



HAL
open science

La propriété poétique, c'est le vol de l'abeille. Éloge du copillage chez André Chénier

Yves Citton

► **To cite this version:**

Yves Citton. La propriété poétique, c'est le vol de l'abeille. Éloge du copillage chez André Chénier .
Les Frontières littéraires de l'économie, Desjonquères, pp.125-144, 2008. hal-00848160

HAL Id: hal-00848160

<https://hal.science/hal-00848160>

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.

« **La propriété poétique, c'est le vol de l'abeille. Éloge du copillage chez André Chénier** » dans Martial Poirson, Yves Citton et Christian Biet, *Les Frontières littéraires de l'économie*, Paris, Desjonquères, 2008, p. 125-144

La propriété poétique, c'est le vol de l'abeille. Éloge du copillage chez André Chénier

Yves CITTON

(Université de Grenoble 3 – UMR *LIRE*)

Dans l'histoire des rapports entre art et argent, le dernier quart du XVIII^e siècle apparaît généralement marqué par la mise en place du *système des droits d'auteur*, conquis de haute lutte à travers le combat héroïque et avant-gardiste de Beaumarchais. L'historiographie des Lumières ne manque pas de mettre ce développement en rapport avec *l'émergence de l'individualisme possessif* (« bourgeois ») qui constitue l'une des caractéristiques anthropologiques saillantes de la modernité occidentale. L'artiste s'affirme « propriétaire » de son œuvre¹ : il entend à la fois affirmer son identité personnelle et assurer son bien-être matériel en liant le succès de cette œuvre à une rémunération financière, conçue contractuellement au sein d'un rapport marchand. En synchronie avec ce développement juridico-économique, les catégories esthétiques se reconfigurent pour voir émerger *la notion d'originalité*, qui mesure désormais la valeur d'une œuvre au degré d'innovation par lequel elle se distingue de la tradition qui l'a vue naître. Alors que l'artisan limeur-de-vers de l'âge classique se fiait à son travail et à son savoir-faire pour s'assurer un revenu (sous forme de pension) relevant du mécénat et de postes institutionnels, l'artiste moderne sera conçu comme le détenteur d'un *capital* unique (son « génie » propre) dont il monnaiera les émanations de façon strictement individualisée (à partir de la reconnaissance de son nom, faisant office de *trademark*) et dont la valorisation sera basée sur des stratégies de différenciation et de singularisation.

Il ne s'agit pas ici de remettre en cause le schéma de cette triple évolution parallèle, bien décrite par l'historiographie traditionnelle (qui reste majoritairement correcte et éclairante), mais de se mettre à l'écoute d'une voix dissidente, et de déployer les implications d'une *vision* fugitive qui s'esquisse chez un écrivain en tous points marginal – avec le mélange de curiosité et de méfiance que méritent de susciter les visionnaires, de Jeanne d'Arc à Charles Fourier. Précisément à la même période durant laquelle se livre, sur le devant de la scène publique, la bataille des droits d'auteur (soit entre la fin des années 1770 et 1794), le jeune André Chénier rédige dans l'ombre une série de textes poétiques et théoriques qui ne seront publiés que de façon posthume. Brièvement devenu célèbre en tant que polémiste du fait de violentes attaques anti-jacobines qui lui vaudront d'être exécuté dans les toutes dernières heures de la Terreur, l'aîné des frères Chénier propose une œuvre dans laquelle la critique a eu beaucoup de peine à faire le départ entre ce qui relève du conservatisme (réactionnaire) et ce qui pourrait relever au contraire d'intuitions audacieuses en avance sur les plus avancés des révolutionnaires.

¹ Voir par exemple sur ce point Martial Poirson, « Portrait de l'artiste en propriétaire : le dramaturge fortuné ou les avatars du statut de la propriété intellectuelle au XVIII^e siècle », *Littérature classique*, n° 40 (2000), pp. 119-138, ainsi que Rémy Landy, « La Harpe, Beaumarchais et les revendications des auteurs dramatiques (1777-1799) », *Dix-huitième siècle*, n° 11 (1979), pp. 355-370.

L'article qui suit tendra à montrer que cette intrication entre conservatisme passéiste (répétition) et anticipation visionnaire (innovation) est au cœur même de la façon dont André Chénier envisage la production littéraire. En explorant sa doctrine de « l'imitation inventrice », on verra s'esquisser un modèle économique qui, sur la question des rapports entre art et argent, prend le contre-pied radical de l'idéologie individualiste et marchande sur laquelle repose l'argumentaire en faveur des droits d'auteur. « 'Propriétés' – 'littéraires', sont deux mots qui naguère auraient été fort étonnés de se trouver ensemble : réconciliés depuis peu, et sans doute pour toujours, ils présentent dans le vocabulaire nouveau un terme dont on a peut-être plus senti, jusqu'à présent, que défini la véritable acception »². Contrairement à la confiance manifestée par Gougon, et largement partagée par la critique, cet acquis de la fin du XVIII^e siècle qu'est *la propriété littéraire* se trouve en effet ébranlé dès sa mise en place par de vieilles images promises à un bel avenir. Au portrait de l'artiste en propriétaire, Chénier préfère (encore ? déjà ?) l'image de l'abeille voleuse et volante ; au génie individuel conçu comme la source originale et originelle de l'œuvre artistique, il préfère l'inscription dans une tradition commune génératrice d'imitations et créatrice de richesse à partir de pratiques de copillages. Le défi de la lecture proposée ci-dessous sera de redécrire cet ensemble de « lieux communs », hérités d'un stock pluriséculaire, comme susceptibles de frayer la voie à un dépassement des aveuglements de l'économie politique orthodoxe, dont les catégories s'avèrent incapables de gérer les expansions de gratuité rendues possibles à l'horizon du capitalisme cognitif.

L'IMITATION INVENTRICE ET L'ECONOMIE DES ABEILLES

La réflexion poéticienne d'André Chénier a généralement été placée sous les auspices d'une théorie de « l'imitation inventrice », dont il n'est pas « l'inventeur », mais à laquelle il donne une consistance et un relief remarquablement saillants. Sous la surface de quelques formulations frappantes – dont la plus célèbre est sans doute « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques » (*OC*, 127)³ – il importe de saisir la logique qui conduit un poète se voulant résolument moderne (fils de Philosophe et appelant de ses vœux une société nouvelle) à proposer un tel retour à l'Antiquité. Pour ce faire, il faut voir clairement que la première motivation (paradoxe) de l'appel à l'imitation est *le besoin d'innovation*. Le passage du temps – et sa réfraction dans un cœur humain – génère une production constante (spontanée) de nouveauté et de diversité, dont s'efforce de rendre compte toute poésie digne de ce nom. Entre les époques d'Homère, d'Archiloque, d'Horace et celle de Louis XVI, 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. Avant d'être un théoricien de l'imitation, Chénier

² Louis Joseph Marie Achille Gougon, *Essai sur la garantie de propriétés littéraires*, Fructidor an X – cité in Martial Poirson, *Comédie & économie : argent, morale et intérêt dans les formes comiques du théâtre français (1673-1789)*, thèse de doctorat, Université de Paris-X, 12004, vol. I, p. 206 (à paraître aux SVEC). Martial Poirson résume bien l'état de la question en ajoutant : « La propriété matérielle et les œuvres d'art ne sont plus perçues comme contradictoires à partir de la fin du XVII^e siècle, et tout au long du XVIII^e siècle. Si l'artiste ne veut plus faire lui-même l'objet d'une réduction au rang de marchandise et d'une assimilation à un objet de patrimoine, il doit s'autoproclamer « maître et possesseur » de son travail comme de sa personne, à l'image de l'artisan dont il se dissocie pourtant par ailleurs précisément à cette époque², c'est-à-dire propriétaire... » (*id.*, vol. I, p. 209).

³ 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.

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.

Peindre un nouveau monde, éclairé par des 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, 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. C'est précisément par *méfiance envers la répétition circulaire* dans laquelle tombent spontanément les poètes voués à 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^e siècle, dont il espère (ré)orienter le cours. L'invention (de formes adaptées au présent) a donc recours à l'imitation (des Anciens) pour se féconder au ferment d'Étrangeté que lui apporte la distance temporelle et civilisationnelle⁴.

André Chénier ne se contente pas de théoriser l'imitation, il la pratique dans toute son œuvre. Comme le sait tout lecteur de l'édition qu'a donnée de ses *Poésies* Louis Becq de Fouquières il y a un siècle, et comme nous le mesurons encore bien mieux à la lecture de la nouvelle édition critique de ses *Oeuvres poétiques* par Georges Buisson et Édouard Guitton, ses textes sont systématiquement composés d'une texture qui tient du *patchwork* : contrairement au mythe (romantique) d'une rédaction fulgurante, emportée d'un seul trait par le jaillissement du moment⁵, il a travaillé par collection d'ajouts successifs, par collage de fragments traduits, imités ou inspirés de textes antérieurs (tirés le plus souvent de l'Antiquité, mais pas toujours, puisqu'il se fournit également chez Thomson, chez Gessner ou chez Rousseau). À l'heure où s'invente en France le droit d'auteur, André Chénier théorise et pratique activement une forme de *copillage littéraire* dont il nous montre que, loin de « tuer le livre », comme l'assurent certains éditeurs actuels, elle est à situer au cœur le plus dynamique de la vie des Lettres. Il suffira de citer sa revendication la plus fière de ce type de larcins :

Souvent des vieux auteurs j'envahis les richesses.
Plus souvent leurs écrits, aiguillons généreux,
M'embrasent de leurs flammes et je crée avec eux.
Un juge sourcilleux, épiant mes ouvrages,
Tout à coup à grands cris dénonce vingt passages
Traduits de tel auteur qu'il nomme ; et les trouvant,
Il s'admire et se plaît de se voir si savant.
Que ne vient-il vers moi ? je lui ferais connaître
Mille de mes larcins qu'il ignore peut-être.
Mon doigt sur mon manteau lui dévoie à l'instant
La couture invisible et qui va serpentant,
Pour joindre à mon étoffe une pourpre étrangère. (*OC*, 159)

La meilleure image de ce copillage poétique, qui com-pose ses œuvres par la collection de richesses puisées dans tout le champ de la tradition littéraire, est celle de *l'abeille* – elle-

⁴ Sur cette dynamique, voir mon article (qui présente plusieurs points de recoupement avec les arguments développés ici) « Imitation inventrice et harpe éolienne chez André Chénier : une théorisation de la productivité par l'Ailleurs », à paraître dans François Genton (éd.), *Ferments d'Ailleurs*, Grenoble, Ellug, 2008.

⁵ Mythe qu'on retrouve jusque dans la critique récente, comme par exemple dans Jean-Luc Steinmetz, « L'expérience du temps dans l'œuvre de Chénier », *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, n° 42 (1990), p. 245-63.

même imitée d'un vieux topos remontant aux Anciens (Pindare, Horace, Virgile) et revigoré à la Renaissance chez les poètes de la Pléiade⁶. Chénier y recourt à son tour pour figurer son imitation inventrice des poètes gréco-latins : « Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs » (*OC*, 127). Même si, dans ses derniers iambes, il troquera la douceur du miel amoureux pour l'amertume du fiel politique, c'est encore « sa ruche » qu'il envisagera « d'ouvrir toute entière » (*OC*, 187). Parmi toutes les valeurs métaphoriques attachées à l'image des abeilles, puisées souvent dans la quatrième *Géorgique* que Virgile leur a consacrée (leur diligence, la douceur de leur produit, la perfection de leur organisation sociale, une existence soustraite aux affres de l'amour, etc.), Chénier met l'accent sur *quatre valences* (articulées entre elles), qui contiennent en germe toute une théorie (alternative) de la propriété.

a) *L'enrichissement par pillage*. Il insiste d'abord à marquer que la douce richesse qu'accumule l'activité des abeilles, et dont se constitue la matière de la ruche, relève de *la collecte de biens étrangers*, voire de leur *pillage*. Il se compare ainsi à elles pour « avoir su se bâtir des *dépouilles* des fleurs / Sa cellule de cire, industrieux asile » (*BG*, 292) : on entrevoit d'ores et déjà une conception des plus problématiques de *la propriété* (sur laquelle on reviendra amplement), dès lors que « *notre miel* » se présente comme *le butin* dont on a *dépouillé* les « antiques fleurs » de notre patrimoine littéraire commun. C'est un extrait de la *République des Lettres* qui donne l'exemple le plus développé de cet enrichissement par butinage :

Mon Louvre est sous le toit. Sur ma tête il s'abaisse. [...]
Là, je reviens toujours, et toujours les mains pleines,
Amasser le butin de mes courses lointaines,
Soit qu'en un livre antique à loisir engagé,
Dans ses doctes feuillets j'aie au loin voyagé,
Soit plutôt que, passant et vallons et rivières,
J'aie au loin parcouru les rives étrangères.
D'un vaste champ de fleurs je tire un peu de miel.
Tout m'enrichit et tout m'appelle ; et chaque ciel
M'offrant quelque *dépouille utile et précieuse*,
Je remplis lentement ma ruche industrielle. (*OC*, 470)

b) *Le vol généreux*. Si Chénier s'identifie ainsi au pilleur de richesses étrangères, il souligne pourtant que l'abeille ne dépouille les fleurs que pour *redonner* à autrui, sous forme de miel, le butin amassé en pollen. Décrivant la belle Maria Cosway, il attribue aux abeilles *le don de la douceur* qu'il espère à son tour recueillir de la parole de la Belle, et venir butiner sur ses lèvres :

