



HAL
open science

Contrainte et originalité

Magali Allié, Gaëlle Ginestet, Deming Herbert, Nivosoa Raveloarinosy

► **To cite this version:**

Magali Allié, Gaëlle Ginestet, Deming Herbert, Nivosoa Raveloarinosy (Dir.). *Contrainte et originalité*. Presses universitaires de la Méditerranée, 324 p., 2006, Cahiers de l'école doctorale Langues, Littératures, Cultures. <hal-03151816>

HAL Id: hal-03151816

<https://hal.science/hal-03151816v1>

Submitted on 25 Feb 2021

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.



HAL Authorization

CAHIERS DE L'ÉCOLE DOCTORALE LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES
Numéro 2 — Décembre 2004 — Recherches et travaux

Contrainte et originalité

Actes du colloque des jeunes chercheurs de l'école
doctorale Langues, Littératures, Cultures
(12, 13, 14 juin 2003)

COORDINATION DU NUMÉRO 2 :

Magali ALLIÉ
Gaëlle GINESTET
Deming HERBERT
Nivosoa RAVELOARINOSY

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION :
Jeanne-Marie Barbéris,
directrice de l'école doctorale Langues, Littératures, Cultures.

Conception de la couverture :
Service des Publications
Université Paul-Valéry — Montpellier III — Route de Mende
34199 Montpellier cedex 5

Sommaire

Jeanne-Marie BARBÉRIS	
<i>Présentation du volume</i>	7
<i>Contrainte et originalité</i>	9
Présentation des auteurs	11
Aude DEMANGE	
<i>L'interdisciplinarité peut-elle être source d'originalité ?</i>	15
Marie-Élaine MINEAU	
<i>Théorie littéraire : (im)possibilités d'application dans l'enseignement secondaire</i>	31
Bénédicte LAURENT	
<i>Le nom de marque et de produit, entre la rupture des règles linguistiques et leur inéluctable respect</i>	47
Aude LECLER	
<i>L'originalité domestiquée par la phraséologie : le cas des jeux de mots dans le discours publicitaire</i>	65
Sylvain FARGE	
<i>Contrainte et originalité : deux facteurs déterminants dans le devenir des emprunts en français</i>	83
Cyril SELZNER	
« And knowledge shall be increased » : <i>tradition biblique et projet révolutionnaire chez Samuel Hartlib</i>	101
Sophie ALATORRE	
<i>Les ré-écritures élisabéthaines ou la perpétuelle genèse d'un mythe : le labyrinthe</i>	119

Sommaire

Gaëlle GINESTET	
<i>Astrophel and Stella de sir Philip Sidney : vœu d'originalité et convention pétrarquiste</i>	135
Romain GRIL	
<i>L'individualisme selon Ralph Waldo Emerson : de l'expression de soi à l'expression de la loi</i>	151
Deming HERBERT	
<i>Entre rupture et imitation : l'émergence d'une féminité neuve dans les Moralités légendaires de Jules Laforgue</i>	171
Lydie PARISSE	
<i>Dramaturgie, conflictualité et originalité : la contrainte libératrice dans La Révolte de Villiers de L'Isle-Adam</i>	185
Guillaume PINSON	
<i>Un écrivain distingué face à la presse : le savoir mondain de Paul Hervieu</i>	197
Patrick BERGERON	
<i>Une règle de vie pour discipliner l'enthousiasme. Un homme libre (1889) de Maurice Barrès, entre Baudelaire et Loyola</i>	215
Nivosoa RAVELOARINOSY	
<i>Ahmadou Kourouma et le roman : comment des contraintes d'ordre linguistique ont pour conséquence une originalité du style de l'écrivain</i>	235
Magali ALLIÉ	
<i>Le compositeur Georges Auric (1899-1983), son génie et ses modèles : la quête originale-originelle</i>	251
Lydie REKOW	
<i>L'art de répondre aux sollicitations : Paul-Armand Gette et la commande artistique</i>	269
L'école doctorale Langues, Littératures, Cultures (E.D. 58)	285
Programmation 2004-2005	293
Thèses soutenues en 2003	297

Présentation du volume

Jeanne-Marie Barbéris
Responsable de l'école doctorale

Le numéro 2 des *Cahiers de l'école doctorale Langues, Littératures, Cultures* (E.D. 58) contient les actes du colloque de jeunes chercheurs qui s'est déroulée les 12, 13 et 14 juin 2003, à l'université Paul-Valéry.

Ce colloque rassemblait, autour du thème *Contrainte et originalité*, des doctorants de lettres, langues, philosophie, arts, provenant de l'université Paul-Valéry ou d'autres universités. L'école doctorale tient en effet à ce que ses colloques soient des lieux d'échange, non seulement entre les disciplines qui définissent ses orientations scientifiques prioritaires, mais entre les doctorants de plusieurs écoles doctorales, de plusieurs origines géographiques.

Je remercie le conseil scientifique de l'université de l'aide financière apportée, qui a contribué au bon déroulement de cette manifestation de jeunes chercheurs. Un remerciement tout particulier au comité d'organisation du colloque (notamment M. le Professeur Pierre Citti et Patrick Bergeron), ainsi qu'aux doctorants qui ont assuré la collecte des articles et la préparation du présent volume : Magali Allié, Gaëlle Ginestet, Deming Herbert, Nivosoa Raveloarinosy. Ce volume est largement le fruit de leur travail collectif. Il est l'aboutissement de deux années de réflexion : d'abord sous forme de séminaires thématiques, au cours de l'année 2001-2002, puis dans le cadre du colloque de juin 2003, dont la dernière étape d'achèvement correspond à la publication de ces actes.

On trouvera en annexe à ce volume une présentation de l'E.D. 58 et de ses activités, ainsi que les résumés des thèses soutenues au cours de l'année 2003 au sein de l'école.

Contrainte et originalité

Actes du colloque des jeunes chercheurs
de l'école doctorale Langues, Littératures, Cultures
(12, 13 et 14 juin 2003)

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!

Charles Baudelaire, « Le voyage », *Les Fleurs du Mal*, CXXVI

Reconnaître l'inconnu : c'est ce qu'exige du public qui la reçoit toute innovation, qu'elle soit artistique, littéraire, intellectuelle. C'est en effet le paradoxe de toute « création » que de devoir s'inscrire dans des contraintes institutionnelles, des règles génériques, des commandes sociales, tout en s'imposant d'être originale. Ce paradoxe touche aussi bien l'innovation langagière que la réflexion philosophique ou l'invention artistique et littéraire... et notre propre recherche universitaire.

Plaçons-nous à présent du côté de l'inventeur d'idées. Où trouver « du nouveau » ? La citation en exergue nous entraîne vers une option radicale : abandon des illusions de ce monde « monotone et petit », plongée dans le gouffre, grâce à la Mort « vieux capitaine ». Pourtant le quotidien, ses objets usuels, ses décors, ne sont-ils pas eux aussi trésors de mystères et de découvertes ? Avant les recherches surréalistes, avant les explorations du « paysan de Paris », Victor Hugo prenait déjà pour source d'inspiration les « choses vues », et les choses entendues : les menus propos, les échos du langage de la rue ou de l'argot des quartiers mal famés. Ces deux simples exemples puisés dans l'esthétique littéraire du XIX^e siècle nous font déjà apercevoir l'infinie variété des objets donnant prise au renouvellement.

La contrainte est-elle toujours l'ennemie de l'originalité, sa négation ? On a tendance, spontanément, à répondre par l'affirmative. Et

pourtant, les relations entre ces deux notions sont loin d'obéir à des définitions univoques, ni à une logique simple. L'originalité n'est pas la simple nouveauté, cette dernière reconduisant bien souvent sans réelle rupture les modèles antérieurs. D'autre part, faut-il condamner la contrainte, et ne voir le salut que dans l'originalité? Il est évident que la contrainte joue parfois comme stimulant, non comme entrave. Quant à l'originalité, elle peut se contenter de cultiver le bizarre et l'excentrique, contre-modèle décalé sans dynamique innovante.

Le thème du colloque invite d'autre part à explorer la relation entre individu et société, créativité et institutions. Dictats du goût, poids des genres institués, dominance de certaines écoles ou théories, prégnance des modèles sociaux... On pourrait longtemps décliner les modalités de la contrainte, et les possibles ruptures ou négociations avec celle-ci.

Aux doctorants d'en débattre au sein de ce volume, en conférant une assise concrète et précise à la problématique, à partir de leurs disciplines respectives, et des faits soumis à l'étude.

Présentation des auteurs

Sophie Alatorre agrégée d'anglais, ATER à l'université de Provence, Aix-Marseille I. Elle a soutenu en décembre 2003 à Montpellier une thèse de doctorat dirigée par le Professeur Yves Peyré : « L'image du labyrinthe dans la culture et la littérature de la Renaissance anglaise : origines, diffusion, appropriations et interprétations ». Elle a notamment publié « Les labyrinthes du Songe », dans les actes du colloque d'agrégation *Autour du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare* (Claire Gheeraert-Graffeuille et Nathalie Vienne-Guerrin, dir., Publications de l'université de Rouen, 2003).

Magali Allié doctorante en Littératures françaises et comparées, arts du spectacle et musicologie à l'université Paul-Valéry, Montpellier III, E.A. 742, Centre d'Études du xx^e siècle. Elle prépare une thèse sous la direction de Madame le Professeur Josiane Mas : « Georges Auric (1899-1983) et les écrivains ». Elle a écrit un article qui paraîtra dans la revue *Belphégor* courant 2004 : « Voix "suscitée et simulée" ou mise à mort d'une réalité, vision d'une *Diva* de Jean-Jacques Beineix ». gallie@voila.fr

Patrick Bergeron chercheur postdoctoral affilié à l'équipe inter-universitaire de recherche « Le soi et l'autre » de l'UQAM (Université du Québec à Montréal), Patrick Bergeron poursuit actuellement des recherches sur Paul Morand et Wolfgang Koeppen. En avril 2004, il a soutenu à Montpellier une thèse intitulée : « Aspects de la mort chez Maurice Barrès et Hugo von Hofmannsthal », sous la direction de Messieurs les Professeurs Pierre Citti (Université Paul-Valéry, Montpellier III) et Hans-Jürgen Greif (Université Laval, Québec). patrick.bergeron@gmx.fr

Aude Demange ATER à l'université Paul-Valéry, Montpellier III. Elle est membre de l'équipe Praxiling, FRE 2425 du C.N.R.S. Elle prépare une thèse intitulée « Sens et praxis, les déterminations de la polysémie lexicale » sous la direction du Professeur Paul Siblot.

nemeta@club-internet.fr

Sylvain Farge doctorant en Études germaniques à l'université Paul-Valéry, Montpellier III. Il prépare une thèse intitulée : « Étude sémantique des verbes d'expérience visuelle en allemand », sous la direction du Professeur Roger Sauter.

sylvainfarge@yahoo.com

Gaëlle Ginestet agrégée d'anglais et ATER à l'université Paul-Valéry, Montpellier III, membre de l'Institut de recherches sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL), U.M.R. 5186 du C.N.R.S. Elle prépare une thèse sur l'écriture mythologique dans les sonnets amoureux élisabéthains sous la direction des Professeurs Yves Peyré et Charles Whitworth. Elle a publié un article dans le numéro 13 de la revue *Anglophonia-Caliban*, « Mythe et littérature : Shakespeare et ses contemporains », intitulé « Feu de l'amour, feu du soleil dans *The Hekatompathia* de Thomas Watson ».

Romain Gril agrégé d'anglais (1999) de l'université Paul-Valéry, Montpellier III, Romain Gril a passé trois ans aux États-Unis, dont deux à l'université du Minnesota où il a obtenu un Master's en Philosophie (1997), avant d'obtenir son D.E.A. en Langue, Littératures et Civilisations Anglo-Américaines à Montpellier (1998). Son parcours l'a amené à fortement s'orienter vers l'histoire des idées, ce qui lui a permis de naviguer entre littérature, civilisation et philosophie, et de rencontrer ainsi Ralph Waldo Emerson, le père de la pensée transcendantaliste américaine.

Deming Herbert doctorante en littérature française à l'université Paul-Valéry, Montpellier III (CERD). Elle est titulaire d'un Master's en littérature britannique sur la femme-artiste chez Tennyson, obtenu à James Madison University (Virginie, U.S.A.). Elle prépare une thèse sous la direction du Professeur

Pierre Citti, intitulée « Féminisme et féminité dans la poésie de Jules Laforgue ».

demingo@hotmail.com

Bénédicte Laurent doctorante en Sciences du langage sous la direction du Professeur Paul Siblot (*Praxiling*, FRE 2425 du C.N.R.S., Montpellier III). Sa thèse traite de l'argumentation dans le nom de marque et de produit. Elle a écrit : « Comme de longs échos qui se confondent dans le nom de marque et de produit », *Cahiers de praxématique* 43, « Aspects du dialogisme », à paraître, et en collaboration avec M. Rangel « L'anthroponyme et le nom de marque et de produit : comparaison du prototype du nom propre et d'un hybride », dans *RJCJ ED 268*, Paris, Sorbonne Nouvelle, à paraître.

benedicte.laurent@univ-montp3.fr

Aude Lecler allocataire-monitrice à l'université Paul-Valéry, Montpellier III, au sein de l'équipe Praxiling, FRE 2425 du C.N.R.S. Elle prépare une thèse intitulée « Figement et défigement. Processus de stabilisation en langue et d'actualisation discursive » sous la direction du Professeur Paul Siblot.

cleode23@aol.com

Marie-Élaine Mineau doctorante, elle prépare actuellement une thèse portant sur les théories littéraires françaises des années 1980 et 1990. Elle travaille sous la direction du professeur Michel Collomb, dans le cadre du Centre d'Études du xx^e siècle de l'université Paul-Valéry (Montpellier III).

Lydie Parisse P.R.A.G. à l'université Toulouse II – Le Mirail et membre des équipes « Littérature et herméneutique » (Toulouse II, dirigée par Pierre Glaudes), et « CERD », (Montpellier III, dirigée par Alain Vaillant). Elle a soutenu le 9 novembre 2002 sa thèse : « Modèle mystique et littérature à l'aube du xx^e siècle. Rupture et perte dans l'œuvre de Léon Bloy », dirigée par les Professeurs Pierre Citti et Pierre Glaudes. Une partie de cette thèse est en cours de publication aux Presses Universitaires de Franche-Comté. Elle a dix-sept articles à son actif.

lydieparisse@hotmail.com

Guillaume Pinson doctorant, fait partie du Département de langue et littérature française, à l'université McGill, Montréal, Canada. Il prépare une thèse intitulée « Fiction du monde. Sociabilités mondaines et discours social 1890-1914 » sous la direction de Marc Angenot.

guillaume.pinson@mail.mcgill.ca

Nivosoa Raveloarinosy doctorante au Centre d'Études du xx^e siècle de l'université Paul-Valéry (Montpellier III). Elle est titulaire d'une maîtrise de Français Langue Étrangère obtenue en 2000. Elle prépare une thèse sur le thème : « critiques politiques et stratégies romanesques dans les romans d'Ahmadou Kourouma » sous la direction de Jean-François Durand. Elle a publié un article sur Kourouma dans *Interculturel Francophonie*, Alliance Française du LECCE, n° 6, nov.-déc. 2004.

nivosoa-r@caramail.com

Lydie Rekow doctorante au sein du Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (CIEREC, Faculté d'Arts Plastiques, Université Jean Monnet de Saint-Étienne). Elle prépare une thèse monographique en Sciences de l'Art-Esthétique sous la direction du Professeur Jean-Pierre Mourey : « Paul-Armand Gette, un artiste des limites et des débordements ». Elle a publié six articles sur Paul-Armand Gette, le plus récent étant : « Paul-Armand Gette, photographe autobiographe? », dans les Actes du colloque « Traces photographiques, traces autobiographiques », CIEREC-Université de Saint-Étienne / IUFM d'Amiens en 2004.

Cyril Selzner doctorant en philosophie, Université Paris IV, rattaché à l'Institut de Recherches sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières, U.M.R. 5186 du C.N.R.S., Montpellier III. Il est actuellement professeur de philosophie en lycée. Il prépare une thèse de doctorat sur « la conscience et la loi dans la théologie morale anglaise de Richard Hooker à Jeremy Taylor », sous la direction du Professeur Alain Renaut (Paris IV) en co-direction avec le Professeur Luc Borot (Montpellier III).

cyrilselzner@hotmail.com

L'interdisciplinarité peut-elle être source d'originalité¹ ?

Aude Demange

Sciences du Langage, Université Paul-Valéry, Montpellier III

Introduction

Saussure reconnaissait dans son *Cours* les « rapports de la linguistique avec les sciences connexes » [Saussure 1995, p. 20] en expliquant que « la linguistique a des rapports très étroits avec d'autres sciences qui tantôt lui empruntent des données, tantôt lui en fournissent » [Saussure 1995, p. 20]. Cette discipline était pour lui « constituée de toutes les manifestations du langage humain », de « toutes les formes d'expression » [Saussure 1995, p. 20], mais aussi des textes écrits. La linguistique se devait de construire son objet en « [faisant] la description et l'histoire de toutes les langues, [en montrant l'universalité des langues afin de] dégager les lois générales auxquelles on peut ramener tous les phénomènes particuliers de l'histoire, [et enfin en] se [délimitant] et se [définissant] elle-même » [Saussure 1995, p. 20]. Saussure acceptait les liens que pouvait avoir la linguistique avec la sociologie ou la physiologie, mais la distinguait de l'ethnographie, de la préhistoire ou encore de la philologie, tout en reconnaissant « les points de contact » avec cette dernière et « les services mutuels qu'elles se rendent » [Saussure 1995, p. 21]. Pour lui, « dans la vie des individus et des sociétés, le langage est un facteur plus important qu'aucun autre » [Saussure 1995, p. 21].

Nous avons choisi pour nos travaux de recherche de croiser les deux disciplines que sont la sémantique, telle qu'elle est développée

1. Je remercie grandement MM. les Professeurs Jacques Bres, directeur du laboratoire Praxiling FRE 2425 C.N.R.S., et Paul Siblot, qui dirige mes recherches, pour les relectures du présent article et pour leurs précieux conseils.

en praxématique, et l'éthologie¹, plus précisément les travaux menés dans cette discipline sur la communication animale². Il n'est nullement question de langage animal dans le *Cours* de Saussure, mais ceci peut s'expliquer chronologiquement. Les premiers travaux conduits sur un mode éventuel de communication chez les animaux datent de 1915 et ne furent vraiment reconnus que dans les années 40³, alors que Saussure est décédé en 1913. Nous ne pouvons savoir si Saussure aurait compté l'éthologie parmi les « sciences connexes » de la linguistique, mais nous souhaitons, pour reprendre sa formule, qu'il y ait des « services mutuels » entre la praxématique et les études éthologiques sur la communication animale, sans pour autant les fondre l'un dans l'autre. En croisant ces deux domaines, nous choisissons de nous inscrire dans le cadre d'une linguistique réaliste. Cette dernière est élaborée à partir des informations sur le monde, c'est-à-dire des praxis, que celles-ci soient perceptives, « expérientielles », ou encore sociales. Nous justifions le croisement de la praxématique et de l'éthologie en posant que le rapport entre praxis et catégorisation linguistique est à la base de la nature même du sémantisme dans la catégorie. Les praxis ont des caractéristiques en partie communes avec la communication animale : l'expérience est à la base du système d'échange, mais le sens serait la spécificité de l'humain.

Nous exposerons le point de vue d'un linguiste, Benveniste, sur la question de la communication animale puis, dans un deuxième temps, nous tenterons de réfuter ses affirmations en nous appuyant sur des travaux menés en éthologie et dont l'auteur ne disposait pas à son époque. Si pour nos recherches nous avons choisi l'interdisciplinarité afin de tenter de nous inscrire dans une démarche originale — l'originalité étant une des normes générales qui définissent l'*ethos* de la science⁴ — nous savons qu'il existe dans cette perspective une

1. Sciences des comportements des espèces animales dans leur milieu naturel (*Le Petit Robert*).

2. La communication animale peut être étudiée selon des approches différentes : elle peut être olfactive, visuelle, chimique, tactile, etc. Dans nos travaux, nous nous intéressons surtout à la communication sonore.

3. Nous abordons plus précisément ce point plus avant dans l'article.

4. Il y a huit normes générales qui définissent l'*ethos* de la science : l'universalisme, le désintéressement, l'originalité, la neutralité émotionnelle, le « communisme », le scepticisme, l'humilité, la rationalité.

contrainte majeure, celle de ne pas sortir de son sujet en voulant y intégrer trop d'éléments nouveaux qui ne fonctionneront peut-être pas de la même manière en changeant de domaine.

Un exemple d'interdisciplinarité : quand les sciences du langage rencontrent l'éthologie

La césure qui s'est opérée entre langage humain et communication animale est due au dualisme cartésien qui séparerait radicalement le corps de l'âme. Les animaux, dépourvus d'âme n'ont donc, selon Descartes, absolument pas accès à un mode de communication « pensé » puisqu'ils sont tels des machines. Les bêtes « agissent naturellement et par ressort, ainsi qu'une horloge¹ » [Descartes 2000, p. 176]. Au fil du temps, il a finalement été reconnu à l'animal divers modes de communications : entre autres, la communication chimique, visuelle, sonore. C'est à cette dernière que nous nous intéressons plus particulièrement.

La plupart des travaux linguistiques sur la communication animale tentent de mettre en avant les spécificités du langage humain en les listant et posent deux modes de communication qui seraient très différents. Ils mettent ainsi en exergue la complexité de ce qui, dans les esprits, n'appartient qu'à l'humain. Nous pensons que le frein mis à une étude de la communication animale comme « langage » est surtout idéologique : il semble qu'aujourd'hui l'homme ne soit plus un animal...

Ce serait tomber dans l'erreur que de croire l'espèce humaine totalement coupée des autres espèces animales.

Vouloir rechercher ce que l'homme peut avoir de commun avec les autres animaux n'est en aucune façon nier les caractères qui lui sont spécifiques, uniques. Chaque espèce se distingue de toutes les autres par des aspects qui lui sont particuliers, et l'espèce humaine ne constitue pas une exception à la règle [Marler 1973, p. 665].

Le but de notre travail de recherche n'est pas d'éveiller les passions. Il se veut être une réflexion sur le langage et notamment sur la construction et la production de sens. Nous choisissons dans cet

1. Lettre à Newcastle du 23 novembre 1646.

article de faire un bref exposé sur un des positionnements — peut-être le plus répandu — sur la question de la communication animale.

Le point de vue d'un linguiste sur la communication animale, lorsqu'il manque des données

Dans le premier volume de son ouvrage *Problèmes de linguistique générale*¹, Benveniste consacre un chapitre à la communication animale et au langage humain en opposant ces deux notions. Sa position quant à l'existence d'un langage chez les animaux est sans équivoque : il pose d'emblée qu'« appliquée au monde animal, la notion de langage n'a cours que par abus de termes » [Benveniste 1997, p. 56]. S'il reconnaît que les animaux émettent des sons, ce ne sont pas pour lui des messages parlés. Il est vrai qu'aucun « mot », au sens où nous l'entendons lorsque nous envisageons une communication linguistique humaine, n'est proféré.

L'auteur reconnaît un mode de communication à un animal, l'abeille. C'est à partir de 1915 que Karl von Frisch travaille sur ce qu'il appelle « *la danse des abeilles* » [Von Frisch 1950]. Afin d'indiquer aux autres abeilles de sa ruche où se trouve une source de nourriture, l'insecte va effectuer une danse grâce à laquelle ses congénères vont pouvoir comprendre dans quelle direction et à quelle distance de la ruche se trouve la nourriture. Cette méthode témoigne d'un système de signaux des plus sophistiqués. « Il peut être utile de marquer brièvement en quoi il est ou n'est pas un langage, et comment ces observations sur les abeilles aident à définir, par ressemblance ou par contraste, le langage humain » [Von Frisch 1950, p. 59]. Le problème posé par une bonne définition du mot *langage* est d'emblée avancé. Benveniste l'appréhende comme une aptitude à symboliser, ce qui permet une communication. En effet, il y a, chez l'homme comme chez l'abeille, une correspondance conventionnelle entre un comportement et ce qu'il traduit. « Jusqu'ici nous trouvons, chez les abeilles, les conditions même sans lesquelles aucun langage n'est possible, la capacité de formuler et d'interpréter un “signe” qui renvoie à une certaine “réalité”, la mémoire de l'expérience et l'aptitude à la décompo-

1. Toutes les paginations entre crochets — sauf indication contraire — renvoient à cette référence : Benveniste 1997.

ser » [Benveniste 1997, p. 60]. Chez les abeilles, et dans le cas précis de l'information portant sur la nourriture, le message produit porte trois données : l'existence de nourriture, la distance et la direction. La première de ces données que nous venons de citer est implicite dans les deux autres.

On voit ici plusieurs points de ressemblance avec le langage humain. Ces procédés mettent en œuvre un symbolisme véritable bien que rudimentaire, par lequel des données objectives sont transposées en gestes formalisés, comportant des éléments variables et de « signification » constante. En outre, la situation et la fonction sont celles d'un langage, en ce sens que le système est valable à l'intérieur d'une communauté donnée et que chaque membre de cette communauté est apte à l'employer et à le comprendre dans les mêmes termes [p. 60].

Si nous reprenons le point de vue de Benveniste sur le langage, nous pouvons dégager les informations suivantes : le langage symbolise les éléments du réel (des données objectives sont reproduites en gestes formalisés), les gestes formalisés ont des variables et une signification constante (pour les abeilles, la danse peut connaître des variations selon le positionnement et la distance à laquelle se trouve le butin, mais elle signifie toujours l'existence de nourriture), le système en question est valable à l'intérieur d'une communauté, et enfin les membres de la communauté sont tous aptes à comprendre et à employer dans les mêmes termes ce système.

Mais les composantes du langage selon Benveniste ne s'arrêtent pas là et nombre de différences caractérisent le langage humain. Celui-ci, explique-t-il, ne connaît pas de limitation visuelle comme chez les abeilles puisque la communication chez celles-ci « s'effectue nécessairement dans des conditions qui permettent une perception visuelle, sous l'éclairage du jour ; elle ne peut avoir lieu dans l'obscurité ».

De plus, le langage humain appelle un dialogue, c'est-à-dire une réponse, or, chez l'abeille, « il ne peut y avoir de communication relative à une donnée "linguistique" ; déjà parce qu'il n'y a pas de réponse, la réponse étant une réaction linguistique à une manifestation linguistique ; mais aussi en ce sens que le message d'une abeille ne peut être reproduit par une autre qui n'aurait pas vu les choses que la première

annonce » [p. 60]. Dans le langage humain, la transmission d'un message peut se faire sans qu'il y ait eu confrontation directe à l'objet réel impliquant ce message. « [L]e caractère du langage est de procurer un substitut de l'expérience apte à être transmis sans fin dans le temps et dans l'espace, ce qui est le propre de notre symbolisme et le fondement de la tradition linguistique » [p. 60]. Benveniste pose donc toutes les différences entre le mode de communication de l'abeille et celui de l'homme avant de considérer le contenu même du message.

La conduite qui signifie le message des abeilles dénote un symbolisme particulier qui consiste en un décalque d'une situation objective, la seule qui donne lieu à un message, sans variation ni transposition possible. Or, dans le langage humain, le symbole en général ne configure pas les données de l'expérience, en ce sens qu'il n'y a pas de rapport nécessaire entre la référence objective et la forme linguistique [p. 61].

Ces remarques permettent à Benveniste de poser les différences entre le mode de communication de l'abeille et celui de l'homme. L'insecte n'utilise pas un langage, mais « un code de signaux » [p. 62]. Il pose que « ce code, la seule forme de "langage" qu'on ait pu jusqu'ici découvrir chez les animaux [est] propre à des insectes vivant en société » et que « la société [...] est la condition du langage » [p. 62]. Ce que le linguiste avance n'est pas faux, nous pouvons aisément reconnaître que les remarques faites sont objectives et avérées. Cependant, Benveniste ne s'est intéressé qu'aux travaux menés sur les abeilles en semblant pourtant tirer des conclusions qu'il applique à tous les animaux. De fait, il envisage le langage comme le propre de l'homme, comme constitutif de ce dernier : « Il se peut que les progrès des recherches nous fasse pénétrer plus avant dans la compréhension des ressorts et des modalités de ce mode de communication, mais d'avoir établi qu'il existe et quel il est et comment il fonctionne, signifie déjà que nous verrons mieux où commence le langage et comment l'homme se délimite » [p. 62].

Tentatives de réfutation

Les recherches en éthologie ont en effet bel et bien fait des avancées sur la question de la communication animale, ce qui nous per-

met d'émettre des objections, tout au moins de nous poser des questions.

L'auteur distingue le langage humain de tout autre mode de communication en posant, nous l'avons vu, que celui-ci ne connaît pas de limitation visuelle. Ceci est vrai, mais nous pouvons retrouver la même chose chez certains animaux, notamment chez l'abeille... En effet, Benveniste est dans l'erreur lorsqu'il affirme que « la communication chez les abeilles s'effectue nécessairement dans des conditions qui permettent une perception visuelle, sous l'éclairage du jour ; [qu']elle ne peut avoir lieu dans l'obscurité » [p. 60]. Le message étant transmis dans la ruche qui est un endroit très obscur, les autres abeilles ne perçoivent pas visuellement la porteuse de message, mais « elles la perçoivent par le son que produisent les mouvements de ses ailes quand elle danse » [Kaplan 2001, p. 16]. Le message n'est pas chimique puisqu'en 1989 des chercheurs¹ ont construit une abeille artificielle grâce à laquelle ils ont pu « parler » aux abeilles d'une ruche.

Autre exemple, le manchot qui peut communiquer à distance sans voir le congénère auquel il s'adresse puisque le but est justement de le localiser pour le rejoindre. Le manchot n'a donc pas besoin de voir celui à qui il « parle » : « il se trouve que les cinq espèces de manchots à nid que nous avons testées se reconnaissent par le timbre de leur voix, tout simplement comme nous reconnaissons un ami au téléphone » [Aubin 2002, p. 86].

Ensuite, Benveniste dit que contrairement à l'abeille, et donc aux autres animaux, si nous suivons son raisonnement, le langage humain appelle un dialogue, une réponse. Là encore, nous pouvons, tout en reconnaissant la justesse de la remarque, objecter que certains animaux émettent une suite sonore qui attend une réponse pour que le message soit efficace. Gardons l'exemple des manchots : le son qui va être émis par un individu à la recherche de son conjoint, ou par un parent désirant localiser sa progéniture, doit recevoir une réponse. Il est vrai que le signal optique peut jouer (couleur de plumes, postures, etc...), mais c'est avant tout le signal sonore qui permet les retrouvailles entre oiseaux.

1. Axel Michelsen, Wolfgang Kirchner et Bent Anderson, voir dans Kaplan 2001.

Ces retrouvailles, qui se font au milieu d'une foule d'autres manchots, sont permises grâce au chant : le manchot « arrivant » émet son chant de cour devant un très grand nombre d'autres oiseaux et son partenaire ou son poussin reconnaît ce chant parmi tous les autres et répond en chantant de même. Ces deux individus se déplacent alors l'un vers l'autre, tout en continuant ces « duos ». Suite à ces observations, nous avons montré que la voix seule est indispensable à cette reconnaissance individuelle. [...] [N]ous avons émis, à l'aide d'un haut-parleur caché dans la foule, le chant enregistré d'un manchot. Ce chant seul suffisait à faire réagir le poussin ou le partenaire concerné qui répondait aussitôt et se déplaçait vers le haut-parleur [Aubin 2002, p. 86].

Cependant nous notons que la remarque de Benveniste, tout en posant une absence de dialogue, pose également une inaptitude au dialogique chez l'animal alors que la dimension dialogique est constitutive de tout discours chez l'humain. En effet, selon Bakhtine et sa théorie du dialogisme, tout énoncé est habité d'autres énoncés, passés ou à venir ; ainsi, tout discours, connaît une altérité discursive puisqu'il se fonde sur des discours qui ont déjà été tenus, que ce soit pour les étayer ou pour les réfuter.

Aucun discours de la prose littéraire — qu'il soit quotidien, rhétorique, scientifique — ne peut manquer de s'orienter dans le « déjà dit », le « connu », l'« opinion publique », etc. L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ces voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, « étranger », et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui [Bakhtine 2001, p. 102].

Cette perspective induit plusieurs questions : peut-on trouver ce que l'on pourrait appeler « discours » chez un animal autre que l'homme ? Peut-on parler de « dialogisme » pour les émissions sonores du manchot ? La question subsiste puisque nous n'avons pour l'instant trouvé aucune recherche sollicitant le concept de dialogisme dans les travaux menés en éthologie. Est-ce parce que la notion

leur est inconnue ou parce qu'elle ne peut s'appliquer à un animal autre que l'homme ? Nous allons immédiatement voir que l'on peut peut-être trouver une forme de dialogisme chez au moins un animal.

La troisième remarque de Benveniste est que le langage humain permet de transmettre un message sans que le locuteur soit confronté à l'événement réel qui implique ce message, c'est-à-dire que l'homme est capable de représentation. Ceci se trouve également chez les animaux, chez le singe vervet par exemple, qui va, après avoir entendu un message d'alerte signalant un prédateur, le transmettre à son tour sans avoir vu le prédateur directement, mais seulement parce qu'il a entendu le premier message. Nous pensons être ici en présence d'une forme de dialogisme puisque si un singe *B* transmet un message d'abord émis par un singe *A*, nous pouvons poser que le message du sujet *B* est habité du message de *A*.

De plus ce singe possède trois cris d'alarme différents selon que le prédateur est un aigle, un serpent ou un léopard. Ces cris sont du domaine de l'acquis puisque les jeunes font parfois des erreurs lorsqu'ils souhaitent à leur tour avertir leur groupe d'un danger. Il a été observé que chaque sorte de cri provoque un comportement spécifique : par exemple si un serpent est signalé, en entendant le cri, les singes alertés vont regarder vers le sol et/ou se réfugier dans les arbres. Pour un cri signalant un aigle, les vervets vont se mettre à couvert. Nous pensons, comme Pacteau, qu'il est possible qu'il y ait là « un début de représentation sémantique » [Pacteau 1992, p. 20].

En effet, des expériences menées sur cette espèce de singes ont prouvé que les sons émis déclenchent bien des représentations mentales et ne sont pas de simples réactions à un stimulus acoustique, discréditant de fait la théorie béhavioriste fondée sur le postulat d'un couplage stimulus-réponse. Dans *Aux origines du langage*, Jean-Louis Dessalles expose les résultats d'une expérience pour laquelle on a « utilisé les enregistrements de deux cris émis lors de conflits territoriaux avec des groupes voisins » [Dessalles 2001, p. 16].

[On a] utilisé pour cela un test d'habituation, qui consiste à faire diminuer l'intensité des réactions comportementales par une émission répétée des stimuli. À force d'entendre le même enregistrement reproduisant un cri donné, les singes cessent de réagir et ignorent le

message. Dans cet état, si les vervets entendent un tout autre signal, ils vont réagir de manière appropriée [Dessalles 2001, p. 16].

L'habituation à un message qui suscite une représentation mais qui se révèle faux, induit finalement une absence de la réaction normalement appropriée. La preuve a également été faite que ces singes comparent les signaux sur la base de leur signification, et non sur celle d'un conditionnement.

L'expérience montre que les individus que l'on habitue à entendre *wrr* [son signalant un autre groupe] par des émissions d'un enregistrement, répétées toutes les 20 minutes, montrent très peu de réaction lorsqu'ils entendent l'enregistrement d'un *chutter* [son indiquant un autre groupe, mais menaçant] émis par le même individu. En revanche, leur réaction est normale si le signal d'habituation et le signal de test ont des significations très différentes, par exemple le cri d'alarme pour un léopard et le cri d'alarme pour un aigle. L'habituation n'est pas non plus transférée lorsque le signal de test émane d'un autre singe [Dessalles 2001, p. 16-17].

Puisque ce n'est pas la ressemblance acoustique qui prime — *wrr* et *chutter* sont très éloignés d'un point de vue sonore — c'est que la connexion entre les comportements et les signaux n'est pas directe, elle passe par des représentations mentales facteurs des divers comportements. Nous pensons, en appliquant la notion de catégorisation telle que l'envisage la praxématique, que ce sont les praxis qui vont permettre aux singes de catégoriser les référents auxquels renvoient les cris. Ainsi, dans l'exemple que nous venons de voir, nous pensons pouvoir avancer que les singes vervets catégorisent différemment les objets désignés par les cris selon que ceux-ci indiquent l'approche d'un groupe de congénères ou un prédateur. Nous pouvons alors peut-être dire que comme l'homme, le singe vervet « par le biais de ses expériences, construit un modèle intériorisé de son environnement, de ses relations à autrui, de ses praxis » [Détrie 2001, p. 298].

Benveniste explique enfin que le langage « procure un substitut de l'expérience apte à être transmis sans fin dans le temps et dans l'espace » [p. 61]. Il est vrai que pour les abeilles, la transmission du message s'effectue par une danse qui a un caractère inné puisque le comportement est inscrit dans les gènes. Cependant, nous pen-

sons que ce que Benveniste n'applique qu'à l'humain peut l'être aussi, dans une certaine mesure, à plusieurs animaux. Si nous revenons aux singes vervets, ceux-ci n'ont pas besoin d'« expérimenter » la dangerosité des divers prédateurs pour être aptes à transmettre un message d'alerte. Il y a eu un apprentissage, une transmission des savoirs qui permet à chaque individu d'être apte à communiquer l'information à ses congénères. Cet « apprentissage » pourrait être fondé sur des praxis sociales. En effet, nous rappelons que Benveniste pose que « la société [...] est la condition du langage » [p. 62], et qu'il accepte cette notion de « société » uniquement pour les abeilles. Or, il est aujourd'hui reconnu que de nombreux animaux, et pas seulement des insectes, vivent en société¹.

La communication reste dans les esprits, même si des travaux en éthologie tendent à prouver le contraire, une des prérogatives de l'homme.

De la nécessité de respecter quelques contraintes fondamentales

Le but de notre démarche interdisciplinaire est de tenter d'apporter des éléments nouveaux en linguistique, mais pourquoi pas aussi, si les spécialistes le jugent utile pour leurs travaux, en éthologie. Nous pensons que l'interdisciplinarité peut effectivement être source d'originalité, Benveniste l'a déjà montré en s'inscrivant dans la même perspective de recherche. Ses réflexions ont apporté ce qui, à son époque, a permis de distinguer le langage humain de tout autre mode de communication. Nous ne pouvons cependant pas ignorer les progrès effectués en éthologie depuis.

L'originalité serait ici de reprendre la démarche de Benveniste avec les données nouvelles dont nous disposons aujourd'hui, que ce soit en éthologie — nous avons montré l'influence des progrès de cette discipline sur la réflexion du linguiste — mais aussi en linguistique puisque nous nous plaçons dans le cadre de la sémantique praxématique qui se veut être une linguistique réaliste. Nous pensons, à travers les études faites en éthologie sur ce sujet, pouvoir mieux définir la

1. Nous pouvons donner comme exemples, outre l'abeille, l'éléphant, le loup, un grand nombre de singes, le dauphin, le perroquet, etc.

notion de langage, ou du moins certains de ses concepts. Nous ne prétendons pas pouvoir apporter des réponses claires et précises, mais nous souhaitons au moins faire des propositions, des hypothèses pour un travail futur plus complet. Cependant, il existe quelques dangers, que seul le respect de certaines contraintes peut nous faire éviter.

L'interdisciplinarité que nous tentons de mettre en œuvre est entendue au sens large. L'enseignement universitaire est assez cloisonné et n'offre pas la possibilité d'accéder à des savoirs trop éloignés de notre domaine de recherche. Accéder à une autre discipline n'est pas s'approprier celle-ci. Dans notre cas, nous proposons un travail en sciences du langage, nous n'avons aucune formation d'éthologue. Nous ne voulons pas vulgariser les travaux en éthologie et les adapter absolument à notre travail. Nous fondons notre réflexion sur des données qui ne sont pas les nôtres, mais sur lesquelles nous nous appuyons afin d'étayer notre réflexion et tenter de les appliquer à notre domaine.

Le travail interdisciplinaire ne doit pas être une *incursion* dans un domaine étranger, nous l'entendons comme un *échange* de savoirs, une *coopération* dans la recherche. Tout chercheur menant un travail interdisciplinaire se doit de respecter le domaine dans lequel il n'est pas spécialiste. Ainsi, si nos recherches peuvent éventuellement apporter de la nouveauté à la discipline dont nous ne sommes pas spécialiste, ce ne sera pas à nous d'en décider. En aucun cas, nous ne devons dans notre travail, qui croise rappelons-le praxématique et éthologie, émettre l'idée que nous enrichissons le domaine éthologique, simplement parce que ce n'est pas à nous d'en décider : nous nous devons de respecter les limites posées par chacune des disciplines tout en leur permettant une certaine interactivité. « On ne peut pas briser ce qui a été créé par les disciplines ; on ne peut pas briser toute clôture, il en est du problème de la discipline, du problème de la science comme du problème de la vie : il faut qu'une discipline soit à la fois ouverte et fermée » [Morin 1994].

Nous espérons parvenir à mieux comprendre et mieux définir ce qui reste encore obscur sur certains points concernant le langage afin de mieux comprendre son fonctionnement. Peut-être offrirons-nous aussi à l'éthologue une base constituée d'hypothèses sur lesquelles il

pourra éventuellement s'appuyer pour faire avancer ses recherches, soit en les étayant, soit en les réfutant.

Le danger auquel nous sommes également confrontée dans le cadre de notre recherche personnelle est celui de l'anthropomorphisme. En effet, si l'homme a tendance à verser dans l'anthropocentrisme lorsqu'il s'agit d'objets de recherche qu'il veut n'appartenir qu'à lui, il faut veiller à ne pas appliquer « à tout prix » aux animaux des caractères langagiers qui seraient effectivement propres à l'humain. Nous nous sommes appuyée dans cet article sur plusieurs espèces animales afin de tenter de réfuter les affirmations de Benveniste. Cette démarche porte en elle-même la preuve des spécificités du langage humain : nous n'avons pour l'instant pu trouver aucun autre animal dont le langage aurait un fonctionnement exactement similaire au nôtre. Mais inversement, cela ne témoigne-t-il pas des spécificités de chaque moyen de communication de tout animal, quel qu'il soit ?

Conclusion

Selon nous, l'interdisciplinarité peut donc être source d'originalité : elle permet d'appréhender autrement son domaine de recherche, de porter sur celui-ci un autre regard, mais surtout, par l'élargissement des connaissances qu'elle apporte, elle offre au jeune chercheur la possibilité de se poser des questions nouvelles. En cela l'interdisciplinarité peut permettre un travail très riche. Cependant, lorsque les domaines croisés sont éloignés, il faut veiller à rester dans son sujet.

Dans la perspective de travail que nous avons présentée ici, nous avons pris le point de vue d'*un* linguiste, le premier que nous avons rencontré sur la question. Nous avons pu voir que la communication animale est plus proche du langage humain que ne le pensait Benveniste. Le terme « langage humain » ne pourrait-il pas n'être qu'un hyponyme de la « communication animale » ? Ne doit-on pas aujourd'hui dépasser le dualisme cartésien homme / animal en acceptant que l'homme est un animal ? Ceci signifierait alors que l'on accepte d'appliquer aux animaux autres que l'homme la notion de « langage » sans « abus de termes ». Les avancées très importantes faites en éthologie depuis les travaux de Karl von Frisch permettent d'envisager

autrement la notion de langage. Il est certain que la réflexion que Benveniste a menée à partir des travaux sur l'abeille est tout à fait juste et rigoureuse ; seulement nous ne pouvons pas aujourd'hui faire l'économie des résultats qu'ont apportés les recherches éthologiques sur la communication d'autres animaux. Tous les animaux ont un mode de communication, tous font des expériences sur le monde sensible. Nous avons vu que certains sont capables de représentation. Nous pensons que tous les renseignements apportés par l'étude des communications animales peuvent permettre d'affiner la définition de certaines notions relatives au langage. En cela nous maintenons donc que l'interdisciplinarité peut être source d'originalité puisqu'elle permet des approches et points de vue novateurs.

Bibliographie

- AUBIN Thierry, JOUVENTIN Pierre et SEARBY Amanda (janvier/avril 2002), « Le manchot, fantaisie de la nature ou modèle de communication? », *Pour la science*, dossier hors série.
- BAKHTINE Mikhaïl (2001), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, [1934].
- BENVENISTE Émile (1997), *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard [1966].
- DE SAUSSURE Ferdinand (1995), *Cours de linguistique générale*, Paris, Grande Bibliothèque Payot [1916].
- DESCARTES René (2000), *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion [1637].
- DESSALLES Jean-Louis (2001), *Aux origines du langage*, Paris, Hermès Sciences.
- DÉTRIE Catherine, SIBLOT Paul et VÉRINE Bertrand, dir., (2001), *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris, Honoré Champion.
- KAPLAN Francis (2001), *Des singes et des hommes, La frontière du langage*, Paris, Fayard.
- MARLER Peter (1973), « Les communications animales », dans *La Recherche*, n° 36, vol. 4 : « Comportement animal », p. 644-660.
- MORIN Edgar (1994), « Sur l'interdisciplinarité », *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*, n° 2, sur : <http://perso.club-internet.fr/nicol/ciret/bulletin/b2c2.htm>.

PACTEAU Chantal (1992), « Les animaux pensent-ils ? », Dossier « Comportement animal, comportement humain », *Sciences Humaines*, n° 19.

VON FRISCH Karl (1950), *Bees, their Vision, Chemical Senses and Language*, New York, Cornell University Press.

Théorie littéraire : (im)possibilités d'application dans l'enseignement secondaire

Marie-Élaine Mineau

Lettres Modernes, Université Paul-Valéry, Montpellier III

Il semble que nous vivions une époque de la fin, de l'après, du *post-* : postmodernité, fin des grandes idéologies, de l'humanisme... La rhétorique eschatologique de la théorie littéraire ne diffère pas énormément des rhétoriques respectives de la politique, de l'histoire de l'art et de la philosophie. En effet, après des années d'innovations passionnantes, la théorie littéraire française, si active durant les années soixante, a peu à peu cessé de causer l'émoi. Certes, les ouvrages, articles et chapitres métacritiques ne manquent pas, et certains d'entre eux soulèvent même des questions particulièrement intéressantes. Cependant, il leur manque la superbe et le goût du risque des théories d'antan. Il leur manque aussi les lecteurs : les ouvrages de théorie littéraire ont de moins en moins la faveur des étudiants.

D'où cette crise tire-t-elle son origine ? Lors de mes recherches, qui portent sur l'état de la théorie littéraire durant les années 1980 et 1990, une citation, tirée du *Démon de la théorie* d'Antoine Compagnon, a attiré mon attention : « La théorie s'est institutionnalisée [...], elle est devenue une petite technique pédagogique souvent aussi desséchante que l'explication de texte à laquelle elle s'en prenait alors avec verve. La stagnation est inscrite dans le destin scolaire de toute théorie » [Compagnon 1998, p. 9]. Selon Compagnon, la théorie littéraire aurait fait son entrée dans l'enseignement secondaire des lettres et c'est la raison pour laquelle elle serait devenue rigide, ce qui expliquerait son actuelle perte de vitesse. Elle aurait été « vite réduite à

quelques recettes, trucs et ficelles pour briller dans les concours » [Compagnon 1998, p. 10].

Voilà pourquoi il m'a semblé utile de faire quelques recherches afin de comprendre l'interaction réelle entre enseignement secondaire et théorie littéraire. Quelle part de contrainte et d'originalité gère leurs rapports? Dans quelle mesure, depuis les années soixante, a-t-on appliqué, en pédagogie, les concepts de la théorie littéraire? Quelles sont les conséquences de cette greffe, tant sur l'enseignement secondaire des lettres que sur la théorie littéraire elle-même?

Les origines de la transformation de l'enseignement secondaire

L'enseignement des lettres, jusqu'aux années soixante, s'appliquait uniquement aux textes canoniques et s'inspirait surtout des savoirs liés à l'histoire littéraire : pour interpréter le texte, on faisait appel à la biographie de l'auteur, à ses influences littéraires, ainsi qu'à l'époque à laquelle il avait vécu. Les choses changent lentement à partir de l'avènement de la nouvelle critique, qui, fortement inspirée par la linguistique, recentre les études littéraires sur le texte par le biais du structuralisme, de la sémiologie, de la thématique, de la sociocritique et de la psychocritique. En effet, la nouvelle critique « n'accorde valeur et sens qu'à ce qu'on peut mettre en relation à l'intérieur d'une structure » [Petit 2001, p. 118] et c'est pourquoi « elle a permis de libérer l'explication de texte de toutes les tentations arbitraires liées à la critique biographique ou impressionniste » [Petit 2001, p. 154]. En aspirant à l'objectivité, la nouvelle critique libère également le texte des hiérarchies : elle délaisse le culte du beau et le discours d'admiration sur les œuvres pour adopter une attitude inspirée par les sciences exactes qui a pour conséquence, entre autres, de révéler l'intérêt que peuvent constituer les œuvres littéraires mineures, et même les textes et discours n'ayant aucune prétention esthétique.

Parallèlement, les années soixante et quatre-vingt ont été témoins d'une démocratisation de l'éducation entraînant une massification de même qu'une diversification du public étudiant. L'introduction de nouvelles séries (séries technologiques, séries scientifiques, sciences économiques et sociales) réduit la part de la série littéraire de 70 %

(avant 1960) à 16,4 % des effectifs (en 1992)¹. Les lycéens deviennent plus nombreux et constituent un public particulièrement hétérogène : ils entretiennent des liens différents avec la culture littéraire (certains en font une spécialité académique, d'autres pas ; certains connaissent la culture littéraire du fait de leur environnement familial, d'autres aucunement), ce qui semble rendre urgente l'introduction d'un savoir « plus objectivable, par conséquent plus formateur » [Boissinot mai-août 2000, p. 158], plutôt qu'un savoir fondé sur « la connivence culturelle » [Boissinot mai-août 2000, p. 158]. L'idée de réformer l'enseignement des lettres en s'inspirant des nouvelles théories littéraires repose sur un changement d'horizon tant sur le plan intellectuel qu'institutionnel.

Premières manifestations d'agacement à l'égard de l'enseignement traditionnel

Cette réforme, loin de se faire du jour au lendemain, fut longuement préparée par de nombreux articles et débats. En ce sens, les colloques et numéros spéciaux de périodiques portant sur l'enseignement des lettres constituent des sources intéressantes pour mesurer l'évolution de la cause de la théorie littéraire. Cette cause compte d'ailleurs assez tôt de nombreux défenseurs. Déjà, en 1969, lors du colloque de Cerisy intitulé *L'Enseignement de la littérature*, plusieurs intervenants font remarquer que les nouvelles théories littéraires ont entrepris une redéfinition si radicale du texte littéraire qu'elles rendent inévitable la transformation de l'enseignement des lettres. L'œuvre littéraire, prédit Jean Alter, sera perçue comme un « monde autonome » [Alter 1971, p. 143] qu'il sera possible « d'analyser sans parti-pris » [Alter 1971, p. 143]. De plus, les théories littéraires fourniront ce que, selon lui, les étudiants réclament : des moyens pour interpréter le texte par eux-mêmes. C'est d'ailleurs ce genre de moyens que le groupe *Enseignement 70* (formé d'une quinzaine de professeurs de lycée) cherche à mettre à la disposition des étudiants. Jean Verrier, qui présente leur pédagogie expérimentale, explique qu'il s'agit pour eux de contrer la critique traditionnelle ainsi que la lecture

1. Pour plus de renseignements, on peut se reporter à Boissinot 2000, p. 156-166.

spontanée des étudiants, qui tendent à être soit impressionnistes, soit moralisantes. Les membres d'*Enseignement 70* se sont inspirés de la nouvelle critique pour encourager les étudiants à vérifier leurs intuitions et à lire plus attentivement.

L'autonomie donnée aux étudiants par la connaissance de la théorie littéraire constitue l'argument central de Verrier et Alter pour justifier leur position. Sans que ces mots ne soient employés, il est déjà possible de déceler dans ce genre de propos une valorisation du savoir-faire par rapport au savoir : ce thème, nous le verrons, est récurrent chez les réformateurs. Second thème récurrent traité dans ce colloque : celui de la nécessité d'adapter les programmes de lecture au public étudiant. Aussi, plusieurs intervenants questionnent, parfois à regret, la pertinence d'un enseignement de la littérature des siècles passés. De cette façon, les bases d'une réforme de l'enseignement des lettres par le biais des théories littéraires sont jetées. Toutefois, lors du colloque de Cerisy, cette question n'est pas encore centrale. Plusieurs intervenants, comme Serge Doubrovsky et Michel Beaujour, font remarquer qu'il n'existe pas de recette pour enseigner la littérature. Pour eux, la notion de plaisir doit toujours dominer.

Durant l'année 1975, qui voit la tenue du colloque de Strasbourg intitulé *L'Enseignement de la littérature. Crise et perspectives*, les positions semblent s'être radicalisées. Henri Mitterand réclame l'introduction des travaux contemporains de linguistique et de théorie littéraire dans l'enseignement secondaire, afin de dépoussiérer l'approche des textes et de les « décrire, le plus scientifiquement, ou le moins bêtement possible » [Mitterand 1975, p. 158]. Le terme *dépoussiérer*, particulièrement significatif, montre bien que la théorie littéraire agit comme garant d'innovation et de modernité. Jean Ricardou souhaite lui aussi l'intégration de la théorie littéraire dans les cours de français. Il estime que la valorisation de la fiction au détriment de la théorie et de l'essai est imposée par l'idéologie dominante bourgeoise¹. Mitterand suggère en outre d'introduire dans cet enseignement l'étude de divers types de discours — y compris des feuilletons télévisés — ne serait-ce que pour mieux saisir la spécificité du texte littéraire. De plus, cette ouverture sur la multiplicité des discours vise à permettre

1. Pour plus de renseignements, on peut se reporter à Ricardou 1975, p. 13-22.

aux étudiants, également citoyens, de mieux comprendre le discours social tel qu'il est diffusé dans les médias [Mitterrand 1975, p. 161].

À l'occasion de ce colloque, de nombreuses voix s'élèvent pour se plaindre de la lenteur du renouveau. Mitterrand estime que le corps enseignant résiste à toute volonté de réforme et que, malgré les nouvelles théories du texte, ils pratiquent toujours un enseignement chronologique de la littérature, fondé sur les œuvres canoniques. De plus, l'idéologie dominante bourgeoise, réticente, selon lui, à l'idée que les étudiants puissent acquérir un esprit critique. Bernard Leuilliot fait remarquer que ce ne sont généralement pas les enseignants les plus novateurs qui reçoivent les promotions.

Certains intervenants soulignent pourtant que l'introduction de la théorie littéraire dans l'enseignement secondaire ne devrait pas se faire à la légère. Georges Raillard insiste pour que le texte littéraire ne soit pas mis de côté au profit d'un enseignement purement théorique et Roger Duchêne, qui abonde dans le même sens, ajoute qu'il craint que les concepts de la théorie littéraire, mouvants et souvent définis différemment de texte en texte, ne constituent un apprentissage trop difficile pour les étudiants. Il prend également la défense de l'histoire littéraire dans la mesure où il estime inévitable une médiation entre le texte du passé et l'étudiant d'aujourd'hui. Il lui semble impossible de comprendre un texte sans une mise en contexte préalable : à son avis, le recours à l'histoire littéraire est logique, et non pas honteux.

C'est en cette même année 1975 qu'est publié le numéro spécial de *Littérature* intitulé *Enseigner le français*. La lenteur de l'évolution de l'enseignement secondaire des lettres est de nouveau soulignée. Bernard Lecherbonnier, par exemple, s'oppose au préjugé « obscurantiste » [Lecherbonnier 1975, p. 109] selon lequel on tuerait le plaisir du texte en le désacralisant. Après s'être plaint de ne pas avoir reçu de nouvelles *Instructions officielles* à propos de l'enseignement secondaire depuis 1968, Mitterrand annonce le retour de la rhétorique dans l'enseignement : « une rhétorique critique, qui sera à l'enseignement de la parole en acte ce que la grammaire est à l'enseignement de la langue en système, et qui puisera dans l'ensemble des sciences humaines » [Mitterrand 19 octobre 1975, p. 7].

En 1977, dans le numéro spécial de *Poétique* intitulé *L'Enseignement de la littérature*, Geneviève Idt prend la défense de l'histoire littéraire,

car il est nécessaire de mettre en évidence les « contraintes sociales qui pèsent sur tout acte de langage, l'insertion des discours dans la hiérarchie sociale » [Idt avril 1977, p. 167]. Roger Duchêne le faisait déjà lors du colloque de Strasbourg, de même que Danièle Schwartz dans le numéro spécial de *Littérature*. Leur but est de rappeler l'importance du contexte, alors que la théorie littéraire a tendance à ne considérer le texte que dans son immanence.

Toujours dans ce numéro de *Poétique*, Nicole Gueunier rapporte les résultats de son enquête montrant que les professeurs du secondaire utilisent assez peu (moins de 30 % d'entre les agrégés) les théories littéraires en classe et soulignant que c'est surtout l'« aspect objectif, positif, pratique » [Geunier avril 1977, p. 144] de ces théories qui les intéressent. Il existe donc toujours une grande résistance du corps professoral à l'égard de la nouveauté. Et lorsque ce n'est pas le cas, c'est l'institution qui s'y refuse, suggérant aux professeurs qui expérimentent de nouvelles façons d'enseigner d'aller « théoriser ailleurs », [Halté avril 1977, p. 165] comme l'expliquent Jean-François Halté, Raymond Michel et André Petitjean dans leur article « Littérature/Théorie/Enseignement ». Ces trois professeurs regrettent que « l'idéologie dominante refuse toute démarche d'analyse abstraite au nom des sacro-saintes valeurs du "cœur" que l'analyse dessècherait » [Halté avril 1977, p. 165] car les expériences qu'ils ont menées dans leurs classes respectives démontrent au contraire que les étudiants prennent beaucoup de plaisir à « monter/démonter le "texte-mécano" » [Halté avril 1977, p. 165] à l'aide d'un outillage conceptuel s'inspirant des nouvelles théories littéraires.

Les *Instructions* de 1981 répondent partiellement aux préoccupations exprimées durant les années soixante et soixante-dix. Si leur visée principale demeure humaniste, aspirant à « une formation générale de la personne », [Houdart-Merot 1998, p. 168], ces *Instructions* redéfinissent en revanche la notion de culture qui prend un sens élargi, incluant désormais l'ensemble des discours. De la sorte, on voit réapparaître un thème essentiel des discussions précédentes. Les *Instructions* de 1981 proposent enfin un programme de « notions théoriques permettant une pratique raisonnée de la langue [...] : signes et codes, langage et langue, fonctions du langage, sémantique, énoncé et énonciation font leur apparition dans l'enseignement secondaire »

[Houdart-Merot 1998, p. 169]. Il importe de mentionner que ces notions, élaborées par la linguistique, faisaient partie intégrante de la théorie littéraire des années soixante et soixante-dix, puisque linguistique et littérature étaient à l'époque fortement liées.

Il s'agit à l'évidence d'une timide incursion de la théorie dans l'enseignement secondaire, mais elle fait certainement office de premier signe d'ouverture. Malgré tout, dans son article de 1981, « Littérature et secondaire », Yves Reuter estime que la situation stagne et que la présence des acquis récents de la théorie littéraire s'avère, dans ces *Instructions*, trop insignifiante. Il y retrouve toujours « le primat du tête-à-tête avec l'auteur, et de la sensibilité préférée à la rigueur, tout cela au nom du respect du texte » [Reuter décembre 1981, p. 90].

La notion de *thème* y figure, mais sa signification est sans rapport avec celle que lui donnent les recherches actuelles, car elle ne concerne que le signifié, et non le signifiant. Reuter se désole également de constater que le texte littéraire fait toujours partie de « la catégorie sacrée de l'art » [Reuter décembre 1981, p. 90] que les « *Instructions* multiplient à plaisir les expressions “grands écrivains” » [Reuter décembre 1981, p. 90] et « œuvres de qualité » [Reuter décembre 1981, p. 90] et que la place du littéraire dans l'enseignement du français demeure prédominante. Il suggère donc de choisir les méthodes contre la tradition, de décroquer les savoirs (grammaire, culture et discours social), d'interagir avec les élèves et de les faire écrire autant que lire, afin de mieux « combattre l'idéologie littéraire à l'école » [Reuter décembre 1981, p. 97].

Certes, il n'est pas sûr que Mitterand, Ricardou, Halté, Michel, Petitjean et les autres tenants d'une réforme de l'enseignement du secondaire aient été aussi féroce-ment opposés à « l'idéologie littéraire », mais on retrouve dans l'article de Reuter la majorité des enjeux soulevés par eux : la nécessité de prendre en compte les théories littéraires en faisant en sorte que les étudiants en maîtrisent les concepts, renforçant ainsi leur autonomie face au texte, et d'ouvrir le corpus aux autres formes de discours.

La victoire des réformateurs

C'est avec les *Instructions* de 1987 (pour la seconde) et de 1988 (pour la première) qu'on a l'impression que les réformateurs sont réellement entendus. En apparence, elles préservent une part de l'ancien humanisme en proposant « la formation d'une culture » [Biard 1993, p. 212] (c'est-à-dire en insistant toujours sur le terme de culture). Or, justement, ce qui était *acquisition* est devenu *formation*. L'enseignement semble donc évoluer vers une forme de constructivisme consistant non plus à transmettre un savoir aux étudiants, mais à mettre à leur disposition des outils qui leur permettront de constituer eux-mêmes leurs propres connaissances. Les outils conceptuels auxquels ces *Instructions* se réfèrent sont d'ordre divers : ils tiennent autant de la grammaire traditionnelle, de l'ancienne rhétorique (figures de style) et de la stylistique que des concepts plus récents issus de la linguistique de « Hjelmslev (dénotation, connotation), du cercle de Prague (thème et rhème), de Benveniste (langue, récit et discours, énoncé et énonciation), de Jakobson (fonctions du langage) ou d'Austin (actes de paroles) » [Houdart-Merot 1998, p. 176], sans oublier quelques notions de narratologie (focalisation, ellipse). De plus, le concept de forme-expression se manifeste. Il devient alors inopportun tant de la part du professeur que de l'étudiant de séparer fond et forme. Autre signe de l'influence des théories littéraires : comme le suggèrent les théories de la réception, les étudiants ne devront plus chercher dans le texte les intentions de son auteur.

Cette disparité des concepts, d'ailleurs cités hors contexte, caractérise bien l'entrée des nouvelles théories du texte dans l'enseignement du français : négligeant de situer ces concepts dans une évolution historique et dans le projet de leurs auteurs respectifs, les *Instructions* les présentent comme des pièces détachées, que l'on peut utiliser à son gré dans les processus de l'analyse textuelle.

Ces nouvelles conceptions s'accompagnent de directives pédagogiques particulières. Les étudiants devront désormais appliquer aux textes la *lecture méthodique* (c'est la première apparition de cette expression dans les *Instructions*), c'est-à-dire une lecture *réfléchie* se fondant sur des observations objectives destinées à vérifier la validité des hypothèses de lecture d'abord énoncées par l'étudiant, et abou-

tissant à des jugements motivés à propos du texte. La méfiance de l'institution à l'égard des jugements instinctifs et des interprétations impressionnistes ne fait plus de doute. De plus, les *Instructions* mentionnent que la lecture méthodique ne s'applique pas uniquement à la littérature : ainsi, elles introduisent dans la classe l'étude de l'ensemble des discours. Corollairement, l'apprentissage des procédés argumentatifs devient central, puisqu'il s'agit de former des citoyens.

L'expression *séquences décloisonnées* fait également son entrée. On se souvient que Reuter suggérait de décloisonner les savoirs : cette nouvelle méthode pédagogique répond justement à cette attente, car la séquence décloisonnée constitue « un ensemble de cours où toutes les activités doivent être liées par des objectifs d'étude de la langue, de pratique de l'oral et de l'écrit, de lecture, au service d'activités d'écriture spécifiques » [Grange 2000, p. 25]. Le professeur doit donc s'appuyer sur un texte pour y relever les différents procédés que les étudiants doivent connaître, mais aussi « les points de grammaire [...], les points d'orthographe, mais sans préciser qu'[il] fait de l'orthographe et de la grammaire : le même texte sert de support à tout » [Grange 2000, p. 25].

Par conséquent, les *Instructions officielles* semblent avoir pris en compte les suggestions des tenants d'une réforme.

La Contestation des réformes

Cette victoire des réformateurs a occasionné de nombreuses protestations parmi les professeurs. Durant les années soixante et soixante-dix, certains professeurs s'étaient inquiétés des voies que pouvait emprunter un enseignement secondaire trop éloigné de la tradition humaniste ou, du moins, se lançant sans retenue dans des concepts appartenant jusque-là essentiellement au domaine universitaire. Entre autres, Philippe Lejeune et Jean Verrier soulignaient, dans la présentation de *L'Enseignement de la littérature*, qu'il faut éviter de concevoir la « poétique et [la] linguistique comme des "théories" qui seraient ensuite susceptibles d'"applications" » [Lejeune avril 1977, p. 131] car, ce faisant, on s'exposerait « à méconnaître ce qu'est la recherche pédagogique : non une activité d'"application", mais une recherche à part entière, au carrefour de plusieurs sciences

humaines, qu'elle met à l'épreuve sur le terrain qui lui est propre » [Lejeune avril 1977, p. 131]. De plus, nous l'avons vu, plusieurs intervenants ont signifié que ce serait une erreur de se concentrer uniquement sur le texte dans son immanence et d'en oublier le contexte sous prétexte que l'histoire littéraire ne trouve pas la faveur de la théorie littéraire.

En 1992, Henri Mitterand qualifie d'« hyperrationalisme didactique » [Mitterand septembre-octobre 1992, p. 166] les nouvelles méthodes d'enseignement qui, selon lui, mettent « en péril l'esprit de finesse et l'empirisme indispensables à l'étude du discours et des arts du discours » [Mitterand septembre-octobre 1992, p. 166-167]. Il se demande « comment plaquer sans dégâts ou sans ridicule sur le vivant des textes et sur l'histoire de la vie intellectuelle cette mécanique de la collection et de la classification ? » [Mitterand septembre-octobre 1992, p. 167]. Dans une moindre mesure, le colloque de 1996, *Pour une lecture littéraire*, donne également l'occasion d'une certaine résistance. Les interventions techniques se font rares, « une sorte d'accalmie s'est produite dans les échanges entre savoir savant et école » [Manesse 1996, p. 372] et « aucune contribution n'a été consacrée à la lecture méthodique » [Manesse 1996, p. 373].

Mais c'est à partir de 1999 que la contestation se fait plus vive. Le projet, et surtout l'avant-projet de la réforme de la seconde, élaborés au printemps 1999 par le GTD (Groupe technique disciplinaire, présidé par Alain Viala) sous le ministère de Claude Allègre, ont mis le feu aux poudres et entraîné la formation, dès la rentrée suivante, d'un collectif, *Sauver les lettres*, toujours actif aujourd'hui. Au printemps suivant, une lettre a été publiée dans *Le Monde* du 4 mars 2000, « C'est la littérature qu'on assassine rue de Grenelle », accompagnée d'une pétition comportant plusieurs signatures prestigieuses et suivie d'un colloque à la Sorbonne intitulé *Propositions pour les enseignements littéraires*. Dans l'avant texte de ce projet, il n'était fait nulle mention des termes *littérature* et *culture* : le but ultime de cet enseignement devenait la maîtrise des procédés de l'argumentation. Assurément, le texte final du projet de réforme s'est avéré plus prudent, mais on connaissait désormais les intentions profondes des réformateurs.

Les contestations de cette réforme portent sur plusieurs points : la trop grande place accordée à l'exercice de l'argumentation en classe, qui tend à dégénérer en une déclamation d'opinions rudimentaires ; la disparition de la littérature, qui serait liée à une volonté, attribuée au néo-libéralisme, de rendre les étudiants inaptes à prendre du recul à l'endroit de leur réalité, et donc incapables de la critiquer¹ ; enfin, l'enseignement par séquences décloisonnées, qui provoquerait, en mélangeant les savoirs, la plus grande confusion auprès des étudiants qui ignoreraient constamment où ils en sont. Nous nous concentrons pourtant sur les contestations qui nous concernent directement : celles qui portent sur l'introduction des concepts issus de la théorie littéraire dans l'enseignement secondaire.

L'un des arguments des réformateurs consiste à mettre en avant la nécessité de délaisser l'enseignement de la littérature, sous prétexte que les étudiants n'ont plus les capacités linguistiques requises pour la comprendre. Il serait facile de rétorquer que les concepts de la théorie littéraire ne sont pas moins compliqués... Cependant, les opposants à la réforme disposent d'arguments plus solides encore. Selon eux, l'aveuglement face au texte que provoque l'obsession typologique, effet pervers de l'introduction dans l'enseignement secondaire de concepts issus de la théorie littéraire, constitue la principale conséquence du tournant que prend peu à peu l'enseignement des lettres au fil des réformes. Le but de cette contestation n'est pas de s'en prendre à la théorie littéraire et à la linguistique, mais plutôt à la manière cavalière avec laquelle certains de leurs concepts ont été greffés dans l'enseignement secondaire. Arrachés à leur contexte d'origine et jetés pêle-mêle aux étudiants comme des étiquettes à appliquer aux réalités textuelles qu'ils rencontrent, les principaux concepts de la théorie littéraire s'en retrouvent dénaturés. C'est ce qu'a constaté Antoine Compagnon en corrigeant des étudiants de licence ayant été formés par le lycée d'après 1987 :

Ils se refusaient obstinément à me dire de quoi il était question dans la page qu'ils avaient sous les yeux. Ils éludaient, ils procrastinaient,

1. Il est ainsi intéressant de constater que l'idéologie dominante aurait changé de camp : autrefois accusée d'être hostile à toute réforme par Ricardou, Mitterand et Reuter, elle aurait désormais adopté le camp des réformateurs.

ils parlaient de fonction référentielle, d'un acte de parole, de dimension axiologique, d'aspect illusoire, d'induction ou de déduction. Je barrais, je barrais : « Au fait, au fait », écrivais-je dans la marge. Mais le fait ne venait pas, ne venait jamais [Compagnon 2000, p. 57].

Incapables d'interpréter, les étudiants se bornent à décrire. Michel Leroux apporte un exemple des ravages que peut causer l'obsession du champ lexical, utilisé mécaniquement. L'exercice portait sur une page de Proust, où sont décrits des voiliers dans un port :

On y trouvait, naturellement, les éléments qui figurent sur la première carte postale de port venue. Rien d'étonnant donc à ce que l'intérêt du texte ne reposât pas sur le lexique maritime. En l'occurrence, seuls les termes exprimant la hauteur, l'aventure et le risque, quel qu'en soit le nombre, portaient ici la signification. Proust suggérait en effet l'émotion de passants qui, au hasard d'une promenade, contemplaient moins des embarcations que la preuve hautaine et poignante de leur propre enracinement dans une vie dépourvue de dangers et d'audace. Qu'ont relevé la plupart des candidats ? Les imparfaits descriptifs, le « chant lexical » complet des mouettes, quais, coques et gréements et les indicateurs spatiaux. Navrantes lapalissades [Leroux automne 1999, p. 648].

La didactique, qui se propose de « penser l'articulation entre des savoirs et des pratiques jusque-là cloisonnées » [Biard 1993, p. 11], et donc de relier enseignement et savoir universitaire, ne ferait que participer à la catastrophe. Puisqu'elle procède par objectifs, la finalité de la didactique n'est plus la recherche du sens du texte, mais la réalisation de ces objectifs (par exemple, se familiariser avec tel genre, acquérir la maîtrise de tels concepts, régler tel problème de grammaire), ce qui s'avère mutilant pour l'œuvre littéraire. Cette « pédagogie par objectifs » [Petit 2001, p. 47] rationalise au maximum la transmission du savoir. En cherchant, dans le texte littéraire, non pas à interpréter son sens, mais plutôt à y trouver des « indices lexicaux, typographiques, rhétoriques, spatio-temporels, d'énonciation, de focalisation, les six fonctions de Jakobson ou les six actants de Greimas » [Petit 2001, p. 47], on rend l'enseignement « plus mécanique, et les corrections moins longues » [Petit 2001, p. 47]. Ce faisant, on étouffe le texte « sous une obsession de la typologie » [Petit 2001, p. 47].

De plus, la théorie littéraire fournit des alibis à d'autres démarches de la réforme. Par exemple, si le souci de recontextualisation historique des œuvres a complètement disparu, c'est non seulement en raison du manque de temps alloué au français en classe et des piètres connaissances historiques des étudiants, mais aussi parce que les théories littéraires ont rejeté l'histoire littéraire. La démarche était intellectuellement nécessaire, mais lorsqu'il s'agit d'étudier un texte littéraire avec une classe de lycéens, la remise en contexte de l'œuvre peut difficilement être évitée.

La prédominance de l'étude et la pratique de l'argumentation dans l'enseignement secondaire n'aurait pu se concrétiser sans que la théorie n'ait auparavant indirectement entraîné le rétrécissement de la place des textes littéraires dans l'enseignement du français. En effet, puisque le texte n'est qu'un ensemble d'éléments à classer, qu'il ait une valeur esthétique ou non ne fait aucune différence : il devient un discours parmi d'autres. Heureuse coïncidence pour les réformateurs qui, justement, estiment que l'enseignement doit davantage respecter le bagage culturel des étudiants, qui tient surtout de la culture de masse, et répondre à leurs besoins immédiats en les préparant à la vie active. D'où l'introduction, dans les manuels, de textes qui seraient soi-disant plus près des préoccupations de leur public : des chefs-d'œuvre de la littérature peuvent côtoyer des textes argumentatifs, des articles de *L'Équipe*, des exemples de curriculum vitae et des fragments de bandes dessinées. Mise sur le même pied que toutes les autres formes de textes, la littérature « devient un simple outil tout juste apte à faire comprendre “les rapports humains”, “l'histoire des mentalités, des idéologies, des goûts” et “les attitudes de l'homme face à l'existence” » [Capel 2000, p. 41].

C'est Antoine Compagnon qui dresse le bilan : le recul « des savoirs au bénéfice des savoir-faire semble donc inévitable, de l'interprétation au profit de l'argumentation, de la littérature au profit de la néorhétorique » [Compagnon mi-août 2000, p. 152].

1. Les auteurs citent le *Bulletin officiel* du 12 août 1999.

(Im)possibilités d'application

Comme nous le constatons, l'application de la théorie littéraire dans l'enseignement secondaire n'est pas impossible, mais elle occasionne des mutilations tant du côté des concepts critiques, qu'elle isole hors de leur contexte initial, que du côté de la pédagogie, à laquelle elle greffe de force des corps étrangers qu'il lui est difficile de bien intégrer. De la sorte, les promesses de nouveauté et d'originalité que faisaient miroiter les tenants d'une réforme de l'éducation par les théories littéraires ne se sont réalisées qu'au prix d'un effet pervers regrettable : en raison des contraintes qui lui sont propres (public néophyte, limitation du temps hebdomadaire alloué à l'enseignement du français, difficultés qu'éprouvent les étudiants avec leur propre langage), l'enseignement a peu à peu contribué au dessèchement, pour reprendre le terme d'Antoine Compagnon, des concepts qu'il a intégrés, pour ensuite subir à son tour ce dessèchement. Cette dessiccation mutuelle pourrait être partiellement responsable de la crise de la théorie littéraire : quel étudiant, ayant suivi un tel enseignement au secondaire, pourrait entrer à l'université, rempli d'enthousiasme pour la théorie littéraire ? Et pourtant, ce sont ces nouvelles générations, leurs points de vue et leurs préoccupations, qui seraient le mieux susceptibles de renouveler la théorie.

Or, si on peut en partie accuser l'enseignement de la crise dans laquelle est plongée la théorie littéraire, et, réciproquement, accuser en partie la théorie littéraire de la crise dans laquelle est plongé l'enseignement, il apparaît pourtant aujourd'hui qu'aucun d'entre eux ne peut sauver l'autre. D'abord parce que les impératifs auxquels ils répondent sont trop différents : il semble que Bernard Lecherbonnier n'ait pas tort de dire que « celui qui prétend recycler à l'université des professeurs qui enseignent dans les lycées est à peu près aussi ridicule que le maître-nageur qui enseignerait le crawl dans sa baignoire » [Lecherbonnier 19 octobre 1975, p. 112]. Ensuite parce que depuis la création des I.U.F.M., l'université a perdu l'exclusivité de la formation des professeurs : la didactique a désormais tendance à évoluer de façon autonome. Désormais, enseignement et théorie littéraire pourront tout au plus s'inspirer vaguement de leurs résultats mutuels pour

sortir de leur crise respective. Encore faudra-t-il qu'il y ait des résultats. Mais ceci constitue un tout autre problème. Du moins, à ce qu'il semble...

Bibliographie générale

- ALTER Jean (1971), « Pourquoi enseigner la littérature », dans Serge DOUBROVSKY, dir., *L'enseignement de la littérature*, Paris, Plon, p. 137-147.
- BIARD Jacqueline et DENIS Frédérique (1993), *Didactique du texte littéraire*, Paris, Nathan.
- BOISSINOT Alain (mai-août 2000), « Où en est l'enseignement du français ? », *Le Débat*, n° 110, p. 156-166.
- CAPEL Fanny et RENARD Emmeline (2000), « Les obstacles à l'enseignement des lettres au lycée », dans Michel JARRETY, dir., *Propositions pour les enseignements littéraires*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 31-46.
- COMPAGNON Antoine (1998), *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- COMPAGNON Antoine (2000), « Persuadez votre enfant d'étudier la littérature », dans Michel JARRETY, dir., *Propositions pour les enseignements littéraires*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 57-64.
- COMPAGNON Antoine (mai-août 2000), « Après la littérature », *Le Débat*, n° 110, p. 136-153.
- GRANGE Mireille (2000), « Témoignage sur la collège », dans Michel JARRETY, dir., *Propositions pour les enseignements littéraires*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 13-30.
- GUEUNIER Nicole (avril 1977), « Enseignants du secondaire et nouvelles recherches », *Poétique*, n° 30, p. 135-148.
- HALTÉ Jean-François, MICHEL Raymond et PETITJEAN André (avril 1977), « Littérature/Théorie/Enseignement », dans *Poétique*, n° 30, p. 156-166.
- HOUDART-MEROT Violaine (1998), *La culture littéraire au lycée depuis 1880*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes et Adapt éditions, coll. « Didact. Français ».
- IDT Geneviève (avril 1977), « Pour une "histoire littéraire" tout de même », *Poétique*, n° 30, p. 167-174.
- LECHERBONNIER Bernard (19 octobre 1975), « Dépasser le marasme », *Littérature*, p. 107-114.

- LEJEUNE Philippe et VERRIER Jean (avril 1977), « Présentation », dans *Poétique*, n° 30, p. 131-134.
- LEROUX Michel (automne 1999), « De l'élève à l'"apprenant". Sur l'enseignement du français au lycée », dans *Commentaire*, n° 87, p. 645-653.
- MANESSE Danièle (1996), « Synthèse du colloque », dans Jean-Louis DUFAYS, dir., *Pour une lecture littéraire*, tome 2 : *Bilan et confrontations*, Bruxelles, De Boeck Duculot, p. 367-374.
- MITTERAND Henri (1975), « L'Enseignement supérieur et le renouvellement des méthodes de lecture dans le Second Degré », dans Michel MANSUY, dir., *L'Enseignement de la littérature. Crise et perspectives*, Paris, Nathan Université, p. 151-162.
- MITTERAND Henri (19 octobre 1975), « En guise d'avant-propos », *Littérature*, p. 3-76.
- MITTERAND Henri (septembre-octobre 1992), « Les obsédés de l'objectif », *Le Débat*, n° 71, Paris, Gallimard, p. 164-172.
- PETIT Philippe, dir. (2001), *Sauver les lettres. Des professeurs accusent*, Paris, Textuel, coll. « Conversations pour demain »
- REUTER Yves (décembre 1981), « Littérature et secondaire », *Littérature*, XI, 44, p. 87-97.
- RICARDOU Jean (1975), « Travailler autrement », dans Michel MANSUY, dir., *L'Enseignement de la littérature. Crise et perspectives*, Paris, Nathan Université, p. 13-22.

Le nom de marque et de produit, entre la rupture des règles linguistiques et leur inéluctable respect ¹

Bénédicte Laurent

Sciences du langage, Université Paul-Valéry, Montpellier III

Le lancement d'un produit nouveau correspond à l'arrivée sur le marché d'une nouvelle réalité. Non seulement il faut que l'innovation commerciale, technologique, sociale, culturelle proposée soit identifiable par le public, mais aussi qu'elle soit attrayante et attractive. Le nouveau venu doit *se faire un nom* et pour cela faire preuve d'originalité.

La création des noms de marque et de produit², dont s'occupent les professionnels en agence de création de noms, a des exigences spécifiques, ne serait-ce que celle d'une structure linguistique apte à être mémorisée. Le futur nom doit en outre satisfaire à des règles phonétiques, éviter les connotations négatives, être recevable dans des aires linguistiques différentes... S'il ne satisfait pas à ces contraintes, sa réception par le public sera moins performante et aboutira sûrement moins à l'acte d'achat.

Dans le cadre de ces contraintes inéluctables, le nom de la marque ou du produit doit faire preuve d'innovation. Un bon nom de marque ou de produit combine ces contraintes linguistiques dont il se joue, qu'il transgresse et dépasse afin de devenir tout à la fois un point de focalisation, de compréhension et de mémorisation, et un objet porteur de nouvelles visions, de nouvelles significations.

1. Je remercie vivement C. Détrie pour son aide et ses remarques.

2. Désormais Nmp.

Contraintes et originalités des professionnels

La présentation de la création du Nmp proposée¹ s'appuie sur les pratiques des agences de création de noms, plus particulièrement sur celles des agences *Nomen* et *MàLT (Marques à Long Terme)* qui ont accepté de me recevoir et sur celles de *Kaos* et *Demoniak*, à partir de leur site internet.

La définition par les agences de « l'environnement » du futur nom

Quelle que soit l'agence de création de noms, celle-ci demande la présentation d'un cahier des charges, réalisé par l'entreprise le plus souvent, tout à fait spécifique sur l'objectif donné au produit, au service ou à la marque. Il est nécessaire pour la suite de savoir en quoi consiste le projet ; les marchés économiques visés, le public cible, l'objet à désigner, les pays d'extension sont les principales données de ces cahiers des charges.

À ce premier cahier des charges, principalement économique, s'ajoutent des exigences et des contraintes présentées par l'entreprise. Celles-ci correspondent à la définition du message prioritaire, c'est-à-dire le message central que doit véhiculer le nom de marque par rapport à l'identité visuelle ou à la publicité. Pour définir le message prioritaire, on détermine ce que le nom doit évoquer (dynamisme, proximité, etc.), les contraintes de création, les exigences de forme (longueur, sonorité, nombre de syllabes, internationalité ou pas du nom créé, etc.).

Ces exigences et ces contraintes permettent de définir le « registre d'expression du nom » à envisager, appelé aussi « territoire du nom » selon les agences de création de noms, qui s'appuie sur trois axes. Le premier axe est d'ordre sémantique : il s'agit de définir le territoire d'évocation. Le deuxième axe est d'ordre morphologique : il s'agit de décider si le nom sera plutôt un néologisme, un acronyme ou un mot déjà existant. Enfin, le dernier axe tente de définir la personnalité du nom : sera-t-il ludique, classique, féminin, moderne, etc. ?

1. Les contraintes éditoriales interdisent toute présentation exhaustive.

Pour illustration, F. Hussenot, consultante en création de noms, explique qu'elle a eu, lors du changement de nom de *Vivendi* pour *Veolia*, « des contraintes de création », comme celles de garder le mot *environnement*, et de conserver les initiales *VE*, sigle reconnu par les milliers de boursiers mais également au sein de l'entreprise [*Le Monde* 16 avril 2003]. La connaissance du cahier des charges est donc indispensable à toute agence de création de noms afin d'envisager toutes les directions possibles dans la recherche de nom. Une fois que « l'environnement du nom » est délimité, la recherche de noms peut commencer. Quelles que soient les agences, les outils de création sont les mêmes, seules les utilisations et les méthodes peuvent parfois différer.

Les outils et les méthodes dans la création de nom

L'étape de création

Pour créer un nom, les professionnels disposent de bases de données informatiques nécessairement classées par thèmes, racines, etc., d'ouvrages tels que des dictionnaires, des guides de toutes sortes pour trouver des mots inconnus, non utilisés, dits « originaux », et surtout, ils disposent de groupes de création estimés par la majorité comme très productifs et innovants.

Que la création se réalise informatiquement, humainement ou à l'aide d'ouvrages, elle est inéluctablement soumise à des contraintes afin de garantir la création d'un nom original.

L'agence *Nomen* par exemple propose un *brief*¹ peu développé de l'entreprise en quête d'un nom afin d'éviter toute inhibition due aux représentations et stéréotypes conscients ou non chez les créatifs. Par exemple, si les créatifs savent qu'ils cherchent un nom pour une banque, il y aurait de forts risques pour qu'ils se cloisonnent dans des évocations de « sérieux », « financier », etc. En ne connaissant pas le secteur d'activité et l'activité précise de l'entreprise en quête d'un nom, les créatifs peuvent proposer des noms originaux par rapport au secteur d'activité. Ainsi le nom *Nabab* pour la banque à distance de la *Société Générale* n'est pas un nom que l'on attendait dans le secteur bancaire, jugé comme un « drôle de nom pour une banque à dis-

1. Nous entendons par *brief* l'ensemble des informations communiquées.

tance!» [Caussat 2002, p. 54]. La création de noms publicitaires peut être réalisée individuellement ou en *brainstorming*, c'est-à-dire en un petit groupe constitué de consommateurs, de personnes de l'entreprise en demande d'un nom ou de créatifs. La technique de création dans la construction d'une appellation en groupe est principalement celle de l'analogie et de l'association d'idées.

Mais le conditionnement culturel de chacun s'avère parfois être un frein à une productivité originale. La création est alors motivée par des données arbitraires. Il s'agit, par exemple, de prendre des mots au hasard dans un dictionnaire ou bien de piocher des lettres de Scrabble, etc. Grâce aux contraintes imposées par la langue elle-même (les mots dans un dictionnaire répondent à une certaine norme linguistique, les lettres du Scrabble correspondent à notre alphabet, sont définis en nombre, etc.), il y a la production de mots originaux (on choisit un mot dans un dictionnaire et on change de référent, on assemble des lettres que la norme nous empêcherait normalement de réunir, etc.). La création peut être faite par des logiciels qui permettent une rapidité et une efficacité nettement supérieures à celles de l'humain. L'informatique offre la possibilité de combiner des racines, des suffixes, des radicaux, des syllabes, ou des mots entiers par exemple. En outre, l'ordinateur peut sélectionner ces données de façon totalement arbitraire mais il peut aussi les trier, les classer, les stocker plus facilement et efficacement que les hommes.

Les limites informatiques s'arrêtent à l'innovation dans la forme et le sens. Son utilisation se cantonne donc essentiellement à la structuration du mot : il analyse et reproduit des caractéristiques d'une langue, la fréquence des lettres, leur enchaînement, la « prononçabilité », etc. La recherche se fait aussi avec des dictionnaires (d'ancien français, d'argot, de créole, etc.) et/ou des guides d'astronomie, de mythologies, etc. Ces recherches font émerger des mots inconnus de la majorité par exemple mais qui, par leur forme, peuvent retenir l'intérêt. Au-delà de l'intérêt pour le sens du mot, il existe un intérêt pour sa forme graphique. Il faut veiller au nombre de lettres, qui, selon qu'il est pair ou impair, ne permettra pas la même exploitation graphique. Des palindromes (AXA) sont alors envisageables ou des symétries centrale (O), horizontale (B, C, E, etc.), verticale (A, H, etc.) ou horizontale et verticale (H et X) [Botton 1990, p. 115].

L'étape de sélection : contraintes de trois domaines

À partir des méthodes de création rapidement présentées à la section « L'étape de création » p. 49, des milliers de noms vont être proposés, il faut alors passer à l'étape de recentrage. Une centaine de noms va à nouveau être produite ou retravaillée. Puis grâce à des premiers filtres, l'un juridique et l'autre linguistique, on opère une nouvelle sélection. Les noms impossibles à déposer juridiquement, parce qu'ils sont déjà protégés et/ou qu'ils comportent des difficultés linguistiques sont éliminés ; il reste alors trente à quarante noms. Le client est à nouveau invité par l'agence pour une présentation plus ciblée (évoquant, prononciation, disponibilité juridique, etc.) et cinq à dix noms sont considérés comme définitifs.

Ces derniers sont soumis à trois contrôles. Le premier est juridique, comme nous l'avons évoqué précédemment, le deuxième relève du marketing¹ : les consommateurs sont soumis à des tests qualitatifs permettant de déterminer les sentiments, les sens donnés, les associations d'images, d'idées, les correspondances avec la cible, etc. qui peuvent être véhiculés par le nom. Enfin, le troisième contrôle est linguistique, il est effectué par des correspondants linguistes à l'étranger afin de vérifier que le nom n'est pas religieux, politique, argotique, qu'il n'a pas de connotation négative et qu'il n'y a pas non plus de difficulté ou de blocage phonétique.

Les dénominations seront évaluées selon leur lisibilité, leur attrait spontané, leur adéquation aux évocations souhaitées, et la mémorisation à court terme.

L'originalité linguistique comme contrainte au regard des professionnels

Le Nmp répond à de nombreuses exigences de l'entreprise et du consommateur. Il a cette particularité d'exiger le respect de certaines règles, dont celle d'innovation. S'il n'y a pas toujours innovation au sens de néologisme morphologique, il y a cependant toujours une innovation liée au point de vue véhiculé par le Nmp sur le nouvel

1. Il n'y a pas lieu ici d'approfondir les contraintes juridiques et de marketing, mais nous soulignons leur importance lors de la création de noms de marque et de produit.

objet : en effet sur le plan juridique, un nom commercial ne peut pas être descriptif (une voiture ne peut pas être nommée *voiture*).

Le nom répond à certaines règles auxquelles il est difficile de déroger. Il doit être facilement prononçable, composé de deux à trois syllabes maximum et ne doit pas avoir d'évocations négatives, de connotations péjoratives. Ces conditions semblent former la base de la création d'un nom, en plus des contraintes juridiques et de marketing.

Toutes les composantes linguistiques sont réunies dans la création d'un Nmp : les composantes phonétique et phonologique, syntaxique, morphologique, sémantique et même graphique.

Contraintes phonétiques du nom selon certains professionnels

M. Botton et J.-J. Cegarra rappellent que le « nom de marque doit être facilement identifiable et mémorisable à l'audition ainsi que de prononciation aisée pour le consommateur » [Botton 1990, p. 45]¹. Ils décrivent alors l'acoustique des voyelles, expliquant que « tous les systèmes vocaliques du monde sont bâtis sur une double opposition entre, d'un côté, aigu (*i*) ou grave (*ou*), de l'autre, l'aspect ouvert (*a*) ou fermé (*i*, *ou*) du son. [...] Ces trois sons (*i*, *ou*, *a*) sont communs à toutes les langues » [p. 45].

Pour l'acoustique des consonnes, M. Botton et J.-J. Cegarra reprennent les travaux de phonéticiens qui les représentent « selon le caractère aigu (*t*, *d*) ou grave (*p*, *b*) du son et son aspect ouvert (*k*, *g*) ou fermé » [p. 47]. Botton et Cegarra en concluent que les consonnes dites explosives (*p*, *t*, *k*, *b*, *d*, *g*) seraient « facilement prononçables dans toutes les langues et donc à utiliser en priorité dans un nom de marque, plutôt que d'autres consonnes (au sens phonétique) de la langue française [...] qui ne sont pas toutes internationales » [p. 47]. Toujours selon les mêmes auteurs, « l'utilisation de consonnes fricatives, vibrantes ou nasales ainsi que la juxtaposition de consonnes nuisent à la qualité phonétique du nom de marque » [p. 47].

Signalons d'ailleurs que Troubetzkoy tente de connaître les programmes de phonotaxe, c'est-à-dire les combinaisons possibles, d'un maximum de langues permettant alors de faciliter la construction

1. Toutes les références, avec seulement la pagination entre crochets, se réfèrent à cette source : Botton 1990.

d'un mot qui tend à l'internationalité. Il propose de regrouper les phonèmes et constate alors par exemple que la combinaison /pf/ est tout à fait possible et courante en allemand alors qu'elle n'est pas attestée en français. De même les combinaisons /kn/, /pn/ sont fréquentes en grec mais il s'agit d'une série difficilement prononçable pour un Français. Ainsi nous avons peu de mots similaires à *acné* ou *apnée*. Dans toutes les langues, seules deux séries sont interdites universellement : *—bb— et *—bp—.

Contraintes sémantiques du nom selon certains professionnels

M. Botton et J.-J. Cegarra reprennent l'idée que « les sonorités de [...] [certains] noms véhiculent des notions et valeurs spécifiques auprès de chaque consommateur. Plusieurs études ont été réalisées sur le symbolisme des lettres et des sons d'un nom, qui ont permis d'établir une relation entre certaines lettres et des variables telles que la taille de l'objet évoqué, sa forme et sa luminosité » [p. 49]. Les auteurs s'appuient sur les travaux de Sapir (1928) qui a démontré que :

Il existe une relation entre l'ouverture de la bouche selon les sons et la taille perçue des objets y correspondant ; par exemple le *a* indique un objet de grande taille, alors que le *i* se rapporte à un objet de taille plus petite [...]. Depuis, plusieurs chercheurs se sont penchés sur le symbolisme des voyelles. Leurs travaux ont mis en évidence une perception différente des voyelles aiguës (*i*, *é*, *è*) et graves (*a*, *o*, *u*) selon trois variables : le mouvement, la forme et la luminosité [p. 49].

Effectivement, notre perception des sons peut correspondre à notre perception du monde, mais il faut préciser qu'il est alors question de subjectivité, et l'universalité de ces éventuelles correspondances demeure inenvisageable. Ainsi, même au sein d'une langue, de nombreux contre-exemples peuvent être observés. On soulignera les limites de cette approche, après avoir rapporté deux travaux concernant le symbolisme des voyelles et des consonnes. Le premier, qui traite des voyelles, est élaboré par M. Botton et J.-J. Cegarra, qui adaptent les données de Chastaing, Owahi & Sato et Dogana¹. On doit le second à Newmann (1933).

1. Cités dans Murphy 1987, p. 24-30.

Les connotations symboliques des phonèmes : un fondement linguistique ?

Le symbolisme supposé des voyelles

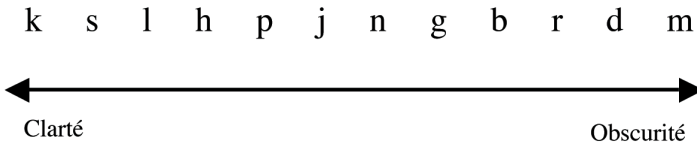
variables connotatives voyelles (sons)	Mouvement (Chastaing, 1964)	Forme (Ohwahi & Sato, 1954)	Luminosité (Dogana, 1967)
<i>Aiguës</i> i, é, è	Rapidité Vivacité Légèreté (concepts dynamiques)	Figures tranchantes	Lumière Clarté
<i>Graves</i> A, o, u (ou)	Lenteur Lourdeur	Figures rondelettes	Nuit Obscurité

Il semble délicat de tenter de classer les voyelles selon leurs connotations car les connotations se construisent à travers l'usage, par les discours antérieurs. De plus, la classification des sons selon les évocations symboliques qu'ils suggèrent est risquée car tout dépend du rapport au monde et aux autres, du point de vue de chacun, c'est-à-dire de la subjectivité de tout un peuple mais aussi de chaque individu.

Le mot « nuit », censé dans cette optique connoter la lumière par la présence du *i*, et qui désigne au contraire l'obscurité, est un contre-exemple. Nous pouvons nous interroger sur les termes utilisés dans le tableau lui-même puisque nous trouvons dans la case « Lumière », connotée selon les auteurs symboliquement par les sons *i*, *é*, *è* le mot « clarté », qui certes contient un *é* mais aussi un *a* : or, rien n'est expliqué sur la suprématie potentielle d'une lettre par rapport à l'autre. Relevons dans la colonne « Luminosité » que pour les sons *a*, *o*, *u* (*ou*) figurent les termes « nuit » et « obscurité ». Nous constatons que le premier terme présente un son proche du *i*, et le second se termine par *é*.

Le symbolisme supposé des consonnes

M. Botton et J.-J. Cegarra proposent également la « symbolique des consonnes » [p. 50] et expliquent que « les consonnes [...] sont moins susceptibles d'interprétation que les voyelles » [p. 50]. S. Newmann (1933) a cependant établi une relation entre les consonnes et le degré de luminosité qu'elles suggèrent. Les consonnes sont classées en fonction de leur degré de luminosité, comme le montre le schéma ci-dessous.



Par exemple, le mot *midi*, référant à la lumière, présente certes deux *i*, qui évoqueraient la lumière selon le tableau des connotations symboliques des voyelles, mais il sollicite aussi deux consonnes, qui sont, elles, classées dernières selon leur degré de clarté. Il en va de même pour le mot *jour*, dont la première consonne est en milieu de classement selon son degré de luminosité et la seconde est l'antépénultième des consonnes connotant l'obscurité.

Nous voyons donc que ces classements symboliques des voyelles et des consonnes restent très aléatoires.

Règles pour le « contenu » du nom

Selon B. Cathelat, en publicité, « C'est l'individu qui est impliqué au plus profond de son être, c'est le langage social qui est reformulé dans la moindre des réclames. Dans les faits, toute pratique publicitaire, toute étude commerciale, toute émission de message renvoient à un modèle implicite de mécanisme d'influence psychologique et social » [Cathelat 1976, p. 92]. « Acheter est un acte social » [Cathelat 1976, p. 110]. Si « acheter est un acte social », nommer l'est aussi. Acheter et nommer positionnent l'individu par rapport à lui-même, aux autres et au monde. Un des enjeux du Nmp est donc dans ces paramètres. Nous comprenons alors que la phonétique du nom, au-delà de sa nécessaire facilité de prononciation et donc la capacité de mémorisation, ainsi que les connotations symboliques convoque un certain public, le public cible de la marque.

Pour vendre un produit, il faut interpeller le public. Si le nom doit être agréable à son oreille, il doit de surcroît convoquer tout ce que représente le produit et sa possession. Si l'on souhaite par exemple vendre une boisson destinée au public des 15-25 ans, il sera sûrement plus fructueux d'insérer une consonance anglaise, ou bien mettre des

voyelles et des consonnes qui rappellent phoniquement des mots de leur usage linguistique quotidien.

Rompre avec les contraintes pour plus d'originalité

Certaines marques choisissent d'aller à l'encontre des quelques règles de création établies ce qui peut remettre en question la fiabilité de celles-ci. Schweppes ou la bière Hoegaarden ont par exemple fait l'inverse de ce qui est préconisé, ce qui n'empêche pas les ventes. Peut-être ces noms, qui ne répondent pas aux critères des professionnels, pouvant même être qualifiés de « mauvais noms » s'ils n'avaient pas marché, répondent-ils en fait à un public linguistique particulier.

La pragmatique professionnelle au regard de la praxématique

Il ne s'agit pas ici, dans le cadre pluridisciplinaire offert, de présenter une analyse linguistique pointue, mais de montrer, par quelques illustrations, comment la linguistique, et plus précisément la praxématique, peut traiter la pratique « instinctive » des publicitaires.

L'efficience du nom de marque et de produit

Le domaine publicitaire, par le simple choix d'un nom, pour une marque ou pour un produit, crée non seulement un point de vue sur l'objet nommé mais aussi une image de cet objet nommé. À la fois on impose au public cible une vision de l'objet par son utilité, son utilisation, mais on propose aussi une place sociale, une image que le public visé projette au sein de la société par l'acquisition de l'objet vanté. Par là même, le nom crée également une image de l'objet par le point de vue qu'il impose. Par exemple les noms *Renault*, *Jaguar* et *BMW* n'engendrent pas les mêmes sens ni les mêmes images de la marque et du consommateur. Les objets, représentés par ces noms, ne vont pas nous positionner de la même façon socialement.

« Se faire un nom », c'est donc imposer une identité de marque et simultanément proposer une image de marque. Pour être sûr que le nom publicitaire agisse sur les destinataires, à savoir le public cible,

le nom doit remplir certaines conditions, déjà abordées dans la partie précédente.

Comme l'explique Sablayrolles, certaines fonctions du néologisme sont centrées sur l'interprétant. Nous envisageons donc ces fonctions dans le cadre du Nmp puisque son but ultime est de convaincre l'acheteur potentiel de passer à l'acte. Ces fonctions sont utilisées par exemple pour « susciter une conduite ». Si tel est le cas, le néologisme peut être un néologisme dit « d'appât », dans ce cas « l'aspect nouveau des mots frappe. Nouveauté du contenu, établissement d'une connivence... figurent aussi dans le faisceau causal de ces néologismes » [Sablayrolles 2000, p. 369]. Si le néologisme est présenté comme un « argument de vente », alors « la nouveauté du mot est gage de la nouveauté du produit » [Sablayrolles 2000, p. 371]. Mais le néologisme peut également « inculquer une idée » lorsqu'il est centré sur l'interprétant. Sablayrolles explique que « [c]ertains [néologismes] tendent à convaincre de l'existence comme entité stable de ce qu'ils dénomment. D'autres, loin de n'avoir que la simple fonction dénomminative qu'on leur prête souvent, véhiculent avec eux un jugement de valeur qu'ils tendent à associer indissolublement à l'objet qu'ils dénomment au moment même où ils les dénomment » [Sablayrolles 2000, p. 372-373].

Un nom mémorisable et phonétiquement assimilable

Y. Ghanem, de Vivarte, rappelle une des premières propriétés du nom publicitaire en expliquant le changement de nom du groupe André ainsi : « Nous cherchions un nom institutionnel et dynamique, facile à mémoriser, évoquant la diversité de nos métiers, et surtout international. La consonance latine convenait bien à ces critères » [Caussat 2002, p. 53]. Il est évident que si un nom n'entre pas dans le système phonique des pays visés, il sera d'autant plus difficile à mémoriser. Et un nom présentant des difficultés phonétiques, et donc de mémorisation, bloquera l'acte d'achat de l'acheteur potentiel.

Il s'agit alors de choisir un nom facilement prononçable, ou bien, comme nous l'avons abordé avec les noms *Schweppes* et *Hoegaarden*, il faut que le contexte publicitaire, la « mise en discours » faci-

lite la mémorisation. Le nom *Schweppes* n'est pas une onomatopée retranscrivant le son du gaz qui s'échappe à l'ouverture de la bouteille, mais tout simplement le nom du créateur genevois de la boisson, Jacob Schweppe, auquel on aurait ajouté l'initiale du mot *soda*¹. Créée en 1783, la marque devient dès 1846 une onomatopée selon J. Watin-Augouard et « crée son propre langage avec *Schwepperversence* » [Watin-Angouard 2002, p. 578]. Le jeu phonique autour du nom se poursuit et génère des publicités originales, comme celle qui, pendant les années soixante, ne mentionne pas le produit : « The secret of Schhh... by you know who » [Watin-Angouard 2002, p. 578].

La communication pour le nom de bière *Hoegaarden* joue encore plus explicitement sur la difficulté de prononciation. Une des publicités nous apprend à prononcer correctement ce nom ; la forme de la bouche des visages dessinés indiquait chaque fois la prononciation de chaque syllabe. La marque se joue alors des difficultés et des éventuels blocages de mémorisation en apprenant au futur consommateur à demander cette bière. Mais il y a aussi de nombreux slogans qui jouent de l'imprononçabilité pour les francophones. Voici quelques slogans concernant la bière *Hoegaarden* :

- « Différente jusque dans son nom » ;
- « symptôme d'originalité [N° 1] » avec en dessous un homme la bouche grande ouverte et une bulle : « ...! ? » ;
- « la bière Hoegaarden : est blanche [avec au-dessus un verre plein sur lequel figure la première syllabe "Hoe"] est trouble [même principe avec un verre à moitié plein pour la deuxième syllabe "gaar"] ne se prononce pas [un troisième verre, cette fois vide, avec la dernière syllabe "den"] (plusieurs réponses possibles) » ;
- « Hoegaarden. La bière blanche au nom imbuvable » ;
- « Hoegaarden. Cette bière a vraiment un nom à coucher dehors ».

Même si la marque rit de la difficulté à dire son nom, et surtout dédramatise le fait que le consommateur ne puisse pas le prononcer, elle est obligée d'insister sur cette barrière pour mieux la dépasser. De même, le nom de produit *Kangoo* de la marque Renault a été mis dans un contexte publicitaire, du moins dans les campagnes télévisées, de

1. J. Watin-Augouard n'explique pas la présence du « s » par le génitif anglais « *Schweppe's* » qui indiquerait l'appartenance du soda à J. Schweppe. Faute de temps, nous ne discutons pas ici l'étymologie de ce nom de produit.

sorte que l'on comprenne bien comment ce nom doit être prononcé et garantissant, qui plus est, la production d'évocations. Qui ne se souvient pas de ce petit garçon en visite au zoo sur les épaules de son père qui ne cesse de dire /kāngu/, parce que de sa hauteur il voit une *Kangoo* garée, et son père de compléter chaque fois par /ru/ car lui est face à de véritables kangourous ? Souvenons-nous aussi du petit garçon qui découvre les noms d'animaux grâce à un livre d'illustrations que tient son père. Il reconnaît le crocodile et les autres animaux « exotiques » pour les Français, au sens où on ne peut en rencontrer, si ce n'est dans un zoo, mais lorsque vient le moment de reconnaître le kangourou, le petit l'identifie en disant /kāngu/, et à son père d'achever par /ru/.

Lorsqu'un nom est original parce qu'il ne rentre pas totalement dans notre système phonique, une mise en situation permet de le rattacher à des prononciations connues. Le nom repose alors sur une base commune de laquelle on s'éloigne prudemment afin de produire un effet d'originalité permettant d'une part au produit ou à la marque de se démarquer de ses concurrents et, d'autre part, d'attirer l'attention des consommateurs potentiels. Chaque récepteur d'un nom original cherche dans sa mémoire linguistique à quoi il peut rattacher ce nouveau nom. C'est par un mécanisme de production d'association d'idées, d'images et de sons que le récepteur va insuffler du sens dans le nom publicitaire. *Kangoo* par exemple convoque le praxème¹ *kangourou*. L'association immédiate du praxème en creux *kangourou* à la réception du nom *Kangoo* s'explique par l'existence d'un seul mot en français qui commence par *kang-*.

Un univers d'évocation construit par le nom reposant sur du connu

Pour garder l'exemple du nom de produit *Kangoo*², nous voyons que l'actualisation de ce nom engendre comme traitement cognitif l'association avec le connu lexical unique *kangourou*. *Kangourou* convoque l'Australie, vaste continent représentatif de cet animal.

1. La praxématique préfère à l'appellation de *signe* ou de *lexème* celle de *praxème* car il est l'outil linguistique qui permet de catégoriser et de nommer le monde à partir des praxis qui en fondent la connaissance.

2. Pour une analyse plus approfondie de ce nom, voir Laurent 2003.

Le nom *Kangoo* peut alors convoquer les notions d'évasion et de liberté. Nous pouvons également souligner que F. de Chateaubriand et J. Verne écrivaient *kangouroo* et *kanguroo*. Le nom de produit reprend la particularité graphique du double « o », présente chez ces deux amateurs de voyages et d'exotisme, mais aussi d'anticipation du futur chez le second. Nous pouvons aussi noter que la représentation mentale de l'animal allie rapidité et souplesse par sa capacité à se déplacer par bonds. De plus, sa poche symbolise la sécurité, le confort et la chaleur du ventre maternel, qui a directement inspiré la conception du sac dit kangourou pour porter les bébés.

Nous voyons donc comment, dans une seule forme lexicale, les évocations peuvent se construire et produire du sens pour conduire le public à l'achat.

Les mots-valises : une originalité soumise à des contraintes

Certains noms en publicité combinent plusieurs mots, tronqués ou non. Nous avons par exemple le nom *Twingo*, choisi par les dirigeants de Renault parce qu'il joint les mots *Tango* et *Swing*. Mais rien n'impose que seuls ces deux mots soient évoqués à la réception du nom *Twingo* et nous pouvons très bien proposer, comme P. Siblot le fait, les possibilités d'association d'idées et d'évocation au nom propre *Twingo* « de façon intuitive et non exhaustive [...] twist, danse, musique, rythme, dynamisme, vivacité, fête, jeunesse, allégresse, divertissement, anglicité, modernité, originalité » [Siblot 1995, p. 126]. *Twingo* peut aussi être évocateur de « bingo, jeu, chance, tango, danse, sensualité, séduction, exhibition, hispanité, wing, aile, vitesse, twin, two, duo, couple... mais aussi : tordu, excentricité, frivolité, mode, superficialité... » [Siblot 1995, p. 126].

Si ce n'est le nom de produit ou de marque lui-même qui est un mot-valise, la publicité peut se construire par ce biais. L'originalité repose alors davantage sur la mise en contexte du nom que sur le nom lui-même. La publicité pour la *Nissan Micra* 2003 propose un message uniquement construit sur des mots-valises qui sont introduits par le slogan « Parlez-vous Micra? ». En proposant une « nouvelle langue », un nouveau code, Nissan Micra crée une communauté linguistique et par là même un groupe social avec ses propres valeurs.

Dix mots-valises sont proposés. Mais nous voyons, comme par exemple dans la langue bleue (à laquelle d'ailleurs la publicité de *Micra* fait peut-être référence par la mise en image de lèvres bleues qui prononcent les mots-valises), que chaque nouveau mot repose sur des unités lexicales attestées et connues de la majorité de la communauté linguistique. Ainsi nous avons *spacte* (combinaison de « spacieuse » et « compacte »), *modtro* (« moderne » et « rétro »), *simpologique* (« simple » et « logique »), *dynamile* (« dynamique » et « facile »), *tratente* (« trajet » et « détente »), *stite* (« stop » et « vite »), *accessstyle* (« accessoires » et « style de vie »), *innovatique* (« innovante » et « pratique »), *routadine* (« routière » et « citadine »), ou encore *prapa* (« pratique » et « sympa »).

À la simple énumération de ce « langage Micra », nous comprenons que Nissan est contraint de traduire ces mots afin d'explicitier clairement le sens que la marque veut y injecter. En effet, il n'est pas sûr que tous les membres de la communauté linguistique francophone associent les mêmes mots que ceux que Nissan associe pour chaque mot-valise. *Micra* décompose d'abord le mot-valise (*simpo-logik*) en gardant d'ailleurs l'originalité orthographique¹, puis explicite les combinaisons car rien n'empêche par exemple pour *modtro* de penser que c'est la réduction de l'idée : « à la mode mais pas trop » puisque l'on retrouve les mêmes groupes phoniques (/mod/ /tro/). De même *tratente* peut se rapprocher de « craquante » qui peut être, selon le sens, positif mais également négatif, *routadine* n'empêche pas l'évocation de « routine », *sympologique* n'est pas loin de « sympathique » mais aussi de « symptomatique », etc. Les rapprochements dépendent de chacun.

On peut souligner que les campagnes de presse présentent une page par mot-valise. Celui-ci est présenté comme une définition de dictionnaire. Par exemple :

SPÛRE : [spu-ür]

Adj. qui est spontanée et sûre à la fois.

« Oh ! Comme la Micra est spûre ! »

1. Nous n'approfondissons pas ici l'originalité et la contrainte orthographique de ces mots-valises.

Si la publicité doit être originale pour attirer et maintenir l'attention et la curiosité du public, elle se doit d'être dans le même temps cadrée par des normes sociales, esthétiques et linguistiques pour régler un sens particulier.

Des noms internationaux aux évocations et prononciations parfois défavorables

Comme nous l'avons déjà abordé, lorsqu'un nom souhaite s'étendre, il se doit de correspondre au système linguistique du pays auquel il se destine. Afin d'éviter des évocations péjoratives ou des problèmes de prononciation, si le nom existe déjà, la publicité doit tenter de régler le sens du nom en le mettant en situation.

Les exemples sont nombreux, G. Lewi rappelle que : « En France, Nike a investi des millions de dollars dans des campagnes pour communiquer sur la prononciation de son nom. De même pour Sega, en Italie, dont la prononciation du nom évoquait un tout autre sens. Alcatel s'est trouvé confronté au même problème dans les pays arabes, puisqu'il signifiait un mot vulgaire » [Lewi 1999, p. 40]. *Sega* effectivement signifie « scie » en Italien et *Alcatel*, « tueur » en arabe, peut être péjoratif et vulgaire dans certains contextes. D'autres noms, par leurs propriétés propres, sont plus ou moins internationaux parce qu'ils partagent les éléments phonétiques communs aux langues dominantes.

La nécessité d'expansion explique également la présence de nombreux noms à consonance latine, ou même de formation latine. Nous pouvons par exemple citer *Valeo*, *Volvo*, *Vel Satis*, *Veolia*, *Vivendi*, *Avantis*, etc. Un nom aux racines latines est garant d'une facilité d'extension dans une grande partie de l'Europe.

Conclusion

La création du Nmp puis son parcours vont à l'encontre de cette citation de La Bruyère, mise en épigraphe du livre de B. Logié, *Leur nom est une marque* : « Il n'y a point au monde un si pénible métier que celui de se faire un grand nom : la vie s'achève que l'on a à peine ébauché son ouvrage » [Logié 2002]. Or le Nmp doit dès son arrivée

sur le marché « se faire un nom ». Pour y parvenir, il se voit contraint à l'originalité et se joue des règles linguistiques, les transgresse, entre respect et rupture. Nous avons vu ici quelques cas de transgression et pourrions envisager d'analyser plus précisément une autre forme d'originalité ; celle qui tend à user d'un nom lexicalisé mais pour nommer un référent autre que celui habituellement dénommé, comme, par exemple *Mars, Lion, Puma...*

Bibliographie

- BOTTON Marcel et CEGARRA Jean-Jack (1990), *Le Nom de marque : création et stratégies de marques*, Paris, Édiscience International.
- CATHELAT Bernard (1976), *Publicité et société*, Paris, Payot.
- CAUSSAT Pascale et NICOT Marie (2002), « À vos marques, prêts, partez! », *Stratégies*, n° 1218, p. 49-55.
- GIRARD Laurence (16 avril 2003), « Quand l'entreprise change de nom pour tourner le dos à son passé », *Le Monde*.
- LAURENT Bénédicte (2003), « Kangoo ou comment voyager embarqué sur un mot », dans Armelle CASSANAS, dir., *Dialogisme et nomination*, Montpellier, Université Paul-Valéry, Montpellier III, coll. « Langue et praxis ».
- LEWI Georges (1999), *La Marque*, Paris, Vuilbert.
- LOGIÉ Bernard et LOGIÉ-NAVILLE Dora (2002), *Leur nom est une marque*, Paris, Éditions d'Organisation.
- MURPHY John M. (1987), *Branding : A Key Marketing Tool*, Basingstoke, Mac-Millan Press.
- SIBLOT Paul (1995), « Noms et image de marque : la construction du sens dans les noms propres », dans Michelle NOAILLY, dir., *Nom propre et nomination*, Paris, Klincksieck, p. 147-160.
- SABLAYROLLES Jean-François (2000), *La Néologie en français contemporain*, Paris, Champion.
- TROUBETZKOY N. S. (1949), *Principes de phonologie*, Jean CANTINEAU, trad., Paris, Klincksieck.
- WATIN-AUGOUARD Jean (2002), *Petites histoires de marques*, Paris, Éditions d'Organisation et TM Ride.

L'originalité domestiquée par la phraséologie : le cas des jeux de mots dans le discours publicitaire ¹

Aude Lecler

Sciences du Langage, Université Paul-Valéry, Montpellier III

La publicité, langage pour vendre, doit attirer le consommateur par un discours original, privilégiant la fonction phatique de la communication. Le jeu de mots, élément ludique, peut être mis à contribution. Son pouvoir conatif² réside dans ses qualités provocatrices et subversives. Mais on sait que la langue impose à tout discours des contraintes d'ordre syntaxique, sémantique, cognitif, etc. Il existe parmi ces discours des cas d'énoncés qui sont davantage soumis à des règles : ceux qui utilisent la phraséologie.

Notre hypothèse est qu'un jeu de mots sur une expression figée est simultanément une parole originale, détournée, qui se crée en marge des normes linguistiques et une parole qui reprend les stéréotypes langagiers. Dans cette étude, on se propose de montrer que le défigement, création éphémère, représente un énoncé nouveau et atypique qui s'efforce pourtant de rentrer dans le cadre du langage de la phraséologie.

1. Je tiens à remercier vivement Jacques Bres, professeur et directeur du laboratoire *Praxiling* FRE 2425 du C.N.R.S., pour la relecture de cet article et pour ses précieux conseils.

2. L'expression est de Roman Jakobson qui introduit un schéma de la communication (1963) où la fonction conative représente la capacité du discours à agir sur le destinataire.

Les contraintes linguistiques : un moule nécessaire

La langue : un système organisé de règles

La langue, selon C. Bourguignon, est à la fois la matrice d'un peuple, d'une société et d'une culture et l'opérateur qui fait de l'*infans* (étymologie latine du terme enfant, qui signifie « qui ne sait pas parler » [Bourguignon 1998, p. 19]), l'héritier d'un bagage linguistique transmis par la voix paternelle.

On reconnaît facilement à la langue la possession de règles qui forment un ensemble de contraintes indispensables à la communication. Ces contraintes sont de natures diverses :

- syntaxique : la langue exige un ordre de positionnement des mots (avec une relative flexibilité dans certains compléments, des tournures emphatiques, etc.). En français, l'ordre « standard » des éléments d'une phrase est : sujet — verbe — complément(s).
- sémantique : la langue et le discours doivent pouvoir former des phrases cohérentes. Il s'agit ici de savoir bien combiner diverses unités de sens entre elles. Certaines de ces unités ont des restrictions de sélection puisqu'elles renvoient à des domaines notionnels particuliers. On pourra, par exemple, aisément dire que « Pierre attrape le ballon », que « la chouette ulule », mais plus difficilement — par rapport à la production de sens — que « Pierre attrape la prison » ou que « Marie ulule ».
- lexicale et cognitive : la langue enregistre des termes pour que les locuteurs réfèrent à une même désignation du réel. Ces termes doivent être connus et mémorisés par les locuteurs. Cette contrainte pose une limite forte à la communication : comment parler d'une chose dont on ne connaît pas le nom ? Comment comprendre un énoncé si des termes sont inconnus, ou si l'enregistrement du sens s'est mal effectué ?
- pragmatique : la langue — ou plutôt le discours — demande de connaître des conventions culturelles institutionnalisées. Ces contraintes sont variables selon les situations de communication. Par exemple, la rubrique nécrologique des journaux exige une formulation cérémonieuse : annoncer la mort de quelqu'un ne peut se faire sur le ton de la plaisanterie ou de l'ironie. La contrainte pragmatique dépend du savoir du locuteur sur la

culture; lorsqu'elle est respectée, elle est garante des bonnes relations entre interlocuteurs (évitement des humiliations, de la perte de la face, etc.).

Bien qu'on sache qu'en diachronie elle évolue, la langue fait figure de système fixe voire rigide. Mais, loin de représenter une caractéristique négative, cet état de fait permet de juger de la stabilité des différents éléments linguistiques composant toute langue. Il constitue également la base de l'inter-compréhension entre individus-parlants. Autrement dit, sans contrainte, la communication n'est pas possible. Ce sont les règles qui font le système linguistique. Et ce système n'est valide et opérationnel que parce qu'il est connu d'un ensemble de locuteurs, qui l'utilisent, le pratiquent et le maintiennent en vie. On ne peut donc avoir un modèle linguistique sans contrainte. Les variations linguistiques en synchronie sont infimes et n'altèrent pas la compréhension, elles permettent de repérer soit des erreurs de langage (ou incorrections), soit des variations diastratiques (selon le registre), diatopiques (selon le lieu géographique), diaphasiques (selon le style), ou selon le sexe.

La langue possède donc une relative flexibilité; certaines variations sont permises, mais celles-ci doivent rester mineures pour ne pas obstruer la communication. Selon les énoncés, le degré de contrainte varie. À l'intérieur de la notion large de stabilité nécessaire à la langue, il existe des énoncés davantage contraints; ce sont ceux qu'on nomme séquences lexicalisées, en opposition à séquences libres. La séquence libre est définie syntaxiquement par la possibilité de ses composants de permuter, d'être remplacés, effacés, etc. Le changement peut se faire aussi bien sur l'axe paradigmatique que sur l'axe syntagmatique. De plus, au niveau sémantique, la séquence libre apparaît comme la résultante de la somme des sens des éléments composants l'énoncé. Au contraire, la séquence lexicalisée est un ensemble d'éléments appartenant au lexique qui, en groupe, forment une unité témoin d'un blocage pouvant se situer à plusieurs niveaux: on repère principalement le sémantisme, la syntaxe¹, mais on peut

1. Émile Benveniste est le précurseur de l'analyse du blocage syntaxique des noms composés. Voir Benveniste 1974, tome 2, p. 145-176. Alain Rey (1977) se préoccupe plus particulièrement de l'opacité sémantique et des transferts de sens. Enfin, Gaston Gross (1996) étudie la réunion des deux axes.

également approcher le figement sous l'angle de la pragmatique ou des sciences cognitives¹.

La phraséologie : des contraintes supplémentaires

Parmi les énoncés davantage contraints, figurent ceux appartenant à la phraséologie. La forte rigidité qu'on leur attribue permet, en discours, de repérer plus facilement s'ils sont « victimes » d'une déconstruction. Sans développer, il faut savoir que les énoncés lexicalisés ne le sont pas tous au même degré, il existe un continuum du figement. Pour un repérage plus facile de la lexicalisation et de la subversion qui lui est appliquée, nous prendrons un exemple dans ce que l'on appelle le plus haut degré de figement, composé d'expressions idiomatiques (noms composés et locutions). La phraséologie est désignée généralement comme la trace linguistique des événements du passé, elle entre ainsi dans le patrimoine langagier. On y trouve l'expression de la sagesse populaire, de la culture nationale, des coutumes du passé, du droit, de la féodalité, de l'église, etc. Selon Alain Rey et Josette Rey-Debove, « la phraséologie fixe pour nous et notre postérité un état présent de la société, de ses préoccupations et de ses valeurs » [*Nouveau Petit Robert* 1996, p. XVIII]. Linguistiquement, le figement porte sur les mêmes niveaux que la langue, mais il s'exprime de manière plus radicale. On distingue ainsi :

- le niveau lexical : où il est impossible de remplacer un élément par un autre sous peine de modifier le sens. Dans la phraséologie, un *peau-rouge* est un indien, si l'on tente de remplacer le terme *peau* par un synonyme, le nom composé perd son sens (exemple : *un chair-rouge²).
- le niveau syntaxique : il existe des tests transformationnels³ valables pour les séquences libres, qui ne le sont plus pour les séquences figées. Selon les structures, ces tests changent et peuvent prendre des formes différentes, on a par exemple le paradigme sur le nom ou le verbe, la passivation, l'extraction, la

1. Voir Piguet 1997.

2. Les termes ou syntagmes précédés de * désignent des énoncés incorrects par rapport soit au sens qu'on veut leur donner, soit à la syntaxe française.

3. Voir Gross 1996, p. 69-88.

pronominalisation, l'interrogation, le détachement, etc. Selon le degré de figement, le chiffre de possibilités transformationnelles varie, mais il n'est en aucun cas égal à zéro (puisque ce chiffre indique la présence d'une suite libre).

- le niveau sémantique : le sens des expressions idiomatiques est opaque (donc non issu de la somme des éléments composants le bloc soudé) et défini auparavant. À ce titre, on trouve des dictionnaires qui listent ces expressions et le sens que leur a attribué la *doxa* au fil des siècles. Il existe alors beaucoup moins de potentialités signifiantes¹ que pour les termes simples ou les suites libres. Rares sont les cas de variations sémantiques en phraséologie : la plupart du temps ils sont issus d'une variation diachronique longue².
- le niveau cognitif : le figement, qui porte sur l'ensemble des éléments stabilisés, les fait apparaître alors comme une et une seule unité qui doit être apprise par cœur.

Toutes ces contraintes font de la phraséologie la partie la plus rigide du langage, qui semble alors ne pas pouvoir trouver d'autre possibilité que celle de fonctionner systématiquement avec les mêmes carcan structurel et sémantisme. Pourtant, nous allons voir qu'il existe des discours qui utilisent la phraséologie tout en la détournant ; ce sont les jeux de mots.

Le jeu de mots : entre rupture et distraction

Avant d'analyser concrètement l'application du jeu de mots sur les expressions idiomatiques, observons en quoi ce procédé linguistique représente un atout original.

1. Expression issue de la praxématique, qui désigne les possibilités virtuelles d'un terme à produire du sens.

2. On notera, par exemple, le cas de l'expression *ramener quelqu'un au bercail*, qui désigne au xvii^e siècle le fait de remettre quelqu'un dans la croyance, dans le giron de l'Église, puis au xix^e siècle de ramener quelqu'un au domicile maternel, enfin au xx^e siècle, il s'agit de remettre quelqu'un dans le droit chemin et de le tirer de ses erreurs.

Le détournement des normes linguistiques

Bergson, dans son livre *Le rire*, distingue deux types de comique : celui que le langage exprime, qui est basé sur un objet culturel ou une association d'idées, et celui que le langage crée, qui est défini par la présence d'un discours en lui-même comique. Ce second type comprend aussi bien le jeu de mots, que le trait d'esprit ou le mot comique. Sans entrer dans la délimitation floue qui existe entre ces trois concepts, sachons que Bergson les définit comme étant proches et faisant tous appel à la rigidité de la langue. C'est la raideur qui permet la production du rire. L'auteur pose d'ailleurs que le mot d'esprit prend à partie en tournant « au paradoxe une idée courante, ou en utilisant un tour de phrase accepté, ou en parodiant une citation ou un proverbe » [Bergson 1988, p. 82]. Il tire deux lois de sa réflexion sur le rire : « Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérés l'un dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique » [Bergson 1988, p. 53]. « On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré » [Bergson 1988, p. 86].

La fixité des comportements ou du langage, imposée par le nécessaire besoin de repères pour agir dans la société, possède donc deux faces. L'une positive lorsqu'elle permet aux individus sociaux de savoir comment parler et quelles attitudes adopter eu égard à la situation. Le figement fait alors figure de grille de lecture du réel en catégorisant de manière stable les entités du monde, en rassurant le locuteur sur sa propre parole et en lui évitant d'être « plongé dans le flux et reflux de la sensation pure » [Amossy 1997, p. 26]. L'autre face, revers de la médaille, est représentée par l'existence de préjugés, de stigmatisations, ou d'idées reçues sur les autres individus. La catégorisation « naturelle¹ » que chacun fait est très souvent négative puisqu'elle repère des caractéristiques figées chez le sujet social, caractéristiques que Bergson appelle automatismes. Cette mécanique du langage ou de l'action renvoie à l'anti-humain ou à la notion d'androïde. C'est grâce à elle que le rire peut se développer puisque celui-

1. Le terme « naturelle » signifie ici que la catégorisation est un processus normal, nécessaire, courant, mais en aucun cas il ne renvoie à un classement objectif ; la catégorisation se réalise en faisant intervenir des processus praxiques et sociaux.

ci repère et juge tout phénomène ou toute parole qui s'endort, stigmatisé alors comme une non-évolution. Le rire permettra le réveil de ce qu'on aura cru suspect.

Toute *raideur* du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin. [...] Le rire [...] réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social [Bergson 1988, p. 15].

Dans le langage, la phraséologie est l'objet d'une rigidité. Alors même qu'elle est perçue comme le patrimoine du peuple, donc comme étant une valeur sûre, elle va parfois être victime de son caractère standardisé et mécanique. Linguistiquement, subvertir les normes du langage revient à déconstruire principalement soit la syntaxe, soit la sémantique. Mais pour réussir son opération, le rire doit montrer qu'il joue sur ces mêmes normes. Autrement dit, pour réaliser un bon jeu de mots, il faut déconstruire tout en montrant l'objet sur lequel la rupture s'effectue : repérer sous le rire, la mécanique. La subversion sera d'autant plus forte que l'élément sur lequel elle opère est figé à un haut degré. Dans le cas de nos expressions idiomatiques, la remise en cause des normes va également s'établir contre la culture puisque celle-ci est une part majeure de la phraséologie, mais également du rire.

La subversion de la culture

Le jeu de mots et, d'une manière plus générale, le rire sont des phénomènes sociaux. On ne rit jamais seul ; on rit de quelqu'un, de son attitude ou de son discours. Cette pratique exige donc un nécessaire point de repère que l'on va stigmatiser, selon Bergson. Dans la même perspective, Duisit pose que la culture est l'élément indispensable de référence ; elle va représenter le point de repère, le moule langagier sur lequel le rire doit s'établir. La culture est donc, dans un premier temps, outil de complicité entre interlocuteurs rieurs.

Mais ce dont la dévaluation parodique a besoin par contre, plus que d'une réalisation scénique, c'est de l'existence d'une tradition culturelle reconnue, et plus encore de la trace permanente et simplifiée des schémas mentaux que cette tradition laisse inévitablement dans la conscience collective. [...] Elle pourra adopter et exploiter avec une égale efficacité les systèmes expressifs les plus variés [...] c'est à dire en somme, non la partie mouvante ou imprévisible d'une expérience personnelle, mais les formes quasi-institutionnelles où la vie sociale s'est condensée au cours des siècles. La complicité culturelle que la parodie suscite, ou qu'elle révèle, crée une sorte de transparence intuitive qui facilite la communication [Duisit 1978, p. 74].

Dans un second temps, la culture est victime de son propre carcan structurel, de son langage ou des attitudes qu'elle préconise. Duisit voit simultanément à la prise en considération de la culture, un positionnement voire une confrontation à cette même culture. L'énonciateur du jeu de mots se valorise, se met en avant et donne un point de vue sur un objet déjà catégorisé par la culture. L'auteur admet alors que : « On peut dire que la dévaluation, comme l'identification, le refus, ou la révolte, est un des moyens dont dispose l'homme pour se situer par rapport aux valeurs qui lui sont proposées ou transmises par autrui — ou par la tradition » [Duisit 1978, p. 61]. « Quel animal pourrait comprendre un calembour ? Le rire, et son petit cousin le jeu de mots, n'est-il pas "le propre de l'homme" ? Nous avons noté son côté frondeur. Il donne à son usager ce genre de victoire facile contre LE SYSTÈME. Il défoule parce qu'il fait oublier le sérieux de la vie » [Duisit 1978, p. 129].

Le jeu de mots est alors un processus qui permet tout en s'appuyant sur la culture, de la pervertir. S'opposer à la tradition, qu'elle soit linguistique, littéraire, sociale, comportementale, etc., permet selon Duisit, d'oublier pendant quelque temps « le sérieux de la vie » [Duisit 1978, p. 129]. Dans notre problématique des jeux de mots sur les expressions figées, le rire va permettre la remise en cause du trop figé, trop stéréotypé prêt à dire représenté par les expressions idiomatiques. Oubliées la facilité de communication et les nécessaires règles de la langue, place à l'inventivité et à la création unique et originale contenues dans une parole comique. Être à la fois porteur des valeurs reconnues par la société et du refus des cadres institutionna-

lisés représente un atout majeur pour le jeu de mots. L'utilisateur va pouvoir simultanément parler leur langue aux interlocuteurs, tout en les distrayant. Pour cette raison, la publicité a recours à de nombreux jeux de mots.

La publicité comme cadre d'exploitation du jeu de mots

Discipline avant tout commerciale, bien qu'elle se fasse de plus en plus esthétique, la publicité a pour objectifs d'attirer le consommateur, de le distraire, de lui vendre un produit et de le fidéliser. Pour acheter, il faut que l'individu spectateur ait mémorisé le produit, son nom, sa marque, etc. De nombreuses études en marketing ont été menées et montrent qu'à l'heure actuelle, parmi le flot incessant de spots publicitaires, ce sont ceux qui sont humoristiques ou surprenants qui marquent davantage les esprits. La publicité doit donc être attractive et distrayante. Ainsi, avoir recours aux jeux de mots semble être un moyen efficace d'augmenter les ventes d'un produit. La séduction publicitaire passe alors par le langage, qui selon Boyer et Lochard « se familiarise, se prêtant à des plaisanteries, voire à des railleries, visant à établir un climat de convivialité estompant toute séparation entre univers du spectateur et communication » [Boyer 1995, p. 118]. Mais le procédé humoristique doit être utilisé à bon escient. Des cognitivistes, qui s'intéressent aux processus de mémorisation, ont montré que certains jeux de mots sont plus propices à certaines associations d'idées. La « base linguistique » sur laquelle le rire va s'établir n'est donc pas à négliger. Dans notre cas, la phraséologie se prête tout à fait aux objectifs visés, elle va aider le message publicitaire à se rendre efficient.

La publicité va donc trouver dans la phraséologie et le jeu de mots tout ce dont elle a besoin pour remplir son rôle commercial. D'une part, les expressions idiomatiques lui permettent de disposer de la culture, de la tradition linguistique, des opinions partagées héritées du passé et des croyances populaires. En ce sens, elles forment un langage d'autorité dont le peuple et la *doxa* sont les garants. La lexicalisation a donc des atouts psychologiques, culturels, linguistiques et argumentatifs. D'autre part, le rire va lui apporter un pouvoir attractif, nécessaire à l'accroche et à la mémorisation de l'énoncé. Le slo-

gan, défini par Dominique Maingueneau comme une formule « qui joue elle aussi de rimes, symétries syllabiques, syntaxiques ou lexicales, comme le proverbe, (il) constitue une sorte de citation » [Maingueneau 2000, p. 149]. On va pouvoir alors confondre, grâce au jeu de mots, énoncés phraséologiques et slogans. Le texte publicitaire oscillera ainsi entre tradition et contraintes linguistiques d'un côté et originalité et subversion de l'autre. Grunig, qui étudie les jeux de mots sur les expressions idiomatiques dans la publicité, voit dans cette parodie la volonté de récupérer les valeurs que les locuteurs d'une langue attribuent à la parole figée.

La formule figée a ses lettres de noblesse ; elle est reconnue, inscrite comme existante dans les grands registres de la langue et culture. On n'a pas à l'inventer. On ne peut d'ailleurs pas l'inventer. Déjà là, elle est, a été et sera. Sa longue vie lui a permis d'être solidement mémorisée (aspect à bien des égards essentiel) et d'être profondément présente pour chacun de nous. Dans certains cas, c'est une présence familière rassurante, de mots et phrases qui nous habitent (expression courante de notre quotidien, proverbe que nous croyons avoir toujours connu,...), parfois elle nous apparaît plus prestigieuse. Ces propriétés sont remarquables tant du point de vue psycho-linguistique (il s'agit là de la force de la trace mémorielle) qu'idéologique (il s'agit alors de la force tranquille d'une familiarité profonde, culturellement enracinée) [Grunig 1990, p. 121].

Les caractéristiques positives de la phraséologie se répercutent alors sur le slogan, même si celui-ci en fait une utilisation détournée. Mais finalement, quel énoncé prédomine ? Le traditionnel ou l'original ? Pour tenter de répondre à cette question, observons un cas réel.

Cas pratique : le défigement, contrainte et originalité

L'opération linguistique de substitution : un tremplin pour le jeu de mots

Nous allons étudier une publicité¹ qui comporte un jeu de mots réalisé par substitution. On oppose deux types de défigement : celui effec-

1. Nous analyserons uniquement le texte publicitaire : bien que l'image soit importante, la compréhension du défigement, dans ces deux cas, se situe principalement au niveau linguistique.

tué par composition, où aucun des éléments dans la portée du figement n'est modifié et où le sens nouveau apparaît grâce au co(n)texte (« L'élégance ne tient qu'à un fil... autant qu'il soit bien cousu » — vêtement De Fursac) à celui réalisé par substitution, où l'énonciateur a remplacé un ou des élément(s) composant(s) le figement, a allongé ou raccourci l'expression lexicalisée (« Bientôt vous ne direz plus : Bonduelle je ne mangerai pas de tes haricots verts » — Haricots verts Bonduelle).

Blanche-Noëlle Grunig voit dans la substitution une rupture évidente puisque les deux éléments (le remplacé et le remplaçant) sont la base de l'opposition figement / défigement. De plus, la substitution met en application la théorie de l'information, qui dit que dans la chaîne parlée, lorsqu'on attend un segment à une place précise et que ce segment apparaît, l'information est nulle, mais si un autre segment apparaît l'information est importante.

Quels que soient les fondements, plus ou moins scientifiques donc, de l'évaluation faite par un récepteur des chances d'apparition d'une formule F (c'est à dire encore quels que soient les fondements de son *attente*), il reste que l'effet qui sera produit sur lui, et que j'appellerai l'effet de banalité, sera dans la dépendance de cette évaluation; s'il évalue que F doit apparaître (est selon lui « très probable ») et si F effectivement apparaît, alors on aura un effet de banalité sur le récepteur. Mais si c'est G différent de F qui apparaît, on aura au contraire un effet de *surprise* [Grunig 1993, p. 103].

Une telle conception de la substitution ne peut qu'orienter le slogan vers la rupture mise en place par le jeu de mots.

Un nombre figé pour les doigts d'une main ?

Publicité sur presse¹ (voir p. 77²) :

Nouvelle Volvo V70 TDI Océanis. On peut compter ses équipements sur les 14 doigts de la main.

1. Un texte de présentation sur les tarifs et crédits possibles pour l'achat de cette voiture a été coupé, ces informations étant inutiles quant à la production de sens du défigement (voir la publicité p. 77).

2. Je tiens à remercier tout particulièrement l'agence de publicité Australie et l'agence Volvo qui m'ont donné l'autorisation de publier cette publicité.

On peut recompter ensemble si vous voulez. C'est parti : la climatisation, le volant cuir, les jantes alliage, l'ordinateur de bord (sur S70 et V70), les barres de toit (sur V40 et V70), l'ABS, l'airbag conducteur, l'airbag passager, les airbags latéraux, la direction assistée, les ceintures avant à prétensionneur, les vitres avant électriques, la condamnation centralisée à télécommande et le coupe-circuit. Le compte est bon : cela fait bien 14. Et puisqu'on en est à parler chiffres, sachez que la gamme Volvo Océanis est accessible à partir de 129.900F et est disponible en version break (V40 et V70) et berline (S40 et S70). Pour plus d'informations consultez votre concessionnaire Volvo.

Nous nous intéressons ici à ce qu'on appelle plus particulièrement le slogan ou l'accroche qui est « Nouvelle Volvo V70 TDI Océanis. On peut compter ses équipements sur les 14 doigts de la main ». Le slogan détourne la locution verbale *compter quelque chose sur les cinq doigts de la main*. Les capacités cognitives du cerveau humain font rapidement un travail de recherche dans le stock des expressions idiomatiques et retrouvent sans peine, quand celle-ci a bien été enregistrée, la locution originelle. Ici, la théorie de l'information indique que le segment « compter quelque chose sur les _ doigts de la main » attend l'adjectif numéral cinq, s'il apparaît effectivement en discours l'effet sera banal, mais si un autre nombre apparaît, il y aura rupture par rapport à la séquence lexicalisée, et donc effet de surprise chez le récepteur. Dans notre exemple, la théorie de l'information indique immédiatement un décalage lors la lecture de la publicité. Le terme remplaçant possède la même nature que le remplacé (adjectif numéral) ce qui favorise la compréhension sur un plan sémantique, mais les valeurs qu'on attribue à cinq (dans l'expression lexicalisée) et à quatorze ne sont pas les mêmes.

En phraséologie, la locution en présence possède des variantes formelles. De manière équivalente, on trouve : compter sur les cinq doigts de la main, compter sur les doigts de la main, compter quelque chose sur les doigts de la main ou compter quelque chose sur les cinq doigts de la main. Malgré ces possibles variantes, le jeu de mots dans ce slogan, tout en respectant certaines contraintes inscrites en phraséologie, prouve son originalité grâce au phénomène de substitution.

- au niveau syntaxique : la forme de l'expression est conservée ; il n'y a pas d'inversion, de déplacement, on a bien la structure

VOLVO

**NOUVELLE VOLVO V70 TDI OCEANIS.
ON PEUT COMPTER SES ÉQUIPEMENTS
SUR LES 14 DOIGTS DE LA MAIN.**



On peut recompter ensemble si vous voulez. C'est parti : la climatisation, le volant cuir, les jantes alliage, l'ordinateur de bord (sur S70 et V70), les barres de toit (sur V40 et V70), l'ABS, l'airbag conducteur, l'airbag passager, les airbags latéraux, la direction assistée, les ceintures avant à prétensionneur, les vitres avant électriques, la condamnation centralisée à télécommande et le coupe-circuit. Le compte est bon : cela fait bien 14. Et puisqu'on en est à parler chiffres, sachez que la gamme Volvo Océanis est accessible à partir de 129 900 F⁽¹⁾ et est disponible en version break (V40 et V70) et berline (S40 et S70). Pour plus d'informations, consultez votre concessionnaire Volvo.

(1) 540 1.6L Oceanis : 129 900 F AM 98 tarif au 15-02-98. Modèle perçonné Volvo V70 TDS Oceanis avec options : 222 550 F. Soins spéciaux réalisés en partenariat avec la société BENETEAU (*) Offre de crédit valable jusqu'au 15 avril 1998 sur les séries optiques Volvo Oceanis avec un apport de 30 % minimum. Exemple : pour 100 000 F empruntés sur 48 mois : 2 300,70 F par mois (hors assurances facultatives). Taux : 6,70 %. Coût total : 14 273 F (hors assurances facultatives). Sous réserve d'acceptation de dossier par Volvo Finance. Volvo Finance est une ligne de produits distribués par CREDITVA SA, Direction et Conseil de Surveillance au capital de 298 857 500 F - RCS Paris n° 692 045 795, 2 Place Georges Pompidou BP 908 92595 Levallois Perret.

BENETEAU



JUSQU'AU 15 AVRIL, CRÉDIT EXCEPTIONNEL : 6,70 % DE 12 À 60 MOIS*

INFORMATIONS ET ESSAIS : 3615 VOLVO (L'OFFRE) OU 08 36 68 60 61 (24 HEURES)

« verbe + Complément d'Objet Direct + Complément circonstanciel de lieu ». De même qu'en phraséologie, on trouve une impossibilité de paradigme sur le verbe ou le nom : *recenser, chiffrer, dénombrer (etc.) quelque chose sur les cinq doigts de la main, *compter quelque chose sur le majeur, l'auriculaire, l'annulaire, le pouce, l'index (etc.), *compter quelque chose sur les doigts de la menotte, la paluche, la pince, la pogne (etc.). La seule possibilité de paradigme est exprimée par l'indéfini « quelque chose », qui peut être remplaçable par n'importe quel objet nombrable. Mais, par opposition à l'impossibilité de paradigme sur le déterminant numéral effectif en phraséologie, le jeu de mots substitue cinq à quatorze.

- au niveau sémantique¹ : le sens en phraséologie équivaut à « constater qu'il y en a très peu (cinq au plus) ». Le sémantisme est considéré comme opaque puisque ne résultant pas de la somme des éléments composant la locution verbale. Il se situe, de plus, à un niveau métaphorique et non littéral. Dans le discours, le jeu de mots, remplaçant cinq par quatorze, ne redonne pas à l'expression un sens littéral, mais se sert du sens figé et de la rupture qu'il établit par rapport à celui-ci pour inverser l'acception idiomatique. Dans cette publicité, on produira alors « constater qu'il y a beaucoup » d'équipements, précisément quatorze.

Certaines contraintes sont donc respectées, mais d'autres sont volontairement enfreintes. Globalement, à la lecture de la publicité, la substitution choque pour deux raisons :

- le nombre quatorze n'est pas enregistré simultanément au moule syntaxique « compter sur les _ doigts de la main ».
- il ne correspond pas à un nombre lisible sur les doigts d'une main (ni même des deux). Cette perception remet alors en cause la logique et les savoirs encyclopédiques relatifs au monde pour permettre d'inverser le sémantisme idiomatique.

Le cadre publicitaire exploite simultanément l'originalité dans la structure du slogan (surprise et distraction sont amenées par le jeu de mots) et les contraintes de la langue (avec la restitution de la locution qui diffuse les valeurs sociales). Deux étapes linguistiques coexistent

1. La définition est donnée dans le *Dictionnaire des Expressions et Locutions* [Rey 1997].

dans un seul et même énoncé : le défigement, construit en contexte, et le figement, récupéré par les capacités cognitives de l'individu.

À un niveau commercial, l'objectif est réalisé. Mettre en évidence le ludique d'une manœuvre publicitaire permet d'attirer le consommateur et l'oblige, en quelque sorte, à écouter le message. Cette publicité apparaît à la fois comme porteuse de tradition linguistique (avec utilisation du parler phraséologique des locuteurs) et comme outil de subversion en ce qu'elle remet en cause la culture langagière et va jusqu'à rire de la condition physique humaine. Pouvoir compter les équipements d'une voiture sur les quatorze doigts de la main semble absurde. L'effet comique ne réside pas dans le nombre d'équipements qui est ainsi mis en valeur (focalisation sur le terme remplaçant « quatorze » qui indique un important apport d'informations), mais dans la déstructuration des façons de parler et dans la perception du monde. Le slogan inverse le sens dysphorique et péjoratif du manque de choses contenu dans la locution originelle pour produire un sens mélioratif voire positif (excès de choses). La confrontation sémantique est ici frontale, le sens en contexte est le résultat de la parfaite inversion du sens en langue.

Mais quel énoncé prime sur l'autre ? Selon Grunig et Maingueneau, l'expression idiomatique gouverne le slogan. Ce n'est que parce qu'elle est fortement mémorisée, qu'elle a des caractéristiques culturelles, sociales et linguistiques prestigieuses que le slogan tire une certaine force conative. Preuve en est que mentalement, le figement prévaut sur le défigement. D'ailleurs, les manipulations faites par le publicitaire ne cherchent pas à rendre illisible ou introuvable l'énoncé figé. L'intérêt du défigement est de mettre en place une dynamique de la mémoire : l'actualisation subversive de la phraséologie recherche automatiquement l'actualisation normative. Ainsi, par la remémoration, la locution n'en est que davantage enregistrée. « L'imitation porte sens : pour le slogan, le proverbe constitue une sorte d'idéal. Tout slogan aspire à avoir l'autorité du proverbe, à être universellement connu et accepté de l'ensemble des locuteurs d'une langue, de manière à être utilisé en toutes circonstances » [Maingueneau 2000, p. 151].

Même si dans cet exemple il est parodié, le figement apparaît donc comme l'énoncé de plus grande importance. Sa mémorisation, son

appartenance au prêt à penser et prêt à dire linguistique font de lui un instrument de diffusion de la culture. En ce sens, il est porteur de valeurs symboliques fortes que le récepteur n'aura pas de mal à rétablir dans le discours, même si l'énoncé a détourné l'expression idiomatique originelle. C'est parce qu'on connaît le sens lexicalisé de *compter quelque chose sur les cinq doigts de la main* en tant que « constater qu'il y a très peu de choses » que l'expression *compter quelque chose sur les quatorze doigts de la main* signifie « constater qu'il y a beaucoup de choses ». Sémantiquement, dans l'énoncé publicitaire, c'est la seconde version qui prévaut, mais, comme elle n'existe que par rapport à la première version, on dira que linguistiquement la remémoration du figement est nécessaire pour la compréhension du sens. Le jeu de mots, qui accroche le consommateur par son opération ludique et subversive, ne reste qu'une création éphémère et toujours en étroite dépendance au figement sur lequel il se constitue. Le renversement de la parole stéréotypée ne permet donc pas une totale déconstruction de celle-ci ; tout juste un amusement sémantique qui ne laissera pas de trace dans la mémoire individuelle et la conscience collective au-delà de la publicité.

C'est parce qu'on reconnaît les contraintes de la langue et la subversion qu'un locuteur leur applique que le jeu de mots fait sens. On peut donc penser que malgré l'originalité de l'action ludique, sans règles préalablement établies, le slogan publicitaire n'est pas opérationnel. Le défigement n'est possible que si l'on admet l'existence du figement, l'originalité ne va pas sans contrainte, sa création n'est productive et effective que par rapport à un modèle de référence.

En reconnaissant une structure figée, le lecteur de la publicité anticipe sur son interprétation sémantique. L'effet du jeu de mots réside dans la séduction humoristique, la subversion du langage attendu et le décalage entre deux énoncés : l'un qui est actualisé en contexte, l'autre qui est produit par la remémoration du figement enregistré. Cette multiplicité de sens et d'effets autant pragmatiques que stylistiques permet à la publicité de remplir ses objectifs. Une question demeure : la remise en cause du cadre rigide de la langue n'est-elle pas inhérente au système ? Le langage phraséologique nous offre la maxime suivante : « C'est l'exception qui confirme la règle ». La subver-

sion originale du jeu de mots ne représenterait-elle pas cette exception? Si tel est le cas, le défigement, même s'il est occasionnel et en marge des normes linguistiques, serait une application divergente mais prévisible, des contraintes qui existent en langue.

Bibliographie générale

- AMOSY Ruth et HERSCHBERG-PIERROT Anne (1997), *Stéréotypes et clichés, langue discours société*, Paris, Nathan Université.
- BENVENISTE Émile (1974), *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard.
- BERGSON Henri (1988), *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France [1940].
- BOURGUIGNON Claire (1998), *La Communication professionnelle internationale : contrainte et liberté*, Paris, L'Harmattan, p. 19-39.
- BOYER Henri et LOCHARD Guy (1995), *Notre écran au quotidien : une radiographie du télévisuel*, Paris, Dunod, coll. « Société ».
- DUISIT Lionel (1978), *Satire, parodie, calembour : esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Paris, Anma Libri.
- GROSS Gaston (1996), *Les Expressions figées en français : noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys, coll. « L'Essentiel français ».
- GRUNIG Blanche-Noëlle (1990), *Les Mots de la publicité, l'architecture du slogan*, Paris, C.N.R.S. Éditions.
- GRUNIG Blanche-Noëlle (1993), « Signifiants reçus, processus de saturation et paramètres, sur l'exemple de la publicité », dans Christian PLANTIN dir., *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, p. 103-110.
- MAINGUENEAU Dominique (2000), *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan.
- PIGUET Marie-France, FIALA Pierre et LAFON Pierre, dir., (1997), *La Locution : entre lexique, syntaxe et pragmatique*, Paris, Klincksieck.
- REY Alain (1977), *Le Lexique, images et modèles : du dictionnaire à la lexicologie*, Paris, Armand Colin.
- REY Alain et REY-DEBOVE Josette, (1996), « Préface du nouveau Petit Robert », dans ROBERT Paul, dir., *Nouveau petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. IX-XIX.
- REY Alain et CHANTREAU Sophie (1997), *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Le Robert, coll. « Les Usuels du Robert ».

Contrainte et originalité : deux facteurs déterminants dans le devenir des emprunts en français

Sylvain Farge

Études Germanophones, Université Paul-Valéry, Montpellier III

Introduction

L'originalité est souvent perçue comme la capacité à briser les contraintes pour innover : cette idée bien répandue fait toutefois aisément oublier que ces deux faits sont en fait complémentaires et entretiennent plus une relation d'équilibre que d'opposition. En effet, ce n'est pas tout d'être original, il faut aussi savoir, pour faire admettre la nouveauté dans un système (social, d'art, de langage...), respecter certaines contraintes. Une originalité définie uniquement comme rejet des héritages et des contraintes est rapidement marginalisée pour tomber en déshérence. D'un autre côté, un système qui se contenterait d'imposer des normes sans admettre l'innovation ne peut pas se renouveler et réduit drastiquement ses chances d'évolution et de permanence. L'originalité linguistique est alors représentée à la fois par le fait que les mots empruntés peuvent soit renvoyer à des réalités nouvelles, soit exprimer de manière plus ou moins nouvelle certaines expériences. Certains voient dans les emprunts actuellement nombreux du français à l'anglais une invasion linguistique et culturelle, et proposent, pour y remédier, de les remplacer par des mots reconnus comme français, c'est-à-dire admis dans les dictionnaires officiels (ce qui pose des questions évidentes de définition), voire de proposer des néologismes créés sur des éléments eux aussi reconnus par la norme (nous prendrons celle du Robert) comme appartenant à la langue française. Nous sommes donc en présence de plusieurs

formes d'originalité, l'une au niveau du monde (de nouveaux désignés apparaissent), qui ne nous arrêtera pas ici, et l'autre au niveau linguistique (par néologisme, emprunt ou extension de sens).

L'Académie française se présente donc comme ce que l'on pourrait nommer une institution contraignante, dans la mesure où elle propose des normes pour contrer des emprunts selon elle superflus dans une langue qui serait en mesure d'exprimer tout ce qui peut l'être sans avoir recours à des influences externes. Cette opinion est exprimée par R. Étiemble : « le français doit conserver sa position en raison non seulement de celle qu'il a eue [sic] mais [...] de ses qualités intrinsèques, et parce qu'il correspond à une expression traditionnelle de la pensée » [Étiemble 1991, p. 367]. Cette conception d'une langue française pouvant exprimer, par sa clarté et sa rigueur, l'ensemble des désignés possibles, remonte au moins à la grammaire de Port-Royal et persiste encore, malgré les démentis que lui a apportés la linguistique moderne. Toutefois, il faut croire que les contraintes imposées par l'Académie ne sont pas toujours suffisantes ou pertinentes, un grand nombre d'emprunts se maintenant, pendant que certains, il est vrai, disparaissent.

Le maintien de certains emprunts, la disparition d'autres d'entre eux, le succès d'une partie des recommandations officielles visant à remplacer les anglicismes et l'échec d'une autre partie indiquent qu'il ne suffit pas, pour un mot, d'être original pour se maintenir ni de respecter (du moins en apparence) toutes les contraintes de la langue française pour perdurer. Notre objectif sera donc de déterminer, sur la base de l'exemple choisi, la part et le rôle de la contrainte et de l'originalité dans la langue. Pour ce faire, nous examinerons successivement le phénomène des dérivés en *-ing*, qui forment un paradigme morphologique, puis des emprunts choisis qui se sont imposés ou non, et nous terminerons enfin sur des emprunts généralement ressentis comme superflus et dont l'emploi répond à un désir particulier de distinction. Nous laisserons cependant de côté les aspects phonétiques et syntaxiques, qui auraient toutefois leur place dans un travail plus exhaustif.

Les emprunts à suffixe *-ing*

Classement

Nous commencerons par étudier les emprunts de mots anglais à suffixe *-ing*, qui sont parfois de pseudo-anglicismes, pour voir comment ces derniers s'adaptent ou non à la langue française, en fonction, à la fois, de l'originalité de ce qu'ils expriment et de leur capacité à respecter les contraintes sémantiques que leur impose leur insertion dans la langue française. Pour des raisons de place, nous ne présenterons pas ici la liste complète et ne verrons que certains exemples. Il est possible de classer les mots en *-ing* en fonction des locutions dans lesquelles ils apparaissent. La plupart se construisent avec *faire*, le substantif pouvant renvoyer à une réalité comptable, non comptable ou bien aux deux. D'autres refusent la construction avec *faire* :

faire du stretching, caravanning, camping, bodybuilding, canyoning,
(non-comptable) rafting, cocooning, shopping...

faire un briefing, meeting, listing, brainstorming, brushing, lifting,
(comptable) peeling, piercing...

faire un/du jogging, bowling, footing, mailing, happening...

Sans *faire* monitoring, kidnapping, outing, zapping, parking...

Les substantifs non-comptables expriment des activités exercées au profit du pratiquant à titre de loisirs et dont on ne voit pas le résultat. L'important est l'activité en soi, vue dans la durée indépendamment du résultat. Il s'agit majoritairement d'activités commerciales ou sportives. La deuxième catégorie renvoie plus au résultat d'activités dynamiques (idée encore assez présente dans *listing*) : on y voit moins l'activité en tant que telle que son résultat ou sa finalité. Dans ces cas, le substantif exprime l'action ou le résultat de l'action exprimée par le verbe dérivé, quand il existe (*rewriter*, *briefe*, *lister*, *lifter*, *percer*). Les substantifs admettant les deux constructions expriment davantage l'action comme close dans un cas, dans la perspective de son résultat, et comme dynamique dans l'autre cas, comme exprimant une activité régulière. Le point commun à ces différents substantifs est l'idée d'activité exercée dans la durée dans une certaine

intention et pouvant être vue dans la perspective de son déroulement (*faire du* —, première catégorie) ou de son résultat (*faire un* —, deuxième catégorie). Enfin, parmi les substantifs n'admettant pas de construction avec *faire*, certains expriment une expérience répondant aux mêmes critères : *kidnapping*, *outing*, *zapping*, *monitoring*, *marketing*. On ne dira toutefois guère ?? *faire un outing*, ?? *faire du zapping*, ?? *faire un kidnapping*... mais plutôt *outer*, *zapper*, *kidnapper*. Le *marketing* ou du *monitoring* sont à leur tour des activités relativement abstraites, qui admettent pour cette raison difficilement le verbe *faire*. Persiste toutefois dans ces cas la saisie d'une action dans le temps, exercée par un sujet du monde, en général avec une certaine finalité. *-ing* apparaît ainsi comme un suffixe présent dans des mots exprimant la saisie statique d'un processus dynamique sur des bases le plus souvent autres que des verbes, parfois du reste sans dérivés, contrairement au suffixe proche *-age*, par exemple, qui sert à créer des substantifs déverbaux.

Certains termes présentent enfin ce suffixe sans qu'il soit possible de lui attribuer la signification que nous avons déduite. Parmi eux, certains disparaissent peu à peu de la langue française (*skating* pour *le patin* ou *la planche à roulettes* comme sports, *le yachting* pour *la voile*, *le doping* pour *le dopage*...). D'autres se maintiennent, comme *le feeling*, *le timing*, *le smoking*, *le pressing* ou *le parking*. Certaines contraintes président néanmoins à leur maintien. S'ils ne sont pas rattachables aux autres catégories, ils n'en permettent pas moins de combler des lacunes sémantiques, c'est-à-dire d'exprimer des réalités qui ne sont pas prises en charge par la langue française au moment de l'emprunt. Ainsi, l'Académie propose *flair* pour *feeling*, mais *le flair* exprime une capacité à ressentir intuitivement certaines choses comme trait de caractère, alors qu'un *feeling* est un sentiment intuitif que l'on a dans une certaine situation. En fait, on peut considérer *feeling* comme substantif supplétif du verbe *ressentir*, le dérivé nominal morphologique de ce dernier, *ressentiment*, n'étant plus son dérivé sémantique. De même, un *smoking* est un vêtement bien particulier, qui ne se confond avec aucun autre. *Le pressing* remplace le terme de *teinturerie* : il y a dans ce mot une notion encore présente de teinte, de coloration, et sa disparition au profit de *pressing* permet de régulariser le paradigme de *teindre/ teinte*..., à un moment où l'on ne teint

plus les tissus mais où, de fait, on travaille avec une presse. Ceci dit, le suffixe *-ing* est ici quelque peu mystérieux et n'a pas été complètement élucidé, selon le *Dictionnaire historique du français* d'A. Rey : de fait, le terme n'existe en anglais que pour exprimer ce que le français appelle *forcing*... Le suffixe n'est donc pas motivé dans ces derniers cas, mais le néologisme permet de régulariser le système et est pour cette raison bienvenu.

Les recommandations officielles : succès et échecs

Dans le souci de préserver la langue française, censée selon elle pouvoir tout exprimer, l'Académie propose des mots créés ou déjà existants pour remplacer les emprunts issus de l'anglais. Ces derniers sont alors soit des néologismes formés sur des racines gréco-latines et des radicaux du français moderne, soit des mots déjà existants auxquels sont ajoutés de nouveaux signifiants. Pour nos substantifs en *-ing*, l'Académie a ainsi proposé un certain nombre de dérivés en *-age*, comme *caravanage*, *thermobrossage*, *magasinage* ou *craquage*. La plupart de ces substantifs a disparu, et quelques-uns se sont maintenus, éventuellement en évinçant leur équivalent anglais. Ainsi, *caravanage*, *thermobrossage* et *magasinage* n'ont remplacé ni *caravaning*, ni *brushing* ou enfin *shopping*. En revanche, *craquage* et *dopage* ont bel et bien remplacé *cracking* et *doping*. Plusieurs facteurs expliquent alors les fortunes et infortunes de ces substituts.

Le premier facteur concerne la place qu'a prise ou que pourrait prendre l'anglicisme dans la langue française. Un substantif suffisamment implanté quand est créé un substitut destiné à le supplanter a peu de risques de se laisser évincer. L'emprunt n'est alors plus ressenti comme particulièrement étranger ou original et les locuteurs ne ressentent pas particulièrement le besoin urgent de le remplacer par un néologisme de fait bien plus original, voire étrange (comme *parc de stationnement* pour *parking* ou *campement de toile* pour *camping*). Dans d'autres cas, du reste, l'Académie propose un substitut dans des délais très courts, mais celui-ci ne parvient pas à s'imposer. C'est ce qui s'est passé avec *canyoning*, pour lequel a été proposé *canyonage*, ou avec *aquaplaning* et *aquaplanage*. C'est cette fois la capacité des

substituts proposés à respecter des contraintes que les emprunts respectent déjà qui doit être remise en cause.

Ainsi, tout néologisme créé avec les éléments de ce qui est officiellement reconnu comme le fonds français ne sera pas nécessairement moins original, plus classique et conforme aux règles de ladite langue qu'un emprunt à l'anglais, et il ne respectera pas non plus d'emblée les contraintes que lui impose son insertion dans cette dernière. Ainsi, le maintien de *caravaning*, de *canyoning* ou de *shopping* s'explique en premier lieu par le fait que les néologismes proposés ne répondent pas aux propriétés morphologiques du suffixe *-age*. Celui-ci apparaît en effet dans certains mots dans lesquels il n'est pas motivé, comme *garage*, et où l'on ne peut de ce fait plus vraiment parler, pour la terminaison, de suffixe, et dans d'autres dans lesquels il exprime une activité. Dans ce dernier cas, qui nous intéresse précisément ici, il permet de créer des substantifs déverbaux comme *lavage* sur *laver*, *découpage* sur *découper* ou *brossage* sur *brosser*. Or, aucun verbe **caravaner* n'est associé à *caravanage*, ni **canyoner* à *canyonage*. Il y a donc un hiatus entre la signification du suffixe et son comportement grammatical, dans la mesure où, quand il sert à créer un substantif sur une base nominale, il ne saisit pas l'activité dans son déroulement mais comme un tout statique. Au contraire, on observe une forte concentration de substantifs en *-ing* exprimant une activité ou le résultat d'une activité qui peut être exprimée par un verbe ou par un substantif (souvent, il n'y a chronologiquement pas dérivation, mais des paradigmes se forment après coup, qui permettent de parler de dérivation). Ainsi, le fait de camper est du *camping*, celui de descendre des gorges en raft du *rafting*, celui d'outer ou de briefer une personne de l'outing ou un briefing. *-ing* évolue donc bien pour devenir un suffixe exprimant une activité ou le résultat d'une activité elle-même exprimée par un substantif ou verbe. Dans d'autres cas, le français ne dispose ni du substantif ni du verbe, comme pour *trekking* ou *bodybuilding*, mais le suffixe préserve toutefois la même signification que dans les autres cas. Ainsi, emprunts ou pseudo-anglicismes plus récents, comme *zapping* ou *casting*, d'une part, ou *cardiotraining*, d'autre part, disposent d'un cadre dont ils respectent les contraintes, et ils ne sont finalement plus si originaux qu'ils auraient pu l'être il y a quelques décennies : le suffixe *-ing* y exprime bien la même idée d'ac-

tivité exercée dans la durée et vue soit dans ce déroulement (*zapping*), soit dans la perspective du résultat (*casting*), il n'est plus si nouveau et présente même une régularité prévisible. Ce qui était original à un certain moment finit peu à peu par s'intégrer puis s'imposer comme nouvelle norme aux côtés d'autres plus anciennes.

L'intégration du suffixe : émergence de contraintes

L'intégration du suffixe *-ing* s'est du reste tellement bien opérée qu'il peut, à l'heure actuelle, imposer des contraintes, comme d'autres suffixes plus anciens et plus ancrés. Ainsi, nous avons vu que le suffixe *-age*, quand il prend une signification exprimant le fait de faire une chose particulière, demandait l'existence du verbe exprimant cette chose. Le suffixe *-ing*, lui, n'impose pas particulièrement, a priori, de telle contrainte morphologique mais une contrainte sémantique : quand il exprime une activité (*caravaning, bowling...*), il présuppose que cette dernière ait un caractère de détente, qu'elle fasse plaisir à qui l'exerce. Or, cette idée est absente de l'activité consistant à se doper (puisque'elle n'est pas valorisée socialement) ou de celle consistant à faire craquer certains composés chimiques. Il n'est alors pas surprenant que *doping* et *cracking* soient très fortement concurrencés par *dopage* et *craquage* : la langue française disposait en effet du verbe *craquer* antérieurement à l'emprunt de *cracking*, et elle a créé le verbe *doper* sur la base de *doping*. Les recommandations officielles se sont alors maintenues parce que, les contraintes linguistiques étant par ailleurs respectées, elles permettaient de réduire les irrégularités dans le paradigme de la première catégorie des mots en *-ing*. Comme le verbe *gommer* existe, ainsi que le verbe *exfolier*, il est probable, pour les mêmes raisons, que le *peeling* disparaisse au profit de l'*exfoliation* ou du *gommage*.

Cela dit, il ne suffit pas, pour un néologisme proposé en vue du remplacement d'un anglicisme, comme *dopage* ou *craquage*, de respecter des contraintes morphologiques pour s'imposer. D'autres contraintes sémantiques, relatives à la cohérence des signifiés et des champs lexicaux formés par leur association, régissent leur admission ou leur rejet. L'exemple de *lifting* est très clair à cet égard. Premièrement, c'est une création française, le terme n'existant pas en anglais (le

terme adéquat en anglais étant *face-lift*). Deuxièmement, la recommandation officielle, pour remplacer ce mot, est *remodelage* ou *lissage*. Comme pour *dopage* ou *craquage*, ces substantifs sont bien dérivés de verbes (*remodeler* et *lisser*) et expriment une activité visant un certain résultat. Apparemment de bon candidats pour remplacer *lifting*... qui se maintient néanmoins. Pour expliquer cela, il faut remarquer que *lifting* est en français associé à un verbe, *lifter*, et que ces deux mots sont polysémiques. On ne se fait pas *lifter* qu'une partie du corps, on peut aussi *lifter* un immeuble (le rénover), de même que l'on peut dire d'une organisation ressentie comme attentiste et rétive à l'innovation, par exemple, qu'elle aurait besoin d'un *lifting*.

Cela indique que les locuteurs du français ne se sont pas contentés de prendre un mot anglais pour renvoyer à une réalité fixe, une opération chirurgicale, mais qu'ils se le sont approprié et lui ont reconnu une certaine signification dépassant le cadre de la chirurgie plastique : celle de rajeunissement, d'amélioration de l'aspect. *Remodelage* et *lissage*, qui décrivent avant tout l'opération chirurgicale, renvoient à un fait mais font abstraction de la manière dont celui-ci est ressenti, conceptualisé par les locuteurs. Ils ne s'imposeront probablement pas : faut-il rappeler cet acquis de la linguistique moderne, qui édicte que le langage n'est pas affaire d'étiquetage d'une réalité fixe, ordonnée, qui se présenterait toute prête à être codifiée, mais de conceptualisation et de manière de voir, de ressentir ? Si les emprunts sont vraiment de purs effets de mode dénotant une insupportable invasion menaçant la langue française, comment expliquer qu'un certains nombre d'entre eux sont à ce point intégrés dans la langue française qu'ils se voient adjoindre des dérivés (*outing-outer*, *bodybuilding-bodybuildé*) et qu'ils puissent devenir polysémiques (*zapper*, *lifter*, *casting*...) ?

Des cas intéressants sont enfin ceux dans lesquels il n'y a pas évitement de l'emprunt ni de son substitut, mais au contraire une complémentarité entraînant un enrichissement du lexique et l'apparition de nouvelles nuances. C'est le cas, par exemple, de *flair* à côté de *feeling*, dont nous avons déjà discuté, le premier exprimant une capacité du sujet du monde à ressentir avec une intuition très développée, le second un sentiment très intuitif dans une situation donnée. Le même phénomène se produit aussi, pour revenir à nos substan-

tifs en *-ing*, avec deux substantifs dérivés du même verbe *lister*, en l'occurrence *listing* et *listage*, mais aussi avec *planning* et *planification*. *Listage* est la recommandation officielle proposée pour *listing*, comme *planification* pour *planning* (à côté de *calendrier* ou *emploi du temps*). Cependant, *listage* s'est plutôt imposé pour exprimer l'activité consistant à établir une liste, tandis que *listing* exprime le résultat de l'activité dynamique de *listage* (quand elle est effectuée par un ordinateur). De même, la planification renvoie à l'activité consistant à organiser des activités, tandis que le *planning* exprime de préférence un schéma illustrant les différentes choses à faire, ainsi que la manière et l'ordre dans lequel elles doivent l'être. Un *planning* est aussi différent d'un calendrier (qui ne présente pas cette idée d'organisation mais plutôt l'association de tâches à une date et une heure précises) ou d'un emploi du temps (qui est un calendrier de tâches régulières, généralement hebdomadaires). Et ces différences entre *listing* et *planning* et les mots proches sont, comme nous l'avons vu, définies dans la signification du suffixe *-ing*, donc subordonnées à certaines contraintes constitutives d'une régularité.

Originalité et origine : la question de l'assimilation

L'Académie propose des substituts construits avec des racines et affixes reconnus comme appartenant à la langue française dans l'espoir de limiter les emprunts à l'anglais. Cela dit, les analyses que nous avons menées nous autorisent à poser la question suivante : que sont une racine ou un affixe français ? Dans quelle mesure *-ing* n'est-il pas un suffixe de la langue française ou en passe de le devenir ? Il n'est certes guère productif et principalement importé dans des emprunts, mais dans la mesure où il est possible de lui accorder une signification dans un grand nombre de cas, la question est légitime. Ce n'est de toute manière pas, dans les mots de la langue française, un suffixe anglais : à partir du moment où les mots sont empruntés, ils sont séparés de leurs champs lexicaux d'origine, du système auquel ils appartiennent (ici de la morphologie anglaise), et ne sont en toute rigueur plus des mots anglais (restriction de sens, resémantisation, détachement des paradigmes originels...). À cet égard, Henriette Walter explique que le suffixe *-ade* est en fait au départ issu d'emprunts

au portugais (*pintade...*), à l'espagnol (*camarade, algarade...*), à l'italien (*orangeade, balustrade...*), ou au français du sud (*pétarade...*), mais qu'il s'est « ensuite si bien acclimaté qu'il est devenu à son tour productif après le XVI^e siècle. Des mots comme *cotonnade, grillade, rigolade* ou encore *citronnade* ont sans doute été dérivés directement en français par imitation et n'ont pas été empruntés tels quels » [Walter 1990, p. 117-118]. Elle explique aussi que le suffixe *-ard* de *fêtard* ou *chauffard*, par exemple, est en fait issu du germanique *hart*, « puissant, dur » [Walter 1997, p. 109]. N'a-t-on pas déjà créé, selon toute vraisemblance *pressing* sur *pressel presser* ou *forcing* sur *forcer* ?

L'ordinateur, le web, la toile et compagnie

Ordinateur : les raisons d'une réussite

L'analyse à laquelle nous venons de procéder nous a permis de mettre en évidence différents facteurs régissant l'admission ou le refus des emprunts. On peut être frappé par la capacité du système linguistique à s'auto-réguler et par l'étroitesse de la marge de manœuvre consciente laissée aux locuteurs et aux institutions dans le devenir de ces emprunts. Pour autant, il ne faut pas sous-estimer le rôle dévolu aux acteurs externes comme les institutions. En témoigne l'histoire du mot *ordinateur*, qui a supplanté son concurrent anglais, *computer*. Le mot *ordinateur* est en effet un exemple typique de néologisme créé par des terminologues et qui s'est maintenu au point d'éliminer l'anglicisme avec lequel il était en concurrence.

Deux raisons motivent principalement cette réussite : la première tient au fait que le terme a été créé à la demande d'IBM, certainement désireuse d'imposer plus aisément son produit. La seconde est de nouveau d'ordre linguistique. En effet, il est possible de comprendre pourquoi le mot *ordinateur* a supplanté *computer* d'un point de vue structurel : *computer* a d'une part une prononciation anglaise peu conforme aux règles phonétiques de la langue française, et ne dispose pas non plus d'autres mots dans la langue française qui pourraient éventuellement faciliter sa reconnaissance (comme *presse* pour *pressing*, *cocon* pour *cocooning...*). *Ordinateur* s'impose en revanche à deux titres : tout d'abord, il peut être associé plus ou moins intuiti-

vement par les locuteurs francophones au paradigme de *ordre* (ordinal, ordonner, ordination), et ensuite, il présente un suffixe très courant en français, principalement pour désigner des instruments ou outils électroménager (réfrigérateur, aspirateur, catalyseur...) : il se plie donc aux contraintes de la langue française, ce qui facilite sa reconnaissance et le sentiment, chez les locuteurs, d'avoir à faire à un « mot français ». Dans un tel cas, le néologisme suivant les normes de la langue française du moment s'impose mieux que l'emprunt (comme *dopage* pour *doping*, *gommage* pour *peeling*...). Il y a donc à la fois une tendance à l'innovation dans la langue, mais couplée à une économie qui fait que le système, quand il le peut, maintient ses normes (et évite par exemple les emprunts aisément reconnaissables comme tels). D'autres mots de prononciation peu conforme aux règles générales de la phonétique française se sont toutefois imposés faute de concurrents (comme *outing*, *rewriting*...). Les mots en question, s'ils se multiplient, pourront peut-être aussi participer à l'évolution du système phonétique français, mais c'est une autre histoire...

Quelques exemples de mots de l'informatique

Dans le domaine de l'informatique, toujours, les néologismes créés sur la base du fonds français sont particulièrement nombreux. Ainsi, là où il sera question en allemand, par exemple, de *motherboard*, on parlera en français de *carte-mère*, de même qu'un *software* sera un *logiciel*. *File*, qui est courant en allemand ne se dit pas en français, où il est question de *document*. Dans ces cas précis, trois facteurs ont dû, comme pour *computer* et *ordinateur*, conditionner le rejet du mot en question : d'une part, la prononciation s'écarte assez conséquemment de ce qu'autorise le système français ; de la sorte, aussi bien *soft* que *hard* s'y disent et sont bien intégrés, mais *ware* pose un problème, du fait que l'initiale est rare en français et réservée à des emprunts plus ou moins anciens (*ouistiti*, *wapiti*, *week-end*, plus récemment *web*...). Le même principe explique le problème posé par le [aɪl] de *file*. D'autre part, les mots proposés respectent suffisamment les contraintes nécessaires pour être admis : pour *logiciel*, *-iel* est un suffixe relativement peu productif, assez incolore (si bien qu'il

impose moins de contraintes) et la base est motivée, reconnaissable (dans *logique, logicien...*). *Document*, quant à lui, s'impose sans difficulté du fait que, selon toute vraisemblance, il exprime ce que les locuteurs attendent qu'il exprime, à savoir l'idée de support écrit d'information, indépendamment de sa forme manuscrite ou typographiée. Enfin, ces mots ont généralement été créés et répandus assez tôt, avant que les locuteurs aient eu le temps de s'approprier *software, file...* En effet, les emprunts, quand ils répondent aux contraintes que nous avons exposées, sont vite familiers, facilement reconnus par les locuteurs, qui ne les échangent guère volontiers, ne voyant pas pourquoi ils devraient, selon les recommandations officielles, échanger un mot familier contre un autre par trop original, voire étrange (un cas typique est probablement celui de *fin de semaine*, qui n'a pas supplanté *week-end* et ne le fera plus non plus).

Un néologisme particulièrement réussi pour remplacer l'emprunt anglais est sinon encore représenté par *télécharger*, qui supplée à *download*. Le préfixe *télé*, repris du grec et remotivé pour désigner toutes sortes d'appareils ou activités établissant une relation à distance, comme *télécommande, télévision, télétexte...*, est particulièrement familier et motivé, ce qui en fait d'emblée un bon candidat. *Charger* répond ensuite bien à l'idée de déposer un objet imposant dans un certain lieu, comme on charge par exemple une voiture. *Télécharger* est alors bien motivé, entre dans un paradigme et permet d'éviter en français un mot qui, une fois de plus, s'éloigne des règles traditionnelles de la phonétique (*download* présente en effet une succession -wnl- inhabituelle). Cela nous amène toutefois à nous poser la question de savoir pourquoi, en ce cas, *télécopie*, qui, comme *télécharger*, est formé d'un suffixe motivé et d'un mot courant (*copie*), ne s'est pas imposé à côté de *fax*. H. Walter évoque le fait que *fax* vient du mot français passé en anglais *fac-similé* [Walter 1997, p. 235], mais l'on peut toutefois se demander dans quelle mesure ce fait joue un rôle, à considérer que l'on peut parfaitement employer le mot en étant ignorant de son étymologie. En revanche, il est court et l'on peut aisément créer un verbe dessus, *faxer*. Il faut donc croire que c'est au fait d'être court et maniable que le mot doit de s'être imposé devant *télécopie* (qui présente du reste le gros inconvénient, en français, de ne pas admettre d'aphérèse, du fait que *copie* désigne déjà une photocopie, ni l'apocope, comme **télec*, par exemple).

Tchatcher sur la toile ou chatter sur le net ?

Analysons enfin, pour terminer ce paragraphe, deux recommandations officielles dans le domaine de l'Internet dont l'intégration dans la langue française n'est pas encore assurée, sans pour autant être condamnée. Il s'agit de *la tchatte* pour *le chat* et de *la toile* pour *le web*. Il s'agit dans les deux cas d'extensions de sens de deux termes existant dans la langue française et destinés à remplacer les emprunts. A priori, ils respectent donc les contraintes linguistiques : comment alors expliquer qu'ils ne semblent toutefois pas s'imposer ? Il faut, pour répondre à cette question, se demander si les extensions en question sont bien légitimes. En effet, les mots choisis ne sont pas des pages blanches, ils ont une certaine signification et expriment certains désignés, mais pas n'importe lesquels... Ainsi, *tchatcher* a en français un sens légèrement péjoratif, avec le sens de *bavarder* sans rien dire d'important, par simple divertissement. Dire d'une personne qu'elle a de la tchatte n'est pas nécessairement positif et exprime qu'on la trouve même un peu trop bavarde. *Tchatte* présente donc une nuance absente de l'idée de discussion dans des forums virtuels. À cela s'ajoute que le mot *chatter* s'adapte au français en perdant l'affriquée au profit de la chuintante à l'initiale (ce que l'on observe aussi pour *challenge*, *chewing-gum*...).

Quant à *toile*, le mot n'a pas en français la même signification que *web* en anglais : en effet, *web* désigne en anglais soit une toile d'araignée, la peau réunissant les pattes des palmidés, un réseau d'éléments intriqués ou enfin le web comme réseau informatique : l'idée prédominante et fondatrice de l'unité des polysèmes est celle de liaisons denses, de connections. En français, au contraire, la toile désigne avant tout une matière tissée (toile de tente, du peintre, d'araignée...), métaphoriquement comme support d'une image (toile de fond) et ne prend donc pas les mêmes connotations qu'en anglais. Le calque repose donc sur une conception un peu trop simplifiée de ceux qui l'ont proposé : que le mot *web* en anglais pourrait reposer sur la seule image de la toile d'araignée et fonctionner à ce titre de la même manière en français. Le terme a donc peu de chances de s'imposer parce qu'il ne respecte pas les contraintes sémantiques nécessaires. Le mot *web*, au contraire, est un mot nouveau pour une réalité nouvelle, ce qui lui permet mieux de s'imposer et de s'intégrer. Pour la

même raison, on a plus de chances de surfer que de naviguer sur Internet. *Surfer*, c'est en effet se déplacer avec aisance sur des vagues qui portent le sujet concerné : il s'agit donc d'un déplacement ne nécessitant pas d'effort, où le support conduit l'utilisateur, sans oublier la notion aussi présente de plaisir ou de loisir. L'image correspond bien à l'Internet, réputé pour sa facilité d'usage, puisqu'il guide l'utilisateur sans effort particulier de sa part. Au contraire, *naviguer*, c'est poursuivre une certaine route que l'on doit contrôler au risque de faire naufrage en cas de difficultés (*naviguer à vue...*). En somme, chaque mot impose et respecte certaines contraintes relatives à la conception de l'expérience qu'il exprime, et le non-respect de ces contraintes met en péril l'intégration d'un mot dans le lexique.

Les phénomènes de distinction...

Un dernier mot s'impose concernant le phénomène de distinction : il arrive en effet que certains mots passés de mode ou à vrai dire jamais réellement intégrés dans la langue française soient employés par des locuteurs dans le but de se distinguer. Il s'agit généralement de mots qui ont un équivalent du fonds français bien intégré et qui n'apportent en soi rien de nouveau, aucune nouvelle nuance de sens. Quelle est ainsi la différence entre *être débordé* et *être surbooké* ? Entre *un teenager* et *un ado* ? Entre un *défi* et un *challenge* ? *Surbooké* se maintient bien dans le contexte de la surréservation sur les avions (à moins que surréservation ne prenne le dessus, ce qui n'est pas impossible) et *challenge* est effectivement entré dans la langue courante pour désigner une coupe ou autre récompense remise en concours chaque année, mais *teenager* a disparu au profit d'*ado*, faute d'exprimer une nuance bien nouvelle... et *ado* peut être rattaché à *adolescent*, lui-même rattaché à *adulte*. Libre à chacun, aujourd'hui, de parler de *babies* pour des *bébés* (sauf à considérer un petit whisky), de *teens* pour des *ados* ou de se dire *surbooké*, parce qu'on est toujours plus occupé et important quand on est *surbooké* que quand on est banalement débordé, mais au risque de paraître snob, ridicule ou les deux. Et cela indique que les locuteurs savent parfaitement repérer l'originalité, mais qu'ils savent aussi séparer le bon grain de l'ivraie. L'originalité pour l'originalité est très rapidement perçue comme une forme de provocation, comme une violence symbolique, pour reprendre le

terme de Bourdieu à qui nous avons aussi emprunté le terme de distinction et le cadre dans lequel sont employés ces termes : c'est une manière de faire sentir à son interlocuteur que l'on est assez cultivé et hors du commun pour ne pas s'exprimer comme les personnes ordinaires... Ainsi, à l'époque à laquelle Étiemble a écrit l'ouvrage auquel nous nous référons (la première édition date de 1973), par exemple, le français était submergé par un afflux de mots anglais souvent inutiles et qui ne reflétaient qu'un désir de certains locuteurs de montrer combien ils étaient à la page et se distinguaient du commun des mortels (en employant *kid* pour *enfant*, *darling* pour *chéri*, *living-room* pour *salle de séjour*...). Désireux de se montrer à la mode, des locuteurs employaient des termes anglais au lieu de leurs équivalents français : par là même, ils reconnaissaient la supériorité qu'ils accordaient à la culture anglo-saxonne, puisque cet usage était signe de distinction. Au reste, il serait intéressant de voir, dans une étude sociolinguistique, si les anglicismes n'ont pas été à l'époque l'apanage des classes favorisées.

Quoi qu'il en soit, la disparition de ces mots et de la mode corrélative montre bien à quel point les inquiétudes d'Étiemble étaient exagérées. Ce dernier voyait dans cette prétendue invasion une perte de la souveraineté française (il a tout de même écrit son pamphlet sur commande du Général de Gaulle), même un désir conscient et machiavélique des Américains de nous imposer leur culture pour nous transformer en consommateurs dociles. Si certains faits parlent indéniablement en faveur de cette thèse, comme les accords du GATT, elle demande à être énormément nuancée et complexifiée pour ne pas sombrer dans le ridicule de la thèse de la conjuration qui transpire par tous les pores dans le livre d'Étiemble, qui manque par là à sa vocation scientifique. Et la disparition de bon nombre des mots cités par Étiemble indique bien que le système se règle de lui-même. Le fait qu'il soit toujours moins à la mode d'employer des mots anglais là où existent des équivalents français est l'indice d'une évolution des relations culturelles entre les espaces anglo-saxon et français. Ces mots se seraient maintenus s'ils avaient effectivement enrichi la langue française ou s'il y avait eu réelle invasion (militaire et politique) de la France. L'anglais ne doit-il pas plus de la moitié de son lexique au français, suite principalement à la conquête de Guillaume de Normandie ?

Conclusions

Ce qui est ressenti à un moment comme original l'est parce qu'il s'écarte plus ou moins de normes reconnues : la nouveauté peut soit ne pas s'intégrer et disparaître (éventuellement après avoir eu une certaine influence, suscité certaines réponses de la part du système, comme *dopage* est une survivance de *doping*), soit au contraire s'intégrer, auquel cas elle participe à l'évolution du système dans son ensemble et impose elle-même ses propres contraintes et amène peu à peu celle du système à changer (*-ing* entraîne probablement une moindre productivité de *-age*, par exemple, ou implique un recentrage de sa signification, s'il doit rester productif; *feeling* peut participer à redéfinir *sentiment...*). De la sorte s'explique, par un mécanisme d'autorégulation, la possibilité du changement dans la permanence, c'est-à-dire de la manière dont un système peut s'adapter à des situations nouvelles constamment en évolution tout en conservant une certaine capacité de conservation (permanence). En cela, on peut parfaitement combiner le statisme au dynamisme (pour revenir à la critique autrefois adressée au structuralisme). Au sein d'une structure qui dure, la permanence est assurée par un subtil équilibre entre statisme et dynamisme. Non pas une antinomie mais un équilibre.

Enfin, comme nous avons terminé nos analyses sur une remarque historique, nous y reviendrons pour clore cet article : l'hégémonie d'une culture sur une autre entraîne en général une imposition plus ou moins importante des normes de la première à la seconde dans divers domaines, dont le langage, et qui peut aller jusqu'à des phénomènes de déculturation (comme en Afrique dans les anciennes colonies françaises). Que la pénétration de la culture anglo-saxonne dans la culture française (qui n'exclut pas du reste les échanges en sens inverse) ait pu inquiéter certains s'explique par leurs positions politiques et leur vision de leur pays et de leur culture. Mais comment expliquer alors que ces mêmes personnes ne se soient pas élevées ou ne s'élèvent pas contre l'hégémonie passée et présente de la langue et de la culture françaises dans de vastes parties du monde, voire qu'elles les favorisent? Le danger est ici de poser certaines normes comme établies et de ne pas les reconnaître à autrui. La contrainte et l'originalité ne sont pas seulement des éléments de la dynamique

de systèmes complexes, comme nous l'avons suggéré ici, mais aussi des enjeux politiques importants. Il est en effet vital, pour qui domine ou veut dominer, de poser comme inébranlable sa propre norme et d'étiqueter comme hérétique ou marginale une originalité en laquelle pourrait être vue une remise en cause de sa domination ou un indice de son déclin. Les combats livrés au nom de la langue en sont un indice et illustrent l'importance que peut revêtir, pour un pouvoir central, le fait de contrôler cette dernière. L'Académie française a ainsi été créée dans un but politique, comme l'ordonnance de Villers-Cotterêts un siècle et demi plus tôt. Et si nous avons au cours de notre article essayé de remettre en cause ou de modérer l'importance de l'Académie française, force est toutefois de reconnaître que l'imposition d'une norme commune a été à de nombreux égards facteur d'unification et de progrès (en Allemagne ou en Autriche, où la langue standard n'est pas aussi bien imposée, l'incapacité à maîtriser cette dernière est un stigmate social).

Finalement, la norme peut aussi bien être instrument de domination que d'égalité, comme l'originalité peut aussi bien être signe de renouveau que de domination (la distinction). Pour un système vivant et dynamique, norme et originalité sont, au-delà des valeurs, des organes vitaux, et tout est alors question de la manière dont les agents reprennent le système à leur compte et agissent dans le cadre, la structure qui leur est imposée. L'originalité appelée à perdurer est celle qui sait s'intégrer à la structure pour la transformer de l'intérieur, comme la norme la plus efficace est celle qui n'est jamais sûre, en fin de compte, de sa permanence. Et comme dit H. Walter au sujet d'innovations linguistiques en français : « Certaines d'entre elles auront le sort de toutes les modes : elles se démoderont. Pour d'autres, ce qui apparaît comme l'exception aujourd'hui pourrait bien demain devenir la norme. L'histoire des langues nous en a donné d'innombrables exemples » [Walter 1996, p. 317].

Bibliographie

ÉTIEMBLE René (1991), *Parlez-vous français ?*, Paris, Gallimard.

WALTER Henriette (1996), *Le Français dans tous les sens*, Paris, Lgf, coll. « Livre de poche ».

Sylvain Farge

WALTER Henriette (1997), *L'Aventure des mots français venus d'ailleurs*, Paris, Lgf, coll. « Livre de poche ».

WALTER Henriette (1998), *Le Français d'ici, de là, de là-bas*, Paris, Lgf, coll. « Livre de poche ».

« *And knowledge shall be increased* » : tradition biblique et projet révolutionnaire chez Samuel Hartlib

Cyril Selzner

Philosophie, Université Paul-Valéry, Montpellier III

Il y a eu, aux *xvi^e* et *xvii^e* siècles, une révolution intellectuelle en Occident, dont l'ensemble des modalités est encore imparfaitement cartographié. Un des aspects les plus frappants de cette mutation a sans aucun doute été la transformation significative du rapport à la nouveauté et à l'innovation : en conférant une valeur propre à la rupture radicale avec le passé, une conscience nouvelle a pu penser l'originalité conçue, par delà le singulier et l'extraordinaire, comme l'expression de la relation collective de l'humanité à un temps créateur. Dans la culture pré-moderne en Europe, prétendre à l'originalité — c'est-à-dire prétendre à être, à titre personnel ou collectif, un point d'origine, un commencement absolu — représente un défi singulier pour un univers mental caractérisé par une conception traditionnelle et hiérarchique de l'ordre : l'insensé (« l'original ») se condamnait lui-même à errer dans les parages dangereux de Charybde et de Scylla, entre la présomption criminelle et l'erreur tragique¹. Comment l'originalité, entendue au sens d'innovation, est-elle devenue pensable ? Par quel cheminement est-elle devenue une valeur ?

La contribution qui suit propose d'explorer un des lieux de cette transformation, à travers l'étude des idées et des projets d'un groupe

1. Il suffit de rappeler, par exemple, à quel point les acteurs principaux d'un des événements intellectuels majeurs du *xvii^e* siècle en Europe — la Réforme — étaient particulièrement soucieux de se démarquer de toute imputation d'originalité.

d'intellectuels¹ et de réformateurs sociaux réunis en Angleterre au milieu du xvii^e siècle autour de la personnalité exceptionnelle de Samuel Hartlib. Cette étude permettra d'examiner comment le cadre de la pensée chrétienne, en apparence hostile à l'innovation, a pu fonctionner comme une médiation possible dans l'émergence d'une culture de l'innovation.

L'originalité des projets avancés dans l'entourage de Samuel Hartlib tient moins aux idées élémentaires dont ils relèvent, car elles sont loin d'être toutes entièrement nouvelles, qu'à leur articulation originale dans un projet unique, qui, s'il mobilise parfois le style et la visée de la tradition utopique, se veut aussi pragmatique, rationnel et pratique, susceptible d'être engagé ici et maintenant². Elle tient également à la rencontre inédite et féconde de quatre éléments conceptuellement distincts : un programme philosophique de restauration des sciences et des techniques (le programme baconien), un projet éducatif ambitieux (celui de Jan Amos Komensky, Comenius), un mouvement religieux aux accents millénaristes (le courant de la Réforme Universelle), et, enfin, un moment politique révolutionnaire apparemment propice. Le produit de cette rencontre est non seulement original au sens où il est novateur, mais aussi parce qu'il est singulier : à bien des égards, le projet hartlibien anticipe ce qu'on pourrait appeler le programme des Lumières, à cette différence remarquable près, qu'il n'est intelligible qu'à l'intérieur du cadre idéologique contraignant de la théologie chrétienne et réformée, elle-même profondément ancrée dans une tradition, la tradition biblique. Comment, sous la contrainte de ce cadre traditionnel de pensée, ces intellectuels et ces « projeteurs » (*projectors*) parviennent-ils à penser leur propre audace et le caractère profondément novateur de leur entreprise ? Deux éléments de réponse seront proposés : l'interprétation créatrice de certaines des ressources de la tradition biblique, d'une

1. Le terme pourrait sembler anachronique, mais il ne paraît pas déplacé dans ce cas précis, comme la suite s'attachera à le montrer.

2. Sur les aspects « utopiques » des entreprises de Hartlib, voir Davis 1981. Selon J. C. Davis, c'est l'appel à l'institution et au magistrat, donc à la discipline et à l'ordre pour accomplir la réforme projetée, accompagné par un pessimisme modéré quant à la nature humaine, qui rattache le plus directement Hartlib à la pensée spécifiquement utopique.

part, et d'autre part, la façon dont la pluralité des traditions et des origines intellectuelles de l'Occident, leur décalage et leur jeu a pu contribuer à ouvrir l'espace des possibles pour ces réformateurs¹. À ce niveau réflexif, la manière elle-même originale de penser l'originalité et la rupture avec le passé, fournit peut-être un éclairage oblique sur certains aspects de ce qu'on pourrait appeler la préhistoire immédiate de l'idée de progrès.

Protestant polonais d'ascendance probablement allemande (par son père) et anglaise (par sa mère), Samuel Hartlib, né à Elbing à la fin du xvi^e siècle et mort à Londres en 1662, se décrivait lui-même comme un agent de la réforme universelle et de l'avancement du savoir. D'origine obscure², il fait partie de la « génération perdue » des Protestants d'Europe centrale condamnés à la difficile vie d'exilés par les ravages de la Guerre de trente ans³. Présent en Angleterre dès 1628, actif dans les années 1630, il devient une figure majeure de la scène intellectuelle et politique anglaise au moment de la période révolutionnaire qui s'ouvre en Angleterre au début des années 1640 par une crise ouverte entre le Roi et le Parlement, bientôt suivie par la guerre civile, et qui s'achève en 1660 avec la restauration des Stuarts. L'« interrègne », que les historiens anglais se sont longtemps refusés à qualifier de période révolutionnaire, et qui en présente pourtant rétrospectivement toutes les caractéristiques, représente un moment décisif dans l'histoire de l'Angleterre et de l'Europe moderne. La crise politique et religieuse et la victoire du Parlement et des Protestants radicaux délimite un moment singulier caractérisé par une liberté d'expression et un déploiement des énergies réformatrices sans équivalent dans l'histoire moderne de l'Angleterre. Pour l'internationale protestante, d'obédience généralement calviniste, dont Hartlib fait

1. Au sens où il est possible de soutenir que celui qui sert deux maîtres à la fois peut se révéler paradoxalement plus libre que celui qui n'en sert qu'un.

2. Peu d'éléments biographiques concernant la première partie de la vie de Hartlib ont été découverts depuis les premiers travaux du pionnier des études hartlibiennes, George Turnbull, au début du siècle dernier. Voir Turnbull 1919, ainsi que Turnbull 1947.

3. Pour une analyse détaillée de l'esprit de cette génération et de l'influence de la Guerre de trente ans sur leur vision du monde, voir l'article de Hugh Trevor-Roper, « Three Foreigners : The Philosophers of the Puritan Revolution », dans Trevor-Roper 1984.

partie, les temps semblent mûrs pour mettre en chantier, en commençant par l'Angleterre, un programme grandiose de réforme sociale, politique, et économique qui doit conduire à la Réforme universelle.

Le point de départ de ces réformateurs est un diagnostic déjà bien établi dans les cercles intellectuels réformés : l'ignorance populaire est un allié puissant de l'Église « papiste » de l'Antéchrist qui, en corrompant la source pure de la tradition chrétienne, répand l'idolâtrie et la superstition en Europe. Pour certains idéologues protestants de la première moitié du xvii^e siècle, il y a donc une convergence naturelle entre la régénération spirituelle de la Réforme, le progrès des sciences et des arts dont Bacon et Descartes sont les prophètes, et la diffusion universelle du savoir. Tous les réformateurs ne partagent pas cette vision optimiste et les points de tension et de friction, par exemple avec le mouvement humaniste au début de la Réforme, puis avec le « matérialisme scientifique » au xvii^e siècle, sont bien connus. Il est important de reconnaître la possibilité de cette convergence, qu'une fraction de l'intelligentsia protestante défend alors avec passion.

La première génération du protestantisme, particulièrement dans le courant marqué par l'enseignement de Calvin, était hantée par le sens du péché, de la chute, et de la misère de l'homme devant son Dieu. Le refus intégral du salut par les œuvres et de toute médiation humaine, le sentiment angoissant de l'indignité de l'homme culminaient chez Calvin dans la réactivation de la doctrine « augustinienne » de la prédestination. La redécouverte du scepticisme ancien au xvi^e siècle et son usage apologétique dans les polémiques interconfessionnelles¹ ne prédisposait guère non plus le premier protestantisme à embrasser avec enthousiasme le projet optimiste d'un renouvellement des sciences et d'un progrès matériel. Que s'est-il passé ? Dans une large mesure, la transformation a été opérée par la réactivation et l'interprétation nouvelle d'un élément traditionnel du Christianisme : l'élément apocalyptique de l'eschatologie chrétienne, qui permettait de penser, au niveau collectif de l'humanité élue, ce qui demeurait inconcevable sur le plan doctrinal du salut personnel

1. Richard Popkin a consacré une partie de son œuvre importante à étudier l'onde de choc de cette redécouverte dans le monde intellectuel moderne. En particulier, voir Popkin 1979.

du Chrétien. La lecture providentielle de l'histoire sacrée¹, la spéculation sur les textes apocalyptiques et prophétiques de la tradition biblique, la promotion d'une lecture littérale de la Bible, et en particulier de l'Ancien Testament, ont certainement contribué à apprivoiser une forme d'optimisme théologique d'abord largement étrangère à la tradition protestante. L'insistance sur cet élément de l'eschatologie néo-testamentaire permet alors de retrouver le sens collectif et messianique du Christianisme primitif, en reprenant contact avec ses origines judaïques². Outre l'aspiration au salut individuel dans l'autre monde, il y a la perspective et l'attente de la réalisation dans ce monde-ci, sur cette terre, du règne millénaire de Christ et de ses fidèles promis dans la Révélation de Patmos, l'Apocalypse de Jean, et qui doit précéder le Jugement³. Cette lecture de l'histoire sacrée rend également possible la contamination des textes apocalyptiques par la thématique d'une restauration édénique : comme la première venue du Christ, nouvel Adam, rachetait la faute du vieil Adam, la seconde venue pourrait signifier une forme de retour de l'humanité élue au Jardin. C'est la raison pour laquelle Hartlib et ses compagnons se croient autorisés à mettre inlassablement en parallèle le progrès spirituel de l'âme et le confort matériel des corps, et à conjuguer dans leur programme l'expansion des richesses à l'édification chrétienne. De façon remarquable, le terme de bonheur (*happiness*) revient plus fréquemment dans leurs écrits que ceux de « joie » et de « gloire », dont la connotation spécifiquement spirituelle est plus marquée. Le modèle

1. Dont Alexandra Walsham a magistralement montré qu'elle n'était pas la propriété exclusive d'un groupe confessionnel, mais qu'elle imprégnait profondément la pensée tant savante que populaire en Angleterre à l'époque moderne. Voir Walsham 1999. *The History of the World* de Sir Walter Raleigh était cependant une référence particulièrement prisée dans l'entourage de Hartlib.

2. Un des arguments polémiques mobilisés par les critiques juives du Christianisme s'attache en effet à dénoncer la conception « égocentriste » et individualiste du salut, caractéristique (selon ces critiques) de la pensée chrétienne.

3. « Je peux montrer cent textes des Écritures, qui prouvent clairement qu'une telle Réforme doit venir avant le Jour du Jugement » [Plattes 1970, p. 89], proclame Gabriel Plattes dans *A Description of the Famous Kingdome of Macaria*, reproduit dans le recueil de nombreux textes de Hartlib et Dury par Charles WEBSTER, dir. (1970). Hartlib et Dury ont collaboré à l'écriture de certains textes, mais l'attribution précise n'en est pas certaine. Pour cette raison, les œuvres sont référencées dans la bibliographie sous le nom des deux auteurs.

de l'« homme parfait » promet l'expérience d'un bonheur qui renvoie conjointement à la sanctification de l'âme et au bien-être du corps, et ainsi de court-circuiter les aspects traditionnellement plus ascétiques et dualistes du Christianisme qui pouvaient nourrir un souci exclusif pour le destin de l'âme au détriment du corps. « Et ainsi nos enfants et nous-mêmes seront tous parfaitement heureux » [Plattes 1970, p. 90] : ces mots concluent adéquatement le dialogue utopique de *Macaria*. La promotion fréquente dans l'entourage de Hartlib de l'interprétation de l'avènement du Royaume de Christ sur la terre comme une restauration paradisiaque renouvelle donc l'interprétation du rôle et du statut d'Adam au jardin d'Éden, ainsi que du sens même de la Chute, conçue comme intégralement réversible. C'est ici que la convergence avec le programme philosophique de Francis Bacon devient manifeste.

Deux textes inachevés et fragmentaires, le *Valerius Terminus* et *The New Atlantis*, dans une œuvre considérable déjà prédisposée à la dispersion et au fragment, montrent comment le chancelier et philosophe Francis Bacon (1562-1628) s'appuie sur l'exégèse pour établir trois propositions : premièrement, l'entreprise d'une science de la nature est intégralement compatible avec la doctrine chrétienne, car elle n'est pas l'effet d'un orgueil démoniaque (ou « Babelien ») ; deuxièmement, l'application de cette connaissance à la maîtrise et à la domination de l'ensemble de la création naturelle est légitime ; enfin, les temps sont venus de rompre avec le passé et d'entrer, grâce à la restauration des sciences, dans une ère radicalement nouvelle. Le premier point expose comment la souveraineté d'Adam sur le reste des créatures, explicitement octroyée par Dieu, reposait sur une science parfaite¹, un langage exprimant adéquatement la nature des choses et des êtres et des facultés intactes, qui ont été diminuées mais non pas anéanties par la Chute. Si Adam est le gardien de la nature dans le jardin, c'est un gardien éminemment actif². L'innocence édénique n'est donc en rien assimilable à un état d'ignorance et d'oisiveté béate. En distinguant soigneusement la connaissance divine, l'examen des

1. Bacon reprend ici le thème répandu du « savoir adamique ». Pour un développement sur ces idées à l'époque moderne, voir Bennett 1998.

2. Hartlib fera abondamment usage de l'image d'un Adam voué, dès le jardin, à l'amélioration des cultures.

arcanes des décrets divins (concernant la loi morale) et la connaissance humaine de la nature, Bacon effectue une double opération : il détourne l'entreprise de domination de la nature de toute condamnation théologique tout en montrant que c'est précisément cette finalité pratique et utilitaire de la connaissance qui la rend licite, et même recommandable.

Contre le privilège grec de la spéculation théorique, désintéressée et pure, Bacon mobilise alors une vision « hébraïque » de la science engagée dans le monde, perdue par Adam mais qui doit être retrouvée, prophétise-t-il, dans un temps proche. « La fin véritable de la connaissance est le rétablissement et la restauration de l'homme (du moins en grande partie) dans la souveraineté et la puissance [...] qui étaient les siennes dans l'état où il fut créé » [Bacon 1986, p. 30]. La critique de la stérilité du savoir scolastique mais aussi de la science ancienne par Bacon s'accompagne de la promotion de l'observation, de la collection des données naturelles et de la méthode inductive, qui doivent permettre une maîtrise technique des effets. D'autres lieux scripturaires sont appropriés par Bacon : d'une part, la figure de Salomon, et plus particulièrement la parole qui lui est attribuée dans le livre des Proverbes (Prov. 25, 2) : « La gloire de Dieu est de celer les choses, la gloire du roi est de les découvrir », que Bacon glose en ajoutant que « en disant le "Roi", Salomon veut dire l'homme¹ » [Bacon 1986, p. 27] ; d'autre part, la prophétie de Daniel (Dan. 12, 4) : « *Many shall run to and fro, and knowledge shall be increased*² » joue un rôle central dans l'argumentation de Bacon et elle devient le schibboleth du cercle de Hartlib, inlassablement répétée et reprise. Bacon pense pouvoir l'interpréter à la lumière de la « restauration » encore toute récente de la navigation et du commerce à l'échelle du monde³.

1. Dans le *Nouvel Organon*, Bacon élaborera le thème d'un jeu de cache-cache entre l'homme et Dieu. Voir aussi les *Cogitata et Visa* : « Comme si la divinité prenait plaisir au jeu innocent et sans malice des enfants qui ne se cachent que pour se faire trouver et que, dans son indulgence et dans sa bonté envers les hommes, elle eût choisi l'esprit humain pour jouer avec elle à ce jeu » [Bacon 1987, p. 193].

2. « Beaucoup courent ici et là, et la connaissance sera augmentée ».

3. « Comme si l'ouverture du monde par la navigation et le commerce, et l'exploration plus avant de la connaissance devaient se rencontrer au même moment, à une même époque » [Bacon 1986, p. 28]. Les traductions françaises de la Bible n'autorisent pas cette interprétation de Daniel, très singulière. Bacon sépare nettement

Ainsi, les signes des temps prouvent pour Bacon — par ailleurs peu enclin aux spéculations millénaristes, notamment sous leurs aspects sociaux et politiques — et ceux qui le suivent sur ce point, que l'époque d'une régénération adamique est venue, et que le progrès décisif des sciences et des techniques qu'il pressent est une « œuvre vraiment divine », autorisée et même positivement commandée et promise par Dieu. La tradition biblique dans laquelle il s'inscrit lui permet paradoxalement de renverser, sous la figure d'une restauration — une renaissance « originaire » ou « hébraïque » — le rapport aux sciences et aux arts anciens et d'insister sur la nouveauté, et le caractère inouï et original des temps à venir¹. Nous autres, qui venons après eux, sommes en un sens décisif plus « anciens » que les Anciens, qui étaient les contemporains de la jeunesse du monde : plus expérimentés, plus savants, mieux fournis en données naturelles, nous devons dépasser les anticipations frustes et désespérément spéculatives qui caractérisaient le premier âge de la science et fonder sur de solides observations notre connaissance des causes et des effets naturels.

Les membres du cercle de Hartlib partagent la conviction que le progrès matériel et le progrès spirituel ont une même source : la diffusion la plus large possible du savoir. Mais il s'agit, en suivant les leçons et les inflexions de Bacon, d'un savoir utile, essentiellement pratique ou susceptible d'être mis aussitôt en pratique : un savoir fructifère (ou « lucrifère ») autant que « lucifère », entraînant à sa suite l'amélioration de la production agricole et minière, le développement des arts et du commerce, l'accroissement des richesses et le perfectionnement de la médecine². Comme l'explique avec concision John Dury, le plus proche collaborateur de Samuel Hartlib, dans *The Reformed School* : « Aucun savoir ne doit être considéré comme une science véritable parmi les hommes, s'il n'est utile à l'humanité pour remédier aux défauts qui nous privent d'une part de notre bonheur naturel » [Hartlib 1970e, p. 151].

les deux membres de phrases et interprète le premier membre comme référant à la circumnavigation et non pas à la lecture du livre.

1. Comme en témoigne la dédicace du *Novum Organum* qui insiste sur le caractère « vraiment neuf » (*quite new*) de l'entreprise.

2. L'augmentation de la longévité humaine est un projet cher à Bacon. Pour le lien entre les baconiens anglais, Hartlib, et l'histoire de la médecine, voir Webster 1975.

La philosophie empiriste et « techniciste » de Bacon devient une source directe d'inspiration pour Hartlib, parce qu'elle explique le lien de cause à effet entre la diffusion de la connaissance et la prospérité matérielle, dans la même mesure et de la même façon que la diffusion active du savoir chrétien (la parole de Dieu) doit produire une régénération spirituelle effective. Pour Hartlib, comme pour Comenius, le savoir profane et la science chrétienne, loin d'opposer la chair à l'esprit, partagent un même destin providentiel et libérateur, et la foi dans cette conjonction remarquable est soutenue par la conviction que le temps du Royaume est proche, sans doute bien plus proche pour Hartlib qu'il ne l'était pour Bacon¹, et qu'il importe de le faire advenir. Pour Hartlib comme pour Comenius, « le temps est venu, plus que jamais auparavant, à la fois d'espérer et de tenter de plus grandes choses » [Comenius 1969, p. 22].

Le climat de crise religieuse et politique aiguë qui caractérise l'Angleterre pendant la période révolutionnaire est en effet particulièrement propice à l'interprétation messianique des temps, que l'avènement de la Réforme un siècle plus tôt avait déjà réactivée. L'assimilation systématique de l'Angleterre à la nation élue par les protestants radicaux commande l'application directe du récit vétérotestamentaire, et notamment de l'Exode², à la situation contemporaine. L'intervention directe de la providence divine dans le cours des événements est si manifeste pour Hartlib, comme pour nombre de ses contemporains, que manquer de saisir l'occasion présente reviendrait à renier l'espérance du salut promis par l'Alliance divine (le *Covenant*), comme il l'expose dans *Englands Thankfulness* en 1642 : « Les fondations sont posées, sur lesquelles de nombreuses générations bâtiront ; au lieu de la peur, une grande porte d'espoir s'est ouverte pour nous » [Hartlib 1970b, p. 92].

En 1641, le Parlement est dans la position exceptionnelle qui doit permettre, selon Hartlib, une réforme verticale (par le haut) de l'Église, de l'État et de la société anglaise. En dépit de l'accent apparemment démocratique et de l'inspiration philanthropique qui caractérisent la plupart de ses projets, Hartlib prétend saisir l'occasion qui se pré-

1. Hartlib et Dury s'aventuraient même à dater précisément le début des temps nouveaux pour l'année 1655-56 !

2. Voir Walzer 1985.

sente, même s'il faut pour cela contraindre et imposer autoritairement ce que chacun devrait raisonnablement souhaiter voir advenir. L'expérience initiale de la Réforme en Angleterre, qui avait été d'abord imposée par un fait du prince (Henri VIII) à des sujets parfois récalcitrants, constitue un précédent commode. L'appel direct à l'autorité et au patronage du magistrat attire l'attention sur le paradoxe de la situation de crise politique, qui, au nom d'une révolte du peuple, du pays et des élites locales contre l'autorité centralisatrice d'un monarque suspecté de tendre à un gouvernement absolu, aboutit de fait à un renforcement de l'autorité centrale. C'est cette situation profondément originale, paradoxale dans l'histoire anglaise, et apparemment providentielle qui décide Hartlib à s'adresser au Parlement pour l'appeler à réaliser en Angleterre le modèle de la société protestante, à la fois matériellement prospère et spirituellement saine, à partir de laquelle la Parole pourra se répandre, par une sorte de capillarité irrésistible, d'abord en Europe puis dans le monde entier. La conversion successive des Juifs, des Turcs et des païens doit alors signaler l'imminence du retour millénaire du Christ sur la terre. On comprend mieux, dans ce contexte, le ton prophétique et insistant avec lequel Hartlib s'adresse généralement au Parlement (les « Sénateurs d'Israël »). Comme Israël, le destin national de l'Angleterre dépasse le cadre de ses frontières pour atteindre une portée universelle. Il y a donc une entière compatibilité entre les vœux de grandeur nationale que forment Hartlib et ses collaborateurs et un internationalisme dont il ne perçoit pas la tension possible avec le premier objectif.

En quoi consistent ces projets et l'activité du cercle de Hartlib ? La production, mais surtout la diffusion des savoirs est la clef de tous les progrès, ce qui explique la place prééminente accordée à la réforme de l'éducation par Hartlib et son association très étroite avec Comenius au début des années 1640. La réforme de l'éducation, entendue au sens le plus large, consiste à organiser la distribution, le partage et l'enseignement des savoirs à une échelle inédite. Mais ces projets ne se limitent pas, loin s'en faut, à la réforme pédagogique. Hartlib s'était déjà illustré comme le secrétaire infatigable et autoproclamé de l'internationale protestante : homme de réseaux et de contact, il est avant tout un entremetteur et un intermédiaire, comme peut l'être

au même moment Marin Mersenne à Paris. Un de ses objectifs principaux était de bâtir un réseau de patronage financier et politique qui mettrait en relation les pourvoyeurs d'idées neuves et les moyens de les réaliser.

Une étape importante du programme consiste à institutionnaliser l'innovation scientifique et technique, sur le modèle de la « Maison de Salomon » décrite par Bacon dans *The New Atlantis* ou du « *College of Light* » de Comenius, pour lequel le temple de Jérusalem peut servir d'inspiration¹. L'apport propre de Hartlib réside dans le croisement du modèle de l'Académie, qui offrirait des conditions propices au travail intellectuel avec le modèle du marché ou d'une bourse aux informations, inspiré en partie par le « Bureau d'adresse » de Théophraste Renaudot à Paris. Dans les « Considérations en vue de l'accomplissement heureux de la Réforme de l'Angleterre » (*Considerations Tending to the Happy Accomplishment of Englands Reformation*, 1647), Hartlib préconise l'établissement de deux « Bureaux d'adresse » (*Offices of Adresse*) : un « bureau d'adresse pour les commodités » (*Office of Adresse for Accommodations*), naturellement situé à Londres, devrait être à la fois une sorte de bourse économique et de marché centralisant l'offre et la demande de marchandises rares, mais aussi d'emploi et de services ; il remplirait en quelque sorte les fonctions modernes des petites annonces, de la réclame et d'une agence pour l'emploi. D'autre part, un « bureau d'adresse pour les communications » (*Office of Adresse for Communications*), situé à Oxford, doit être établi pour « les communications en matière de religion, de science, et tout ce qui concerne les inventions ingénieuses, objets de contemplation et de plaisir pour l'esprit à cause de leur étrangeté et de leur utilité pour la vie de l'homme ». À cette agence de renseignement, ouverte à tous les publics, serait dévolue la tâche éminemment pratique de contribuer à augmenter « la masse des connaissances [disponibles] susceptibles d'être utile à chacun en diverses occasions » [Hartlib 1970a, p. 133].

Une triple conviction nourrit ce projet : il y a un commerce des idées, au sens où l'information peut être traitée comme une marchandise² ; la circulation et l'agitation des idées est nécessaire au progrès

1. Cette famille d'idées entre en ligne directe dans la généalogie de la *Royal Society of London*, fondée à la Restauration. Voir Turnbull 1953, p. 101-130.

2. Dans l'esprit de Hartlib, cela signifie que les idées peuvent et doivent être échan-

intellectuel, spirituel et humain, ce qui tend à exclure le secret et la rétention d'information¹; enfin, l'augmentation du savoir est une entreprise nécessairement collective et universelle². William Petty, dans le *Conseil de W. P. à M. Samuel Hartlib au sujet de l'avancement de certaines parties du savoir*, résume l'esprit et l'objectif de l'entreprise : « Que les entreprises et les esprits ingénieux cessent d'être dans le monde comme autant de braises ou de flambeaux épars » [Petty 1647, p. 2], et que, selon l'image favorite de Bacon, de la conjonction d'une multitude de chandelles jaillisse une grande lumière.

Le centre de gravité des innovations du programme hartlibien demeure cependant la réforme institutionnelle et nationale de l'éducation en Angleterre, telle que son ami John Dury et lui-même l'exposent systématiquement en 1650 dans *l'École réformée (The Reformed School)* puis en 1653 dans *Quelques propositions en vue de l'avancement du savoir (Some Proposals towards the Advancement of Learning)*. Comme on l'a vu, cette entreprise est motivée par la conviction que seule l'éducation universelle rendra possible la Réforme universelle, la paix (d'abord entre les Protestants) et une tolérance limitée.

Pour ces révolutionnaires protestants, la Réforme est un projet radical de transformation de la société qui suppose la régénération des individus qui la composent. Face aux contraintes que leur impose le « matériau humain », toujours récalcitrant auquel ils sont confrontés, ils proclament leur volonté de s'occuper tout spécialement du cas des enfants. Là encore, la tradition biblique n'est pas dépourvue de ressource pour penser l'institution originale de la société sur de nou-

gées, plutôt sur la base d'un troc que d'une transaction pécuniaire. Bacon, à travers la parabole de la pomme d'Atalante qu'il reprend des *Métamorphoses* d'Ovide, mettait également en garde contre la tentation du profit personnel et immédiat : la dignité de la lumière, créée par Dieu le premier jour, ne saurait souffrir cette déchéance. Le motif alchimique est également clairement perceptible.

1. Il y a ici un point de retournement radical de la tradition hermétique, mais aussi une attaque directe contre la tradition, économiquement rationnelle, des « monopoles » et des « secrets de fabrication », difficile à soutenir dans un temps où la propriété intellectuelle n'est nullement garantie. Seule une idéologie forte, soutenue par une conviction religieuse, permet à Hartlib de défendre l'idée d'une libre circulation des idées. Voir Greengrass 1994.

2. Le lien avec l'universalisme sotériologique, proprement religieux, est ici particulièrement clair.

velles bases. La sagesse hébraïque de l'Exode commandait à Israël l'errance prolongée dans le désert avant d'entrer en terre promise, afin que la génération des Hébreux nés en terre égyptienne puisse par sa disparition complète rendre possible la régénération complète voulue par Dieu. De la même façon, il faut laisser mourir la génération corrompue des idolâtres anglais, et s'appliquer à former un avenir encore vierge de toute corruption. C'est le constat implacable de tous les réformateurs sociaux et religieux qu'exposent Dury et Hartlib dans *The Reformed School* : « s'occuper directement de la multitude des gens âgés qui sont désormais établis et accoutumés aux voies qu'ils ont choisies, et s'imaginer qu'on peut les en distraire, revient à tenter l'impossible [...] ; il n'y a pas d'autre moyen que de s'occuper des jeunes, avant qu'aucune habitude corrompue ou orientation perverse ne prenne racine en eux » [Hartlib 1970e, p. 141]. Il faut instruire, modeler les enfants dans ces voies nouvelles, pour contraindre la société à s'engager sur la voie du changement espéré.

C'est également la conviction de Comenius, le grand Réformateur de l'éducation, que Hartlib parvient à convaincre de s'installer en Angleterre en 1641-42, et dont il fait traduire certains des ouvrages, notamment *A Reformation of Schooles* en 1642. L'idée fondamentale de Comenius est de pouvoir « enseigner tout à tous » [Comenius 1992, p. 29], grâce à une méthode universelle, mais qui soit adaptée à chaque niveau aux capacités de l'enfant. L'élément le plus saillant et le plus original de ce programme, repris en partie et transformé par Hartlib, réside dans la description d'un modèle complet (on peut dire un système) d'éducation nationale. Il repose sur une succession de quatre cycles de six années : école du giron maternel (famille), école élémentaire (commune), un gymnase (dans chaque ville), une académie (dans chaque royaume), à laquelle il faut ajouter « une école des écoles », un collège didactique dédié à l'avancement des savoirs, mais aussi à la manière de les enseigner. L'éducation élémentaire doit être universelle, accepter garçons et filles, sans distinction de classe, et se dérouler en langue maternelle. Hartlib et Dury reprennent dans les *Propositions* l'idée d'une éducation au contenu en grande partie commun, mais en l'adaptant à la réalité sociale anglaise. « Premièrement, il devrait y avoir des écoles élémentaires dans toutes les parties de la nation » [Hartlib 1970d, p. 182]. Tous les enfants doivent rece-

voir une instruction élémentaire, même si elle est socialement différenciée. Outre ces écoles « élémentaires » et communes destinées au plus grand nombre, des écoles techniques spécialisées (*Mechanical schooles*) devraient s'attacher à former les membres d'une classe artisanale compétente (*The middling sort of people*), tandis que des écoles réservées à la noblesse petite ou grande (*Noble schooles*) formeraient les membres de cette classe à accomplir les tâches administratives et publiques qui sont traditionnellement dévolues à l'aristocratie et à la *Gentry*. Cette division des écoles repose, dans l'esprit de Dury, sur un principