sorbrin.

§46 Une telle accumulation fait de la rencontre de Naimés avec Agolant le noyau d'un récit d'aventures dont la tonalité générale est moins épique qu'héroï-comique et qui comporte des aspects purement romanesques. L'humour n'est pas absent de la description de Naimés, blotti avec son cheval entre deux rochers et claquant des dents. On le trouve également dans le dialogue entre Naimés et Gorhant qui précède leur combat, dans le quiproquo survenu lorsque les Sarrasins pensent que Gorhant amène Naimés prisonnier, dans la ruse du messenger prétendant n'être qu'un pauvre chevalier, ou encore dans les menaces adressées à voix basse à Sorbrin par Balant (v. 2079-2086) : il s'agit à certains moments de véritables scènes comiques. Quant au romanesque, il est sensible dans l'ascension aventureuse de l'Aspremont et dans la déclaration amoureuse de la reine sarrasine

§47 Il y a donc une sorte de profusion dans l'écriture de la chanson, mais elle utilise aussi des procédés qui la rendent cohérente tout en en modifiant progressivement les données. Naimés trouve dans la montagne l'éperon perdu par Richier, et son jugement antérieur sur son « nourri » est complètement transformé. Les parallélismes, qui permettent d'affirmer un rapport entre deux scènes distantes l'une de l'autre, interviennent dans ces modifications : le face-à-face de Naimés et d'Agolant à Rise est parallèle à celui de Charlemagne et de Balant à Aix, les retrouvailles de Naimés et de Balant renvoient à leur première rencontre et mettent en évidence les transformations affectant les deux scènes.

§48 On notera, en ce qui concerne la construction du récit, le fait de ne procurer qu'après coup certaines informations : Balant donne à Naimés pour Charlemagne un très précieux cheval blanc, mais le texte ne fait pas mention de ce don lorsque Naimés rend compte de sa mission (v. 2311-2316) : il n'est question que de l'ongle du griffon ; de même nous n'apprendrons qu'au moment de sa mort que Gorhant est le fils de Balant (v. 5060). De telles indications figurent-elles à leur place logique dans le manuscrit copié par le scribe ? Nous pensons plutôt que le poète ne donne certaines indications que lorsqu'elles lui semblent indispensables : justifier l'attitude reconnaissante de Naimés à l'égard de Balant lorsqu'il le fait prisonnier (v. 5101-5116), expliquer la douleur de Balant lorsqu'il voit mourir Gorhant (v. 5059-5062).

§49 5. 3. Ces séquences successives permettent de construire des personnages ou de leur donner plus de complexité. Devenu un héros aventureux, mais aussi un personnage capable de susciter l'amour, sachant manier l'ironie et la ruse aussi bien que les armes, Naimés devient, grâce à cet épisode, un personnage aux talents variés dont on comprend que la chanson veuille le célébrer (v. 3). On n'oubliera pas non plus le rôle de catéchète qu'il avait déjà joué avec Balant à Aix la Chapelle (l. 27-28) et qu'il retrouve, de manière plus brève, en commentant le don d'une croix qu'il fait à Balant (v. 2265-2277).

§50 Agolant confirme le caractère arrogant et démesuré que son message, porté par Balant, avait déjà révélé (l. 14), mais ses interventions sont au total assez brèves : il n'est certainement pas la figure principale de l'épisode. Gorhant, personnage déjà connu sous un jour favorable pour avoir défendu autrefois Balant, sert de faire-valoir à Naimés et se montre peu capable de retenir l'amour de la reine ; mais il est loyal lorsqu'il introduit Naimés auprès d'Agolant et confirme donc ce que nous savons de lui.

§51 Plus fouillé, le personnage de Balant confirme les qualités dont il a fait preuve dans l'entrevue d'Aix la Chapelle, mais son rôle est plus important : il sauve la vie de Naimés, témoignant ainsi sa reconnaissance pour la protection que le chrétien lui avait accordée en pareille circonstance et s'engage de manière définitive sur le chemin de la conversion. Il forme avec le conseiller de Charles un couple amical que la suite de la chanson ne fera que resserrer.

§52 Reste le personnage de la reine, femme au cœur innombrable, dont l'apparition sert ici à mettre en lumière la beauté de Naimés, mais aussi sa fidélité à sa mission, sans oublier la faille que la duplicité de la dame manifeste dans le camp sarrasin. La reine disparaît ensuite du récit jusqu'à la victoire des chrétiens sur Agolant et leur arrivée à Rize où, enfermée avec d'autres femmes nobles dans une tour par crainte de l'amustant qui voulait les faire périr, elle requerra l'assistance de Claires puis de Girard (l. 505 et suivantes) et épousera le beau-frère de celui-ci, Florent.

§53 5. 4. Impossible enfin de lire le récit de l'ambassade de Naimés sans y retrouver des échos de la *Chanson de Roland*. Comme nous l'avons vu, ils manifestent, en même temps que le souci de s'inscrire dans une tradition que le poète connaît bien, la volonté de prendre ses distances avec un modèle révééré. Cette séquence, comme bien d'autres passages de la chanson, illustre donc de manière éclatante la liberté et l'originalité du poète, dont la culture épique est vaste²³. Bien différente des premiers textes épiques, où le lyrisme est sensible, *Aspremont* est à coup sûr une chanson de geste (un récit d'exploits), mais aussi une œuvre alerte et bigarrée, aux perspectives variées.

²³Il connaît notamment des récits sur Girard de Vienne ou de Fraite et sur Ogier le Danois.

Quelques mots à propos de : François Suard

François Suard, professeur émérite à l'Université de Nanterre, est spécialiste de la chanson de geste française. Il est l'éditeur de l'œuvre au programme. Éditeur et traducteur de plusieurs autres chansons de geste, il a en outre publié le *Guide de la Chanson de geste et de sa postérité littéraire*, Paris, Champion, 2011.

Pour citer cet article

François Suard, « *Aspremont*, v. 1549-2333 : l'ambassade de Naimés auprès d'Agolant », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 16/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/511>.

Aspremont, ou la guerre sans fin

Jean-Claude Vallecalle

§I

Chateaubriand, pour qui « il n'y a, dans les temps modernes que deux beaux sujets de poème épique, les *Croisades* et la *Découverte du Nouveau Monde* », aurait sans doute trouvé quelque mérite à la chanson d'*Aspremont*. Cette chanson de geste, qui célèbre la lutte de la chrétienté contre la *païenie*, ne confirme-t-elle pas son idée « qu'on peut faire quelque chose d'excellent sur un sujet chrétien¹ » ? En effet, quels que soient leur vaillance et leurs exploits, la grandeur de ses héros qui, en Italie du sud, affrontent et surmontent l'invasion sarrasine tient d'abord à leur engagement au service de Dieu. Le pape lui-même proclame que leur combat pour la défense de la chrétienté a la dignité d'une réponse au sacrifice du Christ : « Faisons por Lui ce qu'Il por nos fait a² ». Et la croisade, « moyen de rapprocher les deux Cités augustiniennes³ », est perçue tout au

¹Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, 1978, II, 1, ch. 2, p. 629 et 631.

²*Aspremont, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. François Suard, Paris, Champion Classiques, 2008, v. 7230. [Ci-après : *Aspremont*]

³Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française (1100-1250)*, Paris, PUF, 1999, p. 34.

§2

long du récit comme la défense d'un ordre à la fois politique et transcendant. Le conflit des deux empires qui, l'un et l'autre, aspirent à l'universalité, offre ainsi une concrète dimension terrestre à l'affrontement surnaturel du bien et du mal.

Cependant, cette conception stylisée ne réduit pas l'action d'*Aspremont* à un fil conducteur unique⁴. Et cette « chanson de croisade par excellence⁵ » intègre des développements narratifs secondaires, qui débordent le cadre de la guerre sainte et illustrent la complexité d'un monde soumis à d'autres tensions. En particulier, l'inimitié entre Charlemagne et Girart de Fraite, qui met en cause l'autorité impériale et même pontificale (v. 1038-1043 et 11133-11136), et donc l'unité des serviteurs de Dieu, révèle une fragilité, et la présence redoutable du désordre au sein même du camp chrétien. Leur rivalité demeure certes latente – ou du moins discrète (v. 2853-2861) –, tant qu'il leur faut combattre le commun ennemi sarrasin, mais la guerre désastreuse, et annoncée très tôt (v. 1181-1184), qui doit les opposer aura bien lieu, plus tard et dans d'autres textes de la *geste*⁶. Car l'intégration cyclique du poème a pour effet d'en multiplier les perspectives narratives et de l'inscrire dans une représentation plus large de l'Histoire, qui en nuance la signification. Les brillantes *enfances* de Roland et de ses jeunes compagnons ne trouvent leur sens que dans l'implicite certitude des batailles futures et du drame de Roncevaux, si fréquemment évoqué en filigrane dans le poème⁷. L'optimisme et le triomphe de la croisade ne peuvent dissimuler une sorte d'insatisfaction ou d'inquiétude, et peut-être est-ce le sens du « surplus de désir » dont Alain Corbellari décèle divers signes dans le texte, « façon subtile d'insinuer que dans ce concert trop parfait donné à la gloire de l'empereur à la barbe fleurie, une certaine dimension de rêve [...] doit nécessairement être sacrifiée⁸ ». Peut-être, en effet, est-ce bien un rêve que l'épopée carolingienne élabore, en

⁴Voir François Suard, « *Aspremont* : l'épique, le tragique, l'aventureux », *Les Chansons de geste. Actes du XVI^e Congrès International de la Société Rencesvals*, dir. C. Alvar et J. Paredes, Grenade, Editorial Universidad de Granada, 2005, p. 615-634.

⁵André de Mandach, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe*, III, *Chanson d'Aspremont*, Genève, Droz, 1975, p. 2.

⁶Voir F. Suard, « Girart de Bourgogne dans la tradition épique », *L'Épopée médiévale et la Bourgogne*, dir. M. Ott, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2006, p. 125-139.

⁷Voir Roelof van Waard, *Études sur l'origine et la formation de la Chanson d'Aspremont*, Groningen, Wolter, 1937, notamment p. 140-143 ; William Calin, « Problèmes littéraires soulevés par les chansons de geste : l'exemple d'Aspremont », *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, Aix-en-Provence, Publications du CUER MA, 1987, t. 1, p. 340-347 ; F. Suard, « Le Roland comme modèle épique », *Olifant*, 25. *Special Issue : Epic Studies. Acts of the 17th International Congress of the Société Rencesvals*, 2006 (2008), p. 412-415.

⁸A. Corbellari, « Parcours du désir et de la cruauté dans la *Chanson d'Aspremont* », *L'Épopée romane. Actes du XV^e Congrès international Rencesvals*, Université de Poitiers, CESCMA, 2002, t. 1, p. 472-473.

même temps qu'elle le dissipe car elle exalte un modèle d'ordre qui implique la permanente nécessité de la guerre, et donc l'inévitable renaissance – ou plutôt *ré-émergence*⁹ – du mal, moteur même de l'Histoire.

*

§3 Dans sa dimension spirituelle, la croisade est un élan vers Dieu et une promesse de salut. Le combat pour « crestientez tenir et essaucier » (v. 8160) a la valeur rédemptrice d'un « pelerinage » : « bien vos est avenu » dit le pape aux barons, car ceux qui ont « an grant pechié geü » en seront « tuit quitement asolu » (v. 797 et 772-776). Mieux encore, celui qui

... le martire voldra por Deu souffrir,
Dex li a fait son paradis ouvrir (v. 3589-3590),

§4 et Girart lui-même adresse à ses vassaux un semblable discours (v. 4484-4487). C'est là le reflet épique, bien connu depuis la *Chanson de Roland*¹⁰, d'une position fort claire de l'Église¹¹ :

La conception de la croisade comme *Opus Dei*, en conférant à l'action guerrière un rôle actif dans la vie de l'Église, offrit à la chevalerie un moyen de participer directement aux grâces du salut, sans avoir à renoncer à son état et à ses valeurs propres¹².

§5 Cependant à Aspremont certains guerriers en poussent à l'extrême la conséquence, en choisissant de mourir plutôt que d'accomplir une mission qui sauverait leur troupe, face à une armée jugée – à tort, mais ils l'ignorent – menaçante. Quand Salemon leur demande de partir chercher des renforts, quatre barons refusent successivement, en proclamant leur volonté d'accéder d'emblée au martyre :

⁹Voir Marion Bonansea, *Le Discours de la guerre dans la chanson de geste et le roman arthurien en prose*, Paris, Champion, 2016, p. 150-188.

¹⁰*La Chanson de Roland*, éd. J. Dufournet, Paris, GF-Flammarion, 1993, v. 1127-1135.

¹¹Voir Paul Alphandéry et Alphonse Dupront, *La Chrétienté et l'idée de croisade*, Paris, Albin Michel, t. 1, 1954, p. 16-18 ; Jean Flori, *La Guerre sainte. La formation de l'idée de croisade dans l'Occident chrétien*, Paris, Aubier, 2001, p. 334 sq. ; Steven Runciman, *Histoire des croisades. 1095-1188*, Paris, Tallandier (Texte), 2013, t. 1, p. 88-94.

¹²André Vauchez, *La Spiritualité du Moyen Âge occidental, VIII^e-XII^e siècles*, Paris, PUF, 1975, p. 73.

« Car mialz voil estre de Sarrazins ocis
Et m'ame soit ou seint Deu paradis¹³. »

§6 C'est préférer à la victoire collective de la chrétienté, objectif terrestre de la croisade, le salut éternel mais personnel obtenu par un sacrifice immédiat : au cœur de la guerre sainte surgit ainsi ce que l'on attendrait le moins, une forme d'individualisme. Pourtant, dans son excès fanatique, l'épisode se veut d'abord un exemple insurpassable d'abnégation, qui illustre avec éclat l'intensité d'un mouvement vers l'absolu. Et son ambiguïté est celle d'un modèle qui associe l'action humaine, à travers la temporalité et les péripéties d'ici-bas, à une aspiration radicale à sortir de l'Histoire.

§7 En effet, en même temps qu'elle inscrit la guerre dans une perspective spirituelle et prône une forme chevaleresque, et donc quelque peu paradoxale, de *contemptus mundi*, la *geste* exalte un ordre politique ancré dans les plus concrètes réalités terrestres. L'espoir de la rédemption n'exclut pas le goût des richesses profanes : après la première bataille contre Eaumont,

De grant avoir (i) orent no Fransois tant,
Tous lo linaiges iert riches demennant (v. 2663-2664),

§8 et la version de Wollaton Hall ajoute une scène, stéréotypée¹⁴ mais fort significative, de destruction des idoles païennes, dont les guerriers chrétiens se partagent le métal précieux¹⁵. Cependant la largesse de l'empereur qui leur abandonne « l'avoirs » – « cuites le vous rent » leur dit-il (v. 2710) –, n'est pas seulement, comme il y insiste (v. 2708-2725), la juste récompense de leurs efforts et de leurs sacrifices, elle « remplit une fonction avant tout politique¹⁶ ». Au début du poème, l'ample discours de Naïmes, « véritable miroir des princes¹⁷ », aussi bien que l'exhortation adressée au pape par l'archevêque Turpin (v. 70-96, 124-138), associent explicitement la générosité du seigneur ou de l'Église à la cohésion de la société féodale, et donc au fondement même du pouvoir. Charlemagne

¹³ *Aspremont*, v. 3288-3289. Une attitude si extrême est sans doute propre à l'épopée, et n'apparaîtra guère, plus tard, dans le roman en prose (cf. François Suard, *Guillaume d'Orange. Étude du roman en prose*, Paris, Champion, 1979, p. 412).

¹⁴ Voir Paul Bancourt, *Les Musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1982, t. 1, p. 408.

¹⁵ *La Chanson d'Aspremont*, éd. Louis Brandin, Paris, Champion, 1970, v. 3443-3466. Il s'agit du passage correspondant à la laisse 166 de l'édition publiée par F. Suard.

¹⁶ Philippe Haugeard, *Ruses médiévales de la générosité. Donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2013, p. 221.

¹⁷ Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992, p. 206.

promet de distribuer les conquêtes à venir, « Mais itant faites que de moi les teigniez » dit-il à ses vassaux (v. 180). Le tableau de la cour impériale – *tableau* plutôt que *scène* –, figée dans une immobilité majestueuse et sereine, célèbre l'harmonie d'une communauté idéale : « Souz ciel n'a home qui vos ost corocier » dit Naimès à l'empereur (v. 52). Et cette image de puissance illustre le rêve d'un monde à la fois unique et unifié¹⁸.

§9

Un monde unique, car la vocation même de la chrétienté militante est d'en réduire la structure bipartite : fondamentalement, comme le proclame un vers célèbre de la *Chanson de Roland*, « Païen unt tort e chrestiens unt dreit¹⁹ ». Et même si, en une sorte d'image projective²⁰, c'est à Agolant qu'est attribuée une volonté de conquête universelle, l'effort de la croisade ne peut avoir d'autre sens et d'autre visée que d'effacer l'altérité de cette communauté illégitime et mauvaise que constitue la *païenie*. Mais cela implique aussi un monde unifié car la chrétienté elle-même ne saurait être divisée, non plus que l'autorité de celui « Qui amprès Deu a de toz la valor », comme le dit et le répète Naimès²¹. « L'idéologie de la *Chanson d'Aspremont*, note Dominique Boutet, est foncièrement favorable à la royauté, [...] comme si, en ce XII^e siècle finissant, la seule doctrine capable de résoudre les tensions de façon cohérente était celle qui fait du roi la référence unique. » Et même si cette conception « combine » des éléments divers, « idéologie féodale [...], théocratie royale [...], modèle courtois²² », c'est la situation de croisade qui lui donne ici toute sa force et, à la fois, en dessine la limite. À cause d'elle, et malgré leur inimitié, Girart accorde à Charles la primauté, mais une primauté temporaire comme il tient à le spécifier :

« Et vos soiez meshui nostre avoez,
Tant que aions cest besoing trespassez. » (v. 3496-3497)

§10

À la fin du poème, le retour du « rebelle [...] à ses errements précédents²³ » confirmera simplement que seule la guerre sainte, participation terrestre au projet providentiel, pouvait pendant un moment donner consistance au rêve d'un empire chrétien uni et pacifié.

§11

¹⁸Voir M. Bonansea, *op. cit.*, p. 305-337.

¹⁹*La Chanson de Roland*, éd. cit., v. 1015.

²⁰Voir Gerard J. Brault, « Le portrait des Sarrasins dans les chansons de geste, image projective ? », *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, *op. cit.*, t. 1, p. 301-311.

²¹*Aspremont*, v. 101 et 146 : « Car amprès Deu a il sor toz pooir ».

²²D. Boutet, *Charlemagne et Arthur*, *op. cit.*, p. 208.

²³F. Suard, « Girart de Bourgogne dans la tradition épique », art. cit., p. 135.

L'ordre politique et religieux dont Naimés célébrait le modèle, au début du récit, dévoile en effet sa fragilité aussitôt que s'engage l'action. Car *Aspremont*, comme nombre de chansons de geste, se nourrit d'une double et paradoxale aspiration : d'une part le souhait, ou le mirage, d'un monde harmonieux, calme et exempt de tensions, en quelque sorte à l'abri des soubresauts de l'Histoire ; d'autre part l'irrésistible tentation belliqueuse qui relance constamment le tumulte des affrontements humains. Celle-ci, sans doute, est inévitable car, comme le disait Hegel, « la situation qui convient le mieux à la poésie épique est caractérisée par les conflits de l'état de guerre²⁴ ». Aussi l'image d'une cour paisible et d'un empereur incontesté, qui ouvre le poème, n'est-elle guère qu'une passagère illusion, bientôt dissipée non seulement par l'invasion païenne, mais aussi par la querelle des chefs et même par l'indiscipline, certes bénéfique, de Roland et de ses jeunes amis. En fait, déjà avant l'arrivée de l'ambassadeur païen, les barons percevaient, non sans quelque impatience, l'incomplétude de l'empire et la nécessité de la croisade (v. 174-176). Surtout, il ne suffit pas que celle-ci triomphe pour que s'établisse la sérénité d'un ordre stable et définitif. Aussitôt les Sarrasins vaincus, Charles juge nécessaire d'engager – ou de rallumer – contre Girart un autre conflit, à l'intérieur même de la société chrétienne :

E l'empereres a .I. petit pensé ;
 .I. poi sorrisset et a le chief crollé :
 « Se je puis vivre longuement par aé,
 De l'un de nos avrai l'orgueil osté. » (v. 11151-11154)

§12

Un étrange sourire accompagne ici un mouvement de la tête en quelque sorte codifié et traditionnellement lié au déplaisir et à la colère²⁵, comme si, loin de ressentir la même lassitude qu'à la fin de la *Chanson de Roland*²⁶, l'empereur éprouvait une farouche délectation à l'idée des batailles à venir. Or de manière comparable, au début d'*Aspremont*, après le topique éclat de fureur suscité par l'ultimatum de Balan (v. 354-363), « Li empereres an a grant joie eü » (v. 764). Si la guerre féodale lui inspire, tout autant que la croisade, cette curieuse association de joie et d'agressivité, n'est-ce pas qu'il les envisage dans une semblable perspective ? L'une et l'autre, à ses yeux, servent un même projet, visent à instaurer par la force un seul ordre politique, à éliminer toute forme d'altérité,

²⁴G.W.F. Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, vol. 4, Paris, Flammarion, 1979, p. 117.

²⁵Voir Philippe Ménard, « Tenir le chief enclin, crosler le chief, tenir la main a la maisselle : trois attitudes de l'ennui dans les chansons de geste », *Actes du IV^e congrès de la Société Rencesvals*, Heidelberg, Winter, 1969, p. 145-155.

²⁶*La Chanson de Roland*, éd. cit., v. 3999-4001.

aussi bien la différence de ceux qui ne sont pas chrétiens, que la dissidence chez ceux qui le sont.

§13

Mais un tel modèle ne saurait s'établir sans résistance lorsque s'estompe la visée spirituelle propre à la guerre sainte. Girart, une fois acquise la victoire chrétienne, refuse fermement de sacrifier son indépendance à quelque ordre collectif que ce soit, lui qui, de l'aveu même de Turpin, est fils de roi, « estreiz trestoz d'empereors », sans autre seigneur que Dieu (v. 937-940). Si, après avoir d'abord exclu de défendre la chrétienté pour ne pas servir l'empire, il a pu se résoudre à collaborer un temps avec Charles, c'était uniquement « por amor Dé » (v. 11144). Son « système de valeurs », comme le montre Marion Bonansea, « ne s'oppose [...] pas directement à une perspective spirituelle mais il achoppe à un ordre politique²⁷ ». C'est pourquoi les deux principaux fils narratifs du poème, les deux conflits qui en structurent l'action sont, en définitive, étroitement liés, et sans doute rendus l'un et l'autre – l'un à l'autre – nécessaires. Car, dans la conception du monde illustrée par *Aspremont*, la guerre ne peut que se perpétuer : l'établissement ici-bas d'un ordre idéal n'est-il pas un objectif jamais pleinement accessible, dont la quête se heurte nécessairement à la temporalité terrestre ?

§14

La geste épique s'inscrit en effet dans une Histoire générale de l'humanité, tout entière orientée vers l'accomplissement du dessein providentiel : chaque poème, chaque épisode est un moment de cette lutte permanente pour faire triompher la cause de Dieu, qui ne trouvera un terme qu'avec la parousie. L'univers où se développe la destinée des héros constitue, en quelque sorte, un *espace-temps* commun, qu'Alfred Adler, faisant volontairement abstraction des spécificités chronologiques, avait pu choisir d'envisager comme un contexte synchronique global²⁸. Cet ensemble de récits constitue une histoire constamment inachevée, où « les victoires, toujours chèrement acquises, ne deviennent jamais un succès définitif. On remporte des batailles, on en perd également, mais jamais on ne gagne la guerre²⁹ ».

§15

C'est pourquoi la fin d'*Aspremont* n'est pas la fin de l'action. Après la défaite et la mort d'Agolant, la conversion et le mariage de la reine païenne, l'établissement de nouvelles solidarités féodales, le trouvère peut bien dire « D'or an avant l'estoire fineront » (v. 11170), la clôture n'est qu'apparente, et tout le poème laisse deviner d'autres affronte-

²⁷M. Bonansea, « Ambiguïtés de la guerre épique », *La Faute dans l'épopée médiévale. Ambiguïté du jugement*, dir. B. Ribémont, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 237.

²⁸Voir A. Adler, *Epische Spekulanten. Versuch einer synchronen Geschichte des altfranzösischen Epos*, Munich, Fink, 1975.

²⁹Micheline de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste, des origines à 1250*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1979, t. I, p. 52.

ments à venir, dans d'autres récits. Les démêlés que l'on pressent entre Charlemagne et Girart illustreront la difficulté de surmonter les divisions internes de la chrétienté. Et la carrière héroïque promise à Roland annonce la nécessité de reprendre sans cesse le combat contre le mal.

§16

C'est ce qui rend fort riche de sens l'intervention, sur le champ de bataille, de saint Georges et des autres guerriers célestes. Comme à Antioche, selon certains récits de la première croisade³⁰, ils apportent à l'armée chrétienne un secours qui confirme évidemment la justification religieuse de la guerre sainte, en même temps que leur caractère et leur ethos de chevaliers légitiment cette prééminence des combattants sur les clercs que célébrait, dès ses premiers propos, l'archevêque Turpin (v. 105-127). Saint Georges à qui est accordé « le premier cop dou champ » et qui transmet ce privilège à Roland, saint Maurice « qui ert confanoniers » (v. 8133-8134, et 8205), dévoilent un monde surnaturel qui ressemble à la société aristocratique. Et, inversant le mouvement de ces barons que l'on voyait trop impatients d'accéder au martyre, ils coulent en quelque sorte la transcendance dans l'Histoire. Cependant l'aide surnaturelle ainsi apportée à l'armée chrétienne prend une signification particulière car saint Georges marque, à l'égard de Roland, une prédilection qui doit moins aux souvenirs de la première croisade qu'à la perspective de Roncevaux. Non seulement elle encourage une « dévotion [...] plus personnelle³¹ », mais le patronage de l'envoyé céleste établit entre eux un jeu de reflets qui a la fonction d'une prédestination. Le jeune guerrier, qui fait de « Saint Georges ! » son cri de guerre (v. 8156-8157), reçoit d'emblée un statut héroïque. Et, implicitement promis à un glorieux martyre, il deviendra, à l'instar du saint mais dans le monde terrestre, le paragon de la lutte au service de Dieu. *Aspremont*, disait William Calin, « est une méditation continue sur le *Roland*³² ». Mais, en raison même de l'indéfinie permanence du schéma spirituel et guerrier qu'elle implique, cette méditation est aussi une méditation sur l'Histoire.

*

³⁰Voir J. Flori, *La Guerre sainte*, op. cit., p. 339-343 ; Esther Dehoux, *Saints guerriers. Georges, Guillaume, Maurice et Michel dans la France médiévale (XI^e-XIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 32-34, qui rappelle que ce thème bien connu a une source biblique et se retrouve en d'autres circonstances légendaires. Une semblable intervention est aussi attribuée à saint Jacques, en Espagne, à la bataille de Clavijo (cf. Adeline Rucquoi, « Clavijo : Saint Jacques matamore ? », *Compostelle. Cahiers d'Études, de Recherches et d'Histoire compostellanes*, 10, 2007, p. 48-58).

³¹E. Dehoux, op. cit., p. 63.

³²W. Calin, art. cit., p. 344.

§17

Les chansons de geste revendiquent souvent de façon fort explicite une vérité qui leur est propre, et que Jean Bodel, par exemple, oppose à la vanité ou même à la sagesse des matières arthurienne ou antique³³. Et, comme nombre de trouvères, le poète d'*Aspremont* invoque brièvement l'autorité de « la geste » et le modèle d'une « haute estoire » (v. 16, 3974). Mais plus qu'à ces références vagues et stéréotypées, la vérité qu'il confère à son récit tient à la conception même du sujet, qui déborde les limites d'une œuvre close, fût-elle cyclique. La destinée des héros s'inscrit dans le mouvement perpétuel d'une Histoire toujours vivante, dont le poème propose une représentation stylisée en associant, selon les mots de P. Zumthor, « une adhésion à un passé fictif » et « l'intensité d'un présent désidéral³⁴ ». Et la permanente nécessité de la guerre, le rêve à jamais inaccompli d'un ordre politique d'unicité et d'unité, trouvent leur justification ambiguë dans le projet providentiel et dans « la conviction que la marche de l'Histoire conduit à la réalisation de la Cité de Dieu³⁵ ». Mais n'est-ce pas, en définitive, que pour le poète et son public comme, sans doute, pour les clercs de leur temps, tout cela n'est pas seulement littérature ?

Quelques mots à propos de : Jean-Claude Vallecalle

Jean-Claude Vallecalle, professeur émérite à l'Université de Lyon II (CIHAM-UMR 5648), est spécialiste de l'épopée française et franco-italienne. Il est notamment l'auteur de *Messages et ambassades dans l'épopée française médiévale*, Paris, Champion, 2006.

Pour citer cet article

Jean-Claude Vallecalle, « *Aspremont*, ou la guerre sans fin », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 16/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/512>.

³³Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. Annette Brasseur, Genève, Droz, 1989, v. 6-11.

³⁴P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 29.

³⁵D. Boutet, *Formes littéraires et conscience historique*, *op. cit.*, p. 33.

« Donc n'avons nos .i. povre chevalier [...] ? » : Richier dans la chanson d'*Aspremont*

Muriel Ott

§I

Chanson de geste aux enjeux pluriels (chanson de croisade dans laquelle Charlemagne doit réagir à une agression sarrasine en Europe, chanson politique qui, notamment, met en évidence le mécanisme de la largesse en lien avec le pouvoir du souverain et définit clairement les rapports entre l'aristocratie guerrière et le clergé, chanson d'*enfances* qui relate les premiers exploits de Roland, trace ou annonce de chanson de révolte, avec la figure de Girard), la chanson d'*Aspremont*¹ fait intervenir des personnages nombreux et variés, et l'on serait bien en peine « d'attribuer la palme de l'héroïsme à un personnage précis dans une chanson qui insiste si clairement sur la solidarité et la bonne entente des chevaliers de Charlemagne »².

¹ *Aspremont. Chanson de geste du XII^e siècle*, éd. F. Suard, Paris, Champion Classiques, 2008. Nous utiliserons aussi, en le signalant à chaque fois, *La chanson d'Aspremont. Chanson de geste du XII^e siècle*, éd. L. Brandin, Paris, Champion, 2^e éd. revue, 2 vol., 1923-1924.

² A. Corbellari, « Parcours du désir et de la cruauté dans *La Chanson d'Aspremont* », *L'épopée romane*, Actes du XV^e Congrès international Rencesvals, Poitiers, CESCUM, 2002, t. I, p. 465-473, ici p. 466.

§2

De fait, si, comme la plupart des chansons de geste, *Aspremont* valorise des personnages puissants sur le plan économique et politique, elle s'attache également, sans doute bien davantage que d'autres chansons, à évoquer assez précisément des phénomènes de promotion sociale, en particulier des promotions de non-nobles, sur le champ de bataille, en raison des circonstances, à la classe chevaleresque³, mais aussi à mettre en relief la diversité des conditions à l'intérieur de la classe chevaleresque, et à évoquer des cas possibles ou effectifs de promotion à l'intérieur de cette classe, dans le souci de décrire une société idéale où toutes les forces vives sont tendues dans le même but et dont le fonctionnement parfait, dépourvu de toute tension réelle (comme le montre exemplairement l'absence, dans les faits, de querelle véritable entre Charlemagne et Girard), permet la victoire contre l'ennemi, tandis que le monde sarrasin est marqué par des dissensions permanentes⁴.

§3

Dans le prologue, qui fait l'éloge de Naimes, il est ainsi question de ces *frans linages* (v. 24) que Charlemagne, grâce à son excellent conseiller, a fait *essaucier* et *avemcier* (v. 24 et 26), ce qui lui a permis, avec le temps, d'avoir *.xv. roiaumes [...] a justissier* (v. 38). Lors de l'épisode initial de la chanson, celui de la cour plénière à Aix, Naimes conseille à Charlemagne d'aimer notamment *les povres* (v. 59), à savoir les chevaliers pauvres, de rang médiocre⁵, et précise tout l'intérêt de cette attention particulière : *Il se lairoient por vos tuit detrenchier* (v. 65)⁶ ; Naimes se propose même d'ouvrir son propre trésor pour en faire bénéficier le *povre chevalier* (v. 74). Reconnaisant de cet excellent conseil, l'empereur distribue alors ses richesses (laisses 6 et 7) en les spécialisant selon le rang de celui qui les reçoit : ainsi, les *povres soudoiers* (v. 136) ne recevront pas la même chose que les *proudesomes qui sont de gentil lin* (v. 134). S'appuyant sur le texte de ce passage dans l'édition Brandin⁷, ainsi que sur d'autres textes médiévaux, Ph. Haugeard fournit

³Voir les v. 4269-4280, 6799-6808, 6815-6823, 7334-7340, et voir à ce propos D. Boutet, « Chevalerie et chanson de geste au XII^e s. : essai d'une définition sociale », *Revue des langues romanes*, 2006, t. 110/1, p. 35-56, notamment p. 42-44, et *Id.*, « Guerre et société au miroir de la *Chanson d'Aspremont* », *Guerre et société, Byzance – Occident (VIII^e-XIII^e siècle)*, éd. D. Barthélemy et J.-C. Cheynet, Paris, Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, Monographies 31, p. 173-183, notamment p. 179-180.

⁴L'organisation sociale du monde sarrasin paraît toutefois calquée sur celle du monde chétien, comme le montre par exemple le v. 6457 : *Et sont .xxx.m. noble, que haut que bas*.

⁵Voir J. Larmat, « L'orphelin, la veuve et le pauvre dans le *Couronnement de Louis* », *Charlemagne et l'épopée romane*, Actes du VII^e Congrès international Rencesvals, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. I, p. 191-204.

⁶À la fin de la chanson, Girart ne dira pas autre chose dans son *chastoïement* à Florent (v. 10983-11000, et en particulier v. 10999 : *Il se larroient por vos tuit detrenchier*).

⁷*Ains que li roi s'asist desos le pin / Ne qu'il se liet del perron marberin, / Les dras de soie, de palie alixandrin, / Les bons banas et les coupes d'or fin, / Les bials ostoirs, maint falcon mostardin, / Çals a donés*

une analyse éclairante du fonctionnement et des enjeux de la largesse que la chanson d'*Aspremont* exhibe :

Derrière sa banalité apparente, cette énumération est riche d'enseignements : [...] la nature des dons faits aux vassaux dépend de la condition de ces derniers ; s'il y a bien des dons transversaux, comme les faucons offerts aux damoiseaux, aux soldoiers et aux gentils hommes, Charlemagne prend bien garde à différencier ses libéralités, réservant aux uns ce qu'il ne donne pas aux autres, notamment les objets précieux qu'il distribue exclusivement à ses vassaux de haut lignage. Cette façon de faire est conforme à ce que l'on sait de la largesse carolingienne : à l'occasion des cérémonies de donation, la valeur des présents dépendait étroitement du rang social des donataires [...] ; si les dons faits aux 'pauvres chevaliers' peuvent répondre à leurs besoins économiques (don d'argent) ou à des nécessités liées à leur condition chevaleresque (don de chevaux), il va de soi que les présents offerts aux 'gentils-hommes de haut lignage' ne peuvent avoir qu'une portée honorifique : ces dons les distinguent et leur valeur (marchande ou symbolique) est clairement proportionnelle à l'importance de leur rang. Au final, la largesse de Charlemagne, pour être collective, n'en est pas moins discriminante : elle signale et renforce les hiérarchies sociales et politiques à l'intérieur d'un groupe faussement homogène.

§4

[Cette] pratique [...] répartit finalement les membres de l'aristocratie en deux groupes distincts – les *riches hommes* d'un côté, les *pauvres hommes* de l'autre – pour lesquels la largesse du souverain possède en effet des significations bien différentes : pour les seconds, la largesse du souverain remplit une fonction économique [...] ; pour les premiers, elle remplit une fonction sociale et politique : si les présents qui leur sont offerts sont [...] les plus précieux et les plus chers [...], ce n'est évidemment pas pour répondre à des besoins économiques qu'ils ne connaissent pas, mais pour les honorer ; ces dons signalent leur importance sociale et augmentent leur prestige aux yeux de ceux qui leur sont inférieurs ou inféodés : ils accroissent leur capital symbolique et donc confortent leur place éminente dans la société. Par sa largesse, le souverain entretient et accroît son autorité sur

Carles, li fix Pepin, / As gentilx homes qui sont de rice lin. // Les palefrois, les cevals, les deniers, / Cels done Carles as poves chevaliers ; / Le vair, le gris et les corans destriers, / Les falconcial, les müés esperviers, / Ces done Carles as bachelers legiers ; / As damoisials, as vallans soldoiers, / As gentilx homes les falcons monteniers. (éd. Brandin, laisses 6-7, v. 126-139). A. de Mandach a lui aussi commenté ce passage, à partir du ms. *L3* qu'il considère comme porteur d'une version plus ancienne que celle du ms. utilisé par L. Brandin, et distingue pour sa part trois catégories, celle des « gentilhommes de haut lignage », celle « des *pauvres* chevaliers », celle « des légers bacheliers et des damoiseaux » (« Observations littéraires et sociologiques relatives à la *Chanson d'Aspremont* », *Travaux de linguistique et de littérature*, XVI/1, 1978, p. 363-379, ici p. 373-375).

l'ensemble de son aristocratie, mais en même temps, il maintient les hiérarchies internes : c'est toute l'organisation sociale de cette même aristocratie qui est à la fois montrée et confortée – de façon *spectaculaire*.⁸

§5

S'il est tout à fait vrai que cette scène de distribution des richesses met en évidence la répartition des membres de la classe chevaleresque en deux groupes, le même épisode initial de la cour plénière à Aix met cependant aussi en avant la possibilité de promotion sociale à l'intérieur de cette classe. S'adressant aux barons (v. 99), Naimés leur conseille de se fier en celui qui a le plus de valeur après Dieu, là encore pour une raison utilitaire : « *Tex i vint filz de povre vavasor, / Qui au partir sera dus ou contor* » (v. 103-104). Ce discours programmatique est à relier à un passage situé vers la fin de la chanson où le narrateur précise, abstraction faite des morts nombreux à l'occasion des combats, les bénéficiaires de la victoire :

Tex i vint povres et filz de vavasor,
Sers de son chief, qui franchiz fu le jor,
Que Charlemaignes mist puis an tel honor,
Au departir an fut duc ou contor.
Tant lor dona qant ce vint au retor
Que li plus povres mist puis an grant richor ;
Li oir après am ont encor meillor. (v. 9021-9027)

§6

Par-delà ces formules générales, la chanson d'*Aspremont* accorde une réelle attention à ces chevaliers à la vie difficile⁹. Par exemple, dans le cadre des préparatifs à l'expédition en Calabre, Charlemagne demande à ses barons de lui envoyer des chevaliers exemplaires mais devenus pauvres (*Les chevaliers qui sont sanz vilanie, / Qui ont vescu de lor chevalerie, / A cui avoires et richesce est faillie*, v. 782-784), à qui il fournira tout le nécessaire¹⁰. De

⁸Ph. Haugeard, *Ruses médiévales de la générosité. Donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2013, p. 237-238. Voir aussi *Id.*, « L'enchantement du don. Une approche anthropologique de la largesse royale dans la littérature médiévale (XII^e-XIII^e siècles) », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 195, juillet-décembre 2006, p. 295-312.

⁹Ce fait distingue très nettement *Aspremont* de la chanson de *Roland*, caractérisée par l'exclusivisme de la haute noblesse (voir K.-H. Bender, « Un aspect de la stylisation épique : l'exclusivisme de la haute noblesse dans les chansons de geste du XII^e siècle », *Actes du IV^e Congrès international Rencesvals*, Heidelberg, 1969, p. 95-105. Dans *Roland*, Blancandrin explique qu'avec les richesses que lui offrira Marsile, Charlemagne pourra facilement rétribuer ceux qui se battent pour lui en échange d'un salaire (« *Ben en purrat lüer ses soldeiers* » v. 34, « *Tant i avra de besanz esmerez / Dunt bien purrez voz soldeiers lüer* » v. 132-133), mais les *soldeiers* en question n'apparaissent nullement dans le récit.

¹⁰Sur les chevaliers mercenaires, voir J. Flori, « La notion de Chevalerie dans les Chansons de geste du

même, dans son empressement à aider Charlemagne dans son entreprise militaire, le roi d'Angleterre Caroe fait équiper trente mille Anglais. Le narrateur ajoute une précision :

Ne soudoier ne pot il nul trover
 Qui ait mestier ne d'or ne d'argent cler
 Que il ne face ansemble o lui aler,
 Et a chascun fist .i. destrier mener (v. 866-869)

§7

Arrivé à Barfleur¹¹, Caroe fait crier que

Li chevalier qui n'ont sor coi monter,
 Qui ont servi de lor armes porter,
 Que molt tost viegnent au roi anglois parler,
 Chevaus et armes lor fera molt doner,
 Mais que il vullent ensemble o lui aler. (v. 874-878)

§8

Dans un tel contexte, il nous a paru utile de nous intéresser à un personnage pourtant épisodique de la chanson, un personnage au nom paradoxal, Richier, qui est un *povre chevalier* (v. 1464), et de suivre sa progression dans l'espace narratif.

§9

Charlemagne a installé son campement en deçà d'Aspremont. Il est entouré d'hommes puissants, laïques et ecclésiastiques :

Ansemble o lui et Naymë et Ogier,
 Cil de sa table et prince et chevalier,
 Et duc et conte et nobile princier, E l'apostoles et li nobles clergiers (v. 1432-1435)¹².

§10

Il demande alors à ses *barons* (v. 1436) qui envoyer de l'autre côté de la montagne, dont le franchissement apparaît comme particulièrement périlleux (cf. v. 1441-1445). Ogier le Danois se propose, le roi refuse, sans justifier son refus. D'autres personnages importants (*duc et conte et princier* v. 1458) se proposent à leur tour en vain, dans cette scène de réécriture de la chanson de *Roland*¹³, ce qui apparaît plus clairement dans l'édition de

XII^e siècle. Étude historique de vocabulaire », *Le Moyen Âge*, n° 81, 1975/1, p. 211-244 et 1975/3-4, p. 407-445, ici p. 243.

¹¹Voir dans l'éd. Suard la note des v. 871-878, p. 119.

¹²On lit dans l'éd. Brandin : *Puis fait li rois tols ses barons mander, / Vient i comte et duc et prince et per / Et l'apostoles i vint alsî parler* (v. 1698-1700).

¹³Au début de la chanson de *Roland*, Charlemagne demande à ses barons qui envoyer à Saragosse, et refuse successivement Naimès (laisse 17), Roland, Olivier et les autres pairs (laisse 18), Turpin (laisse 19) ; « il oriente alors le conseil vers 'un baron de (s)a marche', dont la perte serait sans doute moins grave à ses yeux » (D. Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992, p. 523).

L. Brandin où, après Ogier, trois barons se proposent, dans trois laisses parallèles aux vers d'intonation formés sur le même modèle :

En piés se drece li senescals Fagon,
Dus de Toscaine et fu cozins Carlon,
Qui en bataille porte son confanon. (v. 1730-1732, laisse 101, éd. Brandin)

En piés se drece dans Joifrois de Paris,
Grise Gonele, un dus de molt grant pris. (v. 1744-1745, laisse 102, éd. Brandin)

En piés se drece li bons dus Aubuïn,
Dus de Bialvais et tint le Biavoisin. (v. 1757-1758, laisse 103, éd. Brandin)

§11 Contrairement à ce qui se passe dans la chanson de *Roland*, où Charlemagne veut que soit choisi *un barun de [sa] marche* (v. 275), l'empereur veut dans *Aspremont* que soit désigné un *povre chevalier* (v. 1464) :

Je ne voil mie as paiens anvoier
Haut home nul qui terre ait a baillier,
Que ne l'ocient li cuvert losengier.
Donc n'avons nos .i. povre chevalier
Qui de son cors feïst tant a prissier,
Qui auques vaille se il an a mestier ? (v. 1461-1466)

§12 Dans la chanson de *Roland*, si l'ambassade dans le camp du roi sarrasin Marsile est vue comme si périlleuse, c'est qu'elle a un précédent : Marsile a déjà tué deux émissaires de Charlemagne, les comtes Basan et Basile (v. 207-209). On comprend ainsi que, dans *Aspremont*, l'empereur choisisse plutôt d'envoyer chez Agolant un chevalier vaillant, mais dont la perte possible serait sans importance¹⁴.

§13 C'est le moment rêvé pour un nouveau personnage de faire son apparition :

Lors se dreça li bons vasax Richier ;
Cil estoit niés au bon duc Berengier ;
Ce dist la geste, n'estoit pas de moillier ;
Adoubé l'ot dus Naymes de Baivier,
Norri l'avoit desqu'il iert escuier. (v. 1467-1471)

¹⁴F. Suard remarque en outre que la « désignation [de Ganelon] est cause du drame de Roncevaux, alors que celle de Richier n'entraîne aucune conséquence dans la marche générale de l'action » (« *Aspremont*, v. 1549-2333 : l'ambassade de Naimes auprès d'Agolant », *Op. cit.* n° 20, automne 2019, note 3).

§14

Membre d'un lignage puissant (c'est le *niés* d'un duc, v. 1468)¹⁵, vaillant guerrier (*bons vasax*, v. 1467), formé puis fait chevalier par le duc Naimés, Richier est cependant bâtard (*n'estoit pas de moillier*, v. 1469), un bâtard noble « au destin compromis »¹⁶ : privé de toute possibilité d'héritage, c'est effectivement un *povre chevalier*. Il se présente lui-même ainsi :

Sire ampereres, je suis .i. chevalier,
N'ai oir ne fil ne terre a justissier ;
Se povres hons i volez anvoier,
Je am serai s'il vos plaist mesagier,
A mon pooir vos voldrai bien aidier. » (v. 1473-1477)

§15

La réponse de Charlemagne montre combien un service réussi peut améliorer la situation matérielle d'un homme et des siens, grâce à une rétribution substantielle :

– Amis, dist Charles, bien fait a otroier.
Se sainz et sauz en poez repairier,
Ce sachiez vos, ge vos quit si paier,
Toz vos linages i avra recovrier. » (v.1478-1481)¹⁷

§16

Naimés aussitôt reproche à Charlemagne sa décision, ne voulant pas perdre le bénéfice de la formation qu'il a donnée à Richier au cas où celui-ci mourrait¹⁸ (v. 1482-1483 et 1487-1488). Devant le refus de l'empereur, il avance un autre argument, celui de la jeunesse, et donc de l'absence de mesure :

¹⁵Les v. 10050-10051 précisent son ascendance : *Neveu Antelme, fils fu au duc Renier, / Né de la fille au baron Berengier*. Par conséquent, au v. 1468, *niés* signifie sans doute « petit-fils ».

¹⁶

¹⁷L'emploi du nom *Amis* en apostrophe au v. 1478 paraît montrer que l'empereur s'adresse aimablement à celui qu'il considère comme un inférieur. Voir J. Subrenat, « Un fait de style : les interpellations dans *Gaydon*, *Gui de Bourgogne* », *Actes du IV^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Heidelberg, Carl Winter, 1969, p. 129-137, qui, en étudiant l'opposition *ami-sire*, conclut que, au XIII^e s., *sire* « marque une certaine déférence, vraie ou feinte, parfois un véritable respect », tandis qu'*ami* « est le plus souvent vide de sens et sert d'appellatif commode lorsque l'on s'adresse à un interlocuteur de rang inférieur » (*ibid.*, p. 136) ; il semble bien que ce soit déjà le cas dans *Aspremont*, à en juger par le relevé que nous avons établi, dans diverses chansons de geste, des termes d'adresse employés à propos de portiers, relevé qui suggère en outre l'équivalence d'*ami* et de *frere* (Muriel Ott, « Statut des portiers épiques », *Chanter de geste. L'art épique et son rayonnement. Hommage à Jean-Claude Vallecalle*, dir. M. Possamaï-Pérez et J.-R. Valette, Paris, Champion, 2013, p. 351-365, ici p. 356). Dans la première partie d'*Aspremont*, qui se termine au v. 5545, le nom *amis* est aussi utilisé par Charlemagne pour s'adresser à Balant (v. 236), et par Turpin pour s'adresser au portier de Vienne (v. 968).

¹⁸Cf. éd. Brandin : « *Se or l'ocient cil païen mescreü, / Jo l'ai nori, molt par en serai mu.* » (v. 1798-1799).

Sire, dist Naymes, entendez ma raison.
 Richiers est jeunes, si ne set o ne non ;
 Tost i movra ou folie ou tençon,
 Il i covient et mesure et raison. » (v. 1491-1494).

§17

On voit ainsi Richier s'intégrer également à la catégorie des jeunes, catégorie non négligeable dans *Aspremont*, et qui ne se limite pas à Roland et ses compagnons¹⁹. On peut voir encore dans ce passage une réécriture de la chanson de *Roland*, car les remarques de Naimés à propos du comportement prévisible de Richier rappellent les propos d'Olivier lorsque Roland se propose de se rendre chez Marsile :

Nu ferez certes, dist li quens Oliver,
 Voste curages est mult pesmes e fiers ;
 Jo me crendreie que vos vos meslisez.
 Se li reis voelt, jo i puis aler ben. (*Roland*, v. 255-258)

§18

Pourtant, Charles reste insensible aux arguments de Naimés, et Richier est choisi comme messenger. Durant sa tentative de franchissement d'Aspremont, Richier est présenté de façon positive par le narrateur, désireux d'atténuer son échec : voyant les torrents et les précipices, Richier s'y jette, *qu'il ot cuer de felon* (« car il avait un cœur impétueux », v. 1503) ; le narrateur l'appelle *li bers* (1507), *li gentis hom* (1522), *[le] baron* (v. 1530) ; c'est Dieu qui lui permet de sortir du torrent sain et sauf (v. 1508-1509) ; stupéfié par sa rencontre avec le griffon, Richier ne renonce pas et poursuit sa route (v. 1520-1521), jusqu'au moment où il doit abandonner et faire demi-tour (v. 1522-1527).

¹⁹Sont dits explicitement jeunes, dans la première partie de la chanson, Turpin (*Haut home i ot et jenne bachelier*, v. 106), Richier (*Richiers est jeunes*, v. 1492), Roland (*Rollanz fu jeunes, molt ot le cuer legier*, v. 4922), ainsi que Naimés dans l'éd. Brandin, lors de l'entrevue entre Naimés et la reine sarrasine, dans un monologue intérieur de la reine (« *E ! Mahon, sire, par vostre poësté / Nos eüssciés moi et lui ajosté / En un bel lit molt bien egordiné, / Bien en valroit li deduis un regné. Ja d'Agolant ne seroit mais parlé, / Que cis est jovenes et icil est barbé, / S'a tolt le cors de viellece assanblé / Et cist l'a biel et molt bien acesmé.* », v. 2635-2642). Est également caractérisée par la jeunesse, par exemple, la troupe menée par Roland au secours de Charlemagne : *Tuit sont meschin et bachelier legier, / Toz li plus viauz n'avoit poil soz braier* (v. 4304-4305). Dans « Problèmes littéraires soulevés par les chansons de geste : l'exemple d'*Aspremont* », *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, Actes du X^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes (Strasbourg, 1985), t. I, *Senefiance* n° 20, 1987, p. 333-350, W. Calin, qui voit dans *Aspremont* « une méditation continue sur le *Roland* » (p. 344), insiste notamment sur la place chronologique choisie par *Aspremont*, avant les événements du *Roland* : « Roland jeune, Turpin jeune, Naimés jeune, Charles moins vieux — ils incarnent le *summum* de l'univers épique carolingien, un instant de perfection avant le déclin » (p. 345-346).

§19

À quoi donc sert cet épisode, qui se solde par un échec ? A quoi sert ce personnage, qui ne parvient pas à accomplir sa mission ? On peut considérer qu'est ici mise en œuvre une technique de composition qui consiste à présenter d'abord un personnage qui échoue avant d'en proposer un autre qui réussit, technique dont l'ambassade de Balant à Aix fournit un premier exemple : l'abbé Fromer est incapable de lire la lettre remise par le messenger, et c'est Turpin qui la lit. « Ainsi se trouve introduit le motif de l'épreuve qualifiante *vs* éliminatoire, dont le prototype est peut-être à chercher dans la double quête de Calogrenant et d'Yvain dans *Le Chevalier au lion* et dont *Aspremont* nous montrera d'autres exemples, en particulier dans l'épisode de l'escalade du « tertre [perillos » (v. 1786)] qui donne son titre à la chanson : Richier échoue face au griffon que Naimés, quant à lui, parviendra à vaincre²⁰ ». Sera ainsi grandement valorisé, par contraste, le personnage de Naimés, dont la chanson a fait l'éloge dès le prologue²¹. Cette technique de composition met également l'accent sur l'ascension périlleuse mais aussi pittoresque d'Aspremont²², évoquée en peu de vers à l'intérieur d'une même laisse à propos de Richier (l. 95, v. 1501-1527), abondamment développée et enrichie lorsqu'il s'agit de Naimés.

§20

Il faut par ailleurs remarquer que, contrairement à l'abbé Fromer, Richier ne disparaît pas du récit après son échec. Dans un premier temps, la valeur de Richier, d'abord niée, est ensuite reconnue. Ainsi, à son retour d'Aspremont, lorsqu'il raconte à Naimés *cele destruction* (v. 1529), ce dernier insulte celui qu'il appelle *mauvais garçon* (v. 1531) alors que le narrateur vient de le désigner par le terme de *baron* (v. 1530) ; Naimés accuse Richier de mensonge (v. 1531) et regrette d'avoir veillé à sa formation (v. 1533-1534). Plus tard, cependant, quand Naimés entreprend lui-même de franchir Aspremont, il découvre l'éperon que Richier avait perdu pendant son ascension et se repent alors d'avoir

²⁰A. Corbellari, art. cit., p. 467.

²¹Sur Naimés, voir F. Suard, « La conception du pouvoir dans *Aspremont* », *Pouvoir, liens de parenté et structures épiques*, Actes du 2^e Congrès du REARE, *Médiévales* n° 28, Amiens, 2003, p. 182-193. Il faut noter que, lors de son ambassade incognito outre Aspremont, Naimés est une autre figure de chevalier *soudoier* (voir les v. 1937-1942) et même, dans l'éd. Brandin, sans doute en souvenir du *Couronnement de Louis*, de chevalier portier (voir les v. 2400-2406 de l'éd. Brandin), à savoir de chevalier ministériel (voir J. Flori, art. cit., p. 240-241). Ce chevalier portier est à rapprocher des autres figures de portier dans *Aspremont* (voir les v. 832-837, 967-979, 1143-1164). Sur les portiers épiques, voir notre article « Statut des portiers épiques », *Chanter de geste. L'art épique et son rayonnement. Hommage à Jean-Claude Vallecalle*, dir. M. Possamaï-Pérez et J.-R. Valette, Paris, Champion, 2013, p. 351-365.

²²Sur cette ascension, voir F. Suard, « *Aspremont*, v. 1549-2333 : l'ambassade de Naimés auprès d'Ago-lant », art. cit., et *Id.*, « *Aspremont* : l'épique, le tragique, l'aventureux », *Les Chansons de geste*, Actes du XVI^e Congrès international Rencesvals, dir. C. Alvar et J. Paredes, Granada, 2005, p. 615-631.

blâmé celui qu'il considère désormais comme un *baron* (v. 1613). Bien plus, au retour de sa mission, dans l'édition Brandin en tout cas, Naimés disculpe Richier auprès de Charlemagne lorsque ce dernier lui demande s'il est *sains et entier* (v. 2769, éd. Brandin) :

— O je voir, sire, ainc n'i oi encombrer
Fors solement en Aspremont puier.
A molt grant tort en ot blasme Richier ;
Son esporon trovai el sablonier
Et s'i trovai les os de son destrier. (v. 2770-2774, éd. Brandin)

§21

Curieusement l'échec de Richier est ainsi en quelque sorte annulé dans la mesure où la preuve a été apportée qu'il n'avait pas menti et qu'il avait fait preuve d'un grand courage.

§22

Dans un deuxième temps, lors des premiers combats contre les Sarrasins, on découvre Richier à la tête, avec d'autres, du quatrième corps de bataille (v. 2553), responsabilité qui n'échoit en principe qu'à des hommes de premier plan²³, et Richier, *le bon vasaül Richier* (v. 2570)²⁴, accomplit un coup d'éclat en tuant Hector, le porte-enseigne d'Eaumont (v. 2570-2581), ce qui provoque la déroute des païens et la fuite éperdue d'Eaumont vers sa tour, poursuivi courageusement par Richier qui cependant ne parvient qu'à frapper de son épieu le cheval de son adversaire²⁵. Richier sera ensuite récompensé de ces deux exploits. En effet, lors du partage des idoles païennes, absent de l'édition Suard mais présent dans l'édition Brandin et dans le ms. *F*²⁶, partage où des morceaux des statues sont donnés exclusivement à des *barons*, Richier reçoit une tête pour ce qu'il a accompli :

A ses barons done Karles l'or mier.
Un braç en done Droon le Berruier,
Roi Salemon le costé senestrier
Et Anquetin le cuisse o le braier,
Le destre espaul en dona Berengier,
La teste en ot li bons vasax Richier
Pour l'orieflanbe qu'il lor fist trebucier
Et por Eaumon qu'il ossa encauchier. (v. 3451-3458, éd. Brandin)

²³Voir les v. 2433-2434, 2437-2440, 2445-2449, 2452-2455.

²⁴Après ce vers, il est précisé dans l'éd. Brandin que Richier est celui *Dont Charlemaines ot fait son mesagier* (v. 3299) et qu'*Il ne fu mie par mi l'estor lanier* (v. 3300), tandis qu'on lit dans l'éd. Suard : *Sis fu bons Charle, molt ot bon gerroier* (v. 2571).

²⁵Voir les v. 2596, 2609-2612, 2619-2627, 2640-2647.

²⁶Voir dans l'éd. Suard la laisse qui occupe le bas de la p. 692 et la première moitié de la p. 693.

§23 Si Richier est récompensé pour une raison précise, il n'en demeure pas moins qu'il est associé à des barons.

§24 Plus tard, quand l'avant-garde de Charlemagne prend les troupes de Girard pour des armées sarrasines et décide d'envoyer un messenger à l'empereur pour lui demander son secours, Salomon demande à Richier d'accomplir cette mission :

— Car i alez, dist Salemons, Richier ;
 Vos estes preuz et mout bons chevaliers,
 Je ne sais home mialz nos an puist aidier. (v. 3258-3260)

§25 Mais Richier, qui au début de la chanson s'était proposé, refuse ici avec énergie : certes, il est un *povres chevaliers* (v. 3267), mais il est surtout un valeureux guerrier qui ne veut pas se montrer couard, et il a bien l'intention de faire du butin sur les ennemis, butin qu'il partagera avec ses amis :

§26 Richiers respont : « Serai je donc lanier,

Que l'en me doie an mesage anvoier ?
 Por ce se suis .i. povres chevaliers,
 Que je n'ai pas granz terres a baillier,
 Si sui je ancores et corageus et fier,
 S'ai bone hante et bon corant destrier,
 Si i voldrai aus paiens gaaignier.
 Se je per l'ame por le cors espargnier,
 Dont me puis je mauvessement prissier.
 O les païens me voudrai aointier,
 Ou je voldrai assez or gaaignier
 Dom mi ami seront tuit parçonier. » (v. 3265-3276)

§27 Tous les comtes approuvent alors sa réaction :

Dient li conte : « Cist est bon chevalier,
 Ne [se] vialt pas por paiens esmaier. » (v. 3277-3278)

§28 Cette scène laisse penser que, d'une certaine manière, Richier a changé de statut : s'il reste un pauvre chevalier, il n'est plus isolé, il a désormais des amis avec qui il veut partager son futur butin (v. 3276) ; autrement dit, Richier se soumet ici à l'« obligation sociale »²⁷ de la largesse. La suite de la scène paraît confirmer ce changement, puisqu'après Richier,

²⁷Nous empruntons l'expression à Ph. Haugeard, *op. cit.*, p. 25.

dans trois laisses parallèles (laisses 196-198), trois barons sollicités par Salomon refusent avec hauteur d'aller chercher le secours de Charles, ne voulant pas eux non plus être taxés de couardise. Richier est ainsi associé à ces barons, alors qu'au début de la chanson, à propos de l'ambassade chez Agolant, il était dissocié des barons qui s'étaient proposés.

§29

Une confirmation supplémentaire se rencontre un peu plus loin, lorsque Charlemagne fait organiser ses troupes en sept corps de bataille (laisses 218-223) : à la tête de la troisième *eschiele* se trouvent *des Naymes de Baivier* (v. 3620), *le bon danois Ogier* (v. 3621), et *le bon vassal Richier* (v. 3620), qui est donc mis sur le même plan que des personnages de haut rang.

§30

Le nom de Richier apparaît encore plus tard, lorsqu'il est dit d'Eaumont que *De la mesnie dant Richier le Normant / Nos a ocis Huon et Elinant* (v. 4801-4802)²⁸ : il semble qu'il s'agit du même personnage, qui était appelé *li bons Normans Richiez* au v. 2596²⁹. Si c'est le cas, on voit que Richier, appelé *dant*³⁰, a désormais une *mesnie*, qui rappelle les amis avec qui il comptait partager son butin (v. 3276). C'est la dernière apparition de ce personnage dans la première partie de la chanson.

§31

Dans la seconde partie de la chanson, Richier *li preuz* (v. 7332) réapparaît avec d'autres (le roi Desier de Pavie, le duc Naimes, et un converti, Jérémie, dont c'est la seule apparition) à la tête d'un corps de bataille. Plus loin, avec un certain Bernard, il est envoyé chercher la tête et le bras d'Eaumont mort (v. 7543), et les deux hommes sont désignés par le groupe nominal *Li dui baron* (v. 7547). Dans la bataille contre les armées d'Agolant, Richier participe activement aux combats, en association récurrente avec des hommes puissants (Huon, Ogier, Samson, Naimes, Salomon) et de jeunes chevaliers (Roland et ses compagnons Graëlent, Estout de Langres, Morant)³¹. Il partage aussi les revers de guerriers de haut rang : il est capturé avec Salomon tandis qu'Ogier et Naimes sont désarçonnés (v. 9857-9858).

§32

Plus tard, Richier fait l'objet d'une présentation soignée, au moment où il est attaqué par le roi sarrasin Ulien :

En son escu ala ferir Richier

²⁸À la l. 286 de l'éd. Brandin, qui correspond à la l. 264 de l'éd. Suard, Richier est associé à Morant, et il tue Moysant.

²⁹Le nom de *Richiers le Normant* apparaît encore v. 9530.

³⁰Dans la première partie de la chanson, l'appellatif *dant* est aussi employé à propos de Girart (v. 925, 1298, 1325, 2812, 2966, 4329), de son neveu Claire (v. 1284, 1288), de l'abbé Fromer (v. 283, peut-être avec une nuance ironique, et v. 301), de Giraz de Clarant dont c'est la seule apparition (v. 2433), et de Charlemagne (v. 5178, peut-être avec une nuance de mépris).

³¹Voir les v. 8691, 8765, 8778, 8915, 9432, 9443, 9530, 9635.

Neveu Antelme, fils fu au duc Renier,
 Né de la fille au baron Berengier,
 Dont Karlemaines dut faire mesagier.
 Li rois l'amoit forment et tenoit chier ;
 En tote l'ost n'ot mellor chevalier,
 Ne meus seüst un message noncier
 Ne Sarrazins ocire et detrencier. (v. 10049-10056)

§33 On voit ici que l'échec initial de Richier est totalement oublié, et que ses qualités de messenger sont même louées ! Bien évidemment, Richier à son tour frappe Ulien et le tue (v. 10066).

§34 Richier est encore associé à des hommes de haut rang pour veiller à l'établissement de la tente royale (v. 10163), aller au secours du duc Girard (v. 10182), et, après la mort d'Agolant, retourner au camp pour prendre du repos (v. 10306). Il apparaît une dernière fois au v. 10415 : la guerre est finie, mais Charlemagne est en proie au chagrin car beaucoup de guerriers sont morts. Il n'y a personne qui soit suffisamment valide pour le servir à son repas ce soir-là, à l'exception de cinq personnages :

Ne mes que seul Girardet et Richier,
 Estoz de Langres, Haton et Berengier (v. 10415-10416),

§35 Ces personnages sont, outre Richier, d'une part le plus jeune fils de Girard, d'autre part trois compagnons de Roland, mentionnés dès le début de la chanson, formés par Charlemagne (v. 947-949). Richier fait ainsi partie d'un groupe de jeunes gens, ce qui nous ramène à la scène initiale où Naimes dénonçait sa jeunesse (v. 1492), qui risquait de faire de lui un messenger sans mesure. Mais il paraît désormais intégré.

§36 On le voit, à la fin de la chanson, Richier le *povre chevalier* n'est pas devenu *duc* ou *contor* (voir les v. 104 et 9024). Toutefois, un nombre important d'indices permettent de penser que le statut social de ce personnage a changé. Pourtant, il était sans doute impossible, à propos d'un personnage précis, de mettre en scène une promotion sociale si extraordinaire et sans doute rarissime. Comme le note D. Barthélemy, la chanson d'*Aspremont* « exagère les possibilités offertes à ces sortes de classes moyennes que sont les serfs ministériaux et les vavasseurs. S'élever et s'enrichir par son seul mérite guerrier, fait de courage et de talent, cela arrive-t-il si souvent ? C'est le mot d'ordre de rois et de princes 'chevaleresques' pour recruter à des guerres, à des tournois, à des croisades. Mais gagne-t-on tant que cela ? Les préjugés en fait ne sont pas effacés, les barons restent maîtres du jeu en dépit de son apparente ouverture.³² » D'une certaine façon, la

³² Art. cit., p. 188.

trajectoire de Richier dans *Aspremont* souligne discrètement l'impossibilité de voir advenir dans le réel ce que promettent les barons dans leurs discours, une promotion sociale spectaculaire.

Quelques mots à propos de : Muriel Ott

Muriel Ott est Professeur de Littérature française du Moyen Âge à l'Université de Strasbourg. Spécialiste de la chanson de geste, elle a déjà publié deux éditions de chansons de geste (*Guibert d'Andrenas*, Paris, Champion, 2004, et la *Chevalerie Ogier*, t. I, *Enfances*, Paris, Champion, 2013) ainsi que trois ouvrages collectifs en lien avec l'épopée (*L'Épopée médiévale et la Bourgogne*, Dijon, EUD, 2006, et, en collaboration, *Le Souffle épique. L'esprit de la chanson de geste*, Dijon, EUD, 2011, et *Le Héros et la mort dans les traditions épiques*, Paris, Karthala, 2018). Elle est actuellement présidente de la Société internationale Rencesvals pour l'étude des épopées romanes.

Pour citer cet article

Muriel Ott, « « Donc n'avons nos .i. povre chevalier [...] ? » : », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 09/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/548>.

L'idéologie d'un combat des chefs : la mort d'Eaumont dans *Aspremont*

Philippe Haugeard

Or vos dirai d'Yaumont et d'Agoulant,
Et d'Aspremont ou li estors fu grant,
Si com li rois i adouba Rollant
Et il li ceint a son costé le branc,
Ce dist la geste Durendart la trenchant,
C'est la premiere dont il onques fist sans,
Dom il ocist le fil roi Agoulant.
Or m'escoutez des ici en avant,
Car s'il vos plaist bone chançon vos chant.
(*Aspremont*, v. 12-20^a)

^a *Aspremont. Chanson de geste du XII^e siècle*, présentation, édition et traduction par François Suard d'après le manuscrit 25529 de la BNF, Paris, Honoré Champion, 2008. C'est notre édition de référence.

Il en est ainsi dans la chanson de geste : le sort des personnages est scellé dès le prologue, si toutefois l'auteur veut bien leur faire l'honneur d'y faire apparaître leur nom et d'y évoquer leur destinée, eux qui appartiennent désormais, et définitivement, à l'Histoire – à une histoire lointaine mais prestigieuse, dont la chanson de geste célèbre la mémoire et affirme la vérité. Eaumont sera donc tué par Roland, et ce sera le premier fait d'armes du héros de Roncevaux, qui tuera par la suite bien d'autres Sarrasins. À ce maître guerrier qu'est le neveu de Charlemagne, il fallait un coup d'essai qui soit à la hauteur de son excellence, et c'est un guerrier d'exception qui en fait les frais, un homme de la naissance la plus haute aussi, mais qui avait le malheur d'être un infidèle, un païen, un Sarrasin, ce qui, en dépit de sa valeur, et même de sa grandeur, le disqualifie complètement, et justifie pleinement qu'on le tue, et tant qu'à faire d'une façon particulièrement violente. D'autres chansons prêteront au héros de Roncevaux d'autres premiers exploits de jeunesse : pour être passée, l'Histoire n'en est pas moins fluctuante, ou plutôt elle n'interdit pas la liberté d'invention.

§2

Le prologue, en l'annonçant, mais surtout en lui accordant un développement spécifique, laisse entendre que la mort d'Eaumont tué par Roland constituera, sinon le point d'orgue de la chanson, du moins un de ses temps forts, ce qui est indéniablement le cas : la mort du jeune roi sarrasin, à qui son père Agoulant a confié le commandement des troupes sarrasines envoyées pour affronter l'armée de Charlemagne au pied de la montagne d'Aspremont, clôt une longue séquence guerrière dont il est le principal acteur du côté sarrasin, l'attention qui lui est portée par le texte étant largement comparable à celle que ce dernier accorde à des personnages aussi illustres et récurrents que Girart, Ogier, Naimés ou Charlemagne dans le camp chrétien. Si les chansons de croisade n'hésitent pas à individualiser un certain nombre de protagonistes sarrasins, la *pute gent païenime* n'étant jamais réduite à une collectivité indistincte ou à une masse indifférenciée, il est rare que les textes épiques contemporains donnent à un personnage de païen un tel relief.

§3

Guerrier d'exception et conquérant intrépide, Eaumont apparaît en plus d'une occurrence comme un démarquage du héros de Roncevaux dont il présente la même mesure héroïque et dont il reproduit certains gestes immédiatement identifiables pour le public médiéval¹, la *Chanson de Roland* constituant en effet, et de façon éclatante, l'hypo-texte principal de la première grande bataille livrée entre les Chrétiens et les Sar-

¹François Suard définit le personnage d'Eaumont comme « une sorte de double inversé de Roland » dans la chanson associée à son nom : voir « *Aspremont* : l'épique, le tragique, l'aventureux », *Les chansons de geste. Actes du 16^e Congrès International de la Société Rencesvals*, Granada, Universidad da Granada, 2005, p. 615-631 (p. 615 pour la citation).

rasins au pied de la montagne d'Aspremont². Une des grandes inventions de l'auteur d'*Aspremont*, c'est d'avoir transféré sur un personnage de païen les caractéristiques de la figure probablement la plus glorieuse du personnel épique franc, et d'avoir imaginé que ce personnage de païen serait tué par son modèle, en qui il reconnaît d'ailleurs – ironie tragique – un possible digne continuateur de lui-même s'il devait mourir³. Mais, même si elle est décisive pour l'issue du combat, l'intervention de Roland dans l'épisode de la mort d'Eaumont constitue surtout une habileté littéraire : l'essentiel se joue avant, dans le face à face armé et verbal entre Charlemagne et Eaumont, face à face dans lequel le jeune roi sarrasin apparaît comme le strict *alter ego* politique de Charlemagne dans le camp ennemi, en lieu et place d'Agoulant donc, ce qui fait du combat singulier entre les deux personnages un véritable combat des chefs.

§4

Ce combat des chefs – il n'y en aura pas d'autres dans *Aspremont* – est l'épisode de combat le plus long décrit par le texte. Sa fonction conclusive, la dramatisation induite par l'importance politique et la valeur guerrière des deux protagonistes, expliquent largement cette attention particulière, mais il n'était pas obligatoire qu'il en fût ainsi. Le combat entre Charlemagne et Baligant dans la *Chanson de Roland* est par exemple nettement plus court, alors qu'il est bien plus décisif dans ses effets (il entraîne une victoire définitive contre l'ennemi⁴). De la rencontre entre Charlemagne et Eaumont dans *Aspremont* à la mort de ce dernier, le texte se déploie sur près de trois cents vers, parmi lesquels moins d'un tiers sont consacrés au combat lui-même et aux coups qui sont portés⁵. Les échanges verbaux occupent une place plus grande, sans se réduire aux défis, provocations ou appels à se rendre que le motif narratif du combat singulier appelle bien souvent.

§5

S'ils participent à la confrontation, ces échanges verbaux valent surtout pour ce qu'ils nous apprennent des ambitions et certitudes des protagonistes, et plus précisément sur l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes, de leurs fonctions ou de leurs statuts. Nous voudrions ainsi montrer que l'actualisation du motif narratif du combat singulier, sous la forme du combat des chefs entre Charlemagne et Eaumont, donne l'occasion à l'auteur d'*Aspremont* de répéter, et donc de réaffirmer, les principaux éléments constitutifs de l'idéologie de la chanson dans son ensemble, dans une imbrication des plans territoriaux, politiques et

²Pour l'importance de la *Chanson de Roland* dans le projet littéraire mis en œuvre par la composition d'*Aspremont*, voir W. Calin, « Problèmes littéraires soulevés par les chansons de geste : l'exemple d'*Aspremont* », *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, Aix-en-Provence, 1987, t. I, p. 333-350.

³*Aspremont*, v. 5403-5411.

⁴*La Chanson de Roland*, éd. C. Segre, Genève, Droz, v. 3560-3624.

⁵*Aspremont*, v. 5159-5436.

religieux⁶.

§6

Rien de plus fréquent que les combats singuliers dans la chanson de geste, comme dans le roman contemporain d'ailleurs, ces deux genres étant éminemment guerriers et chevaleresques. La stéréotypie – évidente – de ces combats singuliers, dans la littérature épique et romanesque, est d'abord la conséquence de la pratique guerrière, qui a ses règles, ses techniques ou ses nécessités ; cette stéréotypie relève de la *mimesis*, mais la *mimesis* ne peut pas rendre compte à elle-seule de cette même stéréotypie, notamment dans la chanson de geste, où elle est poétique, c'est-à-dire commandée par une esthétique. On retrouve toutes les caractéristiques du motif narratif du combat singulier décrit par Jean-Pierre Martin dans le duel entre Charlemagne et Eaumont : le combat commence à la lance, les combattants se montrant de force égale et se renversant l'un l'autre ; il se poursuit à l'épée, à terre, et se montre d'abord indécis ; ce combat est précédé ou interrompu par des échanges verbaux, où défi, provocation et appel à se rendre se succèdent, mais qui peuvent être aussi des propositions d'accord conditionnées (Jean-Pierre Martin parle d'« éléments mobiles ») ; un élément tiers – ici Roland – peut intervenir dans le combat, d'une façon qui en modifie le cours et/ou y met fin⁷.

§7

La stéréotypie n'exclut pas l'invention, elle en est même le cadre. La signification se dégage alors des inflexions données aux clichés constitutifs du motif, ou dans les choix faits par l'auteur d'en exploiter telle ou telle potentialité.

§8

Alors que, dans la *Chanson de Roland*, le combat des chefs entre Charlemagne et Baligant a lieu dans la mêlée générale, l'auteur d'*Aspremont* a voulu que Charlemagne et Eaumont se rencontrent dans un espace isolé – l'isolement constituant un facteur de dramatisation, mais pas seulement : il renforce aussi un rapport d'identité entre les deux adversaires, moins réunis par les circonstances que par leur statut commun au moment de l'action, à savoir d'être l'un et l'autre des chefs de guerre⁸. Le motif narratif du combat singulier tend à instaurer d'abord une sorte d'égalité entre les combattants et à entretenir, pendant un temps plus ou moins long, l'illusion d'une indécision dans l'issue de la rencontre, ce qui ne manque pas d'arriver dans l'épisode que nous commentons, mais le texte s'emploie surtout à établir d'emblée entre les deux personnages un rapport d'iden-

⁶Nous ne proposons pas ici une « étude littéraire » de l'épisode de la mort d'Eaumont ; nous concentrons notre attention sur une de ses particularités notables.

⁷Voir J.-P. Martin, *Les motifs dans les chansons de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale 1)*, Paris, Champion, 2017, p. 75-84.

⁸La fonction guerrière attachée à la souveraineté s'actualise dans le statut de *dux bellorum*, et particulièrement dans l'engagement personnel dans la bataille : voir D. Boutet, *Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992, p. 102 et suivantes.

tité qui a pour conséquence, comme nous le disions en introduction, de faire d'Eaumont le véritable *alter ego* de Charlemagne :

Li dui roi furent orgueilleus et puissant
 Et bien hardi et molt antreprenant,
 De grant richesce antrepris et menans.
 Tant come lune et solauz va cerchant
 Ne troveroiz .ii. homes si puissant.
 Li uns fu rois par devers Ocidant,
 Li autres rois par devers Oriant ;
 En ces .ii. rois ot .i. orgueil si grant
 Que toz li pires ne prise l'autre .i. gant. (v. 5240-5248)

§9

Ces vers qui prolongent l'évocation des premiers assauts – marqués par l'égalité et la réciprocité des coups – entre les deux hommes (v. 5225-5239), mettent en exergue une ressemblance morale, sociale et politique (orgueil⁹, puissance et royauté) qui font de Charlemagne et d'Eaumont des doubles l'un de l'autre, leur seule différence résidant dans l'espace sur lequel s'exerce leur souveraineté, espaces qui apparaissent tout autant contigus que symétriques (effet du parallélisme des vers 5245 et 5246). Eaumont n'est pourtant que le fils de son père, que le texte rejette momentanément dans l'ombre, pour répondre à un besoin finalement plus idéologique que simplement dramatique : faire du combat singulier entre Charlemagne et Eaumont un combat des chefs qui, au-delà des *individus* mis en scène, symbolise un conflit de souveraineté entre deux mondes.

§10

Un long dialogue précède toutefois la mise en œuvre du combat singulier. Charlemagne surprend Eaumont en train de se désaltérer à une fontaine. Un intertexte épique – le héros assoiffé¹⁰ – permet ainsi à l'auteur d'en introduire un autre, romanesque cette

⁹L'orgueil n'est pas ici surestimation de soi, mais conscience affirmée de la valeur personnelle, guerrière, sociale et politique : c'est un ressort psychologique et moral de la force et de la puissance, il fait agir les deux personnages conformément à ce qu'exige leur condition de guerrier et de roi. L'orgueil, dans le contexte de l'épisode, est une qualité partagée par les deux hommes.

¹⁰Le texte dit d'Eaumont qu'il est resté près de huit jours sans boire ni manger, trop occupé à se battre pour se sustenter. Dans sa fuite, il tombe sur une fontaine, où il étanche sa soif et où il est rattrapé par Charlemagne qui le poursuit. Cette soif, Roland à Roncevaux (dans le manuscrit de Châteauroux) et plus encore Vivien à Larchamp (*La Chanson de Guillaume*, texte établi, traduit et annoté par F. Suard, Paris, Librairie Générale Française, 2008, v. 838-866) la connaissent sous une forme atroce, alors qu'ils sont épuisés, à l'agonie, et qu'ils jettent leurs dernières forces dans le combat (absente du manuscrit d'Oxford, la soif de Roland mourant est signalée à deux reprises dans le manuscrit de Châteauroux, et rappelée par la suite ; voir *La Chanson de Roland. Le manuscrit de Châteauroux*, édition, traduction et notes de J. Subrenat, Paris, Champion, 2016, v. 3856-3862, v. 3889-3895, v. 7076 et v. 8115-8116).

fois-ci, qui est celui du chevalier défenseur d'une fontaine, dont l'exemple le plus fameux nous est donné par Chrétien de Troyes dans le *Chevalier au lion*. C'est en vertu de cette défense – et d'elle seule – que Charlemagne défie son adversaire, dont il connaît pourtant parfaitement l'identité (ce qui, rappelons-le, n'est pas le cas d'Eaumont) :

« Or pren tes armes et remonte ou destrier,
Que la fontaine te voil je chalongier,
Car ele est moie, si la voil deresnier.
Mar en beüstes, vos le comperroiz chier. » (v. 5168-5170, L. 277)

§II

Le vocabulaire utilisé par Charlemagne – les verbes *chalongier* et *deresnier* – est juridique avant d'être guerrier : le geste d'Eaumont d'avoir bu à la fontaine est interprété comme un geste et une tentative d'appropriation, Charlemagne entendant dès lors défendre son droit par les armes. Sans doute convient-il de comprendre les paroles prêtées à Charlemagne comme une forme de provocation, la revendication de propriété justifiant un combat singulier dans un cadre où il n'a bien évidemment aucun besoin d'être justifié judiciairement.

§I2

Le texte met en scène un personnage qui procède par allusion – une allusion transparente pour le public de l'œuvre, mais insuffisante pour permettre à son interlocuteur d'identifier son adversaire. Perdue quelque part dans le sud de l'Italie, au pied de la montagne d'Aspremont, la fontaine est propriété de Charlemagne en tant qu'il exerce sa souveraineté sur le territoire où elle se trouve. La fontaine renvoie par métonymie à l'empire sur lequel règne Charlemagne, elle en devient même en contexte une métaphore, puisque c'est bel et bien son empire qu'on lui dispute et qu'il défend, sûr d'un droit qui est moins de propriété que de souveraineté comme Charlemagne le précise lui-même en réponse à la question topique posée sur son identité (v. 5192) : *Com as tu non, dist Yaumonz, chevalier ?* Charlemagne, après s'être nommé, se définit en effet immédiatement par sa charge ou sa fonction, qui est d'exercer la souveraineté – exprimée par les verbes *baillier* et *justissier* – sur un territoire et des nations qu'il définit à travers une longue énumération :

Li rois respont : « Je nel te quier noier,
Por .i. païen nen serai mençongier.
Je ai non Charle, si ai France a baillier,
Si sont o moi Alemant et Baivier,
Et li Normant et Flamaing et Pohier,
Et Loheranc, Mansel et Berruier ;
Desi a Rome ai tot a justissier.
Venu la sui contre toi chalongier. » (v. 5193-5200, L. 277)

§13 La connaissance de son adversaire emplit d'aise Eaumont qui croit pouvoir compenser les pertes de la journée dans une victoire contre Charlemagne, qu'il défie à son tour :

« Or te desfi sans nule demoreigne,
Si te chaloing et Calabre et Romaine,
Et Loheraigne et Baviere, Alemaigne,
France, Bergoigne, Normandie et Breteigne,
Poitou, Gascoigne jusqu'as marches d'Espagne. » (v. 5208-5412, L. 278)

§14 L'esthétique de la répétition, « caractéristique majeure du genre de la chanson de geste¹¹ », produit ici un effet de symétrie qui renforce la tension du face à face entre deux hommes entrés dans une dispute et revendication territoriale exprimée par le seul verbe *chalongier* – verbe qui exprime d'un côté la défense d'une souveraineté établie, celle de Charlemagne, et, de l'autre côté, la prétention à la conquête, celle d'Eaumont, qui se rêve en maître du monde, et dont le projet de domination universelle est empêché par l'empereur franc¹². La réponse d'Eaumont dessine le portrait d'un homme nullement impressionné par l'énumération des nations soumises à l'autorité de Charlemagne, ni par l'étendue géographique de son empire, qu'il précise en réalité, et qu'il accroît même en ajoutant aux éléments de reprise des possessions de Charlemagne non mentionnées par ce dernier.

§15 En réaction à cette prétention, Charlemagne ironise, puis, avant que le combat ne commence enfin (v. 5225, *Lors s'antreviennent anbedui li vasal...*), il apostrophe une dernière fois Eaumont :

« Vasauz, dist Charles, l'empereres roial,
De Damedeu le Pere esperital
Et de mon cors te chaloing le terral.
Nou doi tenir de nul home terral,
Ne mes de Deu, le roi celestïal. » (v. 5218-5222, L. 279)

§16 Tout se passe comme si – c'est un produit de la fiction – Charlemagne éprouvait le besoin d'apporter à son adversaire une information supplémentaire ou une ultime précision, qu'il aurait jugée nécessaire, voire capitale. Elle l'est en effet, car c'est elle qui distingue résolument les deux rois et empêche que l'on ait affaire complètement à des

¹¹D. Boutet, *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1993, p. 138.

¹²*Aspremont*, v. 4729-4740.

doubles. C'est au nom de Dieu en effet que Charlemagne dispute (le verbe *chalongier*, une nouvelle fois) le territoire sur lequel il règne, en ajoutant, ce qui n'est pas nouveau dans sa bouche, qu'il ne peut *tenir* d'un homme (*nul home terral*) ce qu'il *tient* de Dieu.

§17 Les propos de Charlemagne ne sont pas appelés par le contexte immédiat : ils ne répondent à rien qu'ait pu dire Eaumont précédemment et l'on pourrait après tout penser qu'ils auraient été mieux placés dans la laisse suivante, en réponse aux questions posées par Eaumont en plein milieu du combat :

« Ies tu mes hom ou an as tu talant ?
Rendras tu France, que t'en est il sanblant ?
Ne cresras tu an mon deu Tervagant ? » (v. 5250-5252, L. 280)

§18 Le problème de la place est cependant secondaire. Retenons plutôt l'idée que l'auteur a fait le choix de réactualiser dans le combat final entre les deux hommes les termes du conflit déclenché par les Sarrasins, explicités par Balant dans le cadre de son ambassade : la revendication territoriale est une déclaration de guerre qui s'accompagne d'une possibilité de reddition et de conversion de Charlemagne, en échange de quoi ce dernier reste à la tête de son empire, mais en tant que vassal d'Agoulant – auquel se trouve ici substitué Eaumont – de qui Charlemagne *tiendra* alors sa terre.

§19 L'acceptation de ce compromis est inconcevable pour Charlemagne, qu'on a déjà entendu demander à Balant de dire à son roi qu'il ne dépendrait jamais d'un seigneur :

« Tant com Dex gart mon cors et ma vigor,
N'avrai je ja nul naturel seignor. » (v. 362-363)

§20 Le manuscrit de Wollaton Hall propose de son côté *nul terrien signor* (« aucun seigneur terrestre¹³ »), ce qui est plus éclairant sur l'état d'esprit du personnage de Charlemagne et sa pensée politique, comme on le voit encore dans une adresse à Dieu alors qu'il se prépare à rejoindre l'avant-garde envoyée au pied d'Aspremont :

« Hé Dex ! dist Charles, nos vos an mercion.
Tolir nos volent ce que de vos tenon,
Mais par mon chief nos si lor chalongeron
Que je veu Deu et son Saintisme Non,
Ja an ma terre n'avra roi se moi non. » (v. 3339-3343)

¹³ *La chanson d'Aspremont*, éd. Louis Brandin, Paris, Champion, 2^e éd. revue, 1923-24, v. 379.

§21

Le texte construit l'image d'un Charlemagne pénétré de l'idée qu'il tient son pouvoir de Dieu, ce qui rend impossible toute soumission à qui que ce soit ou à quoi que ce soit de nature humaine ou terrestre ; le vaste territoire que Dieu a donné à « justicier » à Charlemagne ne saurait avoir d'autre souverain que celui que Dieu a désigné pour cette fonction ou cette charge ; c'est la volonté de Dieu qui anime le personnage, dont la grandeur personnelle est constitutive de la puissance divine. Pour le dire autrement, l'ordre que Dieu a établi, un homme ne saurait prétendre lui en substituer un autre, pas plus Eaumont qu'Agoulant, ou même tous les Sarrasins réunis.

§22

En proposant l'hommage vassalique à Charlemagne, Eaumont ne se situe pas au même niveau de raisonnement que son adversaire, et manifeste ainsi une incompréhension profonde de ce qui commande sa pensée politique et son action militaire. L'épisode illustre de façon exemplaire l'opposition – mise au jour par Dominique Boutet – dans la chanson de geste (comme genre) entre le système féodo-vassalique et le système théocentrique, opposition qu'il a repérée ailleurs dans *Aspremont*, et qui peut être source de tension, voire de conflit, entre le roi et ses vassaux¹⁴. En proposant à Charlemagne de devenir son vassal, Eaumont propose un compromis de type féodo-vassalique là où le système théocentrique veut une relation directe et exclusive entre Dieu, qui confère le pouvoir, et le souverain, en l'occurrence Charlemagne, qui reçoit ce même pouvoir. Dans le système féodo-vassalique, on *tient* d'un homme, dans le théocentrisme, on *tient* de Dieu – ce qui est le cas de Charlemagne¹⁵, qui le rappelle à l'envi dans *Aspremont*, et qui en informe *in fine* Eaumont au beau milieu du combat qui les oppose, ce qui rend illusoire toute proposition de conciliation.

§23

In fine. Le long dialogue qui sert de prologue au combat singulier entre Charlemagne et Eaumont ordonne en effet, selon une progression manifestement voulue, des éléments déjà formulés et disséminés auparavant dans un texte où il revient à Charlemagne de définir lui-même l'idéologie territoriale, politique et religieuse qui justifie ces décisions, ces gestes et son comportement. Les emplois successifs du verbe *chalongier* dans la bouche de Charlemagne établissent de fait un mouvement ascendant qui s'achève sur la clé de voûte de l'idéologie royale ou impériale qui habite le personnage : l'affirmation d'une propriété ou d'une possession personnelle (la fontaine, métonymie de l'empire) prépare la révélation de l'identité et de la souveraineté du personnage, mais cette souveraine-

¹⁴D. Boutet, *Charlemagne et Arthur*, op. cit., p. III.

¹⁵Le texte met en scène un autre personnage qui a la prétention de tenir de Dieu, Girart de Fraite, ce qui éclaire son refus de se considérer comme le vassal de Charlemagne (voir *Aspremont*, v. 1051-1056). Cette prétention fait difficulté et mérite d'être interrogée, mais dans le cadre d'une étude des relations entre ces deux éminentes figures et de leurs enjeux pour ce qui est du rapport entre féodalité et souveraineté.

té pouvant passer pour une institution humaine (comme le système féodo-vassalique), Charlemagne lève le doute en rappelant que la terre et le pouvoir lui viennent de Dieu, ce qui fait qu'on ne saurait les lui disputer. Nulle démesure donc dans le personnage de Charlemagne, chez qui le sentiment de la grandeur n'est pas dissocié de la conscience qu'elle est relative à la volonté et à la puissance de Dieu.

§24 C'est ce qui fait que le texte, contrairement à l'impression qu'il peut produire par certains de ses aspects, n'oppose pas des doubles en réalité. Une petite comparaison avec un épisode antérieur pourra le montrer.

§25 Interrogé sur son identité par des Francs impressionnés par sa force et sa vaillance, Eaumont répond de la façon suivante :

« Rois suis d'Aufrique, outre la mer corrant ;
 Yaumont ai non et mes peres Agoulant.
 Moie est Aufrique, Femenie la grant,
 Et Babiloine trestote amontant ;
 Et Alixandre est a *moi* apendant,
 Inde Major est a *moi* apertenant.
 Rois suis et sires jusqu'à l'Arbre qui fent.
 Si com la mer le voit avironnant,
 Tote est a *moi* par devers Oriant ;
 Se puis conquerre par devers Ocidant,
 Lors iert a *moi* toz li monz apendant,
 Mais Charlemagne auques le me desfent. » (v. 4729-4740, les italiques sont de notre fait)

§26 Ces quelques vers brossent le portrait d'un homme dont le projet est à la mesure de la démesure du *moi*, dans l'ivresse de la puissance et dans l'exaltation héroïque de la conquête, en l'absence cependant de toute légitimité divine. Eaumont mourra à Aspremont comme Roland à Roncevaux, mais dans l'erreur d'une croyance fausse et illusoire, ce qui le condamne complètement.

Quelques mots à propos de : Philippe Haugeard

Philippe Haugeard est Professeur de Langue et Littérature françaises du Moyen Âge à l'Université d'Orléans (Laboratoire POLEN-EA 4710). Ses recherches portent sur la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles, en particulier sur les relations familiales et féodales, abordées dans une perspective anthropologique. Il est l'auteur de nombreux travaux parmi lesquels les ouvrages *Ruses médiévales de la générosité. Donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 2013 et *Du Roman de Thèbes à Renaut de Montauban. Une genèse sociale des relations familiales*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2002.

Pour citer cet article

Philippe Haugeard, « L'idéologie d'un combat des chefs : la mort d'Eaumont dans *Aspremont* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 04/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/507>.

Paroles de guerriers. Quelques aspects de la parole dans la *Chanson d'Aspremont*

Valérie Naudet

§I

Chanson de la deuxième génération, *Aspremont*¹, « comme toutes les chansons de geste, est solidaire de l'ensemble du genre² ». Elle est l'héritière d'une forme, de structures narratives et lyriques organisées, comme des grands thèmes épiques du XII^e siècle³. Elle reprend donc tout ce qui fait des discours rapportés directement « une vibration essen-

¹Sauf signalement contraire, toutes nos citations viennent de l'édition de F. Suard, *Champion Classiques Moyen Âge*, Paris, 2008.

²D. Boutet, *Jehan de Lanson. Technique et esthétique de la chanson de geste au XIII^e siècle*, Paris, PENS, 1988, p. 12.

³Selon Dominique Boutet, elle « occupe une place à part dans la production épique de la fin du XII^e siècle. Non qu'elle innove véritablement (la plupart des thèmes que l'on a évoqués se retrouvent un peu partout dans le genre épique), mais parce qu'elle offre un véritable concentré. » (« Guerre et société au miroir de la *Chanson d'Aspremont* », *Guerre et société au Moyen Âge. Byzance-Occident (VIII^e-XIII^e siècle)*, dir. D. Barthélemy et J.-C. Cheynet, Paris, 2010, p. 173-183, citation p. 183).

tielle de l'épique⁴ », qu'ils soient le moteur de l'action, ou bien, qu'en marge de celle-ci, ils la commentent et l'accompagnent. Mais elle est aussi le creuset dans lequel se mêlent des influences extérieures, comme l'a montré François Suard⁵. Les discours rapportés, dont l'importance quantitative est un signe du rôle capital qui est le leur⁶, participent pleinement à ce mouvement de régénération, dont deux aspects ont retenu notre attention. C'est d'une part le travail de construction de deux personnages pour lesquels la parole rapportée se révèle être un facteur déterminant pour la poétique de la chanson. D'autre part il apparaît que certains discours éprouvent le carcan formel de la chanson, revisitant de vieux motifs, jouant de l'élément lyrique. Dans une chanson qui est explicitement placée sous le signe de la Pentecôte (v. 41 et 753), fête du verbe divin et inspiré, la parole semble tout particulièrement remarquable.

* * *

§2

Se donnant à voir et à entendre, le personnage épique s'impose en général par ses actions et par son verbe⁷, sans arguties psychologiques, ni analyses détaillant les méandres d'une psyché. Deux personnages retiennent à ce titre l'attention dans la *Chanson d'Aspremont*, Roland et Balant.

§3

⁴D. James Raoul, « La poétique de l'esemple dans le *Couronnement de Louis* (v. 1-2019) : éléments de style », *Styles, genres, auteurs*, 13, 2013, PUPS, p. 11-28, citation p. 21. Voir aussi id., « La poétique de la célébration dans la *Chanson de Roland* (v. 661-2608) : éléments de style », *Styles, genres, auteurs*, 3, 2003, PUPS, p. 13-28.

⁵« *Aspremont* : l'épique, le tragique, l'aventureux », *Les Chansons de geste. Actes du XVI^e congrès international de la Société Rencesvals*, C. Alvar et J. Paredes dir., Grenade, 2005, p. 615-634.

⁶Notre objet n'est pas l'étude des discours rapportés dans *Aspremont*, mais de quelques-unes de leurs particularités. Sur un sujet à la bibliographie très ample, voir le site de CI-DIT (<http://groupe-cidit.com/wordpress/>, page consultée le 7 novembre 2019). Selon S. Marnette, (*Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998, p. 249 et suivantes), dans un corpus de cinq chansons de geste du XII^e et du début du XIII^e siècle, le ratio entre discours rapporté et récit ne descend pas en dessous de 40% pour le premier. Nos propres calculs, sur la partie au programme des agrégations de Lettres 2020 (v. 1-5545) établissent à environ 44% le nombre de vers consacrés au discours direct, ce qui place *Aspremont* dans une honnête moyenne.

⁷F. Suard, *La Chanson de geste*, Paris, PUF, 1993, p. 42-47 ; id., *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion, 2011, p. 88.

« Continuation à rebours⁸ » de la *Chanson de Roland*, *Aspremont* est connue pour présenter des Enfances de Roland, ce qui consiste en une révélation des qualités par ailleurs déjà connues du personnage, une « pré-position de [ses] traits et fonctions⁹ ». Or Roland, depuis sa *Chanson*, est connu pour sa prouesse comme pour son verbe haut¹⁰. Pourtant ses Enfances se déplient entre deux silences¹¹.

§4

Que le poète d'*Aspremont* s'attache à révéler la prouesse de Roland, cela ne fait pas de doute. Le personnage, en quelques étapes, affirme sa prouesse et assoit son verbe, car parole et action sont indissolublement liées :

« An haute cort devons bien estre mu
Se ne poons tenir .i. mescreü. » (v. 5380-5381)

§5

Ni l'une, ni l'autre ne sont seules suffisantes, elles sont conjointement nécessaires, comme il le dit lui-même. Il s'impose comme capitaine des jeunes (v. 4281- 4323), la parole

⁸W. Calin, « Problèmes littéraires soulevés par les chansons de geste : l'exemple d'*Aspremont* », *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste. Tome I, Senefiance* 20, Aix-en-Provence, PUP, 1987, p. 333-350, citation p. 345. En ligne : <https://books.openedition.org/pup/3942> (page consultée le 7 novembre 2019).

⁹N. Andrieux-Reix, « Des Enfances Guillaume à la Prise d'Orange : premiers parcours d'un cycle », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 147, 1989, p. 343-369, citation p. 360. En ligne : https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450539 (page consultée le 7 novembre 2019). Ni éducation, ni initiation, il ne s'agit ni de conter l'éveil à la vie, à la société et/ou à la morale d'un jeune homme, ni sa découverte des arcanes du monde. Un tel récit des origines « apparaît comme un texte qui connaît son avenir, qui l'anticipe, qui le pré-dit. » (*ibid.*, p. 355).

¹⁰Ses premiers mots sont « Ja mar crerez Marsilie ! » (v. 196). Il s'empare de la parole dès la fin de la présentation de Charles. Quant à sa prouesse, elle constitue l'essentiel même du personnage : « Rollant est proz e Oliver est sage » (v. 1093) (*La Chanson de Roland*, éd. C. Segre, Genève, Droz, 2003, édition de référence désormais).

¹¹Du latin *infans*, du préfixe négatif *in-* et de *fans*, participe présent du verbe *fari* « parler », l'enfant est celui qui ne sait pas parler, qui n'en a pas la capacité. Au Moyen Âge, est appelé enfant ou jeune, un être jusqu'à son entrée dans le monde adulte, marquée par l'adoubement, le mariage et la prise de possession d'un fief, qui peuvent ne pas être concomitants. Parmi une bibliographie abondante, G. Duby, « Dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle : les « jeunes » dans la société aristocratique », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 5, 1964, p. 835-846. En ligne : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1964_num_19_5_421226 (page consultée le 7 novembre 2019); *L'Enfant au Moyen Âge : Littérature et civilisation. Senefiance* 9, Aix-en-Provence, PUP, 1980. En ligne : <http://books.openedition.org/pup/2691>, page consultée le 7 novembre 2019 (pour *Aspremont*, en particulier Micheline du Combarieu du Grès « Enfance et démesure dans l'épopée médiévale française », p. 405-456); P. Riché et D. Alexandre-Bidon, *L'Enfance au Moyen Âge*, Paris, Seuil-Bibliothèque Nationale de France, 1994.

instaurant alors une hiérarchie sociale et un ordre d'entrée dans la bataille : « Et je serai vostre confanoniers » (v. 4294). Restés des enfants (v. 4940), ceux qui maîtrisent mal le langage, les compagnons de Roland sont désormais derrière lui. Puis il se détache du groupe : il est le seul à accéder à une monture d'élite en volant Morel (v. 5121-5124), le seul à se jeter, dans le sillage de Charles, à la poursuite d'Eaumont. Cet *enchaus* effréné s'achève par une nouvelle affirmation du personnage, touchant à son identité propre : « Je sui tes niés, Rollanz, qui t'ai seü. » (v. 5379). Qui pourrait en douter ? Sa prouesse traduit en acte ce nom de Roland qu'il revendique. Le personnage a, dès ce moment, fait montre de son courage, de son sens du devoir, de sa fougue comme de son charisme. La profération du nom est suivie en quelques scènes de la conquête des attributs qui seront à jamais les siens : l'armure du guerrier, l'épée Durendal, le destrier Veillantín, l'olifant (v. 5442-5444). Les qualités attendues de lui, la prouesse, la fidélité à Charlemagne, le sens du service féodal, la foi en Dieu, sans oublier l'orgueil et l'impétuosité, qui feront plus tard le lit de la démesure, sont manifestées. Son adoubement par Charles, confirmé par saint Georges, pour symboliquement majeur qu'il soit, n'apporte véritablement rien de nouveau. Le héros a percé sous le jeune homme, visible et reconnu par tous (v. 5493-5494).

§6

Le point culminant de cette révélation est certainement ce « Je sui tes niés, Rollanz, qui t'ai seü » (v. 5379) par lequel Roland se signale à Charles. En un vers unique, apparaît toute la dimension terrestre du personnage : l'orgueil d'une identité étalée sur six syllabes, le prénom martelé, la relation à Charles, son oncle, le seul homme qu'il acceptera jamais de suivre. La position centrale du prénom, déjà mis en valeur par ses deux syllabes dans un vers majoritairement composé de monosyllabes, conduit à une hésitation rythmique qui ajoute encore à l'éclat de l'affirmation identitaire : le décasyllabe est-il coupé classiquement 4+6, le prénom et son expansion relative relevant alors du second hémistiche, l'essentiel de l'énoncé occupant le segment court ? Dans ce cas, le mot important serait *niés*, à la césure, et la déclaration de Roland porterait avant tout sur son lien avec l'empereur. Ou bien est-ce un décasyllabe *a majori* isolé, dont la scansion 6+4 place la césure après le prénom, renforçant d'autant sa profération¹² ? Le nom de Roland sonnerait alors comme une déflagration, un écart saisissant dans le rythme de la psalmodie, signant l'irruption d'un héros nouveau dans la geste. Au cœur de la discordance, la parole au style direct que l'accumulation des marqueurs du discours (l'emploi des temps, présent et pas-

¹² *W* interdit toute hésitation avec « Je sui tes niés, Rollandins, vostre dru. » (*La Chanson d'Aspremont*, éd. L. Brandin, Paris, Champion, 1923-1924, v. 6011, édition de référence désormais pour *W*). Il faudrait avoir une idée plus précise de l'ensemble de la tradition pour ce passage, ce qui dépasserait le cadre de ce travail, pour envisager d'attribuer définitivement le fait à un copiste.

sé composé, les première et deuxième personnes qui sont représentées par des pronoms personnels sujet ou objet ou un possessif, les formes verbales conjuguées) appuyée avec fermeté. La syntaxe de Roland ne se plie pas complètement aux lois du mètre. Il n'est pas possible de parler ici d'une dislocation, mais l'écart, pour éphémère et fugitif qu'il soit, est suffisant pour être remarqué. D'autant qu'il intervient dans une scène particulière, celle qui révèle au monde et à Charles l'excellence de ce jeune promis à l'héroïsme.

§7

Il entre pourtant dans le texte en enfant (v. 946 et 957), celui dont on parle mais qui est muet, absent de la conversation, celui que l'on enferme, avec ses amis, car jugés inaptes à la guerre à cause de leur jeune âge. Des conditions de cette réclusion le poème ne mentionne que les gardiens, le portier, un sénéchal et un échanson chargés de pourvoir aux besoins alimentaires des jeunes gens (l. 60). Immobilisés et la bouche pleine, ils ne sont prêts ni pour la prouesse ni pour la parole. La bouche ne sert encore, à ce stade de l'histoire (du développement ?), qu'à boire et à manger. Le rassemblement de l'ost royal à Laon modifie la situation en éveillant, comme par contact, leur *genus* chevaleresque. Leur première action est de parler (« Li uns a l'autre commence a conseilier » v. 1139) pour mettre au point une stratégie d'évasion. Les premières paroles sont collectives (v. 1140-1149 et v. 1152-1155). À cette parole mal affirmée, non prise en charge par un locuteur en particulier, correspond une action qui n'est pas davantage une prouesse de chevalier : les garçons rouent de coups le portier avec des bâtons. Mais le silence, d'imposé par les circonstances qu'il était, est désormais maîtrisé, utilisé à bon escient dans l'exécution de la ruse qui les rend maîtres de leur geôlier : ils s'approchent de leur proie « tuit taisant et tuit mu » (v. 1151). Le temps de l'action et du verbe commence alors.

§8

Mais Roland n'en a pas fini avec le silence. La dénomination d'enfant lui reste d'ailleurs jusqu'à la fin (v. 7384, 9638 ou 10305 par exemple¹³). Le personnage ne se serait donc pas totalement dépouillé des oripeaux du jeune pour endosser l'armure du chevalier ? Une scène¹⁴ va dans ce sens : face aux reproches, justifiés, d'un guerrier chevronné (v. 8863-8871), le silence, non plus celui, maîtrisé, de la ruse, mais celui de qui n'a rien à répondre (« ne ce ne coi », v. 8871) à l'évidence de ce qui lui est signifié. Toute action n'est pas prouesse, la disjonction d'avec la parole l'indique, notamment quand l'exploit individuel

¹³Le personnage, fiancé mais non marié et non chasé, restera, jusqu'à sa mort, un membre de la classe turbulente des *juvenes* (voir G. Duby, art. cit.). Cette dénomination d'enfant n'apparaît jamais dans la *Chanson de Roland*, incompatible avec le chant célébrant le héros ; elle se maintient dans *Aspremont*, y soulignant, entre autres, la présence de plusieurs générations, celle des pères, des oncles ou des hommes responsables de l'éducation d'un jeune et celle des jeunes, les fils et neveux : le rassemblement les concerne tous.

¹⁴C'est dans cette scène que le diminutif Rollandin (v. 8849) apparaît pour la dernière fois.

prime sur la sécurité du groupe, lorsqu'un chevalier expérimenté est conduit à perdre son temps en pleine bataille pour veiller sur un jeune impétueux qui n'en a cure. Le silence de Roland vaut ici approbation, les faits donnant raison à Ogier : les jeunes se sont aventurés trop avant dans les lignes ennemies. Mais dans *Aspremont* « Rollant est juenes et Ogiers est proudom » (v. 8663). Jeune certes, mais pas sourd aux reproches : les échappées ne seront plus de mise ; les rangs se resserrent (v. 9078-9079) au point que « antre lor armes ne puet corre li venz » (v. 8919). Désormais, son nom apparaîtra dans des énumérations (v. 8914, 9078, 9431...) pour la majorité des occurrences. Comme Roland ne se détache plus du groupe, sa parole n'est plus donnée à entendre, passé cet épisode. S'il a eu le privilège de « commencer la geste¹⁵ », c'est à Claire qu'en revient le dernier coup, lui qui abat Agoulant (v. 10280-10290).

§9 Le récit des Enfances n'est donc pas achevé avec la victoire sur Eaumont. Le silence de Roland face à Ogier est le signe d'une incomplétude de son être héroïque. Il faudra attendre Roncevaux pour que rien ne puisse arrêter cette force qui va, soutenue par un orgueil consolidé au fil des prouesses, et que les circonstances lui donnent de faire de ce péché l'instrument même de sa rédemption. Dans *Aspremont*, les mots d'autrui, sages et raisonnables, ont encore le pouvoir de l'arrêter, de le faire taire et rentrer dans le rang, dans un récit d'Enfances qui privilégie ainsi la parole sur le geste.

§10 Le personnage de Balant, Sarrasin païen séduit par l'Occident chrétien, entretient avec la parole un rapport différent, certainement le plus complexe de la chanson.

§11 Dès son ambassade¹⁶, cette complexité apparaît. Le Sarrasin, en effet, prête sa voix aux mots de son seigneur (v. 237-263), ce que confirme la lecture du *brief* envoyé¹⁷ (v. 304-316 et 319-342) et ce qu'il souligne (v. 265-267). Durant le repas de fête, il développe deux discours. D'une part il conserve son rôle d'ambassadeur sarrasin, agressif et déterminé, répondant rapidement à ses interlocuteurs ; d'autre part, dans un murmure pour lui-même¹⁸, il formule sa pensée propre, sa prise de conscience de ce que l'entreprise d'Agoulant est une folie (v. 411). Ce monologue est le fruit d'un cheminement dont le poème s'efforce de rendre compte. Cela commence dans le silence d'un homme en retrait, étranger dans une fête dont il observe le déroulement, méfiant et hostile face à des codes qu'il

¹⁵F. Suard, *Aspremont*, éd. cit., p. 61.

¹⁶J.-Cl. Vallecalle, *Messages et ambassades dans l'épopée française médiévale. L'illusion du dialogue*, Paris, Champion, 2006.

¹⁷Cette lecture par Turpin a pour effet d'encore ajouter à la complexité en diffractant une fois de plus la voix d'Agoulant. La parole sert ici de support à la répétition, figure classique du style épique.

¹⁸Sur la parole à soi-même, G. Gougenheim, « Du discours solitaire au monologue intérieur », *Le Français moderne*, xv, 1974, p. 242-248.

ne comprend pas : il prend pour une offre de vente un don de Naimés (v. 378) et ne saisit pas pourquoi il se retrouve invité à la table d'un hôte auquel il vient de poser un ultimatum. « Ambronchié et anclin » (v. 392), Balant refuse contact et dialogue. Le spectacle qui l'entoure, en revanche, le fascine et le plonge dans une réflexion dont les premiers moments sont donnés au style indirect (v. 400-401), se poursuivant en indirect libre (v. 402-404). La voix du personnage émerge progressivement de la narration pour finalement sourdre « trestot priveement » (v. 408) au discours direct. Cet étagement formel épouse l'évolution du contenu : au discours indirect, une comparaison désobligeante pour les siens, à l'indirect libre un jugement négatif porté sur l'instigateur sarrasin du conflit, et au direct un constat admiratif pour Charles et dépréciatif pour Agoulant. Si la lettre change au fur et à mesure, l'esprit demeure : les païens ont tort¹⁹.

§12

Par la suite, Balant use encore de ce mode sourdine, mais pour des raisons uniquement liées aux circonstances, nul ne devant saisir ses échanges avec Naimés. De plus, les écarts entre ses mots prononcés pour tous et ses apartés se réduisent : qu'il cherche à éviter un conflit généralisé en proposant un duel de champions (l. 26), qu'il défende Naimés (laissez 129-130) ou qu'il offre un destrier à Charles (l. 136), il se comporte en parfait chevalier et baron, respectueux des hommes et des codes féodaux et chevaleresques. Être vassal d'Agoulant dans ses actes et chrétien dans son cœur n'implique pas une contradiction pour Balant : les deux liens se construisent en miroir l'un de l'autre et le personnage les vit pleinement, respectant la totalité de sa part du contrat. Le personnage reste un et entier.

§13

Dès lors, certaines de ses répliques, susceptibles d'une double interprétation, retiennent l'attention. Menace-t-il Sorbrin « Par cel seignor que nous devons prier » (v. 2082), le jeu de la périphrase évite la dénomination directe et autorise un double sens : Sorbrin entend Mahomet, l'auditorat peut comprendre Dieu ; son « Poi resamblez Charlemagne au vis fier ! » (v. 2090²⁰) à l'encontre d'Agoulant est une pique dans une stratégie rhétorique destinée à convaincre son interlocuteur, et un constat traduisant *a contrario* son admiration pour le roi franc. Mais l'indécision reste au niveau de la diégèse, l'ambiguïté²¹ ne s'instaure nullement pour l'auditorat qui, avec Balant, garde un surplomb sur ses interlocuteurs. Loin d'être remise en question, l'idéologie engagée de la chanson de geste est au contraire renforcée par ces énoncés à double sens.