Abandonnant les fleurs, de sonores abeilles
Vinrent en bourdonnant sur ses lèvres vermeilles
S'asseoir et *déposer ce miel doux et flatteur*
Qui coule avec sa voix et pénètre le cœur. (*BG*, 305)

Ce qui vaut pour la douceur sensuelle de la femme aimée s'applique aussi à la transmission des richesses littéraires, puisque Chénier recourt à la même image, dans l'ensemble de textes consacrés à « La dignité du poète », pour décrire la façon dont les Maîtres de l'Antiquité ont reçu l'inspiration dont ils abreuvant notre soif de beauté :

⁶ Louis Becq de Fouquières donne plusieurs exemples d'hypotextes chez Platon, Pindare, Montaigne, La Fontaine, etc. dans son édition, cf. André Chénier, *Poésies* (1872), réimpression, Paris, Gallimard, « Poésie », 1994, p. 220-201.

Les abeilles d'Attiques, épiant leur sommeil,
Avaient en flots de miel, sur leur bouche docile,
Fait couler une voix et suave et facile. (BG, 126)

En parlant, quelques vers plus loin, « d'un *vol généreux* », Chénier forge une expression qui condense à merveille la double transgression que commettent les abeilles envers nos idées communes concernant la propriété, puisque leur geste associe ces deux extériorités à l'échange marchand que sont le *vol* et le *don*.

c) *Une production spontanée de richesse*. Si les abeilles peuvent court-circuiter les règles de base de la logique marchande, c'est qu'elles parviennent à se brancher sur une productivité spontanée de richesse, généreusement offerte par une Nature qui, comme le soleil, donne sans compter ni attendre aucune réciprocité. On sent en effet très souvent affleurer la présence (discrète, mais structurante) du butinage des abeilles lorsque le poète amoureux décrit la façon dont sa Belle fait naître spontanément les vers tout autour d'elle – vers que le « créateur » n'a plus qu'à recueillir :

Les vers pour la chanter *naissent autour de moi* [...] ;
Ils prennent des oiseaux la voix et les couleurs ;
Je les trouve cachés dans les replis des fleurs
Son sein a le duvet de ce fruit que je touche
Cette rose au matin sourit comme sa bouche ;
Le *miel* qu'ici l'abeille eut soin de *déposer*
Ne vaut pas à mon cœur le miel de son baiser.
Tout a pour elle des vers, ils me viennent sans peine. (BG, 241)

De même que la Nature fait chanter les oiseaux, de même pousse-t-elle les abeilles et les poètes à récolter leur miel dans les replis des fleurs : à la question de savoir d'où vient ce miel, qui en est l'auteur, on conçoit qu'il est également vrai d'y voir l'effort des collecteurs en quête de douceur, les parades séduisantes de fleurs en quête de pollinisation ou le mouvement auto-reproducteur d'un univers matériel sans autre finalité que de persévérer dans son être. La source de la poésie, bien loin de se résoudre au *moi* intime du poète, se dissout dans la totalité du monde naturel, dans sa générosité spontanée et dans la gratuité de ses dons.

On aura l'occasion de revenir sur cette image de productivité spontanée et de don gratuit, mais suggérons d'ores et déjà de la mettre en rapport avec ce que les économistes appellent des « externalités positives », par quoi ils désignent une production de richesse qui résulte d'une activité économique à titre d'effet secondaire non visé, non comptabilisé dans la fixation des prix. Yann Moulier Boutang, qui a abondamment travaillé sur ces questions, aime à faire de la *pollinisation* l'emblème de ce type de phénomènes : lorsqu'une épidémie décime les populations d'abeilles d'une région, les pertes comptables que mesure l'économie orthodoxe se limitent apparemment aux quelques millions de manque-à-gagner subis par les apiculteurs ; la région en question s'aperçoit toutefois rapidement que les vraies pertes, qui se calculent en milliards, ne touchent pas tant le manque de miel que la non-pollinisation des plantes – ce qui fait apparaître en creux le service « gratuit » spontanément effectué par les productrices de miel, service invisible qui constitue leur apport le plus considérable à la (re)production des richesses (un apport évalué actuellement à 53 milliard de dollars dans le PIB américain)⁷. Le vol généreux du poète-abeille révèle ainsi tout un pan de l'activité productrice, un pan qui reste *extérieur* aux règles de l'échange marchand, aux questions de prix et d'argent (ce qui justifie de parler d'« externalités »), mais qui constitue une source de

⁷ Voir par exemple la « société pollen » proposée par Yann Moulier Boutang, *Le Capitalisme cognitif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007

richesses sous-jacente dont le commerce monétarisé ne fait que capter quelques flux pour en tirer profit.

d) *La Muse volage*. Le dernier trait sollicité de façon récurrente par la mise en scène des abeilles chez André Chénier propose le modèle très suggestif d'un *travail* qui paraît se confondre avec une oisiveté légère et batifolante : au lieu de se concentrer sur soi et sur un objet bien défini (dont on ne se détournera qu'une fois achevée sa patiente et pénible élaboration), l'abeille travaille au gré d'une interminable promenade au sein d'une série (à jamais ouverte) de sites à visiter. Cela apparaît clairement dans le portrait que dresse le poète de sa Muse volage :

Un rien sait l'animer. Curieuse et *volage*
Elle va *parcourant tous les objets flatteurs*,
Sans se fixer jamais ; non plus que sur les fleurs
Les zéphyr *vagabonds*, doux rivaux des abeilles
Ou le baiser *ravi* sur des lèvres vermeilles. (BG, 247)

L'abeille, on le voit, brouille (ce qui est devenu) l'image traditionnelle du travail, pour confondre celui-ci avec une autre forme de comportement, qui s'inventait à l'époque, celle du *tourisme* : ce n'est pas en résistant à son désir, mais en le suivant – en se laissant flatter et attirer de fleur en fleur par les couleurs les plus attirantes – que l'abeille accomplit son travail le plus productif. À l'absorption du travailleur s'oppose la dispersion du poète-abeille. Éloge du pillage, vol généreux, captage de productivité spontanée, labeur relevant du tourisme : au nœud qu'établit le « droit naturel » lockien, fondateur du capitalisme, entre travail, peine et appropriation (avec le cortège d'échange marchand et de fixation des prix qui lui emboîte le pas), Chénier substitue discrètement une image suggérant que, pour le *poète*, c'est-à-dire étymologiquement pour le « créateur », *la propriété, c'est le vol* – au double sens du *pillage imitatif* de fleurs rhétoriques étrangères et du *batifolage ailé* par lequel le poète vole d'un objet flatteur à l'autre.

L'ORIGINALITE COMME CONCRETION

Comment expliquer, dans le domaine littéraire, que les créativités soient ainsi amenées à se co-piller et à se faire échos entre elles ? Répondre à cette question engagerait en réalité toute une théorisation de la construction des identités. De même qu'on a abondamment rapproché l'émergence des droits d'auteur (réclamés par un Beaumarchais) de l'émergence de l'individualisme moderne, de même peut-on lire les considérations de Chénier sur la dissolution de l'autorialité sur l'arrière-fond de toute une pensée transindividualiste cristallisée par le spinozisme des Lumières⁸. Si Chénier se peint souvent comme recevant de l'Autre la parole qui sort de sa plume, il *s'approprie* ce matériau par le patient et méticuleux travail de conjointure et de refonte auquel il le soumet. Il en émerge une dernière dimension de sa théorie de l'imitation, qui permet de redéfinir une valeur d'originalité⁹, qui nous invite à comprendre comment cette valeur, loin de *s'opposer* à la pratique de l'imitation, peut au contraire *en découler*.

⁸ J'ai esquissé ce travail dans d'autres articles consacré à Chénier, en particulier dans « Imitation inventrice et harpe éolienne chez André Chénier : une théorisation de la productivité par l'Ailleurs », à paraître dans les actes du colloque *Ferments d'Ailleurs*, édités par François Genton, aux ELLUG en 2008, et dans « Le dilemme du peintre affligé. André Chénier et la cartographie de l'élégiaque », *Cahiers Roucher - André Chénier*, n° 25 spécial sur l'Élégie, 2006, pp. 91-118.

⁹ Sur cette notion, voir bien entendu la belle étude de Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

Pour un penseur dont l'ontologie, dans la continuité du baron d'Holbach, ne postule aucune discontinuité entre la logique mécaniste régissant le domaine physique et les niveaux supérieurs d'organisation qui s'élèvent vers la biologie, la psychologie et la sociologie, toute innovation peut se concevoir en termes de *recombinaison* mécanique : peu importe que les éléments de base soient tirés du même fonds, dès lors qu'on les agence d'une manière inédite. Même si « les objets de la nature physique et même morale » étaient en nombre limité et même si, comme on l'a vu, les grands écrivains peuvent parfaitement se rencontrer sur quelques lieux communs où se croisent de nombreux « droits chemins » suivis par des « esprits exacts » (OC, 688), il n'en demeure pas moins vrai que « tous les hommes de génie ne saisissent pas toutes choses de la même manière et ne les envisagent pas sous les mêmes rapports » (OC, 686). Au fil du temps, les situations évoluent : entre l'Antiquité et le siècle des Lumières, on l'a vu, « Tout a changé pour nous, mœurs, sciences, coutumes » (OC, 125). Il en résulte mécaniquement qu'« il y a encore à trouver une infinité d'images nouvelles et de nouvelles combinaisons de mots » (OC, 686).

Les mœurs et l'esprit général indiquent ce qu'il est *plus à propos de développer dans un temps que dans un autre* ; les *mêmes choses, transmises autrement, présentées sous un jour nouveau*, finissent par frapper les hommes, qui ont besoin d'être imbibés lentement. (OC, 690)

Comme Diderot l'a théorisé dans sa réflexion physiologico-ontologique, comme Darwin le formalisera dans sa modélisation de l'évolution des espèces, Chénier pense le développement de la pensée humaine à partir de *la puissance de la variation*, du jaillissement spontané et immanent de la nouveauté à partir de la recombinaison mécanique et aléatoire des éléments d'un système clos. Il y ajoute une considération propre au domaine poétique, qui attribue au mot la vertu du *prisme*. On lit en effet dans un fragment versé au dossier de l'*Hermès* :

Les mots... *Rapides Protées*, ils revêtent la teinture de tous nos sentiments, ils *dissèquent et étalent* toutes les moindres de nos pensées *comme un prisme fait des couleurs*. (OC, 415)

La parole humaine tisse, au-dessus des choses du monde, un réseau dont les rapports ne se contentent pas d'épouser ou de refléter ceux qui nous apparaissent à la considération des choses elles-mêmes. La trame propre à ce second réseau superposé établit des liens d'ordre purement linguistique entre les objets perçus dans le monde, liens fondés sur des rapports d'homophonie, de polysémie, de proximité et de contamination significatives qui s'avèrent aussi souvent suggestifs que trompeurs : si les carrefours aléatoires de la langue, soumise dans son évolution au chaos des illusions populaires, des invasions et des modes, humilient les *vers* du poète en les confondant avec de vulgaires *vers* de terre, ils suggèrent aussi la surabondance liquide de l'inspiration poétique qui, à travers Phoebus, « *verse ses largesses* » (OC, 159) sur l'auteur de *L'Invention*. Lorsqu'« en poésie un mot passe à la faveur d'un autre » (BG, 193), lorsqu'un Protée verbal produit son effet de prisme, la combinatoire des idées humaines s'en trouve relancée de façon imprévisible, élevant la variation à une puissance seconde. Ce que la logique pose comme *contradictoire*, ce que la réalité physique interdit comme *incompatible*, ce que le sens commun perçoit comme *disparate*¹⁰, les nœuds propres au réseau linguistique nous permettent d'en entrevoir les analogies profondes et les solidarités discrètes – ouvrant l'horizon d'une infinité de mondes possibles capables d'aspirer aujourd'hui nos désirs, avant

¹⁰ Elisabeth Jackson a brièvement, mais précisément relevé cette importance du travail sur le disparate dans la poétique de Chénier dans « *Secrets observateurs...* » : *La poésie d'André Chénier*, Fasano/Paris, Schena/Nizet, 1993, p. 29.

d'orienter demain l'évolution de notre réalité. C'est tout ce jeu d'ouverture des possibles à partir de la recombinaison du donné verbal hérité de la tradition littéraire que décrit André Chénier avec une précision remarquable lorsqu'il se peint en adepte de l'imitation inventrice :

