



**HAL**  
open science

# Imitation inventrice et harpe éolienne chez André Chénier : une théorisation de la productivité par l'Ailleurs

Yves Citton

► **To cite this version:**

Yves Citton. Imitation inventrice et harpe éolienne chez André Chénier : une théorisation de la productivité par l'Ailleurs. *Ferments d'Ailleurs. Transferts culturels entre Lumières et romantismes*, ELLUG, pp.35-77, 2010. hal-00848154

**HAL Id: hal-00848154**

**<https://hal.science/hal-00848154v1>**

Submitted on 25 Jul 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« **Imitation inventrice et harpe éolienne chez André Chénier : une théorisation de la productivité par l'Ailleurs** », in Denis Bonnecase et François Genton (éd.), *Ferments d'Ailleurs. Transferts culturels entre Lumières et romantismes*, Grenoble, ELLUG, 2010, p. 35-77

## **Imitation inventrice et harpe éolienne chez André Chénier : une théorisation de la productivité par l'Ailleurs**

Yves CITTON

(Université de Grenoble 3 – UMR *LIRE*)

À travers quels mécanismes psycho-poétiques l'Ailleurs vient-il féconder une tradition nationale ? Comment l'époque qui sert de charnière entre les Lumières et l'âge romantique a-t-elle figuré ces mécanismes ? Que suggère la diffusion même de ces figurations dans l'espace européen quant aux frontières réelles et imaginaires entre les traditions nationales ? On ira chercher de quoi éclairer ces questions chez un auteur français éminemment paradoxal qui, avec le recul de deux siècles, paraît à la fois excentré et pivotal dans la séquence qui va de Denis Diderot à Victor Hugo.

La lecture des textes poétiques et critiques d'André Chénier a de quoi rebuter le lecteur contemporain en lui apparaissant comme un tissu de contradictions symptomatiques de l'impasse esthétique dans laquelle s'est engagé le néo-classicisme. Quoi de plus paradoxal que de fonder une théorie de *l'invention* sur la pratique de *l'imitation* ? Quoi de plus absurde que de vouloir chanter la modernité et les droits de l'homme à travers des scènes de Muses faisant leur cour à Apollon sur les flancs du Permesse ? Quoi de plus ridicule qu'un « patriote » chantant la Révolution *française* sous les accoutrements de dieux *grecs* ?

Ces tensions paradoxales entre l'ici et l'ailleurs, entre le présent et le passé marquent en profondeur la trajectoire existentielle d'André Chénier. Né à Constantinople en 1762 d'une mère Grecque, qui cultivera son exotisme en tenant un petit salon et en s'habillant à l'orientale, et d'un père français qui publiera un ouvrage sur l'empire du Maroc où il a passé six ans en tant que consul, le jeune André devra renoncer à la carrière militaire faute de parvenir à s'inventer des certificats d'une noblesse usurpée ; ce fils de « la Belle Grecque » tombera successivement amoureux d'une belle Créole et d'une froide Anglaise, à travers laquelle il fréquentera de près le monde des insurgents américains de passage à Paris ; il rêvera de voyages avortés, qui ne le mèneront qu'en Suisse et en Italie alors qu'il visait la Grèce et Byzance ; quoique proche des milieux de magistrats les plus élevés et les plus riches mais faute de réussir à s'assurer une fortune propre, il devra accepter un poste de secrétaire d'ambassade à Londres où il moisira dans l'oisiveté et la frustration durant les années où se déclenche la Révolution ; il reviendra en France pour publier de violents pamphlets anti-jacobins qui lui vaudront de vivre en proscrit de 1792 à 1794, année au cours de laquelle il est finalement arrêté, incarcéré à Saint Lazare et exécuté, deux jours seulement avant la chute de Robespierre.

À ces *déplacements et entrecroisements géographico-culturels* se superposent toute une série de *décalages temporels* : hormis deux pièces de circonstances, Chénier n'a publié de son vivant aucune de ses poésies, qui ne circulaient alors que dans des très petits cercles d'amis et qui ont été découvertes dans l'édition (peu fiable) d'Henri de Latouche en 1819 ; apparue au moment de la Restauration, son œuvre a été généralement accaparée depuis lors par ce que la Vieille France a pu compter de plus réactionnaire (du jeune Hugo royaliste à Maurras et à Brasillach), alors qu'il se voulait lui-même un homme regardant vers une société d'avenir ;

ignorant et méprisant superbement la quasi-totalité des écrivains qui furent ses contemporains, il s'est engagé dans une entreprise de résurrection de la littérature antique qui ne peut nous sembler qu'en porte-à-faux avec ses prétentions de moderniste.

On comprend que si de tels entrecroisements et décalages complexifient terriblement l'interprétation que l'on peut donner de son œuvre, ils fournissent aussi un matériau particulièrement riche à une réflexion portant sur la fermentation qu'apporte l'Ailleurs dans une tradition littéraire nationale. Sans pouvoir entrer dans le détail des *pratiques* intertextuelles qui tissent de réfractions et de superpositions multiples la trame de la plupart des poèmes d'André Chénier, on se contentera ici d'étudier la façon dont il *théorise* la présence dynamique de l'Ailleurs en son sein.

### ***IMITATION INVENTRICE ET REGENERATION PAR L'AILLEURS***

Cette présence de l'Ailleurs est pensée par André Chénier sur le mode de ce qu'il appelle, à la suite de Louis Racine, *l'imitation inventrice*. « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques » (*OC*, 127)<sup>1</sup> : rares sont les études sur Chénier qui ne citent pas cet alexandrin (trop facilement) emblématique – le plus souvent avec condescendance, pour marquer les tares et les contradictions d'un projet poétique voué à l'échec<sup>2</sup>. Partons donc de là, pour essayer d'aller plus loin.

Commençons par restituer comme première motivation (paradoxale) de l'appel à l'imitation un *besoin de nouveauté et de diversité*. C'est sur ces deux aspects que met l'accent le poète lorsqu'il évoque, dans l'élégie III, 23, les effets de sa « muse naïve » sur « son cœur vagabond » :

De ses pensers errants vive et rapide image,  
Chaque chanson *nouvelle* a son *nouveau* langage,  
Et des rêves *nouveaux*, un *nouveau* sentiment :  
Tous sont *divers*, et tous furent vrais un moment. (*BG*, 289)

Avant d'être un théoricien de l'imitation, Chénier est un écrivain assoiffé de cette *Invention* à laquelle il consacre son poème le plus ample et le plus complet, placé sous l'exergue *Audendum est* : « Ce n'est qu'aux inventeurs que la vie est promise » (*OC*, 123). « Seul et loin de tout bord, intrépide et flottant » (*OC*, 125), le poète doit avoir l'esprit aventurier du découvreur de continents insoupçonnés.

Cette invention que le poète appelle constamment de ses vœux, il la rapporte à *deux sources de production de nouveauté*, conçues toutes deux comme relevant de la variation. Il y a d'abord *les variations spontanées* que suffit à générer le seul *passage du temps*, marqué par

---

<sup>1</sup> Mes citations se référeront en priorité à la belle édition récente de Georges Buisson et Édouard Guitton: André Chénier, *Oeuvres poétiques*, t. I (Imitations et préludes ; Art d'aimer ; Élégies), Orléans, Paradigmes, 2005 (notée par la suite *BG*, suivi du numéro de page); pour les autres textes, je renverrai à l'édition Pléiade de Gérard Walter des *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950 (notée par la suite *OC*, suivi du numéro de page; on notera que les différentes rééditions de la Pléiade ne correspondent plus entre elles à partir de la p. 745). Sauf exception dûment signalée, tous les italiques dans les citations relèveront de mon fait. Pour une introduction à la biographie et à l'œuvre de Chénier, on peut conseiller l'ouvrage classique de Jean Fabre, *André Chénier*, Paris, Hatier, 1956, ainsi que le recueil récemment édité par Jean-Noël Pascal, *Lectures de Chénier*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, et la petite synthèse récente de Catriona Seth et Agnès Steuckardt, *André Chénier. Imitations et préludes poétiques, Art Poétique, Élégies*, Paris, Atlante, 2005.

<sup>2</sup> Voir par exemple Madeleine Jouglard, « L'imitation inventrice ou les contradictions d'André Chénier », *Revue de littérature comparée*, 1928, p.640-653. La conclusion donne bien le ton de cette approche critique, qui réapparaît au détour d'innombrables études ultérieures : « les meilleures choses modernes (en l'espèce la Philosophie) ne sauraient être introduites dans le moule antique sans le déformer ridiculement » (p. 653).

la fait que rien ne se reproduit jamais à l'identique. Puisqu'on ne se baigne jamais deux fois dans la même rivière, faire les mêmes gestes dans des environnements en constante évolution ne pourra produire que des effets inédits. Entre les époques d'Homère, d'Archiloque ou d'Horace et celle de Louis XVI, André Chénier sait très bien que « Tout a changé pour nous, mœurs, sciences coutumes » (OC, 125), et que la littérature doit se forger des objets inouïs. S'il appelle la poésie du présent à « faire des vers antiques », c'est donc pour se plonger dans l'environnement culturel inédit qu'ont mis en place les découvertes et les « pensers nouveaux » des savants de son époque (il s'inspire abondamment des Buffon, Cassini et autres Bailly) :

Torricelli, Newton, Kepler et Galilée, [...]
À tout nouveau Virgile ont ouvert des trésors.
Tous les arts sont unis : les sciences humaines
N'ont pu de leur empire étendre les domaines,
Sans agrandir aussi la carrière des vers. (OC, 125)

Peindre ce nouveau monde, éclairé par ces nouvelles lumières, ne va pourtant nullement de soi. S'il faut impérativement se mettre à l'écoute de ce que son époque apporte de plus nouveau – s'« il faut être absolument moderne », selon le slogan du jeune Arthur qui aurait déjà pu être celui du jeune André –, il faut aussi impérativement se méfier des oeillères et des habitudes qui aveuglent quiconque ne prend pas la peine de lever les yeux par-delà l'horizon du présent. Faute de se mettre en quête d'un tel Dehors, on se condamne à rester prisonnier des trappes circularistes qui nous condamnent à la répétition du même.

On voit ainsi apparaître une *seconde* source de variations, qui ne relève plus de la génération spontanée et aléatoire de nouveauté par l'évolution constante des circonstances, mais qui relève d'un *effort volontaire de régénération* et de *rupture des circularismes*. C'est par méfiance envers la répétition circulaire dans laquelle tombent spontanément les poètes voués à chanter leur présent que Chénier développe sa théorie de l'imitation : il propose à son époque la Grèce et Rome en modèles parce qu'il sent le besoin d'un Ailleurs qui lui fasse percevoir les limites immanentes à la conscience européenne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont il espère (ré)orienter le cours. L'invention a donc recours à l'imitation (des Anciens) pour se féconder au *ferment d'Étrangeté* que lui apporte la distance temporelle et civilisationnelle.

D'où une *double valence* de la référence gréco-latine chez André Chénier. D'une part, comme l'a bien montré Jean Starobinski, la Grèce est le lieu de l'*origine*, du jaillissement premier, dont il faut retrouver la pureté, la force de surgissement et la naïveté inimitables<sup>3</sup>. Parce qu'ils étaient politiquement libres (au lieu de croupir sous la tyrannie abrutissante des monarchies contemporaines), parce qu'ils vivaient encore au plus proche de la Nature (au lieu d'avoir un regard déformé par tous les copistes de copistes qui ont perverti les goûts modernes), les Grecs nous donnent accès par leurs oeuvres à une *pureté* propre à « la source », préservée encore de toutes les corruptions qui contamineront en aval le cours de la rivière littéraire, source vers laquelle il nous faut faire effort pour remonter afin de régénérer notre sensibilité, nos désirs et nos croyances.

D'autre part, et la tradition critique semble y avoir été moins sensible, la Grèce représente l'Ailleurs, le lointain, l'étranger, *le dehors* – celui-là même qui apparaît sous sa forme la plus extrême dans l'esquisse de préface où Chénier exprime son « plus cher désir » d'auteur : « faire croire à mes lecteurs que si une *créature étrangère à l'espèce humaine*, un

<sup>3</sup> Voir son superbe article, « André Chénier et le mythe de la régénération » dans *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison*, Bruxelles, Facultés universitaires St Louis, 1976, vol II, p. 577-591. Sur la riche notion de *naïveté* (qui est développée dans un long fragment à OC, 681) et son lien à la référence grecque, voir aussi la belle mise au point de Stéphanie Barsacq, « Naïveté et 'grécité' dans l'œuvre d'André Chénier », *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 17 (1998), p. 117-133.

*habitant d'un autre globe*, s'occupant néanmoins des hommes et les étudiant, eût voulu écrire d'eux et de leurs institutions, son ouvrage ne pourrait point être fait dans un autre esprit que le mien » (OC, 709). Il faut se faire aussi *absolument étranger* – martien – qu'on se veut absolument moderne : d'autant plus présent qu'on aura mis entre soi et ses contemporains la plus grande distance possible, d'autant plus à la pointe de son époque qu'on sera parvenu à s'extraire des inerties répétitives qui lestant l'aujourd'hui du poids d'hier.

On objectera peut-être que le monde hellénique ne représentait nullement l'étrangeté pour le fils de « la Belle Grecque », qui aimait à se présenter lui-même comme un « Grec de Byzance » (BG, 277). Il faut pourtant reconnaître dans sa passion pour la Grèce la même pulsion d'absorber le point de vue *le plus lointain* (dans la chronologie de notre tradition littéraire) qui le poussait simultanément (dans la quête d'éloignement géographique) à multiplier les notes sur la littérature chinoise (OC, 775-779) et à accumuler de nombreux matériaux destinés à un long poème sur l'Amérique (OC, 417-445).

Il n'y a nullement contradiction entre ces deux rapports à la Grèce (posée à la fois comme l'Ailleurs et comme l'intime maternel), puisque toute la dynamique de l'imitation relève justement d'un *double* mouvement de *sortie de soi* (prendre le point de vue du martien) et d'*intérieurisation de l'étrangeté* (reconsidérer la France de 1780 avec le regard « naïf » d'un fils de Byzance et d'un collègue de Théocrite). C'est très exactement ce double mouvement qui est décrit comme le propre de ces « esprits inventeurs » dont le poème qui leur est consacré espère qu'ils sauront atteindre les hauteurs de Virgile et d'Homère,

Et sans suivre leurs pas imiter leur exemple,  
Faire, en s'éloignant d'eux avec un soin jaloux,  
ce qu'eux-mêmes ils feraient s'ils vivaient parmi nous (OC, 131)

Voilà bien le noyau de « l'imitation inventrice » : je ne m'identifie au lointain en imitant les Anciens, et je ne m'éloigne du cercle répétitif où mes contemporains tournent en rond, qu'afin de les introjecter parmi nous. Ce que nous gagnons à « Allumer nos flambeaux à leurs feux poétiques » (OC, 127) et à nous trouver « par [leur] exemple à [les] vaincre excités » (OC, 123), c'est donc d'enclencher *une dynamique d'auto-dépassement* : le dehors a vertu de défi et d'émulation, il fonctionne comme un tremplin qui nous permettra de nous hisser au-dessus des limites qui bornent l'horizon de nos contemporains. En « All[ant] voir la grandeur et l'éclat de leur jeu » (OC, 127), en nous mesurant à leur supériorité, nous contribuons à dilater notre champ des possibles. Chénier sollicite un mouvement similaire à celui proposé par Rousseau dont l'Émile n'apparaît aux yeux de ses lecteurs comme un géant romanesque que pour donner à ces lecteurs la mesure de (tout) ce que peut « l'homme », qui excède infiniment les limites étroites et mutilantes de ce que font « les hommes » d'aujourd'hui. Se met ainsi en place une dynamique qui anticipe d'un siècle celle du Surhomme nietzschéen : le « poète », si mal à l'aise dans l'univers intellectuel du XVIII<sup>e</sup> siècle (tant qu'il n'est pas tragédien)<sup>4</sup>, est appelé par Chénier à dépérir – comme le clament toutes ses condamnations de la vénalité et de l'inanité dans laquelle croupit la masse de ses contemporains – pour laisser place à ce Sur-Poète que sera le génie inventeur de demain, un génie régénéré par la grâce de l'eau pure qu'il aura su aller puiser à sa source originale.

On voit en quoi l'imitation inventrice théorisée par André Chénier relève d'une *fermentation par l'Ailleurs*. C'est parce qu'il ressent le besoin de casser les circularismes qui poussent nos pensées à tourner en rond dans les limites mutilantes du familier qu'il est amené

---

<sup>4</sup> Voir sur ce point les analyses de Sylvain Menant dans *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française (1700-1750)*, Genève, Droz, 1981, ou, pour la persistance de ce malaise après 1750, le poème de Chabanon, *Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophe* (Paris, 1764) qui déplore « ce soudain changement / D'un Siècle poétique en un Siècle sçavant » (p.7).

à valoriser la vertu fécondante de sa soif du dehors : les recombinaisons produites spontanément par le passage du temps et la variation des circonstances et des contenus seront d'autant plus innovatrices qu'elles parviendront à inclure des éléments extérieurs au système dans lequel elles étaient jusque-là enfermées. En bon héritier des Lumières, le jeune homme explique qu'en « combinant », « rapprochant » et « divisant » leurs idées, tous les hommes « se composent chacun un cercle qui leur appartient de notions plus ou moins générales » ; le degré de puissance propre aux « penseurs lettrés » se mesure toutefois à ce qu'ils « ont en plus grand nombre que les autres hommes des sens *ouverts à toutes les impressions étrangères*, qui, réunies à ce que la nature leur avait donné, leur forment une habitude de penser, de sentir et de s'exprimer qui est *leur*, quoique en partie de *sources empruntées* » (OC, 689). Il convient de remettre au cœur le plus dynamique de la pensée poétique chénériste ces notes qu'il jette en vue de rédiger la préface d'une publication à venir :

Je ne suis point la planète qui roule dans son orbite *circulaire*... je veux être *la comète qui erre*... et poursuit sa course *excentrique*... (OC, 708)

*Partir au plus loin* – la planète Mars – pour briser le cercle de la répétition du même, *errer dans les terres les plus étrangères* pour échapper aux aveuglements de la familiarité, commencer par *s'excentrer* si l'on cherche à se connaître : voilà bien résumés les mouvements constants qui animent l'œuvre et la pensée du jeune homme. L'aspiration au dehors, la quête de l'hétérogène se manifestent jusque dans son attitude face à langue française : s'il se moque sans pitié de ceux qui reprochent à cette dernière d'être peu propre à l'expression poétique, ce n'est nullement pour donner dans un patriotisme facile qui proclamerait sa suffisance, mais tout au contraire pour appeler à sa *fertilisation par croisement* avec des apports étrangers :

il faut lui présenter des *richesses nouvelles* pour qu'elle les accepte et se les rende *propres*, [...] il faut savoir lui *faire une heureuse violence* pour qu'elle *s'attache après une langue étrangère*, et lui *ravisse* quelque tournure forte et originale qui l'effarouche d'abord, mais que l'habitude lui fera bientôt aimer. (OC, 687)

Qu'il s'agisse du vocabulaire propre à un écrivain singulier ou du stock de tournures qu'offre une langue à ses locuteurs, André Chénier décrit *un même processus de constitution de soi par appropriation de matériaux initialement étrangers*<sup>5</sup>. Et c'est comme résultat de ce processus qu'il débouche sur la notion d'*originalité*<sup>6</sup> : « toujours cette sorte d'*imitation inventrice* dont j'ai parlé *enrichit* les auteurs les plus justement renommés pour leur *originalité* » (OC, 690). Loin de relever d'une donnée « originelle », l'originalité se construit seulement à travers l'acquisition et la digestion de matériaux étrangers, à travers la concrétion et la sédimentation de vagues imitatives : *c'est seulement à force d'imiter que je puis devenir original* – ce qui se produit dès lors que je suis le seul à imiter telle collection singulière de modèles communs. « Mon » originalité se constitue de tout ce que j'ai eu l'occasion de butiner au fil de mes rencontres avec autrui – auteurs anciens, étrangers, contemporains, tous ceux qui ont déjà écrit et dont je ne fais que fouler les chemins déjà battus :

---

<sup>5</sup> Les dimensions politiques et économiques de cette conception de la création artistique sont développés dans mon article « La propriété poétique, c'est le vol de l'abeille. Éloge du copillage chez André Chénier » in Martial Poirson et Yves Citton (éd.), *Art et argent*, à paraître dans les *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*.

<sup>6</sup> Notion dont on sait qu'elle prend sa forme moderne à l'époque où écrit Chénier, et à partir d'auteurs dont il s'inspire directement (comme Young). Sur ce point, voir la belle étude de Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

Un poète qui vient après, qui les connaît tous et sait les sentir tous, peut... *se composer une manière d'après toutes celles-là, une manière à lui... Ils l'ont aidé à se faire sa manière* qui n'est celle d'aucun d'eux, qui est aussi, tout comme la leur, celle de la nature, *originale* comme la leur, puisqu'elle est vraie, pittoresque, facile, *imprévue*, et difficile à imiter. (OC, 691)

C'est d'*après* ce qui m'est étranger (et antérieur) que fermentera la manière qui définira mon identité créatrice. C'est par des processus d'importation imitative que la recombinaison imprévue de différents ailleurs en moi donnera lieu à une originalité pittoresque devenue difficile à imiter.

### **MIMÉTISME ET DISSOLUTION DES IDENTITES**

On pourrait parfaitement s'arrêter ici, et disposer, grâce à ces quelques pages d'André Chénier, d'une théorisation très suggestive de la productivité par l'Ailleurs qui caractérise toute entreprise littéraire, qu'elle en soit consciente ou non. On suspecte pourtant d'ores et déjà que la théorie ainsi mise en place excède notablement le cadre dans lequel on l'a situé. Certes l'analyse de l'imitation inventrice permet de cerner en quoi l'Ailleurs est nécessaire à faire fermenter le « propre » (que celui-ci relève d'une œuvre individuelle ou d'une tradition littéraire), mais on la sent fermenter elle-même de potentialités plus vastes, et beaucoup plus menaçantes. Il convient donc dans un deuxième temps de mesurer à quel point le dispositif mis en place par Chénier pour rendre compte de la productivité poétique tend à dissoudre l'individualité des œuvres, des références autoriales et des traditions nationales.

La dynamique de l'imitation inventrice repose en effet sur *une logique de la résonance* qui articule toute sa conception de la production et de l'effectivité du texte littéraire. Cette résonance caractérise tout d'abord le rapport (d'identification) que le lecteur entretient avec le chef d'œuvre. L'*Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts* revient en de nombreux fragments sur ces effets de reconnaissance de soi à travers la résonance que suscite en nous l'écrit d'autrui. Face aux grands auteurs (ceux qu'on cherche justement à imiter : Virgile, Horace, La Fontaine, Montaigne), « quel lecteur peut quitter un livre où il se retrouve partout, un livre qu'il lui semble avoir fait lui-même, où il se dit à chaque page : *J'ai éprouvé cela...* » (OC, 683, souligné par l'auteur) ? La visée de tout grand littérateur doit être de faire en sorte que « chaque homme », en lisant le livre, puisse « se retrouver dans quelque endroit de ses ouvrages, s'en appliquer quelque morceau, se dire à lui-même : 'Je ne suis pas seul au monde et cet auteur a pensé à moi' » (OC, 685 ; voir aussi les vers conclusifs de la grande élégie sur l'élégie (II,13) in BG, 244).

Si, à des siècles de distance, le lecteur moderne et l'écrivain d'aujourd'hui peuvent *se retrouver* dans les œuvres de Virgile, Montaigne et Chénier, c'est que tous font face à des situations similaires et sont portés à y réagir de façon semblable, d'où vient que même les expressions les « plus naïves » et les « plus exclusives » puissent « naître séparément dans plusieurs têtes fortes » : il y a « *un grand nombre de pensées fécondes et universelles* qui, étant liées par leurs *rappports* à une multitude de choses, étant la suite, l'origine ou le *nœud d'une multitude de notions*, doivent entrer nécessairement dans beaucoup de matières diverses, et par conséquent *se trouver sur le droit chemin de tous les divers auteurs* qui les traitent, si ces auteurs ont un *esprit exact* et un *discernement juste* » (OC, 688-689). On ne se répète donc à travers les siècles que parce que l'Histoire se répète ; la « justesse » et le fondement de l'*imitatio* relèvent de la *mimesis* de situations identiques. Les *lieux communs* émanent d'une *identité de position* face à des situations similaires. Je m'entends parler dans les œuvres passées, les voix d'aujourd'hui se confondent avec celles d'écrivains d'hier parce

que, malgré le changement des habits et des modes, une même grotte nous fait pousser les mêmes cris, et répercute les mêmes échos.

Une relation privilégiée entre l'ici parisien et l'Ailleurs italien emblématise ces effets de résonances entre des lecteurs et des auteurs que paraissent séparer les siècles ou les frontières – la relation qu'André Chénier dit avoir entretenue avec Vittorio Alfieri, qui lui avait lu trois livres de ses œuvres non encore imprimées au moment où le poète français rédigeait son *Essai* :

Comme *l'unanimité de sentiments et d'opinions* avait déjà été la première *cause qui nous lia d'amitié*, je ne fus pas si étonné que flatté de voir souvent *une honorable ressemblance* entre ce qu'il avait écrit et ce que j'écrivais. Je l'interrompis quelquefois pour en faire la remarque, mais comme je n'ai terminé cet écrit que depuis cette excellente lecture, il est possible qu'elle eût *laissé dans mon esprit des traces assez profondes* pour que, *sans le vouloir et sans le savoir*, je *tienne de lui plus d'un passage éclatant*. Je déclare donc avec joie que l'on pourra retrouver ici plusieurs choses *déjà lues* chez lui, soit que notre *conformité de principes* me les eût dictées sans lui, soit qu'une *utile réminiscence* les ait fait *couler de ma plume*. (OC, 691)

Remarquons pour commencer que ce n'est sans doute pas le fruit du hasard si cette relation privilégiée prend pour objet un auteur étranger. Hormis Le Brun, avec lequel il entretiendra un rapport complexe de disciple, d'émule et de rival, André Chénier paraît mépriser globalement le monde des auteurs français contemporains. Si la génération précédente, celle des philosophes (Buffon, Rousseau, d'Holbach), a évidemment laissé des traces en lui<sup>7</sup>, ses références explicites et ses hypotextes cachés renvoient tous, soit à des classiques de l'Antiquité gréco-latine, soit à des écrivains étrangers (comme Young, Thomson ou Gessner). Comme on l'a vu, la résonance n'est productive que pour autant qu'elle nous met en contact avec un Ailleurs.

Prenons ensuite le temps d'analyser les couches du processus imitatif décrit par ce rapport à Alfieri, emblématique de tout ce qui a été mis en place jusqu'à présent :

(a) Avant même qu'on puisse parler d'imitation, il y a une « unanimité » première de sentiments : (a') d'une part les citations précédentes nous invitent à penser que cette unanimité *résulte* du fait que les deux auteurs, situés au carrefour d'un même « nœud de notions », se sont retrouvés sur le même « droit chemin » pour en traiter avec le même « discernement juste » ; (a'') on voit d'autre part que cette unanimité est à son tour *la cause* d'un « lien d'amitié » nourri par la conscience de leur proximité. La « ressemblance » qui en résulte, loin de devoir leur être imputée à crime (pillage, plagiat), fait dès lors « honneur » à leur « bon sens » commun (OC, 689).

(b) A cette infrastructure d'une identité de positions (et, partant, de perspectives), qui produit entre eux une « conformité de principes », s'ajoute cependant une deuxième couche de rapports relevant, au regard extérieur, de l'*imitatio* : la lecture des œuvres de l'écrivain Alfieri « laisse des traces profondes » dans l'esprit de l'écrivain Chénier. À la « conformité de principes » se superpose – ou se suppose – une « utile réminiscence ». On remarquera au passage que cette réminiscence présente la propriété troublante d'échapper au « vouloir » et au « savoir » du sujet dans lequel elle agit. Lorsque je parle, c'est la voix d'autrui qui résonne en moi sans que je le sache, selon des mécanismes mémoriels qui échappent à mon contrôle.

La question de l'imitation inventrice par effets de résonances débouche donc naturellement sur *une mise en question de l'individuation du locuteur* : qui parle dans un poème sortant de la plume d'André Chénier ? qui ou qu'est-ce qui s'y exprime ? quel *soi* y

<sup>7</sup> Voir sur ce point l'étude d'Alain Niderst, « Le matérialisme de Chénier », *Être matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, éd. B. Fink et G. Stenger, Paris, PUF, 1999, p. 219-31.



trouve une expression ? Le *moi*, que le romantisme nous fera concevoir par opposition à autrui selon une logique de séparation (*se-parere*), n'est proprement situable *ni* dans l'identité de positions (n'importe qui, dans la même situation, aurait les mêmes réactions), *ni* dans la conformité de principes (n'importe quelle machine programmée selon les mêmes lois donnerait les mêmes réponses), *ni* dans l'utile réminiscence (qui fait couler de ma plume une parole que je tiens d'ailleurs). Cette dissolution du soi prend chez Chénier au moins quatre formes qui hantent l'horizon de son travail d'écriture – et qui désignent quatre modalités que peuvent prendre les ferments d'Ailleurs pour venir stimuler la créativité poétique.

1) *La conjointure du patchwork*. Dans la description qu'en propose l'*Épître sur ses ouvrages*, ses poèmes relèvent de la savante composition de pièces découpées de droite et de gauche (selon une formule de juxtaposition A. + C. + V. + M.). Au même « juge sourcilleux » qui repère et dénonce ses « larcins », il se dit prêt à en révéler mille autres « qu'il ignore peut-être » :

Mon doigt sur mon manteau lui dévoile à l'instant  
La *couture invisible* et qui va serpentant,  
Pour *joindre à mon étoffe une pourpre étrangère*.  
Je lui montrerai l'art, ignoré du vulgaire,  
De *séparer* aux yeux, en suivant *leur lien*,  
Tous *ces métaux unis* dont j'ai formé *le mien*. (OC, 159)

Comme on l'a vu dans ce qui précède, l'identité du poème – qui définira en retour celle du poète – relève donc d'un montage d'éléments recyclés de provenances diverses qui, même s'ils me sont originellement étrangers, deviennent « miens » (et forment mon *moi*) du seul fait d'être réagencés de façon à former un tout nouveau.

2) *La con-fusion du fleuve*. Comme l'indique déjà l'évocation du métal dans le dernier vers de la citation précédente, la juxtaposition tend toujours vers *une fusion* grâce à laquelle les éléments originaires perdent toute localisation et toute existence propre au sein du nouvel objet qu'ils composent ensemble : la formule n'en est plus A. + C., mais simplement A.C.. Toutes les images de flux (de fleuves, ruisseaux, flots, torrents, ondes, etc.) dont abonde la poésie de Chénier<sup>8</sup> illustrent ces réminiscences qui « font couler de sa plume » un nouveau mixte de vers anciens. Une tension se met parfois en place entre, d'une part, le rêve éphémère d'une impossible pureté représentée par le fleuve Alphée, qui « Seul, au milieu des mers, se fraye un sentier sûr, / Parmi les flots salés garde un flot doux et pur » (BG, 146 et BG, 225) et, d'autre part, la récurrence d'une imitation conçue sur le mode du métissage et du mélange des eaux, comme l'illustre bien l'éloge que compose le jeune homme pour son maître Le Brun, élu par la Nature pour réunir les fleuves issus de toutes les traditions littéraires :

C'est toi qu'elle a choisi ; toi par qui l'Hippocrène  
*Mêle encore son onde à l'onde* de la Seine ;  
Toi par qui la Tamise et le Tibre en courroux  
Lui porteront encor des hommages jaloux ;  
Toi qui la vis couler plus lente et plus facile,  
Quand ta bouche animait la flûte de Sicile. (BG, 206)

C'est encore cette image de fusion qui régit la longue et riche analogie du poète en fondeur de cloches déployée dans l'*Épître sur ses ouvrages* (OC, 158-159)<sup>9</sup>, ouvrant la

<sup>8</sup> Voir sur ce point le riche article de Gérard Lahouati, « Un pèlerinage aux sources : éléments pour une poétique de l'eau chez André Chénier » in Jean-Noël Pascal, *Lectures de Chénier*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

<sup>9</sup> Pour une belle analyse de ce texte essentiel, voir E. S. Burt, « Poétique de l'inachevé » in Denis Hollier (éd.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p. 556-563.

perspective d'un *alliage* de l'hétérogène producteur d'une force de résistance ou de résonance supérieure à la simple somme des parties.

Toutes ces images liquides rendent très problématique la question de l'identité : si l'on répète depuis l'Antiquité que nul ne saurait se baigner deux fois dans la même rivière, c'est que l'individualité d'un cours d'eau tient à son cours et non à son eau, soit à sa pure fonction de *réceptif* et non à la « substance » qui ne fait que le traverser en un passage éphémère. L'opposition évoquée tout à l'heure entre un « fonds propre » et des « richesses d'emprunt » s'avère ici illusoire : fondeur de cloches ou mélangeur de fleuves, ce qui « coule de ma plume » ne peut que me venir *d'ailleurs* ; quant au *moi*, il se réduit à ce qui *con-tient* cet hétérogène étranger, à ce qui « tient ensemble » et infléchit le flux d'une substance disparate, que je « tiens » toujours *d'autrui*.

3) *L'expressivité spontanée de la Nature*. De qui tiens-je ce qui coule de ma plume ? Si la plume elle-même (en tant que *contenant*) peut être dite « mienne », il est clair que ni l'encre qui la traverse ni les mots qu'elle trace sur la page blanche ne viennent de mon propre fonds. En dernier ressort, la voix du poète apparaît donc comme une simple voie d'ex-pression dont se sert la Nature pour déployer ses formes. L'écrivain idéalisé à travers la figure de Le Brun (auteur lui-même d'un poème sur la Nature) ne fait que canaliser une énergie spontanée émanant des choses elles-mêmes :

La Nature aujourd'hui *de ses propres crayons*  
Vient d'armer une main qu'éclaire ses rayons. [...]  
Les fleuves et les mers, les vents et le tonnerre,  
Tout ce qui peuple l'air et Thétis et la terre,  
À ta voix accouru, *s'offrant* de toutes parts,  
*Rend compte de soi-même* et s'ouvre à tes regards. (BG, 206)

Il est ici logique que l'amour donne sa matière privilégiée à une poésie conçue en de tels termes : la pulsion érogène n'est que la manifestation d'une pulsion de vie qui anime toute la nature pour assurer son renouvellement, participant d'une (re)productivité immanente de l'être. Si, contrairement aux admonestations de ses amis, A.C. retourne à ces « riens » qu'ils accusent d'être « frivoles », s'il s'abandonne à l'amour et à la lyrique amoureuse plutôt qu'au travail sur cette épopée patriotique ou sur ce poème philosophique dont il a rêvé durant toute sa brève carrière, c'est que tout à la fois sa vraie patrie et la vraie philosophie lui font reconnaître la source de son être dans ces *res* qui le pressent de les laisser éclore à travers les chants consacrés à sa Belle :

Les vers pour la chanter *naissent autour de moi*.  
*Tout pour elle a des vers*, ils renaissent en foule ;  
Ils brillent dans les *flots du ruisseau qui s'écoule* (BG, 241)

Les vers sont *déjà donnés* par les choses du monde qu'éclairent les grâces de la Belle ; il n'y a qu'à se pencher pour les ramasser à pleines mains dans le fleuve de la vie qui nous entoure et qui nous porte. Ici aussi, en même temps que la nature se remplit des voix propres à chaque chose, la fonction poétique paraît se vider de sa substance individuée pour tendre vers une pure écoute et un reflet passif : lorsqu'elle atteint son plus haut point, l'imitation (*mimesis*) risque fortement de dissoudre la voix de l'imitateur dans le chant spontané du monde qui l'entoure.

4) *La limite de l'écriture automatique*. Même si l'on a vu que la pratique créatrice d'A.C. passait le plus souvent par un processus complexe d'accumulation et de retouches permanentes, il est toutefois logique de le voir expérimenter avec des procédures relevant de l'écriture automatique. Loin d'être une invention des surréalistes, celle-ci se voit décrite et

sollicité dans un texte fascinant – écrit *ailleurs* : dans une taverne londonienne – pour « laisser fuir une heure et demie », le vendredi 3 avril 1789 à 7 heures du soir, texte dans lequel l’auteur « ne sai[t] absolument point ce qu’[il] v[a] écrire » et s’en « inquiète peu », « quelque absurde et vide et insignifiant que cela puisse être » (*OC*, 747-748). Loin d’être un pur produit des circonstances, ce mode d’écriture correspond à un idéal projeté sur ce que la littérature a produit de plus grand (Virgile, Horace, La Fontaine, Montaigne) : à l’image de tels modèles, le véritable écrivain « *sans apprêt*, dit à mesure qu’il pense, *écrit comme malgré lui*, et pressé de l’abondance de ses idées semble contraint de leur ouvrir une issue et de les répandre dans un ouvrage » (*OC*, 683).