§14

¹⁹ « Païen unt tort e chrestiens unt dreit » affirme le poète du *Roland* (v. 1015).

²⁰ *W* donne une version différente pour cette tirade, rendant impossible la comparaison.

²¹ Sur l'ambiguïté dans la littérature du Moyen Âge, voir D. Boutet, *Poétiques médiévales de l'entre-deux, ou le désir d'ambiguïté*, Paris, Champion, 2017.

Ces jeux de voix finissent, étranglés par l'émotion, la douleur envahissant si profondément le cœur de Balant au spectacle de la mort de son fils qu'il « ne pot mot dire » (v. 5062). Le silence clôt un temps de la vie du personnage, père de Gorhant, homme d'Agoulant. La parole donnée au seigneur durant l'hommage se défait dans l'incapacité langagière. Le silence comme la fin d'un homme, père, guerrier sarrasin et païen, avant une régénération en chevalier franc et chrétien, en fils du « vrai Roi amant » (v. 5115) et en filleul de Charles, confirmant publiquement ce qu'il avait dit « soef an conseillant » (v. 5110) à Naimés.

§15

Entre deux silences, celui du convive renfrogné à l'écart de la fête et celui de la grande douleur de mort de Gorhant, le poème suit un homme qui change de vie, de religion, de famille, de pays. Le dédoublement de sa voix rend compte du début de ce processus, mais il est par la suite occulté, seul le résultat final étant narré. Si un processus n'est pas retracé, c'est peut-être parce qu'il n'y en a pas. Les apartés et les ambiguïtés langagières de Balant ne sont pas les indicateurs d'une personnalité qui se dédouble ou qui se cherche. Au contraire, son langage reste cohérent avec ses actes, en harmonie avec son physique. Tout est déjà dans le portrait élogieux que le trouvère offre de lui (v. 202-214). La seule contradiction qui existe est celle qui surgit entre ce portrait et ses premiers mots, mais elle se résout d'elle-même quand on songe qu'ils ne sont pas les siens²². Comme le *genus* chevaleresque des jeunes s'éveillait au contact de l'ost sur le départ, sa nature profonde pointe durant son séjour à la cour franque. Le personnage, et le public avec lui, prend acte de cela. Ses ambiguïtés langagières ne sont pas facteur de flou ou de brouillage, car les apartés sont toujours l'expression de sa vérité et jouent le rôle de guide. Balant s'adresse à Naimés « souavet », puis « molt doucement » (v. 6534) il demande le baptême à Charles. La mesure de sa voix traduit son excellence²³.

§16

Finalement, par leur discours, le trouvère met en relief deux personnages qui n'accèdent au devant de la scène qu'épisodiquement dans une chanson privilégiant toujours la communauté sur le héros. Roland maîtrise plus rapidement sa prouesse que sa parole ; il reste malgré tout un enfant, au sens épique du terme, renvoyé dans le silence par une

²²Rétroactivement le « Cil Mahomez que paiens ont proié » (v. 217) qui inaugure son discours contient le personnage dans son ensemble : le choix du démonstratif en *-l* pouvant marquer d'emblée une disjonction entre la sphère du locuteur et le référent du démonstratif confirmée par l'étrange distance que marque dans la relative l'absence totale de référence à la première personne (C. Marchello-Nizia, « Du subjectif au spatial : l'évolution des formes et du sens des démonstratifs en français », *Langue française*, n° 152, 2006, p. 114-126. En ligne : https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_2006_num_152_4_6639. Page consultée le 7 novembre 2019.) *W*, v. 225, donne une leçon identique.

²³Ce qui n'est pas le cas pour tous les personnages. Voir v. 3141, 6310, 6704 ou 9186.

parole de mesure, mais continuant efficacement de se battre au milieu des preux. Quant à Balant, sa voix est originale dans l'ensemble de celles qui s'élèvent dans *Aspremont* par les jeux qui sont les siens. Est-ce pour autant que le personnage acquiert ainsi une profondeur inédite ? Rien n'est moins sûr dans le sens où il n'y a jamais de véritable discordance entre sa parole et ses actes. Ses jeux de langage sont plutôt le moyen de traduire ce que ce personnage a de particulier, lui qui, dans un univers idéologique solidement construit autour de deux blocs antagonistes, passe de l'un à l'autre²⁴. De plus, comme Roland, le personnage se trouve progressivement fondu dans la masse, sa voix mesurée se perdant dans la grande bataille, non parce que l'un comme l'autre perdent leur utilité narrative, mais parce qu'ils ne sont ni l'un ni l'autre l'objet du chant.

* * *

§17 Le discours rapporté ne se signale toutefois pas dans la *Chanson d'Aspremont* uniquement comme un facteur remarquable dans la construction de deux personnages. Il se révèle également un lieu travaillé par des jeux avec le cadre formel de la chanson de geste ou avec les codes de l'écriture épique.

§18 Ce sont tout d'abord certains des motifs²⁵ relevant de la parole rapportée qui sont à noter. Les formules et clichés qui composent ce chant funèbre qu'est un *planctus* forment une liste relativement souple, mais « aisément repérable²⁶ » d'une dizaine de motifs. Dans un poème où les Francs tombent peu, les principaux personnages étant préservés

²⁴Le sort des femmes ne dépendant pas d'elles, la conversion des dames sarrasines à la fin n'est pas de la même nature.

²⁵Parmi une large bibliographie sur ce point essentiel de l'écriture épique, voir J. Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955 ; M. Rossi, « Les séquences narratives stéréotypées : un aspect de la technique épique », *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin, Senefiance* 17, Aix-en-Provence, PUP, 1979, p. 593-607, en ligne : <http://books.openedition.org/pup/3750> (page consultée le 7 novembre 2019) ; J.-P. Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation*, thèse de troisième cycle dactylographiée, Paris, Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, Juin 1984 ; E. A. Heinemann, *L'Art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993.

²⁶J.-P. Martin, *Les Motifs de la chanson de geste...*, op. cit., p. 299. Voir également P. Zumthor, « Étude typologique des planctus contenus dans la *Chanson de Roland* », *La Technique littéraire des chansons de geste*, Liège, 1959, p. 219-235.

structurellement pour leur avenir dans d'autres chansons, les occasions de déplorations funèbres chez les chrétiens sont rares²⁷. Elles se multiplient en revanche du côté des païens où la rhétorique semble bousculée.

§19

Si les plaintes d'Eaumont sur ses oncles sont amorcées dans le respect de la tradition par le narrateur (v. 4044 et 4793), la parole même du Sarrasin semble jouer avec les formules attendues. Certes l'expression de la douleur de celui qui reste est bien présente, Eaumont se demande pourquoi il demeure en vie après la mort de Triamodès (v. 4794) et souhaite mourir englouti par la terre (v. 4050), mais cette douleur est-elle vraiment orientée vers ses parents morts ? L'évocation d'un passé commun est réduite à un vers (v. 4799), tandis que sont largement développées les conséquences de leur perte sur l'avenir de leur neveu. Entre interrogations et exclamations, on trouve les modalités classiques de l'expression de l'émotion, dans une syntaxe fixe et connue, mais avec un lexique revisité. Eaumont semble davantage craindre la réaction de son père à l'annonce de la mort de ses deux barons, de se retrouver *desconseillé*, ou accusé de lâcheté (v. 4046-4052 et 4795-4798) que véritablement regretter ses oncles. Le motif est aménagé de l'intérieur pour que le contraste soit fort entre les attentes qu'il suscite et la réalisation qui en est faite par le personnage, dont l'orgueil et l'égoïsme sont ainsi mis en avant. Il faut dire que bon sang ne saurait mentir, le fils ne chante en fait pas mieux que le père.

§20

C'est sur la tête et le bras coupés de son fils qu'Agoulant exhale une plainte qui d'emblée se démarque. Elle est ouverte par l'ambigu verbe *corocier* (v. 7948), porteur avant tout du sème de dégradation²⁸, celle de l'âme par la violence de l'émotion qui peut être, selon le contexte, la douleur ou la colère. Or si le contexte ici est bien celui du deuil, les mots d'Agoulant peuvent faire douter. Utilisant *anuier* pour décrire ses sentiments (v. 7949), ce qui prolonge l'indécision sémantique, le verbe recouvrant deux grands ensembles de sens dans le registre du ressenti négatif, tantôt la souffrance physique ou mo-

²⁷La plainte de Charles pour Anquetin de Normandie (v. 4240-4247) offre un exemple de *planctus* classique avec le verbe introducteur *regretter*, l'évocation d'un passé commun dans un temps difficile et donc la reconnaissance et l'affection du roi, l'excellence de la relation, le *mar fustes*, expression détrimentaire du regret de la présence de l'ami sur ce champ de bataille funeste, la recommandation de son âme à Dieu. Signalons également la courte plainte de Girard, v. 10358-10360, sur les dépouilles de ses hommes. Le *planctus* est ici très réduit, l'expression du regret de la perte est remplacée par la formulation, à l'irréel, d'une hypothèse encore plus douloureuse – que les hommes fussent tombés pour une cause injuste – et des conséquences que cela aurait pour Girard (peut-être faut-il voir là l'ouverture sur un chant de la révolte dont le personnage sera le héros ?). Cette plainte rapide est toutefois relayée par le récit des soins portés aux corps qui sont ensevelis et aux âmes pour le salut desquelles une abbaye est érigée.

²⁸Il vient du bas latin **corruptiare*, dérivant du classique *corrumpere*, au sens de « détruire, gâter, détériorer ».

rale, tantôt la pénibilité, le tourment, le père rappelle longuement tout ce qu'il dut faire pour suivre les ambitions de son fils et tout ce qui les conduisit à la situation présente. Ce sont les préparatifs sarrasins de la guerre que l'on est invité à écouter et non une plainte funèbre. Aucune marque modale d'émotion, un récit au passé simple, factuel et comme détaché. Il ne reste pas grand chose du *planctus* épique dans ce cas extrême. La souffrance du père n'est pas exprimée par ses mots, mais par son corps et ses actes (v. 7970-7972). La partie purement lyrique du motif dans laquelle le personnage chante sa douleur est absente et il ne reste qu'un appel à la vision de la part du récitant pour dire l'émotion (*qui veïst*).

§21

Les païens ne sauraient-ils donc pas pleurer correctement leurs morts ? L'écart est volontairement creusé entre ce qui est rhétoriquement attendu et les performances, au sens linguistique, des païens. La bonne, et la belle, parole est, dans *Aspremont*, profondément liée à la bonne action (ce qu'incarne Naimes). La parole païenne est entachée du péché fondamental de « mescroire », qui se traduit en surface par l'orgueil pour Eaumont incapable de pleurer ses oncles pour d'autres motifs que lui-même, et par la colère pour Agoulant ressassant un passé qu'il ne peut récrire.

§22

Outre les échos internes autant qu'externes que suscitent les *planctus*, *Aspremont* offre un jeu analogue avec l'intertexte rolandien. Eaumont adresse en effet des reproches à Durendal (v. 5280-5287 et 5299-5302) qui sont un écho aux prières de Roland à son épée (laissez 171-173 du *Roland*). Le principe reste le même : la structure syntaxique est conservée mais le lexique est changé dans le but de produire un effet d'altération. Quand Roland passe en revue les prouesses accomplies avec son épée au profit de Charles, toute une vie d'exploits chevaleresques et de service vassalique, Eaumont met en avant l'usage légal qu'il a fait de l'épée avant de la comparer à une arme ignoble, la cognée d'un vilain (v. 5283-5287). On retrouve le même mouvement de dégradation dans cette comparaison triviale entre l'arme emblématique du style noble et l'outil de travail du vilain, et il sert la même cause, à savoir la construction des personnages, creusant l'antagonisme langagier qui les oppose, simple reflet du conflit armé.

§23

Aspremont travaille dans sa forme un autre élément propre à la parole épique, le discours collectif. Ces brèves prises de paroles chorales viennent régulièrement commenter l'action, inviter à une interprétation, elles fonctionnent comme un appel au rassemblement de la communauté par delà le texte. On trouve dans *Aspremont*²⁹ le traditionnel unisson d'un groupe uniforme (v. 317-318 ou v. 3912-3914 par exemple). Le poème

²⁹ A. Micha, « Le discours collectif dans l'épopée et dans le roman », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à J. Frappier*, Genève, Droz, 1970, II, p. 811-821 ; D. James-Raoul, « La poétique de la célébration... », art. cit., p. 14-15.

donne aussi à entendre des groupes bien cernés, constitués de quelques individus parfois parfaitement identifiés (Roland et ses amis v. 1139, les messagers envoyés vers l'arrière pour chercher du secours, Droon et Godefroy, v. 4262-4267), parfois moins (les deux rois s'agenouillant devant Charles v. 170). Le contenu du discours peut alors garder son rôle de ponctuation clôturant un échange, de soulignement d'un geste, d'une attitude ou d'une parole (v. 4288 ou v. 2878). Mais il peut aussi évoluer vers davantage de précision et de personnalisation, s'intégrant plus étroitement dans le contexte de son énonciation : les hommes envoyés par Charles délivrent leur message aux hommes restés à l'arrière (v. 4262-4267), les « enfants » de Girard (soit ses fils et ses neveux) reconnaissent le bienfondé de sa diatribe :

Dit l'un a l'autre : « Il a droit, ennoncé !
Mauvaisement nous i sommes prouvé,
Qui mais fuira si ait le chié copé ! » (v. 2845-2847)

§24 La laisse II offre enfin un montage assez complexe de cet usage collectif de la parole : le discours collectif véritablement anonyme est donné à l'indirect libre :

vii.c. s'an sont vanté et afichié,
De lui servir sont tuit apareillié. (v. 166-167)

§25 tandis que celui des deux rois et de Naimés est au style direct rapportant indirectement un autre discours collectif :

« Droiz anpereres, s'il vos plaist, si oiez,
Ce dient cil qui ci sont apoiez
Et qui ci sont an cest palais listié,
Souz ciel n'a terre, se vos la voliez
Ne la *conquierent* au fer et a l'acier.
Trop nos sont pres Sarrazin herbergié,
Molt lor am poise quant vos tant deloiez. » (v. 171-177)

§26 La répétition est au cœur de cet emboîtement, répétition de l'idée et non de la lettre, celle du service, sous la forme de l'*auxilium* militaire dans la lutte contre les Sarrasins. Elle est même mimée dans la posture d'agenouillement adoptée devant Charles. Les sept cents hommes réunis en cette Pentecôte à la cour impériale, les deux rois et Naimés disent la même chose. Mais un effet d'accroissement de la précision, parallèle à une réduction du nombre de locuteurs, est porté par le passage du discours indirect au discours direct,

comme mimétique d'un son qui monterait en puissance pour parvenir *in fine* clairement à l'empereur en majesté. La voix des trois hommes est grosse de toutes celles de leurs pairs. Cette même royauté, qui les fait représentants de leurs hommes, confère à leurs mots une certaine sagesse (la présence de Naimés dans cette prise de parole vient d'ailleurs renforcer cet aspect). L'emboîtement des discours collectifs dans ce dispositif complexe permet de donner au phénomène choral une amplification peu commune, à la fois dans le contenu et dans la profération. Il souligne son implication dans un échange : le discours collectif n'est plus un accent un peu extérieur à une autre parole, commentaire en marge de l'action. Les rois ont entendu la parole de leurs hommes et la restituent à Charles. L'échange s'étoffe en même temps que le chœur, non sans paradoxe, se personnalise et s'intègre davantage dans l'action. Le poète revisite donc les motifs traditionnels et aménage les discours collectifs, jouant en cela avec les codes de l'écriture épique pour les faire servir au mieux son récit.

* * *

§27

Deux discours semblent cependant être autrement affectés. Au-delà de son baptême, Balant continue de faire entendre une parole remarquable lorsqu'il découvre à l'empereur et à ses proches la vision que dessine l'escarboucle de la tente d'Eaumont dans une scène d'une grande puissance incantatoire. Les rapports entre le voir et le dire y prennent un tour particulier. Quant aux faits bibliques qui nourrissent par exemple les credo, ces prières du plus grand péril si emblématiques du genre épique, ils sont présents certes, mais exploités d'une manière singulière.

§28

Immédiatement après son baptême, Balant met en pratique sa nouvelle allégeance à Charles et lui découvre la merveille de l'escarboucle de la tente d'Eaumont (l. 336, 337 puis 345-348). Il convie le roi, le pape, puis Girard, à voir dans la surface du miroir magique les armées sarrasines, guide leur regard et décrit ce que montre la pierre. Ces appels reposent sur des accumulations de noms de navires (v. 6590) ou de matériel guerrier (v. 6737-6739), ils sont scandés par l'indéfini « tant » et placés sous l'égide d'un verbe de vision (« Veez » v. 6589, 6591..., ou « esgardez » v. 6587, 6721...). Ce faisant, ils ne sont pas sans faire écho aux évocations portées par les formules « Lors veïssiez » ou « Qui veïst » par lesquelles le narrateur engage le public à communier avec l'événement exceptionnel qu'il chante. Mais il est difficile de pousser davantage la comparaison.

§29

En effet, l'exploration visuelle que propose Balant change entre sa première prise de parole, face au roi et au pape, et sa seconde, après l'arrivée de Girard. Entre les deux, une intervention du pape qui s'essaie à son tour à scruter la merveille miroitante. Or le verbe ouvrant son discours est « raconter » (v. 6603), ce qui induit un déplacement en introduisant non seulement une dimension temporelle³⁰, mais encore un recul dans le passé grâce au passé simple du verbe régisseur de l'infinitif (« prist a raconter »). De plus, le conte du prélat se fait à l'indirect libre qui permet de mettre à égalité syntaxique voir et dire, comme si la description s'émancipait du discours rapporté :

Et l'apostoles li prist a raconter,
Et voit lou Far come il cort an la mer (v. 6603-6604)

§30

Quand la parole directe de Balant, au présent et dans l'immédiateté des impératifs, imposait la vision sans filtre, *raconter* insère la parole dans le récit et sa temporalité. Dans le même mouvement, la parole se rend poreuse à des éléments descriptifs, les échanges se faisant en quelque sorte dans les deux sens. La caractérisation est plus importante. Un acte descriptif sous-tend la vision qui s'étoffe. Le voir nourrit le dire. Des précisions nouvelles apparaissent donc, apportant une caractérisation initialement presque totalement absente³¹ : le Far s'élance « an la mer » (v. 6604), les navires flottent (v. 6605).

§31

La première vision guidée par Balant est organisée par l'anaphore insistante de verbes de vision (« Veez » v. 6589 et 6591, reprenant « esgardez » du v. 6587) qui marque à chaque fois un déplacement du regard depuis le pommeau jusqu'aux bataillons d'Agoulant à Reggio en passant le détroit et la flotte. On en reste au stade de l'évocation. Ensuite la parole enfle, l'anaphore (« esgardez » v. 6721, 6734 et 6761, « veez » v. 6745) dirige toujours le regard, mais c'est désormais à l'échelle de la laisse entière et non de quelques vers que la vision se met en place pour l'instauration d'un bel ensemble de quatre laisses parallèles (345-348). L'accumulation nominale ne suffit plus pour l'évocation des différents peuples païens. Puis, dans le parallélisme, les modalités du voir évoluent. Elles prennent la forme de détails descriptifs dans la première laisse (caractérisation de l'espèce d'arbre du bosquet³² v. 6721, des matières luxueuses composant les tentes v. 6724, la décoration du gonfanon v. 6726 et sa couleur v. 6725). Si l'accumulation nominative scandée par l'anaphore de *tant* reprend dans la laisse suivante au détriment de ce type de notations, se confirme en revanche un mouvement qui s'amorce dès la laisse 345. Le voir

³⁰ Soit étymologiquement, le temps nécessaire au comptage et à la mise en ordre des éléments.

³¹ Voir v. 6587-6596.

³² Mais le cliché épique n'est jamais loin : le « bruil de sapin » d'*Aspremont* (v. 6721) rappelle la « sapeie » du *Roland* (v. 993).

s'accompagne d'un savoir, Balant mettant au service de Charles tout ce qu'il sait de ses anciens alliés : la vision se dote alors d'une profondeur historique et ethnique : Balant a été le capitaine des troupes d'Achart de Flor (v. 6741) ; le peuple d'Orfanie réputé ombra-geux est un expert des armes de hast ou de trait (l. 347) ; le royaume de Pantalis est une terre où il fait bon vivre (l. 348).

§32

Quand la formule « lors veïssiez », ou ses avatars, invite le public à poser son regard sur une scène dynamique en se déplaçant virtuellement lui-même à l'intérieur de la diégèse, l'épisode de l'escarboucle merveilleuse prend le risque de l'enlissement, les acteurs y sont debout et immobiles, fascinés par l'image, et de surcroît empêchés de parler à loisir. Inscrire le passage dans une temporalité narrative et alourdir l'évocation de mentions descriptives permet d'éviter cet écueil et contribue à ancrer la parole épique dans le récit, y compris lorsqu'elle se pare de tous les ornements du lyrique.

§33

Traditionnellement, on trouve dans la chanson de geste le récit, plus ou moins développé, de faits bibliques remarquables, ce que l'on pourrait appeler des exploits de Dieu en faveur des hommes (créer le monde, sauver Daniel de la fosse aux lions, changer l'eau en vin, racheter l'humanité pécheresse en mourant sur la croix...). Ce sont les credo, ces prières du plus grand péril³³, qui, en général, sont l'occasion d'une énumération plus ou moins longue et plus ou moins détaillée de ces faits divins. Or si la *Chanson d'Aspremont* connaît bien ces *gesta Dei*, elle en fait un usage singulier.

§34

À strictement parler, elle est dépourvue de credo épique. Les prières sont nombreuses, les situations de péril imminent existent, mais rien ne déclenche un de ces morceaux de bravoure auxquels le public est habitué³⁴. Ce sont d'autres types de discours qui ac-

³³Pour M. Rossi, « La prière est introduite par un vers, toujours présent, dont le noyau est le cliché "Dieu réclamer" [...] L'oraison qui commence ensuite, adressée à Dieu, énumère, souvent fort longuement, par une série de références à l'Ancien et au Nouveau Testament, les étapes de l'action de Dieu en faveur du genre humain ; puis vient un vers charnière, du type « Si com c'est voirs, et creire le deit on », après lequel est formulée la demande qu'imposent les circonstances particulières où intervient le recours à Dieu. » (« La prière de demande dans l'épopée », *La Prière au Moyen Âge, Senefiance* 10, Aix-en-Provence, PUP, 1981, p. 449-475 (citation p. 452). En ligne : <https://books.openedition.org/pup/2837#fn3>, page consultée le 7 novembre 2019). Également E. R. Labande, « Le "credo" épique. À propos des prières dans les chansons de geste », *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, Paris, Société de l'École des chartes, 1955, 2, p. 62-80 ; J. Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, SEDES, 1965, II, p. 131-140 ; J. de Caluwé, « La "prière épique" dans les plus anciennes chansons de geste françaises », *Olifant*, 1976, 4-1, p. 4-20, et, sans exhaustivité, l'article d'H. Legros, « Les prières d'Isembart et de Vivien, dissemblances et analogies : la fonction narrative de la prière », p. 361-373 du volume de *Senefiance* référencé dans cette note.

³⁴Naimés, sur les pentes périlleuses de l'aspre mont, se rapproche du modèle attendu, avec l'apostrophe et le rappel des miracles de Daniel et des lions et de la Mer Rouge. Mais il s'en tient à une prière de demande

cueillent l'évocation de ces faits, des paroles différentes, d'homme à homme(s) dans lesquelles Dieu n'est plus le destinataire mais l'objet, le récit de ses faits non plus le moyen de justifier une demande d'aide, mais un enseignement. Ainsi Naimés face à Balant durant leur nuit de débat théologique (l. 27-28) et le pape (l. 371-372) lors de la messe suivant les adoubements des jeunes développent-ils, non sans une certaine ampleur (une quarantaine de vers pour le premier et une soixantaine pour le second), quelques faits bibliques notables. Malgré la mise en avant de la dimension d'échange grâce aux verbes *estriver* et *tencier* (v. 449) qui en soulignent la vivacité, la chanson laisse dans l'ombre de la nuit la partie païenne de la conversation entre Balant et Naimés, ne donnant à entendre que les mots du chrétien, les seuls à être rapportés, les seuls à avoir de la valeur dans le système idéologique de la chanson de geste, comme seul résonne le sermon du pape face à l'assemblée des chevaliers. La surface du poème gomme le caractère conversationnel de l'échange entre le païen et le chrétien, érigeant par là-même le long discours de Naimés en leçon de catéchisme. Comme en attestent le cheminement spirituel de Balant et le comportement des Francs sur le champ de bataille, ces enseignements portent leurs fruits.

§35

C'est que les deux orateurs font des choix dans l'ensemble des actions divines, privilégiant ce qui relève moins de la manifestation de la puissance de Dieu³⁵ que de l'histoire de la chute et du salut de la créature : les fautes originelles (chute des anges rebelles, péché originel, décadence qui amène au déluge) qui perdent l'homme, l'incarnation et la passion qui le rachètent. L'histoire sainte est rattachée au plus près à la créature, Dieu donné à voir dans sa dimension créatrice et salvatrice qui sont des facettes de son omnipotence. Ce qui intéresse le duc et le pape, ce sont les moments de l'histoire où la « vertu » de Dieu est mobilisée non pour un homme, bénéficiaire immédiat d'un miracle, mais pour l'humanité tout entière, qu'il crée, châtie ou sauve. Balant, pécheur par sa « mescreance », peut ainsi s'identifier à tous ceux qui l'ont précédé dans cette voie peccamineuse et que le Christ a délivrés des Enfers. Nulle faute qui ne soit lavable dans les eaux régénératrices du baptême. De même les guerriers francs sont invités à suivre l'exemple de ce Dieu souffrant pour les hommes en lui offrant en retour leur propre sacrifice (v. 7230).

§36

Outre ce choix de contenu, une mise en forme est remarquable. Les faits de Dieu sont mis en récit, détaillés dans une narration à la troisième personne qui fait la part belle aux circonstances organisant le déroulé des choses d'un point de vue temporel (« Des que », v. 456, « Lors » v. 463, « qant » v. 474 ou 477, « Adonc » v. 7180...), consé-

simple (v. 1640-1643).

³⁵Les miracles traditionnels sont rarement convoqués : citons pour exemple, dans la prière de Naimés, Daniel sauvé des lions et l'ouverture de la mer Rouge (v. 1640-1642) ou encore l'inversion des eaux du Jourdain lors du baptême du Christ (v. 7210-7212, voir à ce sujet la note de F. Suard p. 469).

cutif (« Tant... que » v. 478-479 ou 7207, « si... que » v. 461-462) ou causal (« Car » v. 471). L'abondance des connecteurs logiques, adverbess de phrase, conjonctions de coordination ou subordonnants, surprend. La parataxe n'est pas de mise dans ces discours à visée édificatrice, rien ne devant y être laissé à l'interprétation, potentiellement erronée, du destinataire. Des comparaisons rapprochent les actions divines d'images familières au public (du bétail que l'on emmène au marché v. 473 ; des enfants que l'on baptise v. 482 ; une femme enceinte v. 7206). La compréhension sollicitée est autant intellectuelle que sensible, des hommes parlant à d'autres hommes d'un Dieu qui fut également, un temps, un homme. Est ainsi développé, outre une temporalité narrative structurée, un récit convaincant, appuyé sur des exemples adaptés à l'interlocuteur.

§37

Par le « (re)conte » de ce que donne à voir l'escarboucle ou par le développement d'une parole édificatrice à visée catéchétique ou parénétique autour d'un récit dont Dieu est le héros, le discours s'ouvre vers une dimension narrative et descriptive.

* * *

§38

Finalement, le poète d'*Aspremont* orchestre d'une manière propre ce *vibrato* de la parole rapportée sans jamais cesser d'en faire une composante essentielle de la célébration épique. Il y introduit des notes nouvelles, ouvrant l'élévation lyrique à une profondeur de champ temporelle ou descriptive, jouant avec les motifs, construisant des personnages autour d'un usage bien particulier de leur langage. Mais le langage est avant tout un moyen d'échanges et de propagation de la foi ; nul personnage ne saurait se distinguer trop longtemps sans rompre l'harmonie chorale recherchée. Il est également un lieu qui tisse en son sein même l'intégration d'éléments extérieurs, qui entreprend de modeler les codes anciens, mettant en œuvre dans son écriture cette union qui est au cœur même du poème. Que cela soit au niveau narratif des personnages, sur le plan rhétorique et lyrique des motifs, tout sert un seul objectif et la parole rapportée est un élément majeur de ce discours en faveur de l'union et de la concorde que porte le poème inspiré par les langues de feu de la Pentecôte et éclatant avec vigueur en une Toussaint plus que jamais fête du rassemblement.

Quelques mots à propos de : Valérie Naudet

Valérie Naudet est professeur de langue et de littérature françaises du Moyen Âge à l'université d'Aix-Marseille (CIELAM). Sa recherche porte sur la chanson de geste du XII^e au XV^e siècle.

Pour citer cet article

Valérie Naudet, « Paroles de guerriers. Quelques aspects de la parole dans la *Chanson d'Aspremont* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 06/01/2020, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/509>.

La Poésie « quelque chose » – *Du Corbière comme manière maigre*

Arnaud Bernadet

§I

Si *Les Amours jaunes* font *date* dans l'histoire de la poésie française, au moment de leur publication elles constituent pourtant un événement presque invisible. Éditées à 490 exemplaires in-18 par la maison Glady frères, plutôt spécialisée dans les écrits érotiques, elles appartiennent à un poète en quelque sorte « mal planté¹ » dans le champ littéraire. Loin d'être cependant un cas isolé, elles consacrent un changement que *Les Poètes maudits* et *À rebours* célèbrent dix ans plus tard lorsque la décadence et le symbolisme prennent leur plein essor. L'année 1873 a été un tournant décisif, plus important peut-être que les ruptures et transitions, déclarées ou « étiquetées en hâte » par « la presse d'information² », qui y font suite : Charles Cros et *Le Coffret de Santal*, *Une saison en enfer* de Rimbaud à peine lancé, *Romances sans paroles* dont Verlaine

¹Tristan Corbière, « Épitaphe », *Les Amours jaunes*, édition de Jean-Pierre Bertrand, Paris, GF, 2018, p. 74. Toutes les références entre parenthèses renverront à cette édition.

²Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations, Œuvres complètes*, t. II, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 210.

achève le manuscrit en prison. Elle clôt aussi l'aventure qui avait réuni plusieurs parnassiens dissidents autour de l'*Album zutique*, assurément très concerté mais impubliable en l'état, qui contenait de féroces dessins et d'obscènes parodies des productions post-romantiques³. Ces œuvres à la fois originales et périphériques, restées inconnues ou mal diffusées, auxquelles il conviendrait d'ajouter les noms de Lautréamont et de Mallarmé, sont autant de preuves *a posteriori* que, loin d'être cette « mère mourante⁴ » comme s'en plaint alors Théodore de Banville dans ses *Trente-six ballades joyeuses*, l'expression littéraire subit une mutation capitale.

§2

Entre crise et renouveau, l'historicité du poème, et de ce qu'on croit connaître et reconnaître sous le terme plus général sinon générique de poésie, ne se limite pas toutefois aux difficultés économiques ou à la condition sociale de l'écrivain aux prises avec l'institution culturelle du temps. Certes, dès l'entame du texte, en liant « rimé » et « IMPRIMÉ⁵ » – démarqué au plan métrique et visuel, – Corbière met l'accent sur les enjeux attachés à la conversion matérielle du livre. *Les Amours jaunes* restent un premier recueil et, pour l'essentiel, l'acte d'un auteur débutant et inconnu. Mais le phénomène en cause tient à une plus radicale mise à l'épreuve de la parole elle-même, qui la rend illisible aux catégories en vigueur jusque-là pour rendre compte des œuvres et de leur qualité artistique. C'est cette incertitude de la valeur que le poète dispose au premier plan, usant de l'ironique désignation « ça » à l'ouverture de la première section des *Amours jaunes*. Car le pronom neutre indéfini vaut (dans sa forme interrogative ou non) comme seule théorie possible de l'œuvre – notion qui apparaît du même coup suspecte : « C'est, ou ce n'est pas ça : rien ou quelque chose... » (p. 62) L'alternative ressortit à cette stratégie répandue chez Corbière qui consiste à manier les contraires à coups de paradoxes, d'antithèses ou d'oxymores, au point qu'elle rend réversibles les énoncés et en neutralise le sens. La cible en est d'abord l'interlocuteur, placé dans une situation d'inconfort, et contraint de décider ce que l'écrivain présente comme indécidable.

§3

La logique de l'échange, et avec elle l'opération commerciale qui gouverne la communication littéraire, s'en trouvent puissamment déjouées. Entre le bien physique destiné à la consommation et le bien symbolique irréductible à son statut marchand, il n'y a peut-être pas équivalence, celle qu'indique le montant sur exemplaire (7,50 francs). Il se pourrait malgré tout que le lecteur en ait pour ses frais. Car *Les Amours jaunes* ne sont

³Sur ce point, voir Denis Saint-Amand et Daniel Grojnowski (éd.), *Album zutique – Dixains réalistes*, Paris, GF, 2016.

⁴Théodore de Banville, *Trente-six ballades joyeuses*, Paris, édition princeps, Alphonse Lemerre, 1873, p. 25.

⁵Tristan Corbière, « À Marcelle. Le Poète et la Cigale », *op. cit.*, p. 58.

pas une valeur sûre dans laquelle il convient d'investir sans prendre de risque à l'image du corpus classique ou même romantique, Lamartine en tête avec son « lacrymatoire d'abonnés » (p. 104) et ses « 1 fr. 25 c. le volume » (p. 196). Elles indexent au contraire une valeur labile, dont le cours semble trop accidentel ou aléatoire (cf. le motif des « rac-crocs ») – une valeur que pour cette raison le *ça* désigne comme indicible. Entre « rien » et « quelque chose » se fait donc jour la possibilité du poème dont la valeur ne peut plus être tenue pour *a priori* sur la base d'unités typiques (l'emploi du vers et des rimes, l'inventaire lexical, certaines figures, etc.) mais a trait plutôt à ce « *je-ne-sais-quoi* » (p. 72) que l'écrivain posséderait en propre. Il ne s'agit pas de quelque forme inaccessible et mystérieuse, bien que dans une premier temps Corbière semble suggérer avec humour cette analyse, et s'interdise tout essai de définition. Ce je-ne-sais-quoi se distingue cependant du « n'importe quoi » que signent en peinture les Galimard, Ducornet ou autres « noms de fabrique » (p. 180), même s'il arrive que le public confonde les deux par rejet ou hostilité. Écrire n'importe quoi, c'est faire œuvre de diversité pour produire du neuf absolument. Il n'en résulte pas une identité nouvelle mais des emprunts déliés et hétérogènes – une variante de l'académisme. Écrire je ne sais quoi, c'est faire œuvre de singularité, de ce qui ne ressemble à rien là encore, mais change le « goût⁶ » public – les modes de sentir, de voir, de penser, – fût-ce comme ici au moyen du mauvais goût. Il en résulte une identité en devenir, qui provisoirement échappe aux schèmes habituels du jugement et ne peut être autrement qualifiée.

§4

Dans l'intervalle exigu et fragile qui sépare « rien » de « quelque chose », le poème ne s'invente pas sans défi pour Corbière, et représente au contraire un geste éthique, que souligne à proportion la revendication du « raté » (p. 74) et de la « rature » (p. 122). Non qu'une telle hantise, inséparable de l'hypothèse d'un échec, s'exerce uniquement à l'endroit du sujet. Ce qui rate est d'abord une certaine idée de la poésie que Corbière s'applique précisément à *déprogrammer*. L'interrogatoire liminaire, conduit depuis la préfecture de police, assimile le « honteux monstre de livre » (p. 303) à un délit interne à la langue et à la littérature qui appellerait en retour répression et correction. En ce sens, s'il advient que le poème accomplit « quelque chose » et non seulement « rien », c'est-à-dire au moins l'objet imprimé que l'on découvre, il inaugure simultanément une poésie-*quelque-chose*. C'est l'enjeu que concentre l'article partitif, de la question à sa réponse : « – Mais, est-ce du huron, du Gagne, ou du Musset ? / – C'est du... mais j'ai mis là mon humble nom d'auteur » (p. 62-63). Après Paulin Gagne, l'avocat des fous, et

⁶ « Le poète contumace », p. 122. Concernant la critique du goût, on peut consulter Arnaud Bernadet, « Corbière, poète mal foutu », *Cahiers Tristan Corbière*, n°1, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 61-93.

Musset en paragon d'un romantisme négligé et paresseux, la dérision tient à la langue inintelligible de l'indien. Cette parole inaudible et étrangère n'en désignerait pas moins une manière irréductiblement personnelle⁷, soit qu'elle ne peut se dire qu'à travers une tautologie (du Corbière), soit qu'elle ne peut pas se dire (C'est du...) dans la mesure où elle n'est pas encore familière au public, qui doit inversement apprendre à la connaître.

§5

On voit que la syntaxe de l'article noue ici étroitement l'individuation logique – la constitution de l'objet en œuvre (comme individu physique : « livre » et indexation catégorielle : « ça ») et l'individuation anthropologique dont le nom manquant est l'indice, celui de la signature même de l'inconnu dans le texte ou l'identité inclassable d'un sujet en passe d'exister. À ce stade, il importe de comprendre que si faire *du* Corbière revient à inventer une poésie-*quelque-chose*, ce « quelque chose » au même titre que « rien » ne renvoie pas à une positivité qu'il n'y aurait plus qu'à décrire et (re)classer après coup. Ce *quelque chose* est le terme à créer pour l'auteur, le terme à découvrir pour le lecteur. La manière de Corbière est une manière négative. Ainsi s'explique qu'elle instaure en priorité une poétique du « mal fait » (p. 241) et travaille par « défauts » (p. 73), « dégoûts » (p. 259) et autres « vers déchantés » (p. 160). Sa démarche est régulierement polémique ; elle est surtout soustractive et se revendique finalement comme *manière maigre*. Au moins quatre modalités, continues les unes aux autres, se partagent cette poétique et permettent d'en rendre compte : la dévaluation, la diminution, la dérision et la défiguration.

DÉVALUATION : LE FERREUR DE CIGALES

§6

C'est aux deux seuils du livre, disposés en miroir « À Marcelle. Le Poète et la Cigale » – « À Marcelle. La Cigale et le Poète » que s'amorce d'emblée ce processus de dévaluation. Bien sûr, le diptyque s'emploie d'abord à encadrer le recueil, qui se présente moins au demeurant à la manière d'une collection disparate de vers, rassemblés au hasard de l'inspiration, des genres et des formes (sonnet, rondel, chanson, idylle, litanie, etc.) ou même d'un répertoire d'états émotionnels, que d'une composition dûment contrôlée. Car en dépit de la « sauce jaune » (p. 179) dont Corbière relève son « arlequin-ragoût » (p. 72), ou dans un registre plus musical ses « atroces accords » (p. 129), les divisions « Ça », « Les Amours jaunes », « Sérénade des sérénades », « Raccrocs », « Gens de mer » et « Rondels pour après » obéissent encore à une rhétorique du livre de poésie

⁷Sur l'économie théorique et diachronique de ce concept, on se reportera à Gérard Dessons, *L'Art et la manière – Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004 et Arnaud Bernadet, Gérard Dessons (dir.), *Une histoire de la manière, La Licorne*, n°102, Presses universitaires de Rennes, 2013.

redevable pour partie de Baudelaire et de ses effets d'« architecture⁸ », le transfert du titre en tête d'une des sections rappelant le même procédé que dans *Les Fleurs du Mal*. Il reste que du début à la fin s'établit un parcours, qui articule le temps de l'écriture et le temps de la lecture. Celui qui est désigné « Un poète... » (p. 57) au rang de particulier quelconque y devient « Le poète... » (p. 303) : sans bénéficier d'un nom propre à la différence de la dédicataire féminine, la référence en est désormais partagée, puisqu'elle s'est construite au fil des pages. Or cette figure investit sur le mode de l'imitation et de la contrefaçon un morceau d'anthologie empruntée à La Fontaine, une pièce incontournable de la culture lettrée et scolaire : même nombre de vers, alternance polymétrique du 7-s et du 3-s à occurrence unique, échos parents des finales et passage des rimes suivies aux rimes croisées à partir de « prêteuse ». La dévaluation est évidemment solidaire de la dérision au sens où la manière négative est inséparable ici de l'acte d'écrire *à la manière de*.

§7

Il importe cependant de rappeler que « La cigale et la fourmi » ouvre *Les Fables* après l'adresse à « Monseigneur le Dauphin ». Ce n'est pas à un puissant ou « illustre rejeton d'un prince⁹ » que s'en remet Corbière mais à sa « blonde voisine », sa Muse étant dépourvue de « marraine » (p. 57). L'antéposition de l'adjectif épithète favorise le cliché, n'ayant pas de vocation descriptive. Selon un échange couramment adopté chez les auteurs classiques, la voisine ne prête pas quelque grain en vue de subsister jusqu'à la saison nouvelle, mais plutôt son « petit nom pour rimer ». En retour, le poète lui fait don de l'ouvrage. Au reste, que Marcelle dissimule ou non un référent biographique n'a guère de pertinence. Le personnage conserve un statut fictif, il n'a surtout ni aura ni noblesse. Or la marraine qui préside au baptême de l'œuvre en assurerait également le patronage, elle aurait même ici la capacité de promouvoir et imposer le nouvel artiste au sein du milieu. À défaut de capital économique, c'est donc un capital symbolique, « intérêt et principal », que Corbière transpose et espère retirer sans y croire, démontrant ainsi comiquement les mécanismes sociaux du champ culturel. Et de même que le prêt auquel consent aisément la dédicataire est gratuit, n'entraînant pas à conséquence, le remboursement risque d'être éternellement différé : « – Oh ! je vous paîrai, Marcelle, / Avant l'août, foi d'animal ! » Il tient dans une énonciation qui se voudrait performative,

⁸Selon le mot fameux de Barbey d'Aurevilly qui parle d'une « architecture secrète » à propos des *Fleurs du Mal* et y valorise « l'ordre » comme « la plus forte unité » dans un article du *Pays* en juillet 1857. Cité dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 798.

⁹Jean de la Fontaine, *Œuvres complètes*, édition de Jean Marmier, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1965, p. 75.

§8

le serment qui scelle l'alliance relevant plutôt de l'antiphrase.

Au demeurant, le contrat repose sur une logique de l'amoindrissement, déjà sensible dans le modèle pastiché. Dans son éloge à Monseigneur le Dauphin, après avoir évoqué les hauts « faits » des aïeux et « les vertus » des rois, l'auteur des *Fables* entend se servir d'animaux pour « instruire les hommes », se traçant une voie moyenne par « légères peintures » et « moindres aventures¹⁰ » à l'intérieur d'une typologie des styles. À la fin des *Amours jaunes*, la Muse d'abord dépourvue est « presque bue » et roule plus « en bas » encore : elle tombe de sa « nue » de « carton » au milieu des « lambeaux » de « papier » et « d'oripeaux » (p. 303). Le décor postiche ne fait plus illusion tandis que la mythologie de la tradition achève d'être désacralisée. Dans ce cadre, il est un fait troublant, c'est l'absence de mention littéraire concernant la fourmi. On est tenté d'y voir la prêteuse qui en imite rigoureusement les réponses : « Rimez en mon nom... Qu'il vous plaise ! / Et moi j'en serai fort aise. » (p. 57) Néanmoins, par sa tonalité aigre, elle trahit aussi certains accents de la cigale. Quant au poète, il est invité à chanter alors qu'il n'a pour l'essentiel que « déchanté » (p. 303), mais à la différence de la dédicataire qui n'a rien échangé que son nom, il est aussi celui qui thésaurise par ses textes. De ces ambiguïtés il ressort par ailleurs que l'animal imprévoyant de la tradition est aussi défini dans la langue du temps comme la chanteuse des rues et des carrefours. Ce point mérite attention, ne serait-ce que par la place qu'occupent dans le recueil les genres mineurs de la culture populaire. Entre « Do, l'enfant do... » et « Chanson en si », les indications de timbre, « Sur l'air bas-breton de *Ann hini goz* » (« Cris d'aveugle », p. 231), « Vendu sur l'air de : *Adieu, mon beau Navire !...* » (« À mon côté *Le Négrier* », p. 285) et les citations (*Au clair de la lune, Le loup, le renard et le lièvre...*), la poésie se mêle aux complaintes, enfantines et autres cantiques. Ces genres correspondent en outre à l'idée de l'« écrivain public banal » (p. 303). Lue en mauvaise part, comme le fait la voisine, il s'agit ici du pire défaut qui condamne à l'absence d'avenir et de postérité. Mais dans la première section Corbière révoque aussitôt en doute la notion d'« unique » (p. 73) et d'originalité après laquelle courent les écrivains du temps, s'y essayant par une débauche de procédés. Lue en bonne part, c'est là au contraire une garantie offerte à l'art : l'écrivain public banal est celui qui se dessaisit de sa singularité pour instaurer du commun ou, si l'on veut, qui se montre capable de créer du singulier commun.

§9

En vérité, ces deux aspects sont solidaires : dévaluer est nécessaire chez Corbière pour mieux réévaluer, et en premier lieu les catégories par lesquelles se pense l'activité poétique. Si la cigale est le point de jonction paradoxal de l'individuel et du collectif, il est

¹⁰Jean de La Fontaine, *op. cit.*, p. 75.

impossible de ne pas relever qu'elle est aussi un animal de terroir, associé au Sud. À ce titre, elle a pu servir au milieu des années soixante-dix d'emblème au mouvement du Félibrige, notamment aux hommes de lettres du Midi expatriés dans la capitale. Or Corbière n'est ni un félibre ni un cigalier. En « bâtard de Créole et Breton », son imaginaire s'accorde moins de surcroît avec la « fourmilière » (p. 64) parisienne qu'avec les gens de mer. Il tient même à distance l'Italie et autres « *cosas de España* » (p. 205), mensongèrement enchantées par Byron et Germaine de Staël jusqu'à Gautier. Pour qui est accusé de banalité, de n'avoir pu « si bien dire » (p. 303) l'amour par exemple, et finalement de ne pas avoir su s'abstenir, la cigale se révèle un tout autre symbole. Assurément Corbière aurait pu « ne pas l'écrire » (*id.*) mais, dans le sentiment de vanité qu'on lui oppose, ce qui compte à ses yeux est justement de *mal (l')écrire*. C'est pourquoi le poète peut par surenchère se réclamer « méchant ferreur de cigales » (p. 300) dans la partie « Rondels pour après ». Il n'échappe pas au lecteur que la locution, synonyme de « perdre son temps » ou de « faire un travail inutile » (en usage par exemple dans les milieux ouvriers) vise ici le métier d'écrivain. Corbière retourne à son profit les lieux communs qui s'y attachent. Surtout, l'expression apparaît dans « Mirliton » qui, sans hasard, met en scène l'insecte bruissant de « ses petites cymbales » et la « Muse camarade » alliant l'absurde burlesque de la vie à la « bouche noire » (*id.*), tentative de conjuration du destin que matérialise le texte suivant : « Petit mort pour rire ».

§IO

Le mirliton est le nom d'un genre personnel et Corbière l'aurait peut-être choisi pour titre d'un futur deuxième recueil¹¹. Du moins conjoint-il par ce biais les sonorités nasillardes de la flûte à peau d'oignon au crin-crin assourdissant de la cigale. Il consacre surtout un paradigme de contre-valeurs ou « paradigme littéraire polémique¹² », perceptible dans le dernier tiers du XIX^e siècle d'Aristide Bruant à Alfred Jarry en passant par Mallarmé.

DIMINUTION : LE MINEUR DE LA PENSÉE

§II

En accord avec le *mal fait* et le *mal écrire*, le mauvais poème de cet « à-peu-près d'artiste¹³ » rencontre également le mauvais goût. Quoi qu'il en soit, il forme la base d'une axiologie singulière qui contrarie les règles et les hiérarchies, et hypothèque même les normes artistiques. Ainsi s'explique que la flûte populaire prenne rang parmi d'autres

¹¹Selon l'hypothèse émise par Ida Levi, « *New Lights on Tristan Corbière* », *French Studies*, n°5, 1951, p. 233-244.

¹²Armelle Hérisson, « Les mirlitons de Corbière », *Cahiers Tristan Corbière*, n°1, *op. cit.*, p. 42.

¹³« Le poète contumace », *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 120.

instruments tels que le plectre, la castagnette, la vielle, le tambour, la guitare (souvent qualifiée à la rime de barbare) et l'orgue de Barbarie – « tout ce qui racle, crisse, grince, rabote l'oreille¹⁴ », de même que la cigale est vite remplacée au terme d'un sonnet inversé par le chant du crapaud. Ce travail de dévaluation a néanmoins un coût. Il s'accomplit par la diminution.

§12

La première zone d'incidence en est l'instrument poétique par excellence : « Pas le plus petit morceau / De vers... ou de vermisseau » (p. 57). Autre calque de La Fontaine (« Pas un seul petit morceau / De mouche ou de vermisseau¹⁵ ». Selon l'équivoque contenue par la mesure heptasyllabique, entre la pâture nécessaire à la survie et l'unité métrique, il apparaît que le petit vers est le mauvais vers ou vers de mirliton pour Corbière. Il convient toutefois de ne pas se méprendre sur le sens de cette déclaration. Il est certain que le poète *rame* peut-être davantage « en vers... et contre tout » quand il lui faut donner « de grands coups d'aviron de douze pieds » (p. 160). Mais Corbière est loin de renoncer aux mesures composées dans son ouvrage. Une impropriété en entraînant d'autres pour les besoins de la polysémie, le pied s'étant substitué à la prosodie de la syllabe, le poète se déclare plus volontiers « pédicure » ou même « essayeur » (p. 66) que versificateur, cherchant sa taille idéale quitte à déformer, serrer ou élargir le moule préfabriqué. Et c'est évidemment à « pieds légers » (p. 242) qu'il entend défier la finitude et passer les limites du temps. Il est certain enfin qu'à suivre le calembour le petit vers manque de consistance et accouche d'une poésie invertébrée. Un vice de structure que semble avoir bien perçu Jules Laforgue¹⁶. Il n'est pas sans lien avec le statut de vers simple, dont la caractéristique principale repose sur le nombre total de voyelles masculines et l'équivalence possible de ce nombre avec les autres vers. Au contraire de « la césure du vers long » (p. 171), à laquelle renvoie « Litanie du sommeil », rendue nécessaire parce que le nombre dépasse la limite de perception des 8 syllabes : le principe d'équivalence ne repose plus strictement alors sur le rapport de vers à vers (7-s, 7-s, 4-s, 4-s) mais sur le rapport entre les sous-mesures internes (6-6-s, 6-6-s, 4-6-s, 4-6-s, etc¹⁷). En vérité, l'enjeu n'est ni dimensionnel ni compositionnel. La diminution à laquelle œuvre

¹⁴Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 444.

¹⁵La Fontaine, *op. cit.*, p. 75.

¹⁶Des vers « sans armatures, ni volutes, qui se désagrègeraient sans le coup de fouet incessant de l'expression mordante et la poigne d'ensemble. » dans *Œuvres complètes. Œuvres et fragments posthumes*, t. III, édition de Jean-Louis Debauxe *et al.*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, p. 184.

¹⁷Pour cette mise au point théorique, Benoît de Cornulier, *Art poétique. Notions de métrique*, Presses universitaires de Lyon, coll. « IUFM », 1995, et aussi son article : « Corbière et la poésie comptable », *Cahiers Tristan Corbière*, n°1, *op. cit.*, p. 233-270.

le petit vers relève plutôt du primat de la discontinuité.

§13

La deuxième zone d'incidence se rapporte en effet à une poétique du « morceau » (p. 57) dont le petit vers comme prototype n'est qu'une des réalisations possibles. Suggéré déjà par les « oripeaux » et autres « lambeaux » en clausule du recueil, ce mode de dire trouve à s'annoncer dans les déchirures et les « petits morceaux blancs » (p. 126) de la lettre qui s'envolent à la manière de goélands dans « Le poète contumace ». On y verra peut-être une énième scène d'écriture ou une nouvelle figuration de soi qui jalonnent tellement l'histoire de la poésie moderne depuis le XIX^e siècle. Autour de la discontinuité, une propriété du texte se démarque cependant, soumise à de multiples variations dans l'ordre de la graphie, du rythme ou de la syntaxe, il s'agit de la « diction du souffle court, du souffle coupé¹⁸ » qui a pu être classée selon les cas en termes de syncope, anacoluthie, ellipse ou asyndète, etc. : « Métier ! Métier de mourir... / Assez, j'ai fini mon étude. / Métier : se rimer finir !... » (« Un jeune qui s'en va », p. 106) ou « Sables de vieux os – Le flot râle / Des glas : crevant bruit sur bruit... / – Palud pâle, où la lune avale / De gros vers, pour passer la nuit. » (« Paysage mauvais », p. 211). Du moins est-ce à ce niveau que se mesure chez Corbière le rejet violent de toute « note expansive » (p. 185), un « goût anti-poitrinaire » (p. 105) qui a en ligne de mire le lyrisme. Non que *Les Amours jaunes* s'interdisent l'emphase et l'amplification, d'usage souvent ponctuel et ironique (voir par exemple les premières strophes « Sur la côte d'ARMOR... », p. 119), mais la dominante est à ce qu'on s'est proposé ailleurs d'appeler le *déphasé*¹⁹ : un vice de phrase, à la fois ce qui la travestit (par défauts syntaxiques, rhétoriques, mélodiques) et ce qui en tient lieu (une unité vicieuse, donc) ; une phrase qui manque, ensemble organisé plutôt par cellules discontinues ou *phrasillons* qui majorent dans l'ordre visuel et rythmique le rôle de la ponctuation, spécialement le tiret (simple et double, dialogique et non-dialogique) ou le deux-points, dans l'ordre syntaxique celui de l'oralité qui va de l'interjection aux parlures (empruntées notamment au milieu des matelots).

§14

La troisième zone d'incidence en découle qui se traduit par une mise en crise du sujet, « trop *Soi* pour se pouvoir souffrir », « l'esprit à sec » comme « fini » (p. 74), au point que celui-ci devient « mineur de la pensée » (p. 163). Il faut comprendre que la diminution formelle est avant tout une diminution éthique. Sans doute le déphasé négocie-t-il les tensions entre le « heurté » (p. 61) et le « flué » (p. 61) que Corbière

¹⁸Jean-Marie Gleize, « Le lyrisme à la question. Tristan Corbière », *Poésie et figuration*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1983, p. 112.

¹⁹Sur cette notion longuement développée dans le chapitre « À coups rythmés. Le déphasé de Tristan Corbière », je renvoie à mon essai *La Phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 141-190.

impute aux romantiques et à leurs innombrables victimes (voir « Un pauvre garçon », p. 116). Mais s'il en tire des vers « du nez » (p. 154), c'est-à-dire des vers « à travers » ou « à l'envers » (p. 72), et tend de la sorte vers la défiguration, c'est pour apprendre à chanter « juste faux » (p. 73). À briser l'alternative, « juste ou faux » (p. 63), jusqu'à rendre réversibles les termes, « Faux du Vrai ! Vrai du Faux ! » (p. 176), l'auteur y trouve finalement sa mesure personnelle. Le vers apparu faux, non pas tant en raison d'un mécompte syllabique que du déphrasé, ne désigne pas une limite ou une incapacité du dire, mais atteint une qualité similaire à la consonance – une sorte d'exactitude sans la pureté ni l'harmonie qu'on attribue par habitude à la voix juste. Tout à coup audible, et positivement audible à cause de sa négativité même, le faux est un point utopique de la parole ou « point de poéticité²⁰ » qui transforme à son tour le moi en lieu de dissonance. Or ce moi, incertain, difforme ou « haïssable » selon la formule pascalienne est, au cœur des contrepoints ou de « l'écho vide » qu'il émet, en quête de lui-même : « je suis ce que je me fais » (p. 207). Il s'écrit « dans l'ombre » ou dans « la boue » (p. 110), souvent « sous [s]oi » (p. 167) en contant « fleurettes » (p. 164) ou « male-fleurettes » (p. 302), achevant par sa « voix pire » (p. 131) les modèles dont il se défait simultanément.

DÉRISION : LA STRATÉGIE DU COUCOU

§15

En « étranger » (p. 123) et solitaire, en paria « libre » (p. 206), le sujet n'est jamais *ici*, au lieu où il pourrait enraciner sa parole, mais absent, dans un ailleurs excentré : « contumace partout » (p. 258). Bien qu'il se reconnaisse plus spontanément dans le « ramas de vermine sans nom », soldats, catholiques, Bretons restés « simples, à leur manière » (p. 237), contre les Français et autres Parisiens, entre « terre ou mer » (p. 206) il ne tranche pas vraiment. Le poète se définit plutôt en « modeste amphibie » (p. 279). C'est pourquoi il imagine son berceau « flottant » et errant, à l'image de l'alcyon couvant « ses œufs sur la houle » (p. 241). Sans attache ni territoire, cette naissance, qui lui sert de mythologie personnelle, comporte cependant un envers : celui du « maigre coucou » (p. 206), qui peuple les nids et vit aux dépens des autres. La stratégie d'occupation de l'oiseau grimpeur traduit le phénomène paradoxal de l'innutrition chez Corbière. La manière négative doit son existence et son développement à l'imprégnation, voire à la saturation de référents culturels qu'elle s'ingénie à dérégler. Au cri de l'animal répondent les vers « déchantés » (p. 160) dont la logique privative s'exerce en premier lieu au cœur des pastiches et des parodies. Le travail de l'imitation et de la contrefaçon est sans nul

²⁰ Gérard Dessons, *La Voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius, 2015, p. 125.

doute l'instrument idéal pour éreinter les « Neuf et les autres Muses... » (p. 136). Mais il attache l'acte poétique à l'usurpation, à la copie, à l'usure. Celui qui prétend n'avoir « jamais pillé » (p. 61) accumule à l'infini les dettes. Il fait d'abord œuvre de citation, écrivant c'est-à-dire récrivant sur tous les tons les grands maîtres de la littérature. Ce faisant, il ne sépare plus l'idée de manière singulière de ce régime du détournement et du travestissement. Car s'il se plaît à emprunter la voix des autres en les faisant dérailler, c'est à travers elles qu'il se signale et se dissimule en même temps. Il advient ainsi sur le mode de l'esquive et de l'éclipse pour mieux mettre à nu les présupposés, les procédés et les critères qui donnent force aux goûts du temps.

§16

Il reste un trait physique à expliquer, qui tient à première vue du cliché, celui de la maigreur. L'inutile redondance s'accorde en vérité avec la représentation d'un poète « sec » et « pâle » (p. 120). Elle voisine avec la « face creuse » (p. 230) de la misère, moins celle de la bohème que des pauvres authentiques. Du moins se marie-t-elle aisément avec des personnages tels que le « rachitique » au « moignon désossé » (p. 226) ou le « chien-loup maraudeur » (p. 137). La manière négative est une *manière maigre*, qualification souvent péjorative dans les théories classiques qui l'opposaient à la *grande manière* ou à la *manière ample*. Sans doute cette maigreur est-elle d'abord inséparable d'une condition sociale, selon une dichotomie installée à la même époque dans *Le Ventre de Paris* chez Zola. Elle procède entre autres du « circuit alimentaire²¹ » de l'œuvre, une oralité dévoratrice qui va de « Déjeuner de nature » à la scène de la cuisine dans « Le bossu Bitor ». Le coucou qui déchante ne se sent pas d'affinités avec les gras ou les « ventres mûrs » (p. 302) des Bourgeois-Cucurbitacés. Tandis que le corps exubérant exhibe l'aisance et constitue un signe distinctif de classe, il en vient logiquement à caractériser la réussite de l'artiste « coté fort cher » : celui qui, plein d'enthousiasme et de « rêve » en ses jours de bohème, termine à la fois « célèbre » et « inconnu » : son « cœur » – siège de la sensibilité – « a pris du ventre » et dit désormais « bonjour en prose » (p. 117). Sa santé devient synonyme de surpoids et d'excroissance. L'organe romantique consacre une littérature non seulement rentable mais indéfiniment reproductible. La *grande manière* ou la *manière ample* avec son « flot hexamètre » (p. 196) est le « grenier poétique » (p. 83) ou grenier d'abondance national, la réserve inépuisable pour laquelle on « paye pour fluer, vers à vers » (p. 197).

§17

On comprend ainsi que le coucou en tire profit, et fasse d'abord son nid chez Lamartine, « harpiste » (p. 197) suprême ou « pleureuse en lévite » (p. 104) et Hugo, « gar-

²¹Ce point est mis en lumière et détaillé par Hugues Laroche, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 1997, p. 60 et *passim*.

denational épique » (p. 105), même s'il n'épargne pas davantage Baudelaire (« Bonne fortune et fortune », « La pipe au poète ») et s'attaque même à de plus récents modèles à l'image de Coppée (« Frère et sœur jumeaux »). Dans chaque cas, la « fausse note rauque et criarde » (p. 178) déjoue les modèles par le « rire du public » (p. 257) en rivalisant avec lui de complicité. Mais on ne badine jamais que sur les valeurs auxquelles on croit le plus fermement. Du rire jaune au « rire terreux » (p. 301), la manière négative met en œuvre une *continuation* par *réduction*. En d'autres termes, elle retraite ses modèles en les mettant à la diète, elle les force à maigrir. L'angle d'attaque en est avant tout l'expression du moi, « baudruche qui crève », et plus rigoureusement le mythe de l'intériorité qui la fonde : « sans *ouvrir le bonhomme*, et se chercher dedans » (p. 163). Au lieu de cet être mystérieux et profond, sorte de force opaque et invisible qu'il reviendrait au poète de sonder au moyen d'une rhétorique de l'épanchement, coordonnant *ethos* et *pathos*, sentiments et sensations aux marqueurs les plus expressifs, Corbière s'adresse au « bonhomme » ordinaire ou homme du commun, et en premier lieu le matelot, ce « bonhomme de mer » (p. 241) dont le croquis grossier admet chez lui disgrâces et irrégularités, entre le graphisme enfantin et les gravures de Callot qui avaient inspiré avant lui Aloysius Bertrand dans *Gaspard de la nuit*. Le retrait de l'émotion n'est pas une conquête neuve en poésie depuis les essais collectifs du *Parnasse contemporain* ; pas plus que l'alliance systématique entre le lyrique et le comique ne l'est après Baudelaire²². En l'occurrence, la « petite Muse » qui « chique » (p. 280), déjà ivre de « rogomme » (p. 241), inspiratrice « stérile » (p. 163), « hystérique » (p. 160) ou « malade » (p. 181), tour à tour « pucelle » (p. 64), « blonde ou grise » (p. 81), celle-là rime d'emblée avec « m'amuse » (p. 61 ; voir aussi p. 202) comme elle consonne ailleurs avec « buses » (p. 120), les sots esprits qu'on trouve en chaque pays. *Les Amours jaunes* s'acharnent avec férocité contre les débordements élégiaques, et cette attitude théâtrale en particulier qui consiste non seulement à « soupirer » mais surtout à « plangorer » (p. 162) – une déclamation démonstrative de la douleur²³. Au même titre que la pose malheureuse, elles démystifient donc les passions qui unissent ou divisent les sexes. Loin du rossignol, ou de « l'alouette » de Roméo et Juliette, Corbière vante le « chant du dindon » (p. 94) et ses cocufiages en série, digne complément au volucraire. De même, l'amour et ses rengaines se dégradent assez fréquemment en duels sadomasochistes. Les duplicités du « féminin singulier » (p. 78) se concluent sans « pleurs » : le cœur s'y trouve « gravé » à « coups de stylets » ou de « canifs » (p. 89), suivant un brutal corps-à-corps qui active

²²Voir Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Presses universitaires de Rennes, 2007.

²³Le *plangor* désigne littéralement les coups que l'on se donne dans la douleur, des lamentations bruyantes, voire des gémissements.

des fantasmes de possession physique. Entre le *stilum* et le poinçon qui sert à graver, la manière négative se définit techniquement comme « manière noire » (*id.*). Ce que Corbière appelle « Fleur d'art », ou Nouvelle Fleur du Mal, met au premier plan l'entaille et la blessure, combinant pour finir la dérision et la défiguration.

DÉFIGURATION : LA BALAFRE DU MATELOT

§18

On pourrait croire que le sujet contumace de Corbière, à la fois elliptique et décentré, trouve sa meilleure expression dans le pronom personnel *je* qui lui permet de s'approprier successivement les voix et les identités d'une diversité de locuteurs et de personnages, accentuant par ce biais le dialogisme et la polyphonie du recueil. En fait, et sans rien devoir au hasard, il s'accomplit véritablement dans le neutre *ça* qui lui sert à dire sans la nommer sa manière. De la rapsode foraine : « Ça chante comme ça respire, / [...] Ça peut parler aussi, sans doute. / Ça peut penser comme ça voit » (p. 229) au bossu : « Et ça fut jeté sur le quai » (p. 257) et au renégat : « Ça mange de l'humain, de l'or, de l'excrément, / Du plomb, de l'ambroisie... ou rien – ce que ça sent. – » (p. 258). Ce sujet-là n'éprouve plus les lois de la conscience et de l'autonomie, il ne se possède pas. Il est moins acteur qu'agi, étant traversé par des sensations et des habitudes, étant gouverné par des facultés ou des actes. Il se situe aux limites de l'humain et de l'animal, du normal et du pathologique, du rationnel et du monstrueux, du social et du pulsionnel. Entre le misérable et le criminel, ces variantes anthropomorphisées du coucou et du crapaud font le portrait du bonhomme dans lequel se reconnaît Corbière. Le *ça* leste ainsi le *je* d'une dimension collective, le peuple des déracinés et des marginaux y figurant très exactement le statut liminaire, frontalier de sa poésie.

§19

Ce sont les gens de mer, « ramassis de scorbut » et « bris de naufrage » (p. 245), capables d'affronter la mort et l'inconnu loin des terres, qui chargent d'un sens épique cette communauté d'infréquentables, de gueux et de hors-la-loi. Si l'auteur exalte cette « *Race à part* » (p. 242) ou race maudite, c'est en suivant toutefois une conception paradoxalement déshéroïsée. La manière maigre tente de débarrasser l'aventure des océans de ses légendes pour en faire une matière sans sublime : « – Héros ? – Ils riraient bien !... – Non, merci : matelots ! » (p. 245). D'où les corrections ironiques à l'égard de la poésie des « terriens » (p. 294), et spécialement de Victor Hugo²⁴, dans l'exactitude même des mots et des choses : « Un grain... est-ce la mort, ça ? La basse voilure / Battant à travers l'eau ! – Ça se dit *encombrer*... » (p. 293). C'est peut-être moins d'une visée réaliste que se ré-

²⁴On consultera ici Bertrand Degott, « La réécriture dans "La fin" », *Cahiers Tristan Corbière*, n°1, op. cit., p. 195-209 et la manière dont « *Oceano Nox* » de Victor Hugo se trouve en particulier revisité.

clame Corbière que d'une fidélité aux pratiques de « gens à rudes nœuds », une culture ordinaire qu'« on ne [...] connaît pas », occultée par des représentations idéalistes ou caricaturée par des schèmes de perception à la fois sociaux et artistiques : les « marins de quinquets à l'Opéra... comique » (p. 242) dont l'altérité sinon l'étrangeté est soudain réduite à des stéréotypes communicables et assimilables par le public bourgeois. En regard de quoi, sous l'innommable de la manière qui étend et convertit le *je* en *ça* ou singulier commun, Corbière ne se contente pas de proposer une version personnelle, mais réinscrit aussi son entreprise dans la continuité de l'auteur du *Négrier*, Édouard Corbière père, pour mieux marquer sa spécificité en passant à l'occasion du roman à la poésie... Il n'empêche que les types déclinés par *Les Amours jaunes*, des « cent vingt corsairiens, gens de corde et de sac » (p. 260) au mousse, au même titre que le capitaine, le douanier, le naufrageur, les épouses ou les prostituées, sans exclure les lieux et objets-personnages (le bordel, le phare, le brick ou le cotre), sont symboliquement précédés par « Le bossu Bitor » ou « Le Renégat ».

§20

Tous sont « cassés, défigurés, dépayés, perclus » (p. 245), ils n'ont pas de visage mais une *gueule*, « une *face-à-coups-de-hache* » (p. 243) selon le principe poétique de l'entaille repéré plus haut. Parmi eux, le renégat aura cependant changé de nom « comme chemise » (p. 258) et effacé le stigmate honteux sur l'épaule (« Travaux forcés ») pour troquer son identité et échapper aux surveillances de la police. Un tel procédé n'est pas sans lien avec le nom que le poète se refuse à avouer ou à prononcer lors de son interrogatoire par les autorités de la préfecture : « C'est du... » (p. 63). Comme pour le bossu Bitor qui descend du Quasimodo de *Notre-Dame de Paris* et du Gilliatt des *Travailleurs de la mer*, la rime « *ça* » :: « *forçat* » (p. 259) nous reconduit à part égale aux *Misérables* et à Jean Valjean (devenu successivement M. Madeleine, M. Fauchelevent, M. Leblanc, M. Fabre au cours du roman). Au reste, pour dominantes qu'elles soient, les sources hugoliennes se conjuguent non moins explicitement à une citation de « L'Albatros » : « À terre – oiseaux palmés – ils sont gauches et veules. / Ils sont mal culottés comme leurs brûle-gueule. » (p. 242). Sans doute de telles figures en viennent-elles à incarner très concrètement le paradigme de la malfaçon promu par l'auteur : distorsion, gaucherie, hybridité, déformation, etc. Mais c'est comme si Corbière en oubliait la nature duelle de l'homme qu'avait postulée le romantique, ne retenant pour ce qui le concerne que le bas, le grotesque, le carnavalesque, et les mille formes d'« une poétique du laid²⁵ ». Car ce qui importe à l'auteur des *Amours jaunes*, sans qu'il (se) dissimule à cet égard les différences qui le séparent des marins, c'est que dans leur « langue hâlée » ils soient « de

²⁵L'expression est de Jean-Pierre Bertrand dans *Tristan Corbière, op. cit.*, p. 26.

mauvais goût » (p. 243). C'est à ce titre qu'il peut les déclarer « poème vivant » (p. 244). Non par analogie avec le genre lyrique ni par hyperbole dans le genre épique, mais bien parce qu'ils font *du Corbière*, sa manière même.

§21

Poète et matelots ont *ça* en commun qu'*on ne les connaît pas* en effet : « L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art. » (p. 63). En retour, si la poésie de Corbière donne à connaître les gens de mer, c'est toutefois à la condition de sa manière, comme cette manière ne se donne à connaître qu'à la condition du petit peuple qui sillonne les océans. C'est là sans doute la raison pour laquelle la vraie signature de l'œuvre ne se localise pas dans le nom propre, en tête du recueil, mais dans les coups de stylets qui s'y pratiquent. Le marin en porte les traces sur lui pour le restant de ses jours, ils forment l'abrégé de sa vie : « – Une balafre – Ah, c'est signé !... C'est quelque chose ! » (p. 245). Comme la bosse qui excite maints moqueries et quolibets, l'incision brutale du visage et du corps devient finalement un motif de gloire. La balafre fait de la poésie *quelque chose*, non plus cette réalité labile et incertaine dont débattait la section inaugurale du volume, mais ce qui fait la différence : une valeur en train de s'inventer – un événement visible, susceptible de s'imprimer durablement dans l'esprit des lecteurs. Ce qu'on pourrait appeler la grandeur du négatif ou la grandeur dans la maigreur.

Quelques mots à propos de : Arnaud Bernadet

Arnaud Bernadet est *Associate Professor* au département des littératures de langue française, de traduction et de création de l'Université McGill. Ses travaux portent sur la théorie du langage et la théorie de la littérature, spécialement sur la poésie et le théâtre français du xix^e au xxi^e siècle. Dernière publication : *La phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Pour citer cet article

Arnaud Bernadet, « La Poésie « quelque chose » – », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 22/11/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/499>.

Les Amours Jaunes à la lumière de l'album Noir

Bertrand Degott

§1

Retrouvé en mai 2010 par Benoît Houzé, puis édité en fac-similé en 2013, *Ἀλβουμ* (prononcé [ʁɔskɔf] et dit « L'Album [Louis] Noir ») contient des poèmes écrits – ou du moins datés – par Corbière entre 1867 et 1869¹. Une bonne part d'entre eux constituent l'avant-texte d'un poème des *Amours jaunes*². Le tableau ci-dessous résume les correspondances.

Ordre	Ἀλβουμ	<i>Les Amours jaunes</i>
-------	--------	--------------------------

¹ Tristan Corbière, *Ἀλβουμ – L'Album Louis Noir*, éd. Benoît Houzé, Huelgoat, Françoise Livinec, 2013 [désormais AN]. Houzé n'exclut pas que « Corbière a[it] inséré quelques feuillets dans l'album après 1870 » (AN, cahier critique, p. 18, n. 10). Tous les extraits de l'album Noir sont cités d'après la transcription diplomatique qu'en donne cette édition : on ne s'étonnera donc pas des particularités qui affectent l'orthographe et la ponctuation. Nous remercions Benoît Houzé et Morgan Guyvarc'h pour leur relecture et leurs remarques.

² Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*. Présentation par Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2018 [désormais AJ].

1	« Le Douanier de mer » (f. 2-4 r ^o)	« Le Douanier » (p. 278-281)
2	« Sonnet à Black, chien de femme légère (braque pur-sang) » (f. 4 v ^o)	« Sonnet à Sir Bob, chien de femme légère, braque anglais pur sang » (p. 87)
3	« <i>Vous qui ronflez...</i> » (f. 8 r ^o)	« Litanie du sommeil », v. 1-6 (p. 170)
4	Mes vieux-jumeaux (f. 14 r ^o)	« Frère et sœur jumeaux » (p. 168 et 169)
5	« Barcarolle des Kerlouans naufrageurs (saltins) » (f. 20 r ^o)	« Le Naufrageur » (p. 283 et 284)
6	« Sonnet » (f. 22 r ^o)	« I sonnet avec la manière de s'en servir » (p. 85 et 86)
7	« Épitaphe pour Tristan Joachim-Édouard Corbière, philosophe-Épave, mort-né » (f. 24 r ^o)	« Épitaphe » (p. 71-74)
8	« <i>Jeune philosophe en dérive...</i> » (f. 24 r ^o)	« Épitaphe », (v. 17 et 59)
		« Le Poète contumace », v. 153-156 (p. 125)

9	Le moi humain est haïssable Eh-bien moi je me hais (f. 24 r ^o)	– Le moi humain est haïssable... – Je ne m'aime ni ne me hais. « Paria », v. 47-48 (p. 207)
10	« À mon Roscoff » (f. 26 r ^o)	« Au vieux Roscoff » (p. 276 et 277)
11	« (Aquarelle) le matin, effet de printemps. Appareillage de Corsaire. De la rade de Binic » (f. 28 v ^o)	« Aurora. Appareillage d'un brick corsaire » (p. 260-261)

§2

Quatre de ces textes étaient déjà connus des spécialistes puisqu'ils figurent dans la première réédition des *Amours jaunes* en 1891³. Sur cet ensemble, il est possible de distinguer trois régimes selon que la réécriture concerne 1°) des fragments isolés, 2°) des fragments déplacés d'un poème à l'autre, 3°) des ensembles constitués et cohérents⁴.

§3

1. Les n^{os} 3 et 9 sont deux fragments écrits en diagonale, le premier au crayon, le second à l'encre. Neuf vers et l'amorce d'un dixième dans le premier cas (n° 3), dont les six premiers – séparés de la suite par un retrait d'alinéa – constitueront l'attaque de « Litanie du sommeil » :

Vous qui ronflez auprès d'une femme endormie,
Épicier, savez-vous ce que c'est l'insomnie ?
Savez-vous ce que c'est quand le sommeil ailé
Comme un papillon noir dans la nuit envolé
sans un coup d'aile ami, vous laisse seul, tout seul
seul dans le lourd brouillard qui rampe sur votre œil.
Ô beau sommeil rêveur, sommeil, douce fumée
qui flotte dans le vague avec l'ame déliée...
mais (AN, f. 8 r^o)

³ Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, Paris, L. Vanier, 1891, p. XIII-XVII. Il s'agit des poèmes n^{os} 6, 7, 8 (intitulé par l'éditeur « Sous un portrait de Corbière en couleurs fait par lui et daté de 1868 ») et 11. Pour tous ces textes, c'est la version Vanier qui est reprise par les éditions ultérieures.

⁴ Il serait même possible de distinguer un quatrième régime – celui du palimpseste –, puisque le contreplat droit de la couverture de l'album porte les traces d'un texte gommé, que Houzé a identifié comme une première version d'« À mon côté *Le Négrier* » (AJ, p. 285-289). Voir AN, cahier critique, p. 17.

§4 Deux vers isolés dans le deuxième cas (n° 9) ont leur image dans deux vers de *Paria*. Toutefois ces vers figurent sur un feuillet (f. 24 r°) où l'on peut trouver des exemples des deux autres régimes.

§5 2. En effet, sur ce même feuillet, à côté d'un avant-texte d'« Épitaphe », figurent les trente-huit vers du n° 8, désormais connu sous le titre de « Sous un portrait de Corbière en couleurs fait par lui et daté de 1868⁵ » et souvent cité parmi les « poèmes retrouvés ». Si Corbière n'a pas retenu ce texte, c'est qu'il en a dispersé deux fragments dans *Les Amours jaunes*. Le quatrain initial, d'une part, a son image dans deux vers d'« Épitaphe » :

AN, f. 24 r°	« Épitaphe », AJ, p. 72 et 74
Jeune philosophe en dérive revenu sans avoir été Cœur de poète mal planté : Pourquoi voulez-vous que je vive ?	Sans avoir été, – revenu ; (v. 17) Ci-gît, – cœur sans cœur, mal planté, (v. 59)

§6 D'autre part, ainsi que Pierre-Olivier Walzer le remarque justement, les « quatre premiers vers de la seconde strophe se retrouvent dans *Le Poète contumace* [...] avec quelques différences⁶ ». Ces vers font en effet partie du dialogue inséré ; assumée par le « je » lyrique dans l'album Noir, l'énonciation est, dans *Les Amours jaunes*, déléguée au personnage :

L'Amour !... je l'ai rêvé, mon cœur au grand ouvert
bat comme un volet en pantenne,
habité par la froide haleine
des plus bizarres courants d'air ; (AN, f. 24 r°)

⁵ Charles Cros et Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, éd. L. Forestier et P.-O. Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970 [désormais OC], p. 881 et 882. Pour Houzé, « 1868 » est une erreur de lecture pour la date de « 1869 » qui figure sous le portrait de l'album Noir (AN, cahier critique, p. 37).

⁶ OC, p. 1376.

C'est bête, mais c'est *Toi* ! Mon cœur au grand ouvert
 Comme mes volets en pantenne,
 Bat, tout affolé sous l'haleine
 Des plus bizarres courants d'air. » (AJ, p. 125, v. 153-156)

§7

Devenue, dans « Le Poète contumace », « Comme mes volets en pantenne » (avec le pluriel et le possessif qui fait du groupe nominal une expression définie), la comparaison fait ressortir dans le dialogue le rapport esquissé par la description initiale et repris par la suite entre le vieux couvent et son habitant. Le rejet de « bat », qui en découle, mime dans la syntaxe le désordre auquel sont en proie les volets et les sentiments. Si les affects restent les mêmes, c'est au personnage désormais qu'est confié le soin de les dire, selon une mise à distance caractéristique du lyrisme « dégrisé⁷ » qu'initie la génération de Corbière. Que sur un même feuillet de l'album *Noir* voisinent ainsi des avant-textes d'« Épitaphe », du « Poète contumace » et de « Paria » confirme en tout cas la solidarité des trois poèmes et justifie qu'on aille y chercher – avec toutes les précautions d'usage – des portraits du poète. En effet, la poésie de Corbière reste une poésie personnelle : si elle n'est plus assumée comme elle l'était par le romantisme effusif, elle ne devient pas non plus pour autant, comme chez le premier Verlaine, « la modulation d'une ambiance où l'individualité du poète se trouve dissoute jusqu'à la perte du sentiment de soi⁸ ».

§8

3. Les huit autres textes (n^{os} 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10 et 11) présentent suffisamment d'analogies avec leur correspondant dans *Les Amours jaunes* pour qu'on puisse les considérer comme un premier état de ces derniers. Tous ces textes ont en outre un titre, ce qui semble ici constituer une marque d'achèvement, même provisoire. À l'intérieur de cet ensemble, il est encore possible de distinguer trois types de réécriture : a) par versification, b) par expansion, c) au même format. Sur la base de ces constats, nous voudrions proposer ici quelques éléments d'analyse – qu'il faudrait naturellement approfondir –, afin de montrer en quoi l'album *Noir* peut éclairer notre lecture des *Amours jaunes*⁹. Pour ce faire, nous nous limiterons aux deux premiers types de réécriture, laissant pour une fois les sonnets (n^{os} 2 et 6) de côté¹⁰.

⁷ Voir Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 187, par exemple.

⁸ *Ibid.*, p. 214.

⁹ Nous inscrivons cet article dans la continuité de ceux de Dominique Billy (« Corbière avant Tristan », *Cahiers Tristan Corbière* n° 1, « Ça ? », 2018, p. 169-192) et de Pascal Rannou (« De l'album *Louis Noir* aux *Amours jaunes* : réécritures tristaniennes du "Naufrageur" et d'"Au vieux Roscoff" », à paraître dans les *Cahiers Tristan Corbière* n° 2). Nous remercions Benoît Houzé de nous avoir communiqué celui de Rannou.

¹⁰ Pour une étude des deux états du n° 6 (« Sonnet » > « I sonnet »), voir Benoît de Cornulier,

DE LA PROSE D'« À MON ROSCOFF » AUX VERS D'« AU VIEUX ROSCOFF »

§9

Le premier cas concerne la seule réécriture du texte en prose « À mon Roscoff » (n° 10). En fait, il s'agit, plus précisément, d'un texte comptant sept versets non métriques¹¹. Cette exceptionnelle singularité conduit Pascal Rannou à écrire qu'« “À mon Roscoff”, loin d'être un premier état du texte en vers, est un poème en prose autonome¹² ». D'un texte à l'autre, on remarquera toutefois la reprise de nombreuses expressions, qui sont autant d'éléments descriptifs. Les plus remarquables sont « les margats et les cormorans » et le « jonc-marin en fleur », qui confèrent au poème la couleur locale. S'il est difficile de savoir quel végétal Corbière désigne par *jonc-marin*¹³ et si *cormoran* est connu, la controverse quant à *margat* devrait pouvoir se clore une fois pour toutes. En effet, le contexte repris d'un état à l'autre – l'association au cormoran, la référence au chant, la comparaison au poète – exclut d'y chercher une seiche ou une pieuvre, quand le mot peut désigner le fou de Bassan, « plus grand voilier planant au-dessus de Roscoff (jusqu'à 1,70 m d'envergure¹⁴) ». Sans doute paraît-il décevant que celui qui fait du crapaud une figure du poète n'aille pas jusqu'à y comparer la seiche – et qu'il cède ainsi sans recul à la topique romantique (pélican, albatros, etc.). Il est surtout remarquable que le passage au vers entraîne la disparition des toponymes (*Batz*, *Perharidy*), ce qui pourrait témoigner de la part du Corbière de 1873 d'une conception du vers comme non directement référentiel. Et il n'est pas impossible de relier cette disparition avec celle des indices de première personne dans le titre (« À mon Roscoff » > « Au vieux Roscoff ») et

« Corbière et la poésie comptable », *Cahiers Tristan Corbière* n° 1, « Ça ? », 2018, p. 240 sqq.

¹¹ En effet 1°) le retrait d'alinéa est six fois confié à l'impératif « Dors », écrit avec une majuscule ; 2°) à trois reprises l'alinéa suit une virgule et non une ponctuation forte. Pour la distinction entre « verset métrique » et « verset non métrique », voir Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, 4^e éd., Paris, A. Colin, 2016, p. 129.

¹² Pascal Rannou, « De l'album Louis Noir aux *Amours jaunes* : réécritures tristanienues du “naufra-geur” et d’“Au vieux Roscoff” », art. cit.

¹³ « Jonc marin » est un autre nom de l'ajonc d'Europe (*ullex europaeus*), fréquent dans les landes maritimes, où l'on voit ses fleurs au printemps, mais aussi de l'arméria maritime ou œillet de mer (*armeria maritima*) ; enfin, il pourrait s'agir du jonc maritime (*juncus maritimus*). Du moins l'épithète « maigre », ajoutée dans la version des *Amours jaunes*, et la contextualisation hivernale (qui n'est pas dans « À mon Roscoff ») semblent-elles exclure l'ajonc.

¹⁴ Selon Wikipédia, art. ROSCOFF. L'explication la plus complète est apportée par Houzé : « “Margat” est la dénomination régionale (Bretagne et Nord de la France) d'un oiseau océanique (mouette ? fou de Bassan ?) » (AN, cahier critique, p. 36, n. 1). Christian Angelet, qui ne connaît pas le mot, écrit simplement qu'il « semble désigner un oiseau marin » (CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. C. Angelet, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 2003, p. 224, n. 3).

dans le poème. Le régime lyrique des *Amours jaunes* suppose un désinvestissement biographique : le vieux Roscoff peut être celui d'Édouard-Joachim Corbière ou celui de son père, mais ce n'est que parce que la voix lyrique s'en déprend que chacun pourra s'y reconnaître lui aussi.

§10

Si ce cas isolé de versification ne correspond pas à une expansion sensible (232 mots > 252 mots), la majorité des autres textes listés (n^{os} 1, 4, 5, 11) sont réécrits moyennant une expansion de moitié environ¹⁵ : « Le Douanier de mer » (66 vers, 421 mots) > « Le Douanier » (97 vers, 689 mots) ; « Mes vieux-jumeaux » (24 vers, 197 mots) > « Frère et sœur jumeaux » (36 vers, 297 mots) ; « Barcarolle des Kerlouans naufrageurs (saltins) » (29 vers, 189 mots) > « Le Naufrageur » (38 vers, 274 mots) ; « (Aquarelle) le matin, effet de printemps » (19 vers, 152 mots) > « Aurora » (34 vers, 370 mots). Il ne s'agit pas ici de déclarer la supériorité de l'avant-texte sur le texte de 1873 mais, la dilatation entraînant la dilution, il peut être intéressant et fructueux de se reporter au premier état afin de mieux saisir les singularités du second.

D'« (AQUARELLE)... » À « AURORA » : EXPANSION ET POLYPHONIE

§11

Un bon exemple de réécriture par expansion nous paraît fourni par le devenir du n^o 11, « (Aquarelle)... ». Citons, sans leur paratexte, ces vers de l'album Noir où Corbière décrit un appareillage (c'est-à-dire l'action de quitter le port) :

Quatre-vingt corsairiens, des corsairiens de proie
 avaient leur chique à bord de la *Fille-de-joie*
 une belle goelette¹⁶, écumeuse d'Anglais.
 ... Et l'on appareillait. un tout petit vent frais
 soulevait doucement la chemise d'Aurore.
 L'Écho des cabarets hurlait à terre encore
 Et tous à bord chantaient, en larguant les huniers,
 comme des perroquets perchés dans des palmiers.
 Ils avaient passé là quatre nuits de liesse

¹⁵ Pour « Épitaphe », l'expansion est supérieure au triple : même si l'on ajoute, aux 17 vers d'« Épitaphe pour Tristan Joachim-Édouard Corbière... » (n^o 9), les deux vers du n^o 8 (voir *supra*), on est loin des soixante vers du poème des *Amours jaunes*. Sans doute cette spécificité peut-elle reliée à la surdétermination de ce poème dans l'économie du recueil.

¹⁶ Dans l'album Noir, la suite *oe* de *goelette* porte un trait suscrit censé marquer la synérèse [gwe] que nous remplaçons ici par le soulignement, comme nous le ferons par la suite pour d'autres mots de l'album. Pour une étude des « huit emplois de ces signes de synérèse » dans l'album Noir, voir BILLY, D., « Corbière avant Tristan », art. cit., p. 174 *sqq.*

la moitié sous la table et moitié sur l’hotesse :
 Adieu, la belle, adieu ! – Va pour courir bon bord,
 Va, la *Fille-de-joie* ! au Nord-est-quart de nord !.....
 Et la *Fille-de-joie* en frisottant l’écume,
 comme un fantôme blanc se couchait dans la brume,
 Et le grand flôt du large en sursaut égayémugissait en courant déferler sur le roc :
 « hisse le grand foc, hisse le grand foc
 « Roule ta bosse tout est payé
 « hiss’ le grand foc !!!!!..... (AN, f. 26 v^o)

§12

Les quatorze premiers alexandrins sont disposés en rimes suivies selon une stricte alternance en genre ; les deux derniers trouvent leur rime dans la chanson citée, dont deux vers figurent déjà en exergue (« Roul’ta boss’ tout est payé / hiss’le grand foc hiss’le grand foc »). La clôture du poème se fait donc par abandon du mètre et du schéma rimique. On remarquera toutefois que trois alexandrins comportent un retrait d’alinéa : après la description de l’appareillage (v. 1-8), le premier marque une analepse (v. 9 et 10), le deuxième un passage au dialogue (v. 11 et 12), le troisième un retour à la description (v. 13-16).

§13

Le changement du nom du navire, de « Fille-de-joie » à « Mary-Gratis », mérite un commentaire. Dans l’économie des *Amours jaunes*, « Mary-Gratis » est constitué à partir du nom de deux prostituées du « Bossu Bitor » (AJ, p. 247-257), « Jany-Gratis » (v. 155) et « Mary-Saloppe » (v. 171 *sqq.*). Dans une économie plus large où l’album Noir nourrit le recueil de 1873, « Marie-Gratis » est déjà le nom de la goélette du capitaine Yves-Marie Goulven¹⁷ : un même feuillet de l’album (AN, f. 13, r^o) les peint accrochés l’un à l’autre. Sur le modèle du substantif « marie-salope », qui peut désigner à l’époque aussi bien un bateau qu’une prostituée¹⁸, Corbière forge « Marie-Gratis » – dénomination aussi ironique pour un bateau que « Fille-de-joie ». Sachant que la *Mary-Gratis* est « un brick écumeur d’Anglais » (AJ, v. 9), l’hypothèse d’une anglicisation du nom (*Marie* > *Mary*) est peu probable : cette graphie s’explique plutôt par la règle prosodique à laquelle Corbière s’astreint dans son recueil et qui veut que « les mots terminés en voyelle plus schwa sont soigneusement proscrits, à moins d’une élision¹⁹ ».

¹⁷Le capitaine Yves-Marie Goulven est le héros du roman d’Édouard Corbière, *Les flots de Martin Vaz* (2 vol., Paris, Berquet et Pétion, 1842-1843).

¹⁸Le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* date de 1777 le sens maritime de « bateau à fond mobile qui conduit en haute mer les produits de dragage » et le sens de « prostituée » de 1867.

¹⁹Dominique Billy, « Le sabotage de la prosodie française dans *Les Amours jaunes* », *Studi francesi*, 145, 2005, p. 73-88. Une version profondément remaniée est disponible sur <<https://hal-univ->

Après avoir, dans l'album Noir, donné une goélette au personnage créé par son père, il en fait un brick dans *Les Amours jaunes*, lequel devient autonome en appareillant. Ainsi, larguant les amarres paternelles, Tristan lui aussi appareille...

§14

La première description de l'appareillage, entièrement à l'imparfait d'aspect sécant dans l'album Noir (AN, v. 1-8), se trouve répartie en deux masses narratives par *Les Amours jaunes*. Le distique initial, d'abord, dit l'embarquement de l'équipage (passé composé, d'aspect non sécant et accompli) :

Cent vingt *corsairiens*, gens de corde et de sac,
À bord de la *Mary-Gratis*, ont mis leur sac. (AJ, v. 1 et 2)

§15

Le passage de « Quatre-vingt corsairiens » à « Cent vingt *corsairiens* » appelle plusieurs commentaires. D'abord le mot « corsairiens » est en mention, peut-être parce que ce mot désuet est emprunté au lexique paternel, peut-être parce que le mot n'est pas français ou tombé en désuétude²⁰, peut-être enfin parce qu'il est repris de l'album Noir, où il est traité deux fois avec une synérèse fautive ; le recours à la diérèse, attendu avec le suffixe *-ien*, constitue donc une correction par rapport à l'album Noir. De même que *corsairiens* se trouve ainsi rallongé du tiers, l'équipage est augmenté de moitié (80 > 120) et, la goélette devenue brick, l'appareillage demande également quinze vers de plus. De l'album Noir aux *Amours jaunes*, Corbière élève ses ambitions et cela se traduit jusque dans les moindres détails : c'est là un second commentaire. Toujours à propos de ce distique, la rime *sac :: sac*, qui apparaît comme une rime du même au même²¹, laisse entendre par deux fois un écho au mot *brick*, lequel s'achève également en <voyelle + [k]>.

§16

tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-00962229/document> (consulté le 11 août 2019), p. 2/15. Selon Billy, la seule exception à cette règle se trouve au v. 53 de la *Litanie du sommeil* (AJ, p. 172). Il est vrai que, avec la perte du *e* final (le « schwa »), le nom se masculinise. Voir la façon dont Corbière en joue dans ce quatrain du « Novice en partance et sentimental » : « Mon nom mâle à son nom femelle se jumelle, / Bout-à-bout et par à peu-près : / Moi je suis Jean-Marie et c'est Mary-Jane elle... / Elle ni moi n'*ons* fait exprès. » (AJ, p. 263, v. 29-32).

²⁰Dans *Le Négrier*, Léonard lui opposant que « ce mot-là n'est pas français », son ami Ivon rétorque : « Tout le monde cependant dit *corsairien* » (Paris, Dénain et Delamare, 1834, p. 208). Quand il revoit son roman, Édouard Corbière précise : « Tout le monde cependant dit un corsaire pour dire le navire, et corsairiens pour dire ceux qui font la course à son bord » (2^e éd., Hâvre, H. Brindeau, 1855, p. 109). On notera, d'une édition à l'autre, la disparition de l'italique.

²¹L'expression « gens de corde et de sac » défige la locution vieillie « gens de sac et de corde » ; celle-ci désigne des scélérats par référence au sac où on les enfermait avant de les noyer, alors que le sac du v. 2 est le bagage des marins. Benoît de Cornulier nous fait observer que la notion est donc inappropriée puisque les deux occurrences de *sac* n'ont pas le même sens. Nous n'en avons pas trouvé de meilleure.

Après un premier retrait d'alinéa, un deuxième pavé narratif (AJ, v. 9-14) raconte et décrit le départ proprement dit (présent, d'aspect non accompli). Entre ces deux pavés narratifs (qui formaient un tout dans l'album Noir), *Les Amours jaunes* insèrent une première suite mélangeant dialogue et chanson, distingués par l'opposition entre romaines et italiques (AJ, v. 3-8). La deuxième insertion suit le second pavé narratif et précède le distique d'analepse : il s'agit de deux hexasyllabes qui ne trouveront leurs rimes qu'à la suite de ce distique. Tout se passe alors comme si le poète superposait une voix chantante (le quatrain d'octosyllabes entre guillemets et en italiques) à la voix narrative (en rimes suivies) :

Eux répondent en chœur, perchés dans les huniers,
Comme des colibris au haut des cocotiers :
« Jusqu'au revoir, la belle,
« Bientôt nous reviendrons... »

Ils ont bien passé là quatre nuits de liesse,
Moitié sous le comptoir et moitié sur l'hôtesse...
« ...Tâchez d'être fidèle,
« Nous serons bons garçons... (AJ, v. 13-20)

§17

Suivent quatre alexandrins, dont deux sont déjà dans l'album Noir et qui, comme la première insertion, mélangent dialogue et chanson. Alors que « (Aquarelle)... » est un poème monodique, où même les effets de dialogue peuvent être mis au compte de la voix narrative, la réécriture qui aboutit à « Aurora » mobilise tous les procédés nécessaires à apporter de la polyphonie. Or cette polyphonie, composante essentielle des *Amours jaunes*, est ici utilisée moins pour l'ironie qu'au profit d'une composition chorale à la gloire des corsaires et des corsairiens, et partant nostalgique des « belles années²² » comme le sont la plupart des poèmes de *Gens de mer*.

DE « BARCAROLLE DES KERLOUANS NAUFRAGEURS » AU « NAUFRAGEUR » : DU « REMBOURRAGE » ?

§18

Des vingt-neuf vers de « Barcarolle... » (n° 5) aux trente-huit du « Naufrageur », la réécriture correspond d'abord à trois ajouts. L'ajout central, qui est aussi le plus important, consiste en l'insertion d'un quatrain de 8-syllabes et d'un quintil de taratantas

²² « Au vieux Roscoff », AJ, p. 277, v. 34.

(10-syllabes césurés 5//5) entre les v. 19 et le v. 20 du poème de l'album Noir. La localisation de cette insertion confère au « Naufrageur » une structure tripartite, qu'on peut ainsi résumer :

La confession du naufrageur, figure inquiétante du fait de son appétit de naufrage, capable aussi bien de justifier ses pratiques par la religion que de soudoyer les douaniers pour parvenir à ses fins (v. 1-19).

L'évocation de la tempête susceptible d'entraîner le naufrage attendu, comparée à des animaux que le naufrageur conduit avant de les enfourcher (= la partie insérée, v. 20-29).

Le récit familial/étiologique des parents naufrageurs (v. 30-39).

§19

Les deux autres ajouts sont ceux d'un vers au début et de deux vers à la fin. Les deux octosyllabes ajoutés à la fin (« Là-haut, dans le paradis saint, / Ils n'ont plus besoin de frégate », v. 37 et 38) clôturent le récit familial en recourant de manière topique au merveilleux chrétien, bouclant ainsi le poème sur un écho à « La NOTRE-DAME DES BRISANS » du v. 3. Quant au 9-syllabe initial (« Si ce n'était pas vrai – que je crève ! », v. 1), détaché de la suite par une ligne de points, il joue un rôle de *captatio benevolentiae* et est censé garantir la vérité (la sincérité, l'authenticité) d'un discours à la première personne. Mais il devient aussi, du fait de la double énonciation propre au recueil poétique, une invitation à chercher, dans les propos fictifs du naufrageur, les masques, les subterfuges et les dérobades de la voix lyrique.

§20

Sous le même titre de « Barcarolle des Kerlouans naufrageurs », on connaît deux autres avant-textes du « Naufrageur », tous les deux antérieurs au n° 5 de l'album Noir. Le premier est recopié en 1929 par Gaston Martin²³ ; le second est donné par Jean Rousselot en 1951, sous forme de fac-similé²⁴, et repris par les éditions ultérieures des *Amours jaunes*²⁵. Moyennant la relecture que nous proposons du fac-similé (voir la note précédente), ces deux pièces de dix-huit vers chacune ne diffèrent guère entre elles et se caractérisent par leur polymétrie : dans un ensemble majoritairement en 8-syllabes, Corbière insère un 5-syllabe (v. 1), deux 10-syllabes (v. 8 et 16) et deux alexandrins (v. 7 et 15). Si l'on veut faire ressortir cette polymétrie (qui est à peu de chose près celle de l'album Noir), on

²³Gaston Martin, « Trois variantes de Tristan Corbière », *L'Archer* n° 4, juin 1929, p. 62.

²⁴Jean Rousselot, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1951, page non numérotée.

²⁵L'avant-texte que donne la Pléiade (*OC*, p. 1358) correspond à une lecture discutable du fac-similé reproduit par Rousselot. En effet, cette version n'est pas métriquement cohérente : les trois vers initiaux – rajoutés sur le manuscrit – devraient se trouver après les quinze qui suivent ; en outre, il faudrait lire « Le sort est dans la mer, [et le] cormoran nage ». Moyennant ces deux corrections, on obtient une version voisine de celle que donne Martin, et de plus cohérente avec l'album Noir autant qu'avec *Les Amours jaunes*.

recopiera comme suit l'avant-texte cité par Martin :

J'ai vu, dans mon rêve,
La bonne vierge des brisans,
Qui jetait à ses pauvres gens
Un gros navire sur leur grève,
Sur la grève des Kerlouans
Aussi goélands que les goélands²⁶ !

Le sort est dans la mer, et le cormoran nage.
Le vent porte en côte... un coup de vent noir !
Moi, je sens, ce soir, le naufrage... Moi, j'entends courir le nuage...
Moi, je vois dans la nuit sans voir.

Moi je chante quand la mer gronde,
Oiseau de malheur à poil roux.
J'ai promis aux douaniers de ronde
Beaucoup de gin anglais pour rester dans leurs trous.
Et je rôderai seul, oiseau d'épave,
Sur la pierre que la mer lave,
Oiseau de malheur à poil roux !

§21

Alors que cette version comporte deux successions du type [12/10/8] (v. 7 *sqq.*, 15 *sqq.*), il n'y en a plus qu'une dans l'album Noir²⁷ et plus aucune dans *Les Amours jaunes*. Après avoir donné des vers une description métrique précise, Martin émet à propos de leur réécriture une hypothèse qui mérite selon nous qu'on s'y attarde :

[...] en le [= « Barcarolle... »] retouchant, en vue de l'édition peut-être, Corbière a été pris du désir de donner à sa composition une allure moins libre, proche des mesures coutumières. Il est curieux, et peut-être un peu pénible, d'assister à ce qu'on m'excusera d'appeler le rembourrage du cadre primitif. Aucune rime n'a été changée et le poète a simplement adopté le rythme suivant : une strophe de huit [AJ, v. 2-7], une strophe de dix [v. 8-12], une strophe de huit [v. 13-19]. Il lui a bien fallu, bon gré mal gré, plier ses vers à la cadence nouvelle. J'estime que presque toutes ces variantes ne sont pas heureuses²⁸.

²⁶Dans l'album Noir, les deux occurrences de *goélands* comportent également en guise d'accent (comme *goélette* dans *Aquarelle*)... un trait suscrit marquant la synérèse.

²⁷En effet, le v. 7, qui est un 6//6, y devient un 5//5 (« Le sort est dans l'eau, // le cormoran nage, ») par conformité au vers qui suit (« le vent porte en côte, // un coup de vent noir. »). C'est sur ce vers notamment qu'on s'appuie pour décréter l'antériorité des deux autres avant-textes sur l'album Noir.

²⁸Gaston Martin, « Trois variantes de Tristan Corbière », art. cit., p. 63.

§22 Nonobstant l'axiologie négative (« pénible », « rembourrage », « pas heureuses »), qui est de nature à tétaniser les zéloteurs de Corbière – et qui surtout engage la question de la valeur, qui ne s'impose pas ici –, l'hypothèse d'une normalisation/régularisation de l'écriture dans la perspective des *Amours jaunes* n'est pas inintéressante.

§23 De la « Barcarolle » de l'album Noir au « Naufrageur » des *Amours jaunes*, il y a douze vers d'ajoutés et trois de supprimés. Ces suppressions aussi méritent l'examen. Dans le dernier mouvement de la « Barcarolle », la répétition tout ou partie des deux vers initiaux confère au récit familial une structure ternaire qui peut faire penser à celle du rondel²⁹ :

Mon père était un vieux saltin,
 ma mère une vieille morgate
 Une nuit, sonna le tocsin :
 « Vite à la côte !... une frégate ! »

 Mon père était un vieux saltin,
 ma mère une vieille morgate,
 Et, du soir, avant le matin,
 ils ont tout mangé la frégate...
 Mais il est mort le vieux saltin
 et morte la vieille morgate (AN, f. 20 r^o)

§24 Cette répétition est cohérente avec celle du vers « oiseau de malheur à poil roux » dans la première partie du poème (à laquelle répond celle de l'hémistiche « Je ris comme un mort » dans la partie insérée). Toutefois comme ils ne sont pas indispensables au récit, ou même qu'ils l'entravent, les deux vers disparaissent de la version des *Amours jaunes*³⁰. De même qu'en disparaît le vers « c'est moi le mendiant³¹ de l'orage » (v. 10). Pour Houzé, « Barcarolle des Kerlouans naufrageurs (saltins) » est « l'un des plus beaux poèmes de l'album³² » ; on peut se demander si ce que Corbière y ajoute suffit à compenser ces deux pertes.

²⁹Dans cette hypothèse, la ligne de points figure les vers manquants.

³⁰Comme le poème perd en même temps son titre de « Barcarolle », c'est peut-être qu'il le devait, dans l'esprit de Corbière, à ce rythme ternaire. En effet, *barcarolle* désigne une « Chanson italienne rythmée chantée à Venise par les gondoliers » et, par extension, un « air de musique instrumentale ou vocale fondé sur ce rythme ternaire, très en vogue à l'époque romantique » (TLF).

³¹Avec un trait suscrit, évidemment, pour marquer la synérèse. Voir *supra*, notes 16 et 26.

³²Benoît Houzé, « D'une bouteille à la mer. Sur Roscoff de Tristan Corbière », *Secousse*. Revue de littérature, Éditions Obsidiane, Quatorzième secousse, Novembre 2014, p. 40. Téléchargeable sur <<http://www.revue-secousse.fr/Secousse-14/Sks14-revue.pdf>> (site consulté le 10 août 2019).

DU « DOUANIER DE MER » AU « DOUANIER » : POLYMÉTRIE ET RECOMPOSITION

§25

La composition métrique la plus ambitieuse de l'album Noir, dont elle occupe les trois premiers feuillets, est représentée par « Le Douanier de mer », sous-titré « Oraison funèbre élégico-corps de garde, sur la suppression d'une partie du personnel douanier » (AN, n° 1). Le sous-titre du « Douanier » (AJ, p. 278-282) est voisin quant au sens, mais plus raisonné et plus circonstancié : « Élégie de corps-de-garde à la mémoire des douaniers gardes-côtes mis à la retraite le 30 novembre 1869 ». Les deux versions du poème sont ainsi d'emblée présentées comme associant la déploration élégiaque ou funèbre à l'obscénité du corps de garde. Quant à la date du 30 novembre 1869, même si elle est fantaisiste³³, elle confère davantage de sérieux à la version des *Amours jaunes*. De soixante-six à quatre-vingt-dix-sept vers, l'expansion est de plus de la moitié.

§26

Peut-être est-il possible de mieux saisir ce poème en prenant à la lettre la notion d'« oraison funèbre », qui est dans le sous-titre du « Douanier de mer ». L'oraison funèbre est traditionnellement un genre du discours qui « fait l'éloge d'un défunt en utilisant le pathétique pour une didactique de la conversion³⁴ » et qui donc ressortit à l'éloge, au portrait mais aussi à la prédication. Évidemment, l'oraison funèbre de Corbière est un discours profane et non religieux, dont le pathétique demeure mais où la visée apologétique est remplacée par l'élégiaque. Corbière, qui connaît sa rhétorique, structure son poème comme un discours (exorde, narration, péroration). Si l'on s'appuie sur les interlignes, les lignes de points, les tirets et les retraits d'alinéa, on peut mettre en évidence sept mouvements communs à l'album et au recueil.

	Principaux mouvements du poème	AN	AJ
I	EXORDE : le projet littéraire	I-4 (4 vers)	I-6 (6 vers)

³³ Walzer la présente comme « une des rares indications chronologiques authentiques du volume » (OC, p. 1356), mais sans autre justification. Selon Houzé, « aucun commentateur de Corbière n'a pu jusqu'ici [la] lier à un fait précis » (AN, Cahier critique, p. 32).

³⁴ Marie-Madeleine Fragonard, art. ORAISON FUNÈBRE, dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire* [2002], 3^e édition, Paris, PUF, 2014, p. 532.

2	NARRATION, portrait : douanier = ange-gardien	5-10 (6 v.)	7-12 (6 v.)
3	NARRATION, récit itératif : rencontre nocturne avec le douanier	11-16 (6 v.)	33-38 (6 v.)
4	NARRATION, portrait affectueux : douanier = créature amphibie + « Je t'aimais/aime »	17-36 (20 v.)	13-32 (20 v.)
5	NARRATION , récit singulatif : le procès-verbal en collaboration du poète et du douanier	37-46 (10 v.)	62-71 (10 v.)
6	NARRATION, portrait moral : omniprésence et omniscience du douanier	47-62 (16 v.)	39-61 (23 v.)

7	PÉRORAISON : élégie distanciée	63-66 (4 v.)	72-97 (26 v.)
---	-----------------------------------	--------------	---------------

§27

Pour ce qui touche à la composition, la réécriture du « Douanier de mer » donne lieu au déplacement de différentes masses textuelles à l'intérieur de la *narratio*. Pour l'essentiel, *Les Amours jaunes* conservent les dix vers du procès-verbal – l'apogée de la carrière du douanier – pour la fin de cette partie (v. 62-71), alors qu'une première partie descriptive alterne les différentes parties du portrait et le récit itératif : tout cela était plus confus (et dispersé) dans l'album Noir. Par ailleurs, si la plupart des masses textuelles demeurent stables d'une version à l'autre, ce n'est pas le cas de la pénération qui s'enrichit de vingt-deux vers. Deux autres ajouts, de moindre importance, développent l'exorde d'une part et le portrait moral d'autre part.

§28

Dans l'album Noir, l'exorde et la pénération sont de longueur égale :

Pauvre Douanier³⁵, voilà donc qu'on te rogne,
tu vas passer et mourir sans façon,
mais ne crains pas, mon vieux, de tourner en charogne :
và, je vais t'empailler avec une chanson (AN, v. 1-4)

Ah c'est trop fort, gabloux !... ferme ton corps de garde,
peut-être pour toujours, allumons la bouffarde
et prenons notre vol, comme deux alcyons
pour pêcher dans le gin nos consolations (AN, v. 63-66)

§29

La comparaison de la mise à pied (ou à la retraite) à l'empaillage revient dans *Les Amours jaunes*, où elle se complique du pressage et du collage dans l'herbier. Le corps (de garde) qui fait l'objet d'un éloge funèbre est à la fois la charogne d'un animal et une algue séchée : pourtant, c'est bien à l'un de ses « frères humains » que le poète s'adresse, familièrement mais sans complaisance. Ce faisant, il donne à son projet de chanson railleuse (« oraison funèbre élégico-corps de garde ») la dignité d'un texte en rimes (« élégie de corps-de-garde »), dans un distique savoureux : « je vais t'empailler [...] / Et te coller ici,

³⁵ À nouveau, nous soulignons pour remplacer le trait suscrit : *douanier* est ici (de même qu'au v. 16 du « Douanier de mer ») dissyllabique, quantité généralisée dans *Les Amours jaunes* (hormis au v. 14 du « Poète contumace », AJ, p. 119), où il compte pour trois syllabes. Voir D. Billy, « Corbière avant Tristan », art. cit., p. 182.

boucané par mes rimes, / Comme les varechs secs des herbiers maritimes ». Désormais rassuré sur l'efficacité de son instrument, le poète des *Amours jaunes* est aussi conscient d'assurer, au douanier qu'il chante et déchante, une manière d'éternité.

§30

Dans la péroration du « Douanier de mer » le poète imagine que se poursuive son histoire avec le douanier mais, une fois le cercueil refermé « pour toujours », l'envol de l'âme qu'ébauche l'image des alcyons se trouve écrasé par le tabac et l'alcool. Quant au « gin anglais » qu'on rencontre déjà au v. 16 de la « Barcarolle des Kerlouans naufrageurs » mais qui disparaît du « Naufrageur », il n'entrera pas davantage dans *Les Amours jaunes* par le biais du « Douanier ». Quoi qu'il en soit, les pirouettes de terroir propres à ce quatrain n'ont que peu à voir avec la déploration, hésitant entre le trivial et le métaphysique, à laquelle le poète se livre dans les vingt-six derniers vers du « Douanier », même si celle-ci s'achève par un couplet ironiquement centralisateur, dont les derniers mots détachés sont « mes vers » :

– Non : fini !... réformé ! Va, l'oreille fendue,
Rendre au gouvernement ta pauvre âme rendue...
Rends ton gabion, rends tes *Procès-verbaux divers* ;
Rends ton bancal, rends tout, rends ta chique !...
Et mes vers. (AJ, v. 94-97)

§31

Venons-en, pour en finir avec les ajouts, à la réécriture de ce que nous appelons le portrait moral. En l'occurrence, Corbière ne fait pas que l'enrichir puisqu'il réduit de quatre vers le développement consacré à la connaissance qu'a le douanier des amours illégitimes :

Tu m'aurais dit pourquoi notre jeune vicaire
ressemble au poupon neuf de la femme au vieux maire,
et même un calembourg : « d'accouplement de cœur
et non légal, le fruit est un enfant de chœur. » (AN, v. 59-62)

§32

Quelque railleur que soit l'éloge qui achève ce portrait dans *Les Amours jaunes* (« Mais ta philosophie était un puits profond / Où j'aimais à cracher, rêveur... pour faire un rond. », v. 60-61), sans doute Corbière a-t-il préféré en écarter des vers, certes cocasses, mais trop anecdotiques – peut-être même trop provinciaux – pour nourrir cet éloge. Quant aux vers qu'il ajoute au premier état du portrait moral, il est intéressant de leur donner une préhistoire en faisant appel à un avant-texte encore antérieur. La version du « Douanier de mer » que donne Walzer³⁶ est très voisine de celle de l'album Noir (dont

³⁶ OC, p. 1354 et 1355.

elle partage le titre). Réduite à soixante-trois vers toutefois, il y manque le distique « Baromètre, curé, grosse horloge à musique / sage-femme, notaire, almanach, empirique » (AN, v. 47 et 48). Et c'est ce distique que développeront les v. 39-49 de la version finale, selon le même principe que les « laisses » de « Litanie du sommeil³⁷ », c'est-à-dire par la production *ad libitum* d'une même assonance (en l'occurrence la rime en *-ique*). Le goût de Corbière pour la litanie est indissociable d'une maîtrise accrue du vers : la dilatation que connaissent la plupart des pièces de l'album Noir lorsqu'elles sont réécrites pour *Les Amours jaunes*, s'explique également par ce gain de virtuosité et par la conscience qu'en a le poète.

§33

Une spécificité du « Douanier », déjà présente dans l'album Noir, c'est sa polymétrie, qui va de trois et douze syllabes. Un comptage *a priori* nous conduit au comparatif tableau suivant :

	« Le Douanier de mer » (AN)		« Le Douanier » (AJ)	
12-s.	3, 4, 37, 47-66	23	1-6, 39-57, 59-62, 72-97	55
11-s.	Ø	0	58	1
10-s. (4//6)	1, 2, 6	3	7	1
10-s. (5//5)	38-46	9	63-66, 68-71	8
9-s.	Ø	0	67	1
8-s.	5, 7, 17-20, 25, 33-36	11	8, 9, 13-22	11
7-s.	8-16, 21-24, 26, 28-32	19	10-12, 24-38	19

³⁷AJ, p. 170-177.

3-s.	27	I	23	I
		66		97

§34

Ce récapitulatif permet de constater 1°) le progrès de l'alexandrin, dont le nombre a plus que doublé, alors que les autres effectifs sont à peu près stables ; 2°) la réduction du décasyllabe, sous ses deux compositions internes ; 3°) l'apparition de deux vers impairs, un 9-s. et un 11-s.

§35

Nous avons déjà expliqué le progrès de l'alexandrin par la part accrue de la litanie et le développement de l'élégie railleuse dans la péroraison. Quant aux deux vers impairs, il se pourrait qu'ils soient – délibérément ou par inadvertance – faux³⁸, ou alors produits par une coquille d'imprimeur³⁹. Nous voudrions montrer que, dans ce poème en particulier, les choses ne sont pas aussi simples, surtout parce que Corbière – comme le remarquent Élisabeth Aragon et Claude Bonnin – « fai[t] voisiner des mètres différents, parfois très proches⁴⁰ ». D'un état à l'autre du quatrain suivant, Corbière « transmétrise⁴¹ » des 8-s. en 7-s. :

AN, v. 33-36	AJ, v. 29-32
« Allons, mon vieux, un coup de blague !	

³⁸À propos du vers d'« Épitaphe », « – Ses vers faux furent ses seuls vrais » (AJ, p. 73, v. 29), Élisabeth Aragon et Claude Bonnin écrivent : « seuls dans le recueil le vers 58 du “Douanier” (unique vers de onze syllabes dans ce poème) ainsi que le vers 67 (neuf syllabes dans un contexte de décasyllabes) peuvent paraître métriquement faux » (Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. É. Aragon et Cl. Bonnin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992, p. 53).

³⁹Comme les deux vers que corrigent en général les éditeurs : « Ô passagère [de] mon cœur » (AJ, p. 88, v. 11) et « La lune a fait [un] trou dedans » (AJ, p. 98, v. 6). Il est vrai que ceux-ci ne sont pas non plus satisfaisants pour la syntaxe.

⁴⁰Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 53. Ils prennent d'ailleurs pour exemple les v. 8-38 du « Douanier », « où se mêlent systématiquement vers de 7 et 8 syllabes ».

⁴¹Genette appelle « transmétrisation » la transposition en alexandrins du « Cimetière marin » (qui est, rappelons-le, en décasyllabes), que Borges attribue à Pierre Ménard. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1992, p. 311 *sqq.*

« Vous avez bien dur le sommeil..... Et nous regardions la vague en philosopant au soleil	Puis un petit coup-de-blague
Doux comme un demi-sommeil... Et puis : bâiller à la vague, Philosopher au soleil...	

§36

Pris isolément, le vers « Et nous regardions la vague » est heptasyllabe. Cependant, dans un contexte d’octosyllabes, il tend à se lire comme octosyllabe également. Il est vrai que cette lecture suppose un « imparfait diérétique » (*regardions* compté pour quatre syllabes), dont *Les Amours jaunes* offrent tout de même un exemple au v. 12 de « La Pastorale de Conlie » (AJ, p. 234), où « *paissions* est trisyllabe⁴² ». La transmétrisation des *Amours jaunes* élimine cette ambiguïté.

§37

Un autre quatrain, situé huit vers plus haut dans les deux versions, pose également quelques problèmes :

AN, v. 25-28	AJ, v. 21-24
J’aimais ton petit corps-de-garde perché comme un goëland qui regarde Dans les quatre aires de vent.	J’aime ton petit corps de garde

⁴²D. Billy, « Le sabotage de la prosodie française dans *Les Amours jaunes* », art. cité, p. 1/15. Dans son article plus récent, considérant que « sur les 532 vers de l’album, pas un ne présente de ces diérèses fautives dont il [Corbière] parsèmera par contre *Les Amours jaunes* », Billy ne peut que récuser la « diérèse fautive » sur *regardions* parce « qu’elle serait la seule de l’album » (« Corbière avant Tristan », art. cit., p. 174 et 185).

Haut perché comme un goëland Qui regarde Dans les quatre aires-de-vent.	
---	--

§38

Ce quatrain est intéressant en ceci qu'il est, dans les deux versions, suivi de 7-syllabes⁴³. Or, s'il n'est aucun doute possible ni sur le v. 3 (un 3-s.) ni sur les deux vers latéraux (le v. 1 est un 8-s. et le v. 4 un 7-s.), qu'en est-il du v. 2 ? Voyons d'abord la version de l'album Noir. Sachant que dans cet album, deux traits suscrits signalent les synérèses du vers « aussi goelands que les goelands⁴⁴ », le fait que Corbière note ici *goëland* avec un tréma pourrait indiquer au contraire la diérèse, si bien que le v. 2 serait déjà un 7-s. De toute façon, la synérèse ferait de ce vers un 6-s. peu probable, puisqu'il constituerait une seconde dérogation au contexte métrique. Ce quatrain représenterait donc une suite du type [8/7/3/7], plutôt que du type [8/6/3/7]. On pourrait s'attendre à ce que *Les Amours jaunes* distingue les deux mètres (8-s. et 7-s.), mais il n'en est rien : il faut donc chercher d'autres prises. Dans l'ensemble du recueil (sur ce point comme souvent, l'édition de Jean-Pierre Bertrand suit l'édition originale), le mot est orthographié de trois manières différentes – avec accent aigu, tréma et accent circonflexe :

§39

1. *goélands* : « Le Naufrageur », v. 7 (2 occurrences)

§40

2. *goëlands* : « Le poète contumace », v. 176 ; « À mon côté *Le Négrier* », v. 44,

§41

3. *goëland* : « Le Douanier », v. 22,

§42

Rappelant que dans *goëland* « la synérèse est irrégulière en français standard⁴⁵ », Dominique Billy relève dans *Les Amours jaunes* deux cas de « synérèse fautive » contre deux cas de diérèse, mais uniquement pour la forme du pluriel⁴⁶. Il ne dit rien du singulier (notre occurrence). Nous faisons ici l'hypothèse que Corbière a voulu dans son recueil, non seulement maintenir la valeur qu'a le tréma dans l'album Noir, mais donner une valeur diacritique aux deux accents également. En effet, si les deux occurrences de *goëlands* sont comptées pour trois syllabes (le tréma marquant la diérèse), alors que les deux occurrences de *goélands* sont dissyllabes (l'accent aigu marquant la synérèse⁴⁷), l'ac-

⁴³Un quatrain d'heptasyllabes (AN) /vs/ deux quatrains et un sixain (AJ).

⁴⁴« Barcarolle des Kerlouans naufrageurs (saltins) », AN, f. 20 r°, v. 6. Voir plus haut note 26.

⁴⁵D. Billy, « Le sabordage de la prosodie française dans *Les Amours jaunes* », art. cit., p. 9/15.

⁴⁶*Ibid.*, p. 7/15.

⁴⁷Morgan Guyvarc'h nous signale que r° *goëland* (avec tréma) est l'orthographe de toutes les occur-

cent circonflexe signalerait au v. 2 une occurrence où les deux lectures sont possibles, c'est-à-dire où *goêland* compte à la fois pour deux et pour trois syllabes. Ainsi le vers serait-il, *en même temps*, octosyllabe dans la continuité des deux quatrains qui précèdent le quatrain étudié et heptasyllabe par anticipation sur les quatorze heptasyllabes qui suivent. Il va sans dire qu'à l'hypothèse d'une suite du type [8/7/3/7], on préférera celle d'une suite du type [8/8/3/7]. Dans cette seconde hypothèse en effet, le 3-s. « Qui regarde » (v. 23), non seulement introduit une rupture métrique forte dans une suite hésitant entre 8 et 7 syllabes, mais joue un véritable rôle de pivot entre la volée de 8-s. qui précède (v. 13-22) et la volée de 7-s. qui suit (v. 24-38), pivot d'autant plus évident qu'il correspond à un retrait typographique. Il n'en reste pas moins qu'on pourrait avoir ici affaire à un véritable cas d'« amphibologie métrique⁴⁸ ».

DE « MES VIEUX-JUMEAUX » À « FRÈRE ET SŒUR JUMEAUX » : STRUCTURES

§43

La réécriture des vingt-quatre vers de « Mes vieux-jumeaux » (n° 4) pour aboutir aux trente-six vers de « Frère et sœur jumeaux » (AJ, p. 168 et 169) est moins complexe du point de vue métrique puisqu'elle se fait majoritairement⁴⁹ dans le cadre du quatrain (abab) d'alexandrins. Ainsi les quatrains 3, 7 et 8 (v. 9-12, 25-32) manquent-ils à l'avant-texte de l'album Noir. Comme pour « Le Naufrageur » on connaît encore deux autres avant-textes à « Frère et sœur jumeaux ». Le premier est fourni par René Martineau en 1904, sous le titre « Vieux frère et sœur jumeaux⁵⁰ », et repris par les éditions ultérieures des *Amours jaunes*⁵¹ ; l'autre, sous le titre « Les Vieux Jumeaux », est recopié par Martin dans son article déjà cité de 1929⁵². La version de Martin est très voisine, probablement contemporaine de l'album Noir : on y retrouve les six mêmes quatrains, avec très peu de variantes notables (sauf une sur laquelle nous reviendrons). Même s'il existe autant de raisons pour que celle-ci soit la première, nous faisons ici l'hypothèse que la version de l'album Noir est la plus ancienne des deux. La version de Martineau, en revanche, est

rences du mot dans l'œuvre de Victor Hugo ; 2°) dans les trois occurrences du corpus poétique, le mot est compté pour trois syllabes. Concernant le traitement prosodique du mot chez d'autres poètes, voir D. Billy, « Corbière avant Tristan », art. cit., p. 187.

⁴⁸Billy, qui propose cette notion, conclut cependant à « une erreur typographique (é pour è) » et opte par conséquent pour la diérèse.

⁴⁹Font exception les quatrains 3 (aabb) et 6 (abba). Nous y reviendrons.

⁵⁰René Martineau, *Tristan Corbière, essai de biographie et de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1904, p. 103 et 104.

⁵¹OC, p. 1303 et 1304.

⁵²Gaston Martin, « Trois variantes de Tristan Corbière », art. cit., p. 55 et 56.

postérieure et plus proche de celle des *Amours jaunes*⁵³. Elle comporte elle aussi vingt-quatre vers, mais ce sont cette fois les quatrains 2, 5 et 7 (v. 5-8, 17-20, 25-28) qui manquent. Résumons cela dans un tableau où les cases vides signalent les strophes manquantes :

	AN (a)	Copie Martin (b)	Copie Martineau (c)	AJ (d)
	« Mes vieux-jumeaux »	« Les Vieux Jumeaux »	« Vieux frère et sœur jumeaux »	« Frère et sœur jumeaux »
1	X	X	X	X
2	X	X		X
3			X	X
4	X	X	X	X
5	X	X		X
6	X	X	X	X
7				X
8			X	X
9	X	X	X	X

⁵³Martin, qui ne connaît pas la version de l'album Noir, écrit que « *Les Vieux Jumeaux* semblent le premier état du poème » (« Trois variantes... », art. cit., p. 55). On peut inférer ce classement de l'observation du premier et de l'avant-dernier vers, qui sont quasi identiques dans la version Martineau et dans *Les Amours jaunes*. De même, la comparaison « comme un sourd » (v. 22) n'apparaît que dans « Vieux frère et sœur jumeaux ».

§44

Ce qui ressort également de ce schéma, c'est que les trois avant-textes possèdent en commun les strophes 1, 4, 6 et 9. Réduite à ces quatre strophes, la version des *Amours jaunes* se présenterait comme suit :

Ils étaient tous deux seuls, oubliés là par l'âge...
 Ils promenaient toujours tous les deux, à longs pas,
 Obliquant de travers, l'air piteux et sauvage...
 Et deux pauvres regards qui ne regardaient pas. (v. 1-4)

Un Dimanche de Mai que tout avait une âme,
 Depuis le champignon jusqu'au paradis bleu,
 Je flânais aux bois, seul – à deux aussi : la femme
 Que j'aimais comme l'air... m'en doutant assez peu. (v. 13-16)

Contre un arbre, le vieux jouait de la musette,
 Comme un sourd aveugle, et sa sœur dans un sillon,
 Grelottant au soleil, écoutait un grillon
 Et remerciait Dieu de son beau jour de fête. (v. 21-24)

Mais l'Amour que j'avais près de moi voulut rire ;
 Et moi, pauvre honteux de mon émotion,
 J'eus le cœur de crier au vieux duo : Tityre ! –

 Et j'ai fait ces vieux vers en expiation. (v. 33-36)

§45

Apparaît alors une composition alternée qui, à la manière d'un champ-contrechamp au cinéma, met en opposition (en regard) les deux couples. En opposition, mais aussi en dialogue, dans le cadre métrique de strophes égales comparables aux chants amébées⁵⁴. À nouveau, il ne saurait être question de conclure au « rembourrage » comme le fait Martin lorsqu'il confronte la « Barcarolle des Kerlouans naufrageurs » au « Naufrageur ». Contentons-nous simplement d'observer que les cinq autres strophes ne sont pas

⁵⁴Si les deux premiers vers des *Bucoliques* de Virgile (*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui musam meditaris avena*, « Tityre, toi couché sous la couverture d'un hêtre touffu, tu essayes un air champêtre sur un chalumeau léger ») expliquent l'apostrophe « Tityre ! » (v. 35) à partir du vers « Contre un arbre le vieux jouait de la musette » (v. 21), rien n'interdit de se rappeler que la troisième et la septième églogue offrent des exemples de ces chants alternés en strophes de deux et de quatre vers.

§46

indispensables pour saisir le mouvement du texte⁵⁵.

D'une version à l'autre, les transformations les plus caractéristiques affectent la strophe de présentation du couple formé par le poète et la femme, dans un cadre hérité du « *Vère novo*⁵⁶ » hugolien :

v. 1	Un dimanche de mai, que tout avait une âme (a, b, c, d)
v. 2	Qu'il était un Dieu bon dans un paradis bleu, (a, b) Qu'un Dieu bon respirait dans le paradis bleu, (c) Depuis le champignon jusqu'au paradis bleu, (d)
v. 3	je flânaï dans les bois, seul, seul avec la femme (a, c) Je flânaï dans les bois, à deux, avec la femme (b) Je flânaï aux bois, seul – à deux aussi : la femme (d)
v. 4	Que j'aimais, pauvre diable, et qui s'en doutait peu. (a, b, c) Que j'aimais comme l'air... m'en doutant assez peu. (d)

§47

À propos de l'évolution de cette strophe et du v. 3 en particulier, Houzé écrit : « La parole poétique s'est entretiens ironisée, obscurcie et densifiée : elle s'est chargée d'un contenu pulsionnel tout juste latent à l'initiale⁵⁷ ». Au v. 4, la suppression du « pauvre diable » et du « Dieu bon », dont le remplacement par un champignon apporte une « sensation précise, un brin gouailleuse », sont pour Martin l'expression d'un « faux cynisme pour marquer l'attendrissement⁵⁸ ». Quant à la strophe de rencontre propre-

⁵⁵On pourrait d'ailleurs y trouver une confirmation en confrontant à « *Veder Napoli poi mori* » (AJ, p. 188-190) ses deux avant-textes reproduits par la Pléiade : 1°) la préoriginale de *La Vie parisienne* du 24 mai 1873, « *Veder Napoli poi morir* » ; 2°) le manuscrit produit par Jean de Trigon, « *Vedere Napoli e morire !* » (OC, p. 1309 et 1310). En effet, le mouvement narratif est plus nettement perceptible dans ces deux textes, qui font l'économie des v. 9-16 et 21-28, que dans la version de 1873.

⁵⁶Cf. Victor Hugo, « *Vère novo* », *Les Contemplations*, I, 12. Il n'est pas impossible d'y voir un hypotexte à « Frère et sœur jumeaux », de même qu'au finale du « Poète contumace » (AJ, p. 126). Les deux premiers vers du quatrain parodient aussi, évidemment, « Ce que dit la bouche d'ombre » (*Les Contemplations*, VI, 26).

⁵⁷AN, cahier critique, p. 35, n. 2.

⁵⁸G. Martin, « Trois variantes... », art. cit., p. 58 et 59.

ment dite (AJ, v. 21-24), elle est le siège de deux perturbations sur le plan métrique : 1° les rimes ne sont plus alternées mais embrassées (abba) ; 2° le deuxième alexandrin demande exceptionnellement une scansion d'accompagnement 5+7 : « Comme un sourd aveugle, + et // sa sœur dans un sillon⁵⁹ ».

§48

Toutefois s'il fallait parler de remplissage, nous le situerions plutôt du côté de la strophe de rencontre (v. 17-20) ou de ce que Martin appelle « les préoccupations philosophiques⁶⁰ » (v. 25 à 32), que du côté de ces strophes où le poète enrichit le portrait de ses personnages au moyen successivement d'un objet, le parapluie⁶¹ (v. 5-8), puis d'une préhistoire militaire dans l'unique quatrain à rimes suivies (v. 9-12).

§49

Il serait trop long et hors de propos d'expliquer pourquoi nous hésitons sur l'ordre des versions les plus anciennes. Si nous considérons ici – quoique sans y croire absolument – l'album Noir comme *terminus a quo*, c'est en considération des titres. De même qu'« À mon Roscoff » est devenu « Au vieux Roscoff », « Mes vieux-jumeaux » perdrait son possessif dans les versions ultérieures. Au mouvement général de déprise qui marque le recueil de 1873, échappent pour finir trois titres en forme de dédicace : « À ma jument Souris », « À mon chien Pope », « À mon côtre *Le Négrier* ». Le sujet poétique nous apparaît alors, à ce premier niveau de lecture, comme une instance qui ne s'adresse plus qu'à des animaux et à un bateau, se les appropriant par des noms réels ou fictifs où voisinent nostalgie et dérision. Parallèlement à la disparition du propriétaire, Mes vieux-jumeaux comporte une variante qui mérite commentaire : au lieu de « Mes Vieux Jumeaux, tous deux, à l'aube souriante » (AJ, v. 19), l'album Noir donne « mes vieux jaunes jumeaux à l'aube souriante » (AN). Dans le plus ancien des avant-textes de « *Veder Napoli poi mori* », de même, avant de devenir un « Tas de pâles voyous » (AJ, p. 190, v. 34), les *lazzarones* sont un « Tas de jaunes voyous⁶² ». Qu'elle connote chez Corbière la vieillesse et la misère, ou simplement décrive un reflet de lumière, l'éclairement des personnages par le soleil, la couleur jaune appartient tellement à son paysage sensible qu'elle en devient une sorte de tic d'écriture : il incombe alors au poète d'en expurger son texte. Arrachées aux vers, toutes ces occurrences de l'épithète *jaune(s)* se rassemblent et se superposent dans le titre *Les Amours jaunes*. Là, l'épithète

⁵⁹Martin le relève avec justesse dans un vocabulaire daté : « je crois nécessaire de souligner le parti pris de dissonance du vers 2 de cette strophe, qui remanié trois fois s'est toujours présenté sous la cadence dissymétrique 5-7 avec césure forte après le cinquième pied » (« Trois variantes... », art. cité, p. 59). Les deux perturbations sont en effet maintenues au fil des quatre versions successives.

⁶⁰G. Martin, « Trois variantes... », art. cité, p. 60.

⁶¹Houzé relève chez le peintre de l'album Noir un « goût pour les objets-emblèmes dans les portraits » (AN, cahier critique, p. 11).

⁶²À savoir le manuscrit produit par Jean de Trigon, « *Vedere Napoli e morire !* » (OC, p. 1309).

contribue à construire une expression référentielle où le poète peut condenser tous ses renoncements.

§50

Indéniablement, la perspective du recueil conduit Corbière à épurer et à classiciser son vers. Cette relative simplification métrique est toutefois compensée par une exceptionnelle complexification des discours : le pathétique et l'élégiaque s'avouent moins explicitement, se dissimulent volontiers derrière la grimace, la blague et la dérision. Nous avons parlé de désappropriation et de déprise, mais celles-ci sont le fait d'un sujet poétique de plus en plus conscient de ce qu'il écrit et de l'effet qu'il produit. Ainsi, même si le déchant tend à se déplacer du vers sur l'énonciation, il reste indispensable, à qui veut « chant[er] juste faux⁶³ », de saborder la prosodie, ainsi que l'a définitivement montré Dominique Billy. La normalisation atteint également la thématique : pour gagner un plus large public, le poète se parisianise mais, ce faisant, il parvient à s'engouffrer dans nos failles de Parisiens ou de Jacobins, avec des poèmes de plus en plus longs et/ou maîtrisés de mieux en mieux. Peut-être que la dilatation entraîne la dilution du récit, mais elle n'entame pas la puissance du vers, qui devient partout efficace, impose ses grincements de girouette et ses cris de « goëland », ses chants de « corsairiens » et sa voix enrouée par le jaune.

§51

Certes l'intérêt de l'album Noir est loin de se réduire aux quelques textes que vous venons d'examiner ni même à ceux dont nous avons dressé la liste. En effet, d'une part l'album recèle également des proses et des dessins ; d'autre part, il contient d'autres vers que ceux que nous avons recensés. Il paraît toutefois significatif que ces poèmes, non repris pour *Les Amours jaunes*, soient principalement⁶⁴ des parodies du Hugo d'*Odes et Ballades* et des *Orientales*⁶⁵, ou bien des poèmes non évidemment métriques⁶⁶. Quant à celles-là, Houzé montre que Corbière a surtout ces textes à l'esprit par le biais des airs d'opérette ou de chanson populaire⁶⁷. Si dans l'économie du recueil de 1873, la mention

⁶³ « Épitaphe », v. 40 (AJ, p. 73).

⁶⁴ C'est-à-dire à l'exception de : 1°) « PETITE POUËSIE EN VERS PASSIONNÉS DE 12 PIEDS SUR UN AIR SENSITIVE ET SUR ROSALBA La véritable pomme-d'amour ainsi que de virginité du débit de tabac de St Pierre-Quilbignon (Finistère) » (f. 10, r^o) [1867] ; 2°) « *Je voudrais être aveugle...* » [quatrain] (f. 19, r^o).

⁶⁵ Il s'agit de : 1°) « Histoire d'un apothicaire, de l'apothicaire Danet, / Véridique mais incompréhensible pour l'auteur lui-même.... un songe réel... ? / Sur l'air-de-Gastibelza l'homme à la carabine » (f. 7, r^o) ; 2°) « Orientale. LE BAIN DE MER DE MADAME X^{xxx} (120 kilogs sur l'air de Sara la baigneuse) » (f. 9, r^o).

⁶⁶ Il s'agit de : 1°) « Le Panayoti » (f. 28, r^o, 29, r^o et v^o) ; 2°) « Journal de bord » (contreplat droit de couv.).

⁶⁷ AN, cahier critique, p. 33.

« sur l'air (de⁶⁸) » n'est plus que musicale, sans doute est-ce que la parodie littéraire a choisi d'autres voies, s'est engouffrée dans d'autres failles. Les parodies obscènes d'airs à la mode n'ont plus leur place dans le recueil d'un poète qui a l'ambition de compter parmi les plus importants de la seconde moitié du siècle et qui donc doit montrer jusqu'à quel point il fait litière de ses prédécesseurs.

§52

Étant donné l'image contrastée qu'ils donnent de Corbière mais aussi toutes les voies d'accès à son œuvre qu'ils ouvrent, les parodies et les poèmes, métriques ou non de l'album *Noir*, feront sans doute encore longtemps la joie du philologue et du métricien⁶⁹.

Quelques mots à propos de : Bertrand Degott

Bertrand Degott est maître de conférences à l'Université de Bourgogne Franche-Comté (UBFC) et membre du CRIT (EA 3224). Spécialiste de poésie française moderne et contemporaine, il a co-dirigé un dossier dans la revue *Études françaises*, « La Corde bouffonne de Banville à Apollinaire » (Montréal, PUM, 2015). Également poète, il a récemment publié *More à Venise* (La Table ronde, 2013) et *Plus que les ronces* (L'Arrière-Pays, 2013).

Pour citer cet article

Bertrand Degott, « *Les Amours Jaunes* à la lumière de l'album *Noir* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 16/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/473>.

⁶⁸ « Cris d'aveugle », AJ, p. 231 ; « À mon côté *Le Négrier* », *ibid.*, p. 284.

⁶⁹ Dans le n° 2 des *Cahiers Corbière*, à paraître, Billy étudie « Corbière et le vers libéré de "Journal de bord" ».

Tristan Corbière poète de rien

Kevin Saliou

« Serait-il mort *de chic*, de boire, ou de phtisie,

Ou, peut-être, après tout : de rien... »

§1 Par ces mots, prononcés par la femme, cette « Bête féroce », à la fin du poème « Pauvre Garçon » (p. 116¹), Corbière joue avec la manière dont le poète est perçu, ou se voit perçu, par ses contemporains. Sans prétendre voir dans ces vers une dimension autobiographique, nous voudrions interroger dans les pages qui vont suivre le portrait malicieux que Tristan Corbière offre de lui-même, et plus généralement de l'artiste, qu'il soit écrivain ou peintre de la Bohème, par petites touches successives.

§2 Poète de rien ? La récurrence du pronom indéfini dans le recueil témoigne de cette insistance de Corbière à n'être rien, et à réduire à peu de choses la poésie. Nombreuses sont

¹Les références entre parenthèses renvoient à l'édition GF des *Amours jaunes* (édition de Jean-Pierre Bertrand, Paris, GF, 2018).

les figures de poète qui se trouvent dévaluées. Ainsi, le poème « Déclin » s'ouvre sur le vers : « Comme il était bien, Lui, ce Jeune plein de sève ! » (p. 117). Les tournures exclamatives traduisent un enthousiasme que renforcent les majuscules choisies par Corbière pour marquer l'égotisme et le désir de toute-puissance de ce jeune homme, qui trouvera d'ailleurs la gloire dans les dernières strophes. Mais dès le quatrain suivant, par le changement d'une seule lettre, ces prétentions se voient raillées et brisées : « Oh, comme il était rien ! » Dans « Épitaphe » encore, le narrateur se présente comme un « défaut sans défauts », qui « ne fut *quelqu'un*, ni quelque chose », et finalement, « comme *raté* » (p. 74). Et, dans « Le Poète contumace », quelques pages plus loin, le poète confirme cette dépréciation de lui-même : « C'est bien moi, je suis là – mais comme une rature. » (p. 122). Comme l'écrit Jean-Marie Gleize, « Corbière imagine quelque chose comme une affirmation négative de soi, une annulation, une réduction de soi à rien². »

§3

La tendance à l'autodévaluation est profondément ancrée dans le recueil et, pourrait-on penser un peu vite, chez le poète. Elle est récurrente sous sa plume. Il suffit de lire les quelques vers écrits sous le portrait que Corbière fit de lui-même, daté de 1868 :

Jeune philosophe en dérive
Revenu sans avoir été,
Cœur de poète mal planté³ :
Pourquoi voulez-vous que je vive⁴ ?

§4

Dans ce texte, comme en bien d'autres occasions, il dévalorise également sa poésie, affirmant qu'il chante « faux, comme de coutume ». Cette obsession de la mort est-elle une pose, avec laquelle Corbière joue parce qu'elle lui permet aussi de railler une topique romantique de la mélancolie ? Ou une fêlure plus profonde, qui s'explique aussi par la maladie qui le condamne à plus ou moins long terme ? L'album Louis Noir propose un autre portrait, que Benoît Houzé présume être un autoportrait, en regard duquel Corbière, qui se qualifie de « philosophe-épave » et « mort-né », a écrit :

Le moi humain est haïssable
Eh-bien, moi je me hais⁵.

²Jean-Marie Gleize, « “Ça” continue », *Cahiers Tristan Corbière*, n° 1, 2018, p. 19.

³Ce vers fait écho à la fin du poème « Épitaphe » (p. 74), qui représente, lui-aussi, la mort du poète.

⁴Tristan Corbière, *Œuvres complètes* – L'Album Louis Noir, éd. Benoît Houzé, Huelgoat, Françoise Livinec, 2013, feuillet 24.

⁵*Idem*.

§5 Ce distique sera repris dans le poème « Paria », dans une version moins catégorique :
« Je ne m'aime ni ne me hais. » (p. 207).

§6 D'où vient une telle haine, une telle insistance à se présenter en incapable, au-delà d'un certain *chic* bohème que Tristan revendique d'ailleurs⁶ ? Une explication psychologique a souvent été avancée : le poète se croyait laid, et souffrait de cette tare. Il l'écrit en effet à plusieurs reprises, comme dans « Guitare » : « Je suis si laid ! » (p. 130). Le poème le plus célèbre des *Amours jaunes*, le sonnet inversé intitulé « Le Crapaud », s'achève par l'identification du narrateur à l'horrible « rossignol de la boue » (p. 110). Enfin, sous une photographie de lui-même, Corbière a apposé ces vers douloureusement humoristiques :

Aïe aïeaïe, aïe aïeaïe,
Aïe aïeaïe, qu'il est laid !
V'là c'que c'est
C'est bien fait
Fallait pas qu'il aille (*bis*)
Fair'son portrait⁷

§7 « Le Poète contumace » contient la description d'un poète par Corbière. Cette évocation d'un « long flâneur, sec, pâle » (p. 120), mise en comparaison avec les portraits iconographiques connus de l'auteur, semble indiquer une dimension autobiographique de ce poème. Mais il faut aborder avec prudence, chez Corbière, la question du *je* lyrique. Cette disgrâce physique, sur laquelle Corbière insiste non sans masochisme, pourrait expliquer peut-être sa sympathie pour les *misfits*, les parias et les reclus, et son plaisir à fréquenter les matelots de Roscoff, qu'il décrit comme « cassés, défigurés, dépayés, perclus » (« Matelots », p. 245). En réalité, ce portrait ne doit pas nous duper. S'il prend plaisir à donner de lui une image dévaluée, Corbière est conscient de son génie, lui qui se présente, dans le poème « Épitaphe », comme « Trop fou pour savoir être bête » (p. 73). Corbière n'aura de cesse de rappeler qu'il chante faux, que sa musique est dissonante et que sa lyre joue sans art : c'est une autre manière d'affirmer la nouveauté de sa poésie. Quant à l'inspiration poétique, elle serait pour lui capricieuse : « La Muse est stérile ! » (« Décourageux », p. 163). Tout, dans *Les Amours jaunes*, nous prouve au contraire combien Corbière maîtrise son art et fait preuve d'une grande originalité. Ce portrait physique si dépréciatif, qui relève surtout de l'exagération poétique, de la complaisance

⁶Jean-Pierre Bertrand, « Du *chic* corbiérien », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 2018, p. 37-46.

⁷Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. Jean -Pierre Lalanne, Paris, Poésie/Gallimard, 1973, p. 215.

rusée à se dénigrer, ne tient pas face aux autres photographies du poète, élégamment vêtu cette fois, posant en dandy. La question n'a, à vrai dire, pas d'importance : que Corbière ait mis tant de soin à se présenter comme un poète « mal fichu » révèle une conception de la poésie. En laissant de côté la question biographique, nous pouvons lire un parti pris de représentation du poète et un regard particulier porté sur son art.

§8

Le recueil des *Amours jaunes* est traversé, de part en part, par des procédés visant à diminuer la valeur des pièces assemblées. Dès le poème liminaire, Corbière fait le choix de l'indétermination : peut-on vraiment assimiler à un recueil de poèmes son « honteux monstre de livre » (p. 303), comme il le nommera au moment de le refermer ? Le pronom démonstratif « ça », qui marque l'indécision devant la nature du texte, est renforcé par le point d'interrogation du titre. Dans ce poème qui a valeur de manifeste, Corbière défend une poésie qui n'en est pas une, un travail qui est peut-être « rien, ou quelque chose » (p. 62). La syntaxe du poème est brisée à grands coups de tirets, de virgules et de points de suspension, d'une façon audacieuse et originale. Le jeu de questions et de réponses souligne l'impossibilité, ou plutôt le refus, de définir ce dont il s'agit, de même que la répétition excessive des tournures négatives et dépréciatives : « fainéant », « je n'ai jamais », « hélas non », « non, non », « trop décousu », « ce n'est pas joli ! », « À peine est-ce français ! », « Un chef-d'œuvre ? Il se peut : je n'en ai jamais fait » (p. 61-62). Dans un style parfaitement maîtrisé, qui fait le choix d'une langue vive et truculente reproduisant à la perfection l'oralité et feignant d'être à peine écrite, Corbière définit sa poésie par la négative, par ce qui lui manque : « C'est, ou ce n'est pas ça : rien ou quelque chose. » Il prétend avoir fait un livre « par hasard », et conclut en se présentant en antipoète, ou en poète contrefait : « L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art. » (p. 63). La formule est synthétique, le chiasme efficace : l'affirmation est brandie comme un credo pour définir l'esthétique irrévérencieuse d'un poète qui feint de ne pas savoir écrire, ou qui refuse simplement de se plier aux règles de l'art.

§9

Corbière se plaît à jouer avec les codes littéraires de son temps. Il date cette pièce liminaire de manière fantaisiste, prétendant l'avoir écrite depuis la Préfecture de police, comme si le poète savait qu'il serait sommé de se justifier sur son livre, et de répondre aux questions inquisitrices que ne manquerait pas de soulever son livre fait selon d'autres critères que ceux en vigueur à l'époque. Une constante dans la poésie de Corbière est sa volonté de déstructurer la syntaxe, notamment au moyen de la ponctuation et de phénomènes d'ellipses ou d'anacoluthes, pour adopter ce qu'Arnaud Bernadet qualifie de « grammaire dérégulée et même *fautive*⁸ ». Elle est aussi caractéristique de ce qui se passe

⁸Arnaud Bernadet, « Corbière, poète mal foutu », *Cahiers Tristan Corbière*, n° 1, 2018, p. 62.

en poésie vers 1870, cette « crise de vers » signalée par Mallarmé qui fait entrer la poésie, pour reprendre la formule de Jean-Pierre Bertrand, « dans une zone de grande turbulence identitaire⁹ ». Corbière multiplie les effets de typographie au service d'une dislocation de la syntaxe et du rythme. Le jeune homme est un contemporain du Parnasse ; pourtant, dans « Paris », c'est à un « Parnasse en escalier » qu'il fait référence. Il aime à subvertir les formes traditionnelles de la poésie, sans toutefois les rejeter complètement ni s'affranchir encore de la métrique. Ainsi, avec « Le Crapaud », il renverse le sonnet. Son « I Sonnet avec la manière de s'en servir » (p. 85) est un poème-mode d'emploi, pièce métatextuelle d'une grande modernité dans laquelle le sonnet s'écrit tout en expliquant comment on l'écrit. Avec une ironie qui se moque des conseils d'un Boileau, le poète dévoile la recette pour composer ses vers de mirliton : le choix du mètre, la césure, l'organisation en quatrains, la rime... Le sonnet fonctionne mais l'écriture n'est en rien fluide, sans cesse interrompue par des tirets, une parenthèse, et des calculs mathématiques qui comptent les syllabes. Il est intéressant de comparer la version de ce poème retenue pour *Les Amours jaunes* avec son ébauche, telle qu'elle apparaît dans l'Album Noir : Corbière s'est appliqué à dégingander son vers, qui était encore sage dans sa première version et respectueux d'une métrique traditionnelle¹⁰.

§10

Ce travail de renversement, d'inversion ou plutôt de sabotage des codes de l'écriture poétique est particulièrement visible dans le poème « Épitaphe » (p. 71-74), où l'esprit de négation du poète, au-delà des tournures négatives et privatives habituelles, se manifeste aussi dans la structure même de ses vers : scindés en deux par un tiret, ceux-ci reposent sur des antithèses, voire parfois des oxymores (« un drôle sérieux, – pas drôle »), qui jouent, comme des calembours, sur le sens propre et le sens figuré du mot (« Une tête ! – mais pas de tête », « Il pleura, chanta juste faux », « Son goût était dans le dégoût »). Un chiasme, à la fin du poème, synthétise ces jeux d'opposition : « Il mourut en s'attendant vivre/ Et vécut, s'attendant mourir. » La contradiction est donc une pratique constante chez Corbière, qui entend prendre le contrepied des traditions littéraires pour désapprendre à écrire et élaborer un art libre et libéré. Ainsi, le titre présumé de l'Album Louis Noir, *ffocsoR*, est lui-même une inversion : il est écrit à l'envers, comme pour être lu dans un miroir. Corbière pousse l'esprit de renversement jusqu'à signer ses *Amours jaunes* à l'envers, en inversant sa signature. Il faut voir là plus que de simples jeux rhétoriques qui témoigneraient d'un esprit vif et brillant, une véritable poétique : Benoît Houzé parle ainsi de la « mesthétique » de Corbière, en référence au « mécrit » de De-

⁹Jean-Pierre Bertrand, « Présentation », dans Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, Paris, GF, p. 13.

¹⁰Tristan Corbière, *Album Louis Noir*, op. cit., feuillet 22.

nis Roche¹¹, et Jean-Pierre Bertrand compare volontiers ces jeux d'inversion et d'oxymore à la pratique du carnaval telle que l'a analysée Mikhaïl Bakhtine¹².

§II

Corbière érige aussi la contradiction en style de vie. Dans « Épitaphe », il se présente en paresseux, dérogeant ainsi au travail valorisé par la bourgeoisie dont il est issu. Ce n'est pas non plus un hasard s'il place son recueil sous le signe de « La Cigale et la Fourmi », dont il propose deux réécritures. Son ironie, qui ne manque jamais une occasion de railler la grandeur ou l'héroïsme, est caractéristique de l'esprit de la Bohème littéraire et artistique¹³. Telles sont également les valeurs qu'il fait siennes, et tel est le portrait qu'il donne du poète. Dans « Bohème de chic », Corbière présente au lecteur un poète va-nu-pieds, avec ses poux et ses haillons, dilapidant l'héritage paternel. « À la mémoire de Zulma » file l'image du trou dans la bourse, symbole de la pauvreté. Une section entière des *Amours jaunes* s'intitule « Raccrocs », titre polysémique qui peut rappeler l'habit rapiécé du poète miséreux. Le manque est constamment invoqué, lorsqu'il s'agit pour Corbière de déclinier les portraits d'artistes ratés ou pauvres : il imagine les funérailles d'un peintre dans « Le Convoi du pauvre » et revient fréquemment sur la fin de l'artiste. Il faut dire que cette image est un lieu commun du romantisme, qui a érigé le poète malheureux comme figure annonciatrice du « maudit » à venir¹⁴. Le poème « Un jeune qui s'en va » fait un sort à cette représentation complaisante. Corbière y met en scène un poète sur son lit de malade, qui compose dans un dernier effort un poème enfiévré. Il dresse alors un inventaire des poètes tragiquement décédés, les réduisant à leur mort plus ou moins glorieuse comme un ultime fait de gloire. Cette énumération procède par une rhétorique du *name-dropping*, qui n'est pas sans rappeler la liste des Grandes-Têtes-Molles des *Poésies* d'Isidore Ducasse, où les grands romantiques se voyaient réduits à une épithète synthétique et mordante. Corbière opère des réductions : Byron devient un « gentleman-vampire », en référence à son dandysme et à

¹¹ Benoît Houzé, introduction à *Альбом – L'Album Louis Noir*, op. cit., p. 11.

¹² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982. Cité par Jean-Pierre Bertrand, op. cit., p. 32.

¹³ Mais de quelle Bohème parle-t-on ? Dans un article intitulé « Tristan Corbière et ses Bohèmes », Jean-Luc Steinmetz montre les différents usages que le poète fait de ce mot. Avec ironie, Corbière l'emploie principalement avec une distanciation qui révèle une perte de foi dans cet idéal artiste devenu une posture dont il n'est pas dupe. Jean-Luc Steinmetz, « Tristan Corbière et ses Bohèmes », *Bohème sans frontière*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2010, p. 163-171.

¹⁴ Sur le sujet du poète maudit, du poète crotté et du poète malheureux, on se reportera à Pascal Bricette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, 410 p., et à Jean-Luc Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution d'un mythe) », *Œuvres & critiques*, vol. VII, n° 1, hiver 1982, p. 75-86.

son poème *Le Giaour*, Hugo « l'Homme-Ceci-tûra-cela », expression prélevée dans *Notre-Dame de Paris* qui permet à Corbière de moquer la vision hugolienne du poète-prophète. L'accumulation des noms sous la plume de Corbière vient railler une tendance morbide du romantisme, devenue un lieu commun prompt à susciter un *pathos* facile. Cet « art-hôpital », comme l'écrit Corbière au sujet d'Hégésippe Moreau, « n'est même plus original ». Le thème du poète mourant est omniprésent dans l'œuvre : Corbière se décrit en « poète contumace », en « viveur vécu », dérivation qui insiste sur une vie trop bien consommée. De même, il rédige des « Rondels pour après », qui s'ouvrent par un « Sonnet posthume », et certains poèmes enfin, comme « Décourageux », rappellent, par leur emploi des temps passés, le genre de l'éloge funèbre. Sans en être dupe, Corbière joue donc avec la tradition de la malédiction poétique pour donner de lui-même une image morbide, dégradée à chaque occasion, et l'on comprend que Verlaine ait choisi de s'intéresser, dans son étude de 1884, au poète qui s'était écrié : « Mais ma musique est maudite, / Maudite en l'éternité ! » (« Elizir d'amor », p. 136).

§12

Faut-il voir dans ces représentations de poète autant d'autoportraits à la troisième personne ? Comme le souligne Christian Angelet, la particularité de Corbière est de créer entre soi et soi la plus grande distance possible, et de dépersonnaliser sa poésie par une mise à distance constante¹⁵. Ces images multiples, mais presque toujours négatives, font de Corbière un poète insaisissable, difficile à cerner, parce que mal défini. Lui-même ne dit pas autre chose, lorsqu'il se présente en « Bâtard de Créole et Breton » (« Paris »), en « arlequin-ragoût / Mélange adultère de tout » (« Épitaphe »). Feignant de n'être qu'un poète de rien, un artisan maladroit, Tristan Corbière signe une œuvre d'une grande originalité et cherche à se détacher de la tradition poétique, et notamment du romantisme. Sa prétendue maladresse devient dès lors une force, le signe d'une grande liberté acquise en ne sachant pas son art : « Poète, en dépit de ses vers ; / Artiste sans art, – à l'envers » (Épitaphe), Corbière inverse la valeur du travail et se félicite de n'être qu'« un à-peu-près d'artiste », « un philosophe d'à peu près » (« Le Poète contumace »). Chantant « sans tambour ni flûte » (« Bohème de chic »), toujours à contretemps, il prend le contrepied des Classiques, pour qui le travail patient, et un long polissage du vers, pouvaient seuls permettre d'atteindre la perfection de la forme recherchée. Corbière, au contraire, soutient ce paradoxe, par deux fois affirmé, que « ses vers faux furent ses seuls vrais » (« Épitaphe ») et que « ce fut un vrai poète : il n'avait pas de chant » (« Décourageux »). C'est là toute la valeur et la modernité de sa poésie, audacieuse et affranchie :

¹⁵Christian Angelet, « Préface », dans Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 15.

refusant le beau chant, elle prend des voix nouvelles, inattendues, éventuellement dissonantes mais fertiles.

Quelques mots à propos de : Kevin Saliou

Kevin Saliou est l'auteur d'une thèse sur « La réception de Lautréamont de 1870 à 1917 », soutenue en 2018 sous la direction de Michel Pierssens et Yann Mortelette (Université de Montréal, Université de Bretagne occidentale). Président de l'Association des Amis Passés, Présents et Futurs d'Isidore Ducasse et directeur des *Cahiers Lautréamont*, il codirige également le blog des *Cahiers Lautréamont numériques*. Il a participé au colloque « Corbière en son temps », qui a donné lieu en 2018 à un numéro de la *Revue d'histoire littéraire de la France*.

Pour citer cet article

Kevin Saliou, « Tristan Corbière poète de rien », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 15/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/497>.

L'économie tragique selon Garnier : fonction des arguments dans *Hippolyte* et *La Troade*

Christiane Deloince-Louette

Or c'est le principal point d'une Tragedie de la sçavoir bien disposer, bien bastir, et la deduire de sorte qu'elle change, transforme, manie, et tourne l'esprit des escoutans deçà delà, et faire qu'ils voyent maintenant une joye tournee tout soudain en tristesse, et maintenant au rebours, à l'exemple des choses humaines. Qu'elle soit bien entre-lassee, meslee, entrecoupee, reprise, et sur tout à la fin rapportee à quelque resolution et but de ce qu'on avoit entrepris d'y traicter. Qu'il n'y ait rien d'oisif, d'inutile, ny rien qui soit mal à propos.

(Jean de La Taille, *De l'art de la tragédie*, 1572^a.)

^aJ. de La Taille, *Tragédies*, éd. E. Forsyth, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1998, p. 6-7.

truchements essentiels, Quintilien, puis Donat. Au livre I de son *Institution oratoire*, Quintilien use en effet du terme *oeconomia* pour opposer l'habile disposition des pièces des anciens poètes latins à celle des modernes de son temps qui ne s'intéressent qu'aux traits brillants : « La disposition de leurs pièces et ce que nous appelons l'économie, est aussi plus exacte que dans la plupart des Modernes, qui ont fait consister dans le brillant des pensées tout le mérite des ouvrages d'esprit¹ ». Au livre III du même ouvrage, étudiant les parties de la rhétorique, il précise le sens du terme d'économie. Hermagoras, dit-il, fait dépendre « le Jugement (*judicium*), la Distribution (*partitio*), l'Ordre (*ordo*) et tout ce qui concerne la Diction (*elocutio*), de ce qu'il appelle l'œconomie (*oeconomia*). C'est un mot tiré du grec, qui signifie le soin des affaires domestiques. Il est employé icy abusivement, n'y ayant point de terme qui luy responde en nostre langue² ». L'économie serait donc une *dispositio* au sens large, qui ne désigne pas seulement l'organisation des parties du discours mais aussi le « jugement », c'est-à-dire l'intention de l'auteur telle qu'elle s'exprime dans cette organisation. L'économie est à la fois agencement et conduite de l'ouvrage et l'usage du terme permet de rappeler la nécessité d'une unité d'ensemble³. De fait, dans ses commentaires aux comédies de Térence, très répandus en Europe à partir de la fin du xv^e siècle, Aelius Donat emploie *oikonomia* pour désigner tant la conduite générale de la pièce que des effets d'anticipation ou de préparation à l'œuvre dans telle ou telle scène⁴.

§2

Si Thomas Sébillet reprend le terme dans son *Art poétique*⁵, Jean de la Taille, en 1572, en préfère d'autres. Lorsqu'on compose une tragédie il faut, dit-il, la sçavoir « bien disposer, bien bastir et la deduire » de façon à faire passer l'esprit des spectateurs d'un sen-

¹ « *Oeconomia quoque in iis diligentior quam in plerisque nouorum erit, qui omnium operum solam uirtutem sententias putauerunt.* » (Quintilien, *Institution oratoire*, I, 8, 9, texte établi par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F, tome I, 1975 ; la traduction citée est celle du *De l'institution de l'orateur*, traduit par Monsieur l'abbé Gedoy, Paris, Grégoire Dupuis, 1718.

² « *Hermagoras iudicium, partitionem, ordinem quaeque sunt elocutionis subicit oeconomiae, quae Graece appellata ex cura rerum domesticarum et hic per abusum posita nomine Latino caret.* » (*ibid.*, III, 3, 9).

³ Voir Francis Goyet, *Le Sublime du « lieu commun »*. *L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance* [1996], Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 75.

⁴ Voir *Aelii Donati [...] commentum*, Hyperdonat – Collection d'éditions numériques de commentaires anciens avec traduction, commentaire et annotation critique (en ligne : <http://hyperdonat.tgeadonis.fr>, page consultée le 19 novembre 2019) où *oikonomia* est traduit par agencement ; et la communication de Christian Nicolas au récent colloque *Pensée et pratique de l'intrigue comique (Italie, France, XVI^e-XVIII^e siècles)* qui s'est tenu à Grenoble les 23-24 mai 2019 (à paraître sur fabula.org en 2020).

⁵ Th. Sébillet, *Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 59.

timent à un autre. Le verbe *deduire* vient du latin *deducere* qui signifie emmener d'un lieu dans un autre et par suite, tisser, composer⁶. Il est ensuite précisé (voir citation en exergue) par une autre série de termes qui disent le travail de l'agencement (« Qu'elle soit bien entre-lassee, meslee, entrecoupee, reprise ») en tant qu'il dépend directement du but de l'auteur (« et sur tout à la fin rapportee à quelque resolution et but de ce qu'on avoit entrepris d'y traicter »). L'exigence de cohérence est manifeste et Jean-Dominique Beaudin reconnaît avec raison que les deux tragédies grecques de Garnier que sont *Hippolyte* et *La Troade* doivent beaucoup à Jean de La Taille⁷.

§3

Où trouver trace de cette intention de l'auteur ? Les éditions des tragédies de Garnier proposent un paratexte en quatre temps : une épître dédicatoire, des poèmes d'hommage, un « argument » ou « sujet » de la tragédie et une liste des personnages⁸. Ce sont à l'évidence les arguments qui nous sont ici le plus utiles. Dans le cas d'*Hippolyte*, nous disposons même d'un « argument des actes », qui sera retranché de l'édition des tragédies de Garnier à partir de 1585⁹. Il faut cependant justifier ce choix. La pratique de l'argument, qui permet de donner un aperçu de l'ouvrage, est une pratique érudite qui remonte à l'époque byzantine. Au XII^e siècle de notre ère, Eustathe commentant l'*Iliade* et l'*Odyssée*, ouvre le commentaire de chaque chant par un *hypothesis*, c'est-à-dire la pensée fondamentale du chant, son sujet dont la formulation suit l'ordre de ce même chant. Le terme latin correspondant, *argumentum*, est couramment utilisé dans le même but par les éditeurs humanistes de textes antiques. Cette pratique se généralise au cours du XVI^e siècle et des textes en français comme les psaumes traduits par Clément Marot et Théodore de Bèze bénéficient chacun d'un bref argument qui en donne la teneur et en précise le type¹⁰. En ce qui concerne le théâtre, les tragédies comme les comédies antiques sont toujours éditées avec un argument et parfois même plusieurs – les comédies de Térence comportent trois types d'argument : de la pièce, des actes, et même des scènes. Selon Pierre Davantès (Antesignanus) qui a réuni tous les commentaires de Térence dans une édition magistrale en trois volumes (*Triplex*), les arguments indiquent la situation dramatique (*occasio*) et l'*oeconomia* pour donner une vue d'ensemble (*summa rerum*) de

⁶Le dictionnaire de F. Gaffiot donne plusieurs exemples tirés d'Ovide : « *deducitur argumentum in tela* », un sujet est tissé sur la toile ; et d'Horace : « *tenui deducta poemata filo* », des poèmes tissés d'un fil ténu.

⁷Robert Garnier, *Hippolyte* (1573), *La Troade* (1579), éd. J.-D. Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 28.

⁸*Ibid.*, respectivement p. 61-72 pour *Hippolyte* et p. 377-384 pour *La Troade*.

⁹Il est heureusement donné par J.-D. Beaudin dans Garnier, *Hippolyte*, op. cit., p. 183-184.

¹⁰Voir *Les Psaumes en vers français avec leurs mélodies. Fac-similé de l'édition genevoise de Michel Blanchier*, 1562, introduction de P. Pidoux, Genève, Droz, 1986.

la comédie¹¹. Composer des arguments est même un exercice qu'il faut faire pratiquer aux jeunes élèves comme en témoigne Mélancthon lui-même à la fin de sa préface à l'*Andrienne* de Térence¹². Cette pratique de l'argument, très importante au XVI^e siècle, sera abandonnée progressivement au XVII^e ou remplacée par des préfaces¹³.

§4

Nous sommes donc fondés, je crois, à considérer l'argument des pièces de théâtre, tragédies comme comédies, comme le lieu privilégié de l'économie de la pièce, là où se dit l'intention stratégique qui a présidé au choix de la matière ainsi que l'organisation d'ensemble qui en découle. Nous essaierons de voir ici ce que les arguments d'*Hippolyte* et de *La Troade* nous apprennent sur la conception que Garnier se fait de la tragédie, quelle trame ils dessinent pour elle, quelle orientation ils lui donnent.

VUE D'ENSEMBLE ET DISTRIBUTION DE LA MATIÈRE : LES ARGUMENTS D'*HIPPOLYTE*

§5

Une rapide comparaison des arguments de Garnier avec ceux des éditions contemporaines de ses sources antiques, Euripide et Sénèque, marque nettement la différence d'orientation. Attachons-nous d'abord à *Hippolyte*. L'argument de la pièce de Sénèque intitulée *Hippolytus* dans les éditions humanistes du XVI^e siècle, présente ainsi la pièce¹⁴ :

Hippolytus, Thesei et Antiopae filius, cum animo insedisset omni se uoluptatum lenocinio abdicare, uenationi tantum intentus, uitam ducebat coelibem, et a mulierum blanditiis alienam. *Sed* Phaedra nouerca eius priuigni forma, aetateque illicita, et amore uesano correpta, et mariti absentia animata, ac demum dolore deuicta, et aegritudine causata, uulnus iuueni detegit, et inuitat ad uenerem. *At cum* se sentit a priuigno acrius increpari, et cupitos amplexus pertinaciter denegari, infensa ilico et amoris oblita, Hippolytum insinuat Theseo ab inferis redeunti, ceu is eam liquido interpellarit. *Igitur* adolescens patris declinans furorem, inscenso curru, distrahitur atque discerpitur ab equis suis, a Phocis exterritis, quos immiserat

¹¹ *Terentius in quem triplex edita* [...], éd. Pierre Daventès (Antesignanus), Lyon, Mathias Bonhomme, 1560, vol. 3, « *Praefatio* », non pag.

¹² Voir Ch. Deloince-Louette, « Entre rhétorique et dramaturgie : la lecture de Térence par Mélancthon », Exercices de rhétorique [En ligne], 10 | 2017, URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/564>. Page consultée le 19 novembre 2019.

¹³ Sur cette question, voir les pages éclairantes de V. Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, p. 369-397.

¹⁴ J'utilise l'édition des *Senecae Tragoediae*, parue à Bâle chez H. Petri en 1563 qui regroupe les arguments au début de l'ouvrage. Ces arguments sont parus pour la première fois dans l'édition de Venise, in aedibus Aldi et Andreae Soceri, 1517, où ils sont regroupés en fin de volume. Je souligne les articulations de l'argument par le romain dans le texte latin en italique et l'italique dans la traduction en romain. La traduction est mienne.

Aegeus. *Postremo* Phaedra sui facinoris scenam detegens, super Hippolyti corpus, misere gladio se ipsam conficit.

Hippolyte, fils de Thésée et d'Antiope, comme il avait choisi en son cœur de refuser toute compromission avec les plaisirs, préoccupé seulement de chasse, vivait en célibataire une vie étrangère aux caresses des femmes. Mais Phèdre sa belle-mère, séduite par la beauté de son beau-fils et par son âge, corrompue par un amour insensé, encouragée par l'absence de son mari et enfin vaincue par la souffrance, découvre sa blessure au jeune homme, et l'invite à l'amour. Cependant lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle est l'objet des violents reproches de son beau-fils, et qu'il refuse obstinément ses embrassements amoureux, soudain hostile et oublieuse de l'amour, elle accuse fausement Hippolyte auprès de Thésée revenu des enfers, comme s'il l'avait clairement sollicitée. Par conséquent le jeune homme, monté sur son char pour fuir la fureur de son père, est déchiré et mis en pièces par ses propres chevaux, terrifiés par des Phoques qu'avait envoyés Égée¹⁵. Enfin, Phèdre dévoilant la machination de son crime, se tue misérablement d'un coup d'épée sur le corps d'Hippolyte.

§6

Cinq phrases résument ici la tragédie dans son organisation dramaturgique. Ces phrases sont liées par des connecteurs logiques qui soulignent à la fois la cohérence de l'ensemble et les étapes de l'organisation selon un modèle en trois (ou quatre) temps, qui provient de la théorie de la comédie, mais que Jules-César Scaliger dans sa *Poétique* de 1561 applique aussi à la tragédie : la protase, l'épîtase et la catastrophe. Ici, il correspond aussi à une distribution en cinq actes¹⁶. À l'ouverture, le nom même du jeune homme dont le

¹⁵Cette mention d'Égée vient du fait que Thésée, chez Sénèque, implore son père, sans autre précision. Mais elle pourrait expliquer la présence d'Égée à l'ouverture de la pièce de Garnier.

¹⁶J.-C. Scaliger, *Poetics libri septem*, I, 9, éd. Luc Deitz, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1994, vol. I, p. 150-152 : « *Verae et primariae [partes comoediae] sunt quattuor : protasis, epitasis, catastasis, catastrophe. Scio a nonnullis tres tantum enumeratas : nos autem ad subtiliora semper animum appulimus. Harum partium communes portiones maiores actus dicuntur, verum non penitus neque semper. Actus enim quintus interdum non est pars catastrophes, sed aequalis ei, simul cum ea sortitur et initium et finem. Eodem modo et protasis actum primum tam totum comprehendit quam ab eo tota complectitur. Praeterea protasis non semper in primo ; in secundo enim actu est apud Plautum in Milite glorioso. Actuum autem portiones minores sunt, quas scaenas vocant. Par ratio et in tragoediis.* » (« Les parties véritables et principales de la comédie sont au nombre de quatre : la protase, l'épîtase, la catastase, la catastrophe. Je sais bien que quelques uns n'en comptent que trois, mais nous cherchons toujours la précision. Les grandes sections que partagent ces parties sont dites actes, mais pas entièrement et pas toujours. Car le cinquième acte n'est pas une partie de la catastrophe, mais lui correspond tout entier, il en fixe le début et la fin. De la même façon, la protase comprend le premier acte dans son entier autant qu'elle est dans son entier embrassée par lui. En outre la protase n'est pas toujours dans le premier acte : elle est dans le second pour le *Miles*

caractère est défini par rapport à son mode de vie (la chasse et non les plaisirs, sans doute de Vénus). Face à lui, Phèdre, en proie à un fol amour. C'est la protase, qui correspond à l'acte I dans les éditions du temps¹⁷. L'épîtase commence avec la révélation de cet amour au jeune homme et la réaction de ce dernier (acte II), se poursuit avec la fausse accusation auprès de Thésée (acte III), qui a comme conséquence (*Igitur*) la mort du jeune homme (racontée par le messager à l'acte IV). La catastrophe – ou retournement de situation – correspond au revirement de Phèdre et à l'acte V et dernier.

§7 L'argument latin de l'*Hippolyte couronné* (*Hippolytus coronatus*) d'Euripide présente, sans surprise, des différences sensibles : il mentionne en effet le personnage de la nourrice, qui révèle l'amour de Phèdre à Hippolyte et entraîne le suicide de cette dernière. Mais à son cou, elle porte une tablette qui accuse Hippolyte. Chez Euripide, la mort de Phèdre précède donc celle d'Hippolyte, ce qui a pour conséquence de donner un plus grand rôle à Thésée – de fait, c'est son nom qui ouvre l'argument, et c'est son personnage qui le ferme puisque le père, après que Hippolyte a été réhabilité par Diane, instaure sur son ordre une fête solennelle en l'honneur de son fils¹⁸.

§8 Si l'on examine maintenant le « Suget de ceste tragedie » qui constitue l'argument de l'*Hippolyte* de Garnier, on voit tout de suite apparaître le travail de recomposition fait à partir des deux modèles, le grec et le latin. Comme Sénèque, Garnier met l'accent sur la confrontation d'Hippolyte, le chasseur jeune et chaste, et de Phèdre souffrant de son amour, confrontation dont l'argument accroît la netteté en supprimant de même toute référence à la nourrice. L'épîtase se fait en trois temps : Phèdre se découvre au jeune homme qui la refuse, elle se plaint alors à Thésée qui maudit son fils et cause la mort de l'innocent. De même la catastrophe dit le revirement de Phèdre qui « découvrit sa

gloriosus de Plaute. Les petites sections des actes s'appellent les scènes. Les tragédies se construisent de la même façon. » (Ma traduction.) Au siècle suivant, G. Vossius (*Poeticarum Institutionum libri tres*, Amsterdam, Louis Elzevir, 1647, II, v « *De partibus fabulae, ratione quantitatis* ») utilise encore les mêmes termes.

¹⁷ Contrairement aux éditions modernes du théâtre de Sénèque, les éditions humanistes imposent en effet au texte un découpage en actes.

¹⁸ Le début : « *Theseus filius quidem erat Aethrae et Neptuni, rex uero Atheniensium. Ducens uero unam Amazonum Hippolyten, Hippolytum genuit pulchritudineque et modestia excellentem.* » (« Thésée était fils d'Aethra et de Neptune, et roi des Athéniens. Ayant épousé une des Amazones, Hippolytè, il engendra Hippolyte, qui l'emportait par sa beauté et sa retenue. ») Et la fin : « *Diana uero facta singula enarrans Theseo, ipsam quidem Phaedram non incusauit, hunc uero consolabatur, filio et muliere orbatum. Hippolyto autem festum solenne iussit institui.* » (« Mais Diane racontant les faits un à un à Thésée, n'accusa pas Phèdre elle-même mais le consola, lui qui avait perdu son fils et sa femme, et ordonna qu'on institue une fête solennelle pour Hippolyte »). J'utilise l'édition suivante : *Euripidis [...] tragoediae XVIII, Dorotheo Camillo interprete*, Berne, Mathias Apiarius, 1550.

faulx accusation, et la cause d'icelle, à son mari, puis se tua sur le corps trespasxé de son amy ». Mais, comme Euripide, Garnier accorde une place importante à Thésée, dont le nom ouvre l'argument, à sa descente aux Enfers, décrite comme une impiété, et par là même à son absence. La protase présente face à face, non pas Hippolyte et Phèdre, mais Thésée et Phèdre¹⁹. Et l'« argument des actes » souligne la présence de Thésée sur scène à la fin de la tragédie : « Thesee fait de grands regrets sur le corps mort d'Hippolyte, et finist la Catastrophe ». Autrement dit la catastrophe se construit non seulement sur le revirement de Phèdre, mais également sur celui de Thésée dont les « grands regrets » réhabilitent le fils innocent.

§9

La rédaction de l'argument témoigne aussi très nettement d'un travail serré de composition dramaturgique. L'enchaînement logique de la protase (statique) et de l'épitase (dynamique) est souligné par la consécutive, de même que les liens de cause à effet qui organisent l'épitase en trois étapes et la portent au « comble » :

Ce pendant Phedre devint esprise de l'amour d'Hippolyte son fillâtre, et la rage de ceste passion gaigna tant sur elle [protase], qu'il ne luy fut en fin possible d'y plus resister : de façon que [...] elle se descouvrit à ce jeune seigneur, lequel [...] la refusa severement, detestant un si abominable desir [épitase 1]. Dequoy elle extremement indignée [...] se plaignit à son mary [épitase 2] [...]. A quoy cest homme credule ayant facilement adjousté foy [...] pria le Dieu Neptune [...] de le faire mourir ce que Neptune soudainement executa [épitase 3].
(Hippolyte, p. 70-71)

§10

Après cette cascade d'enchaînements qui mime la succession des épisodes composant l'action dramatique, la catastrophe apparaît comme un apaisement, traduit dans le texte de l'argument par la disparition de l'hypotaxe au profit d'une simple parataxe qui énumère l'enchaînement de faits jusqu'au retour à l'ordre : « La nouvelle de sa mort estant apportée en la ville d'Athenes, Phedre [...] decouvrit sa faulx accusation, et la cause d'icelle, à son mari, puis se tua sur le corps trespasxé de son amy. »

§11

L'« Argument des actes » permet de confirmer que le « Suget de ceste tragédie » a pour vocation non de raconter la tragédie (d'en donner la matière) mais d'en indiquer l'économie, c'est-à-dire l'agencement ou combinaison de ses étapes qui rend compte de

¹⁹ « Thesee, fils d'Egee Roy des Atheniens, retourné de l'isle de Crete espousa en secondes nopces Phedre fille de Minos, qui en estoit Roy. Il fut requis par Pirithois son singulier amy, de l'accompagner à l'entreprise qu'il avoit faite de descendre aux enfers, pour enlever Proserpine. [...] *Ce pendant Phedre devint esprise de l'amour d'Hippolyte [...].* » (*Hippolyte*, « Suget de ceste tragedie », *op. cit.*, p. 70. Je souligne.)

l'intention de l'auteur. La présentation de l'acte I d'*Hippolyte* insiste sur le personnage tragique qu'est Thésée : c'est lui qui est visé. L'acte II permet de passer de la protase (exposition de l'amour excessif de Phèdre) à l'épîtase, grâce au conseil de la nourrice, cette fois mentionnée, de dévoiler cet amour à Hippolyte, nourrice qui apparaît comme un double inférieur de Phèdre, ce que confirme la présentation de l'acte III où la nourrice parle d'abord à Hippolyte avant que Phèdre ne prenne le relais ; et où Phèdre est dite appeler au secours les Citoyens quand, dans la pièce, c'est la nourrice qui fait la « faulx plainte ». L'acte IV correspond exactement à la plainte de Phèdre auprès de Thésée revenu des enfers et à la prière que Thésée adresse à Neptune. Seule, la mention de la mort de la Nourrice est ajoutée, là encore, comme une habile préfiguration de la mort de Phèdre au dernier acte. Nous avons déjà évoqué la catastrophe qui correspond exactement à l'acte V, calqué sur les dernières phrases du « Suget de ceste tragédie », mais qui précise, on l'a dit, les « grands regrets » que fait Thésée sur le corps de son fils.

§12

Par rapport à l'argument de Sénèque, on voit nettement les modifications apportées par Garnier à la distribution en actes : l'acte I s'enrichit du long monologue d'Égée qui assume la désignation de Thésée comme coupable. L'acte V s'étoffe, lui aussi, du récit du Messenger, ce qui laisse plus d'étendue à l'épîtase qui se développe sur trois actes. Mais la confrontation de l'argument d'*Hippolytus* avec les deux arguments d'*Hippolyte* montre la complémentarité de ces derniers, au service d'une relecture de la manière antique de l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte autour du personnage de Thésée, le roi orgueilleux et imprudent. Le « Suget » de la tragédie, plutôt narratif, privilégie la cohérence de l'ensemble quand l'« Argument des actes » exhibe la distribution de la matière : stratégie d'une part, tactique de l'autre, ce qui correspond à la notion rhétorique d'économie, tout à la fois vision d'ensemble et mise en pratique de cette vision sur le terrain du poème.

L'ARGUMENT DE *LA TROADE* : UNE HABILE SUTURE

§13

Qu'en est-il pour *La Troade*, où nous n'avons qu'un seul argument ? Le modèle ici, n'est pas double, mais triple puisque Garnier dit lui-même que « le sujet de [sa] Tragédie » est « prins en partie d'Hecube et Troade d'Euripide, et de la Troade de Senèque ». L'argument de la pièce de Sénèque intitulée *Troas* en présente la matière comme une succession d'événements pathétiques : après la ruine et la destruction de Troie et alors que les Grecs se préparent au départ (« *Excisa deletaque Troia, Graecis in patriam redire parantibus* »), apparaît l'ombre d'Achille qui réclame une victime de sang royal. Puis (« *Mox* ») Ulysse vient chercher Astyanax. Enfin (« *demum* »), un Messenger raconte

la mort de Polyxène et celle d'Astyanax²⁰. Sénèque suit de près la trame des *Troyennes* d'Euripide, *Troades* en latin, dont voici l'argument :

Post Ilium devastatum, visum est et Palladi et Neptuno Graecorum exercitum perdere : hoc quidem benevolente civitati, propterea quod author fuit constructionis : illa vero odio habente Graecos, propter Aiakis in Cassandram injuriam. Graeci vero interim sortiti sunt captivas mulierum. iis enim qui in imperio fuerunt, dederunt Agamemnoni quidem Cassandram, Andromachen vero Neoptolemo : sed Polyxenam Achilli. Hanc itaque ad sepulchrum eius mactarunt. Astyanactem vero de turri projecerunt. Helenam verum tanquam interfectorus Menelaus abduxit. Agamemnon autem Cassandra vatem in uxorem duxit. Hecuba vero Helenam quidem accusans, occisos autem et lamentans et deflens et parentans, ad Ulyssis ducta est tentoria, huic ut serviret addicta²¹.

Après la ruine d'Ilion, Pallas et Neptune ont jugé bon de perdre l'armée des Grecs : celui-ci par amour pour la cité de Troie, puisqu'il était responsable de sa construction ; celle-là par haine pour les Grecs, à cause de l'outrage commis par Ajax sur Cassandre. Cependant, les Grecs ont tiré au sort les captives : pour honorer les puissants, ils ont donné Cassandre à Agamemnon, Andromaque à Néoptolème, mais Polyxène à Achille. Ils l'ont donc sacrifiée sur son tombeau. Et ils ont projeté Astyanax du haut d'une tour. Ménélas a emmené Hélène comme pour la tuer. Agamemnon a épousé la prophétesse Cassandre. Et Hécube, accusant Hélène, déplorant, pleurant et célébrant ses morts, est conduite à la tente d'Ulysse pour le servir comme esclave.

§14

L'argument de la pièce d'Euripide, très narratif, mentionne quatre femmes, et même cinq si l'on compte Hélène. Si on laisse de côté la première phrase qui évoque les dieux païens que Garnier ne reprendra pas, il s'ouvre sur le partage des captives par les Grecs, et se termine avec l'image d'Hécube pleurant et célébrant ses morts²², ce qui invite à se tourner vers la tragédie qui porte son nom et qui, dans les éditions de la Renaissance, est la première des dix-huit tragédies attribuées à Euripide. Or, dans l'édition bernoise, l'argument d'Hécube est fort long. Tout en reprenant une matière déjà connue (l'apparition de l'ombre d'Achille qui demande Polyxène), il souligne d'entrée de jeu que le tombeau d'Achille se trouve dans la Chersonèse de Thrace, royaume de Polymestor. Ce même Polymestor, apprend-on ensuite, après le récit du sacrifice de Polyxène, a tué l'enfant Polydore

²⁰ *Senecae tragoediae*, op. cit., non pag. Les arguments des tragédies se trouvent regroupés au début de l'ouvrage.

²¹ *Euripidis [...] tragoediae, Troades*, op. cit., non pag. L'argument est donné avant chaque tragédie. La traduction est mienne.

²² Le verbe *parentare* signifie célébrer les funérailles pour ses proches.

qui lui avait été confié et dont le corps est découvert par une servante d'Hécube venue laver le corps de la jeune fille. Hécube songe alors à tirer vengeance de Polymestor et ourdit sa ruse (« *quo pacto ultionem caperet de Polymestore, machinatur huiusmodi* »). On connaît la suite, Garnier la reprend. Mais il vaut la peine de s'arrêter sur la dernière phrase de l'argument qui insiste sur le rôle final d'Agamemnon dans un cadre judiciaire :

Cognoscente causas illorum Agamemnone postea, et Polymestore multa confingente de caede Polydori, uicit Hecuba, redarguens illum, quod auri cupiditate, ac non eorum quae opponebat, causa, interfecisset filium, stipulatorem sententiae nacta quoque Agamemnonem.

Après qu'Agamemnon a pris connaissance de la cause [des captives] et malgré les inventions mensongères de Polymestor à propos du meurtre de Polydore, c'est Hécube qui l'emporte, le convainquant d'avoir tué son fils par amour de l'or et non pour les raisons qu'il avançait, trouvant aussi un garant de la sentence en Agamemnon.

§15

L'argument de Garnier associe étroitement les arguments des deux pièces d'Euripide, en adoptant d'abord le point de vue des Grecs puis celui d'Hécube. Le point de vue des Grecs dit l'*occasio* de la tragédie : les Grecs veulent partir mais ils ne le peuvent. Garnier insiste à trois reprises sur ce fait : d'abord dans la première phrase, qui traduit la première phrase de l'argument de la *Troas* de Sénèque (« Troie estant prise, saccagée et destruite, les Grecs prest de s'embarquer pour retourner en leurs maisons, partagent leur butin²³ »). Puis en montrant que deux éléments empêchent leur départ : le souci du bien commun, qui les pousse à tuer Astyanax, et l'apparition de l'Ombre d'Achille qui les menace directement :

Or estans sur ce partement, l'Ombre d'Achille apparut sur son sepulchre d'une forme effroyable, se plaignant des Grecs de l'avoir méprisé, et les menaçant de grands malheurs et infortunes, s'ils ne tuoyent Polyxene sur son tombeau. Lesquels ayans presque à l'instant apperceu que leurs galeres demeuroyent immobiles au port et n'en pouvoient estre tirees, resolurent par l'advis de Calchas de la faire occire sur sa tombe par Pyrrhe son fils²⁴.

²³ *La Troade, op. cit.*, p. 382.

²⁴ *Ibid.* Il faut souligner que le retard apporté au départ est constamment rappelé dans la tragédie (par ex. v. 2163 sq.) jusqu'à la catastrophe, où Hécube en tire argument pour hâter sa vengeance : « Entrez, tout y est seur, depeschez, car les Grecs / Desirent faire voile, et seront bien tost prests. » (*Ibid.*, v. 2437-2438, p. 494). C'est aussi une manière de renforcer la suture entre les deux modèles grecs.

§16

Dans un souci manifeste de cohérence, le sacrifice de Polyxène est explicitement rattaché au désir de départ, d'autant que l'épisode arrive après celui d'Astyanax, à la différence de ce qui se passe chez Sénèque, dans une gradation significative puisqu'il touche au plus près la mère qu'est Hécube, avant le coup de grâce qu'est la découverte du corps de Polydore, troisième épisode qui porte au comble l'épîtase. La catastrophe se déclenche alors grâce au changement d'attitude d'Hécube qui passe du « grand deuil » à la « resolution », c'est-à-dire à la décision de se venger de Polymestor. C'est sur cette vengeance organisée avec maîtrise par Hécube que se clôt la description dramaturgique de la pièce.

§17

Le travail de suture est donc habilement fait, et la syntaxe de l'argument (qui privilégie le lieu de la découverte macabre) le met discrètement en valeur : le corps de Polyxène « fut porté laver par ses compagnes Troyennes *au bord de la mer*, pour l'ensevelir : *Où de cas d'aventure* fut par elles apperçu celui de Polydore [...] ». La formule « de cas d'aventure » dit en effet le nouveau *casus* ou la nouvelle *occasio*, c'est-à-dire l'événement qui transforme la situation dramatique et va permettre à la tragédie de trouver sa catastrophe, c'est-à-dire son renversement de situation. La catastrophe elle-même est bien amenée par la structure syntaxique qui la relie étroitement à l'épîtase : « Hecube l'ayant en grand deuil reçu, et le voyant massacré de plusieurs playes, prend resolution avec ses femmes de se venger du meurtrier. Et pour effectuer son dessein, trouve façon de l'attirer finement à soy²⁵ [...] ». La « resolution » de la vengeance prend naissance dans le comble du deuil (« en grand deuil ») et dans l'horreur visible du crime²⁶ (« le voyant massacré de plusieurs playes »).

§18

L'« Argument de la Troade » témoigne donc du travail de disposition de la matière déjà traitée par Euripide et par Sénèque, en la recomposant selon une stratégie un peu différente de celle vue pour *Hippolyte*. Pas de « prologue » ici, mais une protase qui correspond cette fois exactement à l'acte I. L'épîtase se développe à nouveau en trois temps, avec trois épisodes pathétiques : Ulysse vient chercher Astyanax, Talthybie vient chercher Polyxène, on découvre le corps de Polydore. La catastrophe commence avec le retournement de situation et la résolution d'Hécube. L'argument met donc en valeur la structure dramaturgique, unifiée de manière cohérente autour de l'idée forte du règlement de la situation une fois la guerre finie, avec distribution des récompenses (Cassandre à Agamemnon, Polyxène à Achille) et des châtiments (Polymestor aveuglé).

§19

Se dessine alors, plus nettement encore que dans *Hippolyte*, la conception de la tragédie selon Garnier, dans les dernières années de la décennie 1570. L'architecture d'ensemble

²⁵ *Ibid.*, p. 382-383.

²⁶ Rappelons que tout cela doit être visible sur scène, où les Troyennes ont apporté le corps de Polydore (*La Troade*, v. 2213-2214 et v. 2242, *op. cit.*, respectivement p. 483 et 485).

que constitue l'argument met l'accent sur l'action et sa cohérence, laissant de côté le rôle pathétique des femmes et de leur discours. Nulle mention en effet dans cet argument de la douleur d'Hécube ou du deuil des Troyennes, sauf au moment – la fin – où cette douleur est un moteur de l'action. Pour les lecteurs modernes de *La Troade*, en effet, les effets pathétiques sautent aux yeux, et aveuglent peut-être. Car, pour Garnier et ses contemporains, c'est la conduite de l'action qui constitue le travail original du dramaturge, le pathétique étant, de toute manière, la couleur dominante de la tragédie²⁷. En ce sens, Garnier s'accorde une fois de plus avec Jean de La Taille – et Aristote. L'effet à produire sur les spectateurs, pour pathétique qu'il soit lui aussi, provient avant tout de la bonne composition de la tragédie, et non du discours lamentable en tant que tel (voir de nouveau la citation en exergue).

LA TRAGÉDIE COMME AGENCEMENT DE DISCOURS

§20

Les synthèses sur le théâtre de la Renaissance expliquent que la tragédie humaniste « est une tragédie rhétorique : c'est par les discours des personnages et leurs échanges verbaux qu'elle représente l'histoire²⁸ ». Mais de quels discours s'agit-il ? Dans sa *Rhétorique abrégée* de 1621, Gherardus Vossius dresse une typologie des discours qui relèvent, non plus de l'*inventio* en général (*generalis*), mais d'une invention particulière (*specialis*), liée à des situations ou des circonstances précises²⁹. Ces discours sont classés selon les trois grands genres : délibératif, judiciaire, démonstratif. Cette typologie, commode pour comprendre la diversité des formes épistolaires par exemple, peut-elle nous aider à saisir l'agencement des discours dans la tragédie, et par là même cet effet de conversion émotionnelle dont parle Jean de La Taille ?

§21

À nouveau les « arguments » sont utiles qui mentionnent des types de discours. Je partirai de l'argument des actes d'*Hippolyte* puisqu'il nous est parvenu. Le tableau suivant présente, acte par acte, les types de discours et le moment dramaturgique auquel ils correspondent (je souligne).

²⁷On aura remarqué que l'argument, « *summa rerum* », ne parle pas du chœur.

²⁸Emmanuel Buron dans *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, éd. O. Halévy, G. Parussa, D. Smith, Paris, L'avant-scène théâtre, 2014, p. 402. Voir aussi Ch. Delmas, *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 108.

²⁹G. J. Vossius, *Rhetorices contractae sive Partitionum oratoriarum libri quinque* [1621], Leipzig, Christian Kirchner, 1660, livre II, chapitres XVI à XXVII. Pour une présentation de cette typologie, voir F. Goyet, « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique* [En ligne] 1 | 2013 (URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/122>. Page consultée le 19 novembre 2019).

acte I	• Au premier acte est introduit en forme de prologue, l'Ombre d'Egee, lequel au retour de son fils du voyage de Crete, où il le pensoit avoir esté dévoré du monstre Mi-taureau se precipita dedans la mer, qui à ceste cause fut appelee Egeane de son nom. Il <i>predit</i> les calamitez qui adviendront à son fils et à sa maison. • Hippolyte parle puis apres, qui <i>raconte</i> un sien songe, dont il est espouvanté.	récit (exposé des faits, situation dramatique)	exposition-protase
acte II	• Au second, Phedre se <i>plaint</i> de son tourment.	lamentation (démonstratif)	épitase I

• Sa Nourrice <i>s'efforce de</i> luy arracher ceste folle fantasie de l'esprit : mais voyant qu'elle <i>deliberoit</i> mourir pour guarir de ce mal, <i>change</i> <i>d'advis</i>, et preferant sa vie à l'honneur, luy <i>conseille</i> de passer outre à ses desseins amoureux.	débat (délibératif)	
--	---------------------------------	--

acte III	• Au troisieme, la Nourrice aborde Hippolyte, et <i>tasche de</i> le divertir de sa maniere de vivre, comme trop laborieuse et sauvage, et luy <i>conseille</i> de s'ebatre aux douceurs de l'amour. Hippolyte lui <i>contredit</i>, blasmant l'oysiveté et mollesse effeminee des villes : ce qu'elle voyant, le fait arraisonner par	débat (délibératif)	épitase 2
----------	---	------------------------	-----------

• Phedre mesme, qui après plusieurs involutions et ambiguité de propos <i>se decouvre pleinement</i> à luy, le priant d'avoir compassion de son ardeur.	requête (délibératif)	
• Il <i>deteste</i> une si monstrueuse affection, puis la laisse, bien coléré.	détestation (judiciaire)	
• Elle adonc s'advise avec sa Nourrice, de l'<i>accuser</i> de l'avoir prise par force : appelle au secours les Citoyens, et leur en fait <i>une faulse plainte</i>.	expostulation (plainte pour injure reçue : judiciaire)	

acte IV	• Au quatriesme, Thesee retourne des Enfers, qui oyant ce tumulte en sa maison <i>importune</i> la Nourrice, puis sa femme, <i>de luy en declarer la cause</i> : qui après plusieurs refus, comme contrainte, <i>charge</i> Hippolyte de luy avoir ravy son honneur.	débat (délibératif) accusation (judiciaire)	épitase 3
• Dequoy luy extremement enflambé, <i>prie</i> Neptune, qu'en luy gardant sa promesse (qui estoit de luy octroyer l'effect de trois telles demandes qu'il luy voudroit faire) il face mourir son fils.	requête au dieu		
• La Nourrice se tue de <i>regret</i>.	lamentation (démonstratif)		

acte V	• Au cinquieme et dernier, un des serviteurs d'Hippolyte <i>raconte</i> sa mort, pour laquelle Phedre depas-sionnément attristee, par le remord de sa faute, se donne de l'espee dans le corps et meurt.	récit de mort [récit de Phèdre]	catastrophe
• Thesee fait de grands <i>regrets</i> sur le corps mort d'Hippolyte, et finist la Catastrophe.	lamentation (démonstratif)		

§22

L'acte I comporte deux étapes : le monologue de l'ombre d'Égée qui « prédit les calamitez qui adviendront à son fils et à sa maison ». Puis le récit d'Hippolyte qui « *raconte* un sien songe ». Prédire, raconter relèvent bien de l'*expositio* (l'exposé des faits en rhétorique, analogue à la *narratio*). On entre dans la tragédie par un récit, dans *Hippolyte* comme dans *La Troade*, où la très longue tirade pathétique d'Hécube qui ouvre la pièce est, du point de vue de l'*inventio* rhétorique, un récit de la ruine de Troie dont la conséquence immédiate – qui fait l'*occasio* – est la situation des captives qui attendent d'être réparties entre les vainqueurs. Ce que montre le tableau ci-dessus, c'est qu'on peut aussi terminer la tragédie par un récit. La Catastrophe comporte en effet deux parties, le récit de la mort d'Hippolyte (autre *narratio* qui expose déjà en partie l'innocence du jeune homme), et les « regrets » de Thésée, discours démonstratif qui semble répondre à celui de Phèdre au début de l'acte II. Et ce discours de lamentation de Thésée (les adieux à Hippolyte) laisse entrevoir une sorte d'apaisement ou de « tranquillité » analogue à

celle qu'on trouve à la fin de *La Troade* où Hécube prononce pour la première fois le mot d'« espoir³⁰ ».

§23

L'építase est donc, sans surprise, le moment où les discours se font dynamiques, recourant au délibératif (débats contradictoires, conseils) et au judiciaire lorsqu'apparaît la faute (détestation, accusation, demande de châtement). Il faudrait analyser de près leur agencement, mais contentons-nous de deux remarques. L'on voit d'abord qu'il existe dans l'assemblage des discours un désir manifeste d'alternance entre des moments *délibératifs* – où l'on fait valoir des idées par le biais des stichomythies et des vers sentencieux – et des moments *judiciaires* – qui jugent, accusent ou condamnent. Cette alternance permet de faire varier la tension du texte, et par là même de transformer les passions des « escoutans ». Et cette alternance correspond peut-être à l'énumération de Jean de La Taille : « Qu[e la tragédie] soit bien entre-lassee, meslee, entrecoupee, reprise ». *Entrelasser* et *mêler* les types de discours est une nécessité pour « tourner » les esprits des spectateurs.

§24

Au terme de cette analyse, l'argument semble bien chez Garnier le lieu privilégié de l'économie de la tragédie, au sens où il expose l'intention de l'auteur et la distribution de la matière qui y correspond. Il révèle surtout que la tragédie est agencement de types de discours dont l'alternance vise un effet sur le spectateur. C'est en ce sens que la tragédie de la Renaissance est pleinement rhétorique, par le travail de l'*inventio* et de la *dispositio*, et non seulement par celui de l'*elocutio*, du style, auquel on la réduit trop souvent.

§25

Mais la rhétorique ici n'est pas séparable de la dramaturgie. On peut faire l'hypothèse que le type de discours détermine ce que nous appellerions des scènes et que le théâtre de Garnier ne note pas. Emmanuel Buron a déjà signalé que les listes intercalaires de personnages au sein des actes soulignent des configurations pragmatiques³¹. L'enchaînement de ce qu'il appelle « tableaux », mais qui correspond plutôt à des échanges ou dialogues, n'est-il pas aussi commandé par le travail de l'*entrelassement* rhétorique ?

³⁰ « Ce qui fait toutefois que je me reconforte / Et m'allaite d'espoir, que quelques-uns encor / Pourront estre punis comme Polymestor. » (*La Troade*, v. 2664-2666, *op. cit.*, p. 503).

³¹ Voir deux articles importants d'Emmanuel Buron : « La dramaturgie d'*Hippolyte* et *Les Juifves* » dans *Lectures de Robert Garnier. Hippolyte, Les Juifves*, éd. E. Buron, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2000, p. 53-69 ; et « La présentation typographique des tragédies humanistes », dans *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, éd. Concetta Cavallini et Philippe Desan, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 253-272, surtout p. 265 sq.

Quelques mots à propos de : Christiane Deloince-Louette

Maître de conférences en littérature française du XVI^e siècle à l'Université Grenoble Alpes (UGA) et membre de la composante Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution (RARE) de l'UMR 5316 Litt&Arts, Christiane Deloince-Louette travaille essentiellement sur la réception des auteurs antiques à la Renaissance et les usages critiques et poétiques de la rhétorique au XVI^e siècle.

Pour citer cet article

Christiane Deloince-Louette, « L'économie tragique selon Garnier : fonction des arguments dans *Hippolyte* et *La Troade* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 13/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/527>.

Discours furieux, discours douloureux : le cas Phèdre dans l'*Hippolyte* de Garnier

Claudie Martin-Ulrich

La vraie et seule intention d'une tragédie est d'esmouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chacun ; car il faut que le sujet en soit si pitoyable et poignant de soy, qu'estant mesmes en bref et nuement dit, engendre en nous quelque passion [...].

§I

Ces réflexions de Jean de La Taille ne servent pas seulement à rappeler à certains les souvenirs d'un récent programme d'agrégation. Elles tracent aussi le contour poétique dans lequel les pièces de Garnier s'inscrivent et présentent une constellation de faisceaux rhétoriques opérants pour l'analyse des pièces de ces deux dramaturges. La poétique de La Taille a déjà été suffisamment analysée dans un article comparant son *Art de la Tragédie* de 1572 à la doctrine classique¹. Retenons de la citation les deux exigences qui seront

¹ Cet article a été publié dans le numéro de la revue *Op. Cit.*, n°15, novembre 2000, p. 53-62. En voici une version révisée essentiellement du point de vue bibliographique. Voir Françoise Charpentier, « *L'Art de la*

nos fils d'Ariane, l'utilisation d'un style élevé et la volonté d'agir fortement sur les émotions du public : « esmouvoir », « pitoyable », « poignant », « engendre[r] quelque passion ». Cette double exigence définit le *movere*, cette émotion irrésistible qui s'empare de l'acteur et du public. Le lien entre tragédie et *movere* est établi par Quintilien dans un chapitre où il est question des sentiments. La comparaison entre tragédie et comédie sert alors de pierre de touche à son analyse². Selon lui, la comédie a recours à l'*èthos*, à la douceur *conciliare*, c'est-à-dire à des passions plus douces que la tragédie qui recourt quant à elle à la véhémence du *movere*, ce pathétique qui bouleverse et renverse le public. C'est une différence de degré, d'intensité qui sépare les deux genres. Réservé à des passions violentes et de courte durée, « le *pathos* tourne presque tout entier autour de la colère, la haine, la crainte, l'envie, la pitié³ ».

§2

Le *movere* dramatique de Garnier est très proche de cette conception latine et rhétorique du pathétique. Il s'agit d'un *movere* hérité de la tradition rhétorique latine et aussi de la grande tradition romaine représentée par Sénèque, dont les tragédies infusent toute la production tragique de la Renaissance⁴. *Hippolyte* doit beaucoup à la *Phaedra* du stoïcien. Dans leur douleur exhibée sur scène par la parole et par leur corps, par la violence furieuse qui les fait commettre volontairement l'irréparable, les personnages de Garnier sont des monstres sénéquiens. Dans sa lecture du tragique sénéquien, Florence Dupont met en relief un trio solidaire de concepts qui représentent trois étapes du déve-

tragédie de Jean de La Taille et la doctrine classique », *Études sur Étienne Dolet, le théâtre au XVI^e siècle, Le Forez, Le Lyonnais et l'histoire du livre, Mélanges offerts à la mémoire de Claude Longeon*, G.-A. Pérouse (dir.), Genève, Droz, 1993, p. 151-160 repris dans *Par ta colère nous sommes consummés, Jean de La Taille, auteur tragique*, M.-M. Fragonard (dir.), Orléans, Paradigme, 1998, p. 47-57. Jean de La Taille a été au programme du concours en 1999.

²Quintilien, *Institution oratoire*, éd. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1977, VI, 2-20, p. 28-29 : « [...] pour marquer au plus près leur différence [entre *pathos* et *ethos*] je dirai que l'*èthos* s'assimile plutôt à la comédie et le *pathos* à la tragédie. » (« [...] *ut proxime utriusque differentiam signem, illud comoedia, hoc tragediae magis simile.* »).

³*Ibid.*, VI, 2-20 : « *Haec pars circa iram, odium, metum, invidiam, miserationem fere tota versatur* ». Voir l'analyse de Francis Goyet, *Le sublime du « lieu commun », l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 265-266.

⁴Voir les travaux des shakespeariens tels que Jean-Marie Maguin, « Sources historiques et origines mythiques de l'horreur et de la cruauté dans le théâtre de la Renaissance anglaise », *Théâtre de la cruauté et théâtre de l'espoir*, I. Mamczarz (dir.), Paris, Klincksieck, 1996, p. 13-31 (voir notamment les p. 25-26). Pour le domaine français, M. Gorrichon, « L'influence de Sénèque sur une tragédie de Jean de La Taille, *Saül furieux* », *Présence de Sénèque*, R. Chevallier et R. Poignault (dir.), Paris, Jean Touzot, 1991, p. 155-170 ; Frank Lestringant, « Sénèque, La Bible et les malheurs fondamentaux de *Saül à La Famine* », *Par ta colère nous sommes consummés, op. cit.*, p. 175-190 ; et Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

loppement tragique : *nefas*, *dolor*, *furor*⁵. Le *nefas* est le crime absolu, celui qui, perpétré contre la patrie, contre ses valeurs et contre l'ordre sacré du monde, est inexpiable, tout au moins dans le monde tragique. Il existe toute sorte de *nefas*, leur point commun est de s'attaquer aux fondements de la piété, de pervertir d'une manière ou d'une autre les rituels. En outre, il exclut de l'ordre humain celui qui l'a perpétré, le projette dans la catégorie des monstres et transforme son crime en mythe⁶.

§3

Le *dolor* est un état de malheur actif qui s'exprime par une souffrance physique et morale détruisant l'intégrité de la personne injuriée. La principale caractéristique du *dolor* c'est son incurabilité. Il est sans issue, sans compensation et enferme sa victime tragique dans un processus la conduisant au *furor* puis au *nefas*. Après la douleur et grâce à elle, vient la fureur, cet état de cécité mentale momentané et puissant, qui relève non pas de la passivité passionnelle, mais d'une présence à soi très sûre qui introduit un dynamisme dramatique. En un mot, le *furor* permet le passage à l'acte. Le *dolor*, le *furor* et le *nefas* s'appliquent sans difficulté au monde tragique de Garnier. Ils font saisir la dimension latine d'un théâtre où le *dolor*, conformément aux tragédies sénéquiennes, est un moteur tragique permettant l'éclosion d'un *furor* lui-même apte à provoquer le *nefas*.

§4

La pièce de Garnier présente un exemple éclairant du fonctionnement nodal entre *furor*, *nefas* et *dolor* au travers du personnage de la reine, tout à la fois victime et bourreau, douloureuse et tyrannique manipulatrice. Or à y regarder de plus près ses compagnons de scène ne se montrent pas totalement en reste. Le *dolor* qui affecte le corps de la femme amoureuse par exemple s'empare à sa manière aussi de la représentation des corps masculins, celui d'Hippolyte avant tout. Mais c'est en Phèdre que se concentre le tragique, en cette reine dont la douleur se veut pieuse mais qui est agie par une mauvaise fureur, dangereuse pour elle-même et partant pour l'État.

REGINA DOLENS : LA PIEUSE DOULEUR DE LA REINE

§5

Dans *Hippolyte*, le personnage de Phèdre est celui qui plus que tout autre offre un exemple élatant de la monstruosité sénéquienne. Phèdre passe tour à tour de la douleur à l'emportement furieux pour se livrer à l'impiété suprême que constituent d'abord son amour pour Hippolyte, amour lui faisant enfreindre des lois de la piété filiale, puis surtout le faux témoignage auprès de son époux, cause de l'injustice dont son beau-fils

⁵Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, coll. « L'Antiquité au présent », 1995.

⁶Voir F. Goyet, *Le sublime du « lieu commun »*, op. cit., p. 280 et suivantes pour une analyse de *Médée*, et F. Dupont, op. cit., p. 57-63.

sera victime. Les deux grandes valeurs fondatrices de la civilisation romaine que sont la justice et la pitié dans toutes ses formes se voient anéanties et ruinées par la reine.

§6

Paradoxe propre à l'émergence de la pitié, pour être vraiment « pitoyable », pour être reçu et entendu comme tel par le spectateur, en un mot pour trouver sa pleine efficacité rhétorique, le *dolor* doit paraître pieux. Autrement dit, il doit être justifié par un discours. Si son expression affecte le corps, elle ne se limite jamais à lui seul. La scène tragique est le lieu du discours et en bonne rhétorique, qui dit discours dit persuasion. La forme privilégiée du *dolor* est le long monologue, notamment en début d'acte ou de scène. Mais des éléments du *dolor* émaillent avec plus ou moins d'intensité la plupart des tirades de la reine.

§7

Les premiers mots que prononce Phèdre en entrant sur la scène constituent un troisième prologue⁷. Les deux premiers, celui d'Égée et celui d'Hippolyte, faisaient entrer le public dans un monde masculin (roman familial des héros, *mythos* du minotaure, thème de la chasse) et dans l'univers des pères (le petit-fils après son grand-père). C'est au tour des femmes, notamment au tour de la reine, d'invoquer sa patrie et son histoire par le biais de son passé. Au moment où elle prend la parole, Phèdre a déjà perdu sa *dignitas*. Elle se dit « bannie » de sa patrie d'origine et en outre victime de l'inconstance de son époux, délaissée. Le bilan des pertes est lourd, irrémédiable parce que de surcroît la perte est double : perte personnelle (c'est l'abandon conjugal) à laquelle s'ajoute une perte sociale (c'est le risque de perdre son rang ajouté à l'exil forcé en terre étrangère⁸). Or par la notion morale de dignité, on pénètre au cœur même de l'enjeu persuasif du discours, on accède au nerf tragique puisque la dignité d'un personnage royal ne touche rien moins que le salut de la cité. Pour être efficace et susciter des émotions, sa douleur doit être ou au moins paraître pieuse, ce qu'assure en partie la notion de *dignitas* bafouée. En effet, si la dignité du sujet royal est bafouée, alors l'indignation est possible, elle est même justifiée, attendue et souhaitable. La *dignitas* fait justement ressortir deux aspects complémentaires, représentant ce que, pour reprendre une taxinomie traditionnelle, on nomme le fond et la forme. Pour le fond, il s'agit de la *pietas*, dont la forme correspondante est l'*indignatio*. Ainsi on parvient à une équation à quatre termes : *pius*, *pietas* d'un côté, di-

⁷Il s'agit aussi d'un discours de lamentation. Voir sur ce point Vincent Dupuis, *Le tragique et le féminin. Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1653)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 103 et p. 107-108 en particulier et sur la lamentation, je me permets de renvoyer à mon article, « La lamentation : un discours sans art ? Une enquête d'Érasme à Gérard Vossius », *Représentations de la souffrance*, B. Petey-Girard et P. Severac (dir.), Paris, Garnier, 2019, p. 61-74.

⁸Cette situation initiale rappelle celle de Médée dans la pièce éponyme de Sénèque.

gnitas, indignatio de l'autre⁹. L'injure subie appelle réparation. La reine est victime d'une impiété de son époux dont les actes ont foulé au pied les règles et les lois civiles, et continuent de le faire. C'est pourquoi la colère et le désespoir sont présents dès qu'il s'agit de Thésée. Représenté comme un mari inconstant, ce dernier ne bafoue par seulement les lois humaines du mariage par son caractère d'« époux desloyal », ses méfaits mettent en péril l'ordre de la cité, la patrie, le maintien de l'État en bon ordre, la paix sociale dont il est le garant puisqu'il plonge son épouse royale dans le *dolor* qui la pousse au suicide¹⁰.

Voilà mon beau Thésée qui suivant sa coustume
D'estre instable en amours, d'un nouveau feu s'allume
Voilà qu'il m'abandonne, après que le cruel
M'a faict abandonner son sejour naturel.
(*Hippolyte*, acte II, v. 431-434, p. 90-91.)

§8

La répétition de l'abandon, associée à l'évocation de la coutume, c'est-à-dire le caractère habituel du personnage, construit le portrait d'une épouse, sa sujette, qui accuse directement le monarque. Le crime initial est redoublé, dédoublé, forgé en *habitus* criminel¹¹. Ainsi le discours de Phèdre rejoint-il celui de l'ombre d'Égée, prononcé en ouverture, sur la question du ravissement de la Minoïde¹² vue comme la cause des malheurs présents et futurs qui s'abattent sur le royaume. Le discours de défense où la reine se présente sous les traits d'une *regina dolens*, est aussi un discours d'attaque, servi par le recours à l'*indignatio*¹³.

⁹Voir Aristote, *Rhétorique*, éd. P. Chiron, Paris, GF Flammarion, 2007, II, 9-I, [1386 b 9] p. 314, qui souligne la parenté entre pitié et indignation. « D'un côté ce qui s'oppose le plus au fait d'avoir pitié (*to eleein*) est ce que l'on appelle [10] indignation (*to nemesan*). Car le fait d'éprouver de la souffrance face à des échecs immérités est l'opposé, d'une certaine manière, du fait d'en éprouver devant des succès immérités, et cela émane du même caractère. » Voir aussi *Éthique à Nicomaque*, 1108 b 1.

¹⁰*Hippolyte* (1573), *La Troade* (1579), éd. J.-D. Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019. Dans *Hippolyte*, les v. 407-414 décrivent la volonté de mourir de Phèdre.

¹¹L'*habitus* au sens aristotélicien (*Éthique à Nicomaque*, II, 1-4), traduit le grec *hexis*. Il est rendu en français par « habitude » ou « disposition ». L'*habitus*, qui n'a pas la passivité de l'habitude, est le fruit de la volonté et de la répétition, concertée et consciente, d'actes menant en principe à la vertu, mais pas nécessairement. Sur ce concept je me permets de renvoyer à mon ouvrage, *La persona de la princesse au XVI^e siècle : personnage historique, personnage littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004.

¹²*Hippolyte*, op. cit., v. 127-130, p. 78.

¹³Voir *Rhétorique à Herennius*, IV, 51, qui propose la *descriptio* (traduit par « exposé ») comme procédé de l'indignation. « On appelle exposé la figure qui consiste à présenter avec clarté, netteté et vigueur les conséquences d'un fait. » (« *Descriptio nominatur quae rerum consequentium continet perspicuam et dilucidam cum gravitate expositionem* [...] »). Pour une définition de l'*indignatio*, voir Cicéron, *De*

§9

Une série de procédés relevant du *dolor* ont pour fonction de rendre l'accusation plausible. Le plaidoyer *pro domo* de la reine est soumis à la violence du *dolor*. Premier effet manifeste de son *dolor*, c'est l'isolement absolu qui est le sien. Le *dolor* aliène sa victime en la tenant à l'écart de la communauté et des échanges humains. Son exil social, alors qu'elle est au milieu de la cour, est marqué par la représentation de l'espace. Le lieu d'où elle parle n'a aucune représentation textuelle¹⁴. Seul son corps, représenté comme le centre capital de sa douleur, est évoqué dans la dernière partie du discours, avant et pendant la péroration, avec les « poumons », l'« estomac », la « poitrine » et le « cœur¹⁵ ». La presque totalité des organes vitaux est assiégée par le mal qui ne fait aucune différence entre douleur physique et douleur psychique. L'absence d'interlocuteur de la reine dont le monologue et les questions oratoires demeurent sans réponse possible l'apparente aux figures masculines qui viennent de parler, figures elles aussi de la solitude. Hippolyte est un Solitaire, Égée une ombre. Le premier refuse tout contact véritable, tout engagement humain, toute vie sociale, le second appartient désormais au royaume des morts. Les seuls lieux physiques évoqués sont des îles, celle de Crète, le « naturel séjour » et celle, dangereuse, où Ariane a péri. Autrement dit, deux lieux morphologiquement et symboliquement similaires. L'un comme l'autre sont associés à la féminité, maternité et terre d'origine pour le premier¹⁶, altérité féminine pour le second, associé à sa sœur, cet autre elle-même dont la destinée funeste est comparable à la sienne et lui paraît presque enviable. La Crète bénéficie d'une représentation ambivalente, oscillant entre beauté presque sauvage et pouvoir économique, mais finalement positive. L'île natale possède tout ce qui manque à la reine : la conciliation de cette double nature, alliant nature et civilisation. Chez Sénèque, elle est avant tout *dominatrix vasti freti* (« dominatrice de la vaste mer¹⁷ ») alors que chez Garnier elle est surtout bénie des Dieux¹⁸,

Inventione, I, 100, LIII : « Un développement excite l'indignation quand il aboutit à faire naître une vive hostilité contre une personne ou une grande aversion envers une chose » (« *Indignatio est oratio per quam conficitur ut in aliquem hominem magnum odium aut in rem gravis offensio concitetur* », éd. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994 p. 134-135). Cicéron propose comme procédés l'amplification et ses lieux spécifiques développés dans les paragraphes qui suivent.

¹⁴Chez Sénèque en revanche, la vie quotidienne ordinaire et sociale de la reine fait l'objet de quelques vers (v. 103-109).

¹⁵*Hippolyte*, op. cit., v. 458, v. 455, v. 460. On peut faire commencer la péroration au v. 459.

¹⁶*Ibid.*, « mere des Cieux » au v. 381, puis « dolente mere » : deux mentions de la mère contre une seule au père de Phèdre, v. 435, « Après qu'il [Thésée] m'a ravie aux yeux de mon bon pere ».

¹⁷Sénèque, *Phaedra*, v. 85.

¹⁸*Hippolyte*, op. cit., v. 381-382, p. 88 : « O Roine de la mer, Crete mere des Cieux / Qui a reçu naissant le grand moteur des cieux ».

faisant la synthèse entre un espace sauvage (les rochers) et un espace civilisé, tourné vers l'extérieur et les échanges avec le monde, riche espace symbolisé par les « mille ports » et accessoirement par les « cent fameuses villes ». L'éloge de l'île renforce d'autant le malheur de celle qui l'a quittée. Ces éléments descriptifs sont en outre dotés d'une force argumentative dans la mesure où ils consolident la brève narration des faits rappelant, pour les besoins de ce prologue, le passé de la reine¹⁹. Le monde réel, l'espace qui l'entoure au moment où elle parle n'est que néant. Ses organes, son *dolor* sont devenus sa seule conscience au monde.

§IO

Servi par la représentation de l'espace et de Thésée, le lexique de la douleur centralise les éléments d'une *persona* de *regina dolens*. Pour nous en tenir à cette première tirade, on relèvera une série de termes qui reviennent avec régularité dans l'ensemble de la pièce : « bannie », « désolée », « languissant de tristesse », « douleurs », « ennuis », « eternal emoy²⁰ ». À cette série s'adjoint l'adresse à elle-même qui constitue un premier acmé pathétique car ces mentions ne seraient rien sans le moteur interne puissant qu'est l'appel à la pitié.

O Phedre ! ô pauvre Phedre ! hé qu'à la mauvaise heure
 Tu as abandonné ta natale demeure !
 (*Hippolyte*, v. 415-416, p. 90.)

§II

La *miseratio* est l'exact pendant de l'*indignatio* dans le monde tragique et plus généralement dans les discours appelant à la pitié²¹. Phèdre exprime ici l'injure qui a causé son malheur en se présentant comme la victime pathétique du destin. La généralisation

¹⁹Voir *ibid.*, spécialement les v. 435 et suivants.

²⁰Un relevé lexical fait apparaître l'importance des termes relevant de la douleur physique et psychique. Plus de soixante mots ou expressions de douleur sont prononcés par Phèdre auxquels il convient de rajouter ceux prononcés par les autres personnages évoquant Phèdre. La Nourrice et Thésée prononcent un nombre équivalent de termes appartenant à ce lexique (une trentaine), dans les discours d'Hippolyte, on n'en relève qu'une dizaine (« lamenter » au v. 239, « chagriner » et « tourmenter » au v. 230, « larmoyable encombre » au v. 154, « fureur » au v. 1663, « gesne le cœur » au v. 1207, « ennuy » au v. 1376, « tourment » au v. 219 auquel il faut ajouter le vers 227 presque tout entier : « Immobile, insensible, elourdi [...] ».

²¹Ce couple tragique actualise d'ailleurs sur un autre mode celui qui unit *furor* et *dolor*. Dans les tirades soumises au *dolor*, se développent des éléments propres à stimuler la pitié. Le *dolor* qui est vécu comme une injustice commise contre le héros suscite en lui une indignation et un désir de réparation (au moins dans un premier temps, avant que celui-ci ne soit sous l'emprise du *furor* qui lui fait quitter définitivement les règles humaines et les valeurs de la société en lui permettant de commettre l'acte irrémédiable). Pour la *miseratio*, voir Aristote, *Rhétorique*, VIII, 1, *op. cit.*, p. 309-313. Pour une analyse rhétorique sur la pitié voir Francis Goyet, « Les "lieux" de la pitié dans *Athalie* », *Styles, genres, auteurs*, Paris IV, n° 3, 2003, p. 91-13,

inscrite dans l'expression « mauvaise heure » a pour effet de donner plus de poids à son histoire personnelle. Le *pathos* naît ici du fait que ses soupirs se heurtent au mur du tragique. Il ne reste à la *regina dolens* que la parole, tant son corps lui est une prison, transformé en machine à souffrir et à dire²². De fait, la péroration révèle la cause du *dolor* : l'amour.

§12

La déshumanisation du personnage sous l'emprise de la douleur est en cours pendant cette première tirade faisant passer la reine des regrets de l'exilée à la rage amoureuse²³. Le *dolor* ne se tarit pas avec son expression. S'il constitue bien une première étape dans la métamorphose du personnage tragique en monstre mythologique, il continue à infuser son poison, comme le découvre notamment le discours de Phèdre où domine un ressentiment nourri de jalousie et de dépit qui s'étend, dans la dernière partie de la tirade, à l'ensemble de la gent masculine²⁴. Le passage à la généralisation de l'accusation appartient au ton tragique. Il traduit ici l'exacerbation du *dolor* qui prépare subtilement l'entrée dans l'état d'aveuglement au monde qu'est le *furor*.