Tantôt chez un auteur *j'adopte* une pensée,
Mais qui *revêt*, chez moi souvent *entrelacée*,
Mes images, *mes tours*, *jeune et frais* ornement ;
Tantôt je ne retiens que *les mots seulement* ;
J'en détourne le sens, et l'art sait les contraindre
Vers des nouveaux objets qu'ils *s'étonnent* de peindre. (OC, 159)

Ainsi donc, dans les arts *l'inventeur* est celui
Qui peint ce que *chacun* put sentir *comme lui* ;
Qui fouillant des objets les plus sombres retraites,
Étale et fait briller leurs *richesses secrètes* ;
Qui par *des nœuds* certains, *imprévus* et nouveaux,
Unissant des objets qui *paraissent rivaux*,
Montre et fait adopter à la nature mère,
Ce qu'elle *n'a point fait*, mais *ce qu'elle a pu faire*. (OC, 124)

Qu'il s'agisse du vocabulaire propre à un écrivain singulier ou du stock de tournures qu'offre une langue à ses locuteurs, Chénier décrit un même processus de constitution de soi par recombinaison appropriative de matériaux initialement étrangers. Et c'est comme résultat de ce processus qu'il débouche sur la notion d'originalité : « toujours cette sorte d'*imitation inventrice* dont j'ai parlé *enrichit* les auteurs les plus justement renommés pour leur *originalité* » (OC, 690).

Ce qu'il décrit ainsi est doublement « moderne », au sens d'abord où, à partir d'une vacuité originelle, la subjectivité tire son *être* singulier de la simple accumulation d'*avoirs*, mais également au sens où la modernité se définit par le fait de *venir après* (après les Anciens, après les classiques, après tous les précurseurs dont on se sait fouler des chemins déjà battus) :

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)

On passera sur les images de digestion qui articulent de tels passages, pour ne mettre l'accent que sur ce retournement spectaculaire, sur lequel Gabriel Tarde fondera toute sa réflexion sociologique un siècle après la mort de Chénier : l'originalité n'a rien à voir avec une donnée « originelle », mais se construit par concrétion et par sédimentation de vagues imitatives. Pour le dire autrement : *c'est seulement à force d'imiter que je puis devenir original* (ce qui se produit du seul fait que je sois le seul à imiter telle collection singulière de modèles communs).

Il est dès lors frappant de relever que la (seule) phrase dans laquelle apparaît le syntagme « imitation inventrice » dans toute l'œuvre de Chénier fasse de cette dernière l'opérateur d'un « *enrichissement* des auteurs les plus justement renommés pour leur *originalité* ». Le message est on ne peut plus clair : *pour peu qu'on creuse sous la surface des apparences, c'est toujours en autrui qu'on trouvera la source de « ma » richesse et de « mon » originalité*. Une telle constatation n'interdit pas a priori toute revendication de droit ou de mérite pouvant émaner de celui qui se réclamerait l'auteur d'une œuvre originale ou le propriétaire d'une somme de richesses. Elle souligne toutefois que c'est en tant qu'ils participent à une dynamique de productivité relevant du *commun* (et nourrie d'innombrables

externalités) que cet auteur ou ce propriétaire se retrouvent en position de pouvoir réclamer une part de bénéfice sur leur rôle au sein de cette production commune. L'originalité sur laquelle prétendent (explicitement ou implicitement) se fonder les droits de l'auteur apparaît moins comme relevant d'une création sortie toute armée du cerveau ou du cœur d'un génie singulier que comme le sommet d'un iceberg de concrétion commune. L'apiculteur fournit un travail et engage des investissements qui méritent sans doute récompense ; mais on ne saurait estimer le juste prix du miel qu'il vient vendre sur le marché dominical sans tenir compte des activités de tourisme et de pollinisation par lesquels les abeilles contribuent quotidiennement à la (re)constitution de notre bien commun.

DEFENSE DE LA PROPRIETE ET EMERGENCE DU COMMUN

Il convient pour conclure de s'affronter à la contradiction qui paraît déchirer André Chénier entre les *écrits politiques* d'un Feuillant défendant la propriété privée, dans sa conception la plus bourgeoise, contre « les hordes de brigands par qui les propriétés sont ravagées » (OC, 313), et la *réflexion poéticienne* d'un littérateur qui fait ouvertement l'éloge du pillage imitatif.

À première vue, il serait parfaitement approprié de décrire le positionnement politique d'André Chénier à travers le concept de « thermidorien » proposé par Alain Badiou, avec tout le poids que cela implique sur la centralité de la propriété privée dans la vision politique ainsi décrite. Le thermidorien – auquel Badiou donne une valeur philosophique plutôt qu'historiographique – se définit en effet par trois traits : (a) « pour un thermidorien, le *pays* n'est pas, comme il l'est pour le patriote jacobin, le lieu possible des vertus républicaines. Il est ce qui contient une propriété » ; (b) « la *loi* n'est pas, comme pour le jacobin, une maxime dérivée du rapport entre les principes et la situation. Elle est ce qui protège, et singulièrement ce qui protège la propriété » ; (c) « l'*insurrection* ne saurait être, comme elle l'est pour un jacobin, quand l'universalité des principes est piétinée, le plus sacré des devoirs. Car la revendication principale et légitime du propriétaire est la tranquillité »¹¹.

Il faut constater qu'André Chénier (le polémiste politique) colle d'assez près à ce portrait du thermidorien, en particulier lorsqu'il énonce comme principes fondamentaux « qu'il ne peut y avoir de société heureuse sans ordre public » et que « l'ordre public est l'unique sauvegarde des biens et des personnes » (OC,218), ou lorsqu'il déplore que « se manifestent journellement des sentiments et même des principes qui menacent toutes les fortunes et toutes les propriétés » (OC,274), ou encore lorsqu'il affirme que là où « la constitution donne un moyen légal de réformer une loi que l'expérience a montrée fautive, l'insurrection contre une loi est le plus grand crime dont un citoyen puisse être coupable » (OC,219). Si l'on redescend du concept philosophique vers la situation historique, on pourrait certes nuancer cette catégorisation : rien ne prouve que, dans l'hypothèse où il aurait passé le cap de Thermidor au lieu d'échouer sur son seuil, André Chénier se serait rallié aux principes et aux agissements des Thermidoriens. On l'imagine assez bien dénoncer leur corruption et les nouveaux privilèges qui se mettent en place avec le même fiel qu'il a su déployer depuis sa prison contre les aberrations et les mesquineries jacobines.