*Malgré lui, dans lui-même*, un vers sûr et fidèle  
Se teint de sa pensée et *s’échappe* avec elle. (*BG*, 317)

On sait – parce que la critique a beaucoup (et justement) insisté sur ce point<sup>10</sup> – qu’un tel jaillissement de la parole poétique représente pour Chénier le plus haut point de l’invention, formant le moment culminant du poème éponyme, où le vrai génie s’oppose au rimeur condamné à se torturer les méninges devant la page blanche :

Celui qu’un vrai démon presse, *enflamme*, domine,  
Ignore un tel supplice : il pense, il imagine ;  
Un langage *imprévu*, dans son âme produit,  
Naît avec sa pensée, et l’embrasse et la suit ;  
Les images, les mots que le génie inspire,  
Où l’univers entier vit, se meut et respire,  
*Source* vaste et sublime et qu’on ne peut tarir,  
*En foule* en son cerveau *se hâtent* de courir.  
*D’eux-mêmes* ils vont chercher un *nœud* qui les rassemble :  
*Tout s’allie* et se forme, et tout va naître ensemble. (*OC*, 131)

Pas besoin d’être un « juge sourcilleux » pour sentir tout ce que de telles images, dédiées à l’éloge de l’invention, doivent à l’imitation des plus vieux *topoi* de la fureur poétique : ici encore, toutefois, plutôt que d’y voir une contradiction absurde, prenons la mesure de ce qu’un tel recyclage implique quant à la conception proprement « moderne » de la création poétique et de la personne humaine. Je ne tire mon « identité » (propre) que de mon identification avec autrui ; je ne compose « mon » oeuvre que du mélange de fleuve dont les cours me préexistent et me traversent ; je ne découvre « ma » voix poétique que pour y laisser parler l’expression spontanée des choses du monde. Toutes ces dimensions de la pratique poétique pointent le doigt dans une même direction : contrairement au mythe que popularisera un romantisme dont nous ne sommes toujours pas sortis, l’inspiration n’a nullement sa « source » *au-dedans* de la subjectivité singulière. Conformément à ce que suggère la connotation respiratoire, ce qui nous « in-spire » nous vient bien *de l’extérieur* : c’est « l’univers » (la nature) qui est la vraie « source » de ma parole – une parole dont, malgré mes efforts d’ordonnement, le passage en moi se fait « en foule », en « hâte » et d’une façon « imprévue » par ma conscience.

---

<sup>10</sup> Voir par exemple Lionello Sozzi, « Tradition néo-classique et renouvellement des images dans la poésie de Chénier », *CAIEF* n° 20 (1968), p. 66-71, ou Jean-Luc Steinmetz, « L’expérience du temps dans l’œuvre de Chénier », art. cit., p. 247

## **HARPE EOLIENNE ET RESTAURATION D'UN AILLEURS**

On voit sans doute mieux désormais quelle est la menace tapie au cœur de la représentation du travail poétique reconstituée dans les pages qui précèdent. Poussée jusqu'à ses dernières conséquences – devant lesquelles André Chénier ne recule jamais – la théorie de l'imitation inventrice conduit non seulement à la dissolution de l'individualité écrivante, mais aussi bien à la dissolution de l'Ailleurs dont on essayait de théoriser les vertus fermentatives. Dans le cadre le plus général auquel nous avons abouti, celui de l'expressivité spontanée de la Nature, *peut-on encore dire que quoi que ce soit vienne « d'ailleurs », dès lors que cet ailleurs est partout ?* Si tout fermente au sein d'une hybridation permanente et généralisée, si l'autre est partout en moi, si mon for intérieur n'est que la concrétion ou le reflet de traces imposées par l'extérieur, comment distinguer encore ce qui pourrait relever d'une Altérité ?

Affronter cette question exige de faire plus précisément attention à l'un des registres métaphoriques convoqués par André Chénier pour rendre compte des phénomènes d'imitation – celui de *la répétition par résonance*. On y trouvera sous forme implicite une modélisation capable de mieux comprendre et de mieux résoudre l'aporie à laquelle nous a menés l'omniprésence de l'Ailleurs dans la fermentation poétique.

Le motif de la résonance harmonique apparaît très tôt dans les essais poétiques de jeunesse ainsi que dans les élégies. Dans le fragment 29 destiné au chapitre 3 de son *Art d'aimer* (inachevé), Chénier lance la composition d'une strophe (elle aussi inachevée) à partir du tremplin fourni par un vers tiré d'une satire d'Horace, dans laquelle le poète latin se voit peindre par son esclave Davus comme un homme volage et serf lui-même de ses passions. *Duceris ut nervis alienis mobile lignum* : « tu es mené comme le bois [d'une marionnette] mu par les cordes/nerfs d'autrui »<sup>11</sup>. L'imitateur s'appuie sur le fait que *nervus* (tiré lui-même du grec νευρον, repris ensuite par le « neurone » français), qui désigne les *nerfs* et, dans cette image particulière, les ficelles d'où la marionnette reçoit ses mouvements, sert aussi à se référer aux *cordes* de la lyre (ou de la harpe).

[.....]  
Aux signes de l'aimant statue obéissante,  
S'enflamme au seul aspect d'un feu contagieux.  
Ainsi quand au hasard un doigt harmonieux  
Agite et fait parler une corde sonore,  
Une autre corde au loin qu'on négligeait encore  
D'elle-même résonne, éveillée à ce bruit,  
Et s'unit à sa sœur et l'écoute et la suit. (BG, 156)

Dans un travail d'imitation-adaptation dont on peut au passage saisir la richesse impressionnante, Chénier déploie sur trois registres, qui se superposent parfaitement, le potentiel signifiant de la brève formule horacienne. (a) On y retrouve d'une part le motif de *l'asservissement* que Davus retourne contre son maître condamné par son inconstance à « obéir » aux ficelles/signes du premier désir venu, et à « suivre » servilement la voix qui l'invite à se poser sur le premier objet flatteur croisant son regard – asservissement similaire à celui de la « Muse volage » du poète amoureux, constamment distrait de son grand'œuvre philosophique par ce que lui disent de sa Belle toutes les choses de la Nature. (b) On voit par ailleurs le feu amoureux s'exprimer à travers le langage scientifique du *magnétisme* (alors très à la mode), avec une « contagion » qui détourne « l'amant/aimant » de son droit chemin. (c) Enfin, et surtout, cinq des sept vers de ce fragment développent l'image de *la résonance harmonique*, que les découvertes acoustiques du début du XVIII<sup>e</sup> siècle et les images de

<sup>11</sup> Horace, *Satires*, II, 7, v. 82 ; l'édition que Chénier avait sous les yeux donnait *signum* au lieu de *lignum*.

philosophe-clavecin diffusées par le néo-spinozisme diderotien avaient placée au cœur de toute une réflexion sur le fonctionnement de la machine humaine et de l'organisme social<sup>12</sup> : le fait que des affinités harmoniques suffisent à ce que l'agitation d'une corde en fasse vibrer une autre à distance, en l'absence de tout contact direct entre les deux, offrait un modèle imaginaire particulièrement suggestif à une époque fascinée par le passage du contigu (de la mécanique) au continu (de la biologie). Les fragments de l'*Hermès* montrent bien à quel point Chénier était nourri de ce type de problématique, et c'est sur cet arrière-fond mental qu'il faut mesurer les implications de ce fragment apparemment anodin, qui montre une corde « résonner d'elle-même », pour peu qu'« une autre corde au loin » ait été touchée « au hasard » d'un « doigt harmonieux », et qui se conclut sur « l'union » assurée par le comportement imitatif (« suivre ») de l'écouteur envers l'écouté.

Au sein des *Élégies*, auxquelles Chénier se consacrera après avoir abandonné son projet d'*Art d'aimer*, on voit les phénomènes de résonance réapparaître lorsque le poète, retiré à la campagne, demande à ses vers d'aller dire à Camille, retournée à la ville, qu'il l'attend en vibrant encore du plaisir qu'ils ont partagé dans les bosquets :

Va, *sonore* habitant de la sombre vallée,  
Vole, invisible Écho, voix douce, pure, *ailée*,  
Qui, tant que de Paris m'éloignent les beaux jours,  
*Aimes à répéter* mes vers et mes amours ! (BG, 248)

Se déploient ici avec une force égale les deux dimensions perpendiculaires de la résonance : celle qui permet une expansion dans *l'espace*, en assurant une communication à distance presque instantanée par le son qui « vole » de la campagne à la ville, et celle qui assure une persistance dans le temps, entre ce qui a été exprimé dans le passé et ce qui reste audible dans le présent.

Cette persistance mémorielle de la vibration amoureuse, à laquelle l'écho permet de franchir les distances avec l'espoir de renouveler la palpitation de l'être aimé, revient dans l'élégie II, 19, montrant le poète, toujours privé de sa Belle, devenu muet dans les lieux désormais solitaires « Où *ta harpe* se tait, où *la voûte sonore* / Fut pleine de ta voix et la *répète* encore » (BG, 250). Mais on la retrouve surtout mise en scène dans la splendide élégie IV, 29 où, après avoir souligné les bienfaits de l'oubli (utile pour alléger le poids de nos « petits maux »), Chénier évoque la puissance du souvenir, dont les mécanismes – à la limite de la conscience et de l'illusion, de la maîtrise et de l'abandon – sont illustrés par l'image de *la harpe éolienne* :

Je suis de ma mémoire *absolu possesseur* ;  
Je lui *prête* une voix, *puissante magicienne*,  
Comme aux brises du soir, une *harpe éolienne*,  
Et chacun de mes sens *résonne* à cette voix :  
Mon cœur *ment* à mes yeux, *absente je vous vois*. (BG, 314)

La harpe éolienne – également désignée comme un luth ou une lyre – était un objet qui connut une certaine mode dans l'Angleterre de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cet instrument était généralement placé dans une fenêtre de façon à ce que le vent, en passant à travers les cordes, leur fasse émettre des sons harmonieux, spontanément modulés par le degré variable de force des souffles qui le traversent – selon le même principe que les carillons

---

<sup>12</sup> Sur ce point, voir le chapitre « Résonances » de mon ouvrage *L'Envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières* (Paris, Éditions Amsterdam, 2006).

formés de tubes de métal ou de bois, doucement frappés par un battant central, qui bercent encore aujourd'hui nombre de pavillons de banlieue<sup>13</sup>.

De toute la riche théorie de la mémoire impliquée dans ces quelques vers, on ne relèvera que quatre aspects, directement liés au phénomène de répétition imitative qui nous intéresse ici :

(a) La répétition apparaît comme *une puissance magique* : grâce à ses pouvoirs aux limites du surnaturel, on devient capable de surmonter les distances et de renverser le passage du temps, on réussit à vaincre l'absence en voyant celle qui n'est pas là. Sur le modèle du magnétisme évoqué dans le fragment 29 de *l'Art d'aimer*, la répétition mnésique permet de contrôler autrui, de l'orienter comme il me plaît en lui faisant suivre la direction dont je l'aimante, de lui faire « obéir » en marionnette (lui ou son image) à toutes les postures où je voudrai me rappeler l'avoir vu.

(b) Une telle puissance relève principalement de *la multiplication* : si je peux « vous voir absente », c'est que ma mémoire vous aura dédoublée. Vous êtes à la fois lointaine et auprès de moi. Ce qui « vole » ainsi au gré des vents et de la voix ailée d'Écho, c'est un principe de *diffusion* qui « aime à répéter » les mêmes sons et les mêmes images de vallée en vallée, avec la perspective d'enflammer tout ce qu'il rencontre « au seul aspect d'un feu contagieux ».