LE BRUIT ET LA FUREUR

§13

Fureur, crime et douleur forment une séquence solitaire tournant sans fin sur elle-même et précipitant sa victime dans une spirale vertigineuse. Une telle formule séquentielle explique le comportement du héros tragique oscillant entre des pôles opposés et paroxystiques tels qu'apathie et débordement d'énergie. En outre, l'état de *furor* qui est une exacerbation du deuil et du chagrin entrave momentanément la lucidité du héros et lui fait revêtir une nouvelle personnalité. Cette métamorphose est autant physique que psychique, comme dans le cas du *dolor*. C'est l'être tout entier qui est atteint par la crise. Le corps du furieux, à l'instar de son esprit, devient incandescent. C'est que ce dernier, perdu dans son *furor*, ne perd pas pour autant ni la faculté de raisonner, ni celle de per-

repris et augmenté dans *Le Regard rhétorique*, Paris, Garnier, 2017, p. 71-108. Voir aussi Louise Frappier, « Le spectacle des passions sur la scène humaniste : fonction et statut de la lamentation dans les tragédies profanes de Robert Garnier », M.-F. Wagner, L. Frappier et C. Latraverse (dir.), *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XVI^e au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 319-341.

²² *Hippolyte*, op. cit., p. 459-460 : « Hé bons Dieux ! que feray-je ? auray-je toujours pleine / La poitrine et le cœur d'une si dure peine ? », ou encore, un siècle plus tard, chez La Fontaine, le discours d'une autre reine, la Lionne : « Moi me taire ! moi, malheureuse ? » (*Fables*, X, 12, v. 18).

²³ *Ibid.*, v. 4665-466 : « D'Hippolyte que j'aime, et non pas seulement / Que j'aime, mais de qui j'enrage follement ».

²⁴ *Ibid.*, v. 649-678. La diatribe contre les hommes commence au vers 667. Voir l'interprétation de la Nourrice à la suite de la tirade de Phèdre, v. 679 : « Ostez de vostre esprit *ceste rage jalouse* ». (Je souligne.)

suader, tant s'en faut. L'état de *furor* fait parler. Il fait aussi agir le corps. Mais corps et esprit sont soumis à une force qui les déshumanise.

Le feu

§14

Le *furor* tragique, contrairement au bon *furor* qui s'empare de l'orateur au service de la cité, est par nature mauvais : autrement dit, il est au service du mal, en l'occurrence du *nefas*²⁵. Le feu qui consume le furieux n'est pas celui de l'*actio*, ce feu qui chauffe tout d'abord l'orateur (ou l'acteur) pour ensuite se transporter dans le cœur du public et l'émouvoir à son tour. C'est pourquoi les mentions du feu dans les discours de Phèdre désignent son amour adultère, donc un feu impie²⁶.

Il [l'amour] rage en ma mouëlle, et le cruel m'enflamme
Le cœur et les poumons d'une cuisante flamme.
Le brasier estincelle, et flamboye asprement,
Comme il fait quand il rampe en un vieil bastiment
Couvert de chaume sec, s'estant en choses seches
Elevé si puissant de petites flammeches.
(*Hippolyte*, v. 1399-1406.)

§15

Phèdre vient de se désigner, quelques vers plus hauts, comme la « marâtre » de son interlocuteur Hippolyte. Dans ce petit discours descriptif où, à la demande de ce dernier, elle lui découvre son cœur, la métaphore du feu est amplifiée pour mettre sous les yeux du public sa douleur furieuse et l'émouvoir²⁷. Le feu de cette mauvaise fureur devrait idéalement se propager dans l'esprit d'Hippolyte et l'inciter à l'amour, à lui tenir des promesses impies²⁸. On sait que ce déploiement d'énergie rhétorique échoue. Le furieux est éloquent, mais son discours se heurte à l'incompréhension de son destinataire : « C'est l'amour de Thésée qui vous tourmente ainsi », finit par comprendre la Nourrice. Pourtant Hippolyte se montre inconsciemment complice du crime adultère en incitant

²⁵Voir F. Goyet, *Le sublime du « lieu commun »*, op. cit., p. 248-285.

²⁶Dans la pièce de Sénèque, Hippolyte interprète le discours de Phèdre décrivant le feu qui la ronge comme un discours furieux. Voir *Phaedra*, op. cit., v. 645 : « C'est sans doute ton chaste amour pour Thésée qui te jette dans ce délire ? » (« *Amore nempe Thesei casto furis ?* »).

²⁷La *Rhétorique à Hérennius*, IV, 68-69 précise la force de la *descriptio*, terme qui traduit le latin *demonstratio*, dont le sens se rapproche de la *descriptio*, mais aussi de l'*energeia*, de l'*evidentia* et de la *representatio sub oculis subjectio*.

²⁸*Hippolyte*, op. cit., v. 1383.

sa belle-mère à la confidence et surtout en passant, d'une réplique à l'autre, d'un statut à un autre, de celui de fils en l'appelant « ma mère », à celui d'époux²⁹.

Mais tandis qu'il [Thésée] sera dans ses lieux solitaires,
 Je prendray le soucy de vos enfans, mes freres,
 Et vous honoreray, comme celle qui est
 De mon pere l'espouse, et seule qui lui plaist.
 Je vous tiendray sa place, et par notable preuve
 Tascheray de monstrier que vous n'estes pas veufve
 Je vous seray mary.
 (*Hippolyte*, v. 1375-1383.)

§16

La confusion qui règne ici dans la représentation des rôles familiaux a de quoi réjouir les psychanalystes³⁰. Cette confusion généralisée accuse l'amour adultère dans la mesure où il provoque le chaos au sein de la famille royale par la perte d'identité des héros, ou plutôt par une production effrénée de nouvelles identités, choisies par les protagonistes et toutes plus fictives et plus contraires à la pitié les unes que les autres, puisque l'identité relève du jugement d'autrui et pas seulement de sa propre volonté. Autrement dit, il ne suffit pas de décréter sa nouvelle identité pour qu'elle soit reconnue et admise par la société. Le *furor* de Phèdre donne lieu, dans cette scène de rencontre, à la consommation de son crime qui se traduit ici par le discours amoureux échangé (bon gré mal gré) par les deux héros. Au moins en paroles, si ce n'est en désir conscient et en acte, Hippolyte se livre au *nefas* de l'amour adultère.

L'inconstance furieuse

§17

La parole du furieux est dotée d'un statut particulier dans l'univers tragique : celui de faire progresser l'action et de témoigner des oscillations incessantes dont le héros est victime. Sous l'emprise de la métamorphose furieuse, son corps devient le lieu d'une

²⁹Voir F. Dupont, *op. cit.*, p. 166.

³⁰Phèdre n'est pas en reste qui imite Hippolyte dans la confusion des rôles. Voir aussi, *ibid.*, v. 1348-1350 : « Laissez ce nom de mere, Hippolyte, je suis / Vostre sœur, et encore, humble, je me contente / De n'avoir désormais que le nom de servante ». Ce rôle de servante qu'elle propose de jouer annule son premier rôle puisque dans la description du service à son amant, il n'est nullement question des enfants. En outre, son statut de servante l'autorise étrangement à faire d'Hippolyte un roi, ce qui ferait d'elle une reine servante. Voir v. 1359-1351 : « Prenez ce sceptre en main, mettez-vous sur le front / Le royal diademe, ainsi que les Rois font : / Tenez *je vous donne* [...] » (Je souligne). Enfin, elle s'institue en « dolente veufve » nécessitant les soins d'Hippolyte.

lutte effrénée entre raison et fureur³¹. Le corps furieux est stigmatisé par un déséquilibre des humeurs produisant en chaîne des moments d'apathie radicale relayés et anéantis l'instant d'après par une énergie déroutante et une force spectaculaire. Dans l'un comme dans l'autre cas, le héros est dépossédé de son identité pour se muer en fantôme, devenant l'ombre de lui-même. C'est Hamlet dont la silhouette assombrie par la « couleur nocturne » cherche, errant, son père « dans la poussière³² ». Les didascalies internes, prononcées par la Nourrice, complètent ainsi le tableau d'une reine décomposée et spectrale, représentation amorcée par Phèdre elle-même dans son discours. Elle évoque son « visage bleme », sa « palle maigreux », ses « yeux larmoyants », les « soupirs de sa bouche », ses « sanglots³³ ». Cet ensemble construit un autoportrait pathétique où *dolor* et *furor* sont mêlés. Mais c'est surtout à la Nourrice que revient le soin de tracer les contours d'une prosopographie saisissante de furieuse inconstance : apathique, faible et chancelante, les « bras imbeciles / [b]attant de tous costez, luy pendent inutiles³⁴ » ou sous l'emprise de variations d'humeurs. L'efficacité de la représentation est alors accrue par la caution de ce personnage, témoin oculaire du mal.

Voyez comme elle [la passion] boust en ceste pauvre Dame.
Comme ell' luy a tiré la raison hors de l'ame.
Elle va forcenee, ores pour s'outrager,
Le feu luy sort des yeux, et bien qu'elle s'efforce
De cacher sa fureur, elle échappe de force. [...]

³¹La grande tirade montrant les luttes entre fureur et raison se situe *ibid.*, aux vers 727-757, où Phèdre décrit lucidement son état (voir les termes : « rage, raison, combat, adversaires, puissances contraires, fureur violente, raison salubre, tyrannise »).

³²*Hamlet*, I, 2, v. 68-71 (où la reine s'écrit : « [...] *cast thy nighted colour off* / [...] *Do not for ever with thy vailed lids / Seek for thy noble father in the dust.* » Le nouveau roi ne manque pas de qualifier son attitude d'impie. *Ibid.*, v. 92-97, il est question de « deuil obstiné » [« *obstinate condolment* »], de l'« impie entêté » [« *impious stubbornness* »] qu'est Hamlet (éd. F. Maguin, Paris, GF, 1995, p. 72-75).

³³*Hippolyte*, *op. cit.*, v. 1053-1059.

³⁴*Ibid.*, v. 1107 et suivants qu'il faudrait citer *in-extenso*. Fureur et mélancolie sont liées car la mélancolie est vue comme le résultat d'une grande colère. Le mélancolique lui aussi subit les effets d'une inconstance humorale qui le précipite tantôt dans un excès d'activité tantôt dans une dépression physique et psychique. Sur les rapports entre mélancolie et fureur, voir Jacquie Pigeaud, *La maladie de l'âme, étude sur la relation de l'âme et du corps dans la littérature médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 259 et suivantes, où l'auteur analyse un extrait du livre III des *Tusculanes*, qui met en rapport ces deux notions. Voir aussi le fameux *Problème XXX*, attribué à Aristote, incriminant la bile noire dans la folie furieuse et l'étude de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie, études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, (traduit de l'allemand), Paris, Gallimard, 1989. Voir aussi Robert Burton, *Anatomie de la Mélancolie [1621]*, éd. G. Venet, Paris, folio classique, 2005.

Rien ne sçauroit lui plaire, elle s'assied dolente,
 Puis elle se relève, ou se couche, inconstante.
 Se pourmene ore viste, et ore lentement,
 Tantôt elle pallist, et tout soudainement
 La couleur luy rehausse : elle tremble fiévreuse, [...]
 Elle espere, elle craint, son esprit agité,
 Comme la mer du vent, n'a plus rien d'arrêtée. [...]
 Le jour, quand Phebus marche, elle voudroit la nuit.
 Et la nuit, le Soleil luy tard qu'il ne luit³⁵.

§18

Invitation du public à regarder les désordres pathétiques de la fureur, le discours de la Nourrice insiste sur le caractère désocialisant de la fureur. Le furieux inconstant à sa propre fureur (« ore viste, et ore lentement », tantôt pâle, tantôt coloré) fait l'expérience d'une contradiction absolue qui gagne le corps et l'esprit. Corps et âme ne font qu'un pour soutenir les étapes successives³⁶ d'une fureur caractérisée ici par la violence de l'insatisfaction radicale. Cette expérimentation de l'insatisfaction dérobe le sujet à lui-même, notamment en déréglant son rapport au temps. La temporalité furieuse entraîne sa victime dans un monde parallèle hors de l'écoulement ordinaire et naturel des heures et finit par instaurer un état où la reine est tout à la fois possédée (comme le soulignent les deux premiers vers de l'extrait) par le *furor* et dépossédée, agissant encore dans le monde humain mais déjà en marche vers un autre monde où ne règne et ne compte que le *furor*. Le phénomène de désocialisation inscrit dans le *furor* est encore plus présent dans le texte de Sénèque où l'on apprend que Phèdre se fait coiffer les cheveux pour les faire dénouer l'instant d'après³⁷. Ici, la mention de la coiffure a disparu. Mais il n'en reste pas

³⁵ *Hippolyte*, op. cit., v. 1073-1078, puis v. 1081-1085, v. 1087-1088 et v. 1095-1096. Le texte latin est plus synthétique et plus conceptuel encore. *Phaedra*, op. cit., v. 363-375 dont voici la traduction : « [...] elle est consumée par une muette ardeur, et quoique cachée en son for intérieur, sa secrète folie [« *furor* »] : ses yeux lancent du feu et ses paupières lasses évitent la lumière : rien ne plaît longtemps à cette âme inquiète, et son inconstante douleur agite son corps de mouvements opposés. Tantôt elle s'affaisse comme mourante, ses genoux se dérobent sous elle et elle laisse tomber sa tête sur son cou qui fléchit ; tantôt elle veut se livrer au repos et, oubliant le sommeil, elle passe la nuit à se plaindre ; elle ordonne qu'on la lève et puis de nouveau qu'on la recouche. [...] toujours mécontente d'elle-même elle change à chaque instant d'aspect [« *semper impatiens sui mutatur habitus* »]. Le terme *habitus* désigne plus que l'aspect physique, l'état coutumier de la personne, ses manières d'être, sa conception du monde. Chez Garnier, tous les signes cliniques stéréotypés de la mélancolie sont présents (pâleur, maigreur, apathie entre autres).

³⁶ *Ibid.*, v. 1075 et suivants, voir la chaîne lexicale : « forcenee », « dolente », « inconstante », « fiévreuse ».

³⁷ Sénèque, op. cit., v. 369-370.

moins que le *furor* constitue un rempart infailible contre le monde humain, ses valeurs et ses règles.

Furor contre consilium

§19

L'imperméabilité du furieux au monde se traduit aussi dans des rapports verbaux avec les autres personnages. La Nourrice, équivalent du conseiller du prince, endosse le rôle d'opposant au désir du furieux dans les parties de scènes en duo où, incarnant le « sens commun », la Nourrice veut ramener sa maîtresse à la raison. Le dialogue donne alors lieu à un affrontement où les échanges stichomythiques fusent à un rythme sportif digne des plus grandes rencontres³⁸. Parole de rupture³⁹, la parole furieuse conserve cependant toutes les apparences d'un discours continu, construit, porté par une vision du monde et les certitudes que cette vision entraîne.

§20

Mais ces brefs échanges démontrent que la parole du furieux, pas plus que son corps, n'est en contact direct ou réel avec son interlocuteur. Sa fermeture à l'autre est quasi constante⁴⁰. Aucune persuasion de part et d'autre n'est possible. On assiste à un *statu quo* diplomatique. De fait, l'éloquence persuasive du conseiller ne parvient pas à atteindre le furieux, lequel est enfermé dans sa vérité et sa violence.

PHÈDRE. L'amour ne se doit pas borner au mariage

NOURRICE. Ce ne seroit sans luy qu'une brutale rage

PHÈDRE. Nature ne nous fait esclave d'un espoux

NOURRICE. Non, mais les saintes loix, qui sont faites pour nous⁴¹.

À la Nourrice revient la tâche de défendre les valeurs de la cité qui fondent la piété romaine, à Phèdre celle de les détruire, notamment en les remettant en cause et en les accusant. La Nourrice fait entendre la Loi et ses règles à une reine en perte de repères

³⁸Voir les développements de Florence Dupont, *op. cit.*, p. 140-149 et de Francis Goyet, *op. cit.*, p. 282-283.

³⁹Florence Dupont définit la parole du furieux comme une parole de rupture, de refus, « une parole qui a du mal à s'établir » (*ibid.*, p. 140).

⁴⁰À de brèves exceptions près, comme par exemple au moment où la Nourrice retrouve pour une courte durée son rôle de conseiller et demande à la reine de cesser ses plaintes et de prier « la vierge forestière » (*Hippolyte*, *op. cit.*, v. 1129-1130).

⁴¹*Ibid.*, v. 515-518. La Nourrice capitule devant la résistance d'Hippolyte, v. 1291-1292 : « Il n'y a plus d'espoir, autant voudroit prescher / Le sourd entendement d'un cavernieux rocher ». Ces vers pourraient aussi s'appliquer à Phèdre, ce qui laisse entendre qu'Hippolyte, acharné à défendre des valeurs anti-sociales, tient aussi des propos qui ont une légère dimension furieuse.

éthiques. Son discours est ici soutenu par des préceptes moraux reposant sur la défense du mariage comme fondement social et régulateur des instincts naturels.

§21

Mais les valeurs incarnées par la Nourrice, comme l'amour conjugal, l'honnêteté⁴² ou la bonne réputation⁴³, qu'elles soient ou non soutenues par des lieux communs, ne sont jamais reconnues par le furieux. Ce dernier défend une conception du monde où les êtres et les valeurs sont disposés selon une ordonnance dictée par sa nouvelle identité. Partant, il se montre insensible à toute forme de persuasion. Ainsi, les lieux communs, lancés comme des armes rhétoriques puissantes, normalement aptes à concentrer une charge persuasive essentielle, restent sans effet sur lui. Ses réponses les anéantissent ici, en recourant aux arguments d'une nature antérieure à l'institution des lois et des règles de la vie sociale. C'est pourquoi, dans la tirade qui suit directement l'assertion de la Nourrice concernant les « saintes lois », Phèdre développe son accusation contre la gent masculine dont les lois et les pratiques s'opposent aux lois de la « Nature ».

§22

Les sentences, ces conseils dont la dimension est politique, ponctuent le discours des deux adversaires⁴⁴. Elles ont une portée argumentative majeure servant à amplifier le propos qu'il s'agisse d'accuser ou de défendre un point de vue. Leur présence signale aussi l'autorité de l'orateur qui les prononce, rappelant ici que la position de conseiller accorde au personnage de la Nourrice un statut politique et civil qui lui permet de s'exprimer à une hauteur comparable à celle des princes et des grands. Mais dans ces « scènes » et surtout dans les moments d'échanges stichomythiques, les sentences lancées par le conseiller sont contrecarrées par d'autres sentences, celles du furieux, montrant de cette façon l'habileté rhétorique du furieux et sa maîtrise du verbe, au moins dans les échanges canoniques d'affrontement. Rejetant ainsi les sentences de sa Nourrice, la reine furieuse exprime son *furor*, état d'impiété politique qui conduit au chaos, à la parole unique et totalitaire, celle qui n'est que discours du mal (que *dolor* et *furor* en soient le sujet ou la forme). Le prince qui ne peut plus être conseillé et qui se gouverne seul est vu implicitement comme un danger vertigineux pour le royaume. Dans le cas de la reine, les conséquences sont comparables, son *nefas* qui répète certes toute une série de crimes perpétrés avant elle (son enlèvement, le passé de sa mère) engendre la destruction de la famille royale et annonce la fin d'un règne.

§23

⁴²Notamment *ibid.*, v. 534-535 : « Que dites-vous, Madame, est-ce une chose honneste / D'ainsi vous abjecter aux façons d'une beste ? »

⁴³*Ibid.*, v. 691 et suivants.

⁴⁴Signalés par les guillemets, ils sont syntaxiquement très repérables (présent gnominique, forme assertive, brièveté).

La preuve manifeste de la tyrannie inscrite dans le *furor* tient tout d'abord à l'état de corruption des mœurs qu'elle instaure. Après avoir tenu le discours de la loi, de l'éthique et de la conservation de l'union conjugale et civile, la Nourrice entre dans le *nefas*. Cette première corruption est obtenue grâce à la fidélité à toute épreuve de la Nourrice. Cette fidélité provient de son amour pour la reine, attachement qui lui fait prononcer des paroles à l'encontre de sa morale, au moment où elle apprend que Phèdre veut mourir.

Hé ! que voulez-vous faire ? et pourquoy mourez-vous ?
 Rompez plutost la foy promise à vostre espous.
 Et plutost mesprisez le bruit du populaire,
 Mesprisez-le, mon cœur, plutost que vous mal faire.
 (*Hippolyte*, v. 865-868.)

§24

La répétition de l'adverbe « plutost » est le signal de sa résistance, mais d'une résistance vaincue dans le regret. Confrontée au désir de mort de sa maîtresse, et contrainte de renoncer aux principes éthiques qu'elle défendait jusqu'alors, la Nourrice se laisse gagner par le *furor* parce qu'elle éprouve de la pitié pour sa maîtresse. Le *furor* seul dirige dès lors ses actions. « Il nous fait aborder cet homme solitaire⁴⁵ ». Elle engage la reine à avouer son amour pour Hippolyte, lorsque cette dernière hésite. Le discours de la Nourrice prend le prétexte de la force des circonstances (« Ce n'est ores qu'il faut succomber à la honte »), pour ensuite s'appuyer sur une sentence finale⁴⁶. Cette formule est censée arracher les derniers scrupules de son interlocutrice déjà sous l'emprise de la vision éblouie de l'être aimé (« Nourrice, le voy-cy »). En réalité, elle arrache surtout ceux de la mauvaise conseillère qui ne s'adresse ici en définitive qu'à elle-même.

§25

La fidélité inconditionnelle de la vieille femme est néanmoins disqualifiée par la progression tragique de la pièce. La Nourrice se met au service du mal, choisissant la mauvaise voie politique, celle qui consiste à privilégier les personnes au détriment des valeurs fondatrices qui soudent la communauté. De complice, le conseiller devient ensuite l'instigateur du mensonge criminel et le metteur en scène des preuves tangibles qui accusent Hippolyte⁴⁷. Cette faculté de reconstruire une vérité à partir d'éléments donnés épars relève de la prudence politique propre au conseiller du prince, faculté proche de la vision

⁴⁵ *Ibid.*, v. 871.

⁴⁶ *Ibid.*, v. 1321 et v. 1331-1332 : « Maintefois d'un grand mal il s'est fait un grand bien / Le temps corrige tout, quand on le conduit bien ».

⁴⁷ C'est la Nourrice qui parle la première après Hippolyte, lorsqu'il s'enfuit. La rapidité de sa décision montre son expérience : « Nostre faute est cogneüe : et bien et bien, mon ame, / Il faut le prevenir, et luy donner le blâme [...] » (*ibid.*, v. 1493-1494).

rhétorique qui permet à l'avocat de prélever de la réalité les éléments qui sauront accuser et défendre. « Accusons-le luy-mesme », déclare la Nourrice, femme d'expérience.

§26

En outre, ce retournement d'attitude de la fidèle servante, servante de sa maîtresse seule et non plus de l'État⁴⁸, qui se retourne presque contre lui, montre l'efficacité du discours furieux qui s'appuie en dernière instance ici sur la force indomptable de l'amour. L'autre preuve de la tyrannie manipulatrice et machiavélique du *furor*, c'est la fausse mise en scène de soi en tant que *regina dolorosa*. Si l'attitude furieuse de Phèdre à l'acte IV n'est pas feinte, son *furor* est trompeur en ce qu'il manipule l'opinion du roi.

§27

La reine feint en jouant la comédie du malheur, du *dolor*, en se prétendant violée par Hippolyte. Thésée évoque la « chaude fureur⁴⁹ » de son épouse et les didascalies internes de la première tirade du dialogue entre époux signalent au spectateur l'attitude outrée dans la douleur de Phèdre⁵⁰. Elle provoque la surprise de son époux (« Quoy ? ma chère compagne, est-ce ainsi qu'il vous faut / Recevoir vostre espoux⁵¹ ? ») dont les cinq questions en six vers traduisent un étonnement proche de la stupéfaction. La réponse de la reine n'amoindrit pas son saisissement.

Magnanime Thésée, je vous prie à mains jointes
 Par cet acier luisant pitoyable à mes plaintes,
 Par le sceptre Royal de vostre empire craint,
 Par vos enfants aimez le doux soing qui m'estrainst,
 Par vostre heureux retour de la palle demeure,
 Et par ma cendre aussi, permettez que je meure.
 (*Hippolyte*, v. 1665-1670.)

§28

Les arguments derrière lesquels la reine se retranche se présentent sous la forme d'une série provoquant l'effet pathétique d'une litanie propre à brouiller l'esprit du roi. Reposant sur des devoirs différents, accumulés sans véritable valeur explicative (la royauté, les enfants cités pour la seconde fois dans le texte et la circonstance présente du retour inattendu), ils sont encadrés par le désir de mort et une mise en scène de soi en reine suppliante. Les « mains jointes » associées à la rime « plaintes » préparent l'image énergétique de la cendre au dernier vers⁵². Dans tout ce dialogue, la reine choisit de ne ré-

⁴⁸Jusqu'à ce changement de cap, la Nourrice défendait l'intérêt collectif de la Cité.

⁴⁹*Ibid.*, v. 1663.

⁵⁰De même au vers 1711 qui nous apprend les pleurs de la reine.

⁵¹*Ibid.*, v. 1659-1660.

⁵²La représentation du corps douloureux rejoint le code en vigueur à la Renaissance. Voir Olivier Millet, « La représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », *Par ta colère nous sommes consummés*, op. cit., p. 87-100.

vêler que progressivement la cause de sa détresse. Elle laisse au roi le soin de deviner la nature du *nefas* dont elle se dit victime, par son attitude corporelle autant que par ses paroles⁵³. Discours voilé et corps dolent contribuent à créer la vision du malheur, d'un crime apte à persuader Thésée d'agir pour venger son épouse. C'est précisément la parfaite cohérence entre le corps et les mots prononcés qui révèle l'habileté de Phèdre.

§29

Le *furor* est une force efficace dans le mal. Par sa présence active dans l'économie tragique, le dramaturge tient un discours non sur le tragique ou le destin d'individus, mais bien sur le politique, sur la cité, le désordre et la paix. Le discours furieux est totalement disqualifié dans la mesure où son efficacité rhétorique est celle des tyrans, qu'il s'agisse de rois ou de reines, dont le propre et dont l'effet est de séparer, d'introduire le chaos et la mort.

§30

On pourrait, pour finir, revenir sur un passage de *L'Art de la tragédie* de Jean de la Taille, situé avant la citation liminaire. La tragédie, écrit-il, « ne traite que de piteuses ruines de grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que banissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautés des Tyrans, et bref, larmes et miseres extremes⁵⁴ ». C'est souligner la dimension civile et politique de toute tragédie, même d'une pièce comme *Hippolyte*, réputée pour laisser de côté le politique. Des accidents de la fortune, le discours tragique ne retient que ceux dont les effets bouleversent à jamais les royaumes après avoir renversé le cœur des Grands. Au travers du *dolor* et du *furor*, *Hippolyte* nous parle incontestablement de la tyrannie et de la vie de ces Grands qui ne se soucient, semble-t-il, plus ou pas assez de leur cité. *Dolor* et *furor* expriment leur incapacité ontologique à se gouverner, et partant à gouverner qui que ce soit, ou quoi que ce soit. Politique, le discours tragique a des allures d'institution du prince⁵⁵. La scène tragique est le lieu des tyrans en voie de radicale déshumanisation, précipités hors des chemins de leurs devoirs. C'est pourquoi les deux figures qui incarnent la vitalité d'une dynastie, le fils et l'épouse, sont les premières victimes de la Fortune. Phèdre, qui dans son dévoiement incestueux pervertit sa fonction de reine en ne préservant plus ni la paix ni le lien entre les

⁵³ *Hippolyte*, op. cit., v. 1725 puis v. 1727.

⁵⁴ La Taille, op. cit., p. 3-4.

⁵⁵ Voir une citation de Bochetel dans l'article de Laura Kreyder, « Sur la dramaturgie de La Taille : *L'Art de la Tragédie* », dans Y. Bellenger (dir.), *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille, études sur Saül furieux, De l'art de la tragédie, La Famine ou les Gabéonites*, Paris, Honoré Champion, Unichamps, 1998, p. 125-151, cité p. 135 : « L'instruction d'un bon prince [...] se peut tirer des tragedies : car a ces fins ont elles este premierement inventées, pour remonstrer aux roys et grands seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles : afin qu'ils n'ayent confiance qu'en la seule vertu. Ce qu'ils peuvent veoir et entendre par les grans inconveniens, misères et calamitez qui autrefois sont advenues à ceulx qui ont este en fortune semblable ».

diverses parties du corps politique – le peuple et le prince – renoue au contraire avec la parole furieuse et mythique. Figure de l'exilée, devenue un continent hors d'atteinte, elle est symptomatiquement éprise d'un Barbare, insensible aux douceurs de l'échange entre les humains ou du dialogue, qu'il soit amoureux ou, plus généralement, social ou civil. Hippolyte, l'homme des bois, qui tient un discours aux accents anti-auliques, est une caricature du sage stoïcien. Personnage dévoyé lui aussi et à sa manière, il tient, malgré sa jeunesse, les propos d'un vieux sage, d'un Ancien, drapé dans un orgueil stoïcien qui n'est en réalité que mépris du monde et de toute forme de société. Le tragique sénéquien rejoint ainsi les interrogations de toute la Renaissance sur le chaos et le mal.

Quelques mots à propos de : Claudie Martin-Ulrich

Claudie Martin-Ulrich est maître de conférences à l'université de Pau et des Pays de l'Adour où elle est responsable de l'agrégation des lettres et membre du comité de lecture de la revue *Op. Cit.* Membre de l'équipe IRCL (UMR 5186), elle travaille sur les liens entre émotions et littérature et sur la rhétorique appliquée aux textes de la Renaissance. Ses derniers travaux portent sur la consolation, son histoire, son discours et ses pratiques, sujet à propos duquel elle dirige aussi un groupe de recherches pluridisciplinaires.

Pour citer cet article

Claudie Martin-Ulrich, « Discours furieux, discours douloureux : le cas Phèdre dans l'*Hippolyte* de Garnier », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 13/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/528>.

L'esclandre tragique. Destin et sort dans *Hippolyte* et *La Troade*

Emmanuel Buron

§I

Pour un humaniste, il va de soi qu'un bon sujet tragique doit avoir quelque chose de scandaleux. Même s'il est un des premiers écrivains français à s'appuyer explicitement sur *La Poétique* d'Aristote, Jean de la Taille précise néanmoins une idée commune quand il définit l'argument type d'une tragédie :

Son vray subject ne traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des Tyrans : et bref, que larmes et miseres extremes, et non point de choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune, comme d'un qui mourroit de sa propre mort, d'un qui seroit tué de son ennemy, ou d'un qui seroit condamné à mourir par les loix, et pour ses demerites : car tout cela n'esmouveroit pas aisément, et à peine m'arracheroit il une larme de l'œil, veu que la vraye et seule intention d'une tragedie est d'esmouvoir et de poindre

merveilleusement les affections d'un chacun, car il faut que le subject en soit si pitoyable et poignant de soy, qu'estant mesmes en bref et nument dit, engendre en nous quelque passion¹.

§2

Le malheur tragique doit être le fruit d'une causalité extraordinaire. Il doit frapper un prince qui ne semble pas avoir mérité traitement aussi sévère, et il doit l'écraser sous une catastrophe telle que le seul résumé suscite l'horreur. L'efficacité pathétique de la tragédie n'est pas seulement une exigence poétique : elle doit susciter une interrogation sur la justice d'un événement aussi cruel, ainsi que sur ces causes, puisque l'une comme les autres apparaissent obscures. Le propre de la tragédie est de confronter le spectateur à un désastre épouvantable, tout en refusant d'en dégager un sens ou d'indiquer un moyen d'en sortir, d'en rendre raison d'une manière qui suggérerait que la situation ne se reproduira plus. Toute la pédagogie tragique consiste même à rappeler qu'un malheur aussi épouvantable que celui qui frappe les personnages peut toujours advenir dans la réalité des spectateurs : rien n'est plus menacé qu'une situation heureuse, plus exposé à une contre-attaque du malheur. Hécube ne dit pas autre chose à l'ouverture de *La Troade* (v. 1-10), quand elle invite les spectateurs à considérer les ruines de Troie comme illustration exemplaire de l'instabilité générale des choses du monde. Cette lucidité est sans doute la condition d'une prudence censée éviter ou atténuer de tels revers ; mais elle implique aussi que la fatalité est toute puissante, et que toute la prudence du monde ne saurait garantir de ses caprices. La tragédie jette ainsi un doute sur le sens de l'Histoire, sur l'existence ou non d'une intention ou d'une justice à l'œuvre qui déterminerait le cours des événements.

§3

Pour examiner la question d'une intention à l'œuvre sous les événements – fatalité, Fortune ou Providence – dans les tragédies de Garnier, on peut partir d'une analyse du monologue que prononce l'ombre d'Égée à l'ouverture d'*Hippolyte*. Le spectre annonce les catastrophes à venir, et il résume ainsi l'argument de la tragédie, en distinguant deux puissances qui jouent leur jeu dans la mécanique fatale : le « destin » de Thésée et le « sort » d'Hippolyte. Ces deux notions réapparaissent plusieurs fois dans *Hippolyte* et *La Troade* et leurs diverses occurrences permettent, non seulement de clarifier leurs définitions respectives et leurs différences, mais aussi d'analyser la logique des arguments des deux pièces.

¹Jean de la Taille, « De l'art de la Tragedie », dans *Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites*, éd. E. Forsyth, Paris, STFM, 1968, p. 3-4.

DESTIN ET SORT DANS LE MONOLOGUE D'ÉGÉE

§4

En 1579, dans la première édition d'*Hippolyte*, Garnier a placé en tête de sa tragédie un « argument des actes² » qu'il remplacera dans les éditions ultérieures de la pièce par une présentation plus conventionnelle du « sujet de cette tragédie » (p. 70-71). L'« argument » initial ne se contente pas de résumer largement l'histoire dont la tragédie représente le dénouement : ce sont les moments de cette histoire qu'il a choisi de représenter que Garnier détaille acte par acte et il révèle ainsi sa conception du spectacle tragique en mettant en évidence la manière dont il découpe et organise ces noyaux dramatiques fondamentaux. Il ne résume pas l'intrigue en déroulant la suite des actions qui s'y produisent mais il passe en revue les principaux actes de parole que les personnages accomplissent successivement au fil de la pièce :

Hippolyte parle puis apres, qui raconte [...]
 Phedre se plaint de son tourment [...]
 Sa Nourrice s'efforce de lui arracher cette folle fantaisie de l'esprit : mais voyant qu'elle deliberoit mourir [...], luy conseille [...]
 La Nourrice aborde Hippolyte, et tasche de le divertir de sa maniere de vivre [...], et luy conseille [...]
 Hippolyte luy contredit, blasmant l'oysiveté³ [...]

§5

Garnier résume les discours que tiennent les personnages et, conformément à une conception rhétorique de la tragédie, il envisage le jeu et la mise en scène comme le surplus spectaculaire que produit l'action oratoire, comme la plus-value du discours.

§6

Pour présenter le premier personnage qui apparaît dans la pièce, il écrit : « Au premier Acte est introduit en forme de prologue l'ombre d'Égée [...]. Il prédit les calamitez qui adviendront à son fils et à sa maison⁴ ». Au théâtre, le prologue ne désigne pas un texte que l'auteur écrit pour présenter son œuvre : c'est un rôle, c'est-à-dire à la fois un discours et l'acteur qui doit le prononcer devant les spectateurs pour gagner leur attention et leur présenter les lieux, les personnages et l'action de la pièce qui commence. J'ai souligné ailleurs que l'ombre d'Égée assurait pleinement la construction de l'espace fictif et l'iden-

²On peut lire cet « argument des actes » dans R. Garnier, *Hippolyte* (1573), *La Troade* (1579), éd. J.-D. Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 183-184. Pour le texte de ces deux tragédies, nous renverrons à cette édition de référence en indiquant seulement le titre de la pièce, les vers et les pages concernées.

³Formules tirées de l'« argument des actes », *ibid.*, p. 183-184.

⁴*Ibid.*

tification des personnages⁵. Elle précise d'abord qu'Athènes constitue le cadre global de l'action, quand elle juge « l'horrible séjour » (v. 9) des Enfers plus « agreable » (v. 11) que celui de cette « ville Cecropienne » (v. 13) et on peut envisager – même si ce n'est pas nécessaire – qu'il désigne certains éléments du décor quand il apostrophe, à la deuxième personne du pluriel, ses « belles tours » (v. 13) ou « sa forteresse » (v. 16). Vers la fin de son monologue, Égée désigne certainement les lieux spécifiques – les emplacements de l'espace de jeu ou les praticables qui représentent pour toute la durée du spectacle un emplacement de l'espace fictif – où se trouvent respectivement Hippolyte et Phèdre, indiquant par avance aux spectateurs les issues par lesquelles ces personnages feront leur entrée. Quand il prononce le v. 123, « Or je te plain sur tout, ma chere nourriture », il montre le lieu d'Hippolyte et quand il prévoit que celui-ci mourra « par cette Phedre icy » (v. 129), le déictique indique qu'il désigne le lieu de Phèdre.

§7

Au-delà de l'identification des lieux et des personnages, Égée assume aussi le rôle de présentation du sujet de la pièce qui incombe au prologue. L'« argument des actes » souligne qu'il annonce « les calamitez qui adviendront à son fils et à sa maison », résumant ainsi le sujet de la pièce. Cette formulation suggère que, contrairement à ce que le titre de la tragédie peut laisser attendre, c'est le malheur de Thésée, fils d'Égée, et non pas celui d'Hippolyte, qui constitue l'objet le plus englobant de la représentation. Comme Phèdre, Hippolyte appartient à la « maison » de Thésée, le roi son père, et c'est cette relation qui fait entrer leur malheur dans la sphère tragique. Ils sont placés l'un et l'autre sous la responsabilité suprême de Thésée si bien que la mort de l'un, l'amour adultère et incestueux puis le suicide de l'autre, sont des calamités qui le frappent indirectement, non dans sa personne mais à travers ses proches. Dans cette perspective, *Hippolyte* représente le malheur d'un roi, conformément à la définition du sujet tragique au XVI^e siècle, et le drame qui se joue entre Phèdre et Hippolyte prend sens par rapport au malheur fondamental de Thésée, conséquence de sa faute ou cause de sa ruine. L'argument de la tragédie se dédouble et peut être interprété de deux manières : ou bien il représente le malheur de Thésée qui tue son fils, ou bien, le malheur d'Hippolyte, tué à tort par son père. Deux passages qui se font écho, au début et à la fin du monologue d'Égée, confirme ce dédoublement. Avant de retracer l'histoire de Thésée, le spectre évoque le « mechef » (v. 16) qui menace Athènes en la personne de son roi, et s'exclame :

Mais quoy ? c'est le destin, c'est ce mechant destin
Que mesme Jupiter, tant il luy est mutin

⁵Pour une analyse plus précise du monologue « en forme de prologue » d'Égée, voir mon article « L'écriture dramatique dans *Hippolyte* », *Styles, genres, auteurs* n° 19, 2019 (à paraître en novembre).

Ne sauroit maîtriser.
(*Hippolyte*, v. 21-23, p. 74.)

§8 Puis, six vers avant la fin de son monologue, après avoir regretté la mort annoncée d'Hippolyte, il s'exclame de nouveau :

» Mais quoy ? le sort est tel. L'inexorable Sort
» Ne se peut esbranler d'aucun humain effort.
» Quand il est arrêté mon enfant que l'on meure,
» On n'y peut reculer d'une minute d'heure.
(*Ibid.*, v. 137-140, p. 78.)

§9 Le destin renvoie à la logique sous-jacente à l'histoire de Thésée, et le sort à celle d'Hippolyte. On sait que dans la conception humaniste des genres, la tragédie est le miroir des grands et la comédie, celui du peuple ; Garnier réintroduit cette partition hiérarchique au sein même de l'argument tragique, en distinguant la trajectoire fatale du roi et celle de sa maison.

LE DESTIN DANS *HIPPOLYTE*

§10 Quand l'ombre d'Égée évoque le « mechant destin » – l'adjectif signifie : malheureux, misérable – elle évoque la force qui pousse Athènes et Thésée vers le malheur. Elle constate qu'un « mechef » menace aussi bien la ville (v. 16) que son roi (v. 61). Mais il ne suffit pas d'un malheur royal ou étatique pour constituer le destin, il faut qu'il soit prévisible, c'est-à-dire qu'on puisse le lire comme la conclusion différée d'un processus commencé auparavant. Si le spectre rappelle l'enlèvement des filles de Minos par Thésée, c'est pour évoquer la cause première de la catastrophe que représente la tragédie :

De là tout le malheur, de là tout le meschef,
Qui jà prest de cheoir penche dessus ton chef
Prend source, mon Thésée.
(*Ibid.*, v. 61-63, p. 75.)

§11 Si la tragédie représente un « malheur », le destin apparaît quand on désigne le moment à partir « de là » où « tout le malheur [...] prend source ». Entre cette origine et la conclusion funeste qu'elle appelle, qui constitue proprement l'objet de la représentation tragique, Égée reconnaît la dynamique qui mène de la faute au châtement.

Thesee, hélas Thesee, aujourd'hui le Soleil
 Ne sçauroit voir malheur à ton malheur pareil : [...]
 Pluton gros de vengeance, et de colere gros,
 Te permet de revoir [...]
 Ta fatale maison : maison, où les Furies
 Ont jusqu'à ton trespas fondé leurs seigneuries. [...]
 Le severe Minos, et le cruel Pluton,
 Tous deux tes outragez, hucheront Alecton,
 Megere, Tisiphone, execrables bourrelles,
 Pour ribler , forcener, ravager en tes moüelles [...]
 (*Ibid.*, v. 77-78, 93-96 et 109-112.)

§12

L'ombre apparaît au début d'une journée (« aujourd'hui ») qui verra s'accomplir le malheur de Thésée. Pour le punir d'avoir enlevé leurs filles ou femme, Minos et Pluton déchaîneront les Furies, exécutrices de la vengeance des dieux, dans son cœur et en sa « maison ». L'amour incestueux de Phèdre constitue précisément le moyen de cette vengeance, l'instrument qu'ont utilisé les Furies pour détruire Thésée en lui faisant détruire sa « maison ». Thésée lui-même reconnaît dans ses dernières paroles qu'il est seul responsable de la mort des siens, quand il regrette d'être revenu des Enfers et envisage d'y retourner :

Puys je vais redescendre, attrainant dans l'abysme
 Ma femme et mon enfant, devalez par mon crime :
 Je meine ma maison, que j'estois tout exprés
 Venu precipiter pour trebucher après.
 (*Ibid.*, v. 2341-2344, p. 180.)

§13

Quel « crime » se reproche Thésée ? À ce stade de la pièce, après la mort d'Hippolyte et le suicide de Phèdre, on pourrait envisager qu'il s'agit de la malédiction inconsidérée qu'il a lancée contre son fils (v. 1827-1847), et qui a précipité les morts des membres de sa maison. Toutefois, dès le début de la pièce, alors même que Thésée n'était pas encore revenu des Enfers, l'ombre d'Égée annonçait ces catastrophes comme les châtiments de fautes bien antérieures : Thésée a ravi les filles de Minos et assisté Pirithois dans sa tentative d'enlèvement de la femme de Pluton, dieu des Enfers, et le spectre promet le malheur au roi « pour avoir entrepris sur la couche d'autrui » (v. 90). À l'origine de ce méfait, Égée reconnaît même un sentiment de démesure : « L'humaine nature / Insatiable d'heur convoite outre mesure » sans « s'arreste[r] à mediocrité » (v. 55-57). À

l'acte II, la nourrice concède à son tour que la « nature » de Thésée « est de pourchasser toujours quelque aventure » (v. 591-592) et souligne ainsi le désir insatiable du héros. Thésée n'a pas su se satisfaire du bonheur considérable d'avoir tué le Minotaure et d'avoir libéré Athènes du tribut qu'elle devait à la Crète : désireux d'un plaisir plus grand, il a ravi les filles de Minos et, sans doute poussé par un sentiment de puissance, il a transgressé le seuil tabou des Enfers et voulu ravir la femme d'un dieu. Il a ainsi lésé deux personnes, or

» Les Dieux aiment justice, et poursuivent à mort
 » L'homme méchant, qui fait à un autre homme tort.
 (*Ibid.*, v. 73-74, p. 76.)

§14

La catastrophe finale de la tragédie peut être interprétée comme un acte de « justice » des dieux, qui adaptent le châtement de Thésée à la manière dont il a fauté. Pour avoir attenté, ou voulu attenter, aux maisons de Minos et de Pluton, il détruira la sienne. Ravisseur de femmes, il causera la mort de son fils en croyant qu'« il [lui] avait ravi sa femme, ses amours » (v. 1981). Le destin du roi se confond avec l'accomplissement différé d'une justice supérieure.

LE DESTIN DANS *LA TROADE*

§15

Dans *La Troade*, lorsqu'il veut savoir s'il doit ou non consentir au sacrifice de Polyxène, Agamemnon se tourne vers Calchas, « qui les destins cognoi[t] » (v. 1515) pour savoir « si le destin le veut » (v. 1510), et le devin répond que la mise à mort de la jeune fille est nécessaire pour que les Grecs puissent quitter le rivage de Troie et retrouver leurs familles. Le destin est donc une intentionnalité qui pèse sur le déroulement des faits pour les orienter, que l'on peut connaître indépendamment d'eux, et qu'il faut accomplir sous peine de sanction. Il s'impose aux rois et gouverne le devenir des nations. Ces éléments correspondent à ceux qu'on a pu dégager d'*Hippolyte*, à ceci près qu'il n'est plus question ici de justice, ni de tension entre une faute et son châtement. L'intention fatale ne semble plus tendue vers une fin, comme la punition de Thésée, mais elle veut contrôler le déroulement des faits. L'accent porte maintenant sur un enchaînement nécessaire des événements. C'est également ce que suggère le chœur de l'acte II, qui remonte à l'origine du malheur de Troie pour redescendre le cours des choses jusqu'à la ruine de la ville, qui est la fin, à la fois la conséquence et le but, de tout le processus. Il évoque en effet le moment où Pâris fabriquait un navire :

Dès lors, nostre mechant destin
 Brassoit nos futures miseres,
 Quand Paris bûchoit le sapin
 Pour bastir des naves legeres. [...]
 Si ces naus n'eussent esté,
 Paris n'eust la mer tentée :
 Si la mer il n'eust tenté
 Il n'eust Sparte visitée :
 Si Sparte il n'eust visité
 Il eust Helene evitée,
 Peste de nostre Cité.
 Ainsi par la faute d'un seul
 Nous sommes en pleurs continues.
 (*La Troade*, v. 1179-1182 et 1186-1192.)

§16

Le « mechant destin » – c'est la formule qu'employait déjà l'ombre d'Égée (v. 21) – tient à l'identification rétrospective d'un moment originaire (« dès lors ») à partir duquel s'enclenche le processus qui aboutira aux « futures miseres », qui constituent le présent du locuteur. Entre ces deux moments, les événements s'enchaînent inéluctablement : l'abatage de l'arbre permet la fabrication du navire, qui permet le voyage à Sparte et la rencontre d'Hélène, dont l'enlèvement sera cause de la guerre de Troie, au terme de laquelle la ville sera ruinée. Il n'y a pas grande logique dans cette concaténation qui tient de la chaîne marabout. On peut constater rétrospectivement qu'un événement a rendu le suivant possible, mais on peut douter de la possibilité à chaque étape de prévoir la suivante : le destin échappe à la logique humaine et il n'obéit pas à une exigence de justice comme dans *Hippolyte*. Le chœur suggère au contraire l'injustice d'une progression qui conduit de la « faute d'un seul » aux « pleurs continues » d'une collectivité. Le destin consiste en une archéologie du malheur public d'une communauté politique. Toutefois, le sens de l'Histoire n'apparaît que rétrospectivement et il se brouille dangereusement quand on envisage sa progression : s'il faut bien constater après coup que l'ordre des choses tendait vers la chute de Troie, la pièce ne permet pas de dire s'il est juste ou non que tous expient la faute d'un seul.

§17

En tout cas, d'*Hippolyte* à *La Troade*, le destin présente ce trait commun de tenir à la relation d'un événement à l'autre – d'un début à une fin, ou d'un fait à l'autre – et d'être d'ordre narratif. Il suppose la référence à une origine antérieure à l'action représentée et ne peut s'inscrire sur l'espace de jeu que dans des moments « épiques », pour reprendre cet adjectif brechtien : il faut que les personnages brisent l'illusion mimétique d'assister à

une action qui se déroule au présent et qu'ils entreprennent des récits ou des analyses de la situation destinés principalement aux spectateurs, car il est peu vraisemblable qu'ils s'arrêtent pour considérer le sens de l'Histoire quand ils sont plongés dans les circonstances tragiques qui constituent la matière de la pièce. Le destin se manifeste donc dans les marges de l'espace-temps fictif représenté. Dans *Hippolyte*, le discours « en forme de prologue » d'Égée est doublement marginal par sa position liminaire et par la nature spectrale du locuteur. Les chœurs, intermèdes intégrés à la fiction, sont aussi un cadre propice à l'évocation du destin. Leur fonction est généralement de clarifier le processus qui appelle la situation présente comme sa conséquence logique. Dans *La Troade*, ils remontent d'acte en acte vers une origine toujours plus reculée de l'effondrement de la ville : Le cheval de Troie à la fin de l'acte I, Sparte et l'enlèvement d'Hélène par Pâris à la fin de l'acte II, l'invention de la navigation à la fin de l'acte III, l'envol au ciel de la foi fuyant la terre et la laissant en proie à la trahison à la fin de l'acte IV. Cette remontée progressive vers une origine du malheur présent suggère la difficulté d'identifier le moment où le destin se met en branle : la reconnaissance du destin est toujours conjecturale, résultat de spéculations et tributaire des circonstances de sa reconstruction.

LE SORT DANS *HIPPOLYTE*

§18

Dans l'acte IV de *La Troade*, quand il vient annoncer aux Troyennes la mort de Polyxène, Talthybie évoque le sort comme un niveau particulier du gouvernement du monde et le distingue implicitement du destin :

Ô grand Dieu Jupiter ! les affaires mondains
Gouvernes-tu, par tes puissantes mains,
Ou s'ils vont compassez d'un ordre de nature,
Ou si l'instable sort les pousse à l'aventure ?
(*La Troade*, v. 2037-2040, p. 477.)

§19

Ces vers distinguent trois forces qui régissent le monde : le destin ou la providence, qui correspond à un gouvernement des dieux, les lois de la nature ou le sort. Si une puissance intelligente ou régulière régit les deux premières, rien ne semble régir le sort, qui pousse les « affaires mondains » sans orientation ni projet déterminés. C'est une force aveugle qui développe les orientations inscrites en germe dans les diverses situations. Puisqu'elle ne tend vers aucun but, les événements qu'elle commande peuvent être discordants ou contradictoires. En conséquence, si, dans *La Troade*, le destin est dit « ferme » (v. 907), le sort est « muable » (v. 11), « volage » (v. 734), « variable

(v. 1021), « instable » (v. 2040) et marqué par « l'inconstance » (v. 2105). Dans *Hippolyte*, l'ombre d'Égée le dit néanmoins « inexorable » (v. 137) car, même sans visée, il n'en constitue pas moins une force qui s'impose à la volonté humaine, souvent pour la contrer : il « ne se peut esbranler d'aucun humain effort » (v. 138), dit encore Égée, suggérant toutefois que les dieux ou les créatures supérieures aux hommes peuvent le contrôler. S'adressant à Hippolyte, le spectre prévoit sa mort « si quelque bon demon aujourd'hui ne te guide » (v. 128). Les démons sont des esprits intermédiaires entre les hommes et les dieux, et ils peuvent être attachés à une personne à la manière d'un esprit familier, d'un génie personnel. Grâce à une aide surnaturelle, une personne pourrait donc se soustraire au sort, qui désigne en somme la pression que le cours des choses fait subir à la volonté, aux projets ou aux désirs d'un individu.

§20

L'ombre d'Égée présente Hippolyte comme une victime du sort et de fait, rien dans la pièce ne vient suggérer que les dieux ou le destin auraient projeté cet accident, qui est une conséquence de la colère de Thésée, de son emportement irraisonné qui lui fait croire immédiatement l'accusation de Phèdre, et lancer sans jugement la malédiction fatale. C'est le sujet du chœur qui sépare les actes IV et V :

» L'ire desloge la raison
 » De nostre cerveau sa maison.
 (*Hippolyte*, v. 1947-1948, p. 163.)

§21

Il ajoute que rien

» N'est tant à craindre qu'un colere [...]
 » Qui de tant de braves Citez
 » A les murs par terre jettez,
 » Et tant faict de Palais destruire.
 (*Ibid.*, v. 1958 et 1962-1964, p. 163)

§22

La colère détruit les maisons, que ce soit celle de notre cerveau, les palais royaux ou la famille de Thésée (« je meine ma maison » déclare-t-il, v. 2343, en évoquant sa descente aux Enfers). Le chœur évoque d'abord Neptune, mais pour lui reprocher d'avoir accompli le vœu de Thésée alors que, sondant les reins et les cœurs des humains comme tous les dieux, il n'était pas lié par sa promesse dans la mesure où une promesse « contre droit » (v. 1924) n'engage pas. S'il est mis en cause, c'est seulement pour le rôle instrumental qu'il a joué dans la mort d'Hippolyte. Sitôt qu'il voit le messenger, et avant même que celui-ci parle, Thésée comprend qu'Hippolyte est mort et déclare sans ambages : « Je voy bien

que ma voix a eu de l'efficace » (v. 1968). Neptune n'intervient que pour rendre raison de l'efficace de la voix paternelle, mais c'est bien Thésée dans l'égarement de la colère qui en est la cause. « J'ay meurtry mon enfant », constate-t-il après la catastrophe (v. 2321) et s'il évoque plus loin « [m]on fils meurtry par nous d'une faute commune » (v. 2374), en impliquant Neptune dans sa faute, c'est pour appeler un lion qui le dévorerait, lui-seul, comme seul responsable de ce qu'il appelle encore « mon crime » (v. 2382) deux vers avant la fin de la pièce. Du sort d'Hippolyte, Thésée est seul coupable.

§23

Même l'amour monstrueux de Phèdre pour Hippolyte n'a pas été suscité par les dieux : Thésée en porte aussi la responsabilité et il est frappant qu'après la mort de son fils, il ne rejette pas sur sa femme la responsabilité du drame. Il présente même Phèdre comme une autre victime de sa colère irréfléchie quand il déplore d'entraîner aux Enfers « [s]a femme et [s]on enfant, devalez par [s]on crime » (v. 2342). S'il déplore d'avoir tué Hippolyte « pour n'avoir pleu, trop chaste, à ma mechante femme » (v. 2322), le rôle de Phèdre n'est que celui d'un complément circonstanciel de cause : il fallait bien un prétexte pour qu'éclate la fureur aveugle de Thésée, et Phèdre n'a été que le déclencheur de la colère du roi. Dès sa première apparition, à l'ouverture de l'acte II, celle-ci souligne d'ailleurs la responsabilité de Thésée : elle regrette d'abord la Crète, l'île où Thésée l'a enlevée, puis elle se plaint de l'infidélité de son époux, avant même d'en venir à l'amour furieux qu'elle éprouve pour Hippolyte. La transition est très marquée. Après avoir évoqué Thésée et Pirithois aux Enfers, elle poursuit :

Mais soyent tant qu'ils voudront aux infernaux palus,
Ce n'est pas la douleur qui me gesne le plus :
Un plus aspre tourment rampe dans mes moüelles.
(*Ibid.*, v. 445-447, p. 91.)

§24

À l'évidence, Garnier ne cherche pas la vraisemblance psychologique dans cette réplique, sans quoi Phèdre devrait se plaindre d'abord, voire exclusivement, de sa passion immaîtrisable pour Hippolyte, dont elle « enrage follement » (v. 466) ; mais cette première réplique constitue moins une manifestation de l'état d'esprit de la reine qu'une analyse généalogique de son amour monstrueux, cherchant à en dégager les causes. Si elle évoque d'abord Thésée, c'est qu'il en est l'origine. Ce serait réduire la tragédie au drame bourgeois que d'expliquer l'amour de Phèdre pour Hippolyte par le dépit de la femme délaissée qui se lance dans une passion adultère : Garnier suggère plutôt que ce désir déréglé procède d'une forme de mimétisme, d'autant plus puissant que Thésée est roi et qu'il se doit d'être exemplaire, puisqu'il est exposé aux regards de tous. La nourrice révèle la logique du comportement de Phèdre quand elle réfute ses excuses :

» Le mal qu'un autre fait, n'est pas cause valable
 » De nous faire à l'envy commettre un mal semblable.
 » Le vice ne doit pas les hommes inciter
 » De le prendre à patron, à fin de l'imiter.
 (*Ibid.*, v. 599-602, p. 100)

§25

Que ce comportement soit moralement fondé ou non, c'est par mimétisme qu'elle cède à son amour : Thésée renonce à maîtriser son désir insatiable et, comme il est son époux et son roi, il l'autorise à faire de même. L'adultère et l'inceste de Phèdre sont la conséquence de son manque d'exemplarité. Le piège du destin est donc parfaitement monté : c'est la nature insatiable de Thésée qui le pousse à la faute, c'est cette même nature qui libère la passion coupable de Phèdre, origine de la diffamation d'Hippolyte et c'est toujours cette nature qui explique son emportement irraisonné. Bref, la démesure de Thésée a provoqué sa faute et elle a fait naître un dispositif qui rendait inéluctable la mort de son fils. Le destin de Thésée détermine le sort d'Hippolyte.

§26

Cet engrenage du sort sur le destin résulte de la dynamique interne des passions et de leurs interactions. Les chœurs sont d'ailleurs révélateurs : chacun d'eux évoque un mode de vie ou une puissance morale qui gouverne un comportement et, lus les uns à la suite des autres, ils dessinent une trajectoire de décadence qui conduit à la catastrophe. À la fin de l'acte I, le chœur vante les plaisirs de la chasse et le bonheur de la vie des chasseurs, qui apparaît comme un âge d'or, loin de la corruption et des passions :

Heureuse nostre dure vie,
 Que la faim avare de l'or,
 La haine, ny l'amour encor
 N'ont à leurs poisons asservie.
 (*Ibid.*, v. 309-312, p. 86.)

§27

À ce stade, « L'amour qui espoinçonne / Toute creature à s'aimer » (v. 333-334) affecte seulement les cerfs au moment du rut tandis que le chasseur apparaît comme celui qui dompte cette bestialité. Par la suite, le chœur dénonce, entre les actes II et III, les méfaits de l'amour, et, entre les actes III et IV, le renversement en haine de l'amour dédaigné, avant de conclure sur la condamnation de la colère. D'un état qui ignore l'amour à l'amour, puis à la haine et au dépit et enfin à la colère, l'enchaînement est manifeste et permet de suivre l'éclatement de l'âge d'or initial sous la poussée des passions. Simultanément, la succession des thèmes suit le déplacement du centre de gravité de la représentation : d'Hippolyte à Phèdre puis à Thésée. Ces enchaînements révèlent à la fois la

mécanique presque inéluctable du sort qui conduit à la mort d'Hippolyte et fait apparaître la responsabilité de Thésée, qui est le bout de la chaîne comme l'objectif vers lequel elle était tendue. Or, dans l'avancée de ce processus funeste, les dieux n'ont aucune responsabilité : chacun des chœurs invoque une divinité tutélaire – Diane pour la chasse ; Vénus pour l'amour ; Pallas, déesse de la sagesse, contre le dépit et la jalousie ; Neptune pour la colère – mais elle préside ou s'oppose seulement à l'état que décrit le chœur et n'intervient pas dans la dynamique qui conduit d'un état à l'autre. Cette avancée répond à la logique interne de la passion. C'est d'ailleurs ce que rétorque la Nourrice à Phèdre qui prétend que ce sont les dieux qui ont fait naître son amour pour Hippolyte afin de causer son malheur :

» Ce n'est pas un hasard, s'il vient un infortune
 » De nostre seule faute, et non de la fortune :
 » Alors est-ce hasard, s'il nous eschet d'avoir
 » Quelque accident mauvais, que n'ayons peu prévoir.
 (*Ibid.*, v. 495-498, p. 93.)

§28

Le sort, cet enchaînement des événements qui conduit à la mort d'Hippolyte, n'a rien de surnaturel, puisqu'il obéit à des principes psychologiques strictement humains et parfaitement réguliers.

§29

Le processus tragique dans *Hippolyte* résulte donc d'une articulation étroite du destin et du sort, le second réalisant le premier. Thésée est seul responsable du sort funeste d'Hippolyte, et c'est dans cette responsabilité même que le destin s'accomplit : qui suit ses passions dans leur élan prédateur doit les suivre dans leur élan destructeur. Mais l'essentiel reste qu'en définitive, c'est Thésée qui décide le sort d'Hippolyte. À la rigueur, le destin aurait pu se satisfaire d'un départ sans retour du fils loin de son père, qui aurait constitué une cause d'explosion de la maison royale aussi efficace que sa mort. C'est la logique passionnée de son caractère qui porte Thésée à maudire son fils. Le destin crée le dispositif qui doit causer la chute du personnage, mais c'est le jeu des passions humaines qui détermine la manière précise dont se produira l'effet fatalement programmé. L'idéologie de la pièce repose en grande partie sur cette partition du processus fatal. En rapportant à Thésée la responsabilité de la mort d'Hippolyte, Garnier esquisse une définition politique du sort : c'est l'incidence d'une situation créée par le prince et par l'évolution de celle-ci sur le cours de l'existence des sujets. Les dieux et le destin gouvernent le devenir du roi et de l'État, cette évolution fatale oriente le sort des citoyens. En hiérarchisant ainsi ces deux puissances qui gouvernent le cours des vies humaines, Garnier réaffirme, sur le mode négatif, son idéologie monarchique. En 1567, il a publié un *Hymne de la*

monarchie, dans lequel il soutient que la domination d'un seul est l'unique mode d'organisation qui permet d'unifier une collectivité et d'y introduire la paix et la civilisation là où régnait auparavant division et sauvagerie : on ne saurait jouir de la liberté « qu'alors qu'un Prince humain nous tient en son pouvoir⁶ ». Cette conviction est une réponse à la première guerre de religion et à l'expérience de la division, car Garnier célèbre encore la monarchie comme la « Reine qui consomme / Les tumultes civils qui bourrellent les hommes⁷ ». Il faut un roi fort pour contenir la lutte des factions et, dans cet espoir, Garnier accepte même le risque de voir cette monarchie dégénérer en tyrannie, estimant que tout gouvernement peut se corrompre en régime autoritaire et qu'il y a plus de gain à attendre que tort à craindre en confiant les pleins pouvoirs à une seule personne. Le fond de la position de Garnier réside dans l'intuition d'une dépendance de la chose publique à l'égard du souverain, sur lequel elle se modèle : s'il est unique, elle sera unifiée. En liant le sort d'Hippolyte au destin de Thésée, Garnier transporte vers la maison du roi cette intuition qu'il a d'abord développée dans le domaine politique, et il réaffirme, même si c'est ici pour le pire, que le devenir des sujets dépend du monarque. Cette conception politique du sort a une contrepartie métaphysique : elle permet de rendre raison du sort funeste d'Hippolyte sans en imputer la responsabilité aux dieux. Le scandale de la mort de l'innocent s'en trouve atténué car il rentre dans le plan d'une justice divine, et il n'est pas gratuit, dans la mesure où il permet l'expiation du roi, et même son rachat. L'inflexion pénitentielle que Garnier donne à la fin de sa pièce est d'autant plus significative qu'on ne la trouve ni chez Euripide, ni chez Sénèque : Thésée envisage un instant le suicide, puis le repousse, pour continuer à vivre une vie de pénitent, solitaire dans un milieu sauvage (v. 2345-2362). La mort d'Hippolyte arrache le roi au cycle de la faute et ouvre le temps de l'expiation et du remords, qui correspond à une acceptation de l'ordre divin. Il y a en somme quelque chose de christique dans ce sacrifice de l'innocent qui opère le rachat du roi pécheur.

LE SORT DANS *LA TROADE*

§30

Dans *La Troade*, à la différence d'*Hippolyte*, destin et sort ne sont pas deux processus distincts qui engrenent logiquement l'un sur l'autre, mais le sort désigne le contrecoup d'un événement fatal sur les personnes qui sont concernées par lui sans en être acteurs. Le sort est en quelque sorte l'onde de choc du destin, ses répercussions individuelles. Un

⁶Garnier, *Hymne de la Monarchie*, v. 294, dans *Les Juifves, Bradamante, Poésies diverses*, éd. R. Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 225.

⁷*Ibid.*, v. 495-496, p. 231.

même événement peut ainsi être rapporté au destin ou au sort selon la personne qui en parle. Le chœur qui déplore Hector dans le cours de l'acte I de *La Troade* analyse la mort de ce héros par rapport au destin de Troie :

Tu estois le seul support
Le mur, le rampart, le fort
De notre destinée :
Nostre espérance mourut
Par le dard qui te ferut
Troye en fut ruinée.
Elle arresta les destins
Pendant que tu la soustins.
(*La Troade*, v. 219-226, p. 393.)

§31

Le destin vouait Troie à sa perte et Hector a pu un temps suspendre ce dynamisme : la mort d'Hector apparaît comme une nécessité dans l'application du plan fatal. Toutefois, au début de l'acte II, Andromaque attribue la responsabilité de sa mort au sort :

Alors je perdy tout, et me veis arracher
Par le sort impiteux, ce que j'avois de cher.
(*Ibid.*, v. 571-572, p. 410.)

§32

Si la mort d'Hector relève du destin, c'est dans la mesure où elle intéresse le devenir de la cité, à laquelle le destin s'attache en priorité ; mais si elle relève du sort, c'est dans la mesure où elle affecte Andromaque qui, pour être de maison royale, n'a pas en charge le commandement de la cité. En outre, dans les vers précédents, Andromaque distinguait son malheur personnel du malheur collectif déploré par le chœur :

Troye depuis n'aguere est destruite pour vous,
Mais pour moy dés le temps que mourut mon espoux. [...]
Alors, ô pauvre ! alors, Troye me fut destruite. [...]
Je souffris tous les maux qu'on endure en sa vie,
Et le sac d'Ilion qui me rend asservie,
A mes externes maux ne m'a rien ajouté
Que la seule douleur de ma captivité.
(*Ibid.*, v. 563-564, 570 et 573-576.)

§33

La mort d'Hector a fait éprouver à Andromaque une perte aussi forte et une douleur aussi intense que la ruine de Troie les fait éprouver aux Troyennes : la chute de la ville ne constitue pour elle que les « externes maux » qui amplifient sans vraiment l'augmenter le malheur intérieur qu'elle a commencé à ressentir auparavant.

§34

Cette analyse permet de retrouver la distinction du destin et du sort, alors même qu'elle n'est pas exprimée, dans un passage du discours d'Hécube qui ouvre la tragédie. Après avoir décrit la ruine de Troie, la reine se reprend :

Pense à ta propre perte, à ta propre tristesse.
Troie est un dueil publique où chacun a sa part,
Mais pleure ton Priam, reverable vieillard.
(*Ibid.*, v. 70-72, p. 387-388.)

§35

Ce glissement du « dueil publique » vers la « propre tristesse » de la reine, correspond à la distinction du destin et du sort telle que nous venons de l'analyser. On peut ainsi reconnaître que ce couple de notion organise la première réplique d'Hécube comme elle organisait celle de l'ombre d'Égée. Dans *Hippolyte* comme dans *La Troade*, la tragédie commence avec une présentation du destin de la cité qui détermine le cadre général de l'action puis, dans un même discours, par une présentation du sort qui frappe le personnage principal, et qui constitue proprement le sujet de la tragédie. Cette coïncidence entre le sujet tragique et le sort des personnages est soulignée par la situation des troyennes au début de *La Troade* : elles attendent de savoir de quel chef grec elles seront esclaves, c'est-à-dire, selon une expression récurrente, qu'on jette le sort sur elle :

Encor n'est-ce tout, on va jettant le sort
Sur chacune de nous qui sommes sur ce port.
(*Ibid.*, v. 107-108, p. 389.)

Ils vont jeter le sort sur les Troïques Dames.
(*Ibid.*, v. 289, p. 396.)

Le sort n'est pas jeté.
(*Ibid.*, v. 309, p. 397.)

Serois-je mise au sort ?
(*Ibid.*, v. 311, p. 398.)

§36

On peut ainsi saisir la construction singulière de *La Troade*, pièce à laquelle on a parfois reproché son manque d'unité : elle décline les sorts de différents personnages, les diffractions individuelles d'un même malheur commun. À la différence d'*Hippolyte*, il n'y a pas d'articulation logique du sort sur le destin, et de plus, nous l'avons vu, le destin n'obéit pas une logique claire, mais seulement à un enchaînement des faits.

§37

Si le sort correspond aux effets destructeurs démultipliés de l'événement fatal que constitue la chute de Troie, rien ne semble pouvoir arrêter l'onde de choc. Aucune fin ne permet de globaliser le sens du processus et de dégager l'intention qui orientait le cours des événements. Le sort des Troyennes résulte de la peur des Grecs de voir Troie se relever et de leur désir d'éteindre tout possible foyer d'où la guerre pourrait repartir. La fin de la pièce montre, avec le supplice de Polymestor, qu'ils ont échoué et que le projectile destructeur lancé par le destin contre Troie rebondira dans les foyers des vainqueurs. Garnier esquisse bien la possibilité de lire une finalité fatale dans cet enchaînement aveugle de désastres, mais fort conjecturale. Dans la dédicace à l'archevêque de Bourges, Renaud de Beaune, il souligne que

les passions de tels sujets nous sont ja si ordinaires, que les exemples anciens nous devront doresnavant servir de consolation en nos particuliers et domestiques encombres : voyant nos ancêtres Troyens avoir, par l'ire du grand Dieu, ou par l'inévitable malignité d'une secrète influence des astres, souffert jadis toutes extremes calamitez : et que toutefois du reste de si miserables et dernieres ruines s'est peu bastir, après le decez de l'orgueilleux Empire Romain, ceste tres-florissante Monarchie.

(*La Troade*, p. 378.)

§38

Garnier s'appuie ici sur la légende des origines troyennes des Français. Les causes de la chute de Troie sont obscures – colère de Dieu ou influence pernicieuse des astres – mais elle a rendu possible, bien des siècles plus tard, la monarchie française. Les Français de 1579, époque où les guerres de religion ravagent le royaume, peuvent donc reconnaître leur catastrophe dans celle de leurs ancêtres et espérer qu'elle annonce une nouvelle efflorescence monarchique heureuse et puissante, dans un futur indéterminé (en oubliant bien sûr que le désastre présent constitue la conclusion catastrophique de la période florissante de la monarchie française, et promet l'effondrement à la nouvelle monarchie qui doit venir). Dans *La Troade*, le destin n'est plus cause et justification du sort : il peut à la rigueur offrir une consolation, avec l'espoir d'un retour de faveur quand se sera épuisée la série des drames qui répercute dans le sort des témoins la catastrophe fatale.

L'ESCLANDRE TRAGIQUE

§39

Malgré les différences profondes qui distinguent les deux pièces, *Hippolyte* et *La Troade* présentent du moins cette ressemblance que l'une et l'autre prennent comme objet de représentation le sort des victimes collatérales de l'événement fatal – ce sont elles que désigne le titre –, et qu'elles interrogent la possibilité de l'articuler au destin du roi et de la cité. Et cette articulation apparaît pour le moins difficile. Le sort prend exemplairement la forme de l'enfant innocent victime des passions de ses aînés : c'est Hippolyte qui subit la colère d'Énée, Astyanax, Polyxène et Polydore qui subissent la peur des Grecs, leur pitié meurtrière ou la cupidité de leur protecteur. Moins encore que les Troyennes ils n'ont pu mériter ce sort, qui apparaît proprement scandaleux. Étymologiquement, *scandalum* désigne une pierre d'achoppement et, au sens propre comme au sens figuré, une chose qui peut faire tomber, provoquer la chute. En latin chrétien, le mot en est venu à désigner un fait qui peut induire à pécher. Le sujet tragique relève bien du scandale : il présente des rois sur le point d'effectuer une chute irrémédiable et il confronte le spectateur aux drames les plus noirs, aux situations les plus terribles, tout en refusant d'en dégager un sens évident ou d'indiquer un moyen d'en sortir, d'en rendre raison d'une manière qui suggérerait que la situation ne se reproduira plus. À terme, il peut même en venir à mettre en doute l'existence d'une providence ou d'un sens de l'histoire.

§40

Dans le lexique de Garnier, c'est le mot « *esclandre* » qui synthétise cette problématique. D'après les glossaires que Jean-Dominique Beaudin place à la fin de ses éditions de chacune des deux pièces qui nous occupent, il apparaît sept fois dans *La Troade* et seulement une fois dans *Hippolyte*, et il signifie : malheur. C'est un sens minimal, qu'on peut enrichir par la prise en compte de l'étymologie. *Esclandre* dérive de *scandalum*, et il partage donc une partie de son sens avec *scandale*. Un « *esclandre* », c'est d'abord un malheur qui fait tomber, qui provoque la chute de celui qu'il frappe, et peut-être aussi l'indignation du spectateur, porté à douter de la justice d'un tel effondrement. Si on considère les occurrences du terme dans *La Troade*, il est manifeste que Garnier se souvient du sens étymologique puisqu'il souligne que les esclandres proviennent d'en-haut, du ciel ou du destin, et qu'ils tombent sur une personne ou une chose. Le chœur évoque ainsi « les esclandres durs / De la tempeste fatale / Qui accravante les murs » de Troie (v. 1228-1230). Le verbe « accravanter » signifie *renverser, jeter à bas* si bien que les « esclandres » s'inscrivent dans une trajectoire descendante, envoyés par le ciel et le destin (« la tempeste fatale) vers Troie, pour la ruiner. De même, Hécube assure : « quel quel soit cet esclandre, [...] il vient sur moy descendre » (v. 1821-1822), et, plus loin, elle demande : « qui veit oncq tant de maux expandus, / Et tant d'esclandres durs

sur un chef descendus » (v. 2621-2622). Par deux fois, les esclandres *descendent sur* une personne ou « un chef ». Si les « maux » évoquent le malheur d'une manière qu'on peut dire objective, et en extension (« espandus »), les « esclandres » l'envisagent dans son incidence particulière sur une personne. C'est dire que l'esclandre survient au point d'articulation du destin et du sort, de l'intention qui règle le devenir des rois et des malheurs particuliers qui en retombent sur les personnes, concernées par mais pas actrices dans le désastre fatal. Une remarque de Pyrrhe confirme ce partage, au moment où il s'empare de Polyxène pour la mener au sacrifice, condition du retour des Grecs chez eux : il dit à Hécube être touché de ses plaintes mais ne pas pouvoir y répondre, car il se soucie du « salut commun de la Grèce » (v. 1604) et pour convaincre la mère de la victime, il lui dit : « vous sentez vostre esclandre, et les Grecques le leur » (v. 1608). Pourquoi évoquer seulement les femmes grecques (le nom est au féminin) alors que si les soldats ne pouvaient rentrer chez eux, leur malheur serait au moins aussi grave que celui qui affecterait leurs femmes solitaires ? C'est certainement pour garantir la symétrie avec Hécube, qui essaie de convaincre, mais c'est peut-être aussi parce que les « esclandres », comme le sort, désignent plutôt les malheurs des personnes *indirectement impliquées* dans une catastrophe fatale.

§41

Dans *Hippolyte*, le mot ne connaît qu'une occurrence, qui porte une nuance différente de celles de *La Troade*. Juste avant de descendre aux Enfers, la nourrice, déplorant la mort d'Hippolyte, se dit « authrice malheureuse d'un esclandre si grand » (v. 1886) pour Phèdre. Le mot semble indiquer ici une chute, non pas dans l'ordre de la grandeur politique, mais dans celui de l'honneur. La mort d'Hippolyte entache la réputation de Phèdre qui l'a injustement diffamé et qui en est la cause ; elle ternit sa gloire ou elle la lui fait perdre. *Esclandre* est ici synonyme de scandale, d'événement qui suscite l'indignation des témoins et compromet celui qu'il touche. Il est toujours question de perte de la grandeur, mais il s'agit ici de la grandeur symbolique ou du prestige que procure l'estime des observateurs. À cette différence près, le mot porte les mêmes significations que dans *La Troade* : il renvoie à la catastrophe qui constitue l'argument tragique, considérée sous un angle déterminé. On peut donc dire que la tragédie selon Garnier prend pour sujet un esclandre, le malheur scandaleux qui frappe des personnes particulières en contrecoup d'une catastrophe fatale, et qu'elle interroge la possibilité d'en rendre raison, de le réintégrer dans le plan d'une justice fatale, comme dans *Hippolyte*, ou de maintenir béant l'écart entre l'intention du destin et les dégâts collatéraux qui affectent tous ceux qui se trouvent autour, comme dans *La Troade*.

Quelques mots à propos de : Emmanuel Buron

Emmanuel Buron est professeur de littérature du XVI^e siècle à l'université Rennes 2. L'œuvre d'Étienne Jodelle constitue son objet d'étude fondamental et il prépare un ouvrage sur *La Poétique tragique d'Étienne Jodelle* ainsi qu'un recueil de quatre tragédies humanistes (dont *Cleopatre captive* et *La Troade*), à paraître chez GF-Flammarion en 2020 (en collaboration avec Julien Gœury). Il est également auteur de nombreux travaux sur la poésie du XVI^e siècle et sur la tragédie humaniste. Il a notamment dirigé les *Lectures de Robert Garnier. Hippolyte, Les Juifves* (Presses universitaires de Rennes, 2000). Il évoque encore *Hippolyte* dans : « La notion de personnage. L'ouverture spectrale comme dispositif métathéâtral » in Magda Campanini (dir.), *Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques. Croisements entre théâtre et roman* (Paris, Champion, 2018).

Pour citer cet article

Emmanuel Buron, « L'esclandre tragique. Destin et sort dans *Hippolyte* et *La Troade* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 16/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/516>.

« Des femmes gemissantes » : les chœurs de pleureuses dans les tragédies de Robert Garnier

Nina Hugot

INTRODUCTION

§1

Encore désigné par Peletier du Mans comme une « spécialité » du théâtre antique en 1545¹, le chœur devient rapidement une « marque spécifique » de la tragédie française de la Renaissance². S'ils sont imités de l'Antiquité, les chœurs tragiques du XVI^e siècle présentent, d'après Olivier Millet, un degré de caractérisation plus ferme que leurs homologues grecs et latins³. Cette caractérisation va de pair avec plusieurs phénomènes :

¹J. Peletier du Mans, « A tresvertueux et noble homme Crestofle Perot Ecuier Seneschal du Maine », *Œuvres complètes*, tome 1, éd. M. Jourde, J.-C. Monferran et J. Vignes, Paris, H. Champion, 2011, p. 103.

²F. Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste. Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1979, p. 18.

³O. Millet, « Voix d'auteur, voix du peuple ? L'identité et le rôle du chœur dans les tragédies françaises de la Renaissance à la lumière des interprétations humanistes de l'*Art poétique* d'Horace », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 2006, n° 30, 1-2, p. 85-98.

« goût prononcé pour les chœurs féminins, notamment de pleureuses, multiplication des chœurs dans la même pièce en fonction de la pluralité des points de vue qui s'affrontent et qui ne sont pas forcément articulés entre eux de manière unifiée, mais aussi complexité des rapports d'un même chœur avec son protagoniste et de ses points de vue à l'égard de ce "héros" ». Ces pistes d'analyse ouvrent de nombreux champs d'investigation ; ici, nous nous concentrerons sur les chœurs de pleureuses dans les tragédies de Robert Garnier.

§2

Historiquement, une pleureuse est une femme, rémunérée ou proche du défunt, qui participe à des funérailles en proposant un spectacle ostentatoire du chagrin, selon une gestuelle codifiée ; cette activité, attestée depuis l'Antiquité, est du reste toujours d'actualité⁴. Or, si l'épopée intègre à ses marges le deuil féminin, la tragédie évacue quant à elle les combats pour se concentrer sur la souffrance des femmes⁵, et propose souvent la mise en scène de chœurs de pleureuses⁶. Dès lors, ressuscitant la tragédie antique, les dramaturges de la Renaissance retrouvent ces figures féminines qui incarnent et représentent le deuil sur la scène. Chez Garnier, ces dernières sont en outre plus présentes que dans les hypotextes immédiats, et semblent détenir une importance toute singulière : nous en donnerons ici quelques éléments de description et d'interprétation.

LES CHŒURS MASQUÉS

§3

Les pleureuses mettent en œuvre une gestuelle très aisément reconnaissable, sur laquelle nous allons revenir, qui permet en théorie leur identification rapide. Pourtant, chez Garnier, les listes de personnages brouillent en partie, pour le lecteur ou le metteur en scène, cette identification.

§4

La grande majorité des tragédies du XVI^e siècle présente une liste des personnages⁷, qui caractérise souvent le chœur par son sexe, son appartenance ethnique ou politique,

⁴Pour un aperçu historique de ces pratiques, on consultera en priorité Jean-Luc Laffont, « Les pleureuses et crieuses d'enterrements dans la France méridionale », *Études sur la mort*, 2013, n° 144, p. 111-130. Nous renvoyons à sa bibliographie pour un aperçu plus complet.

⁵Sur ce point, voir N. Huston, « Pleureuses et rieuses, la guerre racontée aux femmes », *Les Temps Modernes*, vol. 38, n° 427, février 1982, p. 1478-1498. Pour la tragédie antique, C. Nancy, *Euripide ou le parti des femmes*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2016 notamment p. 13-33, et pour celle de la Renaissance E. Buron, « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole. Vue et parole dans les tragédies d'Estienne Jodelle », M. Gally et M. Jourde (dir.), *L'Inscription du regard : Moyen-Âge, Renaissance*, Fontenay aux Roses, ÉNS éditions, 1995, p. 127-168.

⁶Voir N. Loraux, *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990.

⁷Notons que celle-ci ne prend pas toujours ce nom, puisque, comme l'a montré Bénédicte Louvat-Molozay (« Les noms du *personnage* de théâtre de Laudun à d'Aubignac », M. Jourde et J.-C. Monferran

et parfois par une classe d'âge. *Porcie* et *Antigone* affichent trois chœurs dans leur liste des *dramatis personae*, dont, pour chacune, un féminin. Dans *Porcie*, première pièce du dramaturge, un « chœur » non déterminé occupe la scène durant les trois premiers actes ; il est relayé par un « chœur de soudards » à l'acte IV, puis par un « chœur de Romaines » à l'acte V, ce dernier venant pleurer le dénouement. Nous trouvons un procédé similaire dans *Antigone* : durant les trois premiers actes, le « chœur de Thebains » prend la parole ; le « chœur de vieillards » intervient à l'acte IV pour soutenir Antigone ; enfin, un « chœur de filles Thebaines », inventé par Garnier, se lamente lorsqu'Antigone lui dit adieu dans ce même acte IV⁸. Ainsi, ces deux tragédies font intervenir trois chœurs dont le dernier, le seul qui soit féminin, entre en scène pour pleurer la catastrophe. Or, cette configuration se retrouve dans deux autres tragédies de Garnier, sans que les listes initiales ou intermédiaires n'en rendent compte⁹.

§5

Cornélie n'annonce que « le chœur » dans sa liste initiale de personnages. Les listes intermédiaires donnent bien des actes I à III, puis à nouveau à l'acte V, la mention « le chœur », que celui-ci intervienne à la fin de l'acte ou dans le dialogue. À l'acte IV, « le chœur » intervient au milieu de l'acte, mais c'est, d'après la didascalie, un « chœur des Césariens » qui propose le *stasimon* final¹⁰. Comment comprendre alors que ce chœur masculin ne soit pas mentionné par la liste initiale des *dramatis personae* ? Faut-il y voir un acte volontaire ou un oubli de l'auteur ou de l'éditeur¹¹ ? De même, à l'acte III de *Cor-*

(dir.) *Le Lexique métalittéraire français (xvi^e-xvii^e siècles)*, Genève, Droz, 2006, p. 108 sq.), le terme de « personnage » utilisé par la première génération y est progressivement concurrencé par celui d'« entreparleur », puis par celui d'« acteur ». Pour une vision chronologiquement et géographiquement plus large, on pourra consulter Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux xvi^e et xvii^e siècles*, Genève, Droz, 2009, en particulier « La liste des personnages », p. 397-424. Sur ces listes, voir également G. Zaragoza, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 20-21, et V. Lochert, « Entreparleur, acteur, personnage : *who's who* dans les listes de *dramatis personae* aux xvi^e et xvii^e siècles ? », F. Lavocat, C. Murcia, R. Salado (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 55-67.

⁸Comme le note Jean-Dominique Beaudin (« Sophocle, modèle de R. Garnier », *Seizième siècle*, 2010, n° 6, p. 33-38), ce chœur de jeunes filles ne se trouve pas chez Sophocle.

⁹Outre la liste initiale, chaque tableau est précédé d'une liste intermédiaire, qui indique quels personnages vont y prendre la parole, pour des raisons moins dramatiques que typographiques : il s'agit de donner le nom entier des personnages dont on ne donnera plus ensuite, pour des raisons de place, que les trois premières lettres. Voir E. Buron, « La dramaturgie d'Hippolyte et des Juifves », E. Buron (dir.), *Lectures de R. Garnier : Hippolyte, Les Juifves*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 64.

¹⁰R. Garnier, *Cornélie*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Honoré Champion, 2002, v. 1458-1534, p. 119-122.

¹¹Cette pièce est la seule avec *Hippolyte* dont l'édition *princeps* est attribuée à Robert Estienne, et non à Mamert Patisson ; pour *Hippolyte* néanmoins, ce sont bien deux chœurs qui sont annoncés. Lorsque *Cornélie* est à nouveau imprimée en 1582 chez Mamert Patisson, en 1585 chez Robert Estienne, puis en 1588

nélie, alors que le « chœur » indéterminé est annoncé, l'héroïne dialogue brièvement avec un chœur féminin, non identifié par une didascalie, qu'elle trouve au beau milieu de lamentations :

CORN. Quel désastre inhumain vos yeux de larmes baigne ?
 Quel malheur survenu vous poind, tourbe compagne ?
 Pourquoi vostre estomac vous allez-vous battant,
 Et pourquoy poussez-vous un cri si éclatant ?
 Dites, mes chères sœurs, dites-moi, je trespasse
 Que je ne sçay quel deuil en vostre cœur s'amasse¹².

§6

L'adresse aux « chères sœurs » indique que ce chœur est féminin, et Cornélie décrit les gestes rituels, sur lesquels nous allons revenir¹³. Ce chœur revient à l'acte V, toujours dans un dialogue avec Cornélie :

CHŒUR. Pleurons, ô troupe aimée, et qu'à jamais nos yeux
 En nostre sein mourant, decoulent larmoyeux :
 Pleurons, et de soupirs faisons grossir les nûes,
 Faisons l'air retentir de plaintes continûes,
 Battons-nous la poitrine, et que nos vestemens
 Deschirez par lambeaux, tesmoignent nos tourmens :
 Que nos cheveux retors d'une soigneuse cure,
 Tombent de nostre chef flottans à l'avanture
 Sans richesse, sans art : que l'or qui jaunissoit
 De perles éclairé, loing de nos tempes soit.
 CORN. Las que feray-je plus ? O mes compagnes chères
 Vivray-je hélas vivray-je en ces douleurs amères¹⁴ ?

§7

La mention du « sein », de la « poitrine », des « cheveux », marque les corps du côté féminin, ce que confirme l'apostrophe de Cornélie aux « compagnes chères » ; pourtant, aucune didascalie ni liste de personnages n'évoque ce chœur de femmes. Dès

dans l'édition non revue par l'auteur, la même liste est reprise.

¹²R. Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 623-628, p. 75. L'éditeur rapproche ces vers des vers 245-249 du *Iulius Caesar*, où la Nourrice interroge Calpurnie sur la source de son deuil, *ibid.*, note 150, p. 75.

¹³À la fin de l'acte, le chœur indéterminé revient, voir R. Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 985-1064.

¹⁴R. Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 1899-1910, p. 137. En 1568, le deuil collectif était plus net, puisque Cornélie répondait : « Pleurons Dames pleurons, nous n'avons autres armes / Contre nostre malheur qu'un long torrent de larmes : / Pleurons le grand Pompée, et pleurons le trespas / De mon cher Geniteur, des poissons le repas », voir *ibid.*, p. 150.

lors, faut-il considérer que Garnier prévoit deux chœurs, un chœur principal féminin et le second composé de Césariens, ou plutôt trois chœurs, le premier représentant le peuple romain dans son ensemble, le second, les Césariens, et le troisième, un collectif de femmes ? Considérant le contenu du second chœur¹⁵, qui condamne la tyrannie (et n'est donc pas césarien) mais rapporte une expérience guerrière (et ne serait donc pas féminin), la seconde structure est possible, d'autant que nous la trouvons dans *Porcie* et *Antigone*, et peut-être dans *Hippolyte*. La liste de cette tragédie annonce en effet deux chœurs masculins, un chœur d'Athéniens et un chœur de chasseurs, mais, ici aussi, l'acte V fait intervenir un chœur de femmes¹⁶ :

CHŒUR. Faison, ô mes compagnes,
Retentir les montagnes,
Et les rochers secrets,
De nos regrets¹⁷ [...]

§8 Là encore, un chœur féminin (« compagnes ») intervient *in extremis* pour pleurer la catastrophe, et, comme dans *Cornélie*, aucune didascalie ni liste n'en rend compte¹⁸.

§9 Mieux encore, cette configuration se retrouve, sous une autre forme, dans *Marc-Antoine* et *Les Juives*. Dans *Marc-Antoine*, la liste des *dramatis personae* annonce un « chœur d'Égyptiens » et un « chœur des soldars de Cesar ». Or, à l'acte V, Cléopâtre désigne par l'apostrophe « Compagnes » un collectif à qui elle demande de pleurer et de déployer les gestes du deuil :

Vous compagnes, plorez, plorez, et de vos yeux
Faîtes sur luy tomber un torrent larmoyeux,
Les miens n'en peuvent plus, consommez de la braise
Que vomist ma poitrine ainsi qu'une fournaise.
Plombez vostre estomach de coups multipliez,

¹⁵Voir R. Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 551-622, p. 71-73.

¹⁶Dans son article sur les chœurs d'*Hippolyte* (« Les chœurs d'*Hippolyte* et la dialectique entre tragique et lyrisme », *Studi di Letteratura Francese*, janv. 1992, vol. 18, p. 95), Silvio Ferrari indique que ce dernier chœur est composé des « suivantes de Phèdre » mais ne développe pas.

¹⁷R. Garnier, *Hippolyte*, éd. J.-D. Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019, v. 2261-2264, p. 177.

¹⁸L'absence d'identification précise du chœur à chaque acte rend problématique leur lecture : soit il faut considérer que le chœur d'athéniens intervient des actes II à IV, mais alors il se contredit lui-même – ou évolue en fonction des comportements observés –, soit que le chœur de chasseurs revient à l'acte III, voire à l'acte IV, soit au contraire que nous avions à l'acte II (où le chœur exprime de l'empathie pour Phèdre, qu'il nomme « misérable dame »), les femmes, compagnes de Phèdre, qui reviennent à l'acte V pour se lamenter.

Tirez avec effort vos cheveux deliez,
 Outragez vostre face¹⁹ [...]

§10

Faut-il considérer qu'elle s'adresse à un chœur féminin non annoncé par la liste ? Cette hypothèse reste possible mais Cléopâtre pourrait plutôt apostropher ses deux compagnes, Charmion et Eras : ce collectif féminin suffirait pour accompagner le deuil. De même, dans *Les Juifves*, si le chœur unique accompagne souvent Amital dans ses lamentations, la reine prononce ces mots à la fin de l'acte V, après le récit du supplice infligé à Sédécie et ses enfants :

Mes filles soupirez, pleurez, soyez en deuil,
 Ayez durant vos jours cet exercice seul²⁰.

§11

Le chœur n'est pas annoncé par la liste intermédiaire et il ne prend pas la parole dans ce tableau : il semble plus probable qu'Amital s'adresse aux reines, les épouses de son fils Sédécie²¹, ce qui n'interdirait pas à un metteur en scène de placer le chœur des *Juifves* sur la scène²².

§12

Six des sept tragédies de Garnier présentent donc, au moment de leur dénouement, un collectif de femmes qui se lamente de la catastrophe, sans toujours être annoncé. Seule *La Troade* ne propose pas cette configuration ; néanmoins, elle met largement en scène, dans les actes précédents, les gestes rituels du deuil, qui sont donc présents dans l'ensemble des tragédies de Garnier.

DES GESTES CODIFIÉS ET ORCHESTRÉS

§13

En effet, ces chœurs et collectifs féminins mettent en œuvre la gestuelle codifiée des pleureuses. « Pleurs, sanglots, gémissements, larmes et coups assénés sur la poitrine et le

¹⁹R. Garnier, *Marc-Antoine*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Garnier, 2010, v. 1982-1988, p. 113. M.-M. Mouflard (*R. Garnier. 1545-1590, III : Les sources*, La Roche-sur-Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, 1964, p. 43) cite *Les Troyennes* comme source principale de ce passage de lamentation.

²⁰R. Garnier, *Les Juifves*, éd. M. Jeanneret, Paris, Gallimard, 2007, p. 146, v. 2013-2014. On trouve la même ambiguïté à l'acte III, lorsqu'Amital demande au « dolent troupeau » de prier avec elle Nabuchodonosor pour l'attendrir (v. 975 sq., p. 93) : le chœur n'est pas annoncé par la liste intermédiaire et ce sont les Reines qui lui répondent, mais il reste possible de considérer que le chœur se trouve sur scène.

²¹Emmanuel Buron considère du reste qu'elles sont un « sous-groupe » du chœur (« La dramaturgie d'*Hippolyte* et *Les Juifves* », art. cit., p. 68).

²²L'absence de prise de parole du chœur à l'acte V est en outre plus conforme au modèle grec de la tragédie.

haut du corps, et parfois perte de connaissance », mais aussi chant, cris et larmes²³ : nous observons ces gestes dans les extraits cités de *Cornélie* et de *Marc-Antoine*, et nous les retrouvons dans l'ensemble des pièces. Les pleureuses, comme leur nom l'indique, font couler les larmes à flots, ainsi que l'exprime le chœur féminin de l'acte V d'*Hippolyte* :

Que les larmes roulantes
De nos faces dolentes,
Des sablonneux ruisseaux
Enflent les eaux²⁴.

§14

Elles font également entendre leurs « regrets » (v. 2264), souvent constitués du chant plaintif du chœur qui emprunte un schéma métrique et rimique différents des dialogues²⁵. En outre, elles mettent en œuvre une gestuelle conventionnelle et reconnaissable :

Plombons notre poitrine
D'une dextre mutine,
Et nous faisons de coups
L'estomac roux²⁶.

§15

Il s'agit de se frapper la poitrine, et parfois de se dénuder pour pouvoir se battre le « triste sein²⁷ », mais aussi de se délier les cheveux, comme Hécube le demande aux Troyennes à l'acte I de *La Troade*²⁸. Les cheveux détachés et la nudité partielle pourraient marquer le caractère socialement inconvenant de l'événement ; c'est précisément sous

²³O. Millet, « La représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) » M.-M. Fragonard (dir.), *Par Ta colère nous sommes consumés. Jean de la Taille auteur tragique*, Orléans, 1998, p. 304-309.

²⁴R. Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 2269-2272, p. 177.

²⁵Pour une analyse de ces chants déploratifs et de leur structure, voir F. Dobby-Poirson, *Le Pathétique dans le théâtre de R. Garnier*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 359-374, F. Charpentier, « Naissance de la tragédie poétique en France », *Par Ta colère nous sommes consumés*, op. cit., p. 78 et O. Millet, « La tragédie humaniste de la Renaissance (1550-1580) et le sacré », A. Bouvier Cavolet (dir.), *Le Théâtre et le sacré*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 69-94.

²⁶R. Garnier, *Hippolyte*, op. cit., v. 2301-2304, p. 178.

²⁷R. Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 165-176, p. 391 puis 189-196, p. 392.

²⁸*Ibid.*, v. 159-160, p. 391. De même, lorsqu'Andromaque trouve le chœur au début de l'acte II, elle indique encore que les troyennes arrachent leurs « tresses blondissantes », pleurent et se battent l'estomac (v. 557-560, p. 410).

cette forme que ces gestes se sont ritualisés²⁹.

§16

Cette codification implique depuis l'Antiquité que ces gestes soient en partie réservés aux femmes³⁰. Plus précisément, d'après Hélène Monsacré, ils sont possibles mais nécessitent une adaptation dès lors qu'ils passent au masculin³¹ ; en outre, ils se déploient alors en dehors du rite officiel. Dans *Hippolyte*, le messager rapporte que des hommes ont mis en œuvre les gestes du deuil lorsque leur chef est mort :

Nous qui l'avons servi, nous jettons contre terre,
Nous deschirons la face, et chacun d'une pierre
Nous plombons la poitrine, et de cris éclatants,
Palles et deformez, l'allons tous lamentans³².

§17

Pour les corps masculins, les pleurs et les cheveux disparaissent, mais les autres gestes sont conservés. De même, dans le récit que fait le Prophète du sacrifice des enfants à la fin des *Juifves*, il est question de la réaction de Sédécie, leur père :

Et ce pendant le pere
Voyant choir à ses pieds sa geniture chere,
Qui l'appelle en mourant, et qui luy tend les bras,
Transpercé de douleur, donne du chef à bas,
S'outrage de ses fers, se voit contre terre,
Et tasche à se briser le test contre une pierre :

²⁹D'après Danièle Alexandre-Bidon, cela s'explique par le caractère extraordinaire de l'expérience de la mort : « La mort est une rupture. Dans bien des cas, les gestes qui l'accompagnent constituent eux aussi une double rupture : rupture avec la morale chrétienne des gestes, qui suppose une modestie de la tenue, rupture avec la vie normale, qu'exacerbe la gesticulation mortuaire. Car les gestes du deuil ne relèvent pas de l'acceptation calme et sereine de la mort et de la décision divine. En la matière, l'excès est la règle, voire la norme supportée, sinon souhaitée, par l'Église qui n'a jamais pu efficacement interdire les désordres et empêcher les manifestations de la douleur ». En outre, ces gestes n'en sont pas moins « une réponse organisée à un événement perturbant et dramatique » puisqu'ils sont codifiés. Voir « Gestes et expressions du deuil », D. Alexandre-Bidon et C. Treffort (dir.), *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, p. 121.

³⁰ « Dès l'abord, il faut souligner que les pleureuses et les cris d'enterrements sont unanimement présentés (par les contemporains d'abord, les ethnologues, anthropologues et historiens ensuite) comme une pratique exclusivement féminine, ce qui se vérifie en tout temps et lieux », J.-L. Laffont, « Les pleureuses et crieuses d'enterrements dans la France méridionale », *op. cit.*, p. 112.

³¹H. Monsacré, *Les Larmes d'Achille. Le Héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, Albin Michel, 1984, notamment p. 33-34 et 142-143.

³²R. Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, v. 2139-2142, p. 171.

Rugist comme un lyon, ronge ses vestemens,
Adjure terre et ciel, et tous les elemens³³.

§18

Sédécie « ronge » plutôt que de « déchirer » ses vêtements, il s'outrage, non la « poitrine » mais la « test[e] » et il « rugist comme un lyon » : nous voyons là l'adaptation masculine des gestes du deuil. Surtout, si le spectateur entend parler de ces gestes masculins, il est bien une différence majeure avec ceux du deuil féminin : il ne les voit jamais accomplis sur scène. Peut-être faut-il y voir dès lors le respect d'une règle de convenance, qui implique qu'à chaque sexe corresponde un type d'activités³⁴ : ainsi, trois chœurs masculins sont caractérisés par leur activité guerrière (les chasseurs d'*Hippolyte*, les soldats de *Porcie* et les Césariens de *Cornélie*). Dans ces cas, la caractérisation sexuée et sociale du chœur permet de représenter un groupe spécifique qui évoque son mode de vie ; les pleureuses ne discutent pas sur leur condition, mais interviennent en tant que spécialistes d'un rituel social³⁵.

§19

Si la gestuelle est codifiée, il est mieux encore chez Robert Garnier une « orchestration du deuil », une mise en scène des gestes qui apparaît en tant que telle³⁶. Dès *Porcie*, à l'acte V, la nourrice encourage le chœur dans ses lamentations, et, après le récit de la mort de l'héroïne, elle en règle le sujet, la tonalité et l'*actio*. Elle demande d'abord au chœur de

³³R. Garnier, *Les Juives*, op. cit., v. 1987-1994, p. 145. D'après M.-M. Mouflard, op. cit., p. 77, cette description de la douleur paternelle ne se trouve pas dans la source sénéquienne de cette scène (*Thyeste*) ; nous n'en avons pas trouvé la source. Plus tôt dans le récit, le prophète évoque aussi les gestes de deuil réalisés par les témoins de la scène (v. 1931-1936, p. 142).

³⁴Dans un passage souvent cité, Horace concentre l'*aptum* du personnage sur la question de l'âge, en définissant quatre périodes : l'enfance, la jeunesse, l'âge adulte, la vieillesse (*Art poétique*, v. 156-178, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, [1934], 1989, p. 210-212). L'idée est que la représentation doit coïncider avec ce qui est attendu du spectateur : chaque personnage devra parler de façon convenable pour son âge. Des vers 112 à 118, Horace évoque d'autres critères : « Il sera très important d'observer si c'est un dieu qui parle ou un héros, un vieillard mûri par le temps ou un homme encore dans la fleur d'une fougueuse jeunesse, une dame de haut rang ou une nourrice empressée, un marchand qui court le monde ou le cultivateur d'un petit domaine verdoyant, un Colchidien ou un Assyrien, un fils de Thèbes ou un fils d'Argos » (*ibid.*, v. 112-118, p. 208). Il est ici question d'adapter le langage et les propos du personnage à ses caractéristiques de sexe, d'âge, d'ethnie et de statut social. Nous développons ce point dans notre thèse, « *D'une voix et plaintive et hardie* ». *La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583*, à paraître.

³⁵Rappelons qu'un chœur doit être non mixte à la Renaissance, ce sur quoi nous sommes également revenue dans notre thèse à paraître.

³⁶Nous nous référons à Jean Braybrook (« Robert Garnier et l'orchestration du deuil », *Revue des Amis de Ronsard*, 2014, n° 27, p. 67-85), même s'il n'étudie pas spécifiquement la manière dont les personnages individualisés peuvent guider le chœur dans les gestes du deuil. L'article rend compte de l'omniprésence des larmes dans le théâtre de Garnier, interroge leur portée politique ainsi que leur effet sur le spectateur.

pleurer Brutus : « Chantons d'une vois / Brute notre support³⁷ ». Ensuite, elle réoriente les plaintes vers Porcie :

C'est assez pour luy,
Nostre Brute est contant,
Faites qu'aujourd'huy
Porcie en ait autant³⁸.

§20

Elle invite enfin les Romaines à pleurer sur leur propre sort puisque les guerres civiles ne voient pas leurs conséquences limitées aux Grands :

Plorez, filles pleurez pour vos propres miseres,
Qui retiendrez icy vos ames prisonnières,
Plorez vostre malheur, pleurez, hélas ! pleurez
Les infinis tourmens que vous endurez³⁹.

§21

D'après l'éditeur, la source de cette scène de *Porcie* se trouve précisément dans *Les Troyennes* de Sénèque⁴⁰ ; nous retrouvons donc cette configuration à l'acte I de *La Troade*, où Hécube règle la mise en œuvre de ces gestes par le chœur :

Mais, pourquoy, cher troupeau : pourquoy filles captives
N'emplissez-vous de cris ces resonnantes rives ?
Pourquoy cessent vos pleurs, et pourquoy cessez-vous
D'ouvrir vostre poitrine et la plomber de coups ?
Pleurons nostre Ilion, ô filles, pleurons Troye,
Et que le Ciel sanglant nos cris funebres oye.
Les obseques faisons de Troye, et que les bois
D'Ide malencontreuse entendent nostre voix⁴¹.

§22

Dès lors, une plainte partagée s'installe entre Hécube et les Troyennes :

³⁷R. Garnier, *Porcie*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Honoré Champion, 1999, v. 1945-1946, p. 116.

³⁸*Ibid.*, v. 1965-1968, p. 117.

³⁹*Ibid.*, v. 1993-1996, p. 118.

⁴⁰Voir Sénèque, *Les Troyennes*, dans *Tragédies*, éd. F.-R. Chaumartin et O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2013, v. 63-162, p. 474-481. Certaines expressions sont directement traduites, par exemple, concernant les vers cités, « c'est assez pour luy » traduit « *satis Hector habet* » (*ibid.*, v. 130, p. 478).

⁴¹R. Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 117-124, p. 389. Ici Garnier suit Sénèque d'assez près.

LE CHŒUR. Allez Royne venerable
 Lamentez vostre accident,
 Levez la main miserable,
 Nous vous irons secondant.
 Las ! nous vous suivrons, chetives,
 Vos plaintes accompagnant :
 Aux pleurs qui nous vont baignant
 Nous ne sommes apprentives.
 HECUBE. Sus donc, compagnes fideles
 De nos malheurs, déliez
 Déliez les tresses belles
 De vos cheveux deliez⁴².

§23 D'autres gestes du deuil sont mis en œuvre, et c'est bien Hécube qui décide d'y mettre fin, ce qu'elle exprime en reprenant l'alexandrin :

Cessez, filles, cessez vos langoureuses plaintes,
 Estouffez les soupirs de vos ames contraintes,
 Laissez laissez vos pleurs, vos gemissables pleurs,
 Laissez vos tristes chants, et les tournez ailleurs⁴³.

§24 Hécube propose ici une direction d'acteurs : de sa parole dépendent les gestes mis en œuvre par les Troyennes. Dans *Les Juives*, c'est d'abord le chœur qui demande à Amital de l'accompagner dans ses larmes :

Royne mere des Rois du desastreux Sion,
 Ores nostre compagne en dure affliction,
 Souspirez, larmoyez nos cruels infortunes,
 Et comme ils sont communs, soyent nos larmes communes⁴⁴.

§25 La reine recommande ensuite les gestes rituels :

AMITAL. Rompons nos vestemens, decouvrons nostre sein,
 Aigrissons contre luy nostre bourrelle main :

⁴² *Ibid.*, v. 149-160., p. 390-391.

⁴³ *Ibid.*, v. 257-260, p. 394-395.

⁴⁴ R. Garnier, *Les Juives*, *op. cit.*, v. 393-396, p. 64.

N'épargnons nos cheveux et nos visages tendres,
Couvrons nos dos de sacs, et nos testes de cendres⁴⁵.

§26

Seule Antigone, qui utilise l'apostrophe « mes sœurs », ne fait que mettre un terme aux gestes de deuil – et nous apprend donc que le chœur les déploie :

Vous degoutez de pleurs, vos yeux en sont noyez,
Ne larmoyez pour moy, mes sœurs, ne larmoyez,
Pourquoy sanglotez vous ? pourquoy vos seins d'albâtre
Allez-vous meurtrissant de force de vous battre⁴⁶ ?

§27

Dans le deuil orchestré par Garnier, les chœurs de pleureuses ont une place majeure : le dramaturge explore différentes interactions possibles avec les personnages individualisés et insiste sur la dimension spectaculaire de ces gestes, permettant d'exercer ponctuellement les héroïnes à la direction d'acteur. En tant que rituel spectaculaire orchestré par les héroïnes, le deuil tient une place majeure dans la représentation tragique.

LES PLEUREUSES AU CŒUR DU SPECTACLE TRAGIQUE

§28

L'unique source directe de ces scènes d'orchestration du deuil est *Les Troyennes* de Sénèque, que les éditeurs invoquent pour *La Troade* mais également pour les autres passages étudiés. Comment comprendre alors que les pleureuses se répandent dans l'œuvre de Garnier ?

§29

On pourrait avancer que ces gestes donnent une connotation antique au spectacle : entendant faire revivre le théâtre antique, le dramaturge systématiserait la présence de ces femmes, pour donner une place aux gestes du deuil ainsi qu'à la forme du thrène⁴⁷. Au-

⁴⁵*Ibid.*, v. 473-476, p. 67. Amital détourne ensuite ces gestes en prière faite à Dieu, ce qui est une particularité de cette tragédie biblique : « Amital. Levons nos mains au ciel et nos larmoyans yeux, / Jettons-nous à genoux d'un cœur devotieux, / Et soupirant ensemble à sa majesté haute, / Le prions qu'il luy plaise effacer nostre faute », *ibid.*, v. 536-540, p. 70, puis le chœur l'invite à se lever (« Madame levons-nous, levons nous ») lorsque la reine arrive, *ibid.*, v. 565, p. 71.

⁴⁶R. Garnier, *Antigone*, éd. J.-D. Beaudin, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 153, v. 2222-2225.

⁴⁷Sur la volonté des dramaturges de la Renaissance de faire revivre le spectacle antique, on consultera par exemple O. Millet, « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance », F. Lavocat, F. Lecerclé (dir.), *Dramaturgies de l'ombre. Actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII (27-30 mars 2002)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 85-100. Pour le thrène, ou sa forme tragique, le *kommos*, rappelons qu'Aristote le définit comme « un chant de lamentation commun au chœur et aux acteurs sur scène », *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 102, 1452b ; on consultera également sur ce point F. Dobby-Poirson, *Le Pathétique dans le théâtre de R. Garnier*, op. cit., p. 359-374.

delà du modèle théâtral, il s'agirait de donner sa place à une forme de folklore, puisque cette fonction des femmes est attestée historiquement, depuis l'Antiquité et jusqu'à l'époque moderne. En 1581, Claude Guichard évoque les « femmes à gages », qui animaient encore les rites funéraires des premiers chrétiens :

Ils prenoient des femmes à gages pour pleurer, ce qu'encor aujourd'hui on observe en quelques endroits d'Italie : Tant elles que les parentes en demonstration de leur deuil se blessoient les bras jusques au sang, s'arrachoyent les cheveux, esgratignoient la face, se retroussoyent jusques au coude, et s'affeubloyent au demeurant de noir⁴⁸.

§30

Ce traité montre à quel point le rituel funéraire code les comportements de façon genrée. En 1575, Belleforest rapporte ces coutumes à la Grèce, mais aussi à la Gascogne :

Et cecy ne se fait pas seulement en Grèce, veu que nostre Gascoigne use encor de ces sottes façons de faire et qu'en Bigorre on prend des femmes pour plourer les morts et lesquelles font un pareil service et crierie que ces urleuses et pleureuses de la Grèce⁴⁹.

§31

Ainsi, les chœurs de pleureuses auraient une valeur de vraisemblance historique dans les pièces à sujet antique, mais elles font partie du monde contemporain du spectateur ; elles sont néanmoins perçues assez négativement, et Guichard comme Belleforest conservent une étrangeté chronologique ou géographique. Dès lors, concernant la représentation,

⁴⁸C. Guichard, *Funérailles et diverses manieres d'ensevelir des Romains, Grecs, et autres nations*, Lyon, Jean de Tournes, 1581, fol. 519, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79187r> (page consultée le 20 novembre 2019). Il évoque ensuite la condamnation de ces gestes depuis Jean Chrysostome. Pour les pleureuses romaines, voir *ibid.* par exemple fol. 26, fol. 34 et notamment fol. 39 pour les femmes qui « feignent » les larmes pour susciter la compassion : il insiste sur la codification et l'importance des larmes féminines (« Car sans pleurs ne se devoient porter les funerailles ») et montre, notamment fol. 45 que les gestes du deuil diffèrent selon le sexe des endeuillées (« ainsy la loy attribuant à chasque sexe ce qui luy est propre, a faict ce qui est bienseant et convenable à chacun »). Il décrit alors les gestes féminins, menés par la proche parente, et suivis par d'autres : « ayant les cheveux destressés et pendans, se battant à nud la poitrine, s'escriant et lamentant amerement et appellant souvent le mort par son nom ». Pour les gestes de deuil des femmes grecques, cette fois moins ritualisés, voir fol. 251 notamment, où il explique que c'est non un collectif mais la plus proche parente du défunt qui se lamente : « Et en signe d'extreme douleur, deschiroit ses habillemens, s'esgratignoit la gorge et la face, et s'arrachoit les cheveux de la teste, ou bien les couppoit, et en couvroit apres et environnoit le corps du trespasé », avant les lamentations collectives.