L'important est ailleurs. D'abord dans la reconnaissance des tensions contradictoires qui ont structuré la pensée complexe et les engagements hétérogènes d'André Chénier dans les processus révolutionnaires¹². Ensuite, et surtout, dans *l'avance que présente la réflexion poéticienne du jeune homme sur son analyse politique*. Une des beautés les plus singulières de

¹¹ Alain Badiou, « Qu'est-ce qu'un thermidorien ? » in *Abrégé de métapolitique*, Paris, Seuil, 1998, p. 144.

¹² Sur ce point, voir mon article « Gémir en silence. Les engagements hétérogènes d'André Chénier » in Laurent Loty (éd.), *Littérature et engagement sous la Révolution*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 163-191.

son œuvre tient à cette superposition – qu’il serait réducteur de qualifier simplement de « contradictoire » – de deux approches de la propriété, dont la première met l’accent sur le besoin de garantir par des moyens juridiques et policiers la séparation des biens acquis par le travail, et dont l’autre expose l’impropriété fondamentale qui fait de toute production le résultat d’un processus commun irréductible à telle ou telle individualité préexistante.

Comme le suggère l’analyse d’Alain Badiou, la première conception de la propriété privative s’inscrit parfaitement dans le tournant thermidorien de la Révolution française, initié deux jours après l’exécution du polémiste-poète et qui peut à bonne raison passer pour l’arrivée en position hégémonique de « l’individualisme possessif » dont McPherson a jadis décrit la mise en place théorique (à partir de Hobbes et Locke)¹³. On n’aurait pas grand peine à collecter des passages des articles polémiques témoignant de l’horreur de Chénier devant les atteintes que la « justice populaire » prônée par les Jacobins fait porter sur les propriétés des commerçants et des possédants, ni à le montrer prenant parti pour ces derniers contre une multitude réduite à des « oisifs tumultueux » et à des « troupes de bandits qui pillent les boutiques » (OC, 274). S’il est l’un des premiers auteurs à reprendre les mots de « capitalistes » (OC, 336) et de « prolétaires » (OC, 339), et s’il parle souvent d’« anarchie » (OC, 260), ce n’est certes pas lui qui prépare volontairement le terrain à la venue des Marx et des Proudhon du siècle suivant.

Rien de cela n’empêche pourtant que, comme on a eu l’occasion de le voir longuement, toute sa réflexion poétique nous pousse à reconnaître que (dans ce domaine au moins) *la propriété, c’est le vol*. Entre l’art (poétique) et l’argent (de l’économie politique révolutionnaire) s’instaure ici une tension majeure, qui fait briller l’œuvre de Chénier d’une lumière qui porte encore de quoi nous éclairer.

Revenons donc au double vol de l’abeille pour dégager le nouveau modèle d’économie politique qui s’esquisse – depuis trois siècles – derrière la théorie de l’imitation inventrice. Et reprenons pour ce faire quelques vers de l’élégie IV,1 qui posent dans toute sa complexité la perspective de dépassement de l’individualisme possessif offerte par le travail de la ruche :

Il est si *doux*, si *beau*, de *s’être fait soi-même* ;
De *devoir tout à soi*, tout aux *beaux-arts* qu’on aime.
Vraie abeille, en ses *dons*, en ses *soins*, en ses mœurs,
D’avoir su se bâtir des *dépouilles des fleurs*
Sa cellule de cire, industrieux asile,
Où l’on *coule* une vie *innocente* et facile. (BG, 292)

Contrairement aux illusions du *self-made man* qui se prend pour la source première des biens qu’il accumule, la *self-made bee* ne peut pas ignorer que ses richesses lui viennent du pillage de la propriété d’autrui : la douceur de « s’être fait soi-même » passe nécessairement chez elle par la reconnaissance de ce qu’elle a su tirer « des dépouilles des fleurs ». Une telle reconnaissance de dette ne l’empêche toutefois nullement de jouir en pleine « innocence » des facilités d’une vie qu’elle se « coule » aussi douce que le miel qui lui sert de nourriture. Contrairement à d’autres formes de pillage auxquelles se livrait massivement l’époque de Chénier dans les colonies (où résonnait aussi le vocabulaire de la « découverte », Turgot faisant de Christophe Colomb la figure de proue de l’audace inventrice), le vol de l’abeille ne relève pas de la prédation. On a vu que son tourisme contribue à vivifier ceux qu’elle « dépouille » *pour leur bien* (un bien *commun* à l’insecte et la fleur) – puisque son pillage pollinise les fleurs dont il assure l’inter-fécondation. Comme l’indique ici aussi avec une

¹³ Voir Crawford Brough McPherson, *La Théorie politique de l’individualisme possessif de Hobbes à Locke* (1962), Paris, Gallimard, 1971.

remarquable précision le vers de Chénier, son dépouillement participe donc à la fois du « soin » et du « don ».

Le modèle de butinage fourni par le poète volage va sur ce plan encore bien plus loin que celui offert par l'insecte volant. On pourrait certes considérer que les auteurs se trouvent entre eux dans *un rapport d'échange de services* similaire à celui que l'abeille entretient avec la fleur (tu me donnes ton pollen / je te fertilise) : lorsque « Souvent des vieux auteurs j'*envahis les richesses* » (OC, 159), en même temps qu'ils nourrissent la condescendance dont émergera mon originalité, je donne vie à la descendance littéraire dont ils faisaient sans doute le plus cher de leurs vœux.

Si échange de services il y a, il relève toutefois d'un mécanisme très particulier, dû au fait qu'une partie des biens impliqués dans ces processus sont *des biens non-rivaux* : alors que le nombre d'abeilles pouvant butiner un champ de fleurs est forcément limité, le nombre de poètes pouvant imiter la quatrième *Géorgique* de Virgile est infini puisque chacun y puise son inspiration sans nullement diminuer le stock de richesses que ce texte offre à ses autres lecteurs. Le pillage auquel se livre celui qui « doit tout aux beaux-arts qu'il aime », parce qu'il porte sur des biens non-rivaux, a la propriété de *tirer* des richesses des oeuvres sans jamais leur en *enlever* pour autant. Tout au contraire, comme on vient de le voir, chacun de ses « mille larcins » *apporte* quelque chose à ceux qui se voient ainsi butinés (de la reconnaissance, de la notoriété, de la gloire).

Comme l'expliquera Gabriel Tarde, mais comme le pressent déjà une époque qui commence à s'intéresser de très près aux phénomènes de diffusion, de modes et de publicité, l'imité gagne en puissance chaque fois que quelqu'un reproduit la manière d'être (*modus*) dont il est porteur¹⁴. La fin du XX^e siècle n'a nullement inventé la logique des réseaux et des standards, dont elle est seulement devenue davantage consciente : le destin des genres littéraires témoigne depuis toujours de ce que la vie des « beaux-arts » vient de ce « qu'on les aime », de ce qu'on les imite, de ce qu'on en adopte et reproduise les normes, de ce qu'on tisse (entre les mots, entre les oeuvres, entre les attentes, entre les écoles) des réseaux qui reconfigurent selon leur topologie propre les données brutes offertes à nos sens et à nos esprits¹⁵. *Imiter, copier, répéter, c'est donc nourrir la puissance du réseau dont l'imité tient sa force propre.* (Par quoi apparaît l'égalité absurde des « juges sourcilieux » qui condamnaient hier les larcins d'André Chénier et de ceux qui sanctionnent aujourd'hui – (au mieux) de blâme moral ou (au pire) de prison – les praticiens du « copillage »¹⁶.)

On ne s'étonnera pas de voir Chénier mêler l'eau et le feu pour rendre compte de l'économie politique très paradoxale dont relèvent ces processus imitatifs :

Je m'*abreuve* surtout des flots que le Permesse

¹⁴ « Échange, en fait de lumières et de beautés, ne veut pas dire sacrifice, il signifie mutuel rayonnement, par réciprocité de don, mais d'un don tout à fait privilégié, qui n'a rien de commun avec celui des richesses [matérielles]. Ici le donateur se dépouille en donnant ; en fait de vérités, et aussi bien de beautés, il *donne* et *retient* à la fois ; [...] en les répandant, il ne s'en dépouille pas ; il ne les affaiblit pas même, il les fortifierait plutôt dans son propre cœur par cette expansion hors de lui-même. Les idées que vous avez découvertes, vous les possédez d'une toute autre façon que les richesses que vous avez fabriquées, les eussiez-vous inventées et fabriquées le premier. Vos découvertes et vos inventions, vous les possédez d'autant plus, ce semble, que vous les propagez davantage par la conversation et le discours » (Gabriel Tarde, *Psychologie économique*, op. cit., tome I, p. 78-80).

¹⁵ Rappelons que Manuel Castells définit un *réseau* comme « un ensemble de nœuds interconnectés » et qu'il fait dépendre la réalité d'un nœud du réseau auquel il appartient : « La topologie définie par les réseaux implique que la distance (ou l'intensité et la fréquence de l'interaction) entre deux points (ou positions sociales) est plus courte (plus fréquente, ou plus intense) entre deux nœuds d'un même réseau qu'entre deux nœuds de réseaux différents » (*La Société en réseaux*, Paris, Fayard, 1998, vol. I, p. 528).

¹⁶ Voir sur ce sujet Ariel Kyrou, « Éloge du pillage », *Multitudes*, n° 10 (2002), pp. 91-100 et Florent Latrive, *Du bon usage de la piraterie. Culture libre, science ouverte*, Paris, Exils, 2004.

Plus féconds et plus purs fit couler dans la Grèce ;
Là Prométhée ardent, je dérobe les feux
Dont j'anime l'argile et dont je fais des Dieux. (OC, 159)

Dans le chapitre 5 « De la Propriété » du second *Traité du gouvernement* de Locke, texte fondateur de l'individualisme possessif, l'eau de la rivière à laquelle on s'abreuve apparaît comme l'exemple paradigmatique d'un bien échappant à la rivalité de par son caractère inépuisable : je peux boire tant d'eau qu'il me plaît, la rivière en fournira toujours assez et d'aussi bonne qualité pour autrui (§33). S'abreuver dans les flots du Permesse illustre donc bien ce butinage innocent dont les mille larcins ne lèsent personne, esquissant un exemple de « largesses » semblable en cela aux flots de lumière et de chaleur que Phoebus « verse » sur la terre. Quant au feu, il est lui aussi l'exemple le plus fréquemment utilisé par les économistes de deux derniers siècles pour communiquer l'idée d'un bien non-rival, que l'on peut donc « donner » sans le « perdre » : une infinité de voisins peuvent venir allumer leur torche à mon foyer sans que celui-ci n'en perde rien de sa vigueur – j'aurai au contraire beaucoup à y gagner (davantage de lumière et de chaleur dans mon voisinage, la possibilité de rallumer ultérieurement mon propre feu s'il venait à s'éteindre, etc.). Dérober le feu n'est donc un crime qu'envers des Dieux jaloux de leurs privilèges exclusifs (droits d'auteur et copyrights) – et du pouvoir de domination ou de captation que ces privilèges leur assurent.

Le Prométhée auquel s'identifie Chénier a toutefois la particularité de brûler lui-même du feu qu'il transmet. À l'horizon des rapports complexes que l'imitation met en place entre le même et l'autre, on voit ainsi s'esquisser l'image d'un *processus auto-constituant* dont l'univers intellectuel dans lequel évolue Chénier commence à expliciter les premiers jalons¹⁷, et qui doit nous pousser, en guise de conclusion, à amender la plupart des images évoquées jusqu'ici. En imitant ses chers auteurs grecs, Chénier fait davantage que s'abreuver aux flots d'une rivière inépuisable : il contribue lui-même à alimenter le cours d'une histoire littéraire multi-séculaire dont il ne représente qu'un moment à la fois passager (il est appelé à mourir, les modes sont vouées à changer) et durable (nous nous souvenons de lui deux siècles après sa disparition et malgré la distance qui nous sépare de l'esthétique néo-classique). Ces mêmes vers qui s'abreuvent aux flots du Permesse y versent à leur tour les largesses que Phoebus avait versées sur lui : la distinction du buveur et de la boisson tend à s'estomper. Si la rivière littéraire est inépuisable, c'est qu'elle fonctionne à l'image d'une auberge espagnole, dans laquelle chacun apporte autant qu'il prend, au rythme de « soins » qui « donnent » autant qu'ils « dépouillent ».

Dès lors, ce n'est pas tant l'abeille individuelle qui mérite d'illustrer l'imitation inventrice de la poésie que *l'ensemble du système* formé par la vie de la ruche, de l'essaim et des bassins floraux visités par leur tourisme volage : comme la langue sur laquelle elle se greffe et qu'elle nourrit en retour de ses enrichissements incessants, la tradition littéraire ne construit pas autre chose qu'elle-même, que sa propre persévérance dans l'être à travers une série ouverte de métamorphoses progressives. La littérature n'est pas situable dans le poète qui s'abreuve aux flots du Permesse, mais dans ce qui « coule de la plume », dans l'ensemble que composent l'eau de la rivière et le lit qui lui donne ses inflexions. Le fondeur de cloches finit par se fondre lui-même dans la matière appelée à résonner dans les siècles à venir. Il devient flot, de même que Prométhée est devenu feu.

On mesure par là-même la remarquable condensation dont fait l'objet la figure de Prométhée (surexploitée par la poésie de l'époque) dans les deux derniers vers cités. Ce dérobeur de feu, embrasé lui-même par son larcin, utilise en effet celui-ci pour « animer

¹⁷ Sur la façon dont se présente ce processus auto-constitutif dans l'œuvre de Chénier, voir mon article « André Chénier et la dynamique constituante des affects », in Jean-Noël Pascal (éd.), *Lectures de Chénier*, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 31-46.

l'argile » et en « faire des Dieux ». À travers son dédoublement en Pygmalion, Prométhée évoque l'image d'une statue qui se sculpterait elle-même – mais qu'est-ce que l'humanité aux yeux de toute l'école de pensée qui se reconnaît dans le *Rêve de d'Alembert*, sinon précisément une part de matière parvenue à un état d'organisation la rendant capable de sculpter elle-même son propre destin ? Avec pourtant ce retournement ironique qui pousse le brigand coupable de lèse-majesté divine à se donner des formes de Dieux...

Outre un pied de nez au cadavre du dieu chrétien, ou une reconnaissance attristée des pouvoirs persistants de la superstition, on pourrait déceler dans cette image un avatar de cette « puissante magicienne » relevée par Chénier au cœur des propriétés résonantes de la harpe éolienne – résonance qui se trouve associée ailleurs à l'image d'une « statue obéissante » prompt à « s'enflammer au seul aspect d'un feu contagieux » (BG, 156). Cette voix « prêtée » à la mémoire, et à laquelle vient « résonner chacun de mes sens », n'est-elle pas de même nature que ces feux que l'on « dérobe » et qui animent l'argile pour faire de nous des Dieux ? La théorie de l'imitation inventrice viendrait ainsi asseoir les phénomènes de la réminiscence platonicienne sur des bases purement matérialistes et immanentes. Les « idées » que je trouve en moi, et à l'égard desquelles les objets extérieurs ne sont que des imitations (*mimésis*) plus ou moins imparfaites, ces idées ne relèvent nullement d'un monde divin et pur dont notre existence terrestre ne serait qu'une pâle copie : la « réminiscence » est ici le produit de traces (matérielles) imprimées dans mon cerveau (partiellement à mon insu) par la lecture des auteurs d'hier et d'ailleurs. De même que les Dieux ne sont que de l'argile animé par nos « soins » (nos dons, nos brigandages et nos dérobades), de même le monde des idées n'est-il que le résultat d'un lent et interminable processus de concrétion purement humain¹⁸, qui se déroule en parallèle étroit avec le développement et l'évolution des langues – processus dont un extrait du bien nommé *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts* donne un survol saisissant :

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, 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)

Comment mieux rendre compte de ce que le post-marxisme contemporain appelle le *general intellect* ? Comment mieux rappeler aux tentations de l'individualisme possessif que les vraies sources de nos richesses sont à chercher dans ce *commun* qui nous nourrit et nous informe de part en part, et dont la langue « commune » fournit la manifestation la plus éclairante¹⁹ ? Comment évoquer plus précisément ce processus d'auto-alimentation à travers lequel l'humanité « se travaille » (sculpte son devenir), par la concrétion accumulatrice d'une infinité de petits choix locaux prenant consistance commune et venant informer en retour les choix ultérieurs ? Cet « amas d'idées et d'affections », cet « enchaînement de pensées », voilà bien la nature ultime du flux qui « s'écoule » à travers nos plumes, non sans « se grossir » (et se décanter) à chaque fois qu'il « passe dans un cerveau » humain.

¹⁸ « Une invention n'est, après tout, qu'un entre-croisement d'imitations différentes qui se sont fécondées mutuellement dans un cerveau ; un inventeur a donc eu pour collaborateurs tous les auteurs des inventions élémentaires qu'il combine en une conception nouvelle, et, à vrai dire, tout le genre humain, immense taillis dans lequel ces baliveaux épars ne seraient pas sortis de terre » (Gabriel Tarde, *Psychologie économique*, op. cit., tome II, p. 42)

¹⁹ Voir sur ce point les belles analyses de Paolo Virno dans *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2002, ainsi que Toni Negri et Judith Revel « Inventer le commun » dans *Multitudes*, n° 31 (2007), p. 5-16.

C'est bien une « économie générale », alternative à « l'économie restreinte » sur laquelle raisonnent les économistes orthodoxes, qui s'esquisse à travers cette *présence résonante du commun* dans chacun de nos actes créatifs. Une économie complexe qui ne relève ni de *l'échange marchand* (toute réduction aux lois et aux courbes d'offre ou de demande serait vouée à en rater la logique), ni du *don* – qui connaît un retour à la mode parmi certains économistes hétérodoxes contemporains – puisque, même si tout repose bien sur l'*excès* et la *surabondance* du pollen, des couleurs et des formes que les fleurs (de la poésie) répandent *gratuitement* dans l'univers, chaque agent n'en est pas moins motivé dans chacun de ses actes par une stratégie du conatus parfaitement *égocentrée* (« intéressée »). Ici encore, c'est du côté d'un *vol généreux* qu'il faut plutôt aller chercher l'image la moins impropre à rendre compte de l'économie en jeu dans l'auto-constitution commune de la tradition littéraire – qu'il s'agisse du *vol de l'abeille* pollinisant de fleur en fleur ou du *vol de l'écho*²⁰ qui diffuse, remodule et fait persévérer dans l'être cette résonance qui constitue le vrai mode d'existence des productions esthétiques.

L'art (du poète) nous aide à voir que c'est *en-deçà* de toute question d'argent qu'il faut découvrir à la fois les conditions de possibilité et la visée ultime des processus que les économistes (orthodoxes) enferment dans la logique mutilante de l'individu-propriétaire et de ses échanges marchands. En défendant et en justifiant la pratique du copillage, il rappelle à tous les « juges sourcilleux », plus avides aujourd'hui que jamais de réprimer le crime de butinage, que la gratuité relève de phénomènes d'externalités dont se nourrit quotidiennement la vie du commun qui nous constitue, un commun auquel l'individualisme possessif tend dangereusement à nous aveugler. Bien loin de relever de la dépossession de soi, l'imitation inventrice théorisée et pratiquée par André Chénier nous appelle à *la réappropriation collective d'un « patrimoine » commun*, produit « de toutes les générations et de toute l'espèce humaine », dont chacun de nous est à la fois le résultat, le canal de transmission, le copiste et le réinventeur infinitésimal.

²⁰ « 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 ! » (GB,248)