(c) Tout en se voulant « absolu possesseur » de sa mémoire, et en se donnant le pouvoir de posséder à son gré l'absente, le poète n'en apparaît pas moins dans une position de *dépossession de soi* : cette mémoire toute-puissante est en effet affectée d'un curieux manque, puisqu'on doit lui « prêter » sa voix ; si chacun de nos sens résonne à cette voix d'emprunt, c'est à l'image d'un objet parfaitement passif, ballotté sans fin par des brises du soir échappant à tout contrôle. La harpe éolienne figure une expérience au cours de laquelle le sujet *s'abandonne* à des sons qui, quoique harmonieux, relèvent de *l'aléatoire chaotique*. Comme on l'a déjà vu dans le fragment 29 de *l'Art d'aimer*, c'est « au hasard » qu'un « doigt harmonieux / Agite et fait parler une corde sonore ». L'agent se voit ainsi vidé de la maîtrise des résonances qui ne font que s'agiter (par elles-mêmes) *en lui*. Les *nervi*-cordes de la harpe éolienne illustrent parfaitement les *nervi*-nerfs qui conditionnent nos comportements dans le clavecin-philosophe imaginé par Diderot.

(d) Enfin, à la racine de toutes les puissances de la répétition, la dernière citation dénonce le pouvoir d'une *illusion* : je ne possède l'aimée absente, je ne démultiplie son être que parce que « mon cœur ment à mes yeux ». En réagissant aux brises variables de ma mémoire, c'est-à-dire au souffle de mes esprits animaux, plutôt qu'aux frappes des stimuli extérieurs, mes nerfs vibrent à des résonances déconnectées de la réalité. Les magies de la répétition ne vont jamais sans les mensonges de l'imitation.

L'image de la harpe éolienne rend bien compte du rapport complexe qu'entretenaient Chénier et Alfieri dans la citation évoquée plus haut, qui suggérait que la plume de C. résonne parfois à l'écho d'une trace laissée par la lecture de A., sans que C. ne puisse lui-même discerner entre ce qui relève de son fonds propre et ce qu'il « tient » d'autrui. Bien loin d'être « de [s]a mémoire absolu possesseur », l'écrivain C. apparaît comme une caisse de résonances traversée de paroles, d'idées et d'images, dont sa conscience volontaire (ce qu'il pourrait appeler son *moi*) ne mesure qu'une petite partie de l'entrejeu.

---

<sup>13</sup> Georges Buisson précise dans ses excellentes notes : « l'*aeolian harp* était un instrument typiquement nordique, mis récemment à la mode outre-Manche par les facteurs Longman et Broderip. [...] On le définit comme 'une cithare dont le corps de résonance est constitué d'une caisse longue et étroite sur laquelle sont tendues des cordes, le plus souvent au nombre de six' : placée près d'une fenêtre entrebâillée ou en plein air, elle produit 'une succession de sons mélodiques [...], soumis à d'incessantes fluctuations, [...] selon les caprices du vent' » (BG, 523).

Au-delà des phénomènes relevant de la création (ou de l'imitation) littéraire, la harpe éolienne fournit un modèle remarquablement suggestif pour penser l'ontologie propre à la socialité humaine. L'*être* humain y apparaît comme le degré de tension propre à cet ensemble de cordes que forme son corps ; son essence est toujours déterminée par un interface entre, d'une part, la « tenségrité »<sup>14</sup> que composent les forces de résistance spécifiques à chacune de ses cordes et au cadre qui assure leur solid(ar)ité (tenségrité qui constitue la complexion propre à l'être en question) et, d'autre part, les modulations auxquelles le soumettent les divers aspects de son environnement ; sa puissance d'agir est fonction de sa sensibilité et de sa réactivité aux souffles qui le traversent et aux fréquences des sons émis par les instruments relevant de son voisinage.

Contrairement aux images de confluences entre les rivières, qui tendaient à dissoudre toute identité dans le fleuve unique d'une « Nature » dépourvue d'altérité, le modèle de la harpe éolienne permet de reformuler une série de distinctions entre un *moi* et un « dehors », entre un ici et un Ailleurs. L'individuation de la harpe ne repose pas tant sur les limites physiques de son corps d'instrument que sur les *rappports de consonances et de dissonances* définis par sa tenségrité : on choisira et on reconnaîtra la singularité de cette harpe en fonction du type d'harmonie sur laquelle elle joue, et du type de timbre à travers lequel elle incarne ce spectre harmonique. Quoique fondés sur une base physique et objective (un son émis à telle fréquence fera résonner ou non telle corde), ces rapports dépendront aussi du degré de sensibilité de l'auditeur, de ses habitudes et de sa complexion propre (le même intervalle sera perçu comme agréablement consonant par certains, et comme désagréablement dissonant par d'autres).

Dans le modèle que suggère la harpe éolienne, on peut trouver donc au moins deux formes d'Ailleurs capables de venir féconder l'ici. Il y a d'abord l'extériorité des sons qui paraissent (à tel auditeur) être étrangers au spectre harmonique perçu comme consonant – c'est *l'Ailleurs de la dissonance*. Il y a ensuite l'extériorité des agents qui entrent en contact avec la harpe pour mettre en mouvement ses cordes (le doigt, le plectre ou l'archet d'un musicien, la vibration d'une autre corde consonante, le déplacement du vent) – c'est *l'Ailleurs des affections* (ou du *toucher*). Dans le cas particulier de la harpe éolienne, ce toucher est difficile à localiser précisément, dans la mesure où l'agent se réduit à un *souffle* : ce qui met en mouvement les cordes relève d'une *caresse*, émanant non pas d'un corps individué mais d'une *différence* entre des degrés de pression atmosphérique.

On voit que ces deux formes d'altérité ne sont nullement susceptibles d'essentialisation : la perception d'une dissonance garde toujours quelque chose de relatif (à tel ou tel système harmonique), tandis que le vent ou la vibration qui m'active en me touchant relève d'un extérieur invisible, insaisissable et incontrôlable, qui doit me traverser et envahir mon corps de résonance pour actualiser ma puissance d'agir. Dans les deux cas, la définition de l'Ailleurs ne repose sur *rien d'absolu*, mais seulement sur un jeu de *différentiels* (de fréquences, d'intervalles, de pressions atmosphériques). On voit par là-même s'esquisser une solution capable de résoudre l'aporie sur laquelle venait buter l'analyse : grâce au modèle de la harpe éolienne, l'Ailleurs peut à la fois *être partout* et rester néanmoins *susceptible d'une définition individualisante*. Sans céder en rien sur la nécessité d'intégrer l'individu dans les réseaux de résonances qui constituent son être, ce modèle permet de réintroduire l'Altérité dans l'immanence sous la forme d'un *hétérogène* toujours en souffrance d'intégration.

---

<sup>14</sup> La tenségrité, abréviation de *tension integrity structures* (notion empruntée à l'architecte Richard Buckminster Fuller), désigne une construction « *d'espaces intégrés, en suspension, maintenus par les tensions internes de leur réseau de colombage* ». Voir sur ce point Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphères III* (2003), trad. Olivier Mannoni, Paris, Maren Sell éditeurs, 2005, p. 417-433.

## RESONANCES EUROPEENNES DE LA HARPE EOLIENNE

Ce *souffle* venu d'Ailleurs qui fait résonner la harpe éolienne, le christianisme l'avait désigné depuis longtemps, d'un terme appelé à recevoir des réinvestissements spectaculaires à l'époque qui nous intéresse – *l'esprit* (*spiritus*, *Geist*). De cet « esprit » insaisissable, qui relève lui aussi d'une puissance magique, d'une force de diffusion, d'une dépossession de soi voire (comme nous l'ont dit les Philosophes des Lumières) d'une illusion, on sait qu'il « souffle où il veut ». Y compris à travers les frontières politiques, linguistiques et culturelles.

On ne sera donc guère surpris de voir l'image de la harpe éolienne, qui travaille les imaginations dès les pages du Talmud, traverser elle aussi les frontières, pour faire l'objet d'un engouement pan-européen à la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles. Sans prétendre aucunement en faire un recensement exhaustif<sup>15</sup>, on se livrera à quelques sondages dans les domaines germanique et anglo-saxon pour écouter quelques-unes des résonances internationales auxquelles a donné lieu la harpe éolienne. Plutôt que de me livrer à un comparatisme synchronique dont je n'ai pas les moyens, ce sera l'occasion de réfléchir sur l'articulation diachronique entre la pensée des Lumières et l'éthos romantique.

Vers 1797, c'est sous les auspices de la harpe éolienne que Goethe place son *Faust*, érigeant cet instrument en une figure de proue de son poème introductif :

Et voici qu'une nostalgie depuis longtemps désapprise  
Me ramène vers ce discret et grave royaume des  
Esprits ;  
En un murmure indécis plane  
Mon chant qui susurre comme une harpe éolienne.  
Un frisson me saisit, le pleur succède au pleur ;  
Mon cœur rigide fond et s'attendrit ;  
Ce que je possède, je le vois dans un vague lointain,  
Et ce qui disparut devient pour moi réalité.<sup>16</sup>

*Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen  
Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich,  
Es schwebet nun in unbestimmten Tönen  
Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich,  
Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen,  
Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich;  
Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,  
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten*

Autour de l'assimilation du chant poétique à l'image de la harpe éolienne (*Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich*), on retrouve un faisceau de traits que la lecture d'André Chénier nous a rendus familiers. La ré-émergence mémorielle d'un désir oublié (*ein längst entwöhntes Sehnen*), la situation de passivité du sujet réminiscent (*mich ergreift ; faßt mich*), l'affleurement d'une voix sans voix, insaisissable et indéterminée (*in unbestimmten Tönen*), un sentiment de dépossession (*Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten*), l'évocation d'une puissance magique faisant advenir dans le réel ce qui paraissait relever d'illusions évanescentes (*Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten*), un appel perçu comme venant du monde de l'Esprit (*Geisterreich*) : tout l'imaginaire que Goethe déploie à propos de

<sup>15</sup> Je dois ces repérage de harpes éoliennes dans la tradition allemande à François Genton, dont les commentaires et les suggestions stimulantes m'ont permis d'ajouter une dimension comparatiste à cette étude qui ne portait originellement que sur André Chénier. Pour des enquêtes plus vastes et plus précises sur le motif de la harpe éolienne, voir Andrew Brown, *The Aeolian Harp in European Literature 1591-1892*, Oxford, 1970; August Langen, « Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung », in C.-H. Mahling (éd.), *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, Kassel, 1966 p. 160-191; M. Bumiller und N. Wolff, *Lufmusik - Über die Äolsharfe*, Stuttgart 2003 ; Thomas Seedorf, « „Geheimnisvoller Klang“ – Versuch über ein Reger-Lied », in Siegfried Schmalzriedt (éd.), *Festschrift für Susanne Popp*, Stuttgart, Carus, 2004. p. 201-218.

<sup>16</sup> Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, "Zueignung", vv. 25-32. La traduction donnée ici est celle de Henri Lichtenberg, Paris, Aubier Montaigne, 1933.



la harpe éolienne résonne parfaitement avec la « puissante magicienne » évoquée par le poète français.

Quelques années auparavant, Herder avait déjà fait jouer à la harpe éolienne un rôle central dans ses *Lettres pour le progrès de l'humanité* de 1793, puisque l'instrument servait à décrire analogiquement le fonctionnement de ce concept aussi insaisissable que central pour la conscience moderne qu'est « l'esprit du temps », le *Zeitgeist* (ou *Geist der Zeit*) :

Est-ce un génie ou un démon ? ou un poltergeist, un revenant sortant de vieilles tombes ? ou alors un souffle de la mode, un son de la harpe éolienne ? On le prend pour l'un comme pour l'autre. D'où vient-il ? où va-t-il ? où est-il enrôlé ? où réside sa force et sa violence ? doit-il dominer ou servir ? peut-on le contrôler ? [...] La mode fugitive est sa sœur contrefaite ; le *Zeitgeist* n'est pas bienveillant envers elle, mais il apprend auprès d'elle et il entretient parfois avec elle des relations riches d'enseignement. [...] La voix du *Zeitgeist* décanté est raisonnable, persuasive, paisible, amicale. Tantôt il se fait entendre comme un son venant de la harpe éolienne ; tantôt sa voix résonne en chœurs nombreux.<sup>17</sup>

*Ist er ein Genius, ein Dämon? oder ein Poltergeist, ein Wiederkommender aus alten Gräbern? oder gar ein Lufthauch der Mode, ein Schall der Äolsharfe? Man hält ihn für eins und das andre. Woher kommt er? wohin will er? wo ist sein Regiment? wo seine Macht und Gewalt? Muß er herrschen? muß er dienen? kann man ihn lenken? [...] Die flüchtige Mode ist seine unechte Schwester; er ist ihr nicht gewogen, lernt aber auch von ihr und hat mit ihr zuweilen lehrreichen Umgang. [...] Die Stimme des geläuterten Zeitgeistes ist verständig, überredend, sanft, freundlich. Bald lässet er sich wie ein Laut auf der Äolsharfe hören; bald tönt sie in vollen Chören.*

La définition du *Zeitgeist* proposée par Herder a bien entendu fait couler beaucoup d'encre, et il n'est pas question d'en donner ici une analyse poussée, mais il vaut toutefois à la peine de mesurer combien elle s'inscrit en plein centre de la configuration de phénomènes repérée chez Chénier dans les pages précédentes. On y retrouve en effet le basculement par lequel les positions d'activité et de passivité passent l'une dans l'autre selon que la corde résonne « d'elle-même » ou « en suivant » une vibration venue d'Ailleurs. Lorsque je prend la parole, est-ce moi qui sert (*dienen*) le *Zeitgeist* ? ou ma voix peut-elle espérer dominer (*herrschen*) le chœur exprimant l'opinion propre à mon époque ? Les questions formulées par Herder recourent bien les vers de Chénier en ce qu'elles décrivent une dépossession et une dissolution de soi : même si je parviens à m'identifier à la voix dominante de mon siècle, je ne ferai que coïncider avec une force ou avec une violence dont on ne saurait dire d'où elle vient (*woher kommt er ?*), mais dont il est toutefois clair qu'elle participe d'une fermentation venue d'ailleurs (que de ma personne individuée).

Ce qui mérite toutefois surtout de retenir notre attention dans cette évocation du *Zeitgeist* à travers la figure de la harpe éolienne, c'est le double rapport d'opposition et de complicité que l'esprit du temps entretient avec *la mode*, double rapport qui sert de pivot à un retournement significatif de la notion d'« imitation ». Herder est souvent décrit, avec raison, comme un penseur de *l'imitation-coutume*, dont il fait l'éloge à travers la notion de « tradition » : contre l'universalisme abstrait des Lumières françaises, le philosophe allemand valorise la fonction de *continuité à travers le temps* que joue « la culture » à l'intérieur d'un « peuple », lui donnant ce qui constitue son « identité » culturelle et ethnique. Or ici, au moment crucial de définir la *Zeitgeist*, l'image de la harpe éolienne pousse Herder à ouvrir la porte de ce que Gabriel Tarde intitulera quelques décennies plus tard *l'imitation-mode*, à

<sup>17</sup> Johann Gottfried von Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, II, 14 et 15, éd. Suphan, Berlin, Weidmann, 1881-1883, vol. 17, p. 77 sq. Ma traduction.

savoir le fait qu'une population change ses coutumes et ses traditions, parfois ancestrales, afin de se conformer ensemble à tel ou tel modèle nouveau<sup>18</sup>.

La distinction entre ces deux formes d'imitation est bien entendu essentielle pour penser les ferments d'ailleurs : l'imitation-coutume assure la continuité dans le temps d'un groupe ethnique localisé dans l'espace ; l'imitation-mode assure la communication en quasi synchronie de manières d'être importées d'Ailleurs. Dans le premier cas, les pratiques et les goûts changent lorsqu'on traverse les frontières qui séparent les peuples et les nations ; dans le second cas, pratiques et goûts se succèdent de façon éphémère (*flüchtig*) au sein d'une même population selon le simple passage du temps. L'imitation-coutume ancre des identités dans une histoire et une géographie différentielles : la coutume ancestrale y joue le rôle d'un revenant qui fait retour de mon passé sur ce territoire propre qu'est le cimetière de ma tribu (*ein Wiederkommender aus alten Gräben*). L'imitation-mode recompose des identités hybrides, enrichies de multiples ferments d'Ailleurs, qui appartiennent non plus tant à un territoire qu'à une époque, instaurant une sororité problématique (*unechte Schwester*) entre le *Zeitgeist* et la Mode.

On comprend dès lors la richesse des enjeux qui miroitent dans l'image de la harpe éolienne : par les mécanismes de l'imitation-mode, une époque (*Zeit*) résonne ensemble, à travers les individus et les frontières, selon un même esprit unifié (*Geist*), au sein duquel on ne peut plus déterminer qui est souffleur ni qui est soufflé. Qui contrôle qui ? De quel Ailleurs vient le ferment qui configure notre identité ? La mode importée d'autrui, sur laquelle je aligne mes goûts et mes pratiques, m'inscrit-elle dans le chœur le plus tonique de mon époque, ou ne fait-elle de moi que le singe et la sœur contrefaite d'une vérité qui m'échappe ?

Ces questions d'ordre sociologique, André Chénier se les est toutes posées – très explicitement en termes de résonance et d'imitation – dans ses écrits politiques de 1792<sup>19</sup>. Toute influence *directe* entre le poète français et les penseurs allemands paraît pourtant à exclure sur ce point. Même si la date de composition du fragment qui met en scène la harpe éolienne reste douteuse (les éditeurs les plus récents le situent vers 1788), on se rappelle que les œuvres de Chénier sont restées impubliées de son vivant (ce fragment particulier n'ayant vu le jour qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle) : quoique certaines pages aient pu circuler en manuscrit avant 1819, il est très peu probable que Goethe ou Herder aient eu accès à cette esquisse au moment où ils composaient leurs textes.

C'est donc plutôt du côté de l'Angleterre qu'il faut aller chercher la trace des foyers de rayonnement imitatif qui ont répandu l'image de la harpe éolienne dans la littérature européenne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle – une Angleterre où a vécu André Chénier entre janvier 1788 et juillet 1790, et avec laquelle il était en contact direct dès 1786 à travers l'une des égéries pour lesquelles il a composé ses élégies, l'artiste Maria Cosway. Les études anglophones ont depuis longtemps cartographié le succès et les enjeux de l'image de la harpe éolienne dans la poésie de l'époque. Dans son ouvrage classique de 1953, *The Mirror and the Lamp*, Meyer H. Abrams en signale l'importance à travers une formule dont l'emporte-pièce dégage bien l'utilisation dominante dans le domaine anglais : « *The Aeolian lyre is the poet, and the poem is the chord of music which results from the reciprocation of external and internal elements, of both the changing wind and the constitution and tension of the strings* »<sup>20</sup>. Dans une étude qui cite une douzaine de poèmes évoquant cet instrument, dont il

<sup>18</sup> Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation* (1895), Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2002.

<sup>19</sup> Sur ce point, voir mon article « Gémir en silence. Puissances des engagements hétérogènes d'André Chénier » à paraître dans Laurent Loty (éd.), *Littérature et engagement à l'époque de la Révolution française*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

<sup>20</sup> Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York: Oxford University Press, 1953, chapitre "Romantic analogues of Art and Mind", p. 51.

fait « *one of the most significant symbols ever to appear in the Romantic literature of England* », Ronald L. Ecker montre que les poètes l'ont sollicité au moins dès 1754, date à laquelle Thomas Gray (1716-1771) ouvre *The Progress of Poesy, A Pindaric Ode* par une formule bien faite pour appeler au réveil d'un imaginaire oublié mais destiné à des myriades d'imitations résonnantes<sup>21</sup> :

REVEILLE-TOI, lyre éolienne, réveille-toi,  
Et consacre au ravissement toutes tes cordes  
tremblantes,  
Depuis les sources harmonieuses de l'Hélicon  
Mille ruisselets suivent leurs progrès labyrinthiques.

AWAKE, Æolian lyre, awake,  
And give to rapture all thy trembling strings,  
From Helicon's harmonious springs  
A thousand rills their mazy progress take.<sup>22</sup>

Du riche dossier de textes rassemblés et analysés par Ronald L. Ecker, je ne retiendrai que deux faits, relatifs tous deux au déploiement diachronique de l'image de la harpe éolienne. D'une part, hormis le poème de Thomas Gray que l'on vient de citer, toutes les citations qu'il a pu réunir sont postérieures à la date où André Chénier a pu composer l'élégie mettant en scène cet instrument. Quoique cela puisse parfaitement être dû à une déformation de perspective poussant les spécialistes de la période romantique à trouver leurs exemples au sein du corpus qu'ils connaissent le mieux, il semble toutefois que la diffusion de l'image de la harpe éolienne ait connu une accélération notable à partir de 1790 et que ce soient les romantiques qui lui aient donné sa résonance principale. Outre William Wordsworth (1770-1850) et John Keats (1795-1821), Ecker va chercher chez Percy Bysshe Shelley (1792-1822) une bonne moitié de ses citations les plus exemplaires, qui développent toutes des virtualités signifiantes largement exploitées par Chénier et observées également dans les vers de Goethe évoqués plus haut. Qu'il s'agisse du thème de la réminiscence (*forgotten lyres*), de l'évanescence (*no second motion brings / One mood or modulation like the last*), de la puissance de la variation (*give various response to each varying blast*), de l'attitude passive (*my human mind, which passively / Now renders and receives fast influencings*) ou de l'insertion dans un Ailleurs totalisant qui me conditionne en me servant d'environnement (*an unremitting interchange / With the clear universe of things around*)<sup>23</sup>.

Ce déploiement de la harpe éolienne dans l'imaginaire romantique y trouve toutefois une limite, autour de laquelle Ecker articule sa discussion de ce corpus de textes : « *the Romantics recognized it as being an actual self-contradiction on their part. As the Eolian harp is an object of complete passivity, and can produce music only by the random effects of external impulses, the symbol excludes what the Romantics themselves emphasized as the most vital phase of poetic inspiration: the imaginative process* »<sup>24</sup>. Dans un extrait de sa *Défense de la poésie*, Shelley corrige lui-même l'image dont il a si souvent exploité les

<sup>21</sup> Ronald L. Ecker, « The Eolian Harp », disponible en ligne sur <http://www.hobrad.com/harp.htm> (consulté en mars 2006).

<sup>22</sup> Thomas Gray, *The Progress of Poesy, A Pindaric Ode* (1754), v. 1-4. Ma traduction.

<sup>23</sup> Percy Bysshe Shelley, *Poèmes*, trad. M. L. Cazamian, Paris, Aubier Montaigne, : « [nous sommes semblables] aux lyres oubliées, dont les cordes dissonantes / Répondent différemment à chaque souffle passager / Dont le cadre léger ne résonne jamais de même / Et dont l'accent ou les modulations varient éternellement. » (« *Or like forgotten lyres, whose dissonant strings / Give various response to each varying blast, / To whose frail frame no second motion brings / One mood or modulation like the last.* » « Mutability », vv. 5-8, p. 81) ; « [il me semble] Suivre les rêveries de mon imagination libérée / De mon esprit à moi, mon esprit humain qui, Passivement, / Dispense et reçoit un torrent d'influences, / Poursuivant un échange ininterrompu / Avec le clair univers des choses autour de lui. » (« *My own, my human mind, which passively / Now renders and receives fast influencings / Holding an unremitting interchange / With the clear universe of things around.* » « Mont Blanc », vv. 37-40, p. 75).

<sup>24</sup> Ronald L. Ecker, « The Eolian Harp », *ibid.*

virtualités pour réinvestir le *moi* du poète d'une puissance d'agir propre : « *there is a principle within the human being [...] which acts otherwise than in a lyre, and produces not melody alone, but harmony, by an internal adjustment of the sounds and the motions thus excited to the impressions which excite them. It is as if the lyre could accommodate its chords to the motions of that which strikes them in a determined proportion of sound; even as the musician can accommodate his voice to the sound of the lyre* »<sup>25</sup>.

Comme le savent ceux qui pratiquent davantage les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle que auteurs du XIX<sup>e</sup>, le poète romantique anglais ne fait ici que répéter (probablement sans le savoir) ce que Diderot avait déjà précisé à d'Alembert dans l'*Entretien* qu'il a mis en scène entre eux durant l'été 1769. Dans son effort pour rendre compte des agissements de la machine humaine (et plus particulièrement du fonctionnement mental) par des causes purement matérielles, il avait commencé par expliciter les deux propriétés principales de la corde résonante que sollicite l'imaginaire de la harpe éolienne, celle de la persistance du son dans le temps (donnant lieu à la possibilité de réminiscence) et celle de consonance harmonique (assurant une communication quasi-magique entre des entités séparées dans l'espace)<sup>26</sup>. À d'Alembert qui reprochait à l'image du philosophe-clavecin de faire de la machine humaine une entité mécanique purement passive, et donc d'exiger un retour au dualisme (corps *vs* esprit) qu'il s'agissait de réfuter, Diderot prenait la peine d'expliquer « la différence de l'instrument philosophe et de l'instrument clavecin » :

L'instrument philosophe est sensible, *il est en même temps le musicien et l'instrument*. Comme sensible, il a la conscience momentanée du son qu'il rend ; comme animal, il en a la mémoire. Cette faculté organique, en liant les sons en lui-même, y produit et conserve la mélodie. Supposez au clavecin de la sensibilité et de la mémoire, et dites-moi s'il ne saura pas, *s'il ne se répétera pas de lui-même* les airs que vous aurez exécutés sur ses touches. Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, *et qui se pincent souvent elles-mêmes*.<sup>27</sup>

Dans le jeu d'échos qui s'est déployé par-dessus la Manche sur ces questions, signalons au passage qu'une partie au moins de l'inspiration de Diderot a pu lui venir de l'imitation inventrice des *Observations on Man* de David Hartley (publiées en 1749 et traduites en français en 1764), qui proposaient une modélisation complète (et remarquablement puissante) de l'activité mentale (dans ses dimensions affectives, cognitives et rationnelles) à partir de phénomènes d'ondulations et de résonances. Anglais ou français, les philosophes des Lumières ont bien cherché à concevoir cet instrument capable des auto-ajustements internes envisagés par Shelley, de façon à « pouvoir accommoder ses accords aux mouvements de ce qui les fait résonner ». En rejetant l'image de la harpe éolienne comme relevant d'une pure passivité, d'une machine inerte à laquelle il faudra *opposer* un *moi* érigé comme principe de sensibilité et d'activité, les poètes romantiques anglais semblent avoir perdu la réminiscence

---

<sup>25</sup> Shelley, *A Defense of Poetry in The Selected Poetry and Prose of Shelley*, ed. by Harold Bloom, New York, Signet Classic, 1966, p. 416.

<sup>26</sup> Rappelons ces phrases (justement) célèbres : « La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée. C'est cette oscillation, cette espèce de résonance nécessaire qui tient l'objet présent, tandis que l'entendement s'occupe de la qualité qui lui convient. Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres ; et c'est ainsi qu'une première idée en rappelle une seconde, ces deux-là une troisième, toutes les trois une quatrième, et ainsi de suite, sans qu'on puisse fixer la limite des idées réveillées, enchaînées, du philosophe qui médite ou qui s'écoute dans le silence et l'obscurité. Cet instrument a des sauts étonnants, et une idée réveillée va faire quelquefois frémir une harmonique qui en est à un intervalle incompréhensible. » (Denis Diderot, *La Suite d'un entretien entre M. d'Alembert et M. Diderot* (1769), in *Le Neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, Paris, Gallimard, Folio, 1972, p. 168-169.)

<sup>27</sup> Ibid.

d'un acquis essentiel de leurs aînés philosophes, celui d'une production de subjectivité immanente aux rapports d'*interchange* entre la machine corporelle et l'*universe of things around*.

Cette perte de mémoire, qui conduira à une re-polarisation entre un moi transcendant et l'univers matériel, on pourrait en trouver l'illustration emblématique dans le revirement qu'opère le poète qui a le plus marqué le destin poétique de la harpe éolienne dans le domaine anglais, Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Vers 1795 ou 1796, il rédige un poème intitulé *The Eolian Harp*, dont Ecker fait « *a first instance in which the symbolism of the harp is applied to the reflective mind itself* » – à tort, on l'a vu, puisque l'élégie de Chénier, rédigée plusieurs années auparavant, sollicitait déjà cet instrument pour rendre compte de phénomènes mentaux (la mémoire, l'affectivité, l'imaginaire). Les trois premiers quarts de ce poème (v. 1-48) déploient un imaginaire de communion universelle à l'intérieur d'un monde vibratile dont un Hartley ou un Diderot auraient pu partager les idées principales, sinon le ton lyrique et exalté qui s'emporte dans une foi naïve en l'harmonie de la Nature, foi à laquelle ont su résister les plus grands penseurs des Lumières (françaises) :

Ah, cette vie unique en nous et hors de nous,  
Qui s'unit à tout mouvement et en devient l'âme,  
Lumière dans le son, énergie sonore dans la lumière,  
Rythme en toute pensée et joie en tout lieu,  
Il eût dû, me semble-t-il, être impossible  
De ne pas aimer toute chose dans un univers ainsi  
comblé :  
Où la brise chante, où l'air muet immobile  
Est la Musique elle-même qui sommeille sur sa lyre.  
[...] Mille pensers que je n'appelle ni ne retiens,  
Et mille images gratuites et fugaces  
Traversent mon âme indolente et passive,  
Inconstantes et diverses comme les souffles capricieux  
Qui s'enflent et voltigent sur cette harpe captive.  
L'ensemble de la nature animée ne serait-il  
Que harpes organiques aux diverses structures,  
Dont le frisson s'achève en pensée, tandis que passe  
sur elles,  
Plastique et immense, le même souffle intelligible  
À la fois âme de chacune et dieu de toutes ?<sup>28</sup>

O! the *one Life within us and abroad*,  
Which meets all motion and becomes *its soul*,  
A light in sound, a sound-like power in light,  
Rhythm in all thought, and *joyance every*  
*where*—  
Methinks, it should have been impossible  
Not to love all things in *a world so fill'd*;  
Where *the breeze warbles*, and *the mute still air*  
*Is Music slumbering on her instrument*.  
[...]  
Full many *a thought uncall'd and undetain'd*,  
And many *idle flitting phantasies*,  
Traverse my indolent and *passive brain*,  
As *wild and various* as the random gales  
That swell and flutter on this subject *Lute!*  
And what if *all of animated nature*  
Be but *organic Harps diversely fram'd*,  
That tremble into thought, as o'er them sweeps  
*Plastic and vast, one intellectual breeze*,  
At once the *Soul of each*, and *God of all?*

Un univers composé de *harpes organiques diversement encadrées*, dont les *résonances vibratoires* produisent de la *pensée* et forment un *vaste souffle intellectuel (spiritus)* d'une infinie *plasticité* ; un monde *plein* dans lequel chaque mouvement doit *affecter* l'ensemble des êtres selon leur degré de voisinage ; un monde *sauvage* et incontrôlé, dont le *vitalisme* est source d'un *mouvement spontané et libre*, selon la puissance de *variations* aléatoires productrices aussi bien d'entendement que de vaines fantaisies ; un mode d'être structuré par *l'unité de la vie intérieure* et de l'existence extérieure, de l'ici et de *l'Ailleurs*, unité dont la perception constitue la voie royale vers une expérience de *joie* ; une compréhension de l'être qui identifie *l'Âme* à une *animation* immanente au monde matériel et qui ne reconnaît d'autre *Dieu* que la Nature elle-même : ces quelques vers de Coleridge résument à merveille la vision (spinoziste<sup>29</sup>) du monde que mettent en place Diderot et ses amis entre 1750 et 1780, et qu'un

<sup>28</sup> Samuel Taylor Coleridge, *The Aeolian Harp* (1795), vv. 27-34 et 40-49. Traduction de Germain d'Hangest, dans Samuel Taylor Coleridge, *Vingt-cinq poèmes*, Paris, Aubier, 1945, p. 167-169.

<sup>29</sup> Ledit spinozisme n'est bien entendu que l'un des éléments d'un syncrétisme que Denis Bonnacase a bien décrit dans l'analyse détaillée qu'il propose du poème *Aeolian Harp* : « Le hartleyanisme et sa théorie vibratoire

André Chénier traduit durant les années suivantes dans le langage élégiaque de l'affectivité amoureuse. Toute la théorie de l'imitation inventrice repose sur les jeux de résonances et d'accordages réciproques entre les vibrations émanant de telles harpes organiques. La *grande brise intellectuelle* qui les traverse toutes pour moduler leurs tremblements en pensées articulées emblématise parfaitement à la fois le *Zeitgeist* des Allemands et ce que Chénier évoque comme « cet *amas d'idées et d'affections* primitives et vraies, et leurs conséquences, et ce *long enchaînement de pensées* morales, dont la base est la connaissance de l'homme, *agrandi de siècle en siècle* et qu'on peut appeler *le patrimoine de toutes les générations et de toute l'espèce humaine*, [qui] ne mourra qu'avec elle, et *s'alimente de lui-même* ; les objets qui le composent *se travaillent* et *se grossissent* dans chaque cerveau où *ils passent* » (OC, 690).

Le dernier quart du poème de Coleridge (v. 49-64) prend toutefois un recul critique face à la vision qu'il vient de mettre en place. La belle Sara (Fricker) à laquelle l'œuvre est adressée paraît condamner l'impiété de cette vision formée par un esprit étranger à la grâce chrétienne : toute cette vaine philosophie n'est qu'une *bulle* éphémère, qui ne prend de l'altitude que pour se rapprocher du moment de son éclatement<sup>30</sup>. Le poète, pécheur et misérable, est appelé à rejeter cette illusion philosophique pour revenir dans le droit chemin tracé par Dieu l'Incompréhensible, par la famille du Christ et par la Foi. Un poème ultérieur de Coleridge, *Dejection, An Ode* (1802), sollicite l'image d'une *Aeolian lute* qui n'a plus rien de joyeux, mais pousse des gémissements languissants (et malvenus : *better far were mute*) sous l'effet de courants d'air poussifs (v. 6-8). Face au sentiment d'échec qui l'envahit (*My genial spirit fails*), le poète met en scène un repli sur soi qui illustre presque caricaturalement le modèle de subjectivation que la tradition littéraire a identifié avec l'éthos romantique :

L'espoir ne m'est pas permis de trouver près des  
formes extérieures  
La passion et la vie dont les sources sont en nous.  
Ô mon Amie ! Nous recevons seulement ce que nous  
donnons,  
Et c'est seulement en notre vie que vit la Nature [...]  
Ah, c'est de l'âme elle-même que doit naître  
Une lumière, une auréole, une belle nuée lumineuse  
Qui enveloppe la Terre –  
Et c'est de l'âme elle-même que doit surgir,  
Enfantée par elle, une voix mélodieuse et magique,  
Vie et principe de toute musique !

I may not hope *from outward forms* to win  
The passion and the life, whose fountains are  
*within*.  
O Lady! *we receive but what we give*,  
And *in our life alone* does Nature live [...]  
  
Ah! *from the soul itself* must issue forth  
A light, a glory, a fair luminous cloud  
Enveloping the Earth—  
And *from the soul itself* must there be sent  
A sweet and potent voice, *of its own birth*,  
Of all sweet sounds *the life and element!*<sup>31</sup>

Au retrait vers la Foi qui marquait la fin de *The Eolian Harp* correspond dans *Dejection* un *repli sur le moi*. Un tel retour de balancier était peut-être déjà contenu en germe dès le début du premier poème qui n'attribuait au penseur résonant qu'un *indolent and passive brain* : comme Shelley une vingtaine d'années plus tard, Coleridge n'imagine la harpe éolienne que sur le mode de la passivité. Que l'action ne puisse être qu'*inter-action*

---

(voir « tremble into thought » qui fait écho à « Rhythm in all thought », vers 29) se conjuguent au néo-platonisme (« one intellectual breeze ») ainsi qu'à une forme « romantisée » de la théorie spinozienne de la substance (« At once the Soul of each, and God of all ») » (in *S. T. Coleridge. Poèmes de l'expérience vive*, Grenoble, ELLUG, 1992, p. 143).

<sup>30</sup> « Bubbles that glitter as they rise and break / On vain Philosophy's aye-babbling spring » (v. 56-57). Pour mesurer les enjeux de cette analogie entre la bulle et la philosophie de l'immanence, voir ici aussi la trilogie sphérologique de Peter Sloterdijk, en particulier *Bulles. Sphères I* (1998), trad. Olivier Mannoni, Paris, Fayard, 2002 et *Écumes. Sphères III*, op. cit.

<sup>31</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Dejection, an Ode* (1802), vv. 45-48 et 53-58 ; trad. fr., éd. cit., p. 335.

(*interchange*) – leçon principale de la philosophie spinoziste<sup>32</sup>, une leçon parfaitement comprise par Diderot et par Chénier – la mentalité romantique paraît en avoir perdu l'intuition. Ce n'est plus d'un échange entre *formes extérieures* que naît la *vie* et la *passion*, mais d'une source mystérieusement *intérieure* ; conformément à l'ontologie héritée de la chrétienté, *l'âme* n'apparaît plus comme le résultat mais comme *la source* de l'animation universelle ; au commencement n'est pas ce que nous *recevons*, ce que nous *imitons*, mais ce que nous *donnons* (à partir d'un fond originel d'originalité dont l'origine elle-même ne peut qu'être repoussée vers la transcendance).

## **DEUX MODES DE FERMENTATION**

Au terme de ce parcours dans la théorie de l'imitation inventrice proposée par André Chénier et parmi quelques avatars européens de l'image de la harpe éolienne apparus entre 1780 et 1820, on voit s'esquisser deux formes d'articulation entre l'ici et l'Ailleurs, à la charnière entre le transindividualisme des Lumières radicales<sup>33</sup> et l'individualisme romantique.

Il serait bien entendu aussi présomptueux qu'infondé de réduire un mouvement aussi riche et complexe que « le romantisme » au traitement qu'assignent un Shelley ou un Coleridge au motif de la harpe éolienne dans l'un ou l'autre de leurs poèmes. On connaît la ferveur avec laquelle, en Allemagne, certains milieux de l'*Aufklärung* se sont reconnus dans la pensée de Spinoza, et il serait sans doute assez facile de faire sentir à quel point un Goethe, traducteur de Diderot, a pu introduire dans le romantisme allemand (et par là-même européen) des ferments de spinozisme très voisins de ceux qui travaillent l'œuvre d'André Chénier. Cette dernière occupe à cet égard une position tout à fait particulière dans l'évolution qui conduit des Lumières tardives à l'émergence du romantisme. Sa première publication en 1819 a inscrit son lyrisme élégiaque, sa revendication d'authenticité, son sentiment d'aliénation sociale et son culte de la différenciation singulière dans le cadre d'un (pré-) romantisme alors en plein essor. En lisant les textes à dominante dépressive qu'il ramène de son exil londonien entre 1788 et 1790, on peut facilement l'imaginer prenant par mimétisme la posture d'un poète anglais spleenétique, nourrissant sa mélancolie des résonances d'une harpe éolienne ou parlant avec ses collègues de taverne des virtualités métaphoriques d'un tel instrument.

En replaçant sa figure sur l'arrière-fond du siècle finissant plutôt qu'en la situant à l'avant-garde de la période ultérieure, on peut toutefois faire apparaître en lui l'une des expressions les plus suggestives de la pensée relevant des Lumières radicales. Cela conduit moins à l'enfermer dans la catégorie, non dénuée d'intérêt mais potentiellement réductrice, de « néo-classicisme »<sup>34</sup>, qu'à montrer en quoi son imaginaire relève d'une dynamique auto-constitutive transindividuelle<sup>35</sup>, qui fait le cœur du néospinozisme et dont les pages précédentes ont tenté de montrer qu'elle donne également la raison de sa théorie de l'imitation inventrice. À partir de la question spécifique des représentations de la créativité poétique, on

---

<sup>32</sup> Voir sur ce point le splendide ouvrage de Pascal Sévérac, *Le devenir actif chez Spinoza*, Paris, Champion, 2005.

<sup>33</sup> Sur la catégorie de « Lumières radicales », voir la somme de Jonathan Israel, *Les Lumières radicales. La philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité (1650-1750)*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, ainsi que la belle collection d'articles éditée par Catherine Secrétan, Tristan Dagron et Laurent Bove, *Qu'est-ce que les Lumières radicales ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

<sup>34</sup> Voir à ce sujet la belle mise au point de Michel Delon, « Existe-t-il un néoclassicisme en littérature ? », in Jean Dagen et Philippe Roger, *Un siècle de deux cents ans ?*, Paris, Desjonquères, 2004, p. 315-327.

<sup>35</sup> Pour ce cadrage général, voir mon article « André Chénier et la dynamique constituante des affects », in Jean-Noël Pascal (éd.), *Lectures de Chénier*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 31-46.

peut dès lors s'aventurer, en guise de conclusion, à esquisser un contraste entre la socialité par résonance promue par Chénier (et les Lumières radicales) et la revendication d'originalité portée par le romantisme – en concentrant notre attention sur la localisation des *frontières* que chaque modèle propose entre un « ici » et un « ailleurs ».

Les phénomènes de résonances illustrés par la harpe éolienne reposent, on l'a vu, sur un principe d'*entrecroisement entre l'Ailleurs et l'intime* : l'extériorité qui m'*affecte* et me *touche* (celle du vent qui caresse mes cordes et traverse mon corps, celle de la vibration d'une corde appartenant à un autre instrument) doit correspondre avec l'intériorité du rapport de *consonance harmonique* qui définit mon identité. C'est ce croisement d'un Ailleurs et d'un intime qui caractérise au mieux l'imitation inventrice par laquelle Chénier s'efforce de rendre compte des mécanismes mimétiques producteurs d'originalité artistique et de puissance expressive. Emporté par une dynamique fondamentalement déterritorialisante, ce mode de présence et de fermentation de l'Ailleurs en moi tend toutefois, on l'a vu également, à brouiller les frontières et à menacer toute définition rassurante de l'individualité : il ne reconnaît que des processus d'individuation infinis, en perpétuelle recomposition, affectés d'un doute indépassable quant à « l'authenticité » du contenu de la subjectivité. Il sait que tout ce qui compose mon « ici » tient toujours en dernière analyse son matériau d'« ailleurs ». L'identité propre n'est *jamais donnée*, mais *toujours à constituer* et à négocier au fil des rencontres avec ces deux formes d'« ailleurs » que sont *la dissonance interne* et *les affections* que subit mon corps de la part des corps étrangers. Ce n'est qu'à partir de la concrétions de telles affections (d'origine étrangère) que je peux acquérir une certaine aptitude à l'auto-affection qui fera de moi un clavecin-musicien capable de pincer par lui-même ses propres cordes. C'est seulement mon aptitude-à-être-affecté qui me permet de constituer mon aptitude-à-affecter.

Le rejet du modèle de la harpe éolienne par Coleridge et Shelley paraît s'inscrire dans un mouvement inverse de *re-cristallisation du moi*, exprimant le besoin de *solidifier des frontières stables et fiables* entre l'ici et l'Ailleurs au sein du continuum en perpétuelle transformation que compose la nature. Harpe, lyre ou clavecin, l'instrument apparaît alors comme coupé du musicien auquel le néospinozisme cherchait à l'identifier. L'aptitude-à-être-affecté n'est perçue que comme relevant de la passivité ; c'est vers un Ailleurs transcendant (irréductible à la somme des affections subies par chaque corps) qu'il faudra se tourner pour rendre compte de notre activité. Alors que les Lumières radicales tendaient à dissoudre les identités dans des superpositions d'imitations entrecroisées et à les liquéfier dans les flux de molécules ou d'affects qui traversent et composent notre machine psycho-physique, la réaction romantique propose une *précipitation du moi* – un moi nécessairement (quoique illusoirement) abstrait de son environnement constituant. En théorisant un régime d'individuation qui *se pose en s'opposant* à une négativité originellement perçue comme extérieure, la philosophie allemande du premier XIX<sup>e</sup> siècle (Hegel, Fichte) emblématise la décantation qu'apporte le romantisme à la culture européenne : la séparation du moi apparaît comme une exigence préalable à toute revendication d'*authenticité* (et d'originalité).

Avec deux siècles de distance, nous pouvons aujourd'hui mieux mesurer les implications de cette réaction (et des illusions qui la portaient) : elle exigeait de pouvoir *localiser* à la fois des *frontières spatiales* définitoires de toute identité et une *origine propre* qui lui soit assignable. Parce que ces deux localisations ne peuvent relever que du *mythe*, la conscience romantique n'a pu qu'être ballottée entre un sentiment infini d'exil et des tentatives de re-territorialisations plus fréquemment catastrophiques qu'occasionnellement encapacitantes. La *coagulation des identités nationales* apparaît dans ce cadre comme allant de pair avec la précipitation des identités personnelles – ces deux formes d'individuation reposant sur un même besoin de territorialisation mythique autour d'une origine et de frontières propres.



Plutôt que d'un « basculement historique » entre Lumières et romantisme, dont nous aurions observé au microscope quelques symptômes prémonitoires à travers les avatars d'une image poétique, il vaut sans doute mieux concevoir ces deux régimes d'individuation comme relevant d'une *pulsation transhistorique* qui pousse nos sociétés à osciller de l'une à l'autre au fil de leur développement. Du *cosmopolitisme* des Lumières (à concevoir comme l'insertion des formations psycho-sociales dans un univers de chaosmose résonnante) à l'*internationalisme* de l'époque moderne (marqué par une alternance de guerres et d'accords émanés de revendications territorialisantes) et jusqu'à l'accélération actuelle d'une *globalisation* qui fragilise de plus en plus les ancrages nationaux élaborés par l'époque précédente, c'est bien à un même processus de fermentation que l'on assiste, marqué par la reconfiguration périodique des frontières entre l'ici et l'Ailleurs.

On comprend, au vu de ce qui précède, que la catégorie même d'*Ailleurs*, qui sert de titre à notre réflexion commune, n'appartient véritablement qu'à un seul des deux régimes d'individuation que l'on vient d'opposer. C'est surtout au sein d'un régime national-individualiste que l'on tendra à parler d'Ailleurs, ou d'Altérité, de façon absolue – avec tout ce que cela implique à la fois de séparation, de rejet ou d'opposition *et* de fascination, d'attrait ou de mythification nostalgique (pour l'Orient, le Primitif, le Noir, la Femme, l'Homosexuel, etc.). À l'extériorité spatiale qu'implique la perception d'un Ailleurs, le néo-spinozisme dans lequel s'inscrit Chénier préfère la reconnaissance d'une présence de l'étranger au sein même de l'intime. Fidèle au monisme qui a longtemps représenté la caractéristique la plus frappante du système spinozien, il tend, on l'a vu, à *disséminer partout* un ailleurs qui réapparaît sous la forme de micro-hétérogénéités et de complexité interne<sup>36</sup>.

S'il nous conduit à relativiser la validité d'une partie du titre qui chapeaute nos discussions, André Chénier nous invite au contraire à en valoriser fortement l'autre moitié : la notion de *fermentation* intervient en effet explicitement dans le passage crucial de son œuvre où s'exprime l'ontologie moléculaire qui lui sert de cadre général. Un fragment de son *Hermès* (inachevé) – œuvre qui devait constituer le plus haut point de sa création philosophico-poétique – évoque le processus par lequel les « atomes de vie [...] *passent* de corps en corps, *s'alambiquent, s'élaborent, se travaillent, fermentent*, se subtilisent dans leur rapport avec le vase où ils sont actuellement contenus » (OC,407). La saisie de la fermentation au sein d'une série de verbes réflexifs rend parfaitement compte de la façon dont la vision qu'il nous propose court-circuite et reconfigure l'opposition habituelle entre passivité et activité : *fermenter*, c'est à la fois *subir* un processus introduit en nous par un ferment *venu d'ailleurs* et *être le lieu* d'un *travail* que l'on opère *sur soi*, par lequel on se dispose à être en mesure d'*affecter autrui*, par une contamination qui *poursuivra ailleurs* ce qui *s'est élaboré ici*. C'est bien par un tel processus de fermentation que « le patrimoine de toutes les générations et de toute l'espèce humaine [...] *s'alimente de lui-même* » et que « les objets qui le composent *se travaillent* et se grossissent dans chaque cerveau où ils *passent* » (OC, 690). En décrivant nos cerveaux comme des lieux de passage dans lesquels des idées venues d'ailleurs viennent s'alambiquer temporairement, Chénier nous invite à reformuler la question éthico-politique qui a hanté tout le XX<sup>e</sup> siècle : il s'agit moins, à l'en croire, de savoir *que faire* que d'imaginer *comment fermenter* au mieux l'ensemble que composent notre être et notre environnement – selon des processus où chacun apparaît comme indissociablement fermenté et fermentant, résonné et raisonnant.

---

<sup>36</sup> Pour une belle caractérisation de notre époque comme dénuée d'Ailleurs, et forcée à se repenser comme conscience d'un repliement sur soi, voir le beau livre de Frédéric Neyrat, *Surexposés. Le Monde, le Capital, la Terre*, Paris, Lignes et Manifestes, 2004.