⁴⁹F. de Belleforest, *Cosmographie*, part 2, cité par D. Alexandre-Bidon, *loc. cit.*, p. 128. D'après J.-L. Lafont (*loc. cit.*), ces pratiques sont encore vivaces dans la France méridionale du xvi^e siècle malgré leur condamnation par les autorités.

il faut envisager une mise en œuvre au moins partielle du rite, et rien n'interdit de penser que les acteurs et actrices pouvaient accomplir avec le plus de fidélité possible au texte ces gestes culturellement prévus et codifiés, connus et peut-être vus des contemporains.

§32

Au-delà du rapport à l'Antiquité, il faut encore comprendre les pleureuses dans la conception tragique spécifique de Robert Garnier. La critique a largement étudié l'importance et le caractère spectaculaire de la lamentation chez le dramaturge⁵⁰. Vincent Dupuis fait de la femme en deuil l'image même de ce théâtre : elle incarnerait la « poétique de la déploration » propre à Garnier⁵¹. De même, Gillian Jondorf considère que la femme en deuil (« *Mourning Woman* ») est caractéristique (« *characteristic figure* ») du théâtre de Garnier :

Her grief may be for sons (Jocaste), a husband (Porcie, Cornélie), a lover (Cléopâtre, Phèdre), or a whole nation (Hécube, Amital) ; whichever of these she mourns, she is the most eloquent figure in Garnier's tragedy, and often voices his compassion and respect for the victims of war⁵².

§33

Mais précisément, plus encore que « la femme » en deuil, il nous semble que les pleureuses – les femmes en deuil – révèlent le sens profond du tragique chez Garnier : le malheur n'est plus chez lui individuel mais collectif⁵³. Dès *Porcie*, le deuil de l'héroïne, qui perd son époux, est représentatif d'un malheur plus global, celui des guerres civiles romaines. C'est ce qu'exprime la nourrice, qui rapporte le retournement de fortune à la ville de Rome :

LA NOURRICE. Quiconques voudra voir combien est tromperesse
La faveur que depart l'inconstante Deesse,

⁵⁰Voir L. Frappier, « Le spectacle des passions sur la scène humaniste : fonction et statut de la lamentation dans les tragédies profanes de R. Garnier », dans M.-F. Wagner, L. Frappier et C. Latraverse (dir.), *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XVI^e au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 319-341 ainsi que V. Dupuis, « Figures du deuil féminin dans le théâtre de Robert Garnier », *RHR*, juin 2015, n° 80, p. 15-38.

⁵¹V. Dupuis, *Le tragique et le féminin. Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 99-120.

⁵²G. Jondorf, *Robert Garnier and the Themes of Political Tragedy in the Sixteenth Century*, London, Cambridge University Press, 1969, p. 144-145.

⁵³On peut citer à ce sujet ces mots de Jean Emelina : « Ce qui meurt d'abord chez Garnier et qui va fournir d'acte en acte matière à d'amples déplorations lyriques, c'est un pays, c'est un peuple. Tragédies collectives dont les héros n'offrent que l'illustration dernière ; derniers soubresauts au sein d'une désolation générale orchestrée par le chœur ». Voir « La mort dans les tragédies de R. Garnier », M. Accarie (dir.), *Mélanges J. Larmat : Regards sur le Moyen Âge et la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 322.

Et combien follement nous tourmentons nos cœurs
 Après la vanité de ces vaines grandeurs.
 Qui voudra voir combien les puissances mondaines
 Sujettes au destin balancent incertaines,
 Rome, te vienne voir⁵⁴.

§34

En outre, la série des malheurs continue à l'acte V, puisque Porcie, puis la nourrice, se tuent. Si le dénouement est ainsi « ensanglanté⁵⁵ », il augmente le nombre de personnages touchés par le renversement sur la scène. Le « chœur de filles » qui entre en scène à l'acte V s'exclame alors :

CHŒUR. Jamais pauvre Cité
 Ne trouveras-tu fin à ta calamité⁵⁶ ?

§35

La même analyse est possible pour *Cornélie* : Cicéron augmente d'emblée la portée du renversement en regrettant la « civile fureur » qui ravage Rome⁵⁷. Plus tard, lorsque Cornélie se lamente auprès de lui de la mort de Pompée, le philosophe lui indique que « le desastre est commun », et précise : « Il n'est presque celui qui de son parentage / Ne lamente quelqu'un en ce publique orage⁵⁸ ». Le chœur semble alors se souvenir des propos de celui de *Porcie* :

CHŒUR. Jamais y eut-il ville où la calamité
 Fit si cruel séjour qu'ore en cette cité⁵⁹ ?

§36

Dans ces pièces, si le chœur de femmes se lamente, ce n'est donc pas seulement pour le sort d'un autre, mais également pour le sien : loin d'être des « femmes à gages », les pleureuses sont concernées par le renversement de fortune et expriment une douleur réelle. Dans *La Troade* et *Les Juifves*⁶⁰, ce phénomène est peut-être encore amplifié, comme l'expriment les Juifves lorsqu'elles se lamentent de la mort de l'époux d'Amital :

⁵⁴R. Garnier, *Porcie*, op. cit., v. 403-409, p. 58.

⁵⁵*Ibid.*, « Argument », p. 43.

⁵⁶*Ibid.*, v. 1827-1828, p. 112.

⁵⁷R. Garnier, *Cornélie*, op. cit., v. 49, p. 45. Voir aussi l'acte III, où Cicéron fait de la « cité » la victime du renversement de fortune, *ibid.*, v. 745-830, p. 82-85.

⁵⁸*Ibid.*, v. 435-440, p. 63.

⁵⁹*Ibid.*, v. 1875-1876, p. 136.

⁶⁰Sur ces deux chœurs, voir notamment Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 199-212. Elle montre que ces deux tragédies étaient caractérisées par une importance plus grande donnée au collectif ainsi que par une « thématization de la plainte ».

CHŒUR. Las sa mort fut la nostre, et depuis, les miseres,
 Renaissant coup sur coup, nous furent ordinaires.
 Avec luy le Royaume eut un mesme trepas⁶¹.

§37 Plus tôt à l'acte II, le chœur des « Juifves » indique « trebucher en captivité », comme d'autres héroïnes tragiques avant lui⁶². De même, Hécube signale dès l'ouverture de *La Troade* le caractère collectif du malheur :

Quiconque a son attente aux grandeurs de ce monde [...]
 Me vienne voir chetive, ô Troye ! et vienne voir
 En cendres la grandeur que tu soulois avoir :
 Nous vienne voir, ô Troye ! ô Troye ! et qu'il contemple
 L'instable changement du monde, à nostre exemple⁶³.

§38 Le passage du « je » au « nous » témoigne de l'implication du chœur, qui évoque lui-même « [ses] longues calamitez⁶⁴ », et qu'Hécube désigne ainsi à l'acte III :

Compagnes, qui naguere estiez l'honneur de Troye,
 Et maintenant des Grecs estes le vile proye⁶⁵ [...]

§39 Le chœur a lui aussi subi un renversement de fortune. La collectivité du « desastre » est un élément essentiel de l'interprétation du spectacle tragique de Garnier : les chœurs de pleureuses témoignent alors de l'élargissement du malheur en temps de guerres civiles.

§40 Dès lors, nous pouvons envisager à nouveau le cas de *La Troade*, qui se distingue par l'absence de communauté des pleurs au moment du dénouement. Dans cette pièce, le chœur de femmes est déterminant dans le déroulement de l'intrigue. C'est lui qui ramène à Hécube le corps de Polyxène, à l'acte IV, et qui, en le lavant dans la mer, découvre le cadavre de son frère Polydore. Mieux encore, le chœur aide Hécube à se venger de Polymestor, et les femmes paraissent moins agir sous les ordres d'Hécube qu'en accord avec elle⁶⁶. Là où bien des personnages secondaires auraient tenté de détourner la reine de la vengeance, le chœur s'associe immédiatement au projet qu'elle énonce à la fin de l'acte IV :

⁶¹R. Garnier, *Les Juives*, op. cit., v. 419-421, p. 65.

⁶²R. Garnier, *Les Juives*, op. cit., v. 294, p. 60. Sur le rôle structurant du chœur dans la pièce, on consultera Trevor Peach, « More on *Les Juives* : the function of the chorus », *French Studies Bulletin : A Quarterly Supplement*, winter 1998, vol. 6, n° 21, p. 3-6, qui décrit notamment le chœur comme « the key unifying force of the play », p. 4.

⁶³R. Garnier, *La Troade*, op. cit., v. 1-10, p. 385. Garnier suit ici Sénèque.

⁶⁴*Ibid.*, v. 1197, p. 439.

⁶⁵*Ibid.*, v. 1235-1236, p. 440.

⁶⁶Voir notamment *ibid.*, v. 2565-1610, p. 499-501.

CHŒUR. Le Tyran est ici : car sçachant la nouvelle
De nostre sac Troyen, est venu l'infidelle
Aux obseques de Troye, à fin de butiner
Et d'offrir son secours pour nous exterminer.
Nous pourrons feintement l'attirer en nos tentes
Sous espoir de proffit : nous vous serons aidantes⁶⁷.

§41

Durant la réalisation du crime, le chœur se divise : une partie aide Hécube et l'autre, peut-être un coryphée, commente l'action. Ainsi, lorsqu'Hécube rapporte la vengeance, elle n'utilise pas le singulier mais le pluriel :

Ce sont là de nos faitcs, ce sont de nos proüesses,
Ce sont marques de nous et de nostre vertu :
Nous avons de tels jeux Polydore esbatu⁶⁸.

§42

Polymestor lui-même reconnaît le rôle des femmes :

Hecube ceste vieille, et le troupeau captif
Des filles d'Ilion, m'ont ainsi fait chetif⁶⁹.

§43

Il évoque plus loin les « Troades captives » qui l'ont reçu dans la tente⁷⁰ : c'est bien au moment de la réalisation du crime que le titre prend son sens, que le collectif de femmes accomplit peut-être « la troade », son propre exploit épique. Or, au-delà des commentaires misogynes de Polymestor⁷¹, le sexe du chœur est nécessaire à la vengeance puisqu'Hécube utilise les préjugés du roi sur la faiblesse des femmes pour le faire entrer dans la tente :

POLYMESTOR. Qui maintenant y est ?

HÉCUBE. Des femmes gemissantes⁷².

⁶⁷ *Ibid.*, v. 2282-2296, p. 486-487.

⁶⁸ *Ibid.*, v. 2488-2490, p. 496.

⁶⁹ *Ibid.*, v. 2521-2522, p. 498.

⁷⁰ *Ibid.*, v. 2572, p. 500.

⁷¹ « O l'exécrable sexe », *ibid.*, v. 2466, p. 495.

⁷² *Ibid.*, v. 2436, p. 494.

§44

Chez Euripide, c'est Polymestor qui demande à Hécube si les tentes sont « vides de mâles » ; ce n'est donc pas elle qui utilise le lieu commun à ses fins mais lui qui sous-estime la force féminine⁷³. Hécube détourne ici la topique auprès de Polymestor, et, en ajoutant l'idée des gémissements, forme la moins aboutie du deuil⁷⁴, Garnier détourne le procédé qu'il a employé jusqu'ici : pour une fois, la tragédie ne s'achèvera précisément pas avec les lamentations des pleureuses. L'ironie d'Hécube résonne donc tout singulièrement si l'on songe à l'ensemble des pièces de Garnier. Enfin, la reine reste sur scène pour se lamenter et pour s'indigner une dernière fois :

HEC. Et vous, Dieux, le sçavez et vous n'en faites cas !
Et vous, Dieux, le voyez, et ne nous vengez pas !
Ce seul Roy, le loyer de ses cruautéz porte,
Ce qui fait toutefois que je me reconforte,
Et m'allaitte d'espoir, que quelques-uns encor
Pourront estre punis comme Polymestor⁷⁵.

§45

La tragédie s'achève sur un futur : « plus qu'un avertissement aux Achéens, il pourrait s'agir d'une nouvelle et sévère *Remonstrance au peuple de France* »⁷⁶, pour Jean-Dominique Beaudin. Dans notre perspective, Hécube clôt la tragédie sur l'idée que, si les dieux ne font pas justice, les femmes peuvent s'en charger – c'est ce qu'ont démontré Hécube et les Troyennes dans la pièce et, *in fine*, la reine insiste sur le caractère reproductible de leur action. *La Troade* indique donc que le deuil féminin peut aisément se retourner en énergie vengeresse – et peut-être Hécube encourage-t-elle les spectatrices à reproduire son cheminement – ; la pièce révèle alors les dangers du deuil des femmes⁷⁷, qui restent néanmoins contenus dans les autres pièces.

⁷³Voir Euripide, *Hécube*, éd. L. Méridier revue par N. Loraux et F. Rey, Paris, Les Belles Lettres, 1999, v. 1015-1018, p. 83. Chez Bochetel, qui traduit Euripide en 1550, la réponse d'Hécube est également moins nette : « POLYMNESTOR. Est ce lieu assuré ? n'y a il aucuns hommes ? / HECUBA. Nul des Grecs, entre nous y sommes seulement ». La reine ne ment pas, mais utilise la confiance de Polymestor dans le lieu commun : pour lui, s'il n'y a « aucuns hommes », le lieu est « assuré », sécurisé. Voir G. Bochetel, *La Tragedie d'Euripide nommée Hecuba*, Paris, Robert Estienne, 1550, fol. 61.

⁷⁴Voir N. Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, p. 90.

⁷⁵*Ibid.*, v. 2661-2666, p. 503. Comme l'a montré Marie-Madeleine Mouflard, l'acte V de la *Troade* est inspiré des *Troyennes* d'Euripide, mais la plainte finale d'Hécube remplace la malédiction de Polymestor. Cette plainte reprend un thème des *Troyennes* qu'Hécube développait plus tôt, celui de l'opposition du bonheur passé au malheur présent, mais elle ne présente pas de considération équivalente d'après nos recherches. Voir Euripide, *Les Troyennes*, op. cit., v. 475-510, p. 48-49.

⁷⁶R. Garnier, *La Troade*, op. cit., note sur les vers 2663-2666, p. 219.

⁷⁷Voir les analyses de Nicole Loraux qui évoque le passage « de la douleur à la colère » de certaines

CONCLUSION

§46

Quoique l'ensemble des listes des *dramatis personae* n'en rendent pas compte, les pleureuses sont présentes dans chacune des tragédies de Robert Garnier. Dans *Porcie* et *Antigone*, Garnier ne fait monter le chœur féminin sur la scène que pour lui faire pleurer la catastrophe. Dans *Hippolyte* et *Cornélie*, les indications sont moins précises : les chœurs féminins ne sont pas annoncés, si bien qu'il est plus difficile de délimiter leur présence, mais ils sont là au moins au moment de la catastrophe. Dans *Marc-Antoine* et *Les Juives*, des personnages secondaires suffisent à constituer le collectif de femmes qui pleure le dénouement. Dès lors, seule *La Troade* se démarque : si les gestes du deuil y tiennent une large place, ils n'apparaissent pas à la toute fin de la pièce. Or, les éditeurs des tragédies considèrent précisément que *Les Troyennes* de Sénèque sont la source directe de la plupart des scènes de deuil dans les pièces de Garnier. En effet, nous retrouvons à chaque fois la même gestuelle, ce qui n'est pas étonnant puisque celle-ci est codifiée, mais mieux encore une « orchestration du deuil » issue de celle d'Hécube dans *Les Troyennes* : la reine dirige le sujet et l'*actio* du rite qu'elle accomplit avec le chœur. Dès lors, comment comprendre que Garnier exporte le modèle des *Troyennes* dans plusieurs de ses pièces ? On pourrait considérer que ce rite connote la tragédie antique, et mieux encore, l'Antiquité elle-même. Plus spécifiquement, il permet à Garnier de rendre plus spectaculaire l'élargissement du malheur, qui caractérise sa vision du tragique en temps de guerres civiles. Enfin, cas particulier de l'œuvre de Garnier puisqu'elle ne s'achève pas avec un collectif de pleureuses, *La Troade* témoigne du fait que l'énergie physique et psychique déployée dans le rite du deuil peut bien se transformer en force vengeresse : dans l'univers tragique au moins, les « femmes gémissantes » peuvent parfois masquer des meurtrières.

mères en deuil, notamment Hécube, dans *Les Mères en deuil*, op. cit., p. 67-85. Voir également L. Frappier, « Le spectacle des passions sur la scène humaniste », op. cit., p. 326.

Quelques mots à propos de : Nina Hugot

Nina Hugot, agrégée de Lettres modernes, est maîtresse de conférences à l'université de Lorraine. Si elle s'est d'abord intéressée aux deux tragédies d'Étienne Jodelle, ses travaux se consacrent plus largement au genre tragique dans la France de la Renaissance et interrogent notamment le rôle des personnages de femmes et du féminin dans l'élaboration de l'esthétique tragique au XVI^e siècle. Elle a soutenu en 2018 une thèse intitulée « *Une femme peut bien s'armer de hardiesse* ». *La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583*, à paraître. En 2019, elle rédige la partie littérature de l'Atlande sur *Hippolyte* et *La Troade*.

Pour citer cet article

Nina Hugot, « Des femmes gemissantes » : les chœurs de pleureuses dans les tragédies de Robert Garnier », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 16/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/524>.

Entre poésie, rhétorique et performance dramatique : la
mise en place d'une esthétique tragique fondée sur les figures
de répétition dans *Hippolyte* de Robert GarnierDocument
sans titre

Sylvain Garnier

§I

La question de la répétition – qu'il s'agisse de la répétition d'un phonème, d'un mot ou d'un groupe de mots – est, en poésie, un principe essentiel que les linguistes ont depuis longtemps souligné. Roman Jakobson estimait ainsi qu'« à tous les niveaux de la langue l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés¹ ». De fait, rimes ou refrains ne sont rien d'autre que la répétition, programmée par la forme du poème, de phonèmes ou de mots. Le phénomène de la répétition dépasse cependant largement le cadre étroit de la forme versifiée dans la poésie de la Renaissance qui, à côté de ces répétitions métriques, a déployé tout l'arsenal des figures de répétition issues de la rhétorique pour conférer aux vers un caractère nombreux venant se surajouter au rythme métrique. Ainsi, bien que les figures de répétition étaient déjà employées dans

¹Roman Jakobson, *Questions de poétique*, sous la direction de T. Todorov, Paris, Seuil, 1973, p. 234.

la poésie antique², c'est véritablement dans la poésie de la Renaissance qu'elles ont pris leur pleine mesure. C'est ainsi que, dans un chapitre de sa thèse consacré à la répétition, Yvonne Bellanger a pu observer que « dans la poésie du XVI^e siècle, la répétition est partout³ ». Étonnamment, il semble pourtant que la poésie lyrique ne soit pas le genre qui ait le plus développé cet emploi de la répétition, la palme dans le domaine revenant très certainement à la poésie dramatique et, en particulier, au genre de la tragédie qui, dès sa création sous l'égide de Jodelle, a cultivé le phénomène dans des proportions inégales. Le théâtre de Robert Garnier ne fait pas exception à la règle, en particulier dans ses premières pièces. La seconde tragédie composée par le dramaturge, *Hippolyte* parue en 1573, est remarquable à cet égard. Il serait possible de dresser un inventaire presque exhaustif des figures de répétition, des plus simples aux plus complexes, en piochant uniquement dans la tirade protatique de l'ombre d'Égée au commencement de la pièce, qu'il s'agisse de répétitions lexicales :

Anaphore :

Ne saurait voir **malheur** à ton **malheur** pareil⁴

Épizeuxie :

Qui **ja ja** prest de cheoir penche dessus ton chef⁵

Épanaphore :

De là tout le malheur, **de là tout le** mechef⁶

Anadiplose :

Ta fatale **maison : maison**, où les Furies⁷

Épanadiplose :

Pluton **gros** de vengeance, et de colere **gros**⁸

²Voir par exemple l'étude de Jeffrey Wills, *Repetition in Latin Poetry : Figures of Allusion*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

³Yvonne Bellanger, *Le Jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*, Tübingen, G. Narr, 1979, p. 44.

⁴Robert Garnier, *Hippolyte*, I, v. 78, p. 76. (Nous nous référons à l'édition au programme pour toutes les citations d'*Hippolyte* : Robert Garnier, *Hippolyte (1573), La Troade (1579)*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019).

⁵*Ibid.*, I, v. 62, p. 75.

⁶*Ibid.*, I, v. 61, p. 75.

⁷*Ibid.*, I, v. 95, p. 77.

⁸*Ibid.*, I, v. 93, p. 76.

Polyptote :

Ton desastre **croistra**, comme **croistront** tes jours⁹

Figure dérivative :

Puis suivant **sagement** l'avertissement **sage**¹⁰

Hypozeux :

Je sors de l'Acheron, d'où les ombres des morts

Ne ressortent **jamais** couvertes de leurs corps :

Je sors des champs ombreux, que le flambeau du monde

Ne visite **jamais** courant sa course ronde¹¹.

§2

Ou de répétitions phonétiques :

Homéoptote :

Pour ribler, forcener, ravager en tes moüelles¹²

Assonance, allitération :

T'**élancer** leurs **serpens en cent** plis renoüez¹³

§3

Et il suffirait de pousser l'investigation plus loin dans la pièce pour compléter ce catalogue :

Antanaclose :

Qu'en luy qui n'est que **feu** cet autre **feu** s'entonne¹⁴

Paronomase :

Ne se **fend**, et tout vif en ses **flancs** ne m'enserre¹⁵

Concaténation :

Languirez vous tousjours, race de Jupiter,

⁹ *Ibid.*, I, v. 98, p. 77.

¹⁰ *Ibid.*, I, v. 52, p. 75.

¹¹ *Ibid.*, I, v. 1-4, p. 73.

¹² *Ibid.*, I, v. 112, p. 77.

¹³ *Ibid.*, I, v. 113, p. 77.

¹⁴ *Ibid.*, II, v. 772, p. 107.

¹⁵ *Ibid.*, V, v. 2326, p. 179.

Sur ce monstre d'amour, que vous devissiez dompter ?
 Domptez-le ma maistresse, et par cest acte insigne
 Monstrez vous je vous pry, de vostre Thesé digne.
 Thesee est renommé par tout cet univers¹⁶

Antépiphore :

Où courés-vous mon cœur ? les Dieux ont-ils fait naistre
 Tant de beautez en vous pour vous faire champestre
 Citoyen des forests ? les forests, mon souci,
 Sont indignes de vous, et les rochers aussi.
 [...] **Où courez-vous, mon cœur ?**¹⁷

§4

Dans *Hippolyte*, la répétition est omniprésente ou presque et la trame sonore de ce poème dramatique tient autant sinon plus aux répétitions rhétoriques qu'aux répétitions métriques appelées par la forme versifiée. De fait, Robert Garnier compose ses tragédies à une époque où les cadres conceptuels de la poésie ou du théâtre se pensent encore en grande partie par rapport à ceux de la rhétorique, et cette indistinction relative est nécessaire pour comprendre l'écriture, voire la représentation de ces œuvres. Or les figures de répétition constituent un poste d'observation privilégié pour comprendre les liens entre poésie, rhétorique et dramaturgie au XVI^e siècle.

§5

En rhétorique, la répétition constitue une catégorie de figures de style parmi d'autres dont la considération a évolué au fil des époques. Durant l'Antiquité, les figures de répétition constituaient une part importante – à côté de l'antithèse, de la gradation, de l'asyndète ou encore de l'épanorthose – des figures de mots qui formaient l'une des trois grandes catégories d'ornement à côté des tropes et des figures de pensées¹⁸. Les rhétoriques de la Renaissance n'ont fait que reprendre cette tripartition tout en tendant, sous l'influence des réflexions ramistes¹⁹, à réduire les figures de mots aux seules répétitions. Dans sa *Rhétorique françoise* parue en 1555, Fouquelin, disciple de Ramus, devait ainsi assimiler les « figures de diction » à la question du *numerus* – c'est-à-dire, pour simplifier, du rythme – en ramenant celles-ci, d'une part, à la métrique propre à la poésie et, d'autre part, aux diverses modalités de répétition des sons :

¹⁶ *Ibid.*, II, v. 469-473, p. 92.

¹⁷ *Ibid.*, III, v. 1037-1043, p. 119.

¹⁸ Voir Cicéron, *L'Orateur*, XXXIX, éd. A. Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964 et Quintilien, *L'Institution oratoire*, IX, 1, éd. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

¹⁹ Sur la question de la rationalisation du système de classement des figures opérée par Pierre de La Ramée et ses disciples, voir en particulier Alex L. Gordon, « Les figures de rhétorique au XVI^e siècle », *L'Information Grammaticale*, 75, 1997, p. 16-17.

La Figure de diction, est une figure qui rend l'oraison douce et harmonieuse, par une résonance de diction, appelée par les anciens, Nombre, de laquelle on s'aperçoit avec plaisir et délectation. Par quoi si je dis du Nombre, je dirai de la figure de diction.

Le Nombre, est une plaisante modulation et harmonie en l'oraison.

Le Nombre se fait ou par une certaine mesure et quantité de syllabes, gardée en l'oraison : ou par une douce résonance des diction de semblable son²⁰.

§6

Ainsi, lorsque, près de trois décennies plus tard, en 1583, Germain Forget devait rédiger, sous l'influence des réflexions ramistes²¹, sa propre *Rhétorique françoise faicte particulièrement pour le Roy Henri troiziesme* en laissant de côté toutes les considérations métriques – qui relèvent traditionnellement des arts de seconde rhétorique –, il pouvait très simplement assimiler les figures de mots aux répétitions : « La figure des mots se remarque principalement en la cadence des mots en mesme son, et en la repeticion d'yceux²² ».

§7

D'une manière générale, les arts rhétoriques accordaient plus d'importance aux figures de pensée, considérant les figures de mots – et donc les répétitions – comme des ornements esthétiques plus que comme des outils propres à persuader un auditoire. Cicéron, qui estime que les figures de pensée « ont plus d'importance²³ », comparait ainsi les figures de mots à des ornements particulièrement riches et brillants :

Les autres procédés qui donnent en quelque sorte du brillant au style et qui se tirent de l'arrangement des mots lui apportent aussi un grand ornement ; ils ressemblent en effet à ce que dans la grande mise en ornementation de la scène ou du forum on appelle les « décorations », non qu'elles soient seules à orner, mais parce qu'elles se distinguent du reste. C'est ce qui se passe pour ceux-ci, qui sont les parties brillantes du style et en quelque sorte leurs décorations²⁴.

§8

²⁰ Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 347.

²¹ Voir Alex L. Gordon, « Ramist influence in Germain Forge's *Rhétorique françoise faicte particulièrement pour le Roy Henry troiziesme* (1583) », *Romance Notes*, XXIII, 3, 1983, p. 258-263.

²² Germain Forget, *Rhétorique françoise faicte particulièrement pour le Roy Henri troiziesme*, dans *Precedetti di rettorica scritti per Enrico III re di Francia*, éd. Giulio Camus, Modena, Societa tipografica, 1887, p. 21.

²³ Cicéron, *L'Orateur*, XXXIX, 136, *op. cit.*, p. 48.

²⁴ *Ibid.*, XXXIX, 134-135, p. 47-48.

Les arts rhétoriques de la Renaissance s'appuieront sur ces réflexions pour conceptualiser l'opposition entre les figures de pensée, que l'on rattache au *movere*, aux figures de mots, qui participent davantage du *delectare*. Germain Forget, qui estime que les figures de mots servent à « donn[er] grace à l'oraison²⁵ », explique ainsi que les figures de pensée – qu'il appelle figures du sens ou sentence – « ont beaucoup plus de force et de nerf en une harangue et apportent plus d'efficace à un orateur pour esmouvoir et exciter des affections afin de persuader²⁶ ». De même, dans sa *Rhétorique françoise*, Fouquelin évoque en meilleurs termes les figures de mots – ou de sentence – que les figures de la diction – c'est-à-dire les figures de mots – qu'il associe à une forme de vénéusté parfois malvenue :

si les figures de sentence sont conférées avec celles de la diction, en celles-là, vous direz être je ne sais quelle gravité et dignité, en celles-ci, une beauté et fard : Celles-là ont plus de nerfs et de force : plus de sang et de couleur. Lesquelles comme jointes à bonnes sentences apportent grand ornement à l'oraison, ainsi quand le sujet n'y convient, il n'y a rien plus laid que ses peintures fardées²⁷.

§9

Les arts rhétoriques, depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, donnent ainsi généralement le primat aux figures de pensée sur les figures de mots.

§10

À l'aune de ces diverses considérations rhétoriques, il peut sembler relativement paradoxal que la tragédie humaniste ait tant cultivé ces figures associées au plaisir et au fard, elle qui est tout du côté de l'émotion et du terrible. En effet, comme l'affirmait Jean de La Taille dans son *Art de la Tragédie*, « la vraye et seule intention d'une tragedie est d'esmouvoir et de poindre merueilleusement les affections d'un chascun²⁸ ». D'une manière un petit peu différente, Robert Garnier, dans la dernière édition collective qu'il donna de son théâtre, déclarait composer des tragédies « Où [il] empoule des vers pleins de sang et d'horreur, / De larmes, de sanglots, de rage et de fureur²⁹ », faisant ainsi procéder son esthétique tragique du terrible, du pathétique et de la véhémence, bien loin du brillant ornemental, de la grâce et du fard ! De fait, au siècle suivant, en pleine période classique, l'abbé D'Aubignac devait condamner l'emploi des figures de mots dans la tragédie, estimant que cette dernière ne devait cultiver que les figures de pensée.

²⁵Forget, *op. cit.*, p. 21.

²⁶*Ibid.*, p. 29.

²⁷Fouquelin, *op. cit.*, p. 397.

²⁸Jean de La Taille, *De l'Art de la Tragédie*, dans *Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites, tragédies*, éd. E. Forsyth, Paris, STFM, 1968, p. 4.

²⁹Robert Garnier, « Au roy de France et de Polongne », v. 159-160, dans *Porcie, tragédie*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 33.

Comme la Tragédie ne doit rien avoir que de noble et de sérieux, aussi ne souffre-t-elle que les grandes et illustres Figures, et qui prennent leur force dans les discours et les sentiments ; et sitôt qu'on y mêle des Allusions et des Antithèses qui ne sont point fondées dans les choses, des Équivoques, des jeux de paroles, des locutions proverbiales, et toutes ces autres figures basses et faibles qui ne consistent que dans un petit agencement de mots ; on la fait dégénérer de sa Noblesse, on ternit son éclat, on altère sa Majesté, et c'est lui arracher le Cothurne pour la mettre à terre³⁰.

§II

Autres temps, autres esthétiques, le théoricien classique visait l'abus des pointes et des antithèses plutôt que celui des répétitions dans son rejet des figures de mots, mais la logique sous-jacente semblerait pouvoir valoir pour la tragédie humaniste si l'on s'en tient aux grandes catégorisations des figures rhétoriques établies à la Renaissance. Alors, comment expliquer qu'une pièce comme *Hippolyte* – relativement représentative d'un grand nombre de tragédies humanistes sur cette question – ait à ce point cultivé les figures de mots à travers les répétitions ? Le problème peut être résolu de deux façons : soit en justifiant la présence d'un style plus doux au sein du poème tragique, style qui peut se remarquer par certains emplois des figures de répétition ; soit en considérant que les figures de répétition peuvent aussi bien être le support d'une forme de véhémence relevant du *mouere* que de la grâce propre au *delectare*.

§I2

Si les dramaturges humanistes insistent généralement dans leurs discours sur le caractère hardi de leurs vers, sur la fureur, l'horreur et la violence mises en scène dans leurs œuvres ou sur les émotions terribles que celles-ci suscitent, leurs pratiques dramaturgiques laissent cependant presque toujours un espace – parfois très important – à une forme d'expression plus douce empruntée à un autre genre poétique : l'élégie. C'est ainsi que Robert Garnier a imaginé une longue tirade lyrique et élégiaque de Phèdre au début de l'acte III d'*Hippolyte*, tirade totalement originale par rapport à la source sénèqueenne qu'il suit globalement dans le reste de la pièce. Du reste, le recours à cette forme d'expression élégiaque était justifié par les conceptions poétiques de l'époque, conceptions qui découlaient davantage de la lecture de l'*Art poétique* d'Horace que de la *Poétique* d'Aristote. En effet, la contamination partielle de la tragédie par l'élégie pouvait s'expliquer par une certaine interprétation des vers 99-100 de l'*Art poétique* d'Horace³¹ – « *Non satis est pulchra esse poemata ; dulcia sunt / et, quocumque uolent, animum auditoris*

³⁰D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 475.

³¹Sur ce point, voir Olivier Millet, « Les premiers traits de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art poétique* d'Horace (1550-1554) », *Études françaises*, volume 44, numéro 2, 2008, p. 24-25.

*agunto*³² » – vers que Jacques Peletier du Mans traduisait de la manière suivante :

Ce n'est assez qu'un Poeme soit luisant
En motz exquis, s'il n'est doux & plaisant
Si bien qu'il puisse emouvoir le desir
De l'auditeur à son gré & plaisir³³.

§13

Ces vers – ou, tout du moins, l'interprétation que l'on pouvait en faire – semblaient ainsi appeler dans le poème tragique une forme d'expression plus douce et tempérée propre à susciter le plaisir. De fait, le style élégiaque constituait un point de rencontre idéal, par la mise en œuvre de la tristesse, entre le plaisir et l'émotion, la douceur et le pathétique : l'élégie permettait de rendre la tragédie « plaisante » sans trahir sa nature. Or, dans la tragédie humaniste – et ce depuis Jodelle³⁴ –, l'une des marques du style élégiaque est l'emploi de figures de répétitions, concentrées sur de courts fragments de texte, afin de leur donner un caractère nombreux et de « rend[re] l'oraison douce et harmonieuse, par une résonance de diction » pour reprendre les termes de Fouquelin. Citons un extrait du début de l'acte III d'*Hippolyte* pour illustrer notre propos :

Ah **que je sens de mal, que je sens de douleurs !**
Que je souffre d'angoisse, et que j'espans de pleurs !
O beau visage aimé, ma **douloureuse** peine !
O comble de mon heur, douce face sereine !
O beau front aplany des **amours** le sejour !
O sourcils ebenez deux voutûres d'**amour** !
O beau corps composé d'une taille celeste,
Semblable au **corps** d'un Dieu de maintien et de geste,
Je meurs de vous trop voir ! je meurs hélas **je meurs**
De vous voir, ô beautez, semences de mes **pleurs**³⁵ !

§14

³²Horace, *Art poétique*, dans *Épîtres*, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 207.

³³Jacques Peletier du Mans, *L'Art poétique d'Horace traduit en Vers François*, v. 177-180, dans *Œuvres complètes*, I, éd. I. Pantin, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 113.

³⁴Qu'il nous soit permis, sur ce point, de renvoyer à notre propre travail : Sylvain Garnier, « Tragédie élégiaque et élégie tragique : la réinvention symétrique de deux formes poétiques jumelées par Jodelle et La Péruse », *Le Verger* V, 2014. Disponible sur : <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/09/Verger5-Garnier.pdf> (page consultée le 12/08/2019).

³⁵Garnier, *Hippolyte*, III, v. 983-992, p. 117.

Il apparaît très clairement que la thématique élégiaque traditionnelle – le fait de souffrir d’aimer sans retour – est soutenue par toute une série de figures de répétition qui, imbriquées les unes dans les autres, forment une véritable harmonie au niveau phonétique, les différents mots répétés se faisant écho. Il semble presque ainsi que les différents phonèmes du mot « douleurs » parcourent l’ensemble du texte en mêlant la douceur et la tristesse : le son [u] se répercute ainsi dans les mots « douce », « douloureuse », « souffre », « amours », « sourcils » ou « voutûres » ; tandis que les phonèmes [œʁ] se prolongent dans les mots « heur », « pleurs », « meurs », renforcés par la triple répétition de « je meurs » et le redoublement de la rime « douleurs/pleurs » et « meurs/pleurs ». L’inscription de la grâce élégiaque dans la tragédie humaniste explique donc une partie des emplois remarquables de figures de répétition dans *Hippolyte*, et ce type d’emploi reste parfaitement conforme à l’idée que les figures de diction sont liées à la recherche d’une forme de plaisir et de douceur.

§15

Il existe cependant de nombreux cas dans lesquels l’emploi des figures de répétition ne répond pas au principe de l’élégie et – loin de cultiver l’harmonie, la douceur et le plaisir – s’inscrit pleinement dans le style terrible, furieux et véhément propre à la tragédie. De fait, la rhétorique ramiste, de par son souci de simplification, de clarification et de classification du système des figures, ne permet pas toujours de rendre compte de certains de leurs emplois. Il convient ainsi de délaisser provisoirement l’opposition traditionnelle entre figures de mots et figures de pensée pour analyser les figures au prisme des études rhétoriques contemporaines, qui privilégient la distinction entre figures microstructurales et macrostructurales tout en soulignant le fait que les figures microstructurales « servent quelquefois de matériaux constituant partiellement des figures macrostructurales³⁶ ». De cette façon, les figures de répétition servent souvent de « base formelle³⁷ » pour construire d’autres figures. Dès lors, l’opposition établie par la rhétorique de la Renaissance entre les figures de mots, qui cultiveraient le *delectare*, et les figures de pensée, qui viseraient le *mouere*, ne fait plus grand sens. Il est par exemple évident que ce n’est pas la douceur et l’harmonie que visait Robert Garnier dans les vers, eux aussi marqués par les répétitions, que prononce Thésée à propos de son fils qu’il pense violeur et incestueux :

Tu vis monstrueux enfant, **tu vis** donc impuny,
Après m’avoir, ton pere, en ma couche honny ?

³⁶ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, « microstructurale », Paris, Le Livre de poche, 1992, p. 218.

³⁷ *Ibid.*, « répétition », p. 291.

Tu vis, tu vis barbare, et la lampe celeste
 Aussi claire qu'à moy reluist à ton inceste ?
Tu vis, tu vis barbare, et n'as point de souci
 Des Dieux qui sont là haut, ny des hommes aussi³⁸ ?

§16

Ici, les répétitions servent à construire une figure d'amplification par exclamation ou exécration pour reprendre la terminologie de Fouquelin. Les répétitions sont ainsi mises au service du style véhément et le « cri et élèvement de voix³⁹ » constitutifs de l'exclamation sont rendus, précisément, par le martellement du phonème [i], repris par la sextuple répétition de « tu vis », la multiplication des rimes en [i] – « impuny/honny », « souci/aussi » – et l'emploi de mots tels « reluist », « qui » ou « ny » dans le cours des vers. Les figures de mots constituent ainsi le matériau de construction d'une figure de pensée destinée à émouvoir en retranscrivant la colère et l'indignation terrible d'un personnage.

§17

Moins catégorique que les auteurs de traités de rhétorique de la Renaissance sur la question des figures, Quintilien pouvait écrire : « Quant aux figures de mots elles-mêmes, elles servent comme des armes pour la menace et, en quelque sorte, pour l'assaut, mais on les manie aussi pour la grâce seule. Ainsi, la répétition des mots a parfois de la force, à d'autres moments du charme⁴⁰ ». Or ces deux emplois correspondent bien à ceux que l'on retrouve dans *Hippolyte* : un emploi « poétique », relevant du style élégiaque, qui infléchit le pathétique propre à la tragédie vers une forme de *delectare* ; et un emploi « rhétorique », relevant du style véhément, qui souligne avec force les émotions proprement tragiques. Il serait ainsi tentant de rattacher ces observations à l'idée qu'Étienne Jodelle, considéré comme le créateur de la tragédie française, se faisait de ce genre dramatique, estimant que la tragédie se caractérisait par « une voix et plaintive et hardie⁴¹ ». Ces tons de voix, qui relèvent de la performance orale, s'accordent en effet parfaitement à une *elocutio* qui oscille entre l'élégie « plaintive » et la véhémence « hardie ». De fait, l'étude des phénomènes de répétition, en tant que phénomènes « sonores », invite presque naturellement à s'interroger sur les liens entre *elocutio* et *actio*.

§18

La dette de la tragédie humaniste à l'égard de la rhétorique en général n'est plus à démontrer⁴² et, si plus personne ne remet en cause le fait que ces œuvres étaient bien des

³⁸ Garnier, *Hippolyte*, IV, v. 1767-1772, p. 155.

³⁹ Fouquelin, *op. cit.*, p. 392.

⁴⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 1, *op. cit.*, p. 165.

⁴¹ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, « Prologue », v. 38, éd. K. M. Hall, Exeter, University of Exeter, 1979, p. 5.

⁴² Voir, par exemple, Richard Griffiths, « The influence of formulary rhetoric upon French Renaissance tragedy », *The Modern Language Review*, 1964, p. 201-208 ; et *The Dramatic Technic of Antoine de*

dramas destinés à la représentation et effectivement représentés⁴³, la critique a bien mis en évidence le fait que leur action dramatique devait beaucoup à l'*actio* rhétorique⁴⁴. En réalité, le théâtre de la Renaissance s'inscrivait dans une tradition remontant aux rhétoriques antiques qui comparaient régulièrement l'*actio* oratoire à l'art du comédien dans la mesure où il s'agissait, dans les deux cas, de réaliser une performance à partir d'un matériau textuel, performance qui constituait la véritable finalité de ces deux arts⁴⁵. De cette façon, l'*actio* était considérée comme la réalisation de l'*elocutio* tandis que l'*elocutio* pouvait être considérée comme une projection de l'*actio*. Fouquelin déclarait ainsi :

Prononciation [c'est-à-dire l'*actio*⁴⁶], est une partie de Rhétorique, laquelle montre à exprimer commodément et mettre hors l'élocution et l'oraison conçue en l'esprit : En sorte qu'elle ne diffère en rien d'avec l'Élocution, sinon que là on pense et conçoit de quelle figure et élégante manière de dire on usera : ici on met peine que la prononciation soit telle, qu'a été la conception et pensée de l'esprit⁴⁷.

§19

Cette imbrication conceptuelle entre la troisième et la quatrième partie de l'art oratoire est particulièrement intéressante dès lors que l'on ne cherche plus à concevoir les tragédies de la Renaissance comme de longs poèmes destinés à la lecture mais comme de véritables spectacles vivants dont les textes ne constitueraient que la trace fossilisée. En effet, bien que leur performance soit perdue à jamais, il serait possible d'en imaginer une partie à partir de leur *elocutio*, dès lors que l'on considère cette dernière comme une projection de l'*actio*. C'est l'idée que nous aimerions esquisser en appliquant à l'*Hippolyte* de Rober Garnier une démarche proche de celle mise en œuvre par Jeanne Bovet pour la *Cléopâtre captive* de Jodelle et par Jean-Dominique Beaudin pour *Didon se sacrifiant* du même auteur⁴⁸. Bien sûr, nous ne prétendons pas déduire l'ensemble de la performance

Montchrestien : Rhetoric and Style in French Renaissance Tragedy, Oxford, Clarendon Press, 1970.

⁴³Comme l'indique Jean-Dominique Beaudin, *Hippolyte* fut joué au collège de Saint-Maixent en 1576 et la tragédie était encore jouée en 1594 (voir l'introduction de la pièce, note 24, p. 29).

⁴⁴Sur la question des liens entre action dramatique et *actio* rhétorique, voir Jeanne Bovet, « Rhétorique et théâtralité : aspects de la déclamation dans la tragédie humaniste », *Les arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 51-67, et Jean-Dominique Beaudin, « Action dramatique et action rhétorique dans la *Didon se sacrifiant* de Jodelle », *Styles, genres, auteurs*, 13, Vân Dung Le Flanchec et Stéphane Marcotte (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 63-74.

⁴⁵Sur ce point, voir la mise au point de Jeanne Bovet, art. cit., p. 54-55.

⁴⁶Antoine Fouquelin utilise indifféremment le terme « prononciation » pour désigner tantôt l'ensemble de l'*actio* rhétorique et tantôt la seule partie de l'*actio* qui concerne la voix par opposition à celle qui concerne les gestes.

⁴⁷Fouquelin, *op. cit.*, p. 399.

⁴⁸Voir les articles cités de ces deux critiques.

de la tragédie de Garnier à partir de l'ensemble de son écriture, il s'agira plus modestement de s'intéresser aux liens qui unissent étroitement une partie de l'*elocutio* – les figures de répétition – à une partie de l'*actio*⁴⁹ – la *pronuntiatio*.

§20

Du fait qu'elles reposent sur les notions de rythme et de sonorités, les figures de répétition font presque toujours l'objet d'un traitement spécifique du point de vue de la *pronuntiatio* dans les rhétoriques de la Renaissance. Les auteurs peuvent cependant donner des interprétations très diverses sur la manière de prononcer ces figures. Ainsi, Fouquelin, dont la *Rhétorique françoise* semble en grande partie destinée aux poètes, propose de faire tendre les phénomènes de répétition vers le chant, leur conférant ainsi une qualité proprement lyrique :

L'autre soin et sollicitude de varier la voix, est aux figures, et premièrement de la diction : en prononçant lesquelles il faut mettre peine qu'en toutes mesures de syllabes, et répétitions des semblables sons, la voix semble retenir et reprendre son haleine : mais principalement, quand l'oraison sera un peu plus harmonieuse, il faudra pareillement que la voix chante et sonne je ne sais quel chant, obscur aux oreilles des indoctes, mais toutefois plaisant et assez connu et entendu par les doctes⁵⁰.

§21

Ce type de performance semble parfaitement correspondre aux emplois élégiaques des figures de répétition, déjà observés, qui tendent à transfigurer la tristesse en chant, comme lorsque Phèdre se désole de son sort d'épouse délaissée au début de l'acte II :

O Roine de la **mer**, Crete **mere** des Dieux,
Qui as receu naissant le grand moteur des cieux,
O la plus orgueilleuse et plus noble des isles,
Qui as le front orné de cent fameuses villes :
Demeure de Saturne où les rivages torts
Remparez de rochers, s'ouvrent **en mille ports**,
En mille braves **ports** qui caressez de l'onde
Reçoivent des vaisseaux de toutes parts du monde :
Pourquoy mon cher sejour, mon cher sejour pourquoy
M'**as-tu** de toy bannie en eternal esmoy ?
Las ! **pourquoy**, ma patrie, **as-tu** voulu, cruelle,
Me faire cheoir és mains **d'un** amant infidelle ?
D'un espoux desloyal ? qui parjurant sa foy
Adultere sans cesse, et ne fait cas de moy ?

⁴⁹ Au sein de l'*actio*, la rhétorique distinguait ainsi le travail de la voix de celui de la gestuelle.

⁵⁰ Fouquelin, *op. cit.*, p. 401.

Me laisse desolee, **helas** **helas** ! **me laisse**

Sur ce bord estranger languissant de tristesse⁵¹ ?

§22

Le travail de l'*elocutio* semble en effet programmer une déclamation presque chantée, le texte ménageant toute une série d'effets sonores fondés sur la répétition des mots et des phonèmes pour créer une véritable harmonie phonétique qu'il appartiendra à la *pronuntiatio* d'actualiser. La tirade est parcourue et structurée par de nombreuses répétitions formant des parallélismes de construction ou des chiasmes tandis que le travail sur les allitérations achève l'harmonie d'ensemble, comme lorsque le concert des consonnes dentales [t] et [d] ou uvulaire [ʁ] fait presque entendre le roulement des vagues sur les rochers bordant la Crête dans les vers 385-388 ou que la succession des phonèmes [s] et [l], dans les derniers vers, fait ressentir la langueur dont souffre l'héroïne tragique. Pour que de tels vers réalisent leur plein potentiel, il semble donc nécessaire de les prononcer d'une voix douce et mélodieuse qui leur donne l'idée d'un chant retenu. Si ce type de performance vocale appelée par Fouquelin s'inscrit, comme il l'indique, dans la recherche du plaisir, du *delectare*, c'est une idée tout autre que semble se faire Germain Forget de la *pronuntiatio* des figures de répétition. En effet, bien que puisant la plupart de ses exemples dans l'œuvre dramatique de Robert Garnier, sa rhétorique ne s'adresse pas aux poètes mais au roi Henri III, réputé pour ses talents d'orateur, et, par conséquent, son but est davantage pragmatique que récréatif. Si – nous l'avons vu –, au moment de décrire les figures de mot du point de vue de l'*elocutio*, Forget les opposait aux figures de pensée en attribuant aux unes la grâce et aux autres la faculté d'émouvoir, lorsqu'il revient sur les figures du point de vue de l'*actio*, il donne un sentiment fort différent puisqu'il lie les unes et les autres dans la recherche du *mouere* :

[...] aus perorations et aus autres endroits ou l'on veult esmouvoir les affections des auditeurs ; l'on la tend [la voix] et ben de davantage et principalement aus interrogations, imprecations et obtestations et aultres semblables figures patetiques ausquelles nos esprits s'elencent. Le semblable doit estre fait aus repetitions et geminations⁵².

§23

Les figures de répétition participent ici d'une forme de *pronuntiatio* véhémente qui n'a rien à voir avec le chant élégiaque. De fait – il est intéressant de le souligner – parmi les nombreux exemples tirés de l'œuvre de Garnier choisis par Forget pour illustrer

⁵¹Garnier, *Hippolyte*, II, v. 381-396, p. 88-89.

⁵²Forget, *op. cit.*, p. 37.

les figures de répétition, aucun n'est extrait d'une tirade à tonalité élégiaque⁵³, alors que celles-ci sont légion chez le dramaturge, comme si l'auteur avait volontairement écarté les exemples trop « poétiques » au profit d'exemples plus « rhétoriques ». Ainsi, le type d'*actio* associé par Forget aux figures de répétition semble parfaitement traduire l'*elocutio* véhémence, telle que nous avons pu l'observer, qui utilise ces figures microstructurales comme matériau pour construire des figures macrostructurales, comme lorsque Thésée reproche au ciel son injustice :

O sacré geniteur des hommes et des Dieux,
 O Neptune adoré des flots audacieux,
D'où me vient ceste peste en mon lignage, infame ?
D'où me vient à ma race une si maudite ame ?
 O ciel ! **Qui** bruis souvent la menace, et jamais
 Ne punis les **meschans** de foudres abysmés :
 O ciel, injuste **ciel**, **qui** pardones les crimes,
 Et aux **mechancetez**, indulgent, nous animes,
Que te sert le tonnerre et ce devorant feu,
 Qui grondant si terrible execute si peu ?
 Mais **que te sert**⁵⁴ [...].

§24

Il semble ici évident que la voix doit souligner avec force les diverses répétitions afin d'amplifier les exclamations et les questions indignées de Thésée. De fait, comme l'indique Forget, il convient d'« esleuer [la voix] en l'exageration des tors, iniures et tors qui nous sont faicts, en detestant quelques crimes ou deportements mechants, en menaces et propestations de nous venger ». Ici, cette élévation de voix pourrait être davantage marquée sur les figures de répétition. Fouquelin et Forget insistent ainsi chacun sur un aspect différent de la *pronuntiatio* des figures de répétition, ce qui permet de rendre compte des deux grandes catégories d'emploi de ces figures telles que l'on peut les observer dans *Hippolyte*. L'élégie qui tend vers le *delectare* et l'expression véhémence qui tend vers le *monere*.

§25

Si les figures de répétition font l'objet d'un traitement spécifique du point de vue de la *pronunciatio*, en particulier chez Fouquelin, leur actualisation par la voix doit également se comprendre par contraste avec les passages qui ne sont pas marqués par ce type de

⁵³Pour illustrer les diverses figures de répétition, Forget cite les vers suivants de Robert Garnier : *Porcie*, v. 8 et v. 1113 ; *Hippolyte*, v. 1767-1772 et v. 2317-2318 ; *Cornélie*, v. 655-656, v. 845-846, v. 1035-1039 et v. 1040-1044 ; *Antigone*, v. 233-234 et v. 1194-1195 ; et *Marc Antoine*, v. 265.

⁵⁴Garnier, *Hippolyte*, IV, v. 1743-1753, p. 154-155.

répétition, qu'il s'agisse de développements longs ou de passages spécifiques d'une tirade. De manière intéressante, Forget oppose ainsi deux régimes de la voix, l'un tourné vers le *mouere* qui concerne les figures de répétition, les figures de pensée pathétiques et la péroration d'un discours, l'autre, davantage tourné vers le *docere*, qui concerne l'exorde ou la narration et qui doit s'actualiser par une voix plus calme :

S'il est question de narrer quelque chose, il faut avoir le parler posé et racis, distinguer ses clauses et périodes et retenir sa voix en un ton modéré, sans la trop haulser, et ne l'abaisser aussi que l'on ne puisse estre entendu. Le semblable doit estre fait au commencement de toutes harangues⁵⁵.

§26

Si la narration dont parle Forget désigne sans doute la partie du discours rhétorique – en particulier judiciaire – qui consiste à exposer les faits dans une affaire, le type de *pronuntiatio* qu'elle appelle pourrait également fonctionner pour le mode narratif dans une perspective plus littéraire. Du fait de son inspiration épique⁵⁶, la tragédie humaniste met en scène de nombreux récits. Or, dans *Hippolyte*, ces récits se distinguent d'emblée du reste de la pièce par un fait stylistique en particulier : ils sont pour ainsi dire dépourvus de figures de répétition alors que celles-ci abondent dans le reste de l'œuvre. Le récit du songe funeste d'Hippolyte à l'acte I (v. 157-222) comme celui de sa mort à l'acte V (v. 1983-2150) ne font ainsi appel aux figures de répétition que de manière fort sporadique, une telle économie contrastant avec le reste de la pièce. De fait, loin du ton véhément employé pour rendre les passions, la voix « doit estre plus lente et abbatuë aus narré des choses tristes et plaintives⁵⁷ ». L'absence de figures de répétition marque ainsi le passage du mode dramatique, fondé sur l'expression des passions, au mode narratif propre à l'épopée, et la *pronuntiatio* se doit de suivre ce changement de mode en soulignant la transformation de l'acteur s'exprimant de manière véhémement en aède récitant son histoire de manière plus posée.

§27

Ces trois types de *pronuntiatio*, définis à travers les rhétoriques de Fouquelin et Forget et observés dans leur rapport aux figures de répétition dans *Hippolyte*, correspondent ainsi aux trois grands modes poétiques qui se mêlent dans la tragédie : la poésie proprement dramatique, caractérisée par l'expression des passions au moyen de figures de répétitions qui transcrivent une voix puissante et véhémement, la poésie lyrique⁵⁸, marquée

⁵⁵Forget, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁶Voir J.-C. Ternaux, *Calliope et Melpomène : poésie épique et poésie dramatique à la Renaissance*, Travail d'Habilitation à Diriger des Recherches présenté en juin 2004.

⁵⁷Forget, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁸Nous parlons ici de la tonalité et du style lyrique présents dans le discours des personnages et non de la poésie proprement lyrique portée par le Chœur et qui se distingue par sa forme métrique.

par l'emploi de répétitions élégiaques qui font tendre la voix vers le chant, et la poésie épique, qui délaisse les figures de répétition pour raconter des événements de manière plus calme et plus lente.

§28

Au-delà de ces grands registres de tonalité, l'observation de la distribution des figures de répétition pourrait également donner des indications de variation de voix sur des segments plus courts, à l'échelle d'une réplique, voire d'une phrase. Par exemple, si l'on considère une tirade fortement marquée par l'emploi des répétitions élégiaques, comme celle prononcée par Phèdre à l'ouverture du troisième acte, on peut remarquer que les figures de répétition disparaissent totalement dans certains passages bien précis : le développement de l'image virgilienne de la biche blessée aux vers 1001-1006 et l'allusion mythologique aux amours de la Lune et d'Endymion, d'une part, et de l'Aurore et de Céphale, d'autre part, aux vers 1017-1024. Rien n'empêchait *a priori* le dramaturge d'introduire des phénomènes de répétition dans ces deux passages, aussi l'absence de telles figures témoigne sans doute ici d'une volonté d'introduire de la variété dans la tirade en faisant alterner des passages où la plainte se fait chant à d'autres qui suscitent davantage l'imagination en faisant appel à une voix plus neutre. De fait, il était recommandé de varier la tonalité d'un discours pour susciter le plaisir. Cicéron demandait ainsi, sous forme de question rhétorique : « Pour plaire à l'oreille et donner de l'agrément à l'action, est-il rien de plus propre que l'alternance des tons, leur diversité ou leur opposition⁵⁹ ? ». Le même type d'alternance peut se remarquer dans les tirades de nature plus rhétorique et véhémence, comme l'explosion de l'indignation de Thésée envers son fils après que Phèdre l'a faussement accusé à l'acte IV (v. 1743-1848). Cette tirade alterne des passages marqués par l'emploi de répétitions véhémentes avec des passages présentant une concentration bien moindre de telles figures. De cette façon, les diverses exclamations, imprécations et menaces adressées *in absentia* à Hippolyte sont toutes marquées par l'emploi véhément des figures de répétition⁶⁰. Inversement, les développements plus moraux, réflexifs ou explicatifs – sur l'absence de justice divine, l'hypocrisie d'Hippolyte ou le fait que les bêtes sauvages se comportent plus chastement que lui et, enfin, les explications concernant le vœu que Neptune devait à Thésée – sont caractérisés par un discours très peu marqué par les phénomènes de répétition⁶¹. Là encore ces variations de l'*elocutio* traduisent certainement aussi une variation de l'*actio*, la tirade présentant des intonations vocales puissantes qui tonnent lorsque la passion submerge Thésée et

⁵⁹Cicéron, *De L'orateur*, III, LX, 225, éd. H. Bornecque et E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 95.

⁶⁰Voir les vers 1743-1755, 1767-1772, 1779-1784, 1803-1835.

⁶¹Voir les vers 1755-1766, 1773-1778, 1785-1802, 1836-1848.

des intonations plus atténuées lorsque Thésée rumine son indignation de manière plus réflexive.

§29

Enfin l'étude de la *pronuntiatio* des figures de répétition pourrait donner des indices de variations de l'intonation à l'échelle d'une période, voire d'un segment de phrase. En effet, si les traités de rhétorique de la Renaissance restent très généraux au sujet de la prononciation des figures de répétition, d'autres traités plus tardifs, au siècle suivant, donnent des indications plus précises quant à la manière de prononcer certaines figures de répétition. C'est en particulier le cas du *Traité de l'action de l'orateur, ou De la prononciation et du geste*, paru en 1657, que l'on devrait à un certain Michel Le Faucheur. Dans son chapitre consacré à « la variation de la voix, selon les figures », l'auteur de ce traité insiste sur le fait qu'il fallait prononcer les figures d'une manière spécifique, afin de les faire ressortir par rapport au reste du discours. Il déclare ainsi que « comme les Figures sont des lumières de l'Oraison, qui la rendent plus agréable, soit par la variété qu'elles luy donnent, soit par la grace particulière qui est en chacune : aussi veulent-elles estre prononcées d'un ton différent du reste de l'Oraison⁶² ». Si Le Faucheur ne s'attache qu'à la prononciation de trois figures de répétition, ses indications peuvent donner une idée générale de la manière dont pourraient être déclamées les répétitions. De cette façon, il estime qu'« au Redoublement & en la répétition immédiate d'un mesme mot, comme : *C'estoit, c'estoit autrefois* [...] Il faut prononcer le mot, la seconde fois plus haut & plus ferme que la première⁶³ ». Les épizeuxes, d'une manière générale, marqueraient ainsi une élévation de l'intonation et, de fait, cette figure est très souvent employée pour traduire la véhémence du propos, qu'il s'agisse de rendre la panique et la précipitation, comme lorsque la Nourrice accuse calomnieusement Hippolyte de viol :

Il s'enfuit, il s'enfuit, poursuivez le à la trace⁶⁴.

§30

Le dégoût, comme lorsqu'Hippolyte rejette les avances incestueuses de Phèdre qui tente de l'étreindre :

Retirez-vous de moy, **ne me venez toucher**,
Ne me touchez le corps, de peur de ma tacher⁶⁵.

⁶² Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé, 1657, p. 142-143.

⁶³ *Ibid.*, p. 161-162.

⁶⁴ Garnier, *Hippolyte*, III, v. 1505, p. 141.

⁶⁵ *Ibid.*, III, v. 1475-1476, p. 140.

§31

Ou encore l'indignation, comme lorsque Thésée maudit son fils qu'il pense coupable :

Tu vis, tu vis barbare, et n'as point de souci
Des Dieux qui sont là haut, ny des hommes aussi⁶⁶ ?

§32

Les deux autres figures de répétition décrites par Le Faucheur fonctionnent de la même façon dans la mesure où elles sont symétriques : il s'agit de la répétition d'un même mot soit au début, soit à la fin de différentes périodes. L'auteur écrit ainsi que lorsqu'« un mesme mot est répété au commencement de plusieurs périodes de suite, ou de plusieurs membres d'une mesme période [...] Il faut prononcer le mot répété toujours d'une mesme façon, & d'une façon différente de la prononciation de tous les autres⁶⁷ ». Et il faut faire la même chose lorsqu'« un mesme mot est réitéré plusieurs fois de suite à la fin des périodes⁶⁸ ». L'intonation de la voix doit ainsi souligner la construction rythmique du texte en marquant les parallélismes lexicaux par une intonation spécifique. Ce type de prononciation, lorsqu'elle porte sur une répétition étendue, comme celle d'un hémistiche par exemple, pourrait parfaitement souligner la dimension poétique des vers élégiaques en marquant dans l'intonation une forme de suspension lyrique lorsqu'un vers est redoublé sur le même ton, comme dans ces vers prononcés par Phèdre :

Las ! qui a veu jamais peine si douloureuse ?
Las ! qui a veu jamais douleur si outrageuse⁶⁹ ?

§33

Ou encore en soulignant un effet de clôture lorsque la répétition est suffisamment éloignée pour former une sorte de refrain inscrit dans le discours dramatique, comme dans les vers suivants :

Où courés-vous mon cœur ? les Dieux ont-ils fait naistre
Tant de beautez en vous pour vous faire champestre
Citoyen des forests ? les forests, mon souci,
Sont indignes de vous, et les rochers aussi.
Laissez-les donc **mon cœur** ! hé voulez-vous despendre
En un labeur si dur, vostre jeunesse tendre ?
Où courez-vous, mon cœur ? mon cœur où courez-vous⁷⁰ ?

⁶⁶ *Ibid.*, IV, v. 1771-1772, p. 155.

⁶⁷ Le Faucheur, *op. cit.*, p. 162-163.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁹ Garnier, *Hippolyte*, III, v. 1125-1126, p. 123.

⁷⁰ *Ibid.*, III, v. 1037-1043, p. 119.

§34

À côté de ces quelques figures de répétition, Le Faucheur donne également des indications sur d'autres figures qui peuvent solliciter des phénomènes de répétition comme la gradation, pour laquelle « il faut que l'élévation de la voix croisse par les mesmes degrez⁷¹ » que ceux mis en œuvre par l'élocution, ce qui permet de lire des vers tels que ceux prononcés par Hippolyte, dégoûté par le toucher de Phèdre :

En quel Tigre, **en quel** Gange, **en quel** gouffre aboyant,
En quelle ondeuse mer m'iray-je nettoyant⁷² ?

§35

De même, l'exclamation doit logiquement être « prononcée d'un accent plus haut & plus excité que le reste⁷³ », comme cela devait l'être dans les vers de remords prononcés par la Nourrice à la fin du quatrième acte :

O Phedre infortunee ! **ô** credule Thesé !
O trop chaste Hippolyte à grand tort accusé !
O moy sur tout cruelle, & digne d'une peine
 La plus griefve qui soit en l'infenale plaine⁷⁴ !

§36

La prononciation des figures de répétition permet ainsi de mettre en œuvre une montée progressive, subite, voire une explosion de l'intonation pour marquer la passion ou bien, au contraire, d'indiquer une égalisation de l'intonation pour souligner des effets de rythme et de structure. Et c'est bien sûr la rencontre et le mélange de ces diverses intonations qui va instaurer ce « je ne sais quel chant, obscur aux oreilles des indoctes⁷⁵ » dont parle Fouquelin, comme, par exemple, lorsque Phèdre se lamente sur l'amour sans retour dont elle souffre :

Hippolyte mon cœur, n'aurez-vous point pitié
 De me voir trespasser serve en vostre amitié ?
Me lairrez-vous plonger aux ondes de Cocyte ?
Me lairrez-vous mourir pour vous, **mon Hippolyte** ?
Ah Phedre ! ah pauvre **Phedre**⁷⁶ !

⁷¹Le Faucheur, *op. cit.*, p. 157.

⁷²Garnier, *Hippolyte*, III, v. 1487-1488, p. 140.

⁷³Le Faucheur, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁴Garnier, *Hippolyte*, IV, v. 1851-1854, p. 159.

⁷⁵Fouquelin, *op. cit.*, p. 401.

⁷⁶Garnier, *Hippolyte*, III, v. 1007-1011, p. 118.

§37 L'antépiphore – qui forme presque un chiasme – « Hippolyte mon / mon Hippolyte » donne aux quatre premiers vers un effet de clôture lyrique tandis que l'épanaphore « Me lairrez-vous » instaure une suspension poétique de l'intonation avant l'explosion des exclamations « Ah » et la montée de la voix sur l'épizeux « Phèdre ». Passions et affects s'inscrivent ainsi dans un cadre rythmique et presque mélodique qui peut les rapprocher d'une forme de chant retenu dans la voix.

§38 Il est évident que ces quelques indications de prononciation ne constituent pas un témoignage précis sur la manière dont ces vers tragiques étaient déclamés à l'époque de la représentation de la pièce, tout au plus donnent-elles une idée générale de la façon dont certains passages pouvaient être prononcés. Les diverses remarques sur la *pronuntiatio* données par Fouquelin, Forget ou Le Faucheur ne doivent pas non plus être considérées comme un mode d'emploi précis et définitif sur la manière dont les figures de répétition devaient être actualisées par la voix, une même figure pouvant revêtir des emplois et des tonalités très diverses. Enfin il convient de rappeler que la prononciation des figures ne constitue qu'une des nombreuses variables de la *pronuntiatio* : Fouquelin distingue ainsi la prononciation en fonction des figures, des affections et des tons et accents de l'oraison tandis que Le Faucheur la distingue en fonction des sujets, des passions, des diverses parties de l'oraison et des figures. Cependant, compte tenu de l'importance quantitative et qualitative des figures de répétition dans une pièce comme *Hippolyte*, il semble évident que le phénomène a donné une empreinte importante à la déclamation de la tragédie de Robert Garnier, et ces diverses remarques permettent, très modestement, d'envisager certains aspects de la performance vocale du spectacle tragique.

§39 Les figures de répétition constituent une part importante du style tragique mis en œuvre par Robert Garnier dans *Hippolyte* et, en réalité, la plupart des observations réalisées sur cette pièce pourraient être généralisées à l'ensemble du théâtre de ce dramaturge. Il suffit de regarder le début d'une tragédie comme *La Troade* pour s'en convaincre :

J'atteste des grands Dieux la puissance funeste,
Je t'atteste, Ilion, et tes cendres **j'atteste**,
 Et toymesmes Priam des Dardanes le Roy,
 Que Troye **ensevelie ensevelist** en soy :
 Et vous mes chers enfans, nombreuse geniture :
Je vous atteste aussi, par vos Ombres je jure,
 Que j'ay cogneu **premiere**, et **premiere predict**
Nos malheurs que Cassandre a furieuse dit :
Nos malheurs que Cassandre a, de Phebus esmeuë
Predit pour nostre bien, qui ne l'avons pas creuë.

J'ay veu j'ay veu, premiere, hélas ! **Je les ay veus**,
De toy Paris enceinte, et ne **les ay** pas teus⁷⁷.

§40

Les mêmes effets rhétoriques fondés sur la concentration de diverses figures de répétition se retrouvent dans la tirade d'Hécube. De fait, ces figures permettaient d'incarner aussi bien l'élégie poétique que la véhémence rhétorique, la tristesse que la fureur, le chant que les pleurs ou les cris dans une forme propre à plaire et émouvoir tout ensemble. Elles pouvaient en outre présenter un avantage certain du fait qu'elles se concevaient en même temps du point de vue de l'*elocutio* et de l'*actio*. De cette façon, elles pouvaient presque fonctionner comme des sortes de didascalies internes qui donneraient des indications sur le tempo et la prononciation des tirades les plus frappantes et les plus spectaculaires. Pourtant, si Garnier est certainement le dramaturge qui a le plus développé et amplifié cette esthétique mise en place par Jodelle, il en est également l'un des derniers représentants. En effet, la présence des figures de répétition va décroissante – sans jamais totalement disparaître – à mesure que l'on avance dans le temps. Cette évolution est d'ailleurs perceptible au sein même de l'œuvre de Garnier dont les premières pièces semblent présenter davantage de répétitions que les dernières. De fait, Jodelle avait mis en place cette facture stylistique très particulière à une époque où, d'une part, poésie, rhétorique et dramaturgie ne se distinguaient pas toujours nettement et où, d'autre part, le spectacle dramatique restait encore très lié à un cadre scolaire rhétorique. Aussi cette esthétique fondée sur les figures de répétition ne pouvait-elle que décroître à mesure que l'écriture dramatique prenait son indépendance vis-à-vis de la poésie et de la rhétorique et que l'art du comédien commençait à se distinguer de la déclamation lyrique et de l'*actio* rhétorique. Les figures de répétition témoignent ainsi de la place charnière occupée par l'œuvre de Robert Garnier dans l'histoire de la tragédie humaniste entre le théâtre encore très marqué par la poésie et la rhétorique de Jodelle et ses comparses au milieu du xvi^e siècle et le théâtre déjà pleinement dramatique d'un Alexandre Hardy à l'orée du xvii^e siècle.

⁷⁷Robert Garnier, *La Troade*, I, v. 49-60, p. 387.

Quelques mots à propos de : Sylvain Garnier

Sylvain Garnier, docteur en littérature française, s'intéresse à la question de l'influence de la poésie lyrique sur l'écriture dramatique entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Sa thèse, *Érato et Melpomène ou les sœurs ennemies : l'expression poétique au théâtre (1553-1653)* a été récompensée par le prix Louis Forest, spécialisé en Lettres et Sciences humaines, décerné par la Chancellerie des universités de Paris pour l'année 2018 ; elle doit paraître aux éditions Droz en décembre 2019.

Pour citer cet article

Sylvain Garnier, « Entre poésie, rhétorique et performance dramatique : la mise en place d'une esthétique tragique fondée sur les figures de répétition dans *Hippolyte* de Robert Garnier » Document sans titre », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 16/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/522>.

Intertextualité et éthique de l'écriture dans *Les Caractères* de La Bruyère

Éric Leveau

§1 Il y a une part de frisson dans *Les Caractères* de La Bruyère, celui qu'on ressent à l'approche des limites, en l'occurrence celles d'une écriture que la poursuite déraisonnable du style peut faire basculer dans la caricature, la rendant dès lors sans objet. Et cet entêtement du style chez La Bruyère semble délibéré autant qu'incontrôlable, il y a chez lui une sorte de goût de canaille auquel il succombe avec une lucidité qui fascine et qui force l'admiration.

§2 Rarement en effet un texte aura-t-il montré partout autant qu'ici les signes de sa propre remise en question, et La Bruyère nous fournit d'emblée une clé de lecture des *Caractères* dès la première et la dernière remarque du chapitre des « Ouvrages de l'esprit » : « Tout est dit, et l'on vient trop tard [...] » ; « Horace ou Despréaux l'a dit avant vous, je le crois sur votre parole ; mais je l'ai dit comme mien¹ [...] ». Ce que ces remarques nous disent d'abord et le plus simplement du monde, c'est qu'elles ont été précédées par d'autres textes, textes plus beaux, meilleurs, peu importe dans la mesure

où c'est cette intertextualité qui compte et qui encadre la totalité des « ouvrages de l'esprit ». Écrire pour La Bruyère, c'est donc d'abord entrer en une vaste chambre d'écho où diverses voix s'entrecroisent, celles d'Horace et Despréaux, mais aussi celles des deux interlocuteurs anonymes engagés en un dialogue qui signale l'importance cruciale de l'énonciation dans *Les Caractères*. Du « vous » à « moi », de « votre parole » au « je l'ai dit comme mien », la question de savoir *qui parle* est au cœur des *Caractères*, nous incitant à la subtilité autant qu'à la prudence².

§3

Prenons ainsi le caractère magistral de Clitiphon (12 [VIII], « Des Biens de Fortune »), que La Bruyère insère en 1694 lors de la 8^e édition pour mettre en scène une confrontation entre un homme d'affaires forcément pressé et le philosophe présenté en exemple attendu d'un rapport vertueux au monde et à la vérité. De fait, pour un lecteur qui connaît les éditions précédentes les prémisses mêmes de cette remarque sont susceptibles d'inviter à la complaisance interprétative et le fait que La Bruyère choisisse de revisiter cette thématique familière en période de maturité de l'œuvre doit nous alerter. Le financier Clitiphon trop affairé pour recevoir le locuteur constitue en effet une reprise et une extension, à six ans d'intervalle, de la remarque (II [II]) précédente où nous trouvons la figure de N^o, « avec un portier rustre [...], avec un vestibule et une antichambre [...] » (p. 262). Comme en de nombreux endroits dans les *Caractères*, La Bruyère reprend le fil, passe par les mêmes chemins mais choisit d'autres bifurcations. À la différence de N^o, Clitiphon, lui, ne se donne pas même la peine de paraître et le locuteur, revenu plus tard à l'heure où on lui avait dit qu'il serait reçu, découvre que l'homme d'affaires a quitté son domicile. Après l'emboîtement des salles qui empêchent d'accéder aux lieux du pouvoir, voici cette fois une variante du thème des déplacements croisés et des rencontres impossibles, autre motif cher aux *Caractères* soucieux de montrer la perte de sens au cœur de la société de leur époque.

ENFERMEMENTS

§4

C'est cette fois au « Discours sur Théophraste » que nous pouvons penser, et à la description du siècle de Louis XIV, caractérisé par la « vénalité des charges », « la splendeur des partisans », une « capitale d'un grand royaume où il n'y avait ni places publiques, ni bains ni fontaines », où « tout le cours de la vie s'y passait presque à sortir de sa maison pour aller se renfermer dans celle d'un autre » et « où le peuple ne paraissait dans la ville que pour y passer avec précipitation, nul entretien, nulle familiarité » (p. 67).

§5

Dans ce jeu de réminiscences thématiques qui mettent en place le caractère de Clitiphon en quelque chose de familier et d'un peu attendu, la figure du locuteur-philosophe

fonctionne en contre-exemple éclatant, car celui-ci se fait au contraire une joie d'être accessible à toutes les sollicitations, invitant même Clitiphon à venir le voir dans l'intimité de son cabinet de travail. L'un va donc chez l'autre, les pôles s'inversent et la binarité fonctionne à plein, au point qu'on pourrait presque dire qu'elle ronronne s'il n'y avait la présence d'un troisième élément, celui de l'espace public rappelé en conclusion de la remarque : « l'homme de lettres au contraire est trivial comme une borne au coin des places ; il est vu de tous, et à toute heure » (p. 264).

§6

Cette allusion aux places publiques nous ramène en effet à nouveau au *Discours de Théophraste*, dans lequel la caricature du Grand Siècle que nous venons d'évoquer trouve son pendant dans la description de l'Athènes de Théophraste, dont les habitants « passaient une partie de leur vie dans les places, dans les temples, aux amphithéâtres », en délibérations et discussions politiques ou philosophiques, tant « ces lieux étaient tout à la fois la scène des plaisirs et des affaires » (p. 70). La claire distribution des valeurs entre l'époque de La Bruyère et celle de Théophraste n'est donc pas reproduite à l'identique dans le caractère de Clitiphon : certes l'un s'enferme chez lui et refuse d'être vu tandis que l'autre se vante d'être à disposition de tous, mais force est de constater qu'il n'est point d'espace public dans cette remarque et qu'ici aussi on s'enferme d'un lieu à l'autre : le locuteur ne quitte sa chambre (« le besoin que j'ai de vous me chasse de mon lit et de ma chambre ») que pour retourner très vite à son « cabinet », où il invitera Clitiphon qui s'était lui retiré « dans cet endroit le plus reculé de [son] appartement » (p. 262-263). Bien plus, si le locuteur a dû quitter son lit, il y retournera en conclusion de la remarque lors de l'évocation de la figure de l'homme de lettres, vu « en tous états, à table, au lit, nu, habillé, sain ou malade ». Ainsi la libre circulation des personnes et des propos si habilement évoquée par la référence à la trivialité toute socratique de l'homme de lettres n'est certainement pas ce que nous montre le caractère de Clitiphon, où nous ne trouvons du reste ni entretien ni conversation.

§7

En effet, alors que cette remarque 12 [VIII] prend pour point de départ une communication impossible puisque le locuteur n'aura pas pu poser sa question à Clitiphon, le texte tout entier n'est qu'une longue adresse très directe à ce dernier, jalonnée d'attaques du plus bel effet théâtral : « Je vais *Clitiphon* à votre porte... » (p. 262) ; « Que faites-vous, Clitiphon, dans cet endroit le plus reculé... » (*ibid.*) ; « ô homme important et chargé d'affaires, qui a votre tour avez besoin de mes offices, venez dans la solitude de mon cabinet » (p. 263). Nous ne nous attarderons pas sur la lourdeur de cette dernière phrase qui cherche à dissimuler, tout en la signalant, l'in vraisemblance de cette hypothèse d'un déplacement de l'important financier chez le modeste philosophe. Le contraste avec ce qui précède est d'autant plus grand que la visite du locuteur à Clitiphon comporte deux

temps du passé (« je n'avais qu'une chose... » ; « vous n'aviez qu'un mot... » (*ibid.*) qui donnent l'impression d'une chronologie ancrée dans un incident qui se serait réellement produit. Précisément, s'il y a eu événement, c'est celui de la parole refusée de Clitiphon (celle-ci n'aurait-elle exprimé qu'un lapidaire « oui, ou non ») auquel répond la parole fleuve du philosophe, mais dans un cas comme dans l'autre il n'y a aucune communication, et Clitiphon qui tantôt ne *voulait* rien dire ne *pourra* maintenant placer un mot, ce que le texte signale de manière appuyée :

[...] parlez, que voulez-vous que je fasse pour vous ? Faut-il quitter mes livres, mes études, mon ouvrage, cette ligne qui est commencée ? quelle interruption heureuse pour moi que celle qui vous est utile ! Le manieur d'argent, l'homme d'affaires est un ours qu'on ne saurait apprivoiser [...] (*ibid.*)

§8

La première question (« que voulez-vous que je fasse pour vous ») aurait dû suffire, elle aurait dû permettre l'enclenchement d'un échange, mais tout à son intention de se montrer à l'entière disposition de son visiteur, le locuteur-philosophe annonce une interruption de son discours qui tarde pourtant à venir (« faut-il quitter mes livres », « quelle interruption heureuse ») et donne plutôt lieu à une mise en scène insistante du travail de l'écrivain (« mes livres, mes études, mon ouvrage »). Surtout, la référence à « cette ligne qui est commencée » provoque un ébranlement de la structure des niveaux d'énonciation en renvoyant à l'écriture de la remarque elle-même et au moment de sa lecture par le lecteur des *Caractères*.

§9

Dans le cadre de la scène entre Clitiphon et le locuteur-philosophe, on pourrait considérer que ce dernier cesse en effet d'écrire, puis de parler après l'exclamation finale « quelle interruption heureuse pour moi que celle qui vous est utile », mais nous n'aurons pourtant pas le loisir d'entendre cette conversation entre les deux personnages et Clitiphon reste, à l'échelle de la remarque, définitivement muet. Si conversation il devait y avoir, celle-ci semble désormais inutile à l'économie de la remarque tout entière qui, loin de s'interrompre, continue bien au contraire sur sa lancée en passant cette fois à l'insulte et l'excès, comparant le financier à un ours dans son gîte, impossible à apprivoiser³. Changeant de niveau, le locuteur-philosophe quitte le contexte de la visite fantasmée de Clitiphon pour énoncer une conclusion sans appel sur la nature profonde des hommes d'argent, mais ce faisant il continue bel et bien d'écrire. S'il ne nous sera jamais possible d'entendre de la bouche même de Clitiphon quel est l'objet de sa démarche, c'est qu'en un certain sens la remarque n'a plus besoin de lui, pas plus que le financier n'avait plus haut besoin du locuteur. L'un comme l'autre, pourrait-on dire, se sont claqué la porte au nez.

PORTRAIT DU PHILOSOPHE À SON ÉTUDE

§10 Cette hypothèse de lecture est d'autant plus indisposante que la mise en scène du locuteur-philosophe, tel qu'il se présente à nous lisant Platon, étudiant l'astronomie mais laissant toujours la porte de son cabinet ouverte, a souvent été invoquée comme un portrait de La Bruyère lui-même, prenant la pose du philosophe serein, « soucieux de régler son esprit et de devenir meilleur » (p. 263).

§11 Or dans le contexte d'un lectorat potentiellement marqué par la culture de la préciosité, en tout cas d'un certain idéal de galanterie, cette mise en scène spectaculaire du travail de l'homme de lettres devient à son tour suspecte. Si nous ne savons rien en effet de ce que fait Clitiphon (le locuteur ne peut que nous livrer une série de suppositions), nous en apprenons peut-être un peu trop avec ce portrait du locuteur-philosophe livre en main, calculant la trajectoire des planètes, et il est permis de penser ici à la caricature de la femme « savante » illustrée par le personnage de Damophile dans l'histoire de Sapho au livre X d'*Artamène ou le Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry. Dans cet épisode extraordinaire du roman, Sapho, dont tout le monde sait qu'elle désigne l'auteure du roman elle-même, rayonne en figure de poétesse hors pair et en exemple éclatant de conversation et de galanterie, mais elle doit endurer de se voir vulgairement copiée par une rivale ambitieuse. Damophile en effet, cherchant à dépasser en réputation Sapho :

fit tout ce que l'autre ne faisait pas. Premièrement, elle avait toujours cinq ou six maîtres, dont le moins savant lui enseignait, je pense, l'astrologie ; elle écrivait continuellement à des hommes qui faisaient profession de science ; elle ne pouvait se résoudre à parler à des gens qui ne sussent rien ; on voyait toujours sur sa table quinze ou vingt livres, dont elle tenait toujours quelqu'un quand on arrivait dans sa chambre et qu'elle y était seule⁴ [...].

§12 Plus loin, nous aurons même la description d'un portrait dont Damophile a passé commande, exigeant du peintre qu'il y représente « une grande table où il y ait quantité de livres, des pinceaux, une lyre, des instruments de mathématique et mille autres sortes de choses qui puissent marquer son savoir » (*op. cit.* p. 522).

§13 Les rapprochements entre le monde de Sapho tel qu'il est imaginé par Madeleine de Scudéry et *Les Caractères* de La Bruyère sont plus nombreux qu'on ne le pense. Cités parmi les premiers destinataires que se donnent *Les Caractères* dans le *Discours sur Théophraste* on trouve ainsi « les femmes » et « les gens de la Cour », avides lecteurs des descriptions de leurs contemporains (p. 60), et ce sont bien eux qui risqueraient d'être déçus, en lisant Théophraste, de ne pas y trouver, comme dans *Le Grand Cyrus*, cette société polie

transposée en Grèce et qui leur ressemble tant. De plus, même si plus de trente ans ont passé depuis la publication du *Grand Cyrus*, l'œuvre de Madeleine de Scudéry est absolument contemporaine de l'écriture des *Caractères* de La Bruyère du fait de la publication, à partir de 1680, des entretiens les plus célèbres des romans rassemblés d'abord en *Conversations diverses* (1680, 1684), qui deviennent *Conversations morales* à partir de 1686. Qui plus est, le personnage de Sapho, dans le très long épisode du livre X d'*Artamène ou le Grand Cyrus*, est bien plus que l'envers vertueux dont Damophile est la caricature.

§14 Sapho en effet, outre sa connaissance raffinée des nuances du sentiment amoureux et son extraordinaire talent pour la conversation, se révèle être une écrivaine très particulière dans la mesure où on ne la voit presque jamais lire ni surtout écrire. Bien que ses vers soient réclamés avec empressement dans toute la Grèce, « elle en faisait pourtant un si grand mystère, elle les donnait si difficilement et elle témoignait les estimer si peu que cela augmentait encore sa gloire. De plus, on ne savait quel temps elle prenait pour les faire car elle voyait ses amies très assidûment, et on ne la voyait presque jamais ni lire, ni écrire » (*op. cit.*, p. 452). Il s'agit là bien plus que d'un écho de la posture de facilité et d'improvisation affectée par certains beaux esprits et dont Molière fera par exemple la caricature dans *Les Précieuses ridicules*, car Sapho énoncera d'autres réserves à l'égard du processus d'écriture et de publication. Ainsi son exil final au royaume des Sauromates, en lui permettant de laisser sa gloire littéraire derrière elle et de se concentrer désormais sur la perfection amoureuse et les grâces de son entretien qui font sa réputation, fait d'elle une auteure dont l'œuvre existera désormais à distance et loin d'elle.

§15 Il est du reste tout à fait frappant de noter à quel point, parmi la série de contrastes qui opposent dans le *Discours sur Théophraste* le Paris du siècle de Louis à l'Athènes de Théophraste figure aussi la question des livres et de l'écrit. Car si l'auteur du *Discours* revendique l'importance pour les générations futures de la lecture de « nos mémoires, de nos poésies, de notre comique et de nos satires » (p. 68), Athènes est une ville sans livres, semblant représenter une sorte de logique extrême de l'esthétique galante : la disparition tout entière de l'écrit dans l'échange de la conversation⁵. Pour un lectorat galant, le locuteur-philosophe du caractère de Clitiphon est donc l'anti-Sapho par excellence : il dit qu'« il ne peut être important, et il ne veut point l'être » et pourtant il met en scène son savoir et sa sagesse, il revendique d'être « vu de tous » mais il est seul et surtout il parle seul.

LE LOCUTEUR-PHILOSOPHE EN STOÏCIEN RATÉ

§16

Si l'empressement du locuteur-philosophe à s'exhiber le livre et la plume à la main peut donc paraître suspect dans le contexte élargi de l'écriture féminine au XVII^e siècle, l'aplomb qu'il montre à se présenter en philosophe cherchant à « régler [son] esprit et devenir meilleur » (p. 263) est tout aussi choquant pour le lecteur qui aura en tête les recommandations du *Manuel* d'Épictète telles qu'on peut les lire dans une édition de 1641 de la traduction de Guillaume du Vair. Nous y trouvons en effet une scène familière :

46. S'il vous faut aller vers quelqu'un lequel ait beaucoup d'autorité, representez-vous, que vous ne le trouverez pas à la maison, qu'il sera retiré, que l'on vous fermera la porte au nez, ou qu'il ne fera pas semblant de vous voir : si apres cela vous y allez, endurez ce qui vous y arrivera, & ne dites plus à par vous, Cela ne valoit que j'en prisse la peine. Car cela sent son plebée, & son homme qui se laisse transporter aux choses externes⁶.

§17

La remarque 12 [VIII] du chapitre « Des biens de fortune » n'avait donc dès le départ pas lieu d'être, il n'y avait pour le locuteur aucune raison d'aller solliciter Clitiphon ni de s'offusquer ensuite de son refus, ni de faire conte de sa mésaventure, ni de se mettre ainsi en scène en posture de philosophe studieux. Ou plutôt, l'injonction qu'adresse Épictète à son lecteur de *se représenter* (selon les termes de Guillaume du Vair) le moment où il se trouvera devant la porte close du puissant a complètement été pervertie, puisque le lecteur-philosophe tourne cet exercice de visualisation anticipatrice de la déception à venir en mise en scène d'une vengeance. Si Clitiphon refuse de se laisser voir, le locuteur, lui, se fait une joie de le convoquer dans ce petit exercice d'indignation théâtralisée qui fait la délectation du lecteur. Ce faisant, si l'on se réfère à la recommandation du *Manuel*, nous comprenons que ce caractère de Clitiphon nous montre moins les travers attendus d'un financier que la faiblesse d'un « homme qui se laisse transporter aux choses externes » (*ibid.*). Et pour faire bonne mesure, le locuteur-philosophe ne se contente pas d'invectiver pour nous celui qui ne lui offre que porte close, mais en se mettant ainsi en scène dans son cabinet, il enfreint sans vergogne la recommandation de l'alinéa 63 du *Manuel* : « Les marques de celui qui profite en la Philosophie, c'est qu'il ne blâme, ny ne louë personne, il ne se plaint de rien ; il ne parle point de soy, comme s'il estoit, ou qu'il sceust quelque chose » (*op. cit.* p. 301).

§18

Cette remarque 12 [VIII] du chapitre « Des biens de fortune », écrite délibérément donc en dépit des recommandations du *Manuel* d'Épictète, ne saurait pourtant surprendre si l'on se souvient de la longue critique, développée dans la remarque 3 [IV] du chapitre « De l'Homme », du stoïcisme comme « jeu d'esprit » qui revendique

une définition du sage affranchi de toutes les passions humaines au point d'en apparaître comme un « fantôme de vertu », un « sage qui n'est pas, ou qui n'est qu'imaginaire ». À ces exemples de vertu impossible correspond par ailleurs le reproche aux stoïciens qu'ils « ont laissé à l'homme tous les défauts qu'ils lui ont trouvés [...] au lieu de faire de ses vices des peintures affreuses ou ridicules qui servissent à l'en corriger, ils lui ont tracé l'idée d'une perfection et d'un héroïsme dont il n'est point capable, et l'ont exhorté à l'impossible » (p. 392).

§19

La question de l'efficacité des images dans les *Caractères* de La Bruyère est fort complexe et nous ne voulons que relever ici le fait que l'approche opposée à celle des stoïciens, cette utilisation des « images affreuses ou ridicules », débouche finalement sur le même échec si l'on en croit la remarque 66 [IV] du chapitre « Des jugements », où Socrate propose des « portraits » à ses contemporains que ceux-ci trouvent bien « bizarres », n'y voyant que des « chimères » sans les reconnaître pour ce qu'il sont, c'est à dire leurs propres travers, et il faut l'intervention du locuteur pour remettre les choses à leur place : « ils se trompaient, c'étaient des monstres, c'étaient des vices, mais peints au naturel ; on croyait les voir, ils faisaient peur [...] » (p. 477)

§20

En d'autres termes, les portraits socratiques sont tout aussi « imaginaires » que l'idéal stoïcien du sage dans la mesure où ni les uns ni les autres ne semblent être de ce monde. La seule solution serait peut-être dès lors pour le philosophe ou le moraliste d'abandonner toute préoccupation pour les extrêmes de la vertu et du vice, si l'on en croit du moins la conclusion du chapitre « Des jugements » telle qu'elle se présente dans la 4^e édition. En l'état, celle-ci se révèle en effet n'être ni plus ni moins qu'une première version du caractère de Clitiphon, et même, bien que plusieurs années séparent les deux textes, elle semble nous montrer de manière assez extraordinaire ce que Clitiphon aurait pu penser s'il avait réellement rendu visite au locuteur-moraliste :

67 ¶ [IV] Celui qui est riche par son savoir-faire, connaît un Philosophe, ses préceptes, sa morale et sa conduite, et n'imaginant pas dans tous les hommes une autre fin de toutes leurs actions, que celle qu'il s'est proposée lui-même toute sa vie, dit en son cœur ; je le plains, je le tiens échoué ce rigide censeur, il s'égare et il est hors de route, ce n'est pas ainsi que l'on prend le vent, et que l'on arrive aux délicieux ports de la fortune : et selon ses principes il raisonne juste.

[IV] Je pardonne, dit *Antisthène*, à ceux que j'ai loués dans mon ouvrage, s'ils m'oublient ; qu'ai-je fait pour eux ? ils étaient louables. Je le pardonnerais moins à tous ceux dont j'ai attaqué les vices sans toucher à leurs personnes s'ils me devaient un aussi grand bien que celui d'être corrigés ; mais comme c'est un événement qu'on ne voit point, il suit de là que ni les uns ni les autres ne sont tenus de me faire du

bien. (p. 477-478)

§21

L'onomastique est ici importante dans la mesure où elle évoque la figure d'Antisthène, le disciple de Socrate considéré comme le fondateur de l'école cynique et maître de Diogène, dont les idées sont commentées et reprises par Épictète lui-même. Le sage ici cultive l'indifférence recommandée par le *Manuel*, renonçant à tout espoir d'avoir pu influencer ses contemporains, acceptant même l'oubli. Cette sérénité pourtant ne durera pas, nous le savions déjà d'après le caractère de Clitiphon de la 8^e édition, mais il est frappant de voir comment à partir de la 5^e édition se met en place une attitude proprement schizophrénique de la part du moraliste. En effet, au moment même où la remarque 67 [IV] voit l'addition d'un dernier alinéa dans lequel le locuteur, après l'oubli auquel il a consenti, évoque maintenant avec indifférence les attaques qui pourraient être formulées contre ses écrits, celle-ci perd sa position de conclusion du chapitre, et le nom d'Antisthène se verra finalement remplacé par celui d'Antistius pour réapparaître dans l'extraordinaire remarque 21 [V] du même chapitre : « Qu'on ne me parle jamais d'encre, de papier, de plume, de style, d'imprimeur, d'imprimerie⁷ [...] » (p. 460).

§22

Dans cette remarque 21 [V], à la retenue de celui qui s'appelle désormais Antistius dans la remarque 67 [IV], résigné à l'oubli et devenu indifférent à la critique de son œuvre, s'opposent une grandiloquence et un sentiment d'outrage qui nous sont familiers. Refusant de travailler à « traite[r] de toutes les vertus et de tous les vices dans un ouvrage suivi, méthodique, qui n'ait point de fin [...] et nul cours » (p. 460) et renonçant à toute ambition de vouloir corriger les hommes, Antisthène n'affiche plus d'autre ambition que d'écrire « par jeu, par oisiveté, et comme *Tityre* siffle ou joue de la flûte », ne consentant à publier que par « la violence de ceux qui me prennent à la gorge, et me disent, vous écrirez », annonçant finalement le titre de son « nouveau livre, DU BEAU, DU BON, DU VRAI. DES IDÉES. DU PREMIER PRINCIPE, par *Antisthène vendeur de marée*. » (p. 461-462)

§23

Ainsi les jeux d'intertextualité, d'Épictète à La Bruyère mais aussi d'une édition à l'autre des *Caractères*, permettent de retracer un argument précis qui concerne l'utilisation des images à des fins de correction morale et pose en dernier lieu la question d'une écriture dénuée de toute intention morale et presque ramenée à une simple pratique de désœuvrement. S'il est vrai en effet qu'aux fantômes d'une vertu stoïcienne excessive (3 [IV] « De l'homme ») correspondent les chimères incompréhensibles des peintures proposées par Socrate (66 [IV] « Des jugements »), et que la logique propre aux comportements de chacun fait que le financier s'avère incapable de comprendre le philosophe, tandis que ce dernier se retire dans une indifférence toute stoïcienne à l'égard du

succès de son entreprise (67 [IV-V]), le nouveau caractère d'Antisthène, mais surtout celui de Clitiphon n'en apparaissent que plus extraordinaires dans la mesure où la figure du locuteur s'y présente en complète contradiction avec tout cet argumentaire. La boucle est bouclée en quelque sorte, et l'idéal stoïcien de l'écrivain auquel le locuteur des *Caractères* s'était essayé dans la conclusion du chapitre « Des jugements » de la 4^e édition se voit emporté, bafoué même dans le caractère de Clitiphon, au moment même où La Bruyère s'éloigne de son livre.

TROUBLE DE LA LITTÉRATURE

§24

Comprendre le projet de La Bruyère est impossible si l'on n'a pas en tête les analyses qu'Isaac Casaubon a développées à l'occasion de son édition des *Caractères* de Théophraste, publiée à Lyon en 1592⁸. Les implications du travail de Casaubon dépassent en effet de très loin le domaine de la simple philologie, et il paraît absolument invraisemblable que La Bruyère ne s'y soit référé qu'en simple soutien de sa propre traduction de Théophraste en français. Casaubon en effet, au-delà de l'établissement et de l'analyse érudite des différentes œuvres qu'il a choisi d'éditer au cours de sa carrière, développe, de préfaces en « prolégomènes » et autres commentaires, une véritable pensée sur la littérature conçue comme toute forme d'écriture qui s'écarte de la simplicité « philosophique ». Cette distinction fondamentale entre écriture philosophique ou « simple » et écriture non-philosophique ou « non simple » apparaît dans les *Prolégomènes* à l'édition de Théophraste, qui revisitent les grandes distinctions de la *Poétique* d'Aristote pour opposer la philosophie aux genres de la poésie et de l'histoire. À l'inverse, l'édition que Casaubon procurera des œuvres de Perse en 1604, accompagnée d'un traité sur la satire, s'interrogera sur une écriture poétique qui tende cette fois vers la philosophie. Un peu plus tard, le commentaire de Casaubon à son édition de Polybe (1609) viendra compléter et enrichir cette réflexion entamée avec Théophraste sur les modes de fonctionnement les plus subtils de ces types d'écriture⁹.

§25

Or ce qui frappe le plus dans cet effort de la part de Casaubon, c'est son incontestable mauvaise foi, son obstination à vouloir justifier coûte que coûte l'écriture du ridicule et l'usage moral d'une description des vices. Plusieurs érudits ont-ils émis des doutes sur le fait que Théophraste soit l'auteur de ces *Caractères* jugés peu sérieux ? Qu'importe, Casaubon arrimera toute une partie de son argumentaire à la lettre-préface attribuée à Théophraste pourtant déjà considérée à l'époque comme douteuse, dans laquelle le successeur d'Aristote indique avoir décrit les vices de ses contemporains mais aussi leurs vertus¹⁰. Parmi de nombreuses manœuvres du même genre, notons simplement le recours dans les

Prolegomena à un adverbe grec (*aplôs*) pour désigner la simplicité de l'écriture philosophique, qui permet à Casaubon, passant ainsi du latin au grec, d'entretenir le plus grand flou sur le sens exact de ce terme dont il refuse de donner l'antonyme, préférant la très lourde expression de « non-simple ». Il suffit pourtant de se reporter au *Thesaurus Linguae Graecae* d'Henri Estienne (au demeurant beau-père de Casaubon) pour découvrir que parmi différents sens possibles de ce terme figure l'idée d'absence de malice (*simpliciter, candide, sine fuco*), qu'Estienne associe à l'idée de bonne intention (*simpliciter et amice*). Ce faisant, Estienne cite un passage du discours *Sur la couronne* où Démosthène et Eschine s'accusent mutuellement de manipuler le sens des mots et de parler en sophiste¹¹. Notons par ailleurs qu'Érasme, dans le contexte immédiat de l'extrait de la Lettre à Martin Dorp que La Bruyère choisira de mettre en épigraphe de ses *Caractères*, cite les écrits de Démosthène contre Eschine comme exemple de forme d'écriture où l'auteur donne libre cours à ses passions, faisant passer à la postérité les désordres de son âme¹².

§26

De manière plus vertigineuse encore, Casaubon réfléchissant à propos de la satire à la nature des genres de la grammaire, de la rhétorique et de la poésie, convoque à nouveau le grec pour désigner cette fois tout discours dirigé vers l'extérieur (*prophorikos logos*). L'expression, qu'il attribue à Simplicius, figure en effet dans le commentaire que ce dernier consacre au *Manuel* d'Épictète. Analysant l'injonction stoïcienne de modérer ses propos, et notant que beaucoup de gens ferment les yeux quand ils parlent, Simplicius en vient à décrire l'acte de parler comme un risque de distraction tout aussi redoutable que celui qu'exercent les sens sur l'âme.

§27

Il semble donc incontestable que de Casaubon à La Bruyère se développe une réflexion sur le sens le plus profond de ce que parler veut dire, mais aussi sur la façon mystérieuse dont les textes exercent leur pouvoir et peut-être même sur la nature dangereuse de l'écriture. À cet égard, la question morale et le projet de vouloir corriger les hommes et changer leurs mœurs semblent presque secondaires au vu de la réflexion que mène La Bruyère au fil des éditions de ses *Caractères*. La question de l'image, la nature complexe et presque douteuse de l'intention de peindre pour corriger se révèlent être les éléments d'une structure bien plus vaste et révolutionnaire qui semble bel et bien correspondre à « une certaine expérience de la littérature » telle que Roland Barthes l'évoque dans ses *Essais critiques*¹³. Peut-être, si l'on en croit Épictète et Simplicius, s'agissait-il depuis le départ de ne chercher qu'à « penser et à parler juste » (2 [I], « Des ouvrages de l'esprit », p. 124), si tant est qu'en effet « rarement se présente-il [*sic*] occasion que nous devions parler [...] mais principalement ne devons-nous parler des hommes, les louer, les blâmer, ou en faire comparaison¹⁴ ».

§28

Pourtant, ce que *Les Caractères* nous montrent partout, à l'instar du locuteur-philosophe dans le caractère de Clitiphon, c'est la volonté farouche de passer outre et de s'engager les yeux grands ouverts dans l'écriture telle qu'elle est possible aux hommes. On ne saurait de ce point de vue sous-estimer l'importance de la note consacrée à Moïse dans la remarque 14 [I] « Des ouvrages de l'esprit » où le locuteur se justifie d'avoir inclus celui-ci dans une liste d'auteurs profanes¹⁵, en une concession qui rappelle la distance qui sépare un Platon ou un Virgile ou un La Bruyère des textes inspirés par le divin. L'entreprise des *Caractères* pourrait être ainsi comprise pour sa plus grande part comme une reprise complexe de la tentative de Montaigne de se dépeindre en homme imparfait mais dont le livre, *in fine*, révèle une « maîtresse forme » au risque que celle-ci fonctionne aussi comme un enfermement.

§29

Pour Antisthène comme pour Clitiphon en effet, le plus grand problème est bien celui du temps, et celui d'une écriture qui se superpose finalement à la vie et, virant au soliloque, semble emporter le locuteur dans une sorte de pratique indéfinie dont il veut finalement se libérer. Ainsi dans la remarque 12 [VIII] du chapitre « Des biens de fortune » où le philosophe au travail se voit devenir l'homme de lettres qu'on peut voir à table, nu ou malade, l'injonction faite à Clitiphon de venir interrompre le locuteur et de faire qu'il cesse d'écrire nous frappe de plein fouet, comme si le quatrième mur tombait brusquement et que nous nous trouvions en face d'un La Bruyère exaspéré. C'est en cela, pour reprendre à nouveau les formulations de Roland Barthes, que La Bruyère peut « nous toucher¹⁶ », et que ces jeux vertigineux d'intertextualité dont nous avons décrits quelques aspects prennent toute leur dimension, celle de cet « indirect » décrit par Barthes, « qui a une valeur cathartique, car il préserve l'écrivain de la mauvaise foi dans la littérature¹⁷ ».

Quelques mots à propos de : Éric Leveau

Éric Leveau a soutenu sa thèse de doctorat (*Le moraliste au miroir : Les Caractères de La Bruyère entre poétique de la morale et immoralité de la poétique*) à l'université de Paris IV - Sorbonne en 2007. Il enseigne la littérature et la langue française à l'université de Sarah Lawrence College, New York, depuis 2008.

Pour citer cet article

Éric Leveau, « Intertextualité et éthique de l'écriture dans *Les Caractères* de La Bruyère », *Op. cit., revue des littératures et des arts*
[En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le :
04/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/530>.

Discontinuité et progression : deux micro-lectures des *Caractères* ("De la Société et de la Conversation", 14-20, "De la Cour", 63-70)

Marine Ricord

§1 Les portraits de La Bruyère se prêtent aisément à l'explication de texte. En effet, ils forment des textes autonomes, d'une brièveté étoffée (qui correspond à la longueur requise des textes demandés par l'exercice universitaire d'une explication de texte) ; en outre, le genre du portrait propose une illustration accessible et concrète des principes plus abstraits et généraux, que le moraliste consigne et extrait de son observation de la société et des hommes. Centrés sur un personnage (ou deux plus rarement), représentant d'un type, les portraits offrent une description virtuose et vivante, une scène qui détaille les faits et gestes d'un caractère, et que le regard satirique réduit souvent à une mécanique animée par des passions vaines.

§2 Mais ces portraits ne sont pas majoritaires en nombre, et que faire alors des nombreuses autres remarques qui se suivent dans les chapitres, dans un ordre que le moraliste a changé au cours des neuf éditions de son œuvre ? Ces remarques se caractérisent

par leur diversité de forme et de longueur, comme le mentionne en particulier la fin de la Préface aux *Caractères* : « on pense les choses d'une manière différente, et on les explique par un tour aussi tout différent¹ » ; elles composent une trame, unie par une orientation commune donnée par le titre du chapitre, mais tissée souplement par les motifs variés qui l'élaborent. C'est ainsi que ce discours discontinu² laisse percevoir des séquences thématiques, qui associent définitions, maximes, réflexions, complétées par les portraits, individualisés ou généraux. Comment regarder et analyser ces séquences ? Quels sont les liens qui les relient, et de quelle nature sont-ils ? Comment la séquence s'est-elle construite ? Obéit-elle à une progression autre qu'une simple succession ? Les apports des différentes éditions, mentionnées entre parenthèses à côté du numéro des remarques, ou en début d'alinéas, nous livrent-ils une explication utile ?

§3

Pour donner quelques réponses à ces questions, il nous a paru intéressant de prendre deux exemples de ces textes discontinus et de les analyser, tout d'abord les remarques 14 à 20 du chapitre « De la Société et de la Conversation³ », puis les remarques 63 à 70 du chapitre « De la Cour⁴ ». Les deux séquences s'intéressent à des réalités historiques du xvii^e siècle, d'une part à l'usage et aux règles de la conversation, tels qu'on pouvait les voir à l'œuvre dans les salons ou à la Cour ; d'autre part à un lieu social, politique et culturel, la Cour. Cependant, la première séquence a une approche plus taxinomique (mise en évidence de différents types de parleurs) et s'attache davantage à définir des principes (l'esprit de la conversation par exemple). La seconde séquence mêle à des constats ou des analyses plus de portraits ou d'images qui les animent. L'écriture est plus piquante, plus divertissante, comme le montrent la structure de l'énigme et l'anecdote-portrait de Xantippe. Ainsi, nous aurons un aperçu de la diversité de ces séquences et de leur mode de composition.

LES ESPRITS DE LA CONVERSATION

§4

Nous commencerons par situer le premier extrait dans son chapitre et dans son contexte immédiat, en recherchant une identité de motif, de perspective, mais aussi de forme.

¹J. de La Bruyère, Préface aux *Caractères*, éd. E. Bury, Paris, « Le Livre de Poche classique », 1995, p. 120. Chaque référence au texte renverra à cette édition et précisera d'abord le titre du chapitre, puis le numéro des pages.

²Nous renvoyons pour la définition et la description de cette notion aux pages de M. Escola dans son édition des *Caractères* par exemple, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p. 18-20 (« Du bon usage du pied de mouche ») et p. 20-22 (« Rhétorique du discontinu »).

³« De la Société et de la Conversation », p. 233-235. Également en annexe de cet article.

⁴« De la Cour », p. 332-334. Également en annexe de cet article.

Nous examinerons aussi sa généalogie, en nous interrogeant sur sa spécificité : quatre remarques écrites dès la première édition (1688), encadrées de remarques ajoutées à la 4^e édition (1689). Les chiffres romains mis entre crochets à côté des numéros nous indiquent l'histoire de la composition : ce n'est pas le lieu d'effectuer une lecture fine et détaillée de cette généalogie que permet de retracer l'édition des *Caractères* préparée par M. Escola⁵ ; néanmoins, nous pouvons en souligner quelques traits. Les quatre remarques de la première édition étaient proches les unes des autres dès le début (5-6, 10-11), unies deux par deux : elles ont juste été décalées ensuite par l'ajout de remarques, en particulier des portraits soit collectifs (8 [IV]), soit individuels et nommés (12 [V] Théodecte, 13 [VII] Troïle), rendant plus concrets les principes énoncés plus loin en une brièveté abstraite. La remarque 19 apportée par la 4^e édition et précédant la numéro 20 [I] approfondit le critère de l'esprit, qui détermine la capacité et l'efficacité de la parole. Dans ce cadre ainsi présenté, quel motif ou quelle perspective unissent la séquence ?

§5

Le chapitre « De la Société et de la Conversation » passe en revue les différentes attitudes en société et les types de locuteurs, déterminés par leurs caractères mis ainsi en valeur, mais formule en outre, comme dans les traités de civilité et de conversation de l'époque, les principes et règles qui devraient régir la conversation. Les remarques 14 et 15 appartiennent à la première sorte ; le présentatif « il y a » complété par une proposition relative déterminante distingue des catégories de parleurs : « Il y a des gens qui... / il y en a d'autres qui... » (15). La 14 nous installe dans une situation de communication, identifiée et décrite à l'aide d'un déictique (« cet inconnu ») et des lieux ou occasions (« dans une voiture publique, à une fête ou à un spectacle »). En revanche, les remarques suivantes 16 à 19 relèvent de la seconde manière ; plus prescriptives, elles énumèrent des constats : « C'est une grande misère que de... » (18), « Dire d'une chose... demande » (19), ou des règles de la conversation (16 : « L'esprit de la conversation consiste... » ; 17 : « Il faut... »). Le moraliste est attaché à la diversité des approches, tout en respectant son intention première : observer les hommes pour discerner des types et les classer si possible, et pour définir des manières de se comporter propres à conserver le lien social, à sauvegarder la communication.

§6

Dans cette séquence, la parole est examinée selon plusieurs critères, en fonction de sa quantité : abondante (14, 20), ou rare (18, 19 ou 20) ; par rapport à soi (14, 15, 16) ou à son interlocuteur (16, 18). Plus profondément, c'est l'esprit du locuteur qui détermine

⁵J. de La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, éd. M. Escola, Paris, Honoré Champion, 1999. À la fin de l'édition du texte, M. Escola insère des tables de concordance (p. 759-886), dont je me suis servie pour reconstituer la généalogie des deux séquences étudiées.

son rapport à la parole : son importance (évaluation quantitative : « pas assez d'esprit » (18)) et sa nature (bon sens, imagination, jugement qui en découle...) dessinent un profil de parleur, que la vanité vient encore moduler, en une proportion que le moraliste estime souvent inverse à l'esprit. Le défaut d'esprit entraîne une médiocrité du discours, dans sa forme et son contenu (19), et une faiblesse de jugement que l'amour-propre, souvent aveugle, ne veut pas reconnaître comme une invitation au silence, ou du moins à la brièveté.

§7 C'est ainsi que « cet inconnu », fier de sa situation sociale et de ses origines, les dévoile dans une confidence bavarde et assurée : « vous saurez son nom, sa demeure, son pays, l'état de son bien... ». Et la syntaxe mime par son énumération paratactique sa vanité prolixe (14). D'autres « ont une fade attention à ce qu'ils disent, et avec [eux] l'on souffre dans la conversation de tout le travail de leur esprit » (15). Pour ces « gens », c'est l'« attention » qu'ils portent à leur discours comme à un miroir d'eux-mêmes, qui révèle leur amour-propre : ils se complaisent dans chacun de leurs mots, et se piquent de justesse par des efforts laborieux incessants, qui confinent à l'artifice et à la raideur. Le manque de naturel s'exprime dans la remarque par la pesanteur de la syntaxe : répétitions de prépositions en cascade (« de tout le travail de leur esprit »), rythme binaire récurrent et parallélismes (« pétris de phrases et de petits tours d'expression », « dans leur geste et dans tout leur maintien »...) que le jeu des sonorités accentue (allitérations en [p] et en dentales [t],[d] dans le premier exemple); négations et indéfinis (« rien ne leur échappe, rien ne coule de source... ») auxquels s'ajoute la clausule en un couple d'adverbes « proprement et ennuyeusement » pris dans une gradation syllabique (3/5). On comprend alors l'ouverture de la remarque 18 qui conclut par sa brièveté ces portraits collectifs : « C'est une grande misère que de n'avoir pas assez d'esprit pour bien parler, ni assez de jugement pour se taire ». Pris entre deux négations (« pas assez d'esprit... ni assez de jugement »), le locuteur prouve son « impertinence », et pêche par excès de parole jusqu'à commettre un blasphème, ou une infraction à la civilité, en recourant par zèle à « de longs et de fastidieux serments » (19). La parole se détache de la valeur défaillante, et croit devoir surenchérir pour retrouver du crédit ; pire, elle en vient même à dévaluer celle de l'honnête homme, qui « mérite d'être cru », mais ne l'est pas toujours. Le piège se referme alors sur l'interlocuteur, contraint de subir les sottises, ou les lourdeurs des discours dont il est le destinataire.

§8 Cette « souffrance » de la réception (15) se résume d'un mot, à la fois constat et jugement sans appel : « C'est une grande misère ». Car le sentiment de l'interlocuteur, traduit ici par un substantif radical, aux lointains échos pascaliens, mesure l'effet produit par le discours, en l'occurrence son caractère insupportable. L'on sent dans les remarques

la présence du moraliste, qui a expérimenté et observé ces situations et ces parleurs ; il apparaît sous différentes formes : le pronom indéfini « on » (15, 19), le pronom personnel « nous » (17), et même « vous » (16), qui peut être pourtant aussi le véritable destinataire du moraliste (14, 16). Cette deuxième personne du pluriel est un moyen d'impliquer le lecteur, de le mettre en situation à son tour et à même de mieux éprouver ce que décrit le texte. Dans la remarque 16, le futur de l'indicatif facilite la projection du cas en scène : « vous saurez son nom, sa demeure [...] ; vous comprendrez qu'il est noble, qu'il a un château, de beaux meubles, des valets, et un carrosse ». Le « vous » est représenté en destinataire de la logorrhée de l'inconnu, avide de se raconter ; il est aussi prévenu contre l'importun pour ne pas en être dupe.

§9

Cela en dit long d'ailleurs sur l'homme en général car l'inconnu rencontré par hasard ressemble curieusement au portrait collectif peint par la remarque 16 : « Les hommes n'aiment point à vous admirer, ils veulent plaire : ils cherchent moins à être instruits et même réjouis, qu'à être goûtés et applaudis ». Les maximes de La Rochefoucauld sur l'amour propre ne sont pas loin : on sait que « [l']amour-propre est le plus grand de tous les flatteurs⁶ ». Rien d'étonnant à ce que les bavards, les impertinents soient nombreux : ils trouvent trop de satisfaction à se répandre en paroles. Et c'est précisément ce constat assez sombre qui explique que l'« esprit de la conversation consiste bien moins à en montrer beaucoup qu'à en faire trouver aux autres : celui qui sort de votre entretien content de soi et de son esprit, l'est de vous parfaitement » (16). Cette même règle qui s'accommode de l'amour-propre humain révèle aussi pourquoi il est si difficile de la respecter et explique que les infractions à son principe sont si nombreuses : spontanément, l'homme en société aime briller, montrer son esprit ; dans ces conditions, c'est faire preuve d'abnégation de soi que de faire le plaisir d'autrui. L'« esprit de la conversation » consiste donc à faire le contraire de la tendance naturelle ; c'est pourquoi la syntaxe de sa définition utilise un rythme binaire, qui dans un premier temps met de côté la proposition rejetée (négation, comparaison d'infériorité), puis dans le second temps expose ce qui est retenu (assertion positive) : « L'esprit de la conversation consiste *bien moins* à en montrer beaucoup *qu'à* en faire trouver aux autres [...]. Les hommes *n'aiment point* à vous admirer, *ils veulent* plaire : ils cherchent *moins* à être instruits et même réjouis, *qu'à* être goûtés... » (Nous soulignons).

§10

Le fil thématique de la séquence est donc tenu : l'exploration des situations de conversation et le recensement des différents types d'esprit fondent la cellule de la première

⁶Fr. de La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, éd. J. Lafond, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1976, p. 43.

édition, mais les ajouts des éditions ultérieures animent le classement par l'insertion de scènes ou approfondissent un constat plus général.

COULISSES ET SCÈNES DE COUR

§II

Un second exemple, emprunté cette fois au chapitre « De la Cour », reprend cette tendance à l'animation par les remarques concrètes, mais en l'accentuant et en l'enrichissant d'images. Cette fois, l'observation est celle d'un lieu social, la cour de Louis XIV. La perspective a une dimension et un ancrage historiques, plus nets que dans la séquence précédente qui envisageait aussi un classement des caractères humains. Dans les remarques 63 à 70, il s'agit davantage d'observations et d'analyses, qui ne débouchent pas sur des principes ou des règles. Le moraliste décrit en effet la vie des courtisans, en apparence emportés par le mouvement des divertissements, mais en réalité tendus par les efforts de l'ambition sociale : c'est le motif du caché qui organise la première moitié de la séquence, les remarques 63 à 65. La remarque 63 est un aperçu daté et nommé (le XVII^e de Molière), donné dès la première édition. Les éditions IV et V apportent dans chacune des remarques 64 et 65 une représentation imagée de la Cour : le jeu d'échecs et la montre.

§I2

La préoccupation de l'ascension, déjà abordée dans la remarque 64 (« un jeu sérieux, mélancolique, qui applique »), donne lieu à un nouveau motif, celui de l'attachement obsessionnel qui aliène les courtisans et les prive de repos, nouvelle forme d'« esclavage ». La première édition propose dans la remarque 66 une réflexion sur la vanité de l'inquiétude de cour, attribuée à un personnage N** qui s'empresse de l'oublier une fois happé par la prospérité ; elle est complétée par une remarque plus brève, la 67, explicitant le lien qui asservit le courtisan à la Cour, à laquelle font écho deux autres maximes, 69 et 70⁷. La 4^e édition insère alors parmi ce trio un portrait, celui de Xantippe dont le désir d'ascension est si profond qu'il apparaît en rêve. Dès la 4^e édition, la séquence est ordonnée – seule la remarque 65 sera rajoutée. On voit donc se former une progression d'un thème à l'autre, relié par le travail souterrain du désir, l'ambition, qui domine le courtisan tout entier. Ce sont ces chemins en réseau et en filigrane qu'il faut repérer et suivre, au-delà de la diversité formelle des remarques et sans pour autant la gommer. On y découvre la méthode du moraliste, celle de la construction du sens au cœur de la

⁷Les remarques 69 et 70 sont proches l'une de l'autre dès la première édition (22 et 24 selon le tableau de concordance de M. Escola) et placées avant notre séquence ; la 23^e remarque de la 1^{ère} édition, centrée sur le renoncement « à un grand nom, ou à une grande autorité, ou à une grande fortune », source de délivrance, sera déplacée à la fin du chapitre dès la 4^e édition (à la 98^e place finalement). À la 4^e édition, les remarques 22 et 24 sont transférées à la fin de notre séquence étudiée et forment un duo.

discontinuité (par touches, par approfondissement de son objet), et celle de la lecture qu'elle induit, mais aussi ses partis-pris esthétiques, le goût pour la (re)présentation, la variété qui séduit, divertit, tantôt prescrit, tantôt illustre.

§13

Parcourons plus en détail la séquence. La remarque 63, brève, fait suite par contraste à deux longs portraits ajoutés aux 7^e et 8^e éditions : celui de Théodote et celui, collectif, d'« un homme qui s'est depuis quelque temps livré à la Cour, et qui secrètement veut sa fortune⁸ ». En actes, le désir secret d'ascension, le mystère et le rôle joué pour arriver à ses fins sont déjà mis en place. Forte de ces apports, la remarque 63 commence alors comme une énigme, ce jeu de la conversation mondaine qui éveille la curiosité et qui, par sa quête de la solution, la structure. L'écriture moraliste y a recours souvent et la prise pour les effets de surprise et de dévoilement qu'elle contient : ici, le constat (« Il y a ») s'associe à la désignation d'un lieu que l'on pourrait croire lointain (« un pays ») et à la caractérisation binaire, périphrase bien cadencée, la proposition relative « où les joies sont visibles, mais fausses, et les chagrins cachés, mais réels ». Le couple traditionnel de l'apparence et de la réalité est soutenu par le jeu de trois antithèses, démasquant le brouillage des signes et inversant systématiquement leur polarité.

§14

Le moraliste explicite alors dans une question rhétorique directe ce que couvrent les émotions génériques, les joies et les chagrins : « Qui croirait que... ? ». Par rapport à un simple constat, l'interrogation a l'avantage de restituer un point de vue d'observateur extérieur, se fiant naïvement à un système de signes univoque et immédiat : selon lui, le divertissement réjouit, le rire, les applaudissements sont signes de joie ; la lecture des signes repose sur une adhésion au monde, sur une continuité de la valeur au signe, un « croire ». Or dans le « pays » en réalité tout proche, désigné comme Paris et la Cour, le système est perturbé : du signe au sens, la circulation n'est plus fluide, elle s'inverse même puisque l'isotopie énumérée des divertissements laisse place au défilé des « inquiétudes⁹ » nombreuses (« tant de », adverbies d'intensité, pluriel abondant). Le verbe « couvrir » dit bien implicitement le geste de dévoilement effectué par le moraliste, expert en discernement : il met au jour la distinction entre la surface et la profondeur, l'épaisseur du caché. Et le nom propre de Molière, désignant déjà la ville de Paris, a également comme fonction symbolique de nous introduire dans la comédie de la Cour : les divertissements de cour, en particulier, sont des occasions de représentation sociale, où l'on a une chance d'être vus, distingués et d'avancer sur le chemin de la fortune ; les

⁸ « De la Cour », 62, p. 331.

⁹ Le lexique des divertissements et de l'inquiétude reprend la trame pascalienne de la misère humaine : l'homme s'agite et se perd dans la satisfaction de ses désirs vains.

joies apparentes qu'ils font naître dissimulent les coulisses de la scène¹⁰ où déambulent les courtisans, travaillés souterrainement et en profondeur par leurs ambitions et leurs passions. La tâche du moraliste est bien de dénoncer les illusions trompeuses, et pour ce faire, de redonner du (bon) sens à la société qu'il décrit : l'ordre syntaxique y contribue, en distinguant les différentes strates du réel (relations d'attribut, emploi de la conjonction de coordination adversative), en les détaillant (énumérations), en instaurant un ordre par un rythme binaire récurrent. Et la question rhétorique, restée en suspens, s'insinue dans l'esprit du lecteur, censé apporter la réponse.

§15

C'est le « sérieux » du tourment habitant les courtisans qui ménage la transition avec la remarque 64 et nomme le « pays » de la précédente : « La vie de la Cour est un jeu sérieux, mélancolique, qui applique ». La métaphore du jeu, filée tout au long de la remarque, prolonge la liste des divertissements mentionnés, le sème de la représentation et du rôle théâtral, et s'enrichit d'un sens supplémentaire : la vie de cour est apparentée à un jeu de société et de stratégie, en l'occurrence les échecs (le lexique s'y rattache : « pièces », « on est échec, quelquefois mat », « pions », « on va à dame, et l'on gagne la partie »). Comme le joueur, le courtisan met au point une tactique pour avancer à la Cour : c'est ce sens qui prévaut (laissant de côté pour l'instant l'hypocrisie du courtisan, qui fait pourtant partie de ses armes). En trois caractérisations, deux adjectifs et une brève relative, l'esprit de ce jeu est donné : sous le sceau de la mélancolie, il absorbe l'être tout entier (« qui applique »), régit sa vie. La forme verbale impersonnelle « il faut » dit son pouvoir contraignant. De là naît l'organisation de la vie en vue de la victoire sur l'« adversaire », vraie machine de guerre : « arranger ses pièces et ses batteries, avoir un dessein, le suivre, parer celui de son adversaire, hasarder quelquefois, et jouer de caprice [...] ». L'issue est variable, échec ou victoire, ou même aléatoire ; elle dépend de différents critères : la qualité de la stratégie (et les efforts fournis, la détermination, le sens de l'à-propos, ses calculs), la bonne ou mauvaise fortune, ou la « folie » (dans les éditions IV-VI), c'est-à-dire la témérité sans limite, l'extravagance qui ose tout. L'engagement et les compétences ne font pas tout : la vie de cour est à sa manière un pari, auquel le moraliste laisse le lecteur réfléchir.

§16

C'est le cheminement du courtisan (ou son « chemin »), joint à son travail en coulisses, qui conduit à la remarque 65. Le moraliste procède masqué, en présentant d'abord une image seule : « Les roues, les ressorts, les mouvements sont cachés ». Un mécanisme apparaît d'abord, avec ses composants présentés dans une gradation rythmique (2/3/4),

¹⁰Le « *theatrum mundi* » est un des *topoi* de l'écriture moraliste (L. Van Delft, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982).

identifié ensuite comme « une montre » : le « caché » est donc montré avant ce qui « paraît » (son nom) ou ce qui permet la reconnaissance, son aiguille. C'est une variante du motif initial, le caché (remarque 63), toujours marquée par la progression ou le « dessein », cyclique cette fois : « qui insensiblement s'avance et achève son tour ». A lieu une pause, que matérialise le point-virgule. C'est alors que surgit la raison de la première description : la montre est désignée comme l'image d'un comparé, « le courtisan », et révèle ainsi son statut de comparant. On retrouve le procédé de l'énigme qui dissémine un indice (le caché précisément) et ne donne sa solution qu'en un second temps : « image du courtisan d'autant plus parfaite, qu'après avoir fait assez de chemin, il revient souvent au même point d'où il est parti ». Cette révélation s'accompagne d'un commentaire, jugement de l'écrivain sur le choix de sa comparaison (« d'autant plus parfaite qu' »). Le motif de la comparaison est explicité enfin, appliquant le chemin de l'aiguille au courtisan : l'isotopie du mouvement (« fait assez de chemin », « revient », « même point d'où il est parti ») répète sa première occurrence (« s'avance et achève son tour »), second tour de cadran (avec effet d'insistance) enrichi de la comparaison¹¹. L'image de la montre-objet, incluant le jeu de mots avec le sens de « représentation », systématise et radicalise d'ailleurs celle du jeu d'échecs, puisqu'elle ne retient que la défaite : l'adverbe « souvent » nuance certes le résultat, mais le moraliste ne s'arrête pas à la réussite.

§17

La solution de l'énigme coïncide avec la fin de la remarque, mais aussi avec la chute du personnage : elle est une pointe malicieuse, et implacable comme un tour d'aiguille. Adoptant un rythme binaire (protase pour l'ascension, et apodose pour la descente), la phrase se déploie dans une économie de moyens ; il suffit de répéter le chemin objectif de l'aiguille pour sous-entendre la vanité de toute la mécanique de cour : les efforts du courtisan, la flatterie, les parades, les ruses, la quête de faveurs, leur obtention parfois, et puis le retour au point de départ, ou parfois la disgrâce. La référence à la montre réifie rétroactivement la carrière du courtisan. La brièveté de la forme accuse le caractère sec et circulaire de la vie du courtisan ; l'écriture incisive et bien huilée souligne la mécanique de cour.

§18

Dans ce contexte, alors qu'on connaît déjà la dureté de la vie de cour, le discours de la remarque 66 ne nous étonne guère : tenu à la première personne du singulier, il est un discours direct libre, sans guillemets ni verbe déclaratif introducteur. Qui parle ? Est-ce le moraliste à qui il arrive de dire « je » dans ses interventions, ou un personnage ? On

¹¹Le lien entre le comparant et le comparé est renforcé par la récurrence régulière de la syllabe [par] dans les mots « paraît », « parfaite », « parti ». D'une manière générale, les effets de rythme et de signifiant sont importants dans les remarques de La Bruyère : ils font partie de leur écriture sensible, reconnaissable et donnant corps au message critique.

se doute vite qu'il s'agit de la seconde solution car si les paroles de sagesse peuvent faire illusion un instant, « le tourment que je me donne » et « ceux que je contemplais si avidement, et de qui j'espérais toute ma grandeur » ressemblent à une réflexion de courtisan. Mais ce n'est qu'à la dernière phrase et dernière ligne du texte qu'on apprend son statut : il s'agit des pensées du personnage désigné N** (« N** a pensé cela dans sa disgrâce »).

§19

Quel effet ce discours produit-il avant la révélation finale ? On apprend d'abord que N** entame la dernière partie de sa vie : « Les deux tiers de ma vie sont écoulés ». Et son âge semble lui conférer une sagesse : « pourquoi tant m'inquiéter sur ce qui m'en reste ? ». Une sérénité paraît le gagner, et son discours, sorte de mémo parodique de l'ataraxie antique, met à distance sa vie de courtisan, caractérisée par l'ambition : il s'agi(ssai)t d'acquérir « la plus brillante fortune », « toute ma grandeur » ou « le meilleur de tous les biens ». Pour atteindre cet objectif, tous les moyens étaient bons, désignés par un lexique de souffrances : « tourment », « petites », « humiliations », « hontes ». Désormais, le locuteur paraît refuser ces sacrifices (« ne méritent point »), ce que traduisent les occurrences de la négation jointes à un rythme ternaire résolu (substantif suivi d'une proposition relative). C'est un sage qui renonce à sa quête effrénée de la réussite, qui apprend à se satisfaire de ce qu'il a. Et cette assurance l'incite à envisager l'avenir, au futur et à l'aune de la finitude humaine : « trente années détruiront ces colosses de puissance [...] nous disparaîtrons, moi qui suis si peu de chose [...] ». À quoi bon tant d'efforts, alors que tout sera réduit à néant, les grands comme les petits. La mort certaine le venge de la grandeur perdue ou jamais acquise : il grandit les puissants pour mieux les abattre en pensée, accentue l'écart qu'il a avec eux (« moi qui suis si peu de chose, et ceux que je contemplais si avidement »). La réflexion du personnage ressemble à une méditation sur la mort, à une vanité, qui se conclut par une maxime de sagesse : « le meilleur de tous les biens, s'il y a des biens, c'est le repos, la retraite, et un endroit qui soit son domaine. » Contre l'inquiétude du monde, son agitation vaine, il faut opposer le repos, le retrait à l'abri du monde, cultiver son jardin. Le personnage en vient jusqu'à mettre en doute l'existence des biens, retenant la leçon de la vanité.

§20

Mais cette conversion du personnage est trop parfaite pour être vraie et de fait, la dernière phrase la renverse en précisant les circonstances de sa pensée : « N** a pensé cela dans sa disgrâce, et l'a oublié dans la prospérité ». Le discours se clôt par une chute qui l'invalidé : loin de refléter la conviction de N**, il était seulement un effet temporaire de dépit ou de résignation, bref un discours de circonstance vite rattrapé par l'intérêt personnel et la séduction du gain. La versatilité du personnage épouse les aléas de la fortune : le discours de N** était trompeur, et il n'était en aucun cas le signe d'un détachement vis-

à-vis des biens du monde.

§21

C'est précisément par le motif double de la dépendance et de la liberté que s'opère le passage à la remarque 67. D'un portrait de courtisan, on passe à une maxime à la portée générale sur la noblesse et son lieu de vie : « Un noble, s'il vit chez lui dans sa province, il vit libre, mais sans appui ; s'il vit à la Cour, il est protégé, mais il est esclave ; cela se compense ». La maxime est structurée par une opposition entre la Cour et la province, une pesée des avantages et inconvénients : deux propositions indépendantes à la construction identique contiennent chacune une proposition subordonnée « s'il vit... » suivie de deux propositions coordonnées par la conjonction adversative « mais » figurant un chiasme (libre, sans appui, protégé, esclave). En somme, le lieu de vie détermine, ou non, un lien : la dépendance ou la liberté, la protection ou la solitude. Une règle de compensation se met en place dans l'un et l'autre cas et forment un système clos : le jugement final, « cela se compense », s'en tient à une évaluation neutre et concise. Et pourtant, l'attribut « esclave » est connoté très négativement et dit la relation d'aliénation qui attache le courtisan au Roi : « L'air de Cour est contagieux [...] », on se souvient de la remarque 14 de ce même chapitre¹². La métaphore de la maladie souligne le caractère transmissible et envahissant de cet air de V**, qui transforme l'être atteint et l'attache à sa passion, à son ambition ; la province semble en être préservée. C'est encore ce terme « esclave » que l'on retrouvera aux remarques 69 et 70, tissant un fil d'Ariane dès la première édition.

§22

Cependant, le moraliste a interrompu à la remarque 68 cette chaîne initiale, en intercalant à la 4^e édition un portrait, celui de Xantippe. Qu'apporte cet ajout ? Xantippe réside dans sa province (l'éloignement est souligné : « au fond de sa province »), et illustre sans doute le noble de la remarque 67 ; il possède une caractéristique supplémentaire : la pauvreté (« sous un vieux toit, et dans un mauvais lit »). Et l'on découvre qu'il est loin de la liberté dont parlait juste avant le moraliste : il « a rêvé pendant la nuit qu'il voyait le Prince, qu'il lui parlait, et qu'il en ressentait une extrême joie ». L'air de la Cour ne s'attrape pas qu'en y vivant : à distance de ses terres, Xantippe désire au plus profond de lui la reconnaissance royale, c'est en tout cas ce que révèle le rêve, ce symptôme inconscient (si l'on peut se permettre cette interprétation anachronique). Voir le Roi, lui parler feraient son bonheur, grandi par l'hyperbole « extrême » et préparé par la gradation des trois verbes : Xantippe paraît déjà bien contaminé par l'ambition courtesane, et manifeste les signes d'idolâtrie. Le réveil par contraste avec son rêve provoque une déception (« triste »). Suivent le récit du rêve et son commentaire au discours direct

¹² « De la Cour », 14, p. 312.

libre : « quelles chimères ne tombent point dans l'esprit des hommes pendant qu'ils dorment ! » En parlant de « chimères », Xantippe semble mettre de la distance par rapport à son rêve de cour, qu'il juge irréaliste et lointain.

§23

Et pourtant ce désir fait son chemin et poursuit le personnage : « il est venu à la cour, il a vu le Prince, il lui a parlé [...] ». La Cour attire comme un aimant – le verbe « venir » indique le tropisme du lieu : le rêve se réalise et les mots qui le décrivaient sont repris terme à terme par un passé simple à valeur d'accompli. La mention de la joie est implicite, mais bien présente dans l'esprit du lecteur, d'autant que la phrase se prolonge par un ajout : « et il a été plus loin que son songe, il est favori. » Xantippe a été pris par le désir d'ascension, passion infinie comme la représente La Rochefoucauld¹³. La remarque se clôt par une réussite, mais les remarques précédentes ont répété le risque de disgrâce, et l'on garde le souvenir de l'aiguille de la montre, « image du courtisan » puisqu'« il revient souvent au même point d'où il est parti » (65). Enrichi par les remarques antérieures, le portrait de Xantippe illustre leurs leçons : le désir accaparant de l'ambition, l'esclavage du courtisan pris dans un engrenage, la fragilité de sa situation, malgré les succès.

§24

À présent que Xantippe est devenu courtisan, les deux maximes 69 et 70 reprennent le motif de l'esclavage et énoncent des principes qui peuvent s'appliquer à lui et dessiner son avenir. La remarque 69 reprend la forme de l'énigme : « Qui est plus esclave qu'un courtisan assidu, si ce n'est un courtisan plus assidu. » La question constitue la protase ; l'apodose donne immédiatement la solution, surprenante à vrai dire (et décevante tout à la fois) car elle se contente de reprendre les termes de l'énoncé de la question en un ordre légèrement différent. Le moraliste joue ici avec l'évidence et souligne la logique implacable de cette maladie qui sévit à la Cour : la présence à la Cour en est le symptôme (être là pour avoir une chance d'être vu), dont la nature est de croître et de surenchérir. C'est un cercle vicieux auquel peu de courtisans échappent.

§25

La dépendance vis-à-vis de la Cour ne se manifeste pas seulement par l'assiduité, elle est causée par la nécessité d'avoir des intermédiaires efficaces, permettant d'approcher le Roi. Pour les conquérir, il faut souvent les flatter, leur rendre des services, qui seront récompensés par leur aide dans la progression du courtisan vers le Roi. C'est pourquoi « [l]'esclave n'a qu'un maître : l'ambitieux en a autant qu'il y a de gens utiles à sa fortune » (70). Le courtisan doit se constituer un réseau capable d'intriguer pour lui, de le recommander : il est soumis à leurs exigences, toujours en dette à leur égard, compromettant sa liberté. En cela, il est au bas de l'échelle des esclaves : cette estimation apparaît

¹³Fr. de La Rochefoucauld, *Maximes supprimées*, 1, *op. cit.*, p. 129-132.

comme un calcul mathématique, d'une unité à un nombre infini. La remarque suivante reprendra d'ailleurs ce même principe : « *Mille* gens à peine connus font la foule au lever pour être vus du prince... ». Ainsi, du début à la fin de la séquence, la diversité des approches a permis de révéler sous les apparences de la joie les affres de l'ambition et les tourments de l'ascension à la Cour. Les secrets des coulisses sont dévoilés par facettes jusqu'à représenter sans fard le courtisan comme un esclave.

§26

À partir de l'analyse de ces deux séquences, nous avons pu voir que la fabrique des remarques de La Bruyère induisait un mode de lecture particulier, horizontal (dans l'ordre des remarques, mais aussi en réseau de motifs) et vertical (d'une édition à l'autre). Bien sûr, le lecteur doit prendre en compte le résultat fini, l'agencement du texte dans sa dernière édition ; mais la généalogie de la séquence le rend attentif à la composition du sens, à sa progression et aux transitions d'une remarque à l'autre. La discontinuité de l'écriture, permettant à l'écrivain de procéder par touches, par strates successives, de tourner autour de son objet, est une invitation à une lecture active, au rythme lui aussi discontinu : le lecteur élabore le sens de chaque remarque, restituant l'implicite qui s'y cache, effectuant des pauses réflexives, avant d'aborder la suivante. Le principe de diversité varie la forme, la perspective, le thème des remarques en les rendant autonomes, mais des motifs les sous-tendent, les travaillent délimitant des séquences. C'est dans cet esprit que la lecture restitue le rythme de l'œuvre.

Quelques mots à propos de : Marine Ricord

Marine Ricord est maître de Conférences à l'Université de Picardie Jules Verne, spécialiste de Littérature française du XVII^e siècle, en particulier des moralistes. Elle est l'auteur de l'ouvrage « *Les Caractères* » de La Bruyère ou les exercices de l'esprit, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 2000.

ANNEXE

« De la Société et de la Conversation », p. 233-236 :

14 [IV]

Il faut laisser parler cet inconnu que le hasard a placé auprès de vous dans une voiture publique, à une fête ou à un spectacle, et il ne vous coûtera bientôt pour le connaître que de l'avoir écouté ; vous saurez son nom, sa demeure, son pays, l'état de son bien, son

emploi, celui de son père, la famille dont est sa mère, sa parenté, ses alliances, les armes de sa maison ; vous comprendrez qu'il est noble, qu'il a un château, de beaux meubles, des valets, et un carrosse.

15 [I]

Il y a des gens qui parlent un moment avant que d'avoir pensé ; il y en a d'autres qui ont une fade attention à ce qu'ils disent, et avec qui l'on souffre dans la conversation de tout le travail de leur esprit ; ils sont comme pétris de phrases et de petits tours d'expression, concertés dans leur geste et dans tout leur maintien ; ils sont puristes, et ne hasardent pas le moindre mot quand il devrait faire le plus bel effet du monde : rien d'heureux ne leur échappe, rien ne coule de source et avec liberté, ils parlent proprement et ennuyeusement.

16 [I]

L'esprit de la conversation consiste bien moins à en montrer beaucoup qu'à en faire trouver aux autres ; celui qui sort de votre entretien content de soi et de son esprit, l'est de vous parfaitement. Les hommes n'aiment point à vous admirer, ils veulent plaire : ils cherchent moins à être instruits et même réjouis, qu'à être goûtés et applaudis : et le plaisir le plus délicat est de faire celui d'autrui.

17 [I]

Il ne faut pas qu'il y ait trop d'imagination dans nos conversations ni dans nos écrits ; elle ne produit souvent que des idées vaines et puériles, qui ne servent point à perfectionner le goût, et à nous rendre meilleurs : nos pensées doivent être prises dans le bon sens et la droite raison, et doivent être un effet de notre jugement.

18 [I]

C'est une grande misère que de n'avoir pas assez d'esprit pour bien parler, ni assez de jugement pour se taire. Voilà le principe de toute impertinence.

19 [IV]

Dire d'une chose modestement ou qu'elle est bonne, ou qu'elle est mauvaise, et les raisons pourquoi elle est telle, demande du bon sens et de l'expression, c'est une affaire. Il est plus court de prononcer d'un ton décisif, et qui emporte la preuve de ce qu'on avance, ou qu'elle est exécrationnelle, ou qu'elle est miraculeuse.

20 [I]

Rien n'est moins selon Dieu et selon le monde que d'appuyer tout ce que l'on dit dans la conversation, jusques aux choses les plus indifférentes, par de longs et de fastidieux serments. Un honnête homme qui dit oui et non, mérite d'être cru : son caractère jure pour lui, donne créance à ses paroles, et lui attire toute sorte de confiance.

« **De la Cour** », p. 332-334 :

63 [I]

Il y a un pays où les joies sont visibles, mais fausses et les chagrins cachés, mais réels. Qui croirait que l'empressement pour les spectacles, que les éclats et les applaudissements aux théâtres de Molière et d'Arlequin, les repas, la chasse, les ballets, les carrousels couvrirent tant d'inquiétudes, de soins et de divers intérêts, tant de craintes, et d'espérances ; des passions si vives, et des affaires si sérieuses.

64 [IV]

La vie de la Cour est un jeu sérieux, mélancolique, qui applique ; il faut arranger ses pièces et ses batteries, avoir un dessein, le suivre, parer celui de son adversaire, hasarder quelquefois, et jouer de caprice ; et après toutes ses rêveries et toutes ses mesures on est échec, quelquefois mat : souvent avec des pions qu'on ménage bien, on va à dame, et l'on gagne la partie : le plus habile l'emporte, ou le plus heureux.

65 [V]

Les roues, les ressorts, les mouvements sont cachés, rien ne paraît d'une montre que son aiguille, qui insensiblement s'avance et achève son tour ; image du courtisan d'autant plus parfaite, qu'après avoir fait assez de chemin, il revient souvent au même point d'où il est parti.

66 [I]

Les deux tiers de ma vie sont écoulés, pourquoi tant m'inquiéter sur ce qui m'en reste ? la plus brillante fortune ne mérite point ni le tourment que je me donne, ni les petites misères où je me surprends, ni les humiliations, ni les hontes que j'essuie : trente années détruiront ces colosses de puissance qu'on ne voyait bien qu'à force de lever la tête ; nous disparaîtrons, moi qui suis si peu de chose, et ceux que je contemplais si avidement, et de qui j'espérais toute ma grandeur : le meilleur de tous les biens, s'il y a des biens, c'est le repos, la retraite, et un endroit qui soit son domaine. N** a pensé cela dans sa disgrâce, et l'a oublié dans la prospérité.

67 [I]

Un noble, s'il vit chez lui dans sa province, il vit libre, mais sans appui ; s'il vit à la Cour, il est protégé, mais il est esclave ; cela se compense.

68 [IV]

Xantippe au fond de sa province, sous un vieux toit, et dans un mauvais lit a rêvé pendant la nuit qu'il voyait le Prince, qu'il lui parlait, et qu'il en ressentait une extrême joie : il a été triste à son réveil ; il a conté son songe, et il a dit, quelles chimères ne tombent point dans l'esprit des hommes pendant qu'ils dorment ! Xantippe a continué de vivre, il est venu à la cour, il a vu le Prince, il lui a parlé ; et il a été plus loin que son songe, il est favori.

69 [I]

Qui est plus esclave qu'un courtisan assidu, si ce n'est un courtisan plus assidu.

70 [I]

L'esclave n'a qu'un maître : l'ambitieux en a autant qu'il y a de gens utiles à sa fortune.

Pour citer cet article

Marine Ricord, « Discontinuité et progression : deux micro-lectures des *Caractères* ("De la Société et de la Conversation", 14-20, "De la Cour", 63-70) », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 13/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/532>.

Vice et vertu chez La Bruyère

Michael Moriarty

LA BRUYÈRE ET THÉOPHRASTE

§I

Quand il présente à ses lecteurs les *Caractères* de Théophraste, La Bruyère situe l'ouvrage de son auteur parmi les livres :

[...] qui supposant les principes physiques et moraux rebattus par les anciens et les modernes, se jettent d'abord dans leur application aux mœurs du temps, corrigent les hommes les uns par les autres par ces images de choses qui leur sont si familières, et dont néanmoins ils ne s'avisent pas de tirer leur instruction¹.

¹Jean de La Bruyère, « Discours sur Théophraste », *Les Caractères*, éd. Emmanuel Bury, Le Livre de Poche Classique (Paris, Librairie Générale Française, 2004), p. 60-61. Toutes les références ultérieures aux *Caractères* renverront à cette édition. *Nota bene* : une version antérieure de cet article est parue en anglais : « La Bruyère : Virtue and Disinterestedness », *French Studies*, 68/2 (2014), p. 164-179

§2 L'objet immédiat de l'ouvrage de Théophraste, c'est donc les mœurs, et La Bruyère l'appelle en effet « le Traité des Caractères des mœurs » (p. 61), tout comme il intitule son propre ouvrage « Les Caractères ou les mœurs de ce siècle ». Ce titre me semble contenir une ambiguïté féconde. Faut-il le lire comme si son référent était l'ouvrage de Théophraste, de sorte qu'il signifierait « Les *Caractères* de Théophraste mis à jour » ? ou comme renvoyant à la réalité des mœurs contemporaines et en prêtant au mot *de* une valeur causale, de sorte qu'il signifierait « les comportements favorisés » ou même « produits » par notre siècle ? Cette deuxième lecture met davantage en valeur la critique de la société contemporaine, thème auquel nous reviendrons.

§3 La Bruyère nous dit en outre que le discours de Théophraste sur les mœurs suppose certains principes « physiques et moraux » – en l'occurrence ceux de son maître Aristote.

[I]l l'a puisé dans les Éthiques et dans les grandes Morales d'Aristote dont il fut le disciple ; les excellentes définitions que l'on lit au commencement de chaque chapitre sont établies sur les idées et sur les principes de ce grand philosophe, et le fond des caractères qui y sont décrits est pris de la même source. (p. 61)

§4 Mais il y a plus : parler de mœurs dans ce contexte c'est parler de vertus et de vices : « Le projet de ce philosophe, comme vous le remarquerez dans sa préface, était de traiter de toutes les vertus, et de tous les vices » (p. 61). En fait Théophraste explique ainsi son projet :

Puis donc, [...] que me je suis toujours attaché à étudier les hommes vertueux, comme ceux qui n'étaient connus que par leurs vices, il semble que j'ai dû marquer les caractères des uns et des autres².

§5 En fait, la perception du ridicule ne peut se séparer de l'évaluation morale.

Que si l'on ne laisse pas de lire quelquefois dans ce traité des Caractères [c'est-à-dire celui de Théophraste : l'ouvrage de La Bruyère n'est pas un traité] de certaines mœurs qu'on ne peut excuser, et qui nous paraissent ridicules, il faut se souvenir qu'elles ont paru telles à Théophraste, qu'il les a regardées comme des vices dont il a fait une peinture naïve qui fit honte aux Athéniens, et qui servit à les corriger. (« Discours sur Théophraste », p. 70)

² Les « *Caractères* » de Théophraste, [Préface], La Bruyère, *Les Caractères*, p. 77 ; les italiques sont dans le texte original. La Bruyère ajoute la note suivante : « Théophraste avait dessein de traiter de toutes les vertus et de tous les vices ».

§6 Autrement dit, La Bruyère signale à son lecteur qu'il ne faut pas lire Théophraste comme un simple observateur des comportements de ses concitoyens, une espèce de journaliste, si l'on veut ; on manquera son propos si l'on ne se rend compte du jugement moral qui sous-tend toutes ses descriptions.

§7 Impossible, donc, de concevoir l'observation des mœurs sans évaluation morale. Dans le texte de Théophraste traduit par La Bruyère la plupart des portraits contiennent un jugement moral explicite, normalement contenu dans la définition qui ouvre chaque portrait. Ces quelques exemples suffiront pour le montrer :

La flatterie est un commerce honteux qui n'est utile qu'au flatteur. (p. 79)

Il semble que la rusticité n'est autre chose qu'une ignorance grossière des bien-séances. (p. 82)

Ce que quelques-uns appellent *babil* est proprement une intempérance de langue qui ne permet pas à un homme de se taire. (p. 87)

Pour faire connaître ce vice [l'effronterie causée par l'avarice], il faut dire que c'est un mépris de l'honneur dans la vue d'un vil intérêt. (p. 90)

§8 Dans cet exemple-ci, le jugement se trouve à la fin du portrait :

Ces manières d'agir ne partent point d'une âme simple et droite, mais d'une mauvaise volonté, ou d'un homme qui veut nuire [...]. (p. 79)

§9 À lire ce qui nous reste du texte de Théophraste, on jugera facilement que si, comme le dit La Bruyère, « Théophraste avait dessein de traiter de toutes les vertus et de tous les vices », il ne nous a laissé que des portraits de vices. En fait, quand La Bruyère décrit son propre projet, ce sont les vices qu'il met en lumière. Il s'agit d'examiner l'homme « par les âges, les sexes et les conditions, et par les vices, les faibles et le ridicule qui y sont attachés » (« Discours sur Théophraste », p. 72). Non pas, on le remarquera, par les vertus qu'on pourrait y trouver. Il est vrai que La Bruyère signale la spécificité de son projet, par rapport à celui de son prédécesseur : il essaie, lui, de dépeindre l'intériorité de ses personnages :

L'on s'est plus appliqué aux vices de l'esprit, aux replis du cœur et à tout l'intérieur de l'homme, que n'a fait Théophraste ; et l'on peut dire que comme ses Caractères par mille choses extérieures qu'ils font remarquer dans l'homme, par ses actions, ses

paroles et ses démarches, apprennent quel est son fond, et font remonter jusques à la source de son dérèglement ; tout au contraire les nouveaux Caractères déployant d'abord les pensées, les sentiments et les mouvement des hommes découvrent le principe de leurs malices et de leurs faiblesses, font que l'on prévoit aisément tout ce qu'ils sont capables de dire ou de faire, et qu'on ne s'étonne plus de mille actions vicieuses ou frivoles dont leur vie est toute remplie. (p. 72)

§IO Mais l'on remarquera qu'ici encore il souligne l'aspect négatif de ses portraits : « vices », « malices », « faiblesses », « actions vicieuses ou frivoles ». Il est temps d'analyser ces concepts de manière plus détaillée.

VICE ET VERTU CHEZ ARISTOTE

§II Nous avons signalé le lien entre mœurs, d'une part, et vertus et vices, de l'autre. Ce lien est explicite dans la *Rhétorique* d'Aristote :

I. Maintenant, discouons sur les mœurs et voyons dans quels divers états d'esprit on se trouve suivant les passions, les habitudes, les âges et la bonne ou mauvaise fortune.

II. J'appelle *passions* la colère, le désir et tout ce qui a fait le sujet de nos explications précédentes ; – *habitudes* (*héxeis*), les vertus et les vices ; nous avons qualifié plus haut, à cet égard, les motifs des déterminations et des tendances de chacun. Les âges sont : la jeunesse, l'âge mûr et la vieillesse. J'appelle « fortune » : la noblesse, la richesse, les facultés, leurs contraires et, généralement, le bonheur et le malheur³.

§I2 Les vertus et les vices constituent ainsi un des aspects-clé du caractère. Remarquons d'abord que La Bruyère ne se limite pas à cet aspect : il parle souvent des passions (surtout dans le chapitre « Du cœur »), un peu des âges de la vie, et consacre tout un chapitre aux « biens de fortune⁴ ». Cependant, il présente pour la plupart les comportements ou les attitudes qu'il décrit dans un cadre d'évaluation morale : en ce sens-là les vices et les vertus l'emportent sur les autres catégorisations. Il semble logique de supposer que

³Aristote, *Rhétorique*, II.xii.1-2, 1388^b₃₁-1389^a₂, traduction d'A. Ruelle. En ligne : [https://fr.wikisource.org/wiki/Rhétorique_\(trad._Ruelle\)/Livre_II](https://fr.wikisource.org/wiki/Rhétorique_(trad._Ruelle)/Livre_II). Page consultée le 7 novembre 2019.

⁴On trouve des observations générales sur les âges de la vie dans le chapitre « De l'homme », 39, 49. La Bruyère consacre toute une série des remarques à l'enfance : « De l'homme », 50-59 ; sur la vieillesse, voir « De l'homme », 40, 41, 45, 47, III-III9.

La Bruyère fait sienne la conception aristotélicienne de la vertu sur laquelle repose l'ouvrage de Théophraste. Mon propos ici est d'examiner jusqu'à quel point la conception de la vertu qu'on trouve chez Aristote peut éclairer notre lecture des *Caractères*. Rappelons donc les grandes lignes de cette conception.

§13

La théorie d'Aristote consiste à expliquer le fondement des jugements habituels d'une certaine communauté dont lui et son lecteur sont censés faire partie : le sujet des jugements moraux dans l'*Éthique à Nicomaque*, c'est très souvent le « nous » qui relie auteur et lecteur. Comme le fait observer H. Rackham, partout dans les ouvrages qu'Aristote consacre à l'éthique, la louange et le blâme sont les critères habituels de la vertu et du vice⁵. Il est vrai, Aristote ne fait pas qu'enregistrer les jugements de sa communauté ; il les soumet à l'analyse critique⁶. Mais ces jugements sont néanmoins le point de départ de ses analyses. Pour Aristote la vertu n'est pas le bien suprême, le souverain bien comme on disait au XVII^e siècle, comme elle le sera pour les Stoïciens. Le souverain bien, c'est le bonheur. Mais pour l'être humain le souverain bien consiste dans l'exercice de ses fonctions spécifiquement humaines : « la fonction de l'homme consiste dans un certain genre de vie, c'est-à-dire dans une activité de l'âme et dans des actions accompagnées de raison⁷ ». Bien remplir une fonction, c'est la remplir selon son propre genre d'excellence ; mais les termes « excellence » et « vertu » correspondent tous les deux au mot grec *aretê*. Il s'ensuit que le bien suprême de l'homme, c'est-à-dire le bonheur, consiste dans l'exercice actif des facultés de son âme conformément à l'*aretê*, l'excellence ou la vertu (I.vii.15, 1098^a15-18). Le bonheur n'est donc pas un état : c'est une activité. Il suppose l'exercice actif des vertus (I.viii.9, 1098^b31-1099^a7). Mais en même temps la vertu s'acquiert par l'activité ; si la capacité de la vertu peut être naturelle, la vertu elle-même ne l'est pas. Tout comme un art, elle s'acquiert en exécutant les actions correspondantes, de manière

⁵Aristotle, *Nicomachean Ethics*, traduction de H. Rackham, 2^e édition., Loeb Classical Library, Londres, Heinemann, et Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1934), p. 69 n.. Pour des exemples de jugements d'ordre moral exprimés par des expressions comme « nous louons » ou bien « nous blâmons », voir *Éthique*, II.ix.7-8, 1109^b16-21 ; II.v.3, 1105^b28-1106^a2.

⁶Voir Martha Nussbaum, *The therapy of desire : theory and practice in Hellenistic ethics*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 24-25, 64-65 ; Terence Irwin, *The Development of ethics : a historical and critical study*, 3 vols, Oxford, Oxford University Press, 2007-2009, I, p. 2, 120-121.

⁷Aristote, *Éthique à Nicomaque*, I.vii.14, 1098^a14. Je cite la traduction de J. Tricot (Paris, Vrin, 2017). Les divisions du texte en chapitres dans cette édition ne correspondent pas toujours à celles qu'on trouve dans les éditions que j'utilise ici, celle de Rackham et celle d'I. Bywater, *Aristotelis Ethica Nicomachea*, Oxford Classical Texts (Oxford, Clarendon Press, 1894). En cas de divergence, j'indiquerai entre crochets le numéro du chapitre dans la traduction de J. Tricot, ainsi : I.vii.14 [I.6]. D'ailleurs, on pourra retrouver les passages dont il est question au moyen des numéros de page dans l'édition Bekker, que j'ajoute à toutes les références.

à acquérir l'habitude d'agir de telle ou telle façon⁸.

C'est en construisant qu'on devient constructeur, et en jouant de la cithare qu'on devient cithariste ; ainsi encore, c'est en pratiquant les actions justes qu'on devient juste, les actions modérées qu'on devient modérés, et les actions courageuses qu'on devient courageux. (II.i.4, 1103^a34-1103^b2)

§14 Ce que nous acquérons en exécutant ces actions, c'est la disposition (*hexis*) qui y correspond (II.i.7, 1103^b21-22).

§15 Mais il faut aussi souligner que le fait qu'une action soit conforme à telle ou telle vertu (disons, la justice) n'implique pas qu'elle ait été exécutée vertueusement. Il faut examiner le rapport entre l'agent et l'action.

Il faut encore que l'agent lui-même soit dans une certaine disposition quand il les accomplit : en premier lieu, il doit savoir ce qu'il fait ; ensuite, choisir librement l'acte en question et le choisir en vue de cet acte lui-même ; et en troisième lieu l'accomplir dans une disposition d'esprit ferme et inébranlable. (II.iv.3, 1105^a31-33).

§16 Il faut que ces trois critères soient remplis pour qu'on puisse dire que l'action a été accomplie comme l'accomplirait l'homme vertueux.

§17 Pour Aristote, la vertu doit donc être conçue comme une disposition (*hexis*), « par laquelle l'homme devient bon et par laquelle aussi son œuvre propre sera rendue bonne » (II.vi.3, 1106^a21-24). Dans le latin scolastique, le terme qui correspond au mot grec *hexis*, c'est *habitus* ; on le trouve, par exemple, chez saint Thomas d'Aquin. Si l'on consulte les définitions du mot *vertu* proposées par les dictionnaires français du XVII^e siècle, on verra que l'influence du langage aristotélicien est évidente. Selon Furetière, « VERTU, se dit figurément en choses morales, de la disposition de l'ame, ou habitude à faire le bien, à suivre ce qu'enseignent la loy & la raison⁹ ». Pareillement, on trouve dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* la définition suivante : « une habitude de l'ame, qui la porte à faire le bien, & à fuir le mal¹⁰ ». Il est vrai que chez les auteurs d'inspiration augustinienne, on trouve une conception de la vertu sensiblement différente. On a vu que, selon Aristote, pour accomplir une bonne action comme l'accomplirait un

⁸Le processus de l'habituement est bien analysé par Jennifer A. Herdt, *Putting on virtue : the legacy of the splendid vices* (Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 24-32).

⁹Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* (La Haye, A. & R. Leers, 1690), s.v. *Vertu*.

¹⁰*Dictionnaire de l'Académie Française*, 2 vols (Paris, Veuve J. B. Coignard et J. B. Coignard, 1694), s.v. *Vertu* (En ligne : <http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>. Page consultée le 7 novembre 2019)

homme vertueux, il faut « le choisir en vue de cet acte lui-même », et que, pour être vertueux, il faut avoir l'habitude d'agir ainsi. Pour Augustin, cependant, cet idéal n'est que le masque de l'orgueil :

Nam licet a quibusdam tunc verae atque honestae putentur esse virtutes, cum referuntur ad se ipsas nec propter aliud expetuntur : etiam tunc inflatae ac superbae sunt, ideo non virtutes, sed vitia iudicanda sunt¹¹.

§18

Les vertus qu'on recherche pour elles-mêmes sont plutôt des vices que des vertus. Il n'y a de vertu que quand nos actes sont inspirés par l'amour de Dieu. En d'autres termes, comme saint Augustin l'explique ailleurs, pour qu'un acte soit vertueux, il ne suffit pas qu'il accomplisse un devoir moral (*officium*) ; il doit être rapporté à Dieu comme à sa fin¹² (*finis*). Les auteurs augustiniens du XVII^e siècle, comme Antoine Arnauld et Jacques Esprit, recourent volontiers à cette distinction pour déconsidérer la prétendue vertu des païens ou plus généralement les vertus humaines¹³.

§19

La Bruyère aussi, comme Arnauld et surtout comme Esprit, ou comme Pierre Nicole, fait état de la ressemblance du vice avec la vertu¹⁴ : « il n'y a point de vice qui n'ait une fausse ressemblance avec quelque vertu, et [qui] ne s'en aide » (« Du cœur », 72, p. 221). Comme eux, il souligne aussi l'opacité du comportement humain :

Il ne faut pas juger des hommes comme d'un tableau ou d'une figure sur une seule et première vue ; il y a un intérieur, et un cœur qu'il faut approfondir : le voile de la modestie couvre le mérite, et le masque de l'hypocrisie cache la malignité ; il n'y a qu'un très petit nombre de connaisseurs qui discerne, et qui soit en droit de prononcer ; ce n'est que peu à peu, et forcés même par le temps et par les occasions que la vertu parfaite, et le vice consommé viennent enfin à se déclarer. (« Des jugements », 27¹⁵)

¹¹Saint Augustin, *De civitate Dei*, XIX.25. « Car bien que certains pensent que c'est lorsque les vertus sont rapportées à elles-mêmes et ne sont pas recherchées pour autre chose qu'elles sont véritables et dignes d'honneur, en fait, même alors elles sont orgueilleuses et arrogantes, et doivent donc être classées comme des vices plutôt que des vertus » (c'est moi qui traduis).

¹²Saint Augustin, *Contra Julianum*, IV.iii.21.

¹³Voir Michael Moriarty, *Disguised vices : Theories of virtue in early modern French thought*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

¹⁴Sur le thème de la ressemblance du vice aux vertus, voir Quentin Skinner, « Moral ambiguity and the art of eloquence », *Visions of Politics*, 3 tomes, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, t. II, *Renaissance Virtues*, p. 264–85 ; et « Rhetoric and the construction of morality », *Visions of Politics*, t. III, *Hobbes and Civil Science*, p. 87–141. Saint Augustin distingue entre les vices manifestement opposés aux vertus et les vices qui ont une ressemblance apparente avec les vertus (*Epistola* 167, II. 6 ; *Contra Julianum*, IV.iii.20). Voir aussi Jennifer A. Herdt, *Putting on Virtue (op. cit.)*.

§20

Pourtant il ne parle pas le langage de l'augustinisme pur et dur. Il ne dit pas que l'amour de Dieu soit indispensable à toute action pour qu'elle soit jugée moralement bonne. En ce qui concerne la position religieuse de La Bruyère, les avis des critiques sont partagés. Bérangère Parmentier affirme que :

La Bruyère ne souligne pas de contraste entre une nature humaine à l'image de Dieu et une nature déchue, mais entre la vertu raisonnable (si rare qu'elle en paraît absente) et la conduite grotesque des hommes en société. Il n'est guère question dans les *Caractères* de l'état de l'homme après la Chute, mais bien plutôt d'une condition sociale dérisoire¹⁶.

§21

En revanche pour Patrice Soler, « La Bruyère va trouver dans la vision augustinienne de l'homme déchu de quoi renouveler la tradition du "caractère" de Théophraste¹⁷ ». Peut-être que ces deux perspectives ne s'excluent pas mutuellement : on pourrait accorder que la conscience aigüe de l'égoцентриté humaine qu'on trouve chez La Bruyère dérive de la conception augustinienne de la nature humaine, tout en signalant qu'il concède à l'homme une capacité résiduelle d'agir selon la raison. Peut-être aussi s'agit-il ici moins d'une divergence au niveau de la doctrine que d'un jugement d'ordre littéraire : la conception du caractère théophrastien a été formée dans le cadre de la philosophie aristotélicienne ; l'auteur moderne de caractères selon le modèle théophrastien doit donc lui aussi travailler dans ce cadre ; c'est un impératif, pour ainsi dire, de bienséance littéraire.

§22

Nous verrons en effet que les analyses de La Bruyère empruntent les catégories la théorie aristotélicienne. Pourtant sa conception générale de la nature humaine réfléchit un pessimisme qui fait songer davantage à saint Augustin qu'au Stagirite. Car il faut se rendre compte que, sous toutes les dispositions individuelles, acquises par l'accomplissement répétée de tel ou tel type d'actions, il y a une orientation plus fondamentale qui précède toute habitude et qui risque d'infléchir toutes les habitudes, même bonnes, dans la mauvaise direction :

Ne nous emportons point contre les hommes en voyant leur dureté, leur ingratitude, leur injustice, leur fierté, l'amour d'eux-mêmes et l'oubli des autres ; ils sont ainsi faits, c'est leur nature, c'est ne pouvoir supporter que la pierre tombe, ou que le feu s'élève. (« De l'homme », I, p. 391)

¹⁶B. Parmentier, *Le Siècle des moralistes : de Montaigne à La Bruyère*, Paris, Seuil, 2000, p. 128.

¹⁷P. Soler, *Jean de La Bruyère : « Les Caractères »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 21. Pour Dominique Bertrand, l'optimisme éthique dont témoignent les idées réformistes de La Bruyère peut être relié au courant salésien (« *Les Caractères* » de La Bruyère, *op. cit.*, p. 60). Voir aussi Robert Garapon, « *Les Caractères* » de La Bruyère : *La Bruyère au travail*, Paris, SEDES, 1978, p. 190-204.

§23 On verra plus loin quelques-unes des illustrations que La Bruyère nous offre de cet égoïsme fondamental, de cette insensibilité pour autrui. Mais pour l'instant, je voudrais plutôt reprendre la définition aristotélicienne de la vertu, pour pouvoir analyser dans quelle mesure La Bruyère s'en inspire.

LA BRUYÈRE ET LA THÉORIE ARISTOTÉLICHIENNE DE LA VERTU

§24 On a vu que pour être accompli comme l'accomplirait un homme vertueux, l'acte doit répondre à trois critères. Le premier critère – il faut savoir ce qu'on fait – renvoie surtout à la connaissance de la vérité de la situation ; la connaissance, par exemple, qui manque à Thésée qui croit faire œuvre de justice en bannissant Hippolyte, qu'il croit fausement coupable d'adultère et d'inceste. Certains exégètes ajoutent la connaissance de la bonté morale de l'acte¹⁸. Qu'ils aient raison ou non, il n'en reste pas moins vrai que le critère de la connaissance n'intéresse pas beaucoup La Bruyère. Cependant les deux autres critères sont présumés par ses analyses concrètes, comme on le verra.

§25 Le deuxième critère est double : il faut « choisir librement l'acte en question et le choisir en vue de cet acte lui-même ». Je voudrais surtout examiner le deuxième aspect du critère, mais nous aurons l'occasion de revenir au premier. Choisir l'acte en vue de lui-même, c'est le choisir en vertu de sa bonté intrinsèque. Il peut y avoir une part de relativité dans ce choix, en ce sens que la vertu évite l'excès et le défaut et tend au moyen (II.vi.4-15 [II.5-6], 1106^a26-1107^a2). Mais le point crucial c'est que l'acte ne soit pas choisi pour des raisons externes à sa bonté intrinsèque, telles que le gain matériel, l'honneur ou la gloire, ou bien le plaisir. S'il arrive que l'acte en question procure de tels bienfaits, tant mieux. En fait l'exercice de la vertu s'accompagne naturellement d'un plaisir spécifique, et peut très bien être récompensée par l'honneur ou la gloire. Mais dans le cas où, sans ces avantages, on n'aurait pas accompli l'acte en question, on n'agit pas en vertueux.

Primauté de la motivation

§26 Chez La Bruyère nous trouvons, dans la remarque 41 du chapitre « Du mérite personnel » une application de cette conception (p. 173). Le moraliste nous offre trois exemples de comportements qui semblent relever chacun d'une des vertus canoniques. Un homme occupe un entresol au Louvre, qui serait beaucoup plus à l'aise chez lui dans son palais. Cela pourrait s'expliquer par la modestie. Un autre renonce à boire du vin et

¹⁸Voir J. Tricot, éd. cit., p. 106, n. 2.

modère sa consommation de nourriture, exemple, paraît-il, de la sobriété et de la tempérance. Un autre assiste un ami nécessiteux par un don d'argent ; il fait preuve apparemment de bonté ou de libéralité. Mais on peut expliquer tous ces comportements de manière moins flatteuse. Le premier sacrifie son confort à son ambition sociale. Le deuxième attache plus d'importance à son apparence physique qu'aux plaisirs de la table. Le troisième donne de l'argent à son ami pour acheter la tranquillité d'esprit (ce n'est que dans ce troisième cas que La Bruyère livre l'explication du comportement en question ; dans les deux autres il laisse à son lecteur le soin ou le plaisir de la trouver¹⁹.) Il conclut en proposant une règle générale : « Le motif seul fait le mérite des actions des hommes, et le désintéressement y met la perfection. » (p. 174)

§27 Nous avons donc deux niveaux d'évaluation. D'abord les bonnes actions sont distinguées des actions mauvaises ou moralement neutres par leur motivation. Ensuite, dans la catégorie des bonnes actions, les actions parfaites sont distinguées des imparfaites par leur désintéressement. Nous reviendrons plus tard au thème du désintéressement. Pour l'instant, c'est la question de la motivation et de ses liens avec l'évaluation qui doit retenir notre attention.

§28 Dans les exemples que nous venons de considérer, il est clair que les actions en question (habiter le Louvre, s'abstenir, donner de l'argent à un ami nécessiteux), ne sont pas moralement mauvaises en elles-mêmes. Elles sont jugées en vertu de leur motivation. L'homme qui suit un régime pour préserver sa forme peut agir ainsi par vanité ou pour plaire à des femmes qu'il cherche à séduire ; dans l'un ou l'autre cas son comportement relèverait du vice. L'homme qui s'accommode d'un entresol au Louvre agit ainsi sans doute par ambition. On le verra, La Bruyère n'approuve pas cette motivation : l'ambition n'est pas le chemin du bonheur. Mais il n'est pas sûr qu'il la condamne moralement. Cependant, même si l'ambition peut être regardée comme une motivation moralement neutre, elle empêche de considérer le comportement qui en résulte comme vertueux. Il aurait été louable si la motivation avait été louable, ce qui n'est pas le cas ici.

§29 Qu'en est-il du troisième homme ? Aider un ami dans le besoin, c'est un devoir moral. Mais le bienfaiteur a donné l'argent à son ami non pas parce qu'il voulait remplir ce devoir, mais pour se libérer des importunités de celui-ci. Il n'a pas agi en vue de la bonté de l'action, ou bien en vue de la vertu. Mais nous pouvons appliquer aussi cette considération aux deux premiers cas : là aussi on constate que le premier homme n'agissait pas par modestie, ni le deuxième par tempérance. Quand La Bruyère dit que « le motif seul fait le mérite des actions des hommes », il veut dire que si une action intrinsèquement

¹⁹Cf. « Des ouvrages de l'esprit », 57, p. 151.

bonne n'est pas accomplie en raison de sa bonté intrinsèque, sa motivation est défectueuse, et elle ne peut pas être classée comme vertueuse. Cela ne veut pas forcément dire qu'elle soit vicieuse ; c'est seulement le cas quand la motivation elle-même est vicieuse.

§30

Cette conclusion est confirmée par la remarque suivante :

Les meilleures actions s'altèrent et s'affaiblissent par la manière dont on les fait, et laissent même douter des intentions ; celui qui protège ou qui loue la vertu pour la vertu, qui corrige ou qui blâme le vice à cause du vice, agit simplement, naturellement, sans aucun tour, sans nulle singularité, sans faste, sans affectation [...] : ce n'est jamais une scène qu'il joue pour le public, c'est un bon exemple qu'il donne et un devoir dont il s'acquitte. (« Des grands », 46, p. 361)

§31

L'analyse est complexe et subtile. Il semble que La Bruyère envisage ici à la fois les actions et le jugement qu'on porte sur elles dans la société. On peut louer la vertu et condamner le vice de manière emphatique pour faire impression sur les autres, plutôt que par un véritable amour pour la vertu ; les discours doivent donc être jugés à l'aune de la conduite, et ce sont les gens qui font le bien discrètement qui doivent être considérés comme authentiquement vertueux.

L'amour des louanges et le devoir

§32

Dans une autre remarque, La Bruyère analyse le rapport entre la vertu et le désir des louanges ou de l'estime. Le désir de l'estime est profondément enraciné dans l'homme, mais pour se satisfaire, il doit se cacher, parce que nous savons au fond que les bonnes actions qu'on accomplit pour qu'on nous loue n'ont pas droit au titre de vertueuses.

Les hommes dans le cœur veulent être estimés, et ils cachent avec soin l'envie qu'ils ont d'être estimés ; parce que les hommes veulent passer pour vertueux, et que vouloir tirer de la vertu tout autre avantage que la même vertu, je veux dire l'estime et les louanges, ce ne serait plus être vertueux, mais aimer l'estime et les louanges, ou être vain ; les hommes sont très vains, et ils ne haïssent rien tant que de passer pour tels. (« De l'homme », 65, p. 415-416)

§33

Il est vrai que la vertu mérite la gloire (« cette sorte de gloire qui devrait naître de la vertu toute pure et toute simple ») mais elle reçoit rarement cette récompense, de sorte que le vertueux apprend à s'en passer (« Du mérite personnel », 43, p. 174-175). De toute façon, il semble que la gloire n'est jamais son objet principal. Nous devons priser et pratiquer la vertu pour elle-même. C'est une réaffirmation de la position aristotélicienne²⁰.

Il est donc légitime de considérer que, sous ce point de vue au moins, La Bruyère est, comme son modèle Théophraste, un disciple d'Aristote²¹.

§34

Cependant la notion du devoir est aussi importante pour La Bruyère que celle de la vertu. C'est peut-être un reflet de la pensée stoïcienne ou cicéronienne, plutôt que de *l'Éthique à Nicomaque*. Ici encore La Bruyère présente l'amour des louanges sous un jour négatif ; c'est un leurre qui nous distrait de nos obligations véritables :

Il n'y a que nos devoirs qui nous coûtent, parce que leur pratique ne regardant que les choses que nous sommes étroitement obligés de faire, elle n'est pas suivie de grands éloges, qui est tout ce qui nous excite aux actions louables, et qui nous soutient dans nos entreprises. (« De l'homme », 104, p. 429)

§35

Dans les grandes entreprises nous sommes aidés par la pensée des louanges que nous vaudra notre succès : elles sont de ce fait plus faciles que les actions que nous sommes strictement obligés d'accomplir. Pour cette raison, c'est paradoxalement l'accomplissement du devoir qui est plus louable, parce que plus difficile.

§36

De même l'homme authentiquement courageux (La Bruyère songe évidemment à un officier d'armée d'origine aristocratique) « pense à remplir ses devoirs, à peu près comme le couvreur songe à couvrir ; ni l'un ni l'autre ne cherchent à exposer leur vie, ni ne sont détournés par le péril, la mort pour eux est un inconvénient dans le métier, et jamais un obstacle ». La comparaison, qui rapproche deux conditions si inégales, a dû choquer, sans doute, les premiers lecteurs de La Bruyère. La Bruyère le sait : elle exprime sa pensée avec d'autant plus de force qu'elle est paradoxale. L'« homme de cœur » et le couvreur « ne sont tous deux appliqués qu'à bien faire : pendant que le fanfaron travaille à ce que l'on dise de lui qu'il a bien fait » (« Du mérite personnel », 16, p. 162). Pourtant, l'absence de louanges peut être compensée par le plaisir qu'il y a à faire son devoir :

Un honnête homme se paye par ses mains de l'application qu'il a à son devoir par le plaisir qu'il sent à le faire, et se désintéresse sur les éloges, l'estime et la reconnaissance qui lui manquent quelquefois. (« Du mérite personnel », 15, p. 162).

§37

Il est utile ici de se rappeler que pour Aristote la vertu ne consiste pas, comme elle consiste pour Kant, à lutter contre l'inclination : se contraindre à agir selon la vertu, c'est montrer qu'on n'a pas la disposition authentiquement vertueuse :

On n'est pas un véritable homme de bien quand on n'éprouve aucun plaisir dans la pratique des bonnes actions, pas plus que ne serait jamais appelé juste celui qui

accomplit sans plaisir des actions justes, ou libéral celui qui n'éprouve aucun plaisir à faire des actes de libéralité, et ainsi de suite²².

§38

On peut supposer que La Bruyère est d'accord ici avec Aristote : le plaisir qu'on ressent à faire son devoir ne corrompt pas l'action en question, parce qu'il n'est pas le but de l'action, mais plutôt un sous-produit²³.

Il reste quelques difficultés à réconcilier toutes les affirmations de La Bruyère au sujet de l'amour de la gloire et de l'honneur. On reviendra à cette question après avoir examiné quelques autres motivations qui tendent à discréditer la vertu apparente.

Les passions

§39

La passion d'abord. On pourrait supposer que ce soit une motivation moralement neutre ; qu'il y ait de bonnes et de mauvaises passions, qui inspirent respectivement de bonnes ou de mauvaises actions. Mais ce n'est pas ce que dit La Bruyère :

Toutes les passions sont menteuses ; elles se déguisent autant qu'elles le peuvent aux yeux des autres ; elles se cachent à elles-mêmes : il n'y a point de vice qui n'ait une fausse ressemblance avec quelque vertu, et [qui] ne s'en aide. (« Du cœur », 72, p. 221).

§40

Encore une fois, il est plus proche ici des stoïciens que d'Aristote. C'est parce que les passions sont toutes menteuses que les actions qu'elles inspirent, même si elles ont l'air d'être motivées par quelque vertu, risquent d'être contaminées par le vice. Par contre, il faut supposer que l'action vertueuse serait inspirée par la raison. Il est vrai que la passion peut inspirer des actions qui en elles-mêmes sont moralement bonnes ; d'ailleurs une passion peut en entraver une autre ; mais la vertu qui en découle n'est qu'apparente.

Les passions tyrannisent l'homme, et l'ambition suspend en lui les autres passions, et lui donne pour un temps les apparences de toutes les vertus : ce *Tryphon* qui a tous les vices, je l'ai cru sobre, chaste, libéral, humble, et même dévot : je le croirais encore, s'il n'eût enfin fait sa fortune. (« Des biens de fortune », 50, p. 277-278²⁴)

§41

Le mot « tyrannisent » semble impliquer que l'effet des passions participe de la coercition, en suite de quoi nous ne sommes pas maîtres des actions qui en découlent. Cette idée est en effet repoussée par Aristote²⁵. La Bruyère ne veut pas suggérer que nous

²⁵ *Éthique à Nicomaque*, III.i.4-9, 1110^a1-1110^b1.

soyons excusables dans la mesure où nous sommes subjugués par les passions, car si nous étions vertueux, nous ne serions pas subjugués. Dans ce cas particulier, il faut souligner que ce n'est pas la réussite mondaine de Tryphon qui discrédite sa vertu apparente : cette réussite pourrait en principe récompenser d'authentiques vertus et récompense en effet des comportements (la sobriété, la chasteté, etc.) qui sont en principe moralement bons. Ce qui en révèle l'inauthenticité, c'est qu'ils ont été abandonnés quand ils ont fait leur travail : maintenant Tryphon a « tous les vices ». Il faut conclure que son comportement antérieur a été dicté purement et simplement par l'ambition, et que ses vertus étaient fausses.

§42

Ainsi, La Bruyère ne dit pas que des comportements qui apportent des avantages concrets doivent être attribués à des motifs sordides, comme si l'échec était le seul critère d'une vertu authentique. La réussite peut être la récompense d'actions habituellement accomplies pour leur bonté intrinsèque. Mais l'agent ne les aura pas accomplies de cette façon s'il a été motivé par l'espoir de la réussite.

INTÉRÊT ET DÉSINTÉRESSEMENT

§43

La passion dominante de Tryphon est son ambition, le souci de sa prospérité matérielle et de sa position dans la société. L'intérêt et la passion voyagent de conserve. Ce n'est pas toujours le cas ; très souvent la passion et l'intérêt sont en conflit. C'est normalement l'intérêt qui l'emporte : « Rien ne coûte moins à la passion que de se mettre au-dessus de la raison ; son grand triomphe est de l'emporter sur l'intérêt » (« Du cœur », 77, p. 222). En fait, dans le monde de La Bruyère, l'intérêt est omniprésent ; nous avons déjà cité le texte suivant :

Ne nous emportons point contre les hommes en voyant leur dureté, leur ingratitude, leur injustice, leur fierté, l'amour d'eux-mêmes, et l'oubli des autres ; ils sont ainsi faits, c'est leur nature, c'est ne pouvoir supporter que la pierre tombe, ou que le feu s'élève. (« De l'homme », 1, p. 391)

§44

Il est vrai qu'ici il est question de « l'amour d'eux-mêmes » plutôt que de l'intérêt, mais puisque La Bruyère fait se succéder « l'amour d'eux-mêmes » et « l'oubli des autres », nous pouvons considérer les deux termes comme équivalents, ici au moins. « Presque personne ne s'avise de lui-même du mérite d'un autre. Les hommes sont trop occupés d'eux-mêmes pour avoir le loisir de pénétrer ou de discerner les autres » (« Du mérite personnel », 5, p. 158). Dans cette remarque, nous ne trouvons ni l'amour de soi ni l'in. Pourtant, le thème de l'absorption en soi-même permet de faire le rapprochement

entre les deux notions : nous sommes renfermés dans les bornes de notre moi, de sorte que les autres nous sont, dans une large mesure, invisibles.

§45 Dans une autre remarque, La Bruyère signale l'omniprésence de l'intérêt dans la vie humaine :

Tous les hommes par les postes différents, par les titres et par les successions se regardent comme héritiers les uns des autres, et cultivent par cet intérêt pendant tout le cours de leur vie un désir secret et enveloppé de la mort d'autrui [...]. (« Des biens de fortune », 70, p. 283)

§46 La présence de l'intérêt fait que nous sommes au fond hostiles les uns aux autres, comme le prétendent les jansénistes.

§47 Beaucoup des portraits qu'on trouve dans les *Caractères* dépeignent des personnages intéressés, ou bien absorbés en eux-mêmes. « Ne traitez pas avec *Criton*, il n'est touché que de ses seuls avantages ; [...] [Il est] si plein de ses intérêts et si ennemi des vôtres » (« Des biens de fortune », 29, p. 271). Toute une catégorie de personnes peut être discréditée par l'imputation de motifs intéressés, en l'occurrence les athées : « Je voudrais voir un homme sobre, modéré, chaste, équitable, prononcer qu'il n'y a point de Dieu ; il parlerait du moins sans intérêt, mais cet homme ne se trouve point » (« Des esprits forts », II, p. 576). Les athées envisagés ici sont des libertins, qui se persuadent que Dieu n'existe pas parce que cela justifie la poursuite acharnée du plaisir. Dans cette autre remarque, La Bruyère évoque le règne de l'intérêt sur tout un milieu social : « L'on se couche à la cour et l'on se lève sur l'intérêt ; c'est ce que l'on digère le matin et le soir, le jour et la nuit ; c'est ce qui fait que l'on pense, que l'on parle, que l'on se tait, que l'on agit [...] » (« De la cour », 22, p. 316). Un monde dominé par l'intérêt c'est un monde où la vertu ne peut guère survivre, car la poursuite de l'intérêt ne laisse pas de place pour l'effort de faire le bien pour le bien même.

§48 Mais ici une autre difficulté s'élève. On a vu que ce n'est pas suivre la vertu que de faire de bonnes actions en vue de la louange ou de la gloire ; pas plus que de les faire en vue de l'intérêt. En fait, La Rochefoucauld assimile les deux motivations, quand il dit qu'en employant le terme *intérêt* il désigne non seulement « un intérêt de bien » mais aussi « un intérêt d'honneur et de gloire²⁶ ». Il semble donc que, du moment que nos bonnes actions ne sont pas motivées par l'amour de la vertu, il importe peu qu'elles le soient par le désir de l'honneur ou par celui du gain. La Bruyère n'est pas d'accord, puisque dans certaines remarques il assimile l'amour de la vertu à l'amour de la gloire, et l'oppose au

²⁶La Rochefoucauld, « Le libraire au lecteur », *op. cit.*, p. 133.

§49

désir du gain : « Il y a des âmes sales, pétries de boue et d'ordure, éprises du gain et de l'intérêt, comme les belles âmes²⁷ le sont de la gloire et de la vertu » (« Des biens de fortune », 58, p. 280). Il relie aussi le désir de la gloire et l'amour de la vertu dans « Du mérite personnel », II (p. 160). Faut-il croire que La Bruyère se contredise sur ce point ?

Pas forcément. Nous pouvons réconcilier les énoncés qui semblent se contredire, en distinguant entre ceux qui ont une portée théorique et ceux dont le but est principalement pratique et idéologique. En théorie, nous devrions embrasser la vertu par amour de la vertu ; de ce point de vue-là, faire de bonnes actions par amour de la louange ou de la gloire, c'est compromettre l'authenticité de la vertu. Mais dans les remarques où La Bruyère assimile l'amour de la vertu et l'amour de la gloire, il s'agit ou bien de dénoncer un abus social ou bien de promouvoir un idéal social. Dans « Des biens de fortune », 58 (p. 280), il a pour cible les financiers, qu'il présente comme incarnant le culte de l'intérêt. Il cherche à mettre en lumière l'abîme qui existe entre l'attitude ignoble de ceux qui poursuivent cyniquement leur avantage matériel et l'attitude noble qui consiste à sacrifier les avantages matériels à l'honneur. Dans « Du mérite personnel », II (p. 160), il promeut en revanche un idéal social : il souhaiterait voir ses contemporains abandonner la quête de la faveur des puissants, et se consacrer plutôt à développer leurs propres capacités et à remplir leurs obligations immédiates, par l'amour de la vertu et de la gloire. Ce faisant, ils feraient profiter toute la société²⁸. Il est vrai que d'un point de vue philosophique la « belle âme » devrait apprendre à séparer l'amour de la vertu d'avec l'amour de la gloire, pour éviter que le premier se subordonne au second, et pour pouvoir pratiquer la vertu lors même qu'elle ne semble avoir d'autre récompense qu'elle-même. Mais l'« âme sale » aurait besoin de s'élever à un niveau moral beaucoup plus haut pour pouvoir même envisager la poursuite de la gloire aux dépens du gain. Dans cette optique, il semble que La Bruyère se distancie de l'auteur des *Maximes*, quand celui-ci met le désir du gain et le désir de l'honneur et de la gloire sur le même pied. Selon l'auteur des *Caractères*, il vaudrait mieux sans doute que tous les hommes agissent pour l'amour des louanges que pour l'amour du gain. Car, même s'ils n'atteignaient pas la vertu authentique, du moins leurs actions seraient bonnes en elles-mêmes (sans quoi elles ne seraient pas louées) ; alors que l'amour du gain produit rarement de bonnes actions, et le plus souvent des actions à la fois méprisables et pernicieuses à autrui. Il serait donc légitime de penser que La Bruyère nuance la conception aristotélicienne de la vertu embrassée pour elle-même en y mélangeant l'idée cicéronienne que la vertu que l'on pratique pour l'amour de la gloire, même si elle ne satisfait pas les exigences d'une philosophie rigoureuse, est néanmoins louable et bénéfique à la société²⁹. Une autre façon de mitiger cette apparente contradiction serait de distinguer l'amour de la gloire considéré dans l'abstrait

du désir du fait d'être loué par certains individus dans des circonstances particulières. La gloire consisterait alors dans l'approbation, si l'on peut dire, d'un spectateur idéal, plutôt que celle des spectateurs empiriques. En d'autres termes, il s'agirait non de chercher à être loué, mais de chercher à faire ce qui serait digne de louanges³⁰.

§50

Mais il y a une autre incohérence apparente dans le discours de La Bruyère. Comme on l'a vu, il affirme, dans la remarque 41 du chapitre « Du mérite personnel », que « le motif seul fait le mérite des actions des hommes, et le désintéressement y met la perfection » (p. 173-174). Mais ne souscrit-il pas à une définition de la vertu qui exige qu'on la pratique pour elle-même ? En ce cas-là, toute vertu est désintéressée, et non seulement la vertu parfaite. C'est ce que semble confirmer la remarque 15 du même chapitre, que nous avons déjà citée : « [u]n honnête homme se paye par ses mains de l'application qu'il a à son devoir par le plaisir qu'il sent à le faire, et se désintéresse sur les éloges, l'estime et la reconnaissance qui lui manquent quelquefois » (p. 162). Il faut dire que La Bruyère mobilise deux conceptions du désintéressement légèrement différentes. Dans la remarque 15, *se désintéresser* veut dire fermer les yeux aux avantages possibles que pourrait nous procurer telle ou telle action. Mais la référence au désintéressement dans la remarque 41 doit être comprise à la lumière du texte suivant :

Celui-là est bon qui fait du bien aux autres ; s'il souffre pour le bien qu'il fait, il est très bon ; s'il souffre de ceux à qui il a fait ce bien, il a une si grande bonté qu'elle ne peut être augmentée que dans le cas où ses souffrances viendraient à croître ; et s'il en meurt, sa vertu ne saurait aller plus loin, elle est héroïque, elle est parfaite.
(« Du mérite personnel », 44, p. 175)

§51

Ce qui sépare la vertu parfaite, voire héroïque, de la vertu ordinaire, si l'on peut dire, la vertu de tous les jours, c'est le désintéressement qui consiste, non seulement à fermer les yeux aux avantages possibles de notre comportement, mais à se sacrifier, à accepter la souffrance qu'il pourrait nous causer. Ce portrait de l'homme authentiquement bon évoque, à n'en pas douter, le modèle parfait de la vertu qu'est Jésus-Christ. Même si La Bruyère n'emploie pas la terminologie de la philosophie morale de manière systématique et rigoureuse, on peut conclure qu'il construit deux distinctions :

§52

1. Entre la fausse vertu et la vertu véritable, la fausse vertu consistant dans la pratique d'actions louables en vue du gain matériel (la richesse) ou symbolique (les louanges), alors que la véritable vertu consiste à faire des actions louables, même si l'on sait qu'elles ne nous apporteront pas de récompense, même sous forme de louange.

§53

2. Entre la vertu véritable et la vertu parfaite, qui consiste à faire des actions moralement bonnes aux dépens de ses intérêts ; des actions qui peuvent nous apporter non pas

la récompense mais la souffrance. La vertu est d'autant plus parfaite que la souffrance est grande.

§54

Dans la phrase « celui-là est bon qui fait du bien aux autres » (p. 175), le terme *bon* est ambigu. Il peut désigner soit celui qui pratique une vertu spécifique, la bonté, soit celui qui pratique la vertu en général. Cette deuxième lecture semble être confirmée par l'introduction du terme « vertu », à la place de « bonté » dans la dernière phrase de la remarque. Si c'est vrai, il faudrait dire que, sans rejeter la panoplie de vertus consacrées par l'*Éthique à Nicomaque*, La Bruyère fait de la bonté, plutôt que, par exemple, de la magnanimité, la vertu suprême.

L'amitié

§55

Il y a un champ particulier du comportement humain où la question du désintéressement ne saurait être évitée : c'est l'amitié. L'amitié fait partie des vertus canoniques ; Aristote y consacre les livres huit et neuf de l'*Éthique à Nicomaque*. Puisque tout amour a pour objet ou bien le bon, ou l'agréable, ou l'utile, Aristote pose qu'il y a trois catégories d'amitié, distinguées par celle de ces trois qualités vers laquelle elles sont orientées. Ceux dont l'amitié se fonde sur l'utilité ou le plaisir ne s'aiment pas pour eux-mêmes, mais pour le bénéfice qui leur en revient à chacun³¹. L'amitié parfaite appartient exclusivement aux bons, qui souhaitent le bien de leurs amis pour leurs amis eux-mêmes³². Lélius, le porte-parole de Cicéron dans le *De amicitia*, affirme aussi que seuls les bons sont capables d'amitié³³. L'amitié ne saurait exister sans la vertu : c'est vrai, du moins, de l'amitié de la plus haute espèce, à la différence de l'amitié commune, qui n'est fondée que sur le plaisir et l'utilité³⁴. Certes, l'amitié peut apporter beaucoup d'avantages (*utilitates*), mais cela ne veut pas dire qu'elle soit née de l'espoir de tels avantages. Le véritable fruit de l'amitié est l'amour que nous dirigeons vers nos amis³⁵. Notre désir naturel d'aimer et d'être aimé est quelque chose de tout autre que le désir des plaisirs et des avantages concrets ; pour rien au monde on n'y renoncerait, pas même pour les richesses ou les commodités les plus grandes imaginables³⁶. Il est vrai que peu de personnes sont dignes qu'on les aime pour leurs qualités personnelles, et que la plupart des gens traitent leurs amis comme du bétail ; ils n'en font cas que pour le bénéfice qu'ils en retirent. Il s'ensuit qu'ils sont loin d'atteindre le niveau supérieur de l'amitié, celui de l'amitié qui est désirable en elle-même et pour elle-même. Cette amitié a pour modèle notre amour inconditionnel pour nous-mêmes ; il implique une espèce de fusion par quoi deux âmes en viennent à n'en faire qu'une³⁷.

§56

Cette conception, on le sait, Montaigne s'en souviendra quand il en viendra à écrire de l'amitié. Songeant à son rapport avec Étienne de La Boétie, il le décrit ainsi : « c'est je ne sçay quelle quintessence de tout ce meslange, qui, ayant saisi toute ma volonté, l'amena se plonger et se perdre dans la sienne ; qui, ayant saisi toute sa volonté, l'amena se plonger et se perdre dans la mienne³⁸. » La Rochefoucauld, lui, quoique profondément influencé par Montaigne, la répudie. « Ce que les hommes ont nommé amitié n'est qu'une société, qu'un ménagement réciproque d'intérêts et qu'un échange de bons offices. Ce n'est enfin qu'un commerce où l'amour-propre se propose toujours quelque chose à gagner » (*Maximes*, 83). Il est vrai que dans une maxime ajoutée à la dernière édition des *Maximes*, La Rochefoucauld admet la possibilité d'une amitié authentique et parfaite : « Nous ne pouvons rien aimer que par rapport à nous, et nous ne faisons que suivre notre goût et notre plaisir quand nous préférons nos amis à nous-mêmes ; c'est néanmoins par cette préférence seule que l'amitié peut être vraie et parfaite » (*Maximes*, 81). Son ancien collaborateur Jacques Esprit, cependant, est moins indulgent : « Tant de personnes croient servir leurs amis purement pour l'amour d'eux, et [...] ne voient point qu'ils se recherchent eux-mêmes dans les services qu'ils leur rendent³⁹. » Comme le La Rochefoucauld de la maxime 83, Esprit considère l'amitié principalement comme une transaction : nous aidons les autres pour tirer des bénéfices des services qu'on leur rend⁴⁰. Les exemples qu'il donne (prêter de l'argent, aider un ami dans sa carrière) indiquent qu'il a en vue des bénéfices très concrets. Mais le rapport n'est pas moins une transaction quand des facteurs moins tangibles sont en vue. Esprit reconnaît que l'amitié de Montaigne et de La Boétie n'est pas une de ces amitiés communes. Le gain matériel n'y était pour rien, ce qui fait que l'on les croit des amis désintéressés.

Ils ne le sont pas pourtant, et il n'est point de profit plus grand, et que ceux qui sont délicatement intéressés souhaitent plus ardemment que celui que ces hommes excellents qui se lient d'amitié attendent et retirent de ce commerce ; car ce qui les engage dans cette sorte d'amitié c'est la passion qu'on a d'être singulièrement estimé d'un homme qui l'est de tout le monde, et de trouver dans un ami un juge capable de connaître ce que l'on vaut⁴¹.

§57

Un tel rapport est toujours une espèce de contrat (« traité⁴² »).

§58

Quelle est la position de La Bruyère dans ce débat ? Il sait, bien sûr, que l'amitié peut être cultivée, ou bien abandonnée, pour des raisons d'ordre pratique.

Rien ne ressemble mieux à une vive amitié, que ces liaisons que l'intérêt de notre amour nous fait cultiver. (« Du cœur », 10, p. 208)

Commençons par excepter ces âmes nobles et courageuses, s'il en reste encore sur la terre, secourables, ingénieuses à faire du bien, que nuls besoins, nulle disproportion, nuls artifices ne peuvent séparer de ceux qu'ils se sont une fois choisis pour amis ; et après cette précaution, disons hardiment une chose triste et douloureuse à imaginer : il n'y a personne au monde si bien liée avec nous de société et de bienveillance, qui nous aime, qui nous goûte, qui nous fait mille offres de services, et qui nous sert quelquefois, qui n'ait en soi par l'attachement à son intérêt des dispositions très proches à rompre avec nous, et à devenir notre ennemi. (« Des biens de fortune », 59, p. 280-281⁴³)

§59

Dans la première phrase de cette dernière remarque, il réaffirme l'idéal de l'amitié désintéressée, tel qu'on le trouve chez Aristote et Cicéron. Mais il met en question sa correspondance avec la réalité. L'intérêt peut rompre les amitiés en apparence les plus chaleureuses. Mais l'amitié est compromise non seulement par l'intérêt, mais aussi par ce que nous pouvons bien appeler l'amour-propre, même si ce terme ne figure pas dans le texte. « La joie que l'on reçoit de l'élévation de son ami est un peu balancée par la petite peine qu'on a de le voir au-dessus de nous ou s'égaliser à nous » (« Du cœur », 51, p. 215-216). Cette remarque fait pendant, pour ainsi dire, à une maxime de La Rochefoucauld : « Dans l'adversité de nos meilleurs amis, nous trouvons toujours quelque chose qui ne nous déplaît pas » (*Maximes*, 18). L'amitié est contaminé par le contact de l'intérêt : « Il est doux de voir ses amis par goût et par estime, il est pénible de les cultiver par intérêt ; c'est *solliciter* » (« Du cœur », 57, p. 217). Furetière définit *solliciter* en ces termes : « travailler avec empressement à faire réussir une affaire⁴⁴ ». Ses exemples indiquent de quelle sorte d'affaire il s'agit : « Les Juges veulent être bonnetez & *sollicitez*. Il a fait bien des pas pour *solliciter* un employ, une pension, pour obtenir ce Benefice ». On se rappellera bien sûr le vers du *Misanthrope*, où il est question de rendre visite à un juge⁴⁵.

§60

Mais si l'intérêt ternit l'amitié, cela montre que l'amitié et l'intérêt ne voyagent pas toujours de conserve. Il peut y avoir une amitié pure de tout intérêt. Cependant, comme pour Cicéron, une telle amitié n'est pas à la portée de tous. « Il y a un goût dans la pure amitié où ne peuvent atteindre ceux qui sont nés médiocres » (« Du cœur », 1, p. 206). Que veut dire « médiocres » ici ? Selon la définition de Furetière, ce qui est médiocre « est au milieu de deux extremités, [...] n'a ni excès, ni défaut⁴⁶ ». Mais de quelle espèce de médiocrité s'agit-il ici ? S'agit-il d'une médiocrité morale ? J'inclinerais plutôt à penser qu'il s'agit de la position sociale (cf. « *Celse* est d'un rang médiocre », « Du mérite personnel », 39, p. 171). En ce cas-là, La Bruyère voudrait dire que la plupart des gens,

⁴³Molière, *Le Misanthrope*, acte I, scène 1, v. 186.

ceux qui n'appartiennent pas à la haute noblesse, sont condamnés par les contraintes de leur situation sociale à veiller à leurs intérêts et ne peuvent guère se payer le luxe d'oublier leurs intérêts dans leurs rapports d'amitié. Quoiqu'il en soit, il faudrait que l'amitié se fonde sur la vertu, sans quoi elle n'est pas à l'abri des séductions de l'intérêt.

Il ne faut regarder dans ses amis que la seule vertu qui nous attache à eux, sans aucun examen de leur bonne ou de leur mauvaise fortune ; et quand on se sent capable de les suivre dans leur disgrâce, il faut les cultiver hardiment et avec confiance jusque dans leur plus grande prospérité. (« Du mérite personnel », 19, p. 164)

§61

Ce n'est pas là une prise de position abstraite dans un débat de philosophie morale. La Bruyère nous engage à examiner la qualité morale de nos rapports dans un monde social marqué par l'instabilité. Si notre amitié n'est pas fondée sur la vertu, elle ne mérite pas le nom de vertu, parce que selon toute vraisemblance elle sera compromise si notre ami perd la faveur. Il faut supposer sans doute d'abord que la perte de la faveur est un malheur tout à fait normal, et en second lieu que quand un courtisan perd la faveur, il entraîne ses amis dans sa chute. Si pour éviter cet inconvénient l'on se détache de son ami malheureux, on risque de passer pour un mauvais ami, dont la trahison provoquera le ressentiment de l'ami trahi – ressentiment justifié –, même si l'ami ne méritait pas vraiment notre amitié. Mais ce sera nous, et non pas l'inconstance de la fortune, qui serons responsables de cette issue.

§62

L'amitié désintéressée, fondée sur l'estime de la vertu de l'ami plutôt que sur sa capacité à nous aider à faire notre chemin, est donc possible, mais difficile. Mais, pour La Bruyère comme pour les penseurs de l'Antiquité, le désintéressement n'exclut ni le don ni l'acceptation des bienfaits ; quoique non fondée sur le plaisir, l'amitié désintéressée ne l'exclut pas non plus : « Il y a du plaisir à rencontrer les yeux de celui à qui l'on vient de donner » (« Du cœur », 45, p. 214). Mais les bienfaits doivent être réciproques :

Quelque désintéressement qu'on ait à l'égard de ceux qu'on aime, il faut quelquefois se contraindre pour eux, et avoir la générosité de recevoir.
Celui-là peut prendre, qui goûte un plaisir aussi délicat à recevoir que son ami en sent à lui donner. (« Du cœur », 41, p. 213-214)

§63

De ce point de vue-là, celui qui reçoit participe à la dignité, la générosité de celui qui donne. « Il n'y a guère au monde un plus bel excès que celui de la reconnaissance » (« Du cœur », 80, p. 223). Dans une série de remarques (3-9) proche du début du chapitre « Du cœur », La Bruyère établit un contraste entre l'amour et l'amitié ; il va jusqu'à

les considérer comme incompatibles (7, 13). Mais dans l'amour, du moins s'il s'agit de « la violence d'une grande passion », aussi bien que dans l'amitié, il est possible de dépasser l'égoïsme du moi : « on peut aimer quelqu'un plus que soi-même » (15, p. 209). (En revanche, pour La Rochefoucauld, on s'en souviendra, « il n'y a point de passion où l'amour-propre règne si puissamment que dans l'amour, et on est toujours plus disposé à sacrifier le repos de ce qu'on aime qu'à perdre le sien » (*Maximes*, 262).) De toute façon, pour La Bruyère l'amitié est possible entre les deux sexes, « exempte même de toute grossièreté » ; dans ces cas-là aussi, elle transcende l'intérêt (« Du cœur », 2, p. 206-207).

LA CRITIQUE DE LA SOCIÉTÉ

§64

On peut imaginer un critique hostile qui prétendrait qu'en admettant la possibilité du désintéressement, La Bruyère ferme les yeux à la dure vérité que La Rochefoucauld n'a pas craint d'affronter et d'affirmer. Mais ce serait se méprendre sur la portée des réflexions de La Bruyère. Dans notre tendance à nous laisser dominer par notre intérêt, La Bruyère verrait sans doute un trait de la nature humaine, la trace et la preuve du péché originel. Mais il montre aussi qu'elle est exacerbée par les rapports sociaux. C'est surtout « à la Cour », que « l'on se couche [...] et l'on se lève sur l'intérêt » (« De la cour », 22, p. 316). Ce sont surtout les *partisans*, auxquels la plus grande partie du chapitre « Des biens de fortune » est consacrée, qui incarnent la poursuite de l'intérêt sous sa forme la plus ignoble. Ici comme ailleurs, La Bruyère intègre les enseignements des philosophes de l'Antiquité à la critique de sa propre société, à une analyse percutante des « mœurs de ce siècle ».

§65

Selon la belle expression de Martha Nussbaum, les philosophes de l'Antiquité voyaient dans la philosophie morale une « thérapie du désir⁴⁷ ». La Bruyère semble offrir la même chose dans les *Caractères*, où le mot *guérir* figure assez souvent. Mais ce sont surtout les désirs sociaux, les passions dont la guérison préoccupe La Bruyère. « Les cours seraient désertes, et les rois presque seuls, si l'on était guéri de la vanité et de l'intérêt. Les hommes veulent être esclaves quelque part, et puiser là de quoi dominer ailleurs » (« De la cour », 12, p. 311⁴⁸). Paradoxalement, la cour elle-même peut opérer cette guérison. « La Ville dégoûte de la province : la Cour détrompe de la Ville, et guérit de la Cour. Un esprit sain puise à la Cour le goût de la solitude et de la retraite » (« De la cour », 101, p. 343). Le terme *guérir* réapparaît ici, dans une remarque que nous avons déjà citée partiellement : la voici en entier :

⁴⁷Martha Nussbaum, *The Therapy of Desire : Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

Le sage guérit de l'ambition par l'ambition même ; il tend à de si grandes choses, qu'il ne peut se borner à ce qu'on appelle des trésors, des postes, la fortune et la faveur ; il ne voit rien dans de si faibles avantages qui soit assez bon et assez solide pour remplir son cœur, et pour mériter ses soins et ses désirs ; il a même besoin d'efforts pour ne les pas trop dédaigner ; le seul bien capable de le tenter est cette sorte de gloire qui devrait naître de la vertu toute pure et toute simple, mais les hommes ne l'accordent guère, et il s'en passe. (« Du mérite personnel », 43, p. 174-175)

§66 Embrasser la vertu par amour de la vertu nous émancipe de la course effrénée et dangereuse de l'ambition. La société entière se transformerait si seulement les hommes pouvaient se retenir de chercher à monter grâce à la faveur des grands dans l'échelle sociale, si seulement ils pouvaient vivre selon ce précepte :

Se faire valoir par des choses qui ne dépendent point des autres, mais de soi seul, ou renoncer à se faire valoir : maxime inestimable et d'une ressource infinie dans la pratique, utile aux faibles, aux vertueux, à ceux qui ont de l'esprit, qu'elle rend maîtres de leur fortune ou de leur repos. (« Du mérite personnel », 11, p. 160⁴⁹)

§67 En outre, grâce à ce détachement, on est davantage en mesure de faire du bien à autrui.

Le philosophe consume sa vie à observer les hommes, et il use ses esprits à en démêler les vices et le ridicule ; s'il donne quelque tour à ses pensées, c'est moins par une vanité d'auteur, que pour mettre une vérité qu'il a trouvée dans tout le jour nécessaire pour faire l'impression qui doit servir à son dessein. Quelques lecteurs croient néanmoins le payer avec usure, s'ils disent magistralement qu'ils ont lu son livre, et qu'il y a de l'esprit ; mais il leur renvoie tous leurs éloges qu'il n'a pas cherchés par son travail et par ses veilles ; il porte plus haut ses projets et agit pour une fin plus relevée ; il demande des hommes un plus grand et un plus rare succès que les louanges, et même que les récompenses, qui est de les rendre meilleurs. (« Des ouvrages de l'esprit », 34, p. 137)

§68 Il est parfaitement clair que s'engager de cette façon dans cette entreprise c'est chercher la vertu authentique, parce qu'on n'est pas motivé par le désir de récompense, soit matérielle, soit symbolique (les louanges).

§69 Nous avons vu que La Bruyère partage la théorie de la vertu aristotélicienne, dans la mesure où il affirme que pour être authentique la vertu doit être poursuivie pour elle-même. Faire de bonnes actions par intérêt ou par le désir des louanges, c'est renoncer à

la vertu authentique. La recherche de la gloire peut en revanche stimuler l'effort vers la vertu, du moment que ce qu'on cherche c'est de mériter la gloire en principe, tout en sachant que, pour une raison ou pour une autre, ses exploits ou ses efforts ne seront peut-être pas reconnus. C'est là sans doute un reflet de la pensée cicéronienne.

Liberté et choix

§70

Cependant, il y a des aspects de la théorie de la vertu aristotélicienne que nous avons jusqu'ici négligés. On se rappellera que pour bien agir il faut « choisir librement l'acte en question et le choisir en vue de cet acte lui-même ; et [...] l'accomplir dans une disposition d'esprit ferme et inébranlable ». Nous nous sommes borné à considérer le deuxième élément du premier de ces deux critères. C'est justifié, du moment que choisir un acte « en vue de cet acte lui-même » c'est agir librement, puisque *ex hypothesi* on n'est pas déterminé à agir par l'intérêt ou par la passion. Mais si nous devons penser que l'homme n'agit pas librement, alors cette conception de la vertu se révélerait intenable. Bien sûr La Bruyère ne nie pas le libre arbitre ; il l'affirme explicitement :

De ce que je pense, je n'infère pas plus clairement que je suis esprit, que je conclus de ce que je fais, ou ne fais point selon qu'il me plaît, que je suis libre : or liberté, c'est choix, autrement une détermination volontaire au bien ou au mal, et ainsi une action bonne ou mauvaise, et ce qu'on appelle vertu ou crime. (« Des esprits forts », 47, p. 602).

§71

Dans la vie pratique, cependant, la part du libre arbitre est moins grande qu'on ne pourrait le supposer. On sait que certaines remarques de La Bruyère sont inspirées par le mécanisme cartésien⁵⁰ : « le sot est *Automate*, il est machine, il est ressort. [...] C'est tout au plus le bœuf qui meugle ou le merle qui siffle » (« De l'homme », 142, p. 444).

§72

On peut être troublé par la relégation par La Bruyère d'un certain nombre de ses semblables à la catégorie de sots, surtout lorsque cela revient à mettre en cause leur l'humanité, surtout aussi quand on se rend compte que pour La Bruyère le type du sot c'est le paysan, à en juger par le fait qu'il le baptise Alain (voir « De l'homme », 143, p. 444-445). Mais le véritable obstacle au bon fonctionnement du libre arbitre, ce sont moins les mécanismes physiologiques que les passions, dont on a vu qu'elles « tyrannisent l'homme ». Ce n'est pas là l'affirmation d'un déterminisme psychologique. Si les passions nous tyrannisent, c'est que nous les laissons nous tyranniser. Mais si l'on se demande pourquoi

⁵⁰Voir Jules Brody, *Du style à la pensée : trois études sur les « Caractères » de La Bruyère*, Lexington, KY, French Forum, 1980, p. 35-44.

nous faisons cela, c'est en partie du moins parce que nous avons choisi un mode de vie, la quête de la richesse et du pouvoir, ou du moins de la faveur des riches et des puissants, qui nous assujettit à autrui. Les passions naissent de cette dépendance, de notre impuissance à maîtriser nos interactions avec les autres. Malgré son refus explicite du stoïcisme (« De l'homme », 3, p. 392), il semble que La Bruyère pourrait souscrire à la théorie stoïcienne selon laquelle les passions naissent des faux jugements, en l'occurrence du jugement que c'est par l'intermédiaire des autres que nous pourrions atteindre le bonheur. S'affranchir de la dépendance sociale, c'est reconquérir sa liberté, c'est se mettre en mesure ainsi de vivre selon la vertu.

Disposition, caractère, société

§73

Enfin, nous en venons au troisième critère d'Aristote. Pour être reconnue comme vertueuse, une action doit partir « d'une disposition d'esprit ferme et inébranlable ». Évidemment la disposition en question doit être bonne. Mais même avant de juger de la bonté de la disposition d'un individu, il est licite de se demander si ses actions dérivent d'une « disposition d'esprit ferme et inébranlable ». Or, à part la disposition fondamentale vers l'égoïsme, il semble que La Bruyère mette en doute le rapport entre les actions des hommes et la disposition qui les sous-tend, en ce sens qu'il met en lumière des actions qui ne semblent pas découler d'une telle disposition, et cela, parce que, justement, il n'y a pas de disposition, pas de fond de caractère. On a pu parler à propos de La Bruyère de « la dissolution du caractère⁵¹ ». Il ne faut pas exagérer la portée de cette formule. Mais elle renferme un aspect important de la pensée de La Bruyère. Dans plusieurs remarques du chapitre « De l'homme » il évoque l'inconsistance de la personnalité. « Il est à chaque moment ce qu'il n'était point, il se succède à lui-même » (« De l'homme », 6, p. 393). Il est vrai, ce n'est pas là un portrait de l'homme en général, mais d'un type psychologique, « l'homme inégal ». Mais cette remarque-ci a une portée beaucoup plus générale :

Il y a des vices que nous ne devons à personne, que nous apportons en naissant, et que nous fortifions par l'habitude ; il y en a d'autres que l'on contracte, et qui nous sont étrangers ; l'on est né quelquefois avec des mœurs faciles, de la complaisance, et tout le désir de plaire ; mais par les traitements que l'on reçoit de ceux avec qui l'on vit, ou de qui l'on dépend, l'on est bientôt jeté hors de ses mesures, et même

⁵¹Michael Koppisch, *The Dissolution of character : changing perspectives in La Bruyère's « Caractères »* (Lexington, KY, French Forum, 1981). Voir surtout les p. 48-79 ; et aussi Jules Brody, *Du style à la pensée*, *op. cit.*, p. 19-21, 29-30.

de son naturel : l'on a des chagrins, et une bile que l'on ne se connaissait point, l'on se voit une autre complexion, l'on est enfin étonné de se trouver dur et épineux. (« De l'homme », 15, p. 403).

§74

Il en est de même de celle-ci :

Tout est étranger dans l'humeur, les mœurs et les manières de la plupart des hommes : tel a vécu pendant toute sa vie chagrin, emporté, avare, rampant, soumis, laborieux, intéressé ; qui était né gai, paisible, paresseux, magnifique, d'un courage fier et éloigné de toute bassesse : les besoins de la vie, la situation où l'on se trouve, la loi de la nécessité forcent la nature et y causent ces grands changements. Ainsi tel homme au fond, et en lui-même ne se peut définir : trop de choses qui sont hors de lui l'altèrent, le changent, le bouleversent ; il n'est point précisément ce qu'il est, ou ce qu'il paraît être. (« De l'homme », 18, p. 404).

§75

Et voici la célèbre formule la plus générale :

Les hommes n'ont point de caractères, ou s'ils en ont, c'est celui de n'en avoir aucun qui soit suivi, qui ne se démente point, et où ils soient reconnaissables : ils souffrent beaucoup à être toujours les mêmes, à persévérer dans la règle ou dans le désordre, et s'ils se délassent quelquefois d'une vertu par un autre vertu, ils se dégoûtent plus souvent d'un vice par un autre vice ; ils ont des passions contraires et des faibles qui se contredisent : il leur coûte moins de joindre les extrémités que d'avoir une conduite dont une partie naisse de l'autre ; ennemis de la modération, ils outrent toutes choses, les bonnes et les mauvaises, dont ne pouvant ensuite supporter l'excès, ils l'adoucissent par le changement. *Adraste* était si corrompu et si libertin, qu'il lui a été moins difficile de suivre la mode et se faire dévot ; il lui eût coûté davantage d'être homme de bien. (« De l'homme », 147, p. 446-447).

§76

Il est évident que ce sont surtout les influences extérieures, telles que la dépendance dont on vient de parler, qui menacent l'unité et l'intégrité du caractère, et qui nous empêchent d'accéder au statut d'agent vertueux. On aura remarqué d'ailleurs que la conversion du libertin *Adraste* est attribuée à l'influence de la mode ; pour adapter une maxime de La Rochefoucauld, il n'avait pas assez d'étoffe pour être bon⁵². En effet, la mode est un phénomène qui préoccupe sérieusement La Bruyère, même s'il y consacre un de ses textes comiques les plus brillants (la remarque 2 du chapitre « De la mode »). Elle fait disparaître l'homme derrière ses manies. Un bourgeois qui fait construire un superbe

⁵²La Rochefoucauld, *Maximes*, 387.

hôtel y achève sa vie au galetas, tandis que les visiteurs font la queue devant sa porte : « tous demandent à voir la maison, et personne à voir Monsieur ». Diphile, l'amateur d'oiseaux, finit par devenir oiseau lui-même. Mais La Bruyère prend un ton plus sérieux dans la même remarque quand il évoque l'amateur de tulipes, « cet homme raisonnable, qui a une âme, qui a un culte et une religion », dont le bonheur consiste à voir des tulipes – pour le moment, du moins, parce que « l'oignon de sa tulipe, qu'il ne livrerait pas pour mille écus », il le « donnera pour rien quand les tulipes seront négligées, et que les œillets auront prévalu » (« De la mode », 2, p. 502). La mode a la puissance mirifique et maléfique de dévorer l'intérieur de l'homme, en ne lui laissant que l'apparence de l'humanité.

§77 Voici donc deux phénomènes que La Bruyère identifie comme caractéristiques de sa société et qui semblent menacer le développement de la « disposition d'esprit ferme et inébranlable » que présuppose la pratique de la vertu.

§78 Nous avons vu que La Bruyère fait sienne la conception aristotélicienne de la vertu comme disposition. Il présuppose les critères dont se sert Aristote pour distinguer l'action authentiquement vertueuse de celle qui n'a que l'apparence de la vertu. Il semble admettre en outre la conception cicéronienne d'une vertu inspirée par le désir de gloire, qui, tout en ne remplissant pas les conditions de la vertu authentique posées par les philosophes, peut néanmoins produire de bons effets. Mais il semble exprimer un certain pessimisme à propos de la capacité des hommes à pratiquer la vertu : un pessimisme sans doute d'inspiration augustinienne, ou peut-être faudrait-il dire tout simplement chrétienne, mais qui est aussi nourri par ses analyses des mauvaises tendances de la société actuelle, qui semble asservir les hommes soit à la poursuite du gain, soit à la quête de la faveur des puissants, soit à la puissance impersonnelle de la mode, et qui semble ainsi menacer l'unité de caractère que présuppose l'idéal aristotélicien de la vertu.

§79 Une dernière remarque, cependant. La Bruyère prône une sagesse philosophique, qui consiste à s'éloigner de toutes ses mauvaises influences. Mais ce n'est pas son dernier mot.

Il y a une philosophie qui nous élève au-dessus de l'ambition et de la fortune, qui nous égale, que dis-je, qui nous place plus haut que les riches, que les grands et que les puissants ; qui nous fait négliger les postes, et ceux qui les procurent ; qui nous exempte de désirer, de demander, de prier, de solliciter, d'importuner, et qui nous sauve même l'émotion et l'excessive joie d'être exaucés. Il y a une autre philosophie qui nous soumet et nous assujettit à toutes ces choses en faveur de nos proches ou de nos amis : c'est la meilleure. (« Des jugements », 69, p. 478-479)

§80

On peut lire ce texte en le rapprochant de la remarque (« Du mérite personnel », 44, p. 175), qui établit une hiérarchie des vertus. Se détacher de la société, c'est s'épargner beaucoup de souffrance ; c'est se permettre de « méditer, parler, lire, et être tranquille » (« Du mérite personnel », 12, p. 161). Cette activité intellectuelle peut et doit avoir pour but de « régler [son] esprit et devenir meilleur » (« Des biens de fortune », 12, p. 263). Elle peut même permettre de faire du bien aux autres par le moyen de l'écriture (« Des ouvrages de l'esprit », 34, p. 137). Mais le bien que nous faisons à autrui, nous en relevons la valeur quand, pour le faire, nous courons le risque de la souffrance (« Du mérite personnel », 44, p. 175) ; danger qui devient presque inévitable quand nous nous exposons à la lutte sociale pour l'amour « de nos proches et de nos amis ». On peut donc conclure que La Bruyère propose deux versions de l'idéal du désintéressement, deux « philosophies », comme il les appelle. Dans l'une, il s'agit de se détacher de la poursuite de l'intérêt en vue du bien supérieur de la vie contemplative ou littéraire ; dans l'autre il faut consentir à se sacrifier, à renoncer à la première par amour pour autrui. Mais dans les deux cas, la notion du désintéressement chez La Bruyère n'est pas un héritage fortuit de la pensée des philosophes de l'Antiquité ; elle ne dérive pas non plus d'une nostalgie pour l'idéal aristocratique de la générosité, ni d'un refus de faire face aux dures vérités proclamées par La Rochefoucauld ou par Jacques Esprit. Elle est essentielle à une thèse fondamentale de La Bruyère : que « les mœurs de ce siècle » réfléchissent une essence immuable de la nature humaine, mais qu'elles n'en sont pas l'inévitable conséquence. Il faut poser le désintéressement comme un idéal, un idéal réalisable, pour qu'il soit possible de critiquer les rapports sociaux dominants. Cette notion permet une autre vision de l'interaction humaine. La nature humaine est ce qu'elle est : les rapports sociaux pourraient être autres qu'ils ne sont.

Quelques mots à propos de : Michael Moriarty

Michael Moriarty est titulaire de la chaire de français (Drapers Professorship of French) à l'Université de Cambridge (Faculty of Modern and Medieval Languages and Linguistics). Il est l'auteur de *Taste and Ideology in Seventeenth-Century France* (Cambridge University Press, 1988) ; *Roland Barthes* (Cambridge, Polity Press, 1991) ; *Early Modern French Thought : The Age of Suspicion* (Oxford University Press, 2003) ; *Fallen Nature, Fallen Selves : Early Modern French Thought II* (Oxford University Press, 2006) ; *Disguised Vices : Theories of Virtue in Early Modern French Thought* (Oxford University Press, 2011). Son étude de l'apologétique pascalienne (*Pascal : Reasoning and Belief*) doit paraître dans le courant de l'année 2020.

Pour citer cet article

Michael Moriarty, « Vice et vertu chez La Bruyère », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 03/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/538>.

« Tout n'est qu'illusion » : théâtralité et spectacularité dans les trois contes de Voltaire (*Zadig*, *Candide*, *L'Ingénu*)

Magali Fourgnaud

§1

Malgré l'intérêt renouvelé de la recherche pour le théâtre voltairien¹, notamment à travers l'enquête menée depuis 2003 dans les *Cahiers Voltaire*² autour des mises en scène contemporaines de ses pièces, la disgrâce actuelle des œuvres dramatiques de celui qui était considéré de son vivant comme l'égal de Racine et de Corneille reste un mystère. À l'inverse, ses contes, et en particulier *Candide*³, qu'il considérait comme une « plaisan-

¹Justine Mangeant, « Mise en scène et mise en page : enjeux de l'écriture didascalique dans les tragédies de Voltaire », *Dix-Huitième siècle*, n° 48, 2016, p. 405-421 ; Daniel Winkler, « *Alzire, ou Les Américains* de Voltaire et le théâtre "sensible" dans le contexte transeuropéen », *Dalhousie French Studies*, vol. 106, 2015, p. 47-62 ; *Échos du théâtre voltairien*, *Revue Voltaire*, n° 7, PUPS, 2007 ; Isabelle Ligier-Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'« Clélie » (1718) à « Tancrède » (1760)*, Paris, H. Champion, 2007 ; Russell Goulbourne, *Voltaire comic dramatist*, Oxford, Voltaire foundation, 2006 ; voir également le compte-rendu de la journée des Jeunes chercheurs de la Société Voltaire, « Voltaire et la scène » (En ligne : <http://societe-voltaire.org/jc2017-rapport.php>, page consultée le 17 novembre 2019).

²Débat « Jouer Voltaire aujourd'hui », *Cahiers Voltaire*, n° 2, 2003, p. 125-206.

³François Bessire, « *Candide* au théâtre : une brève histoire », *Cahiers Voltaire*, n° 9, 2010, p. 32.

terie d'écolier » (D8148), ne cessent, depuis le début du ^{xx}e siècle, d'être transposés au théâtre⁴. Dans son état des lieux de la présence du théâtre voltairien sur les scènes nationales en 2007, Stéphanie Génand, soulignait déjà le « quasi-monopole de *Candide*⁵ », entre 1923 et 2002, mais également la présence de *L'Ingénu* (cinq adaptations entre 1913 et 2003) et de *Zadig* (deux adaptations entre 1938 et 1978). Si l'on peut déplorer la rareté du théâtre de Voltaire sur les planches contemporaines, la fréquence de ses contes dans les programmations culturelles est le signe à la fois de leur actualité et de leur théâtralité. En effet, leurs diverses adaptations, de l'opéra au mimodrame, de la farce clownesque au théâtre d'ombres, éclairent en retour les spécificités de l'écriture narrative de Voltaire : vivacité du récit, schématisation et symbolisme des décors, caricature des personnages, tension dramatique de l'action. Ainsi, adaptant à son tour *Candide*, Vincent Colin, le metteur en scène de *L'Écossaise*, a été sensible en particulier à « la formidable énergie et [au] rythme infernal⁶ » du conte. Passionné de théâtre, lui-même acteur, metteur en scène, directeur d'acteurs et propriétaire de lieux de spectacles⁷, Voltaire n'a cessé, d'*Oedipe* (1718) à *Irène* (1778), d'écrire pour la scène. La légende voudrait même qu'au chevet de la mort, il dirigeât encore Larive dans son rôle de Titus dans *Brutus* et lui eût dit : « Il n'y a plus de mort qui tienne, je veux vous faire répéter⁸. » Ses contes témoignent eux aussi de son engouement pour le jeu dramatique, lui-même intimement lié à une conception singulière de l'homme, de sa place et de son rôle sur le théâtre du monde.

Les études récentes sur les relations qu'entretiennent le conte et le théâtre aux ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles ont montré non seulement un goût partagé pour le merveilleux mais éga-

⁴Pour ne citer que les spectacles les plus récents : *Candide*, mis en scène par Arnaud Meunier à la Comédie de Saint-Etienne en octobre 2019, par Laurent Rogero en mars 2015 au TNBA ou par Emmanuel Daumas à la Comédie française en 2013 ; *L'Ingénu*, mis en scène par Jean-Christophe Barbaud, d'octobre à décembre 2019, au Lucernaire à Paris.

⁵Stéphanie Génand, « Le théâtre de Voltaire est-il aujourd'hui dans une impasse tragique ? pour un état des lieux » *Cahiers Voltaire*, n° 6, 2007, p. 142.

⁶« La "Voltaire attitude" : éloge de la vitesse », Entretien de Vincent Colin, metteur en scène, *Cahiers Voltaire*, n° 6, 2007, p. 141.

⁷Lekain, « Je l'ai vu faire un nouveau rôle de Cicéron dans le quatrième acte de *Rome Sauvée*, lorsque nous jouâmes cette pièce au mois d'août 1750 sur le théâtre de la duchesse du Maine, au château de Sceaux. Je ne crois pas qu'il soit possible de rien entendre de plus vrai, de plus pathétique et de plus enthousiaste que M. de Voltaire dans ce rôle. », *Mémoires de Henri Louis Lekain, publiés par son fils aîné, suivis d'une correspondance inédite de Voltaire, Garrick, Colardeau, Lebrun, etc.*, Paris, Colnet/Debray/Mongie, An IX, 1801, p. 11.

⁸Henri Lion, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire* [1895], Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 416, note 2.

lement « une identité poétique peut-être inattendue entre ces deux genres⁹ ». Si la scène s'empare des scénarios, personnages, motifs et objets du conte merveilleux, ce dernier se met lui-même en scène, multipliant les scénographies conversationnelles¹⁰ : comme le souligne Jean-François Perrin, « la situation de contage est également fondée sur un dispositif spéculaire englobant qui s'appuie sur un spectateur virtuel analogue à celui du théâtre¹¹ ». Au-delà des effets d'intertextualité et des thématiques communes, les deux genres présentent ainsi une « homologie structurelle¹² » et reposent tous deux sur une « fiction de présence¹³ ». Diderot et Marmontel insistaient déjà sur la parenté de matière et de structure des deux genres. Le premier, dans l'article qu'il consacre au genre dans l'*Encyclopédie*, définit le conte comme « une suite de comédies enchaînées les unes aux autres¹⁴ ». Le second, dans ses *Éléments de littérature*, affirme à son tour : « Le conte est à la comédie ce que l'épopée est à la tragédie, mais en petit ». Le père du conte moral souligne également la puissance de la parole du conteur qui parvient à donner consistance à une réalité absente : « Le conteur doit décrire et peindre, rendre présent aux yeux de l'esprit le lieu de la scène, la pantomime et le tableau de l'action¹⁵ ». Extérieur à l'histoire racontée, le conteur est à la fois metteur en scène et « spectateur », partageant avec le public le plaisir de l'illusion librement consentie. Pour Marmontel, les parties les plus piquantes du genre sont d'ailleurs « les scènes dialoguées » car « un peintre habile peut produire des groupes animés et des tableaux vivants [...] selon que ces groupes seront mieux composés, ils donneront eux-mêmes au dialogue un mouvement plus vif, une vérité plus exquise¹⁶ ». Le conte repose donc sur une esthétique du tableau qui caractérise

⁹Christelle Bahier-Porte, « Le conte à la scène : enquête sur une rencontre », dans *Féeries*, n° 4, 2007, p. 11.

¹⁰Catherine Ramond, « Théâtralité et merveilleux dans le conte de la première moitié du XVIII^e siècle », dans *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle, une poétique expérimentale*, éd. Jean-François Perrin et Régine Jomand-Baudry, Paris, Kimé, 2002, p. 343-350 ; François Perrin, *Le Conte en ses paroles, la figuration de l'oralité du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

¹¹Jean-François Perrin, *Les Scènes de l'enchantement, arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, éd. Martial Poirson et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, 2011, p. 15.

¹²*Ibid.*, p. 19.

¹³Sophie Rabau, *Fictions de présence, la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Champion, 2000, p. 28.

¹⁴Diderot, « Conte », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres*, Paris, Briasson/David/Le Breton/Durand, 1751-1772, 17 vol. de texte et 11 vol. de planches, t. 4 (1754), p. 111.

¹⁵Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Méhanèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 302-303.

¹⁶*Ibid.*, p. 303.

également les pièces de Voltaire et annonce le drame bourgeois¹⁷ : l'ampleur progressive des indications didascaliques dans ses tragédies témoignent ainsi d'une « attention à l'effet visuel produit lors du spectacle¹⁸ ». Les audaces scénographiques liées au changement rapide de décors dans *Sémiramis* (1748), l'introduction de scène de foule dans *Les Scythes* (1767) par exemple, attestent du renouveau dramaturgique qu'entend mener Voltaire, lui qui fut subjugué par le théâtre anglais où « la bouffonnerie [se joint] à l'horreur » et où « la plus vile canaille [paraît] avec des princes¹⁹ ».

§3 Il s'agit de voir ici comment théâtre et conte dialoguent dans *Zadig*, *Candide* et *L'Ingénu*²⁰ : l'influence des pièces de Voltaire sur ses textes narratifs et la théâtralité de ces contes mettent au jour un de leurs enjeux majeurs, à savoir une réflexion profonde sur les mécanismes et l'ambiguïté de l'illusion, à la fois source du plaisir esthétique et fondement du fanatisme.

§4 Significativement, l'écriture et les réécritures²¹ des trois contes sont contemporaines des mises en scène et des publications de cinq pièces majeures de Voltaire : *Sémiramis* (1748), *Socrate* (1759), *Le Café ou l'Écossaise* (1760), *Tancrède* (1760) et *Les Scythes* (1767). Plusieurs éléments rapprochent notamment *Zadig ou la destinée, conte oriental* de la tragédie de *Sémiramis*. Dans cette dernière, Babylone est représentée par un « vaste péristyle au fond duquel est le palais de Sémiramis », par des « jardins en terrasse », « le temple des mages », et « un mausolée orné d'obélisques²² ». Dans le conte, la ville mythique se réduit également à un décor de façade : quelques palmiers le long de l'Euphrate et le palais de la reine dans le vestibule duquel a lieu l'épreuve des énigmes (chapitre 21).

¹⁷Renaud Bret-Vitoz, « La Mort de César et Brutus ou l'Histoire en coulisse », *Cahiers Voltaire*, n° 2, 2003, p. 160.

¹⁸Justine Mangeant, *op. cit.*, p. 413.

¹⁹Voltaire, Article « Art dramatique », dans *Questions sur l'encyclopédie, Les Œuvres complètes de Voltaire*, 39, éd. Nicholas Cronk, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 52.

²⁰Les références seront données dans les éditions de J. Goldzink : *Zadig ou la destinée*, dans *Zadig et autres contes orientaux*, Paris, Pocket, coll. « Pocket classiques », 1990 □ désormais Z□ ; *Candide ou l'optimisme*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2007 □ désormais C□ ; *L'Ingénu*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2009 □ désormais I□.

²¹Alors que la première édition de *Zadig ou la destinée, histoire orientale* paraît en 1748, Voltaire procède à des corrections pour les éditions de ses œuvres complètes en 1752 et 1756. Pour *Candide ou l'optimisme*, paru en 1759, l'épisode parisien est ajouté en 1761, dans l'édition du conte dans un volume de *Mélanges*. Quant à *L'Ingénu*, paru en 1767 en feuilleton dans *Le Courrier du Bas-Rhin*, il connaît également des modifications pour l'édition en recueil en 1768. Cf. Sylvain Menant (éd.), Voltaire, *Contes en vers et en prose*, 2 t., Paris, Classiques Garnier, 1993.

²²*Ibid.*, p. 33.

À l'instar de Zadig, Arzace²³, le jeune soldat revenu de la guerre pour épouser Azéma, est confronté au délire autoritaire d'Assur et de Sémiramis et déplore lui aussi l'impossibilité du bonheur : « Que partout le bonheur est mêlé d'amertume / Qu'un trouble aussi cruel m'agite et me consume²⁴. » À l'acte III, l'apparition shakespearienne du spectre de Ninus²⁵, le père défunt d'Arzace, n'est pas sans évoquer le surgissement merveilleux de l'ange Jesrad à la fin du conte. L'une sur le mode comique (la scène dans *Zadig* peut être lue comme une parodie du merveilleux chrétien), l'autre sur le mode tragique (mais objet également d'une parodie²⁶), les deux scènes interrogent les effets de l'illusion. Si pour Assur, le tyran assassin de Ninus, l'illusion est un « fantôme inouï » qui « naquit de la crainte, et l'enfante un jour²⁷ », l'illusion créée par le merveilleux déclenche néanmoins chez Arzace une prise de conscience de son propre aveuglement et chez Zadig une objection : « Mais, dit Zadig... » (Z, p. 90). L'illusion contribue paradoxalement à la désillusion et au dessillement des yeux des personnages.

§5

Candide et *Le Café ou l'Écossaise* poursuivent cette réflexion sur les procédés de manipulation et les effets de l'illusion. Dans la pièce, Fréron, le critique ennemi juré de Voltaire, se trouve caricaturé sous les traits du bien nommé Frelon, qui est la cible d'une satire acerbe : il incarne la malveillance aigrie et l'influence des journalistes avides de sensation, ces « faiseurs de feuilles », autrement dit ces « foliculaires » que vise également Voltaire dans *Candide*. Dans le conte, « Fréron » devient même une antonomase, symbolisant la haine de ces « serpents de la littérature qui se nourrissent de fange et de venin » (C, p. 106). Le conte et la comédie ont également en commun de mettre en scène la lutte du bien et du mal, comme le résume Polly, la servante de Lindane, la jeune écossaise menacée de prison : « Voilà d'étranges aventures ! Je vois que ce monde-ci n'est qu'un combat

²³Le nom du personnage fait écho également au conte de Montesquieu, *Arsace et Isménie*, commencé durant l'été 1747, repris dans les années 1748-1750 et édité de manière posthume, en 1783. Voir Catherine Volpillac-Auger, « *Arsace et Isménie* », *Dictionnaire électronique Montesquieu* [En ligne], mis à jour le : 14/02/2008, URL : <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1376399109/fr/> (page consultée le 17 novembre 2019) ; Françoise Gevrey, « Morale et politique mises en fiction : *Arsace et Isménie* de Montesquieu » dans *Morales et politiques*, éd. Jean Dagen, Honoré Champion, Paris, 2005.

²⁴*Sémiramis*, op. cit., p. 36.

²⁵« Le tonnerre gronde et le tombeau paraît s'ébranler [...] L'ombre de Ninus sort de son tombeau. » (*Ibid.*, p. 77.)

²⁶Gilles Plante, « Un secret bien gardé : *La Cabale* de Saint-Foix, "parodie" muselée de *Sémiramis* », *Cahiers Voltaire*, n° 5, 2006, p. 23-50.

²⁷« Ce fantôme inouï, qui paraît en ce jour, / Qui naquit de la crainte, et l'enfante à son tour, / Peut-il vous effrayer par tous ses vains prestiges ? / Pour qui ne craint point, il n'est point de prodiges : / Ils sont l'appât grossier des peuples ignorants, / L'invention du fourbe, et le mépris des grands. » *Sémiramis*, op. cit., p. 61.

perpétuel des méchants contre les bons, et qu'on en veut toujours aux pauvres filles²⁸. » Bien que dans l'article « Art dramatique²⁹ » Voltaire fustige la comédie larmoyante, *Le Café ou l'Écossaise* juxtapose scènes comiques et scènes pathétiques. La préface rapproche d'ailleurs la pièce des romans anglais : « ce sont des touches semblables, la même peinture des mœurs³⁰. » Cette esthétique sensible témoigne de l'influence qu'eut le théâtre anglais sur l'écriture voltairienne et annonce les caractéristiques stylistiques de *L'Ingénu*, dans lequel, significativement, les dialogues et les scènes d'intérieur prennent une place beaucoup plus importante que dans les contes antérieurs.

§6

En effet, la structure même de *L'Ingénu* s'apparente à la composition du drame dont l'abbé Mallet donne la définition suivante : « exposition du sujet, qui répond à la protase des anciens ; intrigue, c'est l'épîtase ; nœud, qui équivaut à la catastase, et qui n'est point distinct de l'intrigue ; et dénouement ou catastrophe³¹. » En dehors de l'ouverture mythique sur les origines du *Prieuré de la Montagne* et du chapitre 7 où *L'Ingénu* combat contre les Anglais, la plupart des scènes se déroulent dans un espace clos ou autour d'un banquet (chap. 1, 2, 5, 8, 10, 19 et 20). La première partie (chap. 1 à 7) se déroule en une journée et l'épisode parisien du parcours de Mlle de Saint-Yves ne semble pas durer plus de vingt-quatre heures. Ce resserrement du temps et de l'espace contribue à la dramatisation de l'histoire : tout semble tendre vers le dénouement tragique. Mais on n'est plus au temps des grandes tragédies classiques et le temps du récit « adoucit tout » : le conte ne se clôt pas sur la mort de Mlle de Saint-Yves mais sur l'amitié indéfectible entre Gordon et *Ingénu*. Le conte témoigne des modifications profondes des relations entre les œuvres et le public : ce ne sont plus la terreur et l'admiration qui constituent le modèle de l'émotion esthétique, mais « cet intérêt que prennent deux malheureux l'un à l'autre » (*I*, p. 87). Significativement, ce conte a été écrit la même année que la tragédie *Les Scythes*, représentée sur le Théâtre de la Comédie de Bordeaux le 15 mai 1767 et résumée ainsi par l'éditeur dans la préface : « C'est ici en quelque sorte l'état de nature, mis en opposition avec l'état de l'homme artificiel, tel qu'il est dans les grandes Villes³². » À l'acte I, Idantire décrit les mœurs des Scythes : « Nous sommes tous égaux sur ces rives si chères, / Sans rois et sans sujets, tous libres et tous frères³³. » Pourtant, la pièce repose

²⁸Voltaire, *Zaïre, Le Fanatisme ou Mahomet le prophète, Nanine ou l'Homme sans préjugé, Le Café ou l'Écossaise*, éd. Jean Goldzink, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 360.

²⁹« Dès lors le comique fut banni de la comédie. On y substitua le pathétique ; on disait que c'était par bon goût, mais c'était par stérilité. » (Article « Art dramatique », *op. cit.*, p. 85.)

³⁰Voltaire, *Le Café ou l'Écossaise*, *op. cit.*, p. 312.

³¹Mallet, « Drame », *Encyclopédie*, t. v (1754), *op. cit.*, p. 105.

³²Voltaire, *Les Scythes, tragédie*, 3^e édition, Bordeaux, Jean Chappuis, 1777, p. ix.

³³*Ibid.*, p. 2.

sur un renversement : l'égalité et la douceur des mœurs des Scythes sont bouleversées par le retour du traître Athamare, qu'Obéide devait épouser. Désormais promise à Idantire, elle doit, selon la loi des Scythes, sacrifier son ancien amant. En réponse à Rousseau pour qui l'homme serait naturellement bon, Voltaire montre au contraire la barbarie et la violence³⁴ des règles sociales qui régissent la communauté des « hommes sauvages ». Le monologue de la scène 3 de l'acte V fait justement entendre la volonté farouche d'Obéide de remettre en question les lois ancestrales et mortifères et de s'émanciper des règles patriarcales :

Mon malheur vint toujours de me trop captiver
Sous d'inhumaines lois que j'aurais dû braver.
Je mis un trop haut prix à l'estime, au reproche ;
Je fus esclave assez : – ma liberté approche³⁵.

§7 Ce désir d'émancipation fait écho au courage de l'« intrépide » Mlle de Saint-Yves (*I*, p. 109) qui parvient à s'enfuir du couvent et à sauver son amant de la prison ainsi qu'à la détermination d'Aménaïde, dans la tragédie de *Tancrède*³⁶ : au moment-même où l'Église et les codes sociaux maintiennent les femmes dans un état de minorité, Voltaire met en scène des personnages féminins prêts à risquer la mort pour leur liberté.

§8 Par conséquent, la fable des *Scythes* se rapproche du fil narratif de *L'Ingénu* mais elle s'en distingue également : élevé dans la douceur des mœurs huronnes, l'Ingénu est lui aussi confronté à la trahison ; mais il échappe à la pulsion de vengeance car il a quitté l'état de nature grâce aux études et aux échanges avec Gordon qui ont favorisé le développement de son esprit. Le chapitre 19 insiste d'ailleurs sur les changements observés chez le Huron : « son maintien, son ton, ses idées, son esprit, tout est changé. Il est devenu aussi respectable qu'il était naïf et étranger à tout » (*I*, p. 123). Cette métamorphose est l'aboutissement des épreuves qu'a subies le Huron mais également le fruit de ses réflexions et de ses lectures, grâce auxquelles « la nature se perfectionnait en lui » (*I*, p. 99). Cette idée que les aléas de la vie et les difficultés rencontrées par un individu peuvent le modifier en profondeur et adoucir ses mœurs s'il est capable d'analyse et de réflexivité, est un leitmotiv que l'on trouve aussi bien dans les contes voltairiens (notamment dans

³⁴ « Tel est l'homme sauvage à lui-même laissé ; / Il est simple, il est bon, s'il n'est point offensé. / Sa vengeance est sans borne. » (*Ibid.*, p. 67.)

³⁵ *Ibid.*, p. 65.

³⁶ « Le joug est trop honteux, ma main doit le briser » ; « J'adore, tu le sais, un héros intrépide, / Comme lui je dois l'être. » (*Tancrède, tragédie en vers croisés et en cinq actes*, Paris, Prault, 1761, p. 20 et p. 24.)

L'Éducation d'un prince et dans *Thélème et Macare*) que dans ses pièces. Dans *L'Enfant prodigue* (1736), par exemple, Euphémon fils, libertin invétéré et amateur de luxe, revient chez lui après avoir connu la pauvreté et l'isolement. Il s'adresse à Lise, celle qu'il a aimée mais qu'il a fuie :

Regardez-moi tout changé que je suis,
Voyez l'effet de mes cruels ennuis,
De longs remords, une horrible tristesse,
Sur mon visage ont flétri la jeunesse ;
Je fus peut-être autrefois moins affreux ;
Mais voyez-moi, c'est tout ce que je veux³⁷.

§9

Comme *Le Café ou l'Écossaise*, cette pièce mêle les larmes et le désespoir de Lise au rire de sa servante, Marthe, devant le ridicule Fierenfat promis à sa maîtresse. L'onomastique place la pièce dans la lignée des comédies moliéresques ; pourtant, dès 1736, Voltaire met en scène les contrastes de la nature humaine et ses métamorphoses sur un ton sérieux voire pathétique, mélange des registres qu'annonce d'ailleurs la préface :

Si la comédie doit être la représentation des mœurs, cette pièce semble être assez de ce caractère, on y voit un mélange de sérieux et de plaisanterie, de comique et de touchant. C'est ainsi que la vie des hommes est bigarrée ; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes. [...] On raille très souvent dans une chambre, de ce qui attendrit dans la chambre voisine ; et la même personne a quelquefois ri et pleuré de la même chose dans le même quart d'heure³⁸.

§10

Et Voltaire poursuit par une anecdote mettant en scène une mère au chevet de sa fille mourante : le bon mot prononcé par son gendre fait éclater un rire général au cœur même du drame³⁹. Dans la préface de *Socrate*, pièce écrite la même année que *Candide*, Voltaire, sous le pseudonyme de M. Fatema, traducteur, affirme à nouveau que « ce mélange du pathétique et du familier a son mérite⁴⁰ » car il permet de représenter la nature humaine dans toutes ses contradictions.

³⁷ *L'Enfant prodigue, comédie en vers dissyllabes, représentée sur le Théâtre de la Comédie Française le 10 octobre 1736*, Paris, Prault, 1738, p. 75.

³⁸ *Ibid.*, p. iij.

³⁹ « Le sens froid et le comique avec lequel il prononça ces paroles, fit un tel effet sur cette Dame affligée, qu'elle sortit en éclatant de rire ; tout le monde la suivit en riant, et la malade ayant su de quoi il était question, se mit à rire comme les autres. » (*Ibid.*, p. iij.)

⁴⁰ *Socrate, ouvrage dramatique, traduit de l'anglais de feu Me. Tompson*, Amsterdam, 1759, p. 6-7.

§II

Les réflexions et l'écriture dramaturgiques de Voltaire permettent ainsi d'éclairer la fin ambiguë de *L'Ingénu*⁴¹. Les chapitres 19 et 20 semblent en effet mettre en œuvre la concomitance des affects contraires qu'évoque la préface du *Café ou l'Écossaise*. Tandis que les deux familles sont réunies à l'auberge, que les récits de Gordon et de l'Ingénu animent le repas où chacun peut parler avec « cette liberté de table, regardée en France comme la plus précieuse qu'on puisse goûter sur la terre » (I, p. 128), les remords rongent Mlle de Saint-Yves qui se meurt dans la chambre voisine. La « scène intéressante », c'est-à-dire touchante, émouvante, du chapitre 20 rassemble tous les personnages autour de la mourante : « La tante, presque sans vie, tenait la tête de la mourante dans ses faibles bras ; son frère était à genoux au pied du lit ; son amant pressait sa main, qu'il baignait de pleurs, et éclatait en sanglots : il la nommait sa bienfaitrice, son espérance, sa vie, la moitié de lui-même, sa maîtresse, son épouse » (I, p. 131). L'insistance sur les gestes des personnages et sur le cri poussé par Mlle de Saint-Yves « à ce mot d'épouse » renforcent la théâtralité du passage et sa tonalité tragique. Cette esthétique du tableau n'est d'ailleurs pas sans évoquer les peintures de Greuze, notamment *Le Vieillard paralytique* (1761), voire les tableaux de la Renaissance représentant les scènes de lamentation autour du corps du Christ. La scénographie concrétise ainsi la contagion des affects qui débordent de la scène pour toucher le lecteur-spectateur : « Le morne et terrible silence de l'Ingénu, ses yeux sombres, ses lèvres tremblantes, les frémissements de son corps portaient dans l'âme de tous ceux qui le regardaient ce mélange de compassion et d'effroi qui enchaîne toutes les puissances de l'âme, qui exclut tout discours, et qui ne se manifeste que par des mots entrecoupés » (I, p. 136). Les pluriels et la construction même de la phrase rendent compte de cette communion des émotions face au spectacle de la faiblesse humaine. Pour Marmontel, ami et disciple de Voltaire, ce partage des affects permet d'atteindre une « vérité de sentiment⁴² », c'est-à-dire de sentir la loi naturelle qui fait que tous les êtres humains sont égaux face aux vicissitudes de la vie. Dans l'article qu'il consacre au « spectacle » dans l'*Encyclopédie*, le Chevalier de Jaucourt souligne également la fonction morale et citoyenne du théâtre : « Les spectacles de l'âme au-contraindre, font une impression plus douce, propre à humaniser, à attendrir le cœur plutôt qu'à l'endurcir. [...] [c'] est vraiment un art de la paix, puisqu'il lie entre eux les citoyens par la compassion et l'humanité⁴³. » Si le théâtre peut jouer un rôle politique, ce n'est pas tant par la fable ou par

⁴¹Ugo Dionne, « Le paradoxe d'Hercule ou comment le roman vient aux anti-romanciers », *Études françaises*, n° 42/1, Montréal, 2006, p. 141-167. Christiane Mervaud, « Sur l'activité ludique de Voltaire conteur : le problème de *L'Ingénu* », *L'Information littéraire*, n° 35, 1983, p. 13-17.

⁴²Marmontel, article « Vraisemblance », *Éléments de littérature*, op. cit., p. 1164.

⁴³Le Chevalier de Jaucourt, article « Spectacle », *Encyclopédie*, op. cit., p. 446.

le message qu'il serait censé transmettre mais bien plutôt par l'expérience intersubjective qu'il permet de vivre.

§I2

Mais ce partage des affects n'est pas uniforme. Par exemple, le « spectacle de la mort » de Mlle de Saint-Yves rassemble dans la même scénographie des émotions contraires :

Au milieu de ce spectacle de la mort, tandis que le corps est exposé à la porte de la maison, que deux prêtres à côté d'un bénitier récitent des prières d'un air distrait, que des passants jettent quelques gouttes d'eau bénite sur la bière par oisiveté, que d'autres poursuivent leur chemin avec indifférence, que les parents pleurent, et qu'un amant est prêt de s'arracher la vie, le Saint-Pouange arrive avec l'amie de Versailles. (*I*, p. 136)

§I3

Par ces quelques lignes, qui ont une fonction didascalique, Voltaire plante un décor selon plusieurs plans, rassemblant dans le même cadre visuel la douleur intime de la famille et de l'amant, l'indifférence des passants, le désintéret des religieux et au premier plan, le coup de théâtre que représente l'arrivée de Saint-Pouange. Le passage rappelle ainsi les scénographies de groupes et l'usage que fait Voltaire du lointain⁴⁴ dans ses tragédies, notamment dans *Les Scythes*, écrit la même année que *L'Ingénu* : la scène en arrière-plan fait office de contrepoint. Chez Voltaire, rien n'est donc univoque ni systématique. L'atmosphère familiale et larmoyante du chapitre 19 est d'ailleurs rompue par l'arrivée inopinée et presque comique de « la bonne amie de Versailles », qui « entre avec l'air imposant d'une personne de cour qui a de grandes affaires » (*I*, p. 124). En outre, les essais de transactions à l'arrière-plan de l'hôtellerie et la surenchère pathétique, en somme l'insistance sur la théâtralité de la scène, créent un décalage qui, comme le dit Marc Hersant⁴⁵, résiste à l'esthétique sentimentale.

§I4

Or ce pas de côté qui met en évidence les ficelles de l'illusion fictionnelle renforce le plaisir de lecture car, comme le soulignait Marmontel lui-même, le plaisir esthétique naît justement de cette conscience de l'artificialité de l'art : « si l'imitation était une parfaite ressemblance, il faudrait l'altérer exprès en quelque chose, afin de laisser à l'âme le sentiment confus de son erreur, et le plaisir secret de voir avec quelle adresse on la trompe. [...] la perfection y décèle l'art, et l'on perdrait à ne pas l'y voir : pour en jouir, il faut

⁴⁴ « [...] Voltaire suggère que la représentation de l'Histoire dans la tragédie peut révéler quantité de faits cachés, au-delà du cadre réduit de la scène et de sa toile de fond. Son scrupule d'historien le pousse à transformer le spectacle tragique en une accumulation inclassable d'intrigues compliquées, prolongées d'illusions visuelles signifiantes. » (Renaud Bret-Vitoz, *op. cit.*, p. 164.)

⁴⁵ Marc Hersant, « Voltaire et la fiction : le refus de "faire vrai" », dans *Voltaire : écriture et vérité*, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2015, p. 423.

qu'on l'aperçoive⁴⁶. » Certes l'illusion romanesque, les peintures éloquentes permettent au lecteur de se mettre à la place d'autrui : « On pense, on agit, on s'exprime avec lui, comme si on était lui-même », écrit Marmontel, et le « comme si » est essentiel car il souligne la distance créée par la représentation. Plus précisément, la conscience de l'artifice déclenche la réflexion du lecteur :

La douleur que m'aura causé un spectacle affligeant doit être soulagée par la réflexion ; et ce soulagement consiste à pouvoir me dire moi-même que l'homme est libre d'éviter le malheur dont je viens de voir la peinture ; que le vice, la passion, l'imprudence, la faiblesse qui en est la cause, n'est pas un mal nécessaire ; et que je puis moi-même m'en préserver et m'en guérir⁴⁷.

§15

Ainsi la rupture de l'illusion romanesque engendrée par les effets de théâtralité conduit le lecteur à réfléchir à son propre sort, à prendre conscience de ses aveuglements et à envisager une manière de vivre et d'agir qui contribue à son bonheur : en somme, la théâtralité des contes participe à leur visée philosophique⁴⁸.

§16

En effet, dans les trois contes qui nous intéressent, il est frappant de voir que le lexique théâtral est avant tout utilisé pour désigner la dimension spectaculaire de la barbarie et de la violence humaine. Certes, l'image est topique et se retrouve fréquemment sous la plume de Voltaire lui-même⁴⁹. Mais dans les trois contes, la métaphore, par sa récurrence même, semble prendre une signification supplémentaire. Dans *Zadig*, la folie de Moabdar déclenchant un mouvement de révolte, Babylone devient le « théâtre d'une guerre civile affreuse » (Z, p. 76). Dans *Candide*, on s'entretue et l'on exécute les mécréants, mais toujours en musique et en grandes pompes : lors de la guerre entre les Bulgares et les Abares « les trompettes, les fifres, les hautbois, les tambours, les canons, formaient une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer » (C, p. 43) ; au chapitre 6, Candide et Pangloss participent à leurs dépens au « spectacle de quelques personnes brûlées à petit feu, en grande cérémonie » (C, p. 53). Dans ces exemples, le lexique théâtral suggère que la guerre comme l'autodafé sont les réalisations funestes de terribles « metteurs en scène » qui se servent des hommes comme de marionnettes et cherchent à manipuler les esprits. Le fanatisme, qu'il soit guerrier ou religieux, repose ainsi sur des pro-

⁴⁸ Magali Fourgnaud, *Le Conte à visée morale et philosophique, de Fénelon à Voltaire*, Paris, Garnier, 2016.

⁴⁹ « Il y a des temps où la terre entière n'est qu'un théâtre de carnage, et ces temps sont trop fréquents. » « Les mêmes folies semblent destinées à reparaître de temps en temps sur la scène du monde », *Essai sur les mœurs*, dans Voltaire, *Les Œuvres complètes de Voltaire*, 22. 2, éd. Bruno Bernard, John Renwick, Nicholas Cronk, Janet Godden, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, p. 390 et 457.

cédés spectaculaires⁵⁰ proches de ceux des arts de la scène à la différence essentielle que l'illusion esthétique ne conduit pas au crime. L'ironie du conteur désamorce d'ailleurs l'effet de terreur que peuvent provoquer ces scènes tragiques, assimilant par exemple le bûcher qui attend Pangloss et Candide à un foyer sur lequel mijoterait un ragoût. Ce rapprochement incongru fait surgir le réel⁵¹, c'est-à-dire ce qui résiste à toute compréhension symbolique, et nous rend sensibles à « l'inquiétante étrangeté » du mal. Par là, les contes voltairiens déréalisent le réel et conduisent le lecteur à vivre une aventure conceptuelle qui l'amène à perdre ses repères et à réévaluer sa perception du monde.

§17

C'est pourquoi les trois contes accordent une place importante à l'art dramatique à proprement parler : la référence théâtrale leur confère une dimension métatextuelle qui souligne la réflexivité du genre. Les trois personnages principaux sont des amateurs de théâtre⁵² et des spectateurs sensibles. À Paris, Candide, ému aux larmes par « des scènes jouées parfaitement » (C, p. 105), s'étonne lui-même du rapport paradoxal entre les larmes et le plaisir (C, p. 106). Apprenant le sort qui est réservé aux comédiens après leur mort, il reprend à son compte l'indignation de Voltaire face à l'excommunication que subissent les acteurs français⁵³. Emprisonné à la Bastille, l'Ingénu, quant à lui, complète son éducation par la lecture des pièces de Molière, de Racine et de Corneille, dont la lecture silencieuse comme la déclamation exacerbent également les émotions (I, p. 97-98). En accordant la primeur aux tragédies raciniennes, en particulier à *Iphigénie* et à *Phèdre*, Voltaire attribue au Huron les propos qu'il développe lui-même dans les *Questions sur l'Encyclopédie* : « [...] dès le premier vers [d'*Iphigénie*] je me sens intéressé et attendri⁵⁴. » La réflexion poétique sur les effets de la tragédie devance ainsi les chapitres les plus pathétiques du conte : l'attention du lecteur est par là mise en éveil, rendant impossible son immersion complète dans la fiction. L'émotion provoquée par les derniers chapitres ne s'accompagne donc pas d'une anesthésie de la pensée : au contraire, les commentaires métapoétiques qui précèdent provoquent la réflexion du lecteur sur

⁵⁰Voltaire, Article « Fanatisme », dans *Dictionnaire philosophique*, éd. Raymond Naves et Olivier Ferret, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 191.

⁵¹J'ai développé cette idée dans mon ouvrage, *Le Conte à visée morale et philosophique, de Fénelon à Voltaire*, op. cit.

⁵²Devenu premier ministre, Zadig fait « représenter des tragédies où l'on pleurait, et des comédies où l'on riait, ce qui était passé de mode depuis longtemps » (*Zadig*, p. 44).

⁵³*La Mort de Mlle Lecouvreur* [1730], dans *La Henriade, divers autres poèmes*, t. 12, Genève, Cramer et Bardin, 1775. En ligne : <https://art-flsvo3.uchicago.edu/philologic4/toutvoltaire/navigate/132/1/?byte=2005>. Page consultée le 17 novembre 2019

⁵⁴Article « Art dramatique », op. cit., p. 65.

ses propres affects. Cette réflexivité est également renforcée par la récurrence des scènes topiques qui met en lumière la fictionnalité de certains passages.

§18

Les trois contes multiplient notamment les scènes de reconnaissance, dont l'ouverture de *L'Ingénu* souligne de manière comique l'artificialité : « Mademoiselle de Saint-Yves, qui n'avait jamais vu le père ni la mère, assura que l'Ingénu leur ressemblait parfaitement » (I, p. 54). Le décalage ironique, le sourire moqueur du conteur empêche de prendre le récit au pied de la lettre. *Candide* multiplie à outrance ce type de scènes. Au chapitre 7, par exemple, tel un metteur en scène, la vieille organise minutieusement les retrouvailles entre Candide et Cunégonde, ménageant même des effets de suspens :

La vieille reparut bientôt ; elle soutenait avec peine une femme tremblante, d'une taille majestueuse, brillante de pierreries et couverte d'un voile. « Ôtez ce voile », dit la vieille à Candide. Le jeune homme approche, il lève le voile d'une main timide. Quel moment ! quelle surprise ! il croit voir Mademoiselle Cunégonde ; il la voyait en effet, c'était elle-même. La force lui manque, il ne peut proférer une parole, il tombe à ses pieds. Cunégonde tombe à ses pieds. La vieille les accable d'eaux spiritueuses ; ils reprennent leurs sens, ils se parlent : ce sont d'abord des mots entrecoupés, des demandes et des réponses qui se croisent, des soupirs, des larmes, des cris. La vieille leur demande de faire moins de bruit, et les laisse en liberté. (C, p. 56)

§19

Dans ce fameux exemple de parodie, des costumes à la gestuelle, rien n'est oublié de la scénographie tragique. Pourtant le lieu choisi pour la rencontre (une petite maison) dégonfle immédiatement l'intensité dramatique. Si l'émotion des personnages semble sincère – le rythme des phrases rend d'ailleurs compte de la suspension du temps et du ralentissement de la scène –, la sortie théâtrale de la vieille et l'incongruité de sa remarque créent un effet grotesque. La reconnaissance repose ici sur un effet de miroir, que met en évidence la répétition comique (« il tombe à ses pieds » / « elle tombe à ses pieds ») : Candide voit dans Cunégonde un autre lui-même. En revanche, les autres scènes de ce type soulignent le hiatus persistant entre soi-même et l'Autre. Au chapitre 4, Candide ne reconnaît pas de prime abord son maître vérolé : « Candide, effrayé, recule. “Hélas ! dit le misérable à l'autre misérable, ne reconnaissez-vous plus votre cher Pangloss ?” » (C, p. 46). Au chapitre 24, Paquette s'exclame à son tour : « “Eh quoi ! monsieur Candide ne reconnaît plus Paquette !” [...] Candide [...] ne l'avait pas considérée jusque-là avec attention, parce qu'il n'était occupé que de Cunégonde » (C, p. 116). Cette importance accordée à la reconnaissance est le signe de la quête d'identité des personnages qui ne peuvent se connaître que dans le regard d'autrui. Éclipsés, défigurés, méconnaissables, les

personnages voltairiens font l'expérience des identités multiples. Dans la lignée de Montaigne⁵⁵, Voltaire affirme par là l'impossibilité d'enfermer l'être humain dans une identité ontologique. C'est en ce sens que l'on peut comprendre les métamorphoses de l'Ingénu « qui n'était plus l'Ingénu », ou celle de Mlle de Saint-Yves qui elle non plus n'était « plus la même » (I, p. 123). Dans la mesure où il est impossible de se saisir soi-même comme « un », la connaissance de soi passe donc par le regard d'autrui, par sa reconnaissance. Or celle-ci ne peut advenir que si, derrière les différences qui nous éloignent, on parvient à voir ce qui fait de chacun un être humain, à savoir sa vulnérabilité, et à ressentir l'intérêt qu'un « misérable » peut porter à un autre « misérable ». Dès lors, les scènes de reconnaissance dans les contes voltairiens prennent une fonction philosophique et semblent renouer avec l'*anagnorisis* grecque, qu'Aristote définit comme « le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance⁵⁶ » : moment de révélation de l'identité, la reconnaissance « met ainsi en jeu la prise de conscience subjective de la situation par le ou les héros⁵⁷ ». Par conséquent, si Voltaire intègre les matériaux et la façon du théâtre, ce n'est pas seulement dans une intention satirique ou comique, mais également dans une visée philosophique.

§20

En effet, le recours fréquent à la pantomime, jeu théâtral caractéristique du théâtre anglais, participe à une réflexion sur le processus de réification ou, au contraire, de subjectivation de l'être humain. Certes, l'imitation des types théâtraux confère aux contes une dimension comique, comme l'illustre la parodie de tragédie jouée par Azora (« Elle pleura, s'arracha les cheveux, et jura de mourir », Z, p. 29) ou par Candide (« Candide s'évanouit à ce mot », « Candide rouvre les yeux », « [à] ce discours, Candide s'évanouit encore », C, p. 47). La posture théâtrale de certains personnages, réduits à de véritables marionnettes⁵⁸ ridicules, est également un outil de la satire : le gouverneur de Buenos Ayres, par exemple, « parlait aux hommes avec le dédain le plus noble, portant le nez si haut, élevant si impitoyablement la voix, prenant un ton si imposant, affectant une démarche si altière, que tous ceux qui le saluaient étaient tentés de le battre » (C, p. 72). Pantins à la merci du destin, fantoches sans épaisseur psychologique, les personnages des contes sont surtout caractérisés par leurs gestes, le geste se situant, à la différence de l'ac-

⁵⁵ « Nous sommes tous de lopins, et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque momant, fait son jeu. Et se trouve autant de différence de nous à nous mesmes, que de nous à autrui. *Magnam rem puta unum hominem agere.* » (Montaigne, *Les Essais*, t. I, Livre II, chap. I, éd. Pierre Villey, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 337.

⁵⁶ Aristote, *Poétique*, chap. II, 52a29, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 71.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁸ Patrick Henry, « The metaphysical puppets of *Candide* », *Romance Notes*, n° 17, 1976, p. 166.

tion, au croisement de l'agi et du subi⁵⁹. La pantomime à laquelle se prête Candide lors de son enrôlement dans l'armée des Bulgares est en ce sens significative : « On lui met sur-le-champ les fers aux pieds, et on le mène au régiment. On le fait tourner à droite, à gauche, hausser la baguette, remettre la baguette, coucher en joue, tirer, doubler le pas, et on lui donne trente coups de bâton » (C, p. 41). Si les asyndètes et le rythme effréné des énumérations d'infinifits créent un effet comique, la chute provoque un fort sentiment d'injustice : la violence de la punition est d'autant plus choquante qu'elle est sans raison et sans provenance. Les pronoms indéfinis placent en effet Candide entre les mains d'un sujet indéterminé, faisant du jeune homme le jouet de ces condisciples. Et c'est bien la conviction que « les volontés sont libres » (C, p. 42) qui le conduit à fuir du régiment. Les trois contes multiplient ces scènes pantomimiques auxquelles Voltaire a lui-même recours dans ses tragédies, notamment dans *Tancrède*⁶⁰ (Acte III, scène 6). À chaque fois, le recours au présent de narration qui permet d'actualiser le procès et l'énumération des actions renforcent l'effet de présence des personnages et donnent au lecteur l'illusion de voir la scène se dérouler sous ses propres yeux.

§21

Mais au même moment, la structure narrative conduit le lecteur à s'interroger sur les procédés de l'illusion et sur le processus de l'interprétation, en particulier grâce aux scénographies de la réception. Dans ces passages, le lecteur assiste aux effets d'une scène, le plus souvent pathétique, sur un personnage spectateur. Dans le chapitre « La Femme battue », par exemple, Zadig se retrouve spectateur d'une scène tragique entre une mari violent et son épouse :

Il vit, non loin d'un grand chemin, une femme éplorée qui appelait le ciel et la terre à son secours, et un homme furieux qui la suivait. Elle était déjà atteinte par lui, elle embrassait ses genoux. Cet homme l'accablait de coups et de reproches. Il jugea, à la violence de l'Égyptien et aux pardons réitérés que lui demandait la dame, que l'un était jaloux, et l'autre une infidèle ; mais quand il eut considéré cette femme, qui était d'une beauté touchante, et qui même ressemblait un peu à la malheureuse Astarté, il se sentit pénétré de compassion pour elle, et d'horreur pour l'Égyptien. (Z, p. 51)

§22

Le passage éclaire de manière particulièrement précise tout ce qui se joue chez le spectateur. Celui-ci est à la fois bouleversé par ce qu'il observe et projette sur la scène son

⁵⁹Yves Citton, *Gestes d'humanités, Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.

⁶⁰Scène pantomimique louée par Diderot, voir Marc Buffat, « Diderot devant le théâtre de Voltaire : pour un inventaire », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 47, 2012, p. 119-134.

propre imaginaire et ses préjugés (« il jugea », « il eut considéré »). Le trouble que ressent Zadig face à la beauté de la jeune femme et l'analogie qu'il fait entre la victime et Astarté déclenchent son empathie et le poussent à agir : Zadig se lance alors dans un duel acharné avec le « barbare » et finit par le tuer. Conformément à l'étymologie, les émotions tragiques (admiration, terreur et pitié) ont une force motrice, provoquant un geste d'entraide mais aussi un assassinat. Zadig a pourtant agi conformément à ses valeurs de courage et de solidarité. La scène montre ainsi toute la complexité humaine et l'inconstance des états intérieurs. La femme passe en très peu de temps de l'indifférence (alors qu'ils sont en train de s'entretuer, « [l]a dame, assise, sur un gazon, rajuste sa coiffure ») à la fureur (« *Que* voulez-vous maintenant de moi, madame ? — *Que* tu meures, scélérat, lui répondit-elle, que tu meures ! », Z, p. 52). La méprise de Candide au chapitre 16 repose sur le même processus : « touché de pitié », en proie à « cette inquiétude et cette alarme que tout inspire dans un pays inconnu » (C, p. 80), il interprète les cris des deux jeunes filles comme des appels à l'aide et tue *in fine* leurs deux amants alors qu'il les croyait en danger. Voltaire met ainsi en scène les rapports qui se tissent entre émotions, imaginaire et passage à l'acte et tourne en dérision la présomption de ses personnages qui se croient maîtres de leurs actions et pensent pouvoir agir sur la vie d'autrui.

§23

Par conséquent, la théâtralité des contes met en lumière un de leurs enjeux principaux, à savoir une réflexion d'ordre herméneutique. En effet, la question de l'interprétation est au cœur des trois récits. Dans le chapitre « Les disputes et les audiences », la femme de chambre babylonienne comprend le cri orgasmique de Zadig en fonction de son intérêt : « La dame, qui dans ces heureuses circonstances interprétait tout à son avantage, s'imagina que cela voulait dire : “Vous êtes plus belle que la reine Astarté” » (Z, p. 45). La précision du narrateur souligne le rôle du contexte sur notre compréhension des indices sonores et visuels. Plus précisément, les trois contes montrent comment le fanatisme consiste à considérer comme vérité une lecture du monde, forcément partielle et partiale. Dans *Zadig*, la jalousie du roi est aiguë par son interprétation fantasmatique de la couleur des babouches de Zadig et des rubans de la reine. Il lit en effet leur similitude comme le signe de leurs accointances : « Il crut tout ce qu'il voyait, et imagina tout ce qu'il ne voyait point. [...] c'étaient là de terribles indices pour un prince délicat. Les soupçons se tournèrent en certitude dans son esprit aigri » (Z, p. 48). Les modalisateurs soulignent la prétention et l'aveuglement du roi qui ne doute jamais de son interprétation, illusion meurtrière des tyrans qui est la source des maux de la terre. C'est pourquoi selon Candide, « [t]out n'est qu'illusion et calamité » (C, p. 115). Le Huron aboutit à une conclusion semblable : « Je soupçonne qu'il y a souvent de l'illusion, de la mode, du caprice, dans les jugements des hommes » (I, p. 98). Or dans ces trois contes, Voltaire,

§24

qui avait vu lui-même le public s'esclaffer devant une scène qu'il avait voulue des plus pathétiques⁶¹, nous fait expérimenter la réversibilité des interprétations notamment grâce à l'ambiguïté et à la théâtralité des scènes où le rire se mêle aux larmes.

Par conséquent, chez Voltaire, comme chez les conteurs qui l'ont précédé, les frontières entre conte et théâtre sont poreuses : les personnages, les situations, les thématiques, voire certaines expressions passent d'un genre à l'autre en toute liberté. Mais plus qu'une porosité générique, l'influence du théâtre voltairien sur ses contes et la théâtralité de ces derniers participent à leur visée philosophique. En effet, la présence du théâtre dans les contes, à la fois comme objet des discours et comme procédé d'écriture, permet de développer une réflexion sur les ressorts et les ambiguïtés de l'illusion. Source du plaisir esthétique, l'illusion est également le fondement des erreurs de jugement qui conduisent à la tyrannie et à l'intolérance : « Portez mon illusion à l'extrême, et vous engendrez en moi l'admiration, le transport, l'enthousiasme, la fureur et le fanatisme⁶² ». C'est pourquoi les ruptures de l'illusion romanesque produites par la théâtralité des contes ont une visée philosophique : il s'agit de souligner l'artificialité de la fiction afin de garder en éveil l'attention et la pensée du lecteur. Si les contes voltairiens, par leur dialogisme⁶³, brouillent l'origine de la parole, les mises en scène des discours mettent en lumière non seulement les situations d'émission mais également les processus de réception et d'interprétation. En ce sens, ils conduisent le lecteur à s'interroger sur les différents régimes de vérité. Ainsi peut sans doute s'expliquer le succès actuel des contes voltairiens sur les plateaux de théâtre : notre regard peut désormais accepter que soient mis en scène les ruptures de jeu et les effets de distanciation caractéristiques de leur écriture. Beau retournement de l'histoire littéraire qui montre combien le mode d'expression de la philosophie voltairienne est par excellence celui du théâtre.

⁶¹Dans le discours sur la tragédie qui précède *Brutus*, il évoque ainsi la réaction des spectateurs face au chœur de Thébains qu'il avait mis en scène dans *Céleste* : « Le Parterre, au lieu d'être frappé du pathétique qui pouvait être en cet endroit, ne sentit d'abord que le prétendu ridicule d'avoir mis ces vers dans la bouche d'Acteurs peu accoutumés, et il fit un éclat de rire. » (Voltaire, *Le Brutus de Monsieur de Voltaire avec un discours sur la tragédie*, Paris, Josse, 1740, p. 11.)

⁶²Article « Illusion », *Encyclopédie*, op. cit., p. 557.

⁶³Annick Azerhad, *Le Dialogue philosophique dans les contes de Voltaire*, Paris, H. Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2010.

Quelques mots à propos de : Magali Fourgnaud

Magali Fourgnaud est agrégée de Lettres Modernes et Maîtresse de conférences en littérature à l'INSPE Académie de Bordeaux-université de Bordeaux. Elle est rattachée à l'équipe T.E.L.E.M. (EA 4195) de l'université Bordeaux-Montaigne. Elle a publié *Le Conte à visée morale et philosophique, de Fénelon à Voltaire* (Classiques Garnier, 2016), ouvrage issu de sa thèse, et plusieurs articles consacrés aux contes de Voltaire.

Pour citer cet article

Magali Fourgnaud, « « Tout n'est qu'illusion » : théâtralité et spectacularité dans les trois contes de Voltaire (*Zadig*, *Candide*, *L'Ingénu*) », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 04/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/536>.

Hasard et Providence dans *Zadig*, *Candide* et *L'Ingénu*

Olivier Ferret

§I

Se rencontre-t-on forcément « par hasard, comme tout le monde » ? Est-ce que les « bonnes et mauvaises aventures » amenées par tel événement « se tiennent ni plus ni moins que les chaînons d'une gourmette » ? Tout est-il donc toujours déjà « écrit là-haut » ? On aura reconnu certaines des questions soulevées dans les premières pages de *Jacques le Fataliste*¹, texte souvent rapproché de certains des contes de Voltaire, à commencer par *Candide*, pour rendre compte des interrogations qu'ils suscitent sur le mode de fonctionnement de la fiction et sur les enjeux philosophiques qu'ils soulèvent². Si le hasard est occasionnellement invoqué dans le texte de Diderot, on ne s'étonnera pas trop de ne pas y relever une seule occurrence du mot *Providence*.

¹ Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, éd. P. Chartier, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 2000, p. 43-44.

² Voir Jean Goldzink, « Roman et idéologie dans *Candide* » (1969-1970), repris dans *La plume et l'idée ou l'intelligence des Lumières*, Paris, Le Manuscrit, 2008, p. 52-54 ; Bernard Croquette, « *Candide* ou la forme contre la signification », C. Jacot Grapat, N. Jacques-Lefèvre, Y. Séité (dir.), *Le travail des Lumières : pour Georges Benrekassa*, Paris, H. Champion, 2002, p. 225-228.

§2

D'après le *Dictionnaire de l'Académie française* (éd. 1762), les deux termes désignent un mode particulier de surgissement des événements, l'un sur le mode « fortuit », l'autre à l'inverse orienté par « la suprême sagesse avec laquelle Dieu conduit toutes choses ». Tout en confirmant l'ancrage religieux du mot *Providence*, « terme de théologie » évoquant « la puissance que Dieu déploie dans la conservation du monde, et dans l'administration de toutes choses », le *Dictionnaire de Trévoux* (éd. 1752) précise cependant que le hasard est « ce qui arrive sans cause apparente, ou nécessaire », avec cette indication qui constitue aussi une restriction : « On marque seulement par là, qu'il n'est intervenu aucune cause qui ait produit nécessairement un certain effet ; mais par ignorance on attribue au hasard des effets qui ont une cause déterminée et nécessaire. »

§3

Au sein d'une réflexion sur la manière dont « le monde est régi », l'opposition entre hasard et Providence repose ainsi sur la question centrale des causes. Mais si le hasard n'a pas été le produit nécessaire d'une cause, ce à quoi il s'oppose est peut-être moins la Providence que le déterminisme. Pour les chrétiens, tout ce qui est nécessaire est certes subsumé par la Providence, mais dans un cadre de pensée différent, la Providence peut aussi apparaître comme un cas parmi d'autres de déterminisme, la distinction étant corrélée à une conception de l'organisation du monde : sur le mode de la « conservation » et de l'« administration » qui est la marque de la « puissance » divine orientée par une « suprême sagesse », aux antipodes, par exemple, d'une conception matérialiste qui ne considère que les interactions entre des éléments de la matière, sans dessein supérieur ou prémédité.

§4

En tant que les textes de fiction construisent une certaine représentation du monde, comment le mode de surgissement des événements vient-il valider – ou invalider – une interprétation de l'ordre du monde gouverné par le hasard (il n'y aurait alors que désordre, voire chaos), la nécessité, voire la Providence ? On se souvient des critiques que Sartre adresse à Mauriac, accusé de se comporter comme Dieu vis-à-vis de ses personnages³. Mais si Mauriac est un romancier chrétien, tel n'est pas le cas de Voltaire dont, comme l'a souligné René Pomeau, le positionnement sur la question de la Providence, en particulier, est pour le moins fluctuant et à bien des égards tributaire d'enjeux polémiques variables en fonction des circonstances et des adversaires⁴. La question peut du reste sembler biaisée par le fait que – l'analyse narratologique l'a bien établi – rien n'est vraiment

³ Sartre, « M. François Mauriac et la liberté » (1939), repris dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 33-52.

⁴ R. Pomeau, *La religion de Voltaire* (1956), nouvelle éd., Paris, Nizet, 1969, p. 363 : les idées de Voltaire en matière de religion répondent bien à une « philosophie religieuse » mais en même temps et indissociablement elles « alimentent une propagande ».

dû au hasard dans les textes de fiction : on pense à l'article, qui a fait date, dans lequel Gérard Genette explique comment, dans le récit, la motivation, qui est un phénomène discursif, conduit à la mise en place de causalités dont la raison d'être est de dissimuler ce qui demeure une « donnée fondamentale » : l'arbitraire du récit, nécessairement organisé par un créateur omniscient et omnipotent⁵. La question devient alors : quel est le *discours du récit* à propos du hasard et de la Providence ? Et ce discours est-il le même dans les trois textes, *Zadig* (1748), *Candide* (1759) et *L'Ingénu* (1767), qui font l'objet de cette étude⁶ ?

§5

En régime de fiction romanesque, sous la régie d'une instance narratoriale omnisciente et omnipotente, le jeu du hasard et de la Providence est à l'évidence truqué. On cherchera à mettre en évidence la présence sous-jacente non seulement d'une réflexion métafictionnelle mais aussi d'un discours philosophique sur le *monde comme il va*, entre contingence et nécessité, dont il faudra aussi mesurer les enjeux et peut-être les limites. Après avoir examiné la manière dont l'orchestration des discours tenus par les personnages réduit à la portion congrue la question du hasard au profit d'un discours providentialiste envahissant, on verra que la « chaîne des événements » qui constitue le récit se développe selon une loi de nécessité qui exclut le hasard mais exhibe l'arbitraire de ce récit. On s'attachera alors à montrer que le finalisme qui oriente la fiction romanesque révèle l'omniprésence d'un auteur qui, par rapport à ses créations et à ses créatures, fait figure de grand horloger de l'univers fictionnel.

HASARD ET DISCOURS PROVIDENTIALISTE

§6

Le discours sur le hasard est non seulement peu présent dans le corpus (le terme n'apparaît pas dans *L'Ingénu*), mais il fait l'objet d'une réduction. Il intervient fréquemment dans un contexte de retrouvailles inopinées. Ainsi, dans *Candide*, des circonstances dans lesquelles Candide et Cacambo, s'embarquant sur une galère pour aller chercher Cunégonde, retrouvent côte à côte le frère de Cunégonde et Pangloss : « Et comment ne vous

⁵ G. Genette, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969, rééd. coll. « Points », p. 92. Voir encore : « La motivation est donc l'apparence et l'alibi causaliste que se donne la détermination finaliste qui est la règle de la fiction : le *parce que* chargé de faire oublier le *pour quoi* ? – et donc de naturaliser, ou de *réaliser* (au sens de : faire passer pour réelle) la fiction en dissimulant ce qu'elle a [...] d'artificiel : bref, de fictif. » (p. 97)

⁶ Les références seront données dans les éditions de J. Goldzink : *Zadig ou la destinée*, dans *Zadig et autres contes orientaux*, Paris, Pocket, coll. « Pocket classiques », 1990 [désormais Z] ; *Candide ou l'optimisme*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2007 [désormais C] ; *L'Ingénu*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2009 [désormais I].

ai-je pas tué, mon cher baron ? et mon cher Pangloss, comment êtes-vous en vie après avoir été pendu ? et pourquoi êtes-vous tous deux aux galères en Turquie ? » (chap. 27, p. 131) Au chapitre suivant, le baron reformule en ces termes l'une de ces questions, que les lecteurs et lectrices peuvent aussi légitimement se poser : « mais, puisque vous voulez savoir par quel hasard vous m'avez vu aux galères, je vous dirai que... » (p. 132). Étrange coïncidence : le « hasard » fait décidément bien les choses. Dans une scène similaire de *Zadig*, le héros retrouve Astarté au bord d'un ruisseau, traçant les lettres de son nom dans le sable – « aventure⁷ » qualifiée d'« étonnante » par Zadig : « elle l'interrogeait sur le hasard qui les rassemblait ». Mais en amont Zadig avait suggéré une autre interprétation possible de cet événement, qui devrait d'autant moins au « hasard » qu'il invoquait les « puissances immortelles [...] qui présid[ent] aux destins des faibles humains » (« Le basilic », p. 74). La réduction maximale s'observe cependant, dans l'épisode de « l'ermite », au terme de la mise en scène de l'action de la Providence, par l'ermite-ange Jesrad interposé : « Les hommes pensent que cet enfant qui vient de périr, est tombé dans l'eau par hasard, que c'est par un même hasard que cette maison est brûlée : mais il n'y a point de hasard ; tout est épreuve, ou punition, ou récompense, ou prévoyance. » (p. 90)

§7

C'est que les textes sont saturés par un discours providentialiste qui prend différentes formes. Si, dans *L'Ingénu*, il est seulement fait mention d'une conversation entre le Huron et Gordon qui « roula sur la Providence », dont le contenu n'est pas livré (chap. 10, p. 87), le discours de l'ermite est de loin le plus construit : dans le passage précédemment cité, l'ermite reprend, dans un effet de chiasme, le commentaire, effectué peu avant, de deux des épisodes constituant le scénario dont *Zadig*, prié de ne s'étonner de rien, a été le témoin : « apprenez que sous les ruines de cette maison où la Providence a mis le feu, le maître a trouvé un trésor immense ; apprenez que ce jeune homme dont la Providence a tordu le cou, aurait assassiné sa tante dans un an, et vous dans deux. » (Z, « L'ermite », p. 88-89) De là, une première caractéristique de la Providence, conforme à l'étymologie (*providentia*, dérivé de *providere*, « voir en avant, prévoir, pourvoir à ») : Jesrad parle à juste titre de « prévoyance » (p. 90) – et *Zadig* rappelle le « livre des destinées » dans lequel l'ermite aurait « lu cet événement » (p. 89), sur le fond d'une opposition entre la vue restreinte des hommes, leur ignorance (« les hommes pensent que... »), et l'omniscience divine qui, par l'ordonnancement des causalités, pourvoit à tout.

§8

Car – seconde caractéristique – la Providence, qui est l'expression d'une sagesse, repose sur un calcul, orienté vers ce qui est le mieux, dont le résultat est l'instauration du

⁷ Le *Dictionnaire de l'Académie française* (éd. 1762) définit une « aventure » comme un « accident, ce qui arrive inopinément », un « accident » étant un « cas fortuit », « ce qui arrive par hasard ».

« meilleur des mondes possibles », selon l'expression panglossienne, qui renvoie à la théorie leibnizienne de la *Théodicée*. À ce niveau, il importerait d'effectuer la distinction entre « providence générale » et « providence particulière » : la pensée du tout l'emporte sur celle du particulier et, comme le dit l'ermite, « les hommes [ont] tort de juger d'un tout dont ils n'aper[çoivent] que la plus petite partie » (p. 87).

§9

Ces acceptions sont conformes à la définition et aux exemples fournis par le *Dictionnaire de Trévoux* (éd. 1752), qui signale aussi une confusion fréquente entre Fortune et Providence. Une citation de Saint-Évremond indique l'opposition entre « Providence sage » et « aveugle Fortune », dans un contexte de « mis[e] en balance » de la manière dont « le monde est régi », issue d'un constat d'expérience : on voit « la vertu opprimée, et les scélérats dans la prospérité ». Lorsqu'il se plaint de son « infortune », dans le contexte païen de Babylone que l'on n'a pas de mal à transposer en contexte français et chrétien, Zadig effectue le même constat : « Si j'eusse été méchant comme tant d'autres, je serais heureux comme eux » (« La jalousie », p. 50). Et, dans l'épisode du « brigand », mettant en regard les situations respectives d'Arbogad et d'Astarté : « ô fortune ! ô destinée ! un voleur est heureux, et ce que la nature a fait de plus aimable a péri peut-être d'une manière affreuse, ou vit dans un état pire que la mort » (p. 68-69). Du reste, à l'issue de l'épisode des « combats », c'est bien contre « la Providence » qu'il lui échappe de « murmurer » : Zadig l'accuse « en secret » de le « persécut[er] toujours » (p. 84).

§10

Dans une autre citation rapportée par le *Trévoux*, Saint-Évremond évoque encore les « philosophes » qui ont « contesté l'existence » de la Providence « à cause de la distribution, injuste en apparence, des biens et des maux, qui semblent tomber indifféremment sur les bons et les mauvais » : « Cette conduite extérieure de la Providence leur a fait juger que tout roule à l'aventure » – autrement dit, au hasard. Mais l'idée d'« apparence », qui suggère celle d'un ordre caché, rappelle encore la mise en scène de l'action de la Providence, en apparence criminelle mais qui, après la métamorphose de l'ermite en ange Jesrad, se révèle être le fruit d'un calcul prévoyant : « il n'y a point de mal dont il ne naisse un bien » (« L'ermite », p. 89).

§11

Ce sens religieux explique que le terme se rencontre avec prédilection dans le discours du baron jésuite (« La Providence vous envoie ici pour nous seconder », *C*, chap. 15, p. 78) ou du janséniste Gordon : « Adorons la Providence qui nous y a conduits [à la Bastille] » (*I*, chap. 10, p. 86) ; « nous sommes les machines de la Providence » (p. 87). Mais on le trouve aussi dans le discours de Candide, marque de la prégnance de la théologie panglossienne, lorsqu'il s'embarque avec Cacambo sur une « petite barque » avec la perspective de se laisser « aller au courant » (« recommandons-nous à la Providence »,

chap. 17, p. 85), ou dans celui des Bas-Bretons, au moment de la révélation de l'identité des parents de l'Ingénu : « Ils admiraient tous la Providence et l'enchaînement des événements de ce monde. » (chap. 2, p. 54) La disproportion entre les hommes et la divinité engendre non seulement adoration mais soumission : après le rappel de la parabole « du grain de sable devenu diamant », la reine et Zadig « adorèrent la Providence » (« Les énigmes », p. 93) ; au terme du discours de l'ange, « Zadig à genoux adora la Providence, et se soumit » (« L'ermite », p. 90). De la même manière, le quatrième et le cinquième des six rois – tous deux catholiques polonais – avec lesquels Candide soupe à Venise se « résign[ent] à la Providence » (C, chap. 26, p. 127).

§12

Se pose alors la question de la liberté consentie aux hommes dans cette grille de lecture du monde, d'autant que l'affirmation de cette liberté est rendue problématique par les circonstances mêmes du récit où elle intervient : si Gordon regarde « la liberté » comme « le bien le plus précieux des hommes », il s'agit peut-être d'une illusion puisque, comme il le rappelle justement, il a été emprisonné sur ordre du roi (I, chap. 10, p. 88). Plus loin, de manière symétrique, c'est l'Ingénu qui se dit « né libre comme l'air », mais rappelle aussitôt qu'on lui a « ôté » cette « liberté » (chap. 14, p. 107). Si le roi de l'Eldorado déclare que « les hommes sont libres » et qu'il n'a pas « le droit de retenir des étrangers », le contexte est celui d'une utopie : d'ailleurs, ses « sujets ont fait vœu de ne jamais sortir de leur enceinte ». Le départ de Candide et de Cacambo peut-il même être reconnu comme la marque de leur liberté dès lors que, dans le raisonnement qu'expose le premier, il fait état de l'emprise des passions : l'amour d'une « maîtresse », l'ambition de se distinguer des autres par ses richesses (C, chap. 18, p. 92-93) ? On était du reste averti dès le début, au moment où Candide est en situation de devoir choisir entre être fustigé ou exécuté : « Il eut beau dire que les volontés sont libres ; et qu'il ne voulait ni l'un ni l'autre, il fallut faire un choix. » L'instance narrative poursuit – et commente – : « il se détermina, en vertu du don de Dieu qu'on nomme *liberté*, à passer trente-six fois par les baguettes » (chap. 2, p. 42).

§13

La liberté fait par ailleurs l'objet de discours mais qui sont la plupart du temps escamotés, ou dont la vanité est soulignée. Alors que Candide et Martin « raisonnent » sur la permanence du caractère des hommes, Candide, que la comparaison faite par Martin avec les animaux indigne, veut objecter qu'« il y a bien de la différence, car le libre arbitre... », la conversation s'interrompt là : « ils arrivèrent à Bordeaux. » (C, chap. 21, p. 103) Gordon demande au Huron ce qu'il « pense », entre autres, du « libre arbitre » : « Rien, lui répartit l'Ingénu » (I, chap. 10, p. 89). Indice de sa propre évolution, Gordon en arrive par la suite à reconnaître qu'il a « consumé [s]es jours à raisonner sur la liberté de Dieu et du genre humain » : « mais j'ai perdu la mienne », ajoute-t-il (chap. 14,

p. 107) – et il a sans doute aussi perdu son temps.

§14

La question n'est pourtant pas sans implications théologiques comme le suggèrent les propos malencontreux qui échappent à Pangloss au cours de sa conversation avec le « familier de l'Inquisition » : si « tout est au mieux », Pangloss « ne croit pas au péché originel » ; mais si, au contraire, « la chute et la malédiction entraînent nécessairement dans le meilleur des mondes possibles », Pangloss « ne croit donc pas à la liberté » ; mais si, au contraire, « la liberté peut subsister avec la nécessité absolue ; car il était nécessaire que nous fussions libres ; car enfin la volonté déterminée... », Pangloss n'a pas le temps d'achever et se retrouve dans les geôles de l'Inquisition. Liberté et nécessité : si Pangloss s'enferme dans son raisonnement, c'est qu'il s'efforce en vain de concilier les incompatibles. On conclura donc à l'absence de liberté et au règne de la nécessité, ce qui rejoint le terme des échanges entretenus, au cours des années 1740, entre Voltaire et Frédéric⁸. L'opposition centrale devient alors celle de la nécessité et du hasard.

NÉCESSITÉ ROMANESQUE ET ARBITRAIRE DU RÉCIT

§15

En admettant, avec Gérard Genette, que tout est rendu nécessaire dans l'ordonnement de la fiction, on constate néanmoins que, dans les trois textes, la « chaîne des événements » est concaténée de manière différente, jouant conjointement de la juxtaposition des épisodes et de leur enchaînement.

§16

Les structures de *Zadig* et de *Candide* sont globalement similaires et procèdent de la loi de l'accumulation avec enchaînement assez lâche des épisodes. Dans le compte rendu qu'il effectue, La Porte présente *Zadig* comme un « roman » constitué de « petites histoires ramassées de côtés et d'autres », certes « unies avec art, et qui n'en forment qu'une seule⁹ », mais des maillons de la chaîne peuvent semble-t-il être ajoutés ou retranchés. Pour preuve, les deux chapitres (« La danse », « Les yeux bleus »), retrouvés dans les papiers de Voltaire et publiés après sa mort par les éditeurs de Kehl, que l'on peut intercaler entre l'épisode des « rendez-vous » et celui du « brigand ». Pour re-

⁸ Voir, par exemple, la lettre de Voltaire à Frédéric II du 26 janvier 1749 : « J'avais grande envie que nous fussions libres. J'ai fait tout ce que j'ai pu pour le croire. L'expérience et la raison me convainquent que nous sommes des machines faites pour aller un certain temps, et comme il plaît à Dieu. » (D3856) Position réaffirmée en 1766 dans *Le Philosophe ignorant* (Doute XIII, « Suis-je libre ? ») : « Il n'y a point de milieu entre la nécessité et le hasard : et vous savez qu'il n'y a point de hasard : donc tout ce qui arrive est nécessaire. [...] L'ignorant qui pense ainsi, n'a pas toujours pensé de même [voir, par exemple, le *Traité de métaphysique* (1734-1737), chap. 7], mais il est enfin contraint de se rendre. » (éd. R. Mortier, *Œuvres complètes*, t. 62, Oxford, Voltaire Foundation, 1987, p. 46-47)

⁹ *Observations sur la littérature moderne*, La Haye, 1749, p. 8.

prendre la qualification dépréciative du Père Bougeant, un tel texte a été manufacturé dans le « quartier des *Enfileurs*¹⁰ ». Mais la composition de *Candide* n'est pas foncièrement différente, si l'on veut bien considérer, avec Jean Goldzink, que cette œuvre, tout comme *Zadig*, ne présente pas d'intrigue¹¹, et que les épisodes se succèdent au gré d'un parcours géographique qui comporte une large part d'arbitraire. C'est alors la forme du discours de récapitulation, par les personnages, de leurs « aventures » qui, dans les deux textes, construit rhétoriquement une trajectoire.

§17 De ce point de vue, *L'Ingénu* obéit à une tout autre logique : une dynamique intégrative se fait jour, sans doute liée à l'émergence d'un engrenage tragique, sur lequel on reviendra. On observe cependant que le fil directeur n'est alors pas noué autour du personnage de l'Ingénu mais de celui de Mlle de Saint-Yves : la dynamique du récit semble procéder des « conséquences » – présentées comme « fatales » (chap. 4, p. 64) – du choix d'être la marraine de l'Ingénu. Le dispositif fabrique une nécessité romanesque fondée sur l'irréversibilité de la décision du personnage.

§18 La motivation de la « chaîne des événements » est parfois implicite et permet de mettre au jour un mode de composition à rebours du texte, la présence de tel détail, en apparence anodin, s'expliquant *a posteriori* par les besoins de la narration. Ainsi, pourquoi, alors que l'Ingénu, à son arrivée à Versailles, demande à voir le roi et qu'il en vient aux mains avec les porteurs de chaise qui « lui rient au nez », reçoit-il l'aide d'un « garde du corps » qui, est-il précisé, est un « gentilhomme breton » ? Certes, parce que cela ménage au « neveu de monsieur le prieur de Notre-Dame de la Montagne » la bienveillance d'un homme « de sa province » (*I*, chap. 9, p. 81-82). Mais c'est aussi pour permettre plus tard aux Bas-Bretons, sans nouvelles du Huron, de savoir où il se trouve : « monsieur et mademoiselle de Kerkabon apprirent, par une ancienne lettre qu'un garde du corps du roi avait écrite en Bretagne, qu'un jeune homme semblable à l'Ingénu était arrivé un soir à Versailles, mais qu'il avait été enlevé pendant la nuit, et que depuis ce temps personne n'en avait entendu parler. » (chap. 13, p. 100) De là, la relance de l'intrigue avec le départ pour la capitale du frère et de la sœur, mais aussi de « la belle Saint-Yves », qui « se souvenait de la lettre qu'un garde du corps avait écrite en Basse-Bretagne, et dont on avait parlé dans la province » (p. 102).

§19 Des procédés de motivation explicite contribuent aussi à la fabrique de la nécessité, tant au niveau global que local : on prêtera en particulier attention à ceux qui mettent

¹⁰ Guillaume-Hyacinthe Bougeant, *Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin dans la Romancie* (1735), chap. XII, « Des ouvriers, métiers et manufactures de la Romancie », éd. J. Sgard et G. Sheridan, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1992, p. 99.

¹¹ J. Goldzink, « Roman et idéologie dans *Candide* », art. cit., p. 52.

en jeu le hasard et la Providence. D'un point de vue global, le discours providentialiste est censé garantir la nécessité de la séquence narrative : s'il en était allé autrement, « l'enchaînement des événements serait un autre ordre de sagesse », déclare l'ermite de *Zadig* (« L'ermite », p. 89) ; « tout est enchaîné nécessairement, et arrangé pour le mieux », dit *Candide*¹² (C, chap. 3, p. 44) ; les Bas-Bretons « admiraient la Providence et l'enchaînement des événements de ce monde » (I, chap. 2, p. 54).

§20

À un niveau plus local, l'enchaînement des épisodes est occasionnellement motivé par le recours à une maxime : lorsqu'ils se dirigent vers Cayenne et sont confrontés à « de terribles obstacles », Cacambo suggère à *Candide* de se laisser « aller au courant » car « une rivière mène toujours à quelque endroit habité », ce qui est évidemment une pétition de principe, l'invitation de *Candide* à se recommander « à la Providence » (C, chap. 17, p. 85) le souligne discrètement. Ailleurs, une donnée du récit vient faire office de motivation : c'est parce que Jacques est « obligé d'aller à Lisbonne pour les affaires de son commerce » qu'il mène « dans son vaisseau ses deux philosophes » (chap. 4, p. 48) et se noie pendant la tempête. Une explication de type finaliste est explicitement fournie par Pangloss : « la rade de Lisbonne avait été formée exprès pour que cet anabaptiste s'y noyât » (chap. 5, p. 50). La loi du récit est tout autre : il fallait que les personnages arrivent à Lisbonne au moment du tremblement de terre et Jacques ayant fait son office, il n'est plus nécessaire. Ailleurs encore, une cause psychologique est invoquée pour justifier, pour peu qu'on la prenne au sérieux, le détour par l'Angleterre : « Ce n'était pas le chemin de Venise ; mais *Candide* croyait être délivré de l'enfer, et il comptait bien reprendre la route de Venise à la première occasion » (chap. 22, p. 113).

§21

Au fond, la motivation par le « hasard » ou par la « Providence » s'avère indifférente au niveau de la fabrication d'une nécessité romanesque, comme on peut s'en rendre compte à l'examen du même motif des retrouvailles de *Candide* et du frère de *Cunégonde* dans les épisodes précédemment mentionnés : c'est « la Providence » qui amène *Candide* dans la mission jésuite du Paraguay (C, chap. 15, p. 78) ; c'est par un « hasard » que *Candide* l'a « vu aux galères » (chap. 28, p. 132). Certes, on sait que *Candide*, sous la conduite de Cacambo, se dirige vers Constantinople pour retrouver *Cunégonde*, mais ce que *Candide* *allait faire dans cette galère*, le récit ne l'explique pas. Plus exactement, on devra à nouveau se contenter de l'explication providentialiste de Pangloss : « l'enchaî-

¹² Dans le dernier chapitre, Pangloss, qui n'a rien appris, répète encore que « tous les événements sont enchaînés dans le meilleur des mondes possibles » (p. 140). Sur le paradoxe de *Candide*, dans lequel Voltaire use et abuse des facilités offertes par le mode de fonctionnement du texte romanesque décrit par Gérard Genette tout en tournant en dérision le finalisme de Pangloss, voir B. Croquette, « *Candide* ou la forme contre la signification », art. cit.

nement des événements de cet univers vous a conduit dans notre galère. » (p. 134) Par ailleurs, alors que le texte souligne avec insistance la coïncidence, aucune explication n'est fournie pour justifier que le baron et Pangloss *se trouvent* non seulement au même endroit mais côte à côte : Pangloss indique qu'il a été « enchaîné précisément dans la même galère et au même banc que monsieur le baron » (p. 134) – un *enchaînement* somme toute aussi providentiel qu'ironique dans sa formulation.

§22

Se trouver : tel est le tour impersonnel, récurrent dans les textes, qui tout à la fois occulte et désigne implicitement la main du fabricant, ainsi que l'arbitraire du récit. Alors que Candide s'évanouit à l'annonce, par Pangloss, de la mort de Cunégonde, il recouvre ses esprits grâce à « un peu de mauvais vinaigre qui se trouva par hasard dans l'étable » de l'anabaptiste Jacques (*C*, chap. 4, p. 46). Lorsque Candide et Cacambo s'enfuient du pays des Oreillons, « ils se trouvèrent enfin auprès d'une petite rivière », la « petite barque » (« j'aperçois un canot vide sur le rivage ») et les cocos étant opportunément mis à leur disposition pour leur servir de véhicule et de nourriture (chap. 17, p. 85). Dans *Zadig*, l'épisode du « pêcheur » n'est pas introduit autrement : « À quelques lieues du château d'Arbogad, il se trouva au bord d'une petite rivière [...]. Il vit un pêcheur couché sur la rive » (p. 69). De même que, au moment des retrouvailles avec Astarté, déjà évoqué, la reine lui demande « par quelle aventure il se trouvait dans cette prairie » (« Le basilic », p. 74). Il en est encore de même des livres « qui occupaient le loisir des deux captifs », dans le chapitre qui rapporte « ce que l'Ingénu pense des pièces de théâtre » : « il se trouva des poésies, des traductions de tragédies grecques, quelques pièces du théâtre français. » L'instance narratoriale souligne en outre qu'« il était bien extraordinaire qu'une prison » soit le « terrain » de l'épanouissement intellectuel du Huron (*I*, chap. 12, p. 97).

§23

Les textes problématisent ainsi le jeu de l'ordinaire et de l'extraordinaire. Alors que Candide présente l'épisode vénitien des six rois détrônés comme « une aventure bien peu vraisemblable », Martin renchérit : « ce n'est pas plus extraordinaire que la plupart des choses qui nous sont arrivées », et du reste « il est très commun que des rois soient détrônés » (*C*, chap. 27, p. 129). Au chapitre suivant, après que Pangloss a rapporté les circonstances qui l'ont amené sur la galère, ce sont les autres passagers qui déclarent que « de pareilles aventures arrivaient tous les jours » (chap. 28, p. 134¹³). Dans la continuité du récit de la disparition de la chienne de la reine Astarté, celui de la disparition du cheval, « précisément dans le même temps », est introduit par une formule dont le caractère

¹³ Martin déclarait précédemment : « J'ai tant vu de choses extraordinaires, qu'il n'y a plus rien d'extraordinaire. » (chap. 21, p. 103)

oxymorique fait sourire : « par une bizarrerie ordinaire de la fortune » (Z, « Le chien et le cheval », p. 31).

§24

On le voit, cette manière de dissimuler, par la motivation, l'arbitraire du récit est aussi une manière de l'exhiber et d'engager par là même une réflexion de nature métafictionnelle¹⁴ : ceci est bien une fiction. Le point culminant de la provocation est peut-être atteint au cours de l'épisode de la feuille portant les « vers impromptus » que Zadig déchire en deux morceaux : non seulement, alors qu'« on les chercha inutilement », l'envieux en retrouve une moitié¹⁵, mais elle « se trouv[e] » constituer un texte formellement régulier et, de surcroît, « par un hasard encore plus étrange », « former un sens » (« L'envieux », p. 36-37). Bien avant le « hasard objectif » des surréalistes, on appréciera le paradoxe du hasard qui produit du sens.

LE FINALISME AUCTORIAL

§25

Si une providence est à l'œuvre dans ces récits, il s'agit par conséquent davantage d'une providence d'auteur dont il faut interroger l'orientation. Si le jeu des « effets » et des « causes », en régime de fiction, est truqué, comme le rappelle Gérard Genette, la question est sans doute moins celle du *parce que* que celle du *pour quoi* ? De même que l'invocation de la Providence produit du sens, quel serait celui, dans les trois textes, construit par cette providence d'auteur ?

§26

On connaît, dans le processus de mise en crise du providentialisme, la place déterminante qu'occupe le tremblement de terre de Lisbonne, dont Voltaire tire les conséquences dans une lettre à Sébastien Dupont du 2 décembre [1755], souvent citée : « Le *tout est bien* et l'optimisme en ont dans l'aile » (D6610). Si ces propos entrent directement en résonance avec le projet de *Candide*, le questionnement du providentialisme était cependant déjà à l'œuvre dès *Zadig*.

§27

Candide est, c'est évident, une machine de guerre contre le discours « optimiste » de Pangloss qui n'est en réalité qu'une version caricaturale du discours providentialiste. Dire que tout est arrangé, c'est exprimer un principe de nécessité. Mais dire que tout est arrangé « au mieux », c'est postuler l'action bienfaisante de Dieu sur l'organisation du

¹⁴ Voir Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, H. Champion, 2002, p. 16 : « la métafiction consiste à faire prendre conscience au lecteur du travail et du statut spécifique de l'écriture narrative pour mettre en évidence les pouvoirs leurrants du roman en général ou de ses diverses traditions. »

¹⁵ L'événement est motivé par la persévérance de l'envieux, en particulier sa rage de nuire à Zadig : « il chercha tant, qu'il trouva un morceau de la feuille. »

monde (sa « conservation », son « administration », pour reprendre les termes du Trévoux), donc une cause finale. Or ce que le récit orchestre, c'est le démenti permanent infligé par les faits à ce qui est renvoyé à une construction intellectuelle, qui n'est qu'un point de vue constitué en système, une idéologie, voire un préjugé. À ce titre, *Candide* met en évidence l'im-pertinence de cette grille d'interprétation et procède en quelque sorte à la déconstruction de ce qui avait été construit dans *Zadig* : les « réflexions » de Zadig, dont on a donné un aperçu, orchestrent le débat « entre les philosophes » sur la Providence qu'évoquent les exemples du Trévoux. Alors que Zadig en vient, au terme de l'épisode des « combats », à « accus[er] en secret la Providence, qui le persécutait toujours » (p. 84), le point de bascule intervient à l'épisode suivant au cours duquel l'ermite, « sout[enant] toujours qu'on ne connaissait pas les voies de la Providence » (« L'ermite », p. 87), contribue à mettre en scène une providence en acte, dont l'ermite-ange Jesrad est à la fois l'agent et la caution. Si Candide se déprend d'un endoctrinement, Zadig du moins « ador[e] la Providence, et se soum[et] » (p. 90).

§28

Mais dans *Zadig* même, le récit problématise le discours de l'ermite-ange Jesrad. L'émergence du discours providentialiste que tient ce personnage advient dans des conditions assez suspectes dans l'ordre de la fiction – après la métamorphose de l'ermite en ange, dans un texte qui répugne au merveilleux – et tourne rapidement court : l'envol de l'ange « vers la dixième sphère » laisse sans réponse le dernier « mais » de Zadig (p. 90) – envol d'autant plus *énigmatique* que l'épisode suivant célèbre la manière dont il résout les « énigmes cousues de fil blanc¹⁶ » du « grand mage ». La véritable énigme – celle de la Providence – reste littéralement sans réponse en dehors d'un pur et simple acte de foi.

§29

Dans *L'Ingénu*, toute trace de discours providentialiste n'est certes pas absente. Gordon adresse à l'Ingénu, lors de leur première rencontre, un discours sans ambiguïté : « Il faut, dit le janséniste au Huron, que Dieu ait de grands desseins sur vous, puisqu'il vous a conduit du lac Ontario en Angleterre et en France, qu'il vous a fait baptiser en Basse-Bretagne, et qu'il vous a mis ici pour votre salut. » (chap. 10, p. 86) Au moment du dénouement, bien que Gordon se *dé-jansénise* (« Le bon Gordon vécut avec l'Ingénu jusqu'à sa mort dans la plus intime amitié ; il eut un bénéfice aussi [comme l'abbé de Saint-Yves et le prieur], et oublia pour jamais la grâce efficace¹⁷ et le concours concomitant »), il n'en professe pas moins toujours un semblable discours, emblématisé par

¹⁶ Voir Jean-François Perrin, *L'Orientale allégorie. Le conte oriental au XVIII^e siècle en France (1704-1774)*, chap. 3, « Voltaire et les “Mille et un” », Paris, H. Champion, 2015, p. 112.

¹⁷ Lors de leur rencontre, alors que l'Ingénu lui demande la cause de son emprisonnement, Gordon répond : « Par la grâce efficace [...] ; je passe pour janséniste : j'ai connu Arnaud et Nicole ; les jésuites nous ont persécutés. » (chap. 10, p. 88)

la « devise » qu'il adopte – « *malheur est bon à quelque chose* » (chap. 20, p. 138) – qui fait assez directement écho à celle de l'ermite dans *Zadig* : « il n'y a point de mal dont il ne naisse un bien¹⁸ » (« L'ermite », p. 89). Pourtant ces deux énoncés font l'objet d'une mise en débat explicite. Au discours de Gordon, qui arguait des « desseins » de Dieu le concernant, le Huron rétorque : « Ma foi, répondit l'Ingénu, je crois que le diable s'est mêlé seul de ma destinée. » (*I*, chap. 10, p. 86) À la fin de *L'Ingénu*, sitôt rapportée la « devise » de Gordon, c'est l'instance narrative qui prend en charge une ultime correction (ce sont les derniers mots du texte) : « Combien d'honnêtes gens dans le monde ont pu dire : *malheur n'est bon à rien !* » (p. 140) C'est que dans la relecture des événements qu'il propose, et au sein d'un dénouement qui indique, d'une manière peut-être exagérément insistante, que tout est bien qui finit bien pour les personnages, Gordon tend à *faire bon marché* de la mort de Mlle de Saint-Yves qui constitue un reste non intégrable du calcul providentialiste sous-tendu par sa « devise ». Or c'est à une tout autre logique, qui ressortit à un principe de nécessité, qu'obéit la « destinée » de Mlle de Saint-Yves, dont le modèle tragique est susceptible de rendre compte.

§30

Les seules occurrences de l'adjectif *fatal* au sein des trois textes, toutes présentes dans *L'Ingénu* et rapportées de près ou de loin au même personnage, marquent en effet autant de jalons de la trajectoire de Mlle de Saint-Yves, sous-tendue par un fil tragique : dès lors qu'elle accepte l'« honneur » d'être la marraine de l'Ingénu « sans en connaître les fatales conséquences » (chap. 4, p. 64), leur mariage est impossible, sauf dispenses et dépenses (n. 1). La sortie de prison du Huron suppose l'intercession du « sous-ministre » Saint-Pouange, dont sa dévote confidente lui conseille d'accepter l'invitation au « petit souper » proposé aux « deux amies pour le soir » : « n'ayant en vue que son amant, vaincue, entraînée, ne sachant où on la mène, elle se laisse conduire au souper fatal. » (chap. 17, p. 116) La révélation de la nature de son sacrifice à son amant, qui ignore les causes de son élargissement, est faite par cette « fatale amie » : « vous m'avez perdue ! vous me donnez la mort ! » (chap. 19, p. 125) La mort de Mlle de Saint-Yves est enfin présentée comme « le moment fatal¹⁹ » (chap. 20, p. 135).

¹⁸ C'était déjà, en 1714-1716, le discours tenu dans l'entrée en matière de *Cosi-Sancta*, « nouvelle africaine », dont le sous-titre et les derniers mots sont « Un petit mal pour un grand bien » : « C'est une maxime faussement établie, qu'il n'est pas permis de faire un petit mal dont un plus grand bien pourrait résulter. » (*Romans et contes I*, éd. F. Deloffre et J. Van den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », p. 33) Discours qui reçoit l'adhésion pleine et entière de saint Augustin lui-même, l'« aventure » rapportée étant dite « arrivée dans son diocèse sous le proconsulat de Septimius Acindynus, et rapportée dans le livre de *La Cité de Dieu* » – ce qui n'est pas tout à fait exact (n. 1, p. 407).

¹⁹ Dans la livraison du 1^{er} septembre 1767 de la *Correspondance littéraire*, Grimm évoque la « mort tragique » de « cette incomparable personne » (éd. M. Tournoux, Paris, Garnier, t. VII, 1879, p. 409).

§31

Alors que la lecture de Gordon tend à en atténuer la portée au nom d'un calcul effectué à la hâte, mettre l'accent sur l'existence, parallèlement à celle retraçant le devenir du Huron, d'une intrigue ayant pour centre Mlle de Saint-Yves conduit à une autre lecture du texte, qui justifierait l'attribution sans doute fantaisiste au Père Quesnel : dans une certaine mesure, *L'Ingénu* n'est-il pas une sorte de roman janséniste, au sein duquel le modèle (mis à distance, sinon totalement écarté) de la Providence coexiste avec celui de la destinée d'une héroïne à laquelle la « grâce efficace » aurait été refusée, destinée dont le modèle tragique serait susceptible de donner forme ? Avant même que, au sein de la suite des chapitres évoquant les conversations de l'Ingénu et de Gordon à la Bastille, ne s'intercale le récit du départ de Mlle de Saint-Yves pour Versailles, une réflexion du Huron formule sans qu'il en ait pleinement conscience la loi du développement ultérieur de l'histoire de son amante : « Il semble que l'histoire ne plaise que comme la tragédie, qui languit si elle n'est animée par les passions, les forfaits, et les grandes infortunes. Il faut armer Clio du poignard, comme Melpomène. » (chap. 10, p. 91) N'est-ce pas, par une sorte d'ironie tragique, désigner par avance quel sera le principe directeur de l'« histoire véritable », envisagée du côté de Saint-Yves, à partir du chapitre 13 ?

§32

Pour autant coexistence ne signifie pas prévalence, et la remarque vaut aussi bien pour la « devise » providentialiste de Gordon que pour le modèle tragique jansénisant qui, selon cette interprétation, sous-tendrait la trajectoire de Mlle de Saint-Yves. L'oubli final, par Gordon, de la « grâce efficace » et la réaction du Huron, qui ne pense « rien » « de l'âme, de la manière dont nous recevons nos idées, de notre volonté, de la grâce, du libre arbitre » (chap. 10, p. 89), indiquent sans doute que la perspective janséniste n'a pas plus de valeur que la perspective jésuite. En avançant une fin de non-recevoir aux questions de Gordon, l'Ingénu ajoute pourtant, sur le mode hypothétique, le contenu de ce qu'il pense : « c'est que nous sommes sous la puissance de l'Être éternel comme les astres et les éléments ; qu'il fait tout en nous, que nous sommes de petites roues de la machine immense dont il est l'âme ; qu'il agit par des lois générales, et non par des vues particulières : cela seul me paraît intelligible ; tout le reste est pour moi un abîme de ténèbres. » (p. 89-90) C'est revenir aux fondamentaux du déisme, avec lesquels la méditation de Zadig sur les « vastes globes de lumière²⁰ » pourrait à la rigueur s'accorder. En somme,

²⁰ « Son âme s'élançait jusque dans l'infini, et contemplait, détachée de ses sens, l'ordre immuable de l'univers. » (« La femme battue », p. 50-51) La suite indique cependant que ce n'est là qu'un mouvement de pensée qui, lorsque les « sens » se réveillent, connaît un reflux immédiat : « Mais lorsque ensuite, rendu à lui-même et rentrant dans son cœur, il pensait qu'Astarté était peut-être morte pour lui, l'univers disparaissait à ses yeux, et il ne voyait dans la nature entière qu'Astarté mourante et Zadig infortuné. » (p. 51)

entre le Dieu bienfaisant de la Providence et le Dieu cruel des jansénistes, on retrouverait le Dieu indifférent figuré par la parabole du derviche dans *Candide* : « Qu'importe [...] qu'il y ait du mal ou du bien ? Quand Sa Hautesse envoie un vaisseau en Égypte, s'embarrasse-t-elle si les souris qui sont dans le vaisseau sont à leur aise ou non²¹ ? »

§33

Car s'il met à mal la doctrine « optimiste », *Candide* met aussi en évidence l'impertinence de la grille d'interprétation inverse : celle, pessimiste, que professe Martin²². Le *tout va pour le pire* constitue à ce titre le contre-discours mécaniquement opposé au *tout est au mieux*, et le choc des deux doctrines, mis en scène à partir des revirements de Candide lorsque, après la rencontre de Martin (chap. 19), il oscille entre adhésion à son pessimisme et retour à la doctrine panglossienne, est aussi la mise en évidence d'une impasse²³. Comme l'indique Jean Goldzink, on ne sort de cette impasse que dans la « conclusion », par un déplacement des questions qui va de pair avec le dépassement de la métaphysique, conformément à la philosophie de Locke, au profit de la morale du jardin. À ce titre, la « conclusion » de *Candide* constitue un prolongement de la seule véritable énigme de *Zadig*, celle de la Providence : le « travaillons sans raisonner » de Martin (chap. 30, p. 140), qui exprime aussi la conversion d'un personnage jusque-là volontiers raisonneur, ne s'entend pas comme renoncement à l'activité de la raison mais à l'exercice de la raison sur des objets insondables qui dépassent l'entendement humain.

§34

La négation du providentialisme ne débouche pourtant pas sur le déterminisme du matérialisme athée que la narration finalisée serait aussi susceptible d'exprimer. Il faut sans doute invoquer les répercussions de la visite à Ferney de Damilaville en 1765 au cours de laquelle, selon René Pomeau, Voltaire prend conscience des progrès effectués par l'athéisme parmi les « philosophes » parisiens²⁴. Outre la profession de foi déiste

²¹ La suite est connue : « — Que faut-il donc faire ? dit Pangloss. — Te taire, dit le derviche », qui ne tarde pas à fermer sa porte au nez de la compagnie (chap. 30, p. 138).

²² Dans le compte rendu fort ironique qu'il publie dans *L'Année littéraire* le 6 avril 1759, Fréron déclare que l'opinion de Leibniz et Malebranche, selon laquelle « Dieu a fait les choses suivant la perfection de ses idées », « est renversée dans *Candide* » : « on lui substitue un système absolument contraire, et l'horrible conséquence qu'on tire de cet écrit, c'est que ce monde-ci est le pire des mondes possibles ; en un mot, au lieu de l'optimisme, c'est le pessimisme, si je puis parler ainsi. » (Année 1759, t. II, p. 204-205) Ce jugement est précisément discutable.

²³ On ne s'explique pas la critique émise par Grimm dans le compte rendu de *Candide* diffusé dans la livraison de la *Correspondance littéraire* du 1^{er} mars 1759, lorsqu'il regrette que Pangloss soit absent du récit jusqu'au chapitre 27. Au contraire, pourrait-on dire, il *fallait* que Pangloss soit absent pour que sa place soit structurellement occupée par Martin (donc que leurs doctrines puissent *in fine* être renvoyées dos à dos) et pour que Candide puisse apporter la contradiction à Martin en revenant à l'optimisme panglossien. On reprend ici les analyses de Jean Goldzink, « Roman et idéologie dans *Candide* », art. cit.

²⁴ R. Pomeau, *La religion de Voltaire*, op. cit., p. 393.

placée dans la bouche de l'Ingénu en 1767, se pose alors la question du sens – s'il doit y en avoir un – de la mort de Mlle de Saint-Yves. Il n'est à ce niveau pas sûr que l'orientation tragique dont on a vu la mise en place constitue pour autant une explication tenable.

§35

Le modèle tragique qui paraît donner forme à l'histoire de Mlle de Saint-Yves ne relève-t-il pas du trompe-l'œil ? Outre l'incompétence des médecins, qui fournit l'occasion de décocher quelques traits de satire convenus, l'aggravation de la maladie qui la ronge est « encore plus » imputable au personnage lui-même : « Son âme tuait son corps. La foule des pensées qui l'agitaient portait dans ses veines un poison plus dangereux que celui de la fièvre la plus brûlante. » (*I*, chap. 19, p. 130) De là, une « réflexion » sur « la mécanique incompréhensible » soumettant « les organes au sentiment et à la pensée » qui se rapproche des positions matérialistes : ne suffit-il pas, pour introduire des éléments de compréhension dans une telle mécanique, de déclarer l'âme matérielle – ce que n'excluait pas, en 1734, la treizième des *Lettres philosophiques* ? Pourtant, d'une part, ces réflexions dangereuses, qui paraissent d'abord émaner de l'instance narrative, sont, après un temps de latence, explicitement rapportées à Gordon (« C'était là ce que disait le bon Gordon ») ; d'autre part, leur décalage avec le pathétique de la situation est réduit par la mention de la sensibilité du personnage : Gordon n'est pas un philosophe « insensible » (chap. 20, p. 130-131).

§36

Qu'en est-il alors de cette autre mécanique qui définit le phénomène tragique comme engrenage nécessaire et irréversible ? N'était-il pas possible de faire autrement ? Le texte paraît suggérer deux réponses au moins qui, au sein du régime de la fiction, ouvrent sur un *jeu des possibles* que la matière romanesque est susceptible d'explorer. La mort de Mlle de Saint-Yves n'était pas inévitable. Le rapprochement avec d'autres personnages invite du moins à le penser. On apprend incidemment que la « bonne amie » de Versailles a consenti au même sacrifice pour faciliter l'avancement de son mari : la « situation » de Mlle de Saint-Yves est « bien plus intéressante » ; « on [l']applaudira », « on dira qu'[elle ne s'est] permis une faiblesse que par un excès de vertu. » (chap. 17, p. 115) Dans une « situation » comparable, Cosi-Sancta a été « canonisée pour avoir fait trois infidélités à [son] mari²⁵ ». Un peu plus tard, dans *Les Lettres d'Amabed* (1769), le double viol d'Adaté et de sa suivante Déra par le père dominicain Fa tutto ne donne pas lieu à un développement aussi funeste ; il suscite même la compassion d'Amabed. Influencée par son éducation catholique, Mlle de Saint-Yves a peut-être intégré trop consciencieusement la survalorisation de ce qu'est la vertu. Et si elle peut être dite avoir « succombé par vertu » (chap. 17), elle paraît ignorer, contrairement aux héroïnes malheureuses des

²⁵ *Romans et contes I*, éd. cit., p. 34.

Lettres d'Amabed, que céder n'est pas consentir.

§37

Selon une autre lecture, cette mort ne fait sens que dans la perspective – celle de l'auteur – d'une dénonciation de la corruption des figures d'autorité, tant religieuses (le jésuite Tout-à-tous) que politiques (le « sous-ministre » Saint-Pouange), qui poussent les femmes (Saint-Yves après sa « bonne amie », ainsi que leur ancêtre Cosi-Sancta) à la prostitution. Alors que le Huron fait *in fine* carrière dans ce bas monde, Mlle de Saint-Yves fait encore figure de *laissée pour compte*. À ce niveau également, il était peut-être possible qu'il en aille autrement – du moins si l'on croit à la sincérité du « repentir » de Saint-Pouange (chap. 20, p. 137)...

§38

Rien n'est donc dû au hasard dans le monde de la fiction, gouverné par la nécessité romanesque et orienté par le projet d'un auteur omniscient et omnipotent. Si M. de Voltaire agit comme Dieu sur sa création et ses créatures – qu'on a souvent présentées comme des marionnettes –, il ne le fait cependant pas selon les mêmes présupposés idéologiques qu'un Mauriac. Bien que le positionnement voltairien par rapport à la question de la Providence demeure foncièrement ambigu, on peut conclure au rejet, à partir de *Candide* et probablement dès *Zadig*, d'un discours providentialiste qui constitue la version caricaturale de l'optimisme que professe Pangloss. Ce rejet ne conduit toutefois pas à un pessimisme, qui en serait le symétrique inverse, ni à l'adhésion à une forme de fatalisme. L'affirmation d'un déisme de réaction, d'abord au discours chrétien puis au discours athée, exprime alors peut-être sinon les impasses, du moins les limites d'un discours de l'entre-deux que ne manquent pas de pointer à la fois les tenants de l'orthodoxie chrétienne et certains des « frères » philosophes acquis au matérialisme. Entre refus de s'abandonner béatement à la Providence, par un acte de foi opposé à l'évidence des faits, et refus de tirer toutes les conséquences d'un ordre problématique du monde que peine à garantir un Dieu distant – qui s'est peut-être absenté –, le déisme sert au fond de caution à une « espérance²⁶ » à laquelle Voltaire ne renonce pas. De là, un ultime paradoxe qui consiste à ménager, dans un cadre régi par la nécessité, une ouverture sur le jeu des possibles qui donne sens à l'action contre la résignation, même si le dénouement de *L'Ingénu* fait entendre une tonalité quelque peu désabusée.

²⁶ G. Benrekassa, « L'espérance voltairienne », *Raison présente*, n° 112, 4^e trimestre 1994, p. 49-65. L'article est principalement consacré au *Traité sur la tolérance*.

Quelques mots à propos de : Olivier Ferret

Olivier Ferret est professeur à l'Université Lumière Lyon 2 et membre de l'UMR 5317 IHRIM. Ses travaux portent sur la littérature polémique du XVIII^e siècle, la diffusion du discours philosophique des Lumières et les Humanités numériques. Membre du comité scientifique des *Œuvres complètes* de Voltaire (Oxford, Voltaire Foundation), il a effectué plusieurs éditions critiques dans cette collection. Il a notamment publié *Voltaire dans l'Encyclopédie*, Paris, Société Diderot, 2016.

Pour citer cet article

Olivier Ferret, « Hasard et Providence dans *Zadig*, *Candide* et *L'Ingénu* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 16/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/534>.

Les portraits du poète dans *L'Homme foudroyé*

Bastien Mouchet

§I

En 1952, le cinquante-et-unième numéro de la revue *La Table ronde* publie « Sous le signe de François Villon ». Dans ce texte rédigé à la veille de la seconde guerre mondiale, également appelé « La Lettre dédicatoire à mon premier éditeur », Blaise Cendrars expose au financier et éditeur Paul Laffitte les raisons pour lesquelles il n'écrit pas le roman sur Villon que celui-ci lui commande. À la place, il lui propose la publication d'un volume regroupant deux récits déjà parus et un troisième encore inédit¹. Ces « trois rencontres avec Villon » forment le premier projet autobiographique de Cendrars². L'entreprise est placée sous le patronage d'un poète dont la destinée et le travail lui inspirent une conception très personnelle de la poésie :

¹Il s'agit d'*Une nuit dans la forêt* et de *Vol à voile* parus respectivement en 1929 et en 1932, et de « Le Sans-Nom », publié sous le titre « Partir » dans *La Revue de Paris* en 1952 mais entrepris en 1935.

²Ces trois « prochronies » ne seront jamais publiées ensemble du vivant de Cendrars. Il faudra attendre 2013 pour les voir réunies dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade ». Autour du projet du livre *Sous le signe de François Villon*, voir Blaise Cendrars, *Œuvres autobiographiques complètes*, t. I, Claude Leroy (dir.), avec la collaboration de Michèle Touret, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 837 à 879.

[...] en racontant trois chapitres de ma vie, mes trois rencontres avec Villon [...] je pense raconter avec toute la lucidité, l'émotion et la chaleur dont je suis capable la formation d'un poète et comment un jeune homme découvre ce mystérieux don de poésie dont il a été comblé à son insu et que certains, dont Baudelaire sur son lit de mort, nomment une malédiction. Mais quelle que soit la destinée du poète – sa vie est fatalement tragique mais elle renaît de ses cendres ! – la poésie n'est pas maudite. Par définition c'est le contraire. C'est l'art, non de bénir, mais de dire bien. Chanter. Oui. La création. La vie³.

§2 Cendrars cherche à montrer la force de témoignage de la poésie plutôt que d'en forger une définition jargonneuse. L'écriture poétique ne tient pas du concept esthétique, mais par cette volonté de s'acharner à « dire bien », elle relève du « don » et du sacerdoce. L'œuvre ne compte pas davantage que son auteur, l'un et l'autre se confondent sans se distinguer. L'ambition poétique consiste à vouloir mêler « le rêve et la vie⁴ », pour reprendre une formule de Nerval, un autre patron de Cendrars.

§3 Dès lors, si le poète rompt avec son passé, l'écriture lui permet de se refaire, à l'image de Villon ou de Rimbaud par exemples. D'une lettre à l'autre, c'est ce que Cendrars suggère à Edouard Peisson dans *L'Homme foudroyé* quand il déclare qu'« écrire c'est brûler vif, mais c'est aussi renaître de ses cendres⁵ ». Cette présentation en homme foudroyé dès l'ouverture d'un premier tome de Mémoires qui « sont des Mémoires sans être des Mémoires⁶ », indique que tout l'enjeu du livre à suivre ne tient pas seulement dans les souvenirs qu'il convoque, mais dans les métamorphoses du poète que son écriture libère.

§4 Villon, Nerval, Rimbaud : nous avons déjà cité quelques noms de la fraternité poétique dans laquelle Cendrars s'inscrit explicitement, et il serait possible d'en ajouter beaucoup d'autres. Mais sa propre légende possède de multiples visages, y compris quand il se présente en train d'écrire. Dans *L'Homme foudroyé*, il joue avec les autoportraits, passant de l'image du poète parisien d'avant la Grande Guerre, à celle de « l'amant du secret des choses⁷ » ou encore à celle du flâneur contemplatif. Ce vagabondage ostensible dans les représentations de soi ne doit pas faire oublier l'extrême construction d'un ouvrage dans lequel chaque chapitre peut être considéré comme un art poétique à part entière. Les rapports à l'écriture y sont changeants, sans pour autant s'avérer contradictoires. En

³ « Lettre dédicataire à mon premier éditeur », dans les *Œuvres autobiographiques complètes*, t. I, op. cit., p. 24.

⁴ Reprise du titre du récit de Gérard de Nerval *Aurélia ou le Rêve et la Vie*.

⁵ *L'Homme foudroyé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 13-14.

⁶ *Blaise Cendrars vous parle...*, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », t. XV, 2006, p. 55.

⁷ *L'Homme foudroyé*, op. cit., p. 236.

quoi ces différentes facettes de la représentation du poète sont-elles liées à un désir de recommencement ?

§5 Nous suivrons quelques-unes des mutations de la figure du poète dans *L'Homme foudroyé* afin de définir les différents rapports possibles à la poésie qui y sont proposés. S'il se présente comme un ogre du langage, avalant les livres comme le bon vin, Cendrars se désigne aussi comme un rêveur incorrigible qui se partage entre une solitude profonde et une communion intense avec ses semblables. En se déterminant par contraste avec quelques anti-portraits, ces figures du poète rappellent à quel point le renversement est au cœur de cette écriture.

UN APPÉTIT INSATIABLE

§6 Cendrars aurait dressé une liste de trois mille mots de vocabulaire avant de se lancer dans l'écriture de *L'Homme foudroyé*. Cette démarche témoigne de la nature hors norme que représente chez lui le projet de débiter un livre. La passion pour le mot et pour les lettres de l'alphabet qui sont à son origine, renvoie l'écrivain à un statut d'artisan attentif au Verbe, et au-delà, à une vocation de dévoreur de livres.

Avaler le monde : nourriture et oralité

§7 « Secrets de Marseille » convoque la figure de l'Hercule gaulois, cette divinité de l'éloquence qui terrasse ses ennemis par la parole. Cendrars s'attarde sur les « chaînes d'or et d'ambre qui sortaient de sa bouche », et rappelle la proximité étymologique entre son nom « *Ormius*⁸ » et l'écriture. Avant d'être cette « corvée de tâcheron⁹ » décrite un peu plus loin, l'écriture est une jubilation par la parole, rattachée à la corporalité de la bouche. Le langage semble s'adresser d'abord aux sens et non à la raison. C'est pourquoi l'oralité est conviée sous toutes ses formes, non seulement comme propagation d'une voix, mais aussi comme un moyen d'ingérer le monde.

§8 *L'Homme foudroyé* est ponctué de références à la nourriture ou de réflexions sur l'ivresse. Les scènes de repas sont propices à délier les langues des personnages ou à lancer de longues séquences narratives. À la suite de la dégustation d'un des déjeuners préparés par Madame Roux, s'amorce la description de l'écoulement de la vie quotidienne au village de La Redonne :

⁸ *Ibid.*, p. 74 pour les deux citations de la phrase.

⁹ *Ibid.*, p. 133 et 134.

Comme soupe c'était un concentré de poisson dont madame Roux avait le secret, ou une bouillabaisse, ou une soupe de pêcheurs, sans croûtons mais avec des macaronis dedans, ou un riz safrané avec des cigales de mer, ou une langouste grillée, ou un homard à l'américaine, ou des loups ou des rougets de roche, ou des pieds-paquets. Suivait une belle entrecôte, ou un poulet rôti, ou un agneau à la broche, ou un civet de lapin, ou une brochette de rognons entremêlée de champignons de pin ou un salmis de petits oiseaux au moment des passages. Très souvent j'avais une bonne omelette aux truffes. Les fromages, les fruits étaient quelconques, mais le café était bon et la blanche de la maison râpeuse, juste comme je l'aime. J'arrosai mes repas de deux, trois bouteilles de ce fameux vin d'Ensues que l'on ne récoltera bientôt plus [...] Et l'après-midi commençait¹⁰...

§9 D'un point de vue stylistique, ces accumulations savoureuses servent un plaisir non dissimulé des effets de liste qui se déploient dans tout le cycle des Mémoires, jusqu'à aboutir aux très longues séquences du *Lotissement du ciel*¹¹. La surenchère de plats et de bouteilles place la narration sous le signe de l'excès. Cendrars se montre en jouisseur invétéré, dont l'élan et la précipitation font déborder l'assiette et la faconde :

La Tite me tendit une assiette. Je la remplis jusqu'au bord, trempant la louche jusqu'au fond du pot pour attraper les meilleurs morceaux de seiche, et des gros oignons fondus, et des piments doux, et une feuille de laurier, et des noirs grains de poivre qui flottaient dans la lourde sauce en ébullition. Et, armé d'un quignon de pain, comme un pauvre je me mis à avaler ça à la première table venue. Dieu, que c'était bon¹² !

§10 Dans cette scène de repas au bar « Chez Félix », il ne se contente pas d'énumérer les plats, il décrit comment il les ingère sans déguster. L'avidité, comme l'ivresse, fait se perdre le mangeur dans sa nourriture.

§11 Que ce soit en compagnie de Mick, avec les habitants de La Redonne lors des parties de pétanque ou avec Diane de la Panne, l'ivresse est le signe d'une parole qui s'ouvre et d'une rencontre avec l'altérité. La voix et les expressions familières des soldats de la Grande Guerre, celles des gitans, celles de « la femme à Mick » ou de madame Roux,

¹⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹¹ À ce propos, voir par exemple la longue phrase du fragment « 73 » du « Ravissement d'amour » dans le *Lotissement du ciel* qui se présente comme une litanie invoquant de très nombreux oiseaux. Dans *Œuvres autobiographiques complètes*, t. II, Claude Leroy (dir.), avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger et de Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 528 à 532.

¹² *L'Homme foudroyé*, op. cit., p. 84.

l'accent étranger de madame de Pathmos ou des brésiliens sont autant d'exemples de cette parole populaire que Cendrars transcrit et qui porte ce qu'en 1913 il dit aimer : « les légendes, les dialectes, les fautes de langage¹³ ».

§12

Mais loin du mythe de la merveilleuse « dive bouteille » rabelaisienne, l'enivrement incarne aussi une rencontre avec ses propres vertiges. Au « Nain Jaune », l'ivresse se fait menaçante dès lors qu'elle risque de faire « perdre le nord¹⁴ » :

Je voulais savoir comment j'étais arrivé là, placé en pleine lumière dans ce fauteuil focal, au centre d'un jeu de miroirs et de lentilles qui me dépouillaient de ma personnalité.

Quelle mixture m'avait-on fait boire pour en arriver à cet état évanescent¹⁵ ?

§13

Les miroirs réfractent les différents portraits que construit Cendrars. La multiplication des reflets apparaît comme dangereuse, au même titre que cette débauche non maîtrisée. En voulant posséder le monde, on peut s'égarer dans ses reproductions. L'écriture, mieux que l'ivresse, va permettre de dompter cette boulimie.

Passion des alphabets

§14

Le rapport de Cendrars aux abécédaires révèle sa « passion des origines¹⁶ ». Un retour vers les pensées primitives des hommes s'engage par la recherche de la source du langage. Un alphabet, c'est à la fois ce qu'il y a de plus rudimentaire et de plus ample, puisqu'il offre la possibilité de tout dire :

24 lettres, cela me paraît bien suffisant car avec un alphabet de 24 lettres on peut faire

620448401733239439360000

combinaisons, ces trillions de billions de milliards de millions de combinaisons qui sont autant de noms propres qui me sont chers¹⁷...

¹³Présentation de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* parue dans la revue *Der Sturm* en novembre 1913. Dans *Œuvres romanesques, précédées des poésies complètes*, t. I, Claude Leroy (dir.), avec la collaboration de Jean-Carlo Flückiger et Christine Le Quellec Cottier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 210.

¹⁴*L'Homme foudroyé*, op. cit., p. 110.

¹⁵*Ibid.*, p. 108.

¹⁶Leroy, Claude, *Dans l'atelier de Cendrars*, Paris, Champion, « Champion Classiques », 2014, p. 34.

¹⁷*L'Homme foudroyé*, op. cit., p. 111.

§15 Le décompte alphabétique est à concevoir comme une forme d'emprise sur l'univers qui vient satisfaire un appétit sans fin. Par l'abondance de vie que symbolise son bestiaire, l'abécédaire aztèque de Paquita remue l'idée d'un macrocosme qui se reflète dans le microcosme. Cette interpénétration de l'infiniment grand et de l'infiniment petit est une constante de l'imaginaire de Cendrars. Le récit du voyage interstellaire dans *L'Eubage*, ou les intrications de l'espace et du temps dans *Profond aujourd'hui*, entre autres exemples, l'indiquent explicitement. *L'Homme foudroyé* relance ce rêve de possession par ce simple signe qu'est la lettre, moteur du poète dévorateur :

La calligraphie maya est un des plus anciens systèmes d'écriture du globe et quand on déroule ce papyrus on a réellement devant les yeux le Miroir de l'Univers. Vouloir le déchiffrer c'est vouloir s'hypnotiser, et le lire, le manger. *Manger le livre*, cette plus haute opération de la magie blanche. Après, on est Dieu¹⁸.

§16 À nouveau, c'est un « Miroir » qui est convoqué pour évoquer l'alphabet dans lequel l'érudit se confond, sous hypnose. Cet envoûtement relève de la stupéfaction amoureuse, et d'une fascination pour le féminin. La digression au sujet des vingt-quatre lettres de l'alphabet est lancée autour de l'idée de pouvoir « faire revivre toutes les femmes que j'ai connues¹⁹ ». Et c'est une femme, Paquita, qui transmet à Cendrars la connaissance de l'alphabet maya, comme sa mère lui apprenait à lire, quelques décennies plus tôt, dans les bestiaires et les livres d'images. Les alphabets relient Cendrars à la place considérable que tient « la part du féminin dans l'écriture²⁰ », comme il l'écrira dans *Bourlinguer*.

§17 La passion pour la lettre ravive un rapport plus délicat à l'écriture, au-delà de l'image biblique du livre mangé ou du portrait brutal du bâfreur. En considérant que « la parole est beaucoup plus vivante que l'écrit²¹ » Cendrars formule une relation évanescence à la poésie dans laquelle le rêveur vient répondre au « Démon de l'écriture, le pire de tous²² ».

AUTO PORTRAIT EN CONTEMPLATIF

§18 L'embrasement de *L'Homme foudroyé* se construit sur un paradoxe : tout en suggérant une adhésion au grand incendie qu'est l'écriture, comme le désignent l'ampleur du

¹⁸ *Ibid.*, p. 385.

¹⁹ *Ibid.*, p. 110.

²⁰ *Bourlinguer*, dans *Œuvres autobiographiques complètes*, t. II, op. cit., p. 307.

²¹ *L'Homme foudroyé*, op. cit., p. 515.

²² *Ibid.*, p. 471.

déploiement phrastique, la multiplication des histoires parallèles ou l'affirmation d'un besoin impérieux d'écrire, le texte présente un narrateur qui va témoigner ponctuellement d'une répulsion à l'égard d'une activité jugée « sombre et fastidieuse²³ ». Surprenant écrivain que celui qui subit son art et qui préfère s'en détourner comme durant le séjour à la Redonne. Pire encore, voilà un exercice qui le pousse à quitter la vie des hommes, qu'il se donne pourtant comme charge de mettre au cœur de son œuvre. La séparation, ou plutôt la déliaison devient un enjeu de la posture contemplative qu'on retrouve dans *L'Homme foudroyé* : « Ceci fait, je suis libre, libre pour toute la journée, et je puis flâner [...] ou entrer en contemplation et rompre les liens qui me rattachent au monde, voire à ma propre vie²⁴... » Mais rompre des liens est aussi un geste préalable à un renouement possible par une poétique de la communion.

Le rêveur incorrigible

§19

En présentant ouvertement la rêverie comme une méthode de travail, Cendrars fait de la contemplation non plus un moyen d'avaler le monde, mais une façon de l'entendre et d'être attentif à ses moindres détails :

Je rêvassais, je fumais, je contemplais la mer, j'écoutais l'eau, le vent, les galets roulés par les vagues, rien ne m'échappait, pas plus le saut d'un poisson hors de l'onde, le manège d'un pic-bois sur un tronc, le glissement d'un lézard furtif, une araignée trahie par un rayon de soleil sous une feuille, que le plongeon d'une roche qui s'éboule, le battement lointain d'une hélice dans l'eau, la fumée d'un cargo piquée sur l'horizon. Je rêvassais, je fumais, je contemplais la mer, j'écoutais l'eau, le vent, les galets roulés par les vagues²⁵ [...]

§20

Ici, le flâneur se caractérise par son plaisir des retours. Est contemplatif celui qui répète ses vagabondages, s'abandonne au rythme lent du quotidien et a des activités rituelles, comme la sieste. L'énergie qui se dégage de la lecture de *L'Homme foudroyé* tient autant du foisonnement des intrigues que de la densité des descriptions des moments passés à ne rien faire, où l'opiniâtreté à souligner l'importance du rêve relève de l'impératif existentiel. Une détermination forgée sur l'idée que « Aimer est doux. / Rien faire aussi²⁶. » Dans la posture du rêveur, il est question de passivité, il s'agit d'être travaillé

²³ *Ibid.*, p. 134.

²⁴ *Ibid.*, p. 427.

²⁵ *Ibid.*, p. 131-132.

²⁶ *Ibid.*, p. 262.

et non de travailler : « Dans le subconscient quelque chose de beaucoup plus formidable que mon roman m'avait travaillé, et cela m'emportait maintenant de l'autre côté de l'Atlantique²⁷. »

§21

Toutefois, l'écriture est aussi présentée comme un acte contemplatif actif qui intervient comme une réappropriation de soi, et dont le mouvement principal tient de la rupture avec le paysage ou les hommes, pour mieux se tourner sur la main qui écrit :

Un écrivain ne doit jamais s'installer devant un panorama, aussi grandiose soit-il. J'avais oublié la règle. Comme saint Jérôme un écrivain doit travailler dans sa cellule. Tourner le dos. On a une page blanche à noircir. Écrire est une vue de l'esprit. C'est un travail ingrat qui mène à la solitude. [...] *Le monde est ma représentation*. L'humanité vit dans la fiction. C'est pourquoi un conquérant veut toujours transformer le visage du monde à son image. Aujourd'hui, je voile même les miroirs. Tout le restant est littérature. On n'écrit que "soi". C'est peut-être immoral. Je vis penché sur moi-même. *Je suis l'Autre*²⁸.

§22

Pour se sortir du vertige du miroir et de la multiplication de ses reflets, l'objet est à voiler. Ce symbole du miroir voilé, s'il prolonge la distance prise avec soi-même n'est pas empreint de négativité puisqu'il permet de suivre l'ouverture d'un chemin vers l'altérité.

§23

Luce Briche, dans son article « L'écrivain aux miroirs », considère que Cendrars dans *L'Homme foudroyé* semble s'être réconcilié avec cet objet qui relance sans cesse la question de l'identité : « Référence ou métaphore, le miroir est toujours présent, mais comme enfoui désormais au cœur du texte et complice de la création [...] »²⁹. De la citation de Schopenhauer à celle de Nerval, Cendrars établit une singularité plurielle par le recours à l'introspection en lieu et place du miroir. Le livre est un réceptacle d'une multitude d'autoportraits par diffraction des reflets de soi. L'érudit y rencontre l'« illettré », sous couvert d'une ironie toujours reconduite, et qui constitue le propre de celui qui rêve et qui n'est jamais dupe de lui-même : « Mais c'était un rêveur, un vrai, et comme tous les rêveurs, un impitoyable ironiste³⁰. »

Entre solitude et communion

§24

²⁷ *Ibid.*, p. 169.

²⁸ *Ibid.*, p. 121-122.

²⁹ Briche, Luce, « L'écrivain aux miroirs », dans *Blaise Cendrars. Portraits de l'artiste*, Paris, Minard, « La Revue des Lettres Modernes », 2003, p. 25.

³⁰ *L'Homme foudroyé*, op. cit., p. 338 pour les deux citations de la phrase.

En s'arrimant à une telle méthode de travail, le risque de la solitude ne cesse de poindre. La vitesse apparaît comme un médium pour atteindre une sorte de quintessence de l'isolement, placé sous le signe de la déliaison, voire de la déchirure :

Partir. Prendre la route. Rouler à tombeau ouvert sur la grand'route, de Paris au cœur de la solitude, de l'autre côté du monde, au volant de mon engin, le pied sur l'accélérateur, rouler sur mes quatre roues à 160 à l'heure, foncer droit devant moi, de borne kilométrique en borne kilométrique, déchirer le monde en deux comme on déchire un prospectus *en suivant le pointillé*³¹.

§25 Cette solitude ne relève pas du fantasme de l'écrivain perché en haut de sa tour d'ivoire, comme on le comprend dans ce passage. Au contraire, cette solitude traverse le quotidien des hommes et passe au milieu d'eux. Au dépouillement que semble supposer toute démarche de mise à l'écart, se substitue un imaginaire de l'abondance : « [...] ça grouille, ça vit, ça voyage là-dedans³² ». Pour cause, la vie des hommes passe pour une finalité de l'écriture :

Regardez comme ils vivaient. Je vais tâcher de les faire revivre pour vous. J'écris. Lisez. Je ne puis faire plus. Et, moi-même, je suis foudroyé. Il n'y a donc pas de rancune dans ce que j'écris. Mais il y a trace de vie³³.

§26 L'isolement du métier d'écrivain n'est jamais dissocié d'une dynamique constante de communion : « On communie. On se sent moins seul. Et l'on comprend que l'on écrit pour les hommes³⁴. » Dans une écriture qui se réclame vitaliste, les solitudes des uns et des autres se rencontrent. Jean Genet écrivait à propos des œuvres de Giacometti que si elles pouvaient parler elles diraient : « Étant ce que je suis, et sans réserve, ma solitude connaît la vôtre³⁵. »

§27 Reconnaître ses sensations dans l'ivresse de la vitesse et s'identifier dans la parole de l'autre conduit à faire communauté. Le rapport à l'altérité dans *L'Homme foudroyé* est donc ambivalent. Cette ambivalence est à comprendre comme un partage entre « solitude intégrale » et « communion anonyme » telle que cette opposition existe chez Cendrars depuis *Profond aujourd'hui*, en 1917 :

³¹*Ibid.*, p. 433. C'est l'auteur qui souligne.

³²*Ibid.*, p. 512.

³³*Ibid.*, p. 277.

³⁴*Ibid.*, p. 119.

³⁵Genet, Jean, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, L'Arbalète, 2007, p. 69.

Tu vis. Excentrique. Dans la solitude intégrale. Dans la communion anonyme. Avec tout ce qui est racine et cime, et qui palpète, jouit et s'extasie. Phénomènes de cette hallucination congénitale qu'est la vie dans toutes ses manifestations et l'activité continue de la conscience. Le moteur tourne en spirale. Le rythme parle. Chimisme. Tu es³⁶.

§28

Si la solitude est « intégrale » elle ne devrait accepter aucune diminution et refuser de s'ouvrir. L'accord de l'homme avec les manifestations de la vie est condamné à rester « anonyme ». En s'imposant comme les conditions préalables pour reconduire le « chimisme » et le « rythme » de l'univers, la solitude et l'anonymat interdisent la possibilité d'une fraternité.

§29

Pourtant, cette communion aux allures mystiques n'est possible que dans la solitude, et ne vient pas y mettre fin. L'écriture supporte cette contrariété. Dans *L'Homme foudroyé*, elle n'est envisageable que chez celui qui a su à la fois se « fortifier dans l'Amour » et quitter les hommes, parler et se taire :

[...] je quittai mes amis les poètes sans qu'aucun d'eux ne se doutât que je m'éloignais pour m'épanouir et me fortifier dans l'Amour, sur un plan où tout : actes, pensées, sentiments, paroles, est une communion universelle, après quoi, chose que j'ignorais moi-même alors, comme on entre en religion et franchit le cloître dont la grille se referme silencieusement sur vous, sans avoir prononcé de vœux, on est dans la solitude intégrale. En cage. Mais avec Dieu. C'est une grande force. Et l'on se tait par désir du Verbe³⁷...

§30

Inlassablement traversé et exacerbé par le monde, le narrateur en est tenu à l'écart. Tourbillonnant dans les manifestations de la vie qu'il a voulu rassembler, le texte déborde d'un excès de signifiants, et la nécessité de la déliaison s'impose. Être poète, ce serait être partout à la fois, simultanément dans la solitude et dans la communion. Sitôt déliée par une coupure systématique avec l'antagoniste, la relation avec la figure d'autrui est renouée, faisant de l'écriture autobiographique un lieu de recommencement sans fin des sentiments de rupture et de réconciliation.

LE LIVRE DE L'INSTABILITÉ

§31

³⁶ *Profond aujourd'hui*, dans *Œuvres romanesques, précédées des poésies complètes*, t. I, op. cit., p. 342.

³⁷ *L'Homme foudroyé*, op. cit., p. 234-235.

Le poète, maintenu dans la tension entre solitude et communauté, est à la fois dévoreur et rêveur. Mais Cendrars ne se satisfait pas de ce double portrait. Les images possibles du poète se mêlent jusqu'à l'épuisement, et sont également à chercher dans des anti-portraits dans lesquels se lisent, en contrepoint, d'autres rapports à la poésie. Derrière la réunion des liens qui ont été rompus, se glisse le refus de toute normativité et le désir d'une relance permanente des destins possibles, au risque de l'égarement.

Deux anti-portraits

§32 En 1890, Remy de Gourmont dans son roman *Sixtine* formule une interrogation susceptible de turlupiner n'importe quel apprenti artiste :

De quoi donc me servirait la réalité, quand j'ai le rêve et la faculté de me protéiser, de posséder successivement toutes les formes de la vie, tous les états d'âme où l'homme se diversifie³⁸ ?

§33 Cendrars retiendra de la lecture de Gourmont cette grande instabilité du réel, et le possible changement de peau qu'elle implique. En 1919 il se détache de ses origines, afin de quitter une réalité pour une autre, et proclame : « Je ne suis pas le fils de mon père / Et je n'aime que mon bisaïeul³⁹ ». Bien qu'il ne soit plus un poète débutant quand il rédige *L'Homme foudroyé*, il reste fidèle à cette idée d'une force métamorphique de la littérature, qui permet à l'homme de se diversifier. Vingt-six ans après la première publication d'*Au cœur du monde (Fragment)*, il tient encore à se délier de ses ascendants. S'il établit sa généalogie, c'est pour mieux affirmer son appartenance à une autre famille : « [...] ma véritable famille se compose des pauvres que j'ai appris à aimer⁴⁰ ».

§34 Pour Cendrars, ne rien hériter de son père, c'est peut-être éviter le destin tragique d'un homme qu'il peint comme « un être tolérant et bon au point d'en être bête » et comme un raté : « Beaucoup d'idées. Aucun esprit de suite⁴¹. » La figure de Mick dans « Le Vieux port », peintre et manchot, est proche de ce portrait de l'artiste alcoolique et casanier, mais rêvant de voyages et peignant des tableaux évoquant des contrées loin-

³⁸Gourmont, Remy (de), *Sixtine : Roman de la vie cérébrale*, Paris, Mercure de France, « La Bleue », 2016, p. 50.

³⁹ « Hôtel Notre-Dame », dans *Œuvres romanesques, précédées des poésies complètes*, t. I, op. cit., p. 197.

⁴⁰*L'Homme foudroyé*, op. cit., p. 459.

⁴¹*Ibid.*, p. 457 pour les deux citations de la phrase.

taines⁴². Une figure à ne pas imiter parce que l'œuvre de Mick reste enclose, enfermée sur elle-même, invisible, et en même temps, c'est une figure qui menace le poète qui s'obstine dans sa réclusion.

§35

Sur une même logique d'admiration et de répulsion, il s'instaure entre Cendrars et André Gaillard un rapport de filiation dans lequel le premier reconnaît probablement chez le second le poète qu'il fut quand il arrive à Paris au début des années 1910 et qu'il cherche à se rapprocher des écrivains reconnus de l'époque, notamment Guillaume Apollinaire. Le détour par Gaillard permet à Cendrars de récuser les ambitions littéraires qui poussent au carriérisme : « [...] je lui avais donné quelques lettres d'introduction comme si un poète de talent avait besoin de ça à Paris, mais le jeune négociant-navigateur qui avait encore beaucoup d'illusions, avait insisté [...] ». Il dessine le portrait-robot du poète auquel il refuse de ressembler. C'est-à-dire un littérateur qui vise les écoles, les groupes, les manifestes en dépit de la « poésie pure ». Le groupe surréaliste incarne cette tendance « d'affreux fils de famille à l'esprit bourgeois, donc arrivistes jusque dans leurs plus folles manifestations⁴³ ». L'indépendance s'élève comme une posture poétique. Pourtant il n'est pas question de survaloriser le moi et de se suffire. Le rejet de l'idée selon laquelle la drogue est amie du poète en est un bon exemple. Thomas De Quincey, cité par deux fois dans l'œuvre, en faisant figure d'exception à travers sa consommation d'opium, propose une autre relation possible à l'écriture.

§36

Lorsque Cendrars prétend avoir conservé et publié les quelques lignes que Gaillard avait écrites sur le manuscrit de *Dan Yack*⁴⁴, il s'inscrit dans une posture intermédiaire entre le poète des cénacles et le poète individualiste. Dans cette approche, l'écriture progresse par emprunts à d'autres œuvres. Ni plagiat, ni trahison, c'est plutôt une manière de se réinscrire dans une tradition littéraire de la réécriture entre pairs, répandue avant le 19^e siècle. Cendrars veut à la fois être lui-même et tous les autres poètes. Voilà pourquoi, peut-être, à la remarque de Gaillard qui lui lance : « - Oh, Cendrars, tout le monde n'est pas comme vous ! » il réplique après coup : « Qu'en savait-il⁴⁵ ? ». En possédant, comme l'écrit Gourmont, « successivement toutes les formes de la vie » par l'écriture, il peut ressembler à tous les autres. Ne devient pas poète celui qui ne sait pas se réinventer

⁴² Claude Leroy voit dans le passage où Cendrars et Mick partagent une bouteille, le signe d'une réconciliation symbolique de Cendrars avec son père. Voir la « Notice » à l'édition de *L'Homme foudroyé*, collection « Bibliothèque de la Pléiade » dans *Œuvres autobiographiques complètes*, t. I, op. cit., p. 894 – 896.

⁴³ *L'Homme foudroyé*, op. cit., p. 176 pour les trois citations du paragraphe.

⁴⁴ « Ces phrases d'André Gaillard, je ne les ai jamais biffées, et elles furent publiées noyées dans mon texte, quand mon roman parut enfin en librairie, en 1929. » *Ibid.*, p. 175.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 178.

par l'écriture. D'ailleurs, Cendrars conclut le chapitre six du « Vieux port » sur la tentative de suicide prétendue de Gaillard. Ce dernier n'a pas su renaître par son art, tandis que le jeune Frédéric-Louis Sauser s'est débarrassé de ses anciennes ambitions littéraires, et réapparaît sous un nouveau nom.

Une réversibilité infinie

§37

La mue de Sauser en Blaise Cendrars s'effectue au bénéfice d'un tout autre modèle, représenté par la figure de Gustave Lerouge. Celui-ci va lui donner envie de se détourner des gens de lettres, et Cendrars va lui reprendre également quelques lignes, publiées dans le recueil *Kodak*. Certes, par le truchement de Lerouge le narrateur se définit à nouveau par contraste en décrivant un homme timide et faible. En revanche, les vertus qu'il accorde à son appétit de lecture et à son style peuvent apparaître comme les siennes :

Lerouge avait lu tous les livres et annotait toutes les thèses d'université et les revues techniques ou spécialisées dont il recevait journallement une quantité prodigieuse – mais pour détruire l'image, ne pas suggérer, châtrer le verbe, ne pas faire style, dire des faits, des faits, rien que des faits, le plus de choses avec le moins de mots possible et, finalement, faire jaillir une idée originale, dépouillée de tout système, isolée de toute association, vue comme de l'extérieur, sous cent angles à la fois et à grand renfort de télescopes et de microscopes, mais éclairée de l'intérieur. C'était de l'équilibrisme et de la prestidigitation. Ce jongleur était un très grand poète antipoétique [...] ⁴⁶.

§38

Le recours aux télescopes et aux microscopes, signes de l'entremêlement de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, permettent à Cendrars de valoriser un art poétique qui se rapproche de la méthode scientifique et du journalisme. D'ailleurs, pour travailler à la Cornue, il hésite entre « le logis de l'alchimiste⁴⁷ » et « le logis de l'astrologue⁴⁸ », avant de choisir le second. L'astrologue, l'alchimiste ou encore l'ingénieur, dont le recueil *Aujourd'hui* célébrait le travail en 1931⁴⁹, sont autant de portraits « antipoétiques » qui autorisent un renouement avec le portrait de l'inventeur manqué que représente la figure paternelle. Le grand art de ces techniciens est de savoir transmuier les états de la matière

⁴⁶ *Ibid.*, p. 243-244.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 396.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 397.

⁴⁹ « Nous ne faisons plus de la littérature. [...] nous qui voulons créer un style nouveau en collaboration avec les ingénieurs. » *Aujourd'hui*, dans *Œuvres complètes de Blaise Cendrars*, Paris, Denoël, coll. « Tout autour d'aujourd'hui », t. XI, 2005, p. 96 – 97.

et de ramener les grandes lois universelles de la physique à l'échelle humaine. En somme, ils partagent avec le poète le don de la métamorphose.

§39

Revenant sur une règle grammaticale apprise dans l'enfance, « Amour, délice et orgue sont féminins au pluriel⁵⁰ », Cendrars identifie ce qu'il nomme sa « règle d'or de la poésie⁵¹ ». Déclinable à l'envie (« Amours, délices et orgues sont masculines au singulier⁵² »), cette formule porte le signe de la réversibilité. Cette présence du retournement accompagne le poète qui veut changer de masque comme bon lui semble, et qui porte la révolution comme une valeur propre.

§40

La rêverie sur le mot « révolution » dans la troisième rhapsodie gitane détache le terme de toutes références historiques, joue avec ses sonorités et en fait la respiration de la modernité :

“Révolution... révolution”, respiraient les machines. [...] Ce mot se déchiffrait l'oreille béante. “RÉ-VO-LU-TION ” ânonnaient les moteurs râlant. Et dans la puanteur des champs [...] on pouvait déchiffrer sur chacun des panneaux de publicité qui déshonorent les routes qui convergent vers Paris des grandes inscriptions au minimum, [...] qui répétaient des milliers et des milliers et des milliers et des milliers de fois ce même mot “Révolution” comme un article de foi. Mort ou Résurrection⁵³ ?...

§41

Le texte n'écarte jamais le risque de la mort, étape incontournable pour qu'advienne la révolution et, plus fortement, la résurrection par l'écriture. Pour s'arracher à lui-même, le narrateur de *L'Homme foudroyé* poursuit une sorte de dissolution de son être dans la vitesse. Il ne s'agit plus ni d'avaloir le monde ni de l'entendre, mais de s'y disperser volontairement, par un processus d'éclatement de l'esprit et de la chair :

Mais le moteur tourne rond qui m'emporte, ma tête ronronne et je n'oublie jamais qu'au volant je vise le cœur de la solitude, assis dans la joie de la contemplation, le pied sur l'accélérateur. Mes pensées volent. Je n'ai aucun regret et plus de désir⁵⁴.

§42

Dénué de désir ou de regret, que peut-il rester des portraits successifs d'un homme si jamais aucun d'entre eux ne prend le pas sur les autres ? Dans ces conditions, en plein « cœur de la solitude », diffuse comme la fumée qui s'échappe à l'arrière du véhicule

⁵⁰ *L'Homme foudroyé*, op. cit., p. 222.

⁵¹ *Ibid.*, p. 223.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 372-373.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 447.

qui fonce sur la N10, subsiste de la part du poète un désir de disparition, d'effacement, au profit de son œuvre.

CONCLUSION

§43

Pour comprendre d'où provient la couture temporelle des récits que Cendrars initie dans ses trois « prochronies » d'avant-guerre et qui se ressaisit dans *L'Homme foudroyé*, il faut s'arrêter sur son goût de la métamorphose et du mélange des origines. Cette figure de « maître du temps⁵⁵ » est peut-être l'ultime transformation du poète foudroyé, si tant est que ces transformations aient vocation à trouver une finalité. D'un portrait de poète à l'autre, les effets de l'écriture sont constamment interrogés, qu'ils incarnent un fardeau ou une jubilation : « Un poète c'est le ciel et l'enfer⁵⁶. »

§44

Dans cette définition toujours reconduite, se distingue un amour du portrait autant qu'un refus de se laisser résumer à l'un d'entre eux. C'est ainsi que se révèle la part d'infixe de la poésie : serait poétique ce qui refuse d'être figé. C'est pourquoi *L'Homme foudroyé* semble progresser dans la dispersion : tantôt l'écriture permet de rassembler et de dévorer les manifestations de la vie, tantôt elle conduit à la solitude et à la séparation du monde. Les portraits du poète se dissolvent dans cet éclatement. Derrière cette posture imposante d'homme foudroyé, et plus tard de bourlingueur, Cendrars repousse discrètement les bornes de l'identité.

Quelques mots à propos de : Bastien Mouchet

Bastien Mouchet est doctorant et chargé d'enseignement à l'Université Lumière Lyon 2, membre du laboratoire « Passages Arts & Littératures (XX – XXI) ». Il prépare actuellement une thèse consacrée à l'écriture des recommencements dans l'œuvre de Blaise Cendrars, sous la direction de madame Nathalie Barberger. Ses recherches s'élargissent à quelques autres auteurs de la littérature de la première moitié du XX^e siècle. Il est notamment publié dans la revue d'association *Constellation Cendrars* aux éditions Classiques Garnier.

⁵⁵C'est ainsi que Cendrars se présente dans une lettre à Jacques-Henry Lévesque du lundi 6 août 1945 dans laquelle il est question de *L'Homme foudroyé*. Dans « *J'écris. Écrivez-moi.* », *Correspondance Blaise Cendrars Jacques-Henry Lévesque 1924-1959*, Paris, Denoël, 1991, p. 362.

⁵⁶*L'Homme foudroyé*, op. cit., p. 399.

Pour citer cet article

Bastien Mouchet, « Les portraits du poète dans *L'Homme foudroyé* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne],
« Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 16/12/2019,
URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/471>.

Les mobilités de *L'Homme foudroyé*

Corinne Grenouillet

§1

« J'aurai été un des premiers poètes du temps à vouloir mener ma vie sur un plan mondial » déclare Cendrars dans « La Femme aimée¹ ». L'écrivain, qui a voulu oublier qu'il était Suisse, et en tant que tel « ressortissant de républiques minuscules² », a expérimenté la trajectoire du « pépin de citron qu'on a trop pressé entre le pouce et l'index ». C'est par cette image évocatrice que Nicolas Bouvier, autre écrivain helvétique mis à l'honneur par un programme d'agrégation (en 2018), décrivait le parcours de tous ceux qui comme lui ont été chassé de leur petit pays par la verticalité de la « *claustrophobia alpina*³ ». La terre entière était sans doute la seule mesure et le seul terrain possible pour l'ambition vitale et poétique de Cendrars.

¹Blaise Cendrars, « La Femme aimée », *La Vie dangereuse*, Édition complète des œuvres de Blaise Cendrars, Denoël, 1962, tome VIII, p. 579.

²Selon le mot de Pierre-Olivier Walzer, « Blaise Cendrars, un étranger parmi les Suisses de l'étranger », *Intervalles, Revue culturelle du Jura bernois et de Bienne*, n° 18, juin 1987, p. 68.

³Nicolas Bouvier, « Immobile à grands pas. Éloge de la folie et de quelques Suisses vagabonds », in *La Suisse ouverte : Nicolas Bouvier*, Pécs-Vienne, « Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale », 1994, p. 75. Le terme de *Claustrophobia Alpina* figure aussi dans *Histoire d'une image*, qui réunit des textes parus

§2

Reconstituons l'horizon d'attente des lecteurs de *L'Homme foudroyé* en 1945. Grand reporter, collaborateur de *Paris soir* ou de *Vu*, Cendrars s'est alors employé à installer sa légende de baroudeur ou de « bourlingueur ». Celle-ci a pris corps à partir des textes poétiques, titrés significativement « Feuilles de route » ou « Au cœur du monde », des contenus des romans (de la conquête de l'or américain par le général Suter au parcours planétaire de Moravagine en passant par l'expédition de Dan Yack en antarctique), des déclarations du poète du Transsibérien et « du monde entier » qui affirmera à une journaliste : « j'ai le démon du voyage comme chacun à son démon. Simplement c'est chouette de s'en aller, de tout planter là et de boire les pays comme des cocktails⁴ ». *Bourlinguer* (1948) diffusera dans la langue française le mot éponyme et ses dérivés, qui figurent dans les textes antérieurs de l'écrivain⁵. Dans les années 1930, les liens de Cendrars avec le monde du journalisme se sont intensifiés. Ses derniers volumes publiés réunissent ce qu'il nomme des « histoires vraies », la plupart parues dans la presse. Ce genre de la nouvelle censément vécue, illustré par trois recueils, *Histoires vraies* (1937), *La Vie dangereuse* (1938) et *D'Oultramer à Indigo* (1940), accordent une large place aux voyages, à la mer, à des histoires de marins (« T.P.M.T.R. », « L'Amiral »), de croisière en Amazonie (« En Transatlantique dans La Forêt vierge ») ou de bourlingue sur des cargos (« Le Rayon vert »). Les « notes pour le lecteur inconnu » de *L'Homme foudroyé* y renvoient à plusieurs reprises.

§3

Dès son titre, l'image singulière et énigmatique du foudroiement suggère toutefois que cette dynamique a été stoppée, voir anéantie : peut-on être dans le même temps un homme « foudroyé » (terrassé ? arrêté dans son élan ?) et un voyageur, un bourlingueur ? Que subsiste-t-il de la mobilité des histoires vraies dans le nouvel *opus* de Cendrars, à l'écriture si baroque ?

§4

Une lecture qui se focaliserait sur le pittoresque ou l'exotisme de *L'Homme foudroyé*, et plus largement de l'œuvre de Cendrars, serait évidemment réductrice. Le premier vo-

dans la revue genevoise *Le Temps stratégique* entre 1992-1997 (Nicolas Bouvier, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », p. 1155) et dans « Routes et déroutés » (*Ibid.*, p. 1322). Voir l'article d'Anne-Marie Jaton traitant de trois écrivains suisses voyageurs : « La "claustrophobie alpine" et la littérature de voyage (Charles-Albert Cingria, Blaise Cendrars, Nicolas Bouvier) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2001, n° 53, p. 143-157.

⁴ « Avec Blaise Cendrars, vagabond en sursis », Entretien avec Claudine Chonez, *Entretiens et propos rapportés*, in *Œuvres autobiographiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 901.

⁵ Par exemple dans, la phrase-incipit du « Rayon vert » : « Depuis vingt et un jours déjà que j'étais à bord de ce cargo qui bourlinguait au large des côtes d'Afrique avant de piquer vers l'Amérique du Sud, j'avais mes habitudes à bord, des habitudes de phoque » (*La Vie dangereuse* (1940), Denoël, Édition complète des œuvres de Blaise Cendrars, tome IV, 1962, p. 473.

lume des « Mémoires » réclame du lecteur qu'il aille au-delà de la collection de souvenirs et de l'impression d'un pêle-mêle d'anecdotes jetées au fil de la plume. Le livre de 1945 place de fait en son cœur une « initiation à l'écriture », celle de l'homme foudroyé – Cendrars lui-même –, que sa survie engage à tourner le dos au monde et à la femme, et sublimer sa sexualité dans la création littéraire⁶.

§5

Pourtant, les repères auxquels Cendrars a habitué son lecteur sont présents, à commencer par le péri-texte qui développe à l'envi l'isotopie du voyage : l'exergue emprunté au discours de la méthode de Descartes insiste sur le fait que le « livre du monde » procède du voyage où s'épanouit la diversité (d'humeurs et de conditions, des expériences) et où le sujet peut « s'éprouver soi-même dans la fortune ». La dédicace du « Vieux-Port » met l'accent sur « l'expédition dangereuse » réalisée par le docteur Fiolle qui a rendu visite à Cendrars à la Redonne, et l'« arrivée intempestive » de ce dernier chez son hôte en juin 1940. Des lieux variés sont mentionnés : le pays basque dans la dédicace de la première Rhapsodie Gitane (230), le Guatemala dans celle de la troisième (366), tandis que le poète, estimant qu'il a encore « la mer à boire » – ainsi qu'il le dit dans la dédicace de la deuxième Rhapsodie (288), se souvient de tortues de mer endormies se cognant contre la coque d'un vapeur (366).

§6

Si la bourlingue apparaît ainsi comme une composante de l'horizon d'attente du lecteur, peut-on dire pour autant que les « mobilités » sont un enjeu du texte de 1945 ? Le choix de ce terme, si connoté dans notre langue contemporaine, semble anachronique. Il doit être entendu en son sens premier de « capacité à se mouvoir » et « caractère de ce qui peut être déplacé ou de ce qui se déplace par rapport à un lieu, une position⁷ ». Il s'agit en effet d'examiner les allées et venues de Cendrars et de ses personnages, cette « dromomanie » singulière, pour reprendre un terme de la psychiatrie du début du XX^e siècle, qui innerve la plupart des récits de *L'Homme foudroyé*. Elle doit être mise en lien avec des configurations idéologiques d'époque, tant il apparaît que l'éloge de la vitesse ou les considérations de l'auteur sur les mobilités sociales de la banlieue relèvent d'une vision du monde, notamment d'un virilisme, datée. On verra enfin que ce thème participe d'un imaginaire singulier et prégnant, centré sur les routes et les sentes, et que le texte construit la mobilité en écho à une immobilité ambivalente, à la fois subie et nécessaire à la création littéraire.

⁶Nous résumons à gros traits l'analyse d'Yvette Bozon-Scalzitti dans son livre fondateur, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, coll. « Lettera », 372 p.

⁷Nous renvoyons ici aux définitions du TLF.

LA DROMOMANIE DANS TOUS SES ÉTATS

Moyens de transports

§7 Si le livre s'ouvre avec des récits de guerre relativement statiques rompant avec l'inspiration qui semblait jusqu'alors centrale chez Cendrars (1^{ère} partie), quatre titres, « Le Vieux-Port » (titre de la 2^e partie), « La Grand'route » (titre de la 3^e partie, « 3^e Rhapsodie »), « Le chemin brûlé » (titre du chapitre XXV, « 4^e Rhapsodie »), et celui, plus énigmatique de « Roue... roues » (titre du chapitre XXIV, « 3^e Rhapsodie ») renouent avec l'inspiration centrale du poète du Transsibérien : le voyage et les déplacements. Des références précises aux moyens de transport les plus divers foisonnent : transport terrestre (automobiles, locomotives, bicyclette [313], chevaux [411], « voiture attelée » [473], « petite voiture à roues caoutchoutées » de Monsieur Jean [475]), aérien (« avion particulier » de Marc Klark, 473), sur l'eau (transatlantiques, vapeur, pirogue [468]) et même... dans l'eau (scaphandre) :

Quelle merveille que de marcher au fond de la rivière avec des chaussures de cent livres et de faire des enjambées comme avec des bottes de sept lieues !... (261)

§8 Certains saints « bénéficient » d'un déplacement particulièrement efficace : la « lévitation », tel « saint Joseph de Coupertine », un « as » (449), lequel annonce *Le Lotissement du ciel*, dont le saint patron des aviateurs sera le personnage central.

§9 Les trains sont l'objet d'une écriture poétique sensorielle, que Cendrars les entende depuis la banlieue de Paqueta :

le cri des locomotives du Train Bleu ou de la Flèche d'Or qui filaient à toute vapeur parmi les signaux et les sémaphores, sursautant sur les aiguillages, se fracassant dans les tranchées maçonnées, s'engouffrant en coup de poing sous les ponts : « Révolution ! » (372)

§10 ou qu'il évoque une révolution mexicaine « baladant ses longs trains de troupes, les locomotives beuglantes, les wagons-lits pleins de généraux muets » (489). Les trains de *L'Homme foudroyé* parlent en effet une poésie sonore dans laquelle le lecteur retrouve le broun-roun-roun dégradé du Transsibérien de *La Prose* de 1913 :

Et « Ré-Ré-Ré !... » répétait le sifflet lointain des locomotives des grands express internationaux qui s'évanouissaient en coup de vent au fond de la nuit dans une grande traînée de roues : « volution-volution-volution... », et ce même mot était

balbutié, était balbutié dans le tintamarre du cortège qui n'en finissait pas des pou-
belles automobiles qui remontaient de l'autre rive de la nuit apportant l'aube à Paris
(373)

§11

Les navires ou paquebots, comme le légendaire *Normandie* (154) sur lequel l'écri-
vain a voyagé en 1935⁸, ou d'autres, moins connus (et peut-être imaginaires) comme le
D'Artagnan qui le conduit à Marseille (65), le *Normannia*, désigné comme un « cer-
cueil flottant » (498) ou le *Blue Star* sur lequel il pense terminer *Les Confessions de Dan*
Yack car ces « bateaux-frigos » sont « confortables et pas trop rapides » (180) consti-
tuent un autre ensemble significatif dans lequel la nomination du bateau accomplit une
forme de personnification. Mais les voyages en bateaux ne sont pas l'objet de la narration
de *L'Homme foudroyé*.

§12

C'est surtout l'automobile qui est au cœur du livre, de la *Sunbeam*, « qui dévelop-
pait près de 200 chevaux au frein » (171), à la « vieille *Ford* » qui permet à Cendrars de
parcourir Brésil et Paraguay (409), en passant par sa célèbre Alfa Romeo dont la carros-
serie a été dessinée par Braque (463) qui aurait été son moyen de locomotion entre le 3
septembre 1939 et le 14 juillet 1940 (463). Cendrars ne précise pas quel modèle de *Sun-*
beam il utilisait – peut-être la *Sunbeam 3 Litre*, « une automobile sportive de luxe⁹ »
fabriquée à partir de 1924, ou la *Tiger* de 1925 – mais cette marque anglaise s'est rendue cé-
lèbre pour battre plusieurs records de vitesse au moyen de moteurs d'avions. La *Sunbeam*
1000 HP, exemplaire prototypique, était ainsi propulsée par deux moteurs d'avion qui
lui permirent de dépasser les 326 km à l'heure en 1927¹⁰. Rien d'étonnant que les pêcheurs
de la Redonne s'exclame en la voyant : « On dirait un avion » (171). Si les voitures que
Cendrars conduit sont caractérisées par leur puissance et leur résistance, elles sont aussi
parentes de l'air ou du feu, deux éléments centraux dans son univers littéraire. L'Alfa Ro-
meo échappe ainsi, miraculeusement, à un incendie (463) aux accents bien symboliques
si on le met en rapport avec la poétique de la pseudonymie développée dans le livre et
dans l'ensemble de l'œuvre¹¹.

⁸À propos du reportage de Cendrars sur la Normandie, voir Francine Dugast-Portes, « Colette
et Blaise vont en bateau... », in *Cendrars au pays de Jean Galmot : Roman et reportage*, sous la
dir. de M. Touret, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998, Disponible sur Internet : DOI :
10.4000/books.pur.33558.

⁹« Sunbeam 3 Litre », Wikipédia, l'encyclopédie libre,

¹⁰« Sunbeam 1000 HP », https://fr.wikipedia.org/wiki/Sunbeam_1000_hp, page consultée le 25 sep-
tembre 2019.

¹¹David Martens, *L'Invention de Blaise Cendrars, une poétique de la pseudonymie*, Champion, coll.
« Cahiers Blaise Cendrars », n° 10, 2010.

§13 Enfin, deux habitations constituent aussi des moyens de transports : la roulotte des Gitanes déambule sur les routes de l'Allier ou du Loiret et la « caravane-misère », « une cinquantaine de vieux wagons de marchandise achetés à la réforme des chemins de fer » où sont logés des miséreux (263), semble en attente d'un improbable départ.

De l'aventure vécue à la contemplation

§14 Égrenant au fil du texte des souvenirs de voyage, le narrateur adopte bien sa posture habituelle de voyageur qui a vécu les aventures les plus extraordinaires, mais celles-ci ne sont pas directement racontées. Elles sont le plus souvent évoquées sur un mode allusif. Le père François en 1907 connaît ainsi les « aventures » de Cendrars « en Sibérie et en Amérique » (264), tandis que le narrateur se demande si ce n'est pas « sa fugue en Chine, en Sibérie, en Russie¹² — je n'avais pas 17 ans — qui [l'a] si profondément marqué ? » (458). La fréquentation du Criterion, un bar où se réunissent des diamantaires, suscite l'évocation d'un trafic de perles qu'il aurait passées

en fraude, vingt ans auparavant, sur les frontières d'Arménie, de Perse et de Boukhara, par la passe de Mevr et les steppes de Tartarie et de Mongolie, où comme une fumée jaune au flanc des collines chinoises on voit passer les troupeaux d'onagres qui galopent en toute liberté — et où je me sauvais des coupeurs de têtes lancés à ma poursuite (500).

§15 Une nouvelle fois, il est question d'aventures adolescentes. La narration se situant en 1923, l'épisode renvoie à l'année 1903, donc aux 16 ans de l'écrivain, cet âge mythique inscrit dans le deuxième vers de *La Prose du transsibérien* (1913)¹³. Le voyage passé revêt l'allure d'un roman d'aventures échevelées lu dans les feuilletons du début du siècle ou écrit par un Gustave Le Rouge. L'imaginaire de la grande prose de 1913 n'est pas loin. Le voyage est d'abord livresque, traversé de motifs imaginaires (les coupeurs de tête) et d'images de mouvements entraînant (franchissement de frontières, galopade d'animaux sauvages).

§16 Cendrars se dote ainsi d'un long passé de voyageur et d'aventurier, sans qu'il prenne la peine d'en développer les épisodes. Qu'il ait l'impression d'apporter la « liberté » et « l'air du large » dans les rédactions des journaux de 1923 est parfaitement cohérent avec cette posture (289). Il se décrit comme un homme en perpétuelle partance, jamais installé,

¹² Cendrars mêle, comme à son habitude, le factuel et le vérifiable (la Russie ou le voyage à New York depuis Libawa [400]), à l'invérifiable (la Sibérie) et au fictionnel (la Chine, l'Amérique avant 1907).

¹³ « En ce temps-là, j'étais en mon adolescence / J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon enfance / J'étais à 16 000 lieues du lieu de ma naissance ».

en transit en France : s'il va voir Lerouge, c'est « [e]ntre deux voyages » (251). S'il décrit des habitudes ou un quotidien, ce sont ceux d'un voyageur en pays lointain, telle la manie qui consiste à examiner les photographies exposées dans les vitrines de photographes (466). Ses souvenirs renvoient à des impressions et des senteurs lointaines (le « bol de lait créole » au Brésil, 55). Le texte fourmille d'anecdotes de voyage¹⁴, notamment en Amérique du Sud, qui constitue un chronotope essentiel de la dernière Rhapsodie.

§17

Pourtant ce livre n'est en rien un ensemble de souvenirs pittoresques glanés durant des voyages en pays lointains. À l'inverse des romans et des histoires vraies, *L'Homme foudroyé* privilégie des lieux situés en France – Marseille, la banlieue parisienne, l'île de France –, donc favorise une évocation du proche au détriment de contrées éloignées. Quant au voyage proprement dit, il est fait ou à faire, davantage qu'il est narré.

§18

De fait, dans « Le Vieux-Port », voyages et déplacements sont surtout liés à l'observation de paysages. Les bateaux qui passent au large et les trains qui transitent sur le viaduc de La Redonne suscitent une puissante fascination chez le locataire de l'Escarayol qui s'apparente davantage à un villégiateur qu'à un aventurier. Observant les allées et venues des bateaux depuis sa terrasse, muni de sa longue vue, Cendrars voyage en effet par procuration ; il se montre incapable de détacher son regard du trafic dans une calanque (133). L'image saisissante d'un piano à queue qui voyage à dos d'homme dans les Andes boliviennes constitue une déambulation onirique et picturale dont Cendrars est spectateur davantage qu'acteur, même s'il a pu l'observer au cours d'une chevauchée en Bolivie.

Je me souviens que chevauchant dans la Cordillère des Andes à la recherche des ruines d'un temple (ou d'une forteresse ?) inca, dans l'ouest de la Bolivie, dans une région où les montagnes sont les plus désolées, les plus plissées, les plus pelées et le pays le plus arriéré, et le plus désertique du globe, je vis durant une semaine un piano à queue évoluer sur le terrain, franchir les crêtes, descendre les pentes souvent à pic, tantôt devant, tantôt derrière mes trois mulets, à ma droite, à ma gauche, sans que jamais dans ces éboulis de trois mille ou ces tas de cailloux de deux mille mètres, pressant ma mule ou la retenant je ne pus rejoindre ce piano déambulatoire qui m'intriguait furieusement ni faire étape avec lui [...] (411).

§19

Une autre façon de voyager mentalement réside enfin dans l'illusion théâtrale procurée par les toiles peintes déroulant un paysage en arrière-plan de la scène. Celles du théâtre du Grêlé (346) font « défil[er] en sens inverse les arbres, d'une route nationale,

¹⁴On songe aux considérations sur la manière dont il faut chasser le tatou (450).

des poteaux télégraphiques et des bornes kilométriques¹⁵ » (346).

Départs et arrivées

§20

Les déplacements entament chapitres et séquences, hormis dans la première partie qui occupe, sous cet aspect, une place à part. Dans « Secrets de Marseille » et ce, dès la deuxième ligne, Cendrars « débarqu[e] » dans la ville « descendant d'un paquebot » ; la ville est alors présentée dans son rapport avec la dissimulation (65-67), avant que le texte ne revienne au « paquebot » initial, qui de nouveau « accost[e] » dans la ville présentée comme celle « de l'arrivée » (68). L'arrivée est ainsi narrée deux fois¹⁶, une proposition courte, « J'arrivais d'Égypte et du Haut-Soudan » (68), cassant le rythme des considérations sur Marseille, à la syntaxe plus ample, et engrenant l'action proprement dite autour du *Je* constitué comme personnage principal. Quelques cinquante-neuf pages plus loin, le début de « La Redonne » narre une deuxième arrivée de Cendrars, « quelques années plus tard » (115), cette fois-ci par la route. Le récit accompagne l'écrivain « dépass[ant] le calvaire à la sortie du village [le Tremblay sur Mauldre, vers Versailles, aujourd'hui dans les Yvelines] » et attaquant une « côte du Temps Perdu » (115) au nom proustien évocateur. Il y a bien « redonne » au sens où le poète revient sur les lieux, avec une précision dans l'itinéraire qui ne manque pas de retenir l'attention : « nous allons toujours légèrement appuyer à droite » (115-116), ce qui le fait arriver « à droite de Marseille » (116). Une ville ne connaissant pas de latéralisation, cette mention semble curieuse. C'est en effet l'homme de la main gauche – pour reprendre la formule de Claude Leroy¹⁷ – qui revient allègrement dans le Sud, en pleine possession de ses moyens physiques et mentaux.

§21

Les Rhapsodies mettent en scène, elles aussi, des arrivées marquantes. La première commence *in medias res* sur une arrivée qui enclenche l'action narrative : celle de Cen-

¹⁵Un même type de toile peinte a été utilisée lors de l'animation proposée aux visiteurs de l'Exposition Universelle de Paris par le Pavillon de l'Asie russe (1900) et qui leur donnait l'illusion de voyager en Transsibérien : les visiteurs s'asseyaient dans les wagons, mis en branle pour donner l'illusion du mouvement, tandis qu'une toile se déroulait en arrière-plan donnant celle que le train avançait. Selon Christine Le Quellec-Cottier, le jeune Freddy Sauser aurait peut-être voyagé là pour la seule et unique fois de sa vie en Transsibérien. (*Blaise Cendrars, un homme en partance*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010).

¹⁶Signalons qu'à l'inverse de Marseille, Lisbonne est dépeinte comme la ville des « adieux » (454), allusion indécodable par le lecteur à la séparation d'avec Raymone partie en tournée avec Jouvet en Amérique latine pendant l'Occupation.

¹⁷Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, 360 p.

drars accompagné de Fernand Léger aux puces du Kremlin-Bicêtre de Cendrars (231). La seconde s'ouvre sur l'arrivée de Cendrars au *Petit parisien* (289). La troisième le révèle déjà « installé » chez Paquita (368), l'arrivée à la Cornue étant narrée ultérieurement. Quant à la quatrième, elle démarre sur les chapeaux de roues, avec un départ – non une arrivée – depuis le Tremblay.

§22

Dans deuxième Rhapsodie, une étrange arrivée propulse Cendrars, en 1917, dans cette curieuse « Suisse en miniature » (309), vers Méréville, où il renaîtra à l'écriture. La métaphore de l'océan suggère que toute arrivée, même à travers un champ de blé, relève chez lui de l'imaginaire du débarquement en bateau :

... C'était en plein midi par un brûlant jour d'été. Je marchais à travers champs dans un océan de blés dont les ondes se mouvaient jusqu'à l'horizon et se refermaient sur mes pas avec un bruit d'eau. Pas un arbre, pas un clocher ne venait interrompre cette somptueuse monotonie profonde comme celle du ciel où j'avais, en m'enfonçant dans les épis, et j'allais, et j'allais quand, tout à coup, le pied me fit défaut, et je roulai au fond d'une faille qui s'amorçait dans les blés, descendait, s'élargissait, se creusait, s'ouvrait, découvrant une Suisse en miniature au-dessous du niveau de la plaine de l'Orléanais, tout un menu relief accidenté, [...] (309)

§23

D'autres motifs surgissent dans ce passage si riche. L'arrivée se fait par hasard, « l'alant », soit la force qui propulse dans une direction, domine, avant que le narrateur ne « roule » dans cette « Suisse » située « au-dessous du niveau de la plaine de l'Orléanais ». Que dans cette « faille » matricielle et féminine Cendrars retrouve le pays originel dont il est si rarement question dans l'œuvre fait sens. Cette arrivée est aussi une régression vers l'origine, c'est-à-dire le monde féminin située « au-dessous » du niveau de la plaine, dans un espace à la fois dissimulé et servant de soubassement.

§24

Si *L'Homme foudroyé* est travaillé par une mythologie de l'arrivée ou du débarquement, il est plus sûrement encore tissé du motif du départ, qui se mêle à celui de la disparition, du « congé » donné au monde¹⁸. Les dernières séquences du « Vieux-Port » sont ainsi marquées par des références au départ, imminent, au Brésil :

Tout me pressait. Tout me poussait. Ayant mis cette affaire brésilienne en marche, il était temps de m'exécuter. Je devais partir. La date de mon départ était fixée. J'avais retenu ma place à bord d'un Blue Star. J'embarquais à Boulogne dans la deuxième quinzaine de mai. Je n'avais plus qu'un mois à passer à La Redonne. (179)

¹⁸Sur le « congé » de Cendrars à la poésie et aux poètes, se coulant dans le moule du genre médiéval éponyme, nous renvoyons aux analyses de Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, op. cit., p. 22-25.

§25 Ce thème du congé, voire de la disparition, est inauguré par Sawo, l'ami gitan rencontré à la guerre. C'est lui qui montre à Cendrars la voie à suivre en disparaissant « une belle nuit, rentrant à Paris par le train, sans un mot d'explication, sans un mot d'adieu » :

je ne tardai pas à suivre son exemple, en ce sens que je partis un beau jour droit devant moi à travers champs, l'attrait de ma gitana ne pouvant me retenir plus longtemps [...] (308)

§26 Dans la troisième Rhapsodie, Cendrars est enfermé dans la Cornue, enserré dans la double ceinture de la banlieue, à l'intérieur d'un lieu clos étouffant. Cafardeux, il rêve alors de départ :

... Et quand je songeais aux villages des singes dans la forêt vierge, pleins d'éclats de rire et de joie de vivre, cela me foutait le cafard et j'avais envie de partir, de repartir... (428)

§27 Cette envie se constitue en motif récurrent de la séquence, en lien avec les « romannichels » installés non loin de l'enceinte du château de Paquita :

Ces nomades...
Eux aussi me fichaient le cafard. J'avais envie de reprendre la route, la grand'route... (429)

§28 Les raisons invoquées au départ sont multiples. Dans un cas, il s'agit de partir pour retrouver la femme aimée :

[...] en 1929, à la suite du krach de New York, les financiers se jetant du haut des gratte-ciel dans la rue, Daïdamia avait dû retourner dans son pays perdu et j'avais envie d'aller lui rendre visite, la surprendre dans son exil, lui apporter une bouffée d'air de Paris. (432-433)

§29 mais le désir amoureux semble moins fort que le besoin de solitude que seul comble le voyage :

Partir. Prendre la route. Rouler à tombeau ouvert sur la grand'route, de Paris au cœur de la *solitude*, de l'autre côté du monde, au volant de mon engin, le pied sur l'accélérateur, rouler sur mes quatre roues à 160 à l'heure, foncer droit devant moi, de borne kilométrique en borne kilométrique. (433. Je souligne)

§30 Les « estradas de rodagem » du Brésil nourrissent ce désir de solitude : « on peut [...] rouler des jours et des jours sans [...] rencontrer âme qui vive et sans même faire lever un oiseau tellement la chaleur est accablante » (450) ; « on peut s'y abandonner au démon de la solitude dans les solitudes effarantes des campos », précise Cendrars (450), un démon qui en rappelle un autre, le « démon de l'écriture, le pire de tous » (471).

§31 Le motif de la création se tisse donc d'emblée au déplacement dans l'espace. Les personnages évoqués en font foi.

Navigateurs, Gitans et création littéraire

§32 Parmi ceux-ci, le lecteur est frappé par la proportion de navigateurs. Comme René Rouveret, « un ancien matelot » (55) avec lequel Cendrars navigue, Édouard Peisson, à qui il s'adresse dans sa lettre liminaire, est un homme de la mer, en l'occurrence un ancien capitaine de la marine marchande. André Gaillard, rencontré à Trébizonde, occupe de son côté la fonction de « subrécargue¹⁹ » d'un navire, et il est désigné comme un « négociant-navigateur » (176). Ces trois personnes ont partie liée avec le livre, Rouveret comme « illustrateur » du *Vieux-Port* dans l'édition de luxe publiée par Jean Vigneau (qui paraît en 1946), Gaillard comme animateur des *Cahiers du Sud* et comme poète, Peisson comme auteur de nombreux récits maritimes dont *À destination d'Anvers* (1943), copieusement cité par Cendrars (57-58).

§33 Tous trois sont présentés comme des « amis » : Cendrars demande ainsi à Peisson, d'être le « parrain » de sa « production future » (13). Qu'il formule une telle demande doit être mise en lien avec le symbolisme du nom de l'ami écrivain où se nouent les motifs poétiques et symboliques qui traversent le texte : s'apparentant à un pseudonyme²⁰, « Peisson » évoque phoniquement et graphiquement le *poisson*, animal vivant dans la mer et motif christique traditionnel en lien avec le thème de la résurrection si cher à Cendrars.

§34 Quant à Gaillard, de dix ans plus jeune que Cendrars (1898-1929), il est présenté avec bienveillance et amusement, comme celui qui a écrit plusieurs lignes qui devaient être insérées dans le manuscrit du *Plan de l'Aiguille*, rédigé à la Redonne au printemps 1927 (175), Cendrars parlant même à ce sujet d'une « idylle entre poètes » (175).

¹⁹ Terme appartenant au lexique du commerce maritime et désignant une « personne choisie par un armateur ou un affrèteur et embarquée sur un navire pour assurer la gestion de la cargaison, sa vente et le réapprovisionnement du navire pour le retour ». Le *TLF* qui donne cette définition la fait suivre du passage de *L'Homme foudroyé* où le terme apparaît : « J'avais rencontré André Gaillard pour la première fois à Trébizonde, où il faisait escale en qualité de subrécargue, je crois à bord d'un vapeur de la Cie Paquet ».

²⁰ D'où sans doute sa place dans le livre.

§35

Enfin, un quatrième navigateur, Mick, personnage fictif dont le « pilotis » est le peintre Gabriel Laurin²¹, s'inscrit dans ce paradigme des marins créateurs : il a fait le tour du monde (160) avant de s'installer à la Redonne. Amputé du bras droit comme Cendrars, il est l'auteur de toiles peintes, dont les sujets, à la Douanier Rousseau, ne sont pas sans évoquer des thèmes que Cendrars affectionne :

Il y avait là un trois-mâts, avec un pavillon noir à la corne, et, parmi les cocotiers, des femmes de couleur et des hommes armés, probablement des pirates faisant la nouba avec des indiennes (147)

§36

À travers ces personnages d'artistes-navigateurs, Cendrars s'attache à nouer la création artistique et le voyage – notamment sur mer. Des images poétiques associent d'ailleurs ces personnages (ou certains lieux) à la navigation ou au transport ferroviaire. La femme à Mick est comparée à un « mousse » astiquant « l'habitable de son commandant » (154) ; et le rez-de-chaussée de La Cornue est décrit comme « long et étroit comme un wagon-lit » (391).

§37

Centraux dans le récit, les Gitanes sont dépeints comme des nomades et des vagabonds qui ne peuvent tenir en place : « partir [est] le verbe des vagabonds » dit le narrateur à propos de la Mère, qui a fui avec son premier mari (317). Et les pérégrinations de cette dernière sont, elles aussi, associées à un livre, la Bible, et à des images, des « estampes classiques » (316), ce qui montre que tout voyage est aussi et peut-être surtout livresque, comme le sont les sources de Cendrars, qu'il ne tire pas de son expérience propre, mais qu'il a emprunté à des livres identifiés par Yvette Bozon-Scalzitti et repris par l'ethnologue Patrick Williams²².

²¹Né en 1901, le peintre Gabriel Laurin vivait à Aix-en-Provence au moment de la rédaction de *L'Homme foudroyé*. Il avait perdu sa main droite, comme Cendrars, à l'âge de 16 ans, lors d'une explosion dans un atelier de construction navale. Ami du musicien Darius Milhaud, du couturier Paul Poiret, de Francis Picabia et de Max Jacob, il devait se lier d'amitié avec Cendrars quand celui-ci s'installa dans le Sud. Résistant de la première heure lors de la Seconde guerre mondiale (il cachait chez lui des aviateurs anglais et canadiens), il entra dans la clandestinité, alors qu'il avait eu la possibilité de rejoindre sa femme aux États-Unis en 1941. Il est question de Laurin dans la périphrase « le fils d'une servante » (399) et de ses hauts faits d'armes, dans la note 1 des pages 399-400 évoquant la Libération d'Aix-Marseille. Voir [Monique Chanler Laurin], « Biographie de Gabriel Laurin », <http://www.gabriellaurin.com/Biographie.htm>, page consultée le 30 septembre 2019.

²²Yvette Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, note 175 p. 331, met en évidence la source livresque « la plus probable » de la documentation de Cendrars sur les Gitans : le livre de Martin Bloch, *Mœurs et coutumes des Tziganes* (1936). Patrick Williams de son côté étudie en détail « “Les nomades de la porte” : Gitans dans les “Rhapsodies gitanes” » in *Cendrars et “L'Homme foudroyé”* publié sous la dir. de Claude Leroy, Nanterre, Université de Paris X, 1989, *Cahiers de sémiotique textuelle* n° 15, p. 65-85.

§38 Quant à Sawo, l'ami « gitane », déserteur de la Grande guerre, il constitue à la fois une figure de dromomane et, pour sa façon de parler, un homme du verbe, notamment dans le dernier chapitre où il retrace au discours direct l'histoire des démêlés entre les deux tribus gitanes. Voyage et parole sont réunis chez lui, comme ils le sont dans la vie de Lerouge, autre figure de créateur, très intéressé (comme Cendrars) par la « gent vagabonde » (242), ne serait-ce que parce que sa propre femme, Marthe, et, elle aussi, une Gitana. Cette dernière se mettra d'ailleurs « en ménage » avec une « fille de la batellerie » (256), Antoinette, enfant du scaphandrier Gustave.

§39 À cette galerie il conviendrait d'ajouter Paquita, certes une sédentaire, mais une femme venue d'Amérique du Sud, et ayant donc connu l'exil. Sa collection de poupées en fait une créatrice dont la puissance d'invention diffracte, elle aussi, l'image de l'auteur dans son texte.

§40 Moyens de transport, allusion à des aventures adolescentes en pays lointains, arrivées et surtout départs inscrivent les mobilités au cœur de L'Homme foudroyé dont elles structurent l'écriture. La proportion significative de personnages qui ont partie liée à la fois avec la dromomanie et avec la création artistique affirme la possibilité d'être à la fois un voyageur et un poète.

CONFIGURATIONS IDÉOLOGIQUES : MOBILITÉS INDIVIDUELLES ET SOCIALES

Mobilités individuelles

§41 La mobilité cendrarsienne engage un rapport particulier à la virilité, et un discours sur celle-ci.

Aventure

§42 Cendrars a choisi de longue date de placer son œuvre sous le signe des trains et des bateaux. Or depuis le XIX^e siècle, les gares et les ports, les transports maritimes et ferroviaires, sont des mondes d'hommes investis par des pratiques et des imaginaires masculins²³.

§43 La figure du reporter auquel il prête sa plume dans les années 1930 réactive celle de l'aventurier dont le mythe, décrit par Malraux²⁴, tresse les motifs de l'éloignement loin

²³Sylvain Venayre, « Les valeurs viriles du voyage », *Histoire de la virilité*, tome 2. *Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle*, sous la dir. d'Alain Corbin, Seuil, coll. « Points », 2011.

²⁴André Malraux, « Le mythe de l'aventurier » in *Le Démon de l'absolu, Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 819-840. Cité par Sylvain Venayre dans « La virilité

de l'Europe (soit un ailleurs où la nature et le climat sont hostiles, et les animaux dangereux), une certaine conception de l'aventure comme poésie ou comme « modalité esthétique de l'existence²⁵ » (Jankélévitch) et affirme « l'individualisme absolu de la dissidence » (Sylvain Venayre²⁶). Si la figure de l'aventurier persiste surtout en arrière-plan de *L'Homme foudroyé*, roman déceptif pour celui qui souhaiterait y lire les aventures d'un bourlingueur, l'individualisme reste bien au cœur de la « vision du monde » de Cendrars, ainsi que l'a mise en lumière Michèle Touret pour les romans des années 1920²⁷.

Corps en mouvement

§44

Cet individualisme se marie à une exaltation du corps en mouvement. Celui de Cendrars est constamment mis en scène, bondissant et sautant pour ne pas perdre de temps, notamment lors des scènes d'arrivées :

Le paquebot à peine accosté, j'avais sauté à quai, puis bondi dans un taxi pour me faire conduire dans un café du Vieux-Port [...] (68).

[...] nous étions à peine sautés du tram [...] que [...] de coups de sifflets retentirent (231).

§45

La tonicité du corps est un des attributs de la virilité. Être un homme revient aussi à savoir faire bouger son corps, faire preuve de vitalité, être sportif. Ce corps en mouvement et donnant son plein dans une intensité de tous les instants s'observe dans la danse « à corps perdu » (« avec la Tite, avec la Berthe ») ou la nage (« je courus faire une pleine eau » « je m'ébattais dans cette conque parfaite qu'est la Redonne » 119).

§46

La main coupée n'entrave pas la virilité explicite²⁸ même si la mutilation a pu être vécue dans le secret et écrite comme une féminisation²⁹. Le texte peut se lire à plusieurs niveaux, et le premier d'entre eux affirme la puissance virile d'un corps déployé dans l'espace. Cendrars se déplace en effet avec agilité et rapidité, maîtrisant son corps, comme le

ambigüe de l'aventurier » in *Histoire de la virilité*, tome 3, sous la direction de Jean-Jacques Courtine, Seuil, coll. « Points », 2011, p. 340, voir son développement p. 336-344.

²⁵Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Paris, Aubier, 1963, p. 30. Cité par Sylvain Venayre, *ibid.*, p. 342.

²⁶Sylvain Venayre, « La virilité ambigüe de l'aventurier », art. cit., p. 343.

²⁷Michèle Touret, *Blaise Cendrars. Le Désir du roman (1920-1930)*, Paris, Champion, 1999, p. 87-128.

²⁸« ayant glissé mon bras gauche sous le bras de la Tite et appuyant mon bras coupé sur l'épaule de la Berthe, heureux entre ces deux femmes, grasses et rieuses »

²⁹Nous renvoyons aux analyses d'Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, op. cit., *passim*.

montrent les verbes de mouvement utilisés pour décrire sa « folle descente » des hauteurs de l'Escarayol jusqu'à La Redonne :

Je bouclais la lourde et les fenêtres du rez-de-chaussée. Je me laissais couler par un raccourci, cascadais dans les rochers, sautais d'un bloc à l'autre dans une carrière abandonnée qui ressemblait à un escalier de géants, longuais sur un petit parcours la voie ferrée, puis, à l'entrée du grand viaduc de La Redonne, je dégringolais le haut talus de la Compagnie, entraînant les éclats de caillasse dans ma glissade et m'écorchant aux fils de fer et aux piquants des jeunes plants des acacias et aux tranchants des agaves. En moins d'une demi-heure j'étais arrivé et à table [...] (127).

§47

Les jeux d'eau et les randonnées associent l'homme et le chien dans le même dynamisme joyeux : « je la flanquais à l'eau [Volga], et j'y sautais moi-même, la tête la première » (132) « Nous vagabondions par monts et par vaux, toujours au bord de mer pour jouir du soleil et du ciel » (132). Une virilité conquérante s'exprime aussi dans la rapidité d'exécution des actions et l'impatience devant la placidité d'autrui : Cendrars plaque ainsi ce « gros lambin » de Léger (232) « au pas d'herbager³⁰ normand » (241), annonçant dans le taxi qui l'emporte : « Au *Criterion* [...] Je suis pressé ». Cette exaltation de la virilité et de l'énergie individuelle laisse entrevoir une influence nietzschéenne, peut-être même une référence implicite à la « grande santé » cher à l'auteur du *Gai savoir*.

§48

Quand Cendrars affirme qu'il a « horreur des compétitions » (449), il suggère qu'il a atteint la sagesse des « gens vites » (449). Pourtant de nombreux indices révèlent l'importance pour lui d'être le premier. Il peut prendre possession des lieux, comme le ferait un explorateur devançant un concurrent. L'arrivée sur un territoire devient alors occupation des lieux au sens d'appropriation. « Marseille appartient à celui qui vient du large » déclare-t-il (65), alors qu'il vient précisément de « débarquer, descendant d'un paquebot » (65). Dans une « clairière de la forêt vierge », il arrive ainsi « bon premier » (410) au-delà d'une route... qui n'est pas encore terminée :

En effet, une route était jalonnée quelque part, du côté de Santa-Rita, à 300 kilomètres de là, et seule ma vieille Ford, qui en avait vu bien d'autres durant mes vagabondages au Brésil, avait pu franchir les embûches et les mauvais pas de la piste qui m'avait mené bon premier dans cette clairière (410)

§49

Parvenu aux confins du monde civilisé représenté par la route, l'écrivain s'apparente alors à un explorateur chargé d'élucider les taches blanches des cartes géographiques.

³⁰C'est-à-dire qui élève des bestiaux dans des herbages.

§50

L'écrivain par ailleurs se met en scène comme celui qui conduit le mouvement, et sait où il va³¹, tandis que ses acolytes ne peuvent pas toujours le suivre. « Le Vieux-Port » fabrique ainsi un système d'opposition entre l'agilité du randonneur dans la montagne provençale et la maladresse de ses invités, à l'origine de chutes graves comme celle, bien réelle, d'André Gaillard, « le dimanche d'après Pâques 1927 » (187) et dont celui-ci ne se remettra jamais tout à fait³². Cette chute, mise sur le compte du suicide, revêt une valeur symbolique dans l'économie de l'œuvre : Gaillard, le séducteur, n'a pas su/voulu s'éloigner des femmes, et s'en est trouvé puni.

Immobilisme féminin

§51

Dans cette appétence virile pour l'aventure et l'action, dans cette volonté d'aller toujours plus loin, toujours plus vite, d'arriver le premier – et d'être le seul, Cendrars rencontre des obstacles, incarnés par les femmes. Diane de la Panne est ainsi à deux reprises clouée à un endroit avec ses bagages, « au centre de l'Afrique » où Cendrars la rencontre « en tête à tête » avec sa « montagne de bagages » (86), puis à Marseille. Alors que les exploratrices et les voyageuses sont parvenues peu à peu à s'imposer dans le monde du voyage, alors qu'Élisabeth Prévost, l'amie de Cendrars qui servit de modèle au personnage de « Diane de la Panne » et qui se reconnut en lui, avait traversé toute l'Afrique, seule au volant d'une vieille Ford à l'âge de 23 ans³³, Cendrars construit un personnage dont la principale caractéristique est de parvenir ou chercher à entraver le mouvement viril :

avant de l'avoir rencontrée, nous brûlions les étapes, marchant bon train (87)

§52

Sans compter que « Diane » est ridicule, empêtrée qu'elle est dans ses multiples bagages...

§53

L'Homme foudroyé n'a de cesse, en effet, de dénoncer le « pouvoir maléfique de la femme », qui est « une force paralysante³⁴ » et cette configuration mouvement/immobilité intègre une représentation des « valeurs maudites de la féminité », soit « la clôture, le repli sur soi, l'immobilité, la fixation au passé, la lassitude vitale, le masochisme, la nuit, la

³¹Par exemple, il « entraî[n]e Léger sur la sente qui contourne le cimetière de Gentilly » (239). Je souligne.

³²André Gaillard meurt le 16 décembre 1929 à l'âge de trente-cinq ans.

³³Voir la chronologie des *Œuvres autobiographiques complètes*, t. I, sous la dir. de C. Leroy et la collab. de M. Touret, Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. LXXXI.

³⁴Yvette Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, p. 147.

mort » ainsi que l'analyse Yvette Bozon-Scalzitti³⁵. Les hommes qui n'ont pas su mettre à distance les femmes, tels André Gaillard ou Mick dans « Le Vieux-Port », en périssent.

§54

Contrairement à eux, Cendrars vit en solitaire et fait preuve de « froideur » avec les femmes, sauf dans un cas : Mme de Pathmos³⁶ parvient à retarder son départ au Brésil, sans toutefois lui faire manquer le bateau qu'il doit prendre à Boulogne. « La femme en noir », arrive à la Redonne dans une Rolls-Royce, qui vient « obstru[er] l'étranglement du chemin de La Redonne à son débouché sur la G. C. 30 », et « s'insinuer entre mon élan de départ et mon lointain but d'arrivée, agir comme frein prémonitoire et m'obliger à stopper [...] » (189). Ce personnage apparaît plus comme un agent retardateur que comme une force « paralysante ». La séquence consacrée à ce personnage a été introduite par un vers issu des *Feuilles de route* et qui sonne comme une des devises personnelles de Cendrars : « *Quand on aime il faut partir* » (179). La femme qui attache en un lieu n'est en effet ni compatible avec la mobilité du voyageur, ni avec la création littéraire qui exige la solitude. L'homme doit être seul pour s'accomplir.

§55

Les femmes sont ainsi partie prenante de l'immobilité. La curieuse « négresse » qui attend son homme sur son canapé rouge (411), entourée d'enfants, illustre bien la passivité féminine, et sa subordination à l'homme. Même la Mère gitane, qui a « fui » son premier mari et vit dans sa roulotte, par excellence un outil de mobilité, n'est pas associée au mouvement : Cendrars souligne qu'elle dirige tout, « sauf les pérégrinations » (323).

§56

Dans le passage le plus violemment misogyne de *L'Homme foudroyé*, Cendrars compare les femmes à des « chiennes », vouées à l'attente et la procréation.

Que font-elles sur terre ? Elles attendent. Elles attendent quoi ? Elles ne savent pas, qu'on les choisisse, qu'on les prenne. Elles chient des gosses. Et quoi encore ? Elles saignent... Ce sont des chiennes. Pas une qui ne le soit pas. (485)

§57

Quand bien même Cendrars a fait montre de sa complicité avec une femelle canidé dans « Le Vieux-Port », le terme de « chienne » revêt ici des connotations sexistes particulièrement choquantes pour un lecteur, et *a fortiori* une lectrice, de 2019. Assignées au bas corporel, aux excréments et au sang, les femmes sont condamnées à l'immobilité et à l'expectative sans avoir la possibilité d'être motrices d'une action.

§58

³⁵*Ibid.*, p. 148.

³⁶Une première ébauche de ce personnage, avec le même patronyme, se trouve dans « L'Amiral », histoire vraie recueillie dans *D'Oultramer à Indigo* (Denoël, Éditions des œuvres complètes de Cendrars, 1965, t. VIII). « Mme de Pathmos que tout le monde croyait être mon flirt » (p. 102) y est évoquée p. 88, 94, 100 et 108.

Simone de Beauvoir, quelques années après la parution de *L'Homme foudroyé*, sous-crira à ce constat de la passivité féminine dressé par Cendrars, mais elle replacera cette question dans un contexte culturel et sociologique/philosophique dans lequel la femme est assignée à ne jamais être que l'Autre d'un sujet masculin, empêchée par son éducation à devenir un sujet autonome et agissant. Elle dénoncera cet état de fait culturel, alors que Cendrars essentialise « la » femme dans un système polarisé qui oppose les sexes, le « deuxième » suscitant chez lui dégoût et répulsion. Ces affects trouvent d'autres modalités d'expression dans le livre, dont ils nourrissent en profondeur la structure symbolique : les motifs de l'obstacle, de l'attente et de l'immobilité n'en sont que des épiphénomènes, qui témoignent que le virilisme de Cendrars est clairement un anti-féminisme.

Automobile et vitesse

§59 L'éloge vibrant de l'automobile du « Chemin brûlé » (quatrième Rhapsodie) apparaît en lien direct avec la virilité et revêt de nombreuses significations sexuelles, que Cendrars signale tout en prenant soin de s'en distinguer pour son propre compte.

§60 Malgré son âge avancé et son alcoolisme, le père François, amoureux de la vitesse automobile, est ainsi une intéressante figure de masculinité. Il se met à siffler des airs de « contredanses » et valse avec Antoinette (260) comme Cendrars avec la Tite et la Berthe. D'ailleurs les scaphandriers invitent ce dernier à se méfier de lui³⁷, car il est un homme qui a de « bonnes fortunes avec les bourgeoises » (261). Or celui qui utilise son fouet pour se tirer d'affaire contre les bandits (261) et l'exerce dans une joute virile contre Lerouge est possesseur d'une de ces « sacrées mécaniques [...] si rare à l'époque [en 1907] », une automobile décrite comme une « rossinante trépidante » (267), allusion au cheval maigre et efflanqué de don Quichotte (le père François avait été cocher avant d'être « roulier » en automobile). Ce personnage apparaît comme une autre figure du dromomane, et rien d'étonnant qu'il préfère pour aller à Saint Ouen « le grand tour » à la ligne directe (268) et qu'il soit, tout comme Cendrars lui-même, incapable de fixité :

Depuis qu'il était veuf, qu'il avait pris sa retraite, qu'il avait vendu son écurie pour acheter son singulier coucou le père François avait cent et une bonnes raisons pour continuer à parcourir la route, la première étant qu'*il ne pouvait rester en place* et la dernière, que depuis qu'il n'était plus roulier, il s'était fait tôlier, et tôlier dans la zone de Saint-Ouen ! (263 – Je souligne).

§61

³⁷ « Il [le père François] finira par l'épouser [Antoinette] ! » (261).

Mobilité, automobile et virilité coïncident une nouvelle fois, l'automobile étant le lieu où « plus d'une belle marinière "l'a" perdu » (257).

§62

La vitesse se constitue dès « Le Vieux-Port » comme un des motifs récurrents de *L'Homme foudroyé*. Quand il roule, Cendrars « fonce à toute allure » (116), « roule à tombeau ouvert » (117) ou arrive en trombe dans un « nuage de poussière » (409) :

Je me souviens que le canapé rouge était installé au bord de la piste, dans un tournant, et que je m'arrêtai pile tellement cette rencontre était inattendue. Le bruit de mes engrenages n'était pas encore apaisé ni le nuage de poussière que ma vieille Ford avait soulevé, retombé, que je vis la femme qui me tenait en joue abaisser son arme (409)

§63

La vitesse produit des accidents graves, symbole de cette vie dangereuse dont Cendrars a fait l'« éloge ». Pourtant, les deux accidents³⁸ automobiles narrés revêtent un côté comique, voire farcesque, qui en désamorce le tragique : Da Silva, s'est « fracass[é] le crâne contre le toit "tout acier" de sa conduite intérieure » en passant à cent à l'heure sur un petit pont en dos d'âne (452) et Cendrars a percuté un camion-citerne de vidange – « 10 tonnes de merde » répandues sur la chaussée (452)... La vitesse est certes dangereuse, mais pas au point que ses effets en soient déplorés. Le texte célèbre au contraire les vertus de la vitesse, qui rappelle l'exaltation automobile du Futurisme, dont le Cendrars de 1945 se rapproche aussi par la glorification du mouvement et de l'énergie virils :

Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*³⁹.

§64

De son côté, le père François aime la vitesse (269), mais il est loin de l'attitude belliqueuse suggérée par l'automobile de course de Marinetti « cour[ant] sur de la mitraille » et c'est de manière beaucoup plus bonhomme qu'il appuie « sur le champignon » de son « teuf-teuf⁴⁰ ».

³⁸Un autre accident est lié à un déplacement, en chemin de fer et non en automobile : y périt un gangster, Carbone, « affreusement mutilé par une barre de fer qui lui avait broyé les deux jambes » (note 4, p. 75), ce qui n'est pas sans évoquer les « foudroiements » produits par la guerre.

³⁹Marinetti, *Manifeste du futurisme*, publié dans *Le Figaro* du 20 février 1909. D'autres injonctions du manifeste du Futurisme, telles « l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité » ou l'exaltation du « mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing » entrent en résonance avec la vision du monde de Cendrars.

⁴⁰Cendrars utilise ce terme dans *Blaise Cendrars vous parle* [1952], Denoël, Édition complète des œuvres de Blaise Cendrars, t. VIII, 1965, p. 661.

Et le père François d'appuyer sur le champignon. Antoinette était aux anges. C'était alors une nouveauté, on filait comme le vent sur la grand'route. (269)

§65

Le discours auctorial figurant dans « Le chemin brûlé » (Quatrième Rhapsodie) s'emploie à dépasser les clichés qui sont habituellement liés à la vitesse. Celle-ci ne doit pas être recherchée pour elle-même, mais pour ce qu'elle permet d'atteindre ou ce qu'elle produit lorsqu'elle est « pure » (446). Cendrars tient à distinguer son propre usage de la vitesse de celui des bourgeois qui « usent de la motorisation pour satisfaire leurs besoins sexuels » (447-448), bien qu'il connaisse et admette « la sensation physique que les organes de la machine sont une prolongation, un perfectionnement des sens » (447). Contrairement à cet usage trivial, la vitesse cendrarsienne permet d'atteindre le dépouillement (446), la « sagesse » (449), et surtout la « contemplation » (446). Les représentations ordinaires (virilistes) attachées à la vitesse sont ainsi déplacées vers les domaines de la création (le dépouillement en est une condition), de la poésie (Cendrars cite la « Chanson Dada » de Tristan Tzara, 449), et de la pensée, à laquelle la vitesse est comparée, la « poussée lente de la pensée » pouvant aboutir à une illumination poétique et existentielle⁴¹ (446).

§66

Cette vitesse ne peut être expérimentée que par l'individu, comme en témoigne le cauchemar, insolite, d'une autostrade⁴² où sur un coup de sifflet un employé mettrait en branle des automobiles qui partiraient toutes en même temps sur un « chemin de caoutchouc » (448). Car Cendrars craint par-dessus tout l'uniformisation et tout ce qui embrigaderait et limiterait la liberté individuelle. Ce cauchemar est d'ailleurs à mettre en parallèle avec la description de la « cité-modèle réservée aux cheminots » (423) érigée par la Compagnie du Nord en banlieue (423-428) dont l'écrivain sur un ton moqueur met en cause la volonté technocratique de régenter la vie de ces « gens de chez nous » que sont les cheminots et leur famille (425)⁴³.

§67

La vitesse ne saurait en effet subir quelque enrégimentement ou quelque contrôle que ce soit. Elle est une affaire d'homme, plus exactement d'un homme seul au volant, et constitue une voie d'accès à une dimension quasi-mystique.

⁴¹Cendrars cite alors une de ses devises favorites, lue chez Schopenhauer, et issue d'une de ces illuminations : « *Le monde est ma représentation* » (446).

⁴²Cendrars utilise le « nom donné aux premières voies de circulation automobile à deux chaussées séparées » (TLF) et non le moderne *autoroute*.

⁴³Cendrars fait allusion à une des cités-jardins érigées par l'ingénieur Raoul Dutry dans le Nord de la France en 1920, dont celle de la ville de Tergnier, dans l'Aisne (cf. « ce lotissement était édifié aux confins de l'Île-de-France » - 425). L'« architecte-urbaniste », non nommé, est donné comme responsable de ce qu'il tient pour une gabegie (prétention, architecture extravagante, cité construite sur des marais, etc.).

Mobilité sociale : la banlieue

§68

L'opposition social/individuel structure l'univers idéologique de l'écrivain tout autant que la polarité des sexes. Une inquiétude face à la « mobilité sociale » s'exprime dans la troisième Rhapsodie dans plusieurs passages consacrés à la banlieue. Cette dernière est un territoire à arpenter pour celui qui loge dans le château de Paquita et qui se transforme en explorateur du proche après avoir parcouru les pays lointains. Elle est présentée comme un lieu où se nouent les tensions et le malheur générés par l'arrivée massive de nouveaux habitants. Territoire marquée par l'invasion, la submersion ou la ruée, la banlieue a « évolué en mal » depuis Première Guerre mondiale (403) : « envahie par les sidis », puis « submerg[ée] » par des émigrants « de la vieille Europe » (404), notamment tous ceux qui ont été refoulés par les États-Unis (404), elle est devenue le site d'installation d'une foule de Parisiens transplantés après leur « exode » (407). Un « déménagement de citadins aux portes de Paris » (408) révèle toujours une grande misère que déplore Cendrars – la vie de Mme Caroline la couturière illustre la déchéance qui menace ces nouveaux habitants – et signifie aussi l'épuisement de la « race blanche » (409) :

Durant les dix, douze années que j'ai hanté la Cornue pas un jour ne s'est passé sans que j'aie rôder à pied, à cheval, en voiture entre la Petite et la Grande Ceinture, c'est-à-dire que je me suis fait des amis dans cette sinistre banlieue et que j'ai assisté à bien des agonies, désespérantes parce qu'on ne peut pas intervenir et que chaque tragédie individuelle est régie par la fatalité ; mais de 1924 à 1936 pas une année ne s'est écoulée sans que j'aie passer un, trois, neuf mois en Amérique, surtout en Amérique du Sud (quand d'autres allaient à Moscou), tellement j'étais fatigué de la vieille Europe et désespérais de son destin, et de la race blanche (les autres croyaient à l'avènement du socialisme parce qu'ils sont de formation universitaire, moi pas. Je ne prévoyais que l'antique tuerie... la guerre sophistiquée par la science). (408-409)

§69

Cendrars oppose ici la banlieue parisienne à l'agonie et l'Amérique du Sud, source de régénérescence individuelle et d'espoir social.

§70

Au sein de l'évocation de la petite et la grande ceinture de Paris s'invitent des propos qui font écho à bien des inquiétudes contemporaines, même s'il serait anachronique de les comparer. Cendrars apparaît comme nostalgique d'une époque révolue, celle d'avant la guerre, où la banlieue était entièrement rurale – il y élevait des abeilles –, peuplée de « vrais » Français – comme le « père François » dont le prénom porte les couleurs du pays. Désormais, des « sidis » devenus gangsters et une pléiade d'autres groupes nationaux ont transformé les lieux, spéculant sur les lotissements :

des Polonais, des Ukrainiens, des Juifs de Galicie, des heimatlos, des Russes blancs, des farouches Estoniens, des cosaques du Don ou du Kouban, des Grecs, des Macédoniens, des Bulgares, une nuée d'italiens, d'Espagnols et de Levantins (404)

§71

mais aussi, plus mystérieux au plan référentiel :

des tchinques, des pollaks, des boulgres, des babbi, des cassanes (406)

§72

Si les « Pollaks » apparaissent comme des émigrés géographiquement identifiables, les autres le sont beaucoup moins : les « tchinques » est un terme régional par lequel les Suisses désignent les saisonniers italiens ; les « boulgres », orthographe ancienne de « bougres » laisse entendre son origine dans le bas latin *Bulgarus*⁴⁴. Cendrars utilise dans une lettre à Jacques-Henry Lévesque le terme « babbi » qui « en provençal désigne les crapauds et les italiens⁴⁵ ». Cette énumération de termes rares⁴⁶ ou régionaux connote l'obscurité de l'extraction de ces nouveaux arrivants. Terme fréquent chez Cendrars, le *boulgre/bougre* n'oublie pas son sens sexuel étymologique de *sodomite* : le matelot Bulgare de « Gênes » est un ivrogne, dont le « fond de culotte » déchiré laisse entrevoir « se balanç[ant] » son « membre en forme de battant de cloche⁴⁷ » et dont le corps mou et laiteux laisse transparaître une accointance avec le corps d'une femme. Par leur multiplicité et leur action délétère, à la fois dans le domaine du lotissement, qui transforme irrémédiablement la banlieue, et dans un secteur plus obscur et implicite (ces boulgres ne font-ils pas craindre une insupportable féminisation ?), ces émigrants – des voyageurs eux aussi – constituent un danger et une menace.

§73

Si les motifs de la vitesse et du mouvement participent d'un paradigme viriliste culturellement daté, et si la description de la banlieue parisienne laissent entrevoir la crainte réactionnaire d'un affaiblissement de la race blanche minée par l'invasion d'étrangers, *L'Homme foudroyé* ne saurait se réduire à des configurations idéologiques, d'ailleurs mar-

⁴⁴Le Bulgare alcoolique qui voyage sur la barque de Papadakis dans « Gênes » est fréquemment désigné comme « le bougre » (*Bourlinguer*, 1948, Denoël, coll. « Folio », p. 211-224).

⁴⁵Marie-Paule Berranger in Blaise Cendrars-Jacques-Henry Lévesque, *Correspondance 1922-1959*, « *Et maintenant veillez au grain !* », texte établi, annoté et présenté par Marie-Paule Berranger, Carouge-Genève, Zoé, coll. « Cendrars en toutes lettres », 2017, p. 233, note 1.

⁴⁶Ces termes, qui ne figurent ni dans le *TLF*, ni dans le *Dictionnaire de l'argot* de J.-P. Colin et de J.-P. Mével (Larousse, 1994), ne sont pas non plus explicités dans les notes des *Œuvres autobiographiques complètes* (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »).

⁴⁷Cendrars, *Bourlinguer*, op. cit., p. 212. C'est pourtant avec Papadakis, et non avec le Bulgare, que couche le joli mousse.

quées par leur grand disparate⁴⁸. L'imaginaire de la mobilité alimente le propos fondamental de *L'Homme foudroyé* : une réflexion sur la création littéraire.

IMAGINAIRE DE LA MOBILITÉ ET DE L'IMMOBILITÉ

Imaginaire de la route

§74 L'imaginaire de la route croise en effet chez Cendrars le voyage et les livres et fait des routes et des sentes, notamment de la Nationale 10 décrite dans « Le chemin brûlé », des éléments symboliques.

Automobile, livres et poésie

§75 L'automobile entretient ainsi des liens particuliers avec les livres et la poésie. Trois livres – écrits par Casanova, George Borrow et t'Serstevens – sont donnés en modèles potentiels d'une œuvre qui serait consacrée à l'automobile, œuvre qui, selon Cendrars, fait défaut dans la littérature (441). Comme si tout périple devait aboutir à un texte, c'est d'ailleurs un livre qu'il projette d'écrire sur son équipée automobile pendant la drôle de guerre *101 000 kilomètres pour rien* (101) – projet qui subsistera, comme tant d'autres⁴⁹, dans la simple annonce d'un titre. C'est aussi un livre, acheté au Brésil, qu'il fourre « dans les soufflets de sa carrosserie » (468), après y avoir déjà glissé trois volumes portatifs « constitués en arrachant une page par-ci, une page par-là dans tel ou tel volume à cause de l'intérêt de la chose dite ou la précision de l'écriture » (445). Enfin, il dit avoir l'habitude de s'entretenir mentalement de poésie avec son ami Jacques-Henri Lévesque « en accélérant, en accélérant » (460). Des liens privilégiés sont donc établis entre automobile et livre, automobile et poésie. Le voyage en automobile semble n'avoir de sens que s'il aboutit à l'écriture d'un livre.

§76 Quant aux routes parcourues et décrites, elles désignent toujours autre chose qu'elles-mêmes, s'inscrivant dans cette écriture à plusieurs fonds propre à Cendrars.

Sentes, sinuosités ≠ ligne droite – Nationale 10

§77

⁴⁸ Comme l'observait Michèle Touret, *Blaise Cendrars. Le Désir du roman (1920-1930)*, op. cit., 1999, p. 106. Voir aussi p. 127.

⁴⁹ Voir Claude Leroy, « Manuel de la bibliographie des livres jamais publiés ni même écrits par Cendrars », *Europe*, juin 1976, p. 163-168.

Alors que la poésie exige la « ligne droite » d'une route permettant l'accélération continue (460), deux des chronotopes de *L'Homme foudroyé* sont marqués par les zigzags et les sentes : le secteur « devant Roye » pendant la guerre (15) et la banlieue lors du séjour chez Paquita. On retrouve dans cette opposition la représentation duale du monde mise en valeur par Françoise Héritier, la ligne droite exprimant la rationalité et la rectitude masculines alors que la courbe (ici le zigzag), voire l'exubérance, appartient au côté féminin⁵⁰.

§78 Pendant la guerre, le chemin emprunté par les légionnaires pour gagner un lieu de débauche, bientôt transformé en « chaudron de l'enfer » par les combats (22) est un « boyau » nommé « le boyau des Zigzags » (24), qui mène à « une faille transversale ou ravine » (20). Cendrars y sera paralysé par la peur de mourir. Cette vocation paralysante des sinuosités, de nouveau associées au danger, se retrouve à l'intérieur des côtes brésiliennes, où des « bouffées d'un parfum extatique et paralysant [...] vous donnent le vertige et vous font tourner le cœur quand on voyage, le soir, sur les sentiers qui zigzaguent au pied des mornes » (55-56).

§79 La zone et la banlieue sont, elles aussi, parcourus de « sentes » qu'il faut connaître pour s'orienter, comme celle « qui zigzagait entre les cagnas » et que Cendrars emprunte pour faire découvrir à Léger les « Petits Charlots » – endossant une nouvelle fois son rôle de guide et d'« affranchi ». Chez les Gitans, opposés en deux tribus et deux bistrots, les « sentes enchevêtrées » (295) apparaissent même comme un « échec nouveau embrouillé » (296) où il est difficile de s'orienter si on n'est pas initié.

§80 Ces lieux secrets et dangereux se présentent comme des territoires où il est possible de se perdre et la dimension satanique de tout enchevêtrement s'accroîtra ultérieurement dans l'œuvre⁵¹.

§81 À l'inverse de ces sentes zigzagantes, la « N 10 » envisagée de « bout en bout⁵² » (444) a pour caractéristique de présenter un commencement (Paris, ou Le Tremblay sur Mauldre) et de mener quelque part : en Amérique latine, plus exactement au Paraguay après la traversée d'une partie du Brésil.

§82 La N 10 de Cendrars n'a qu'un rapport lointain avec son homologue référentielle ; elle franchit l'Atlantique et relie directement la France et le Brésil. Ce lien entre les deux continents est établi par des parallèles mentaux : sur les « routes en terre battue et non macadamisées » de la « section oultratlantique de la N 10 », et après avoir dégusté un

⁵⁰Françoise Héritier, *Masculin/féminin*, t. 1, *La Pensée de la différence*, Odile Jacob, 1996, citée par Sylvain Venayre, « Les valeurs viriles du voyage », p. 314.

⁵¹Nous renvoyons à l'analyse de « Gènes » (*Bourlinguer*) par Yvette Bozon-Scalzitti, *op. cit.* p. 198.

⁵²Voir aussi « d'un bout à l'autre » (439).

tatou, Cendrars pense ainsi à la « première section » de cette nationale, « celle de Paris à Rambouillet, où tant de jeunes gens et de jeunes femmes, [...] se sont tués en automobile pour avoir trop bien déjeuné » (451).

§83 En même temps, de par son appellation (« nationale ») et son origine (Paris), la N 10 s'impose comme le constituant organique d'une nation française martyrisée pendant la Seconde Guerre mondiale, ainsi que le révèle la métaphore de la veine d'où « s'écoul[e], venant de Paris », du « sang artériel » au moment de l'exode (462), cette hémorragie provoquant quelques jours plus tard, les 13 et 17 juin 1940, chez Cendrars l'impression de « d'asphyxie, de mort de la France » – rappelons que les Allemands sont entrés dans Paris le 14 juin 1940 (462).

§84 La N 10 structure aussi thématiquement le long chapitre XXV (« Le chemin brûlé ») symbolisant la distance que le poète prend d'avec « Paris et son "intelligentzia" » (444 et 446). Le chapitre en mentionne certaines « étapes », correspondant à des lieux (453-454) qui ont compté pour Cendrars et sont parfois cités de façon elliptique – le poète s'adressant comme à son habitude à plusieurs types de lecteurs, ses proches et la masse des lecteurs « inconnus ». Enfin, cette route, travaillée par des significations multiples, et sous son avatar de « chemin brûlé », devient le « cadre⁵³ » de Manolo Secca, « un saint » (454) et un artiste qui a conçu des statues de bois « disposés en cercle autour de la pompe à essence » (456). Installé à la « frontière du monde possible, une zone désertique que [Cendrars a] mis quinze jours à franchir en auto » (456), Manolo Secca est une figure de créateur-amputé dans lequel l'écrivain projette ses obsessions et sa « passion » de l'écriture. Amputé de la jambe gauche à la suite de la guerre contre les États-Unis (455), M. Secca a en effet sculpté « les douze stations de la Croix » (456), et il l'a fait en représentant « 308 personnages grandeur nature dans des petites automobiles » (456).

§85 Preuve en est que l'automobile est bien davantage qu'un moyen de transport dans *L'Homme foudroyé* : elle peut être le « cadre » dans lequel tout artiste digne de ce nom doit pouvoir placer les hommes dont il parle.

Brésil, terre nouvelle : origine et terre d'avenir

§86 Le fantasmagique « chemin brûlé » fait donc passer sans transition de la France à l'Amérique du Sud, le Brésil et le Paraguay, la cathédrale de Chartres préfigurant la forêt

⁵³Ce terme est emprunté à l'alphabet aztèque de Paquita, qui exige qu'un personnage soit posé « à l'intérieur » d'un « cadre » (384), méthode que Cendrars utilise pour « cadrer » Paquita elle-même (491).

vierge (453) dont elle est « la première évocation ».

§87

Le lieu qui est atteint dans la dernière Rhapsodie revêt d'autres significations. Il symbolise un espace où la liberté est encore totale, car, contrairement à la vieille Europe, des règles contraignantes n'y ont pas encore été imposées par des technocrates. Les routes brésiliennes « en terre battue et non macadamisées » (450) se situent ainsi aux antipodes des routes européennes, dont Cendrars redoute l'uniformisation et dont la circulation est soumise au code de la route qu'il refuse de respecter⁵⁴.

§88

Cette appétence pour l'Ouest est ancienne dans l'œuvre de Cendrars. L'orientation de ce déplacement était déjà identifiable dans *Moravagine* (1926) dont les protagonistes gagnent l'Amérique du Sud, remontent l'Orénoque et découvrent les « Indiens bleus ». Dans le chapitre de ce roman intitulé « Le principe de l'utilité », Cendrars célèbre en effet la « marche actuelle de la civilisation », qui orientée vers l'Ouest et le Nouveau monde, est en même temps « un retour aux origines⁵⁵ ».

§89

Partir pour le Brésil ou le Paraguay signifie donc à la fois la quête d'un avenir et le retour vers un passé primitif, vers une terre vierge où la stupide politique n'a pas encore standardisé et nivelé la vie. Pourtant Cendrars n'y reste pas : c'est justement « au retour » (463), dans un mouvement pendulaire, qu'il se heurte au « diable » en la personne d'un Marco « multiplié à quatre exemplaires » (464) au moment d'une « panne » (464).

Pannes et immobilités forcées

§90

Si la panne apparaît comme un des thèmes fondamentaux du livre, au sens propre comme au figuré⁵⁶, les déplacements de Cendrars s'inscrivent dans une tension entre mobilité et immobilité. L'arrivée en trombe à la Redonne précède l'amarrage soigneux de la Sunbeam, afin qu'elle ne « capote » pas dans le vide poussée par un « mauvais-plaisant » (134). Lors de ce séjour, Cendrars est tenté par une immobilité contemplative, qui n'est pas définitive, et lui procure une extraordinaire joie de vivre depuis le « palais

⁵⁴C'est le non-respect de ce code qui a provoqué le choc avec le camion empli de « merde » dont nous avons parlé (451).

⁵⁵Blaise Cendrars, *Moravagine* [1926], Denoël, Édition complète des œuvres de Blaise Cendrars, tome II, 1962, t. 2, p. 348. Dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines*, lecture fondatrice pour Cendrars, Gobineau avance que « les civilisations de l'Antiquité n'ont jamais cessé de s'avancer vers l'Ouest » et que « [l']ouest fut toujours le centre du monde. Voir Yvette Bozon-Scalzitti, *Cendrars ou la passion de l'écriture*, op. cit., note 86, p. 321.

⁵⁶Qu'il s'agisse de la panne d'écriture à la Redonne ou de celle auquel la rédaction du livre vient mettre fin.

aérien⁵⁷ » que constitue sa villa de location située sur les hauteurs de la Redonne. Et ces moments de contemplation s'accordent avec des randonnées multiples, durant lesquelles Cendrars monte et descend sportivement de l'Escarayol à la Redonne comme on l'a dit.

§91

Lors du séjour à la Cornue, en banlieue parisienne, l'immobilité n'est pas exactement une « panne », mais elle revêt un caractère clairement mortifère. Cendrars s'y voit, nocturnement, momifié en Lazare (374). Le « mouvement armillaire » (461) qu'il croit percevoir autour de lui, cette « Révolution », qu'il faut entendre comme un mouvement cyclique plus que comme une transformation brutale ou un bouleversement politique, contribue à son enfermement et sa désespérance. Le mouvement est alors retour du même : goutte d'eau que le narrateur entend tomber « avec un bel entêtement » (374), mouvement de la terre qui « tourne » et de la « toupie » (377). Cette circularité est induite par l'image de « la petite, la grande Ceinture » comparées, nouveau symbole christique comme Lazare annonçant la résurrection, à une « couronne d'épines à double tortil posée sur la grâce émaciée de Paris » (375). À cette situation nocturne angoissante s'oppose le « baguenaudage » diurne et apaisé du marcheur en banlieue :

[...] au petit jour je filais, autant pour ne rencontrer personne de la maison ou du château que pour aller me perdre en banlieue, flâner, baguenauder, rêvasser et composer des poèmes en marchant [...] (402)

§92

Cette circularité est une composante de la « roue », titre du chapitre, mais se lit aussi dans les retours : Cendrars revient régulièrement passer quelques jours à la Cornue (484), alors qu'il a quitté la Redonne sans esprit de retour.

§93

La panne de Cendrars dans la 4^e Rhapsodie éveille plusieurs échos internes à l'œuvre. Elle n'a rien à voir avec un problème mécanique, tient-il à préciser ; il est arrêté en effet par une rivière, attendant le bon vouloir du passeur. Les eaux de la rivière paraguayenne « dégag[ent] d'épaisses vapeurs jaunâtres » (464) dans une chaleur suffocante. Ce motif fait écho à deux autres « pannes », situées elle aussi au bord de l'eau, celle de Diane de La Panne, rencontrée « en panne au bord du marigot » (95) en Afrique et à la frontière entre le Brésil et le Paraguay, le blocage de Cendrars dans les marais où s'achève la N 10 (439), où il se fait dévorer par des « maringouins » (439). Dans les trois cas, l'eau (maléfique et principe féminin) entrave l'avancée du narrateur. Le passage de l'autre côté du fleuve ou des marais prend sens si l'on admet, avec Yvette Bozon-Scalzitti, que *L'Homme foudroyé* narre l'histoire d'une initiation (celle de Cendrars) à l'écriture : la rivière symboliserait alors le fleuve des morts et la mort au-delà de laquelle l'initié doit

⁵⁷Pour reprendre le terme qu'utilise la Mère gitane, prédisant l'avenir de Cendrars (344, voir aussi 332).

revivre comme autre, jouant l'initiation alchimique, voire maçonnique, de la Cornue (exigeant elle aussi l'immobilité). Dans le cas des marais paraguayens, Cendrars doit renoncer à la « pampa [...] qui datait des premiers âges » (440), un lieu idyllique qu'il observe « vibrant d'amour ». S'il doit rebrousser chemin, il admet que son entreprise était, par nature, vouée à l'échec : « je savais que la route n'y aboutissait pas [à Asuncion del Paraguay] » (440). Le principal était en effet de « pousser le plus loin possible » (440).

Création et ascension

§94 Écrire c'est « abdiquer » (312), a souvent affirmé Cendrars, abdiquer face à la vie, aux voyages, à l'action, à ce pôle incarné par le mouvement, l'automobile ou la mer.

Je ne trempe pas ma plume dans un encrier, mais dans la vie. Écrire, ce n'est pas vivre. C'est peut-être se survivre. Mais rien n'est moins garanti. En tout cas, dans la vie courante et neuf fois sur dix, écrire... c'est peut-être abdiquer. J'ai dit. (312)

§95 Si Cendrars voit l'écriture comme féminine c'est non seulement parce qu'il a subi une mutilation-castration dont il renaît en écrivain de la main gauche, après un recentrement-régression qui l'a obligé à « migrer » vers ce pôle marqué par la terre et la féminité satanique⁵⁸, mais peut-être aussi parce qu'elle est une activité qui exige l'immobilité⁵⁹. Et l'immobilité, on l'a vu, se situe pour lui du côté des femmes, de ces femmes qui ne savent qu'attendre.

§96 À l'Escarayol, l'immobilité contemplative de Cendrars n'est pourtant pas favorable à l'introspection et au recentrement, donc à l'écriture : elle provoque la dispersion du moi

⁵⁸Voir les analyses de Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, op. cit., mais aussi celles de Christine Le Quellec-Cottier analysant la narration de sa « plus belle nuit d'écriture », en 1917, dans *Le Sans-nom* : « Dans l'Apocalypse de Saint Jean que Cendrars connaissait bien, l'association [entre le côté gauche, le Diable et l'Enfer] est doublée d'une autre correspondance qui ajoute à la droite le relais de la mer et à la gauche celui de la terre. La terre nourricière étant aussi la mère de tous les hommes, la gauche est dès lors la représentation de la féminité, confortant ainsi un système de représentation autoritaire plaçant ce côté sous le signe du diable, de la guerre et de la femme. Et c'est bien cette symbolique que l'auteur de *J'ai saigné*, en 1938, utilise pour se comparer mutilé à une nouvelle accouchée avec son poupon ensanglanté [métaphore que Cendrars utilise pour parler de son bras amputé]. La mise en scène révèle le refus de ce « déséquilibre corporel » qui l'éloigne de son avenir, sa droite, en le plongeant au cœur de lui-même, dans une expérience de réintégration qu'il n'a pas commanditée. » (*Blaise Cendrars, un homme en partance*, op. cit., p. 47)

⁵⁹Observation à nuancer toutefois. C'est sur un bateau en partance pour le Brésil que l'auteur termine *Les Confessions de Dan Yack* (180).

dans la vision de l'agitation maritime (121). C'est ainsi que Cendrars constate que muni de sa longue vue, il est « perdu » (152), car il a fait fi de la règle qui veut qu'on tourne le dos au monde pour écrire (121).

§97 L'écrivain se veut un homme un mouvement, qui ne sait pas forcément si la route l'emportera jusqu'à sa destination, mais qui est en marche. Les images de mobilité revêtent alors un sens allégorique, dont l'interprétation n'est pas toujours aisée, car elles mêlent des pôles contradictoires (l'ascension et la chute, 345) et parce que Cendrars cultive un hermétisme concerté, affirmant en avoir « déjà trop dit » (346).

§98 La voie choisie – par le corps en mouvement, par l'écriture – éloigne des autres, des « amis » : « personne ne pouvait me suivre... » (181) et rien d'étonnant qu'à La Redonne, « nombreuses furent les chutes et les entorses dans les sentiers de chèvre et les mauvais pas » (182). Le poète doit en effet « tourner le dos » (181) et se rendre seul, dans un lieu où il sera bientôt enfermé, une « prison volontaire » qu'il aura construite de ses mains, ainsi que le lui prédit la Mère (328 et 332).

§99 Le motif ascensionnel est alors un mouvement intérieur, quasi mystique (« Je sais que je porte ma création, et je plane » 345), que Cendrars décrit au moyen d'images découlant implicitement du vol-à-voile : « planer c'est décrire un cercle en spirale et la spirale est la figure d'une chute ». Effectivement, pour monter en l'air, un planeur (ou un parapente aujourd'hui) décrit une spirale descendante à l'intérieur d'une colonne d'air ascensionnelle, d'où la justesse – technique – de la notation : un planeur s'élève en tombant, motif paradoxal qui renvoie dans le même temps à la spiritualité liée à la création et à la descente (en soi) que tout travail d'écriture suppose.

§100 La fin du passage est plus difficile à interpréter, bien qu'on puisse y lire une allusion à la chute d'un Icare :

Or, on tombe de quelque part vers quelque part. On n'est donc pas seul. C'est le coup de foudre. Je te retrouverai dans l'abîme de la lumière. Mais n'anticipons pas. La Bible, ce livre des livres, est à récrire. « Au commencement l'Esprit planait sur les eaux... » Non, au commencement était le Sexe. Le sexe n'est pas un attribut. Et, à la fin, il y aura encore le Sexe... Mais j'en ai déjà trop dit. Amen. (345-346)

§101 Ce passage introduit en effet un autre paramètre : la relation amoureuse, foudroyante en même temps que sublimée, qui relie deux êtres, l'énonciateur et Raymone à laquelle il s'adresse – par le biais de la deuxième personne : « je te retrouverai », comme il le fera cent pages plus loin⁶⁰. Cette relation procède du Sexe – qui, essentialisé par la ma-

⁶⁰ « mon amour était tel, Raymone, que je craignais de tomber foudroyé » (446).

jusculé, se trouve « au commencement », au commencement de la vie comme au commencement de l'amour entre les êtres, mais elle le dépasse pour atteindre un oxymorique « abîme de la lumière », qui mêle bas et haut, telle l'ascension qui est, dans le même temps, une « chute ».

§102 Créer, c'est donc dans un premier temps tourner le dos et partir sans esprit de retour⁶¹, et dans un deuxième temps s'élever dans la joie solaire et solitaire de l'invention, jusqu'à en être foudroyé.

CONCLUSION

§103 Il faut convenir que les « mobilités » ne revêtent pas le même enjeu dans *L'Homme foudroyé* que dans les « histoires vraies » ou dans *Bourlinguer*. La dromomanie est attachée à plusieurs personnages centraux (Sawo, les Gitans, les créateurs en lien avec la mer), tandis qu'arrivées et départ, souvent à l'entame des chapitres, offrent au texte une tonicité entraînante. Pourtant l'œuvre de 1945 se révèle décevante pour un lecteur en attente de récits de grands voyages. Le voyage est moins narré frontalement qu'évoqué comme un arrière-plan imprécis : il est déjà fait ou sur le point de l'être.

§104 Ce motif permet d'interroger la vision du monde de Cendrars, telle qu'elle se dégage d'une célébration des valeurs viriles et conquérantes du mouvement, face auxquelles se dresse un immobilisme féminin délétère. La mise en scène d'un corps tonique entre pour une grande part dans la représentation de cette virilité éclatante. Les modalités de représentation de l'homme en mouvement s'accordent d'ailleurs à d'autres pratiques ou professions de foi viriles (dans *L'Homme foudroyé* comme ailleurs), telles le goût de Cendrars pour les armes à feu, l'alcool, la vitesse, ou sa détestation du ménage, tâche féminine s'il en est. Quant à la peinture des mouvements de population que l'écrivain déplore en banlieue, ils traduisent une vision du monde réactionnaire, marquée par la crainte d'une transformation insupportable des lieux (menacés par l'excès de lotissements) ou la menace d'une atteinte plus sourde à ce qui constitue la « race » blanche.

§105 Enfin, il s'avère que la route et l'automobile entretiennent un lien puissant avec la création, que la ligne droite et la vitesse pure s'opposent au danger des sinuosités, tandis que la panne et l'arrêt du mouvement qu'elle suscite déploient leurs séductions mortifères et/ou sataniques. L'ascension et l'élément aérien, associés au foudroiement créateur, apparaissent alors comme un ultime mouvement, symbolique, plaçant la création littéraire dans des hauteurs sublimes.

⁶¹Cendrars affirme n'être jamais retourné à la Redonne (183).

§106

Le motif à l'étude révèle ainsi sa grande richesse, déployant pour le lecteur attaché à en dérouler les sens, une multitude de significations, jusqu'au vertige. La poésie des sentes et des chemins en zigzags est à l'image d'un texte, labyrinthique, dans lequel, le lecteur rencontre de sérieux problèmes d'orientation. *L'Homme foudroyé* exige du lecteur, une initiation, un « affranchissement », afin de s'orienter dans ce dédale.

Quelques mots à propos de : Corinne Grenouillet

Rattachée au Centre d'Études sur les représentations : Idées, Esthétique, Littérature (CERIEL) de l'Équipe d'Accueil 1337 (Configurations littéraires), membre de l'Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur Aragon et Elsa Triolet (ERITA), Corinne Grenouillet est professeure de littérature française des XX^e et XXI^e siècles à l'Université de Strasbourg. Elle a publié *Lecteurs et lectures des Communistes d'Aragon* (2000), *Usines en textes, écritures au travail : témoigner du travail au tournant du XXI^e siècle* (Classiques Garnier, 2015) et dirigé plusieurs ouvrages collectifs dont *Mémoires de l'événement, Constructions littéraires des faits historiques (XIX^e-XXI^e siècles)*, avec Anthony Mangeon (Presses Universitaires de Strasbourg, à paraître le 12 décembre 2020). Sur Blaise Cendrars, elle a publié « Blaise Cendrars, amour du peuple, refus du politique », un article (2010) en ligne à l'adresse suivante : <https://books.openedition.org/pus/2610>.

Pour citer cet article

Corinne Grenouillet, « Les mobilités de *L'Homme foudroyé* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 06/11/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/475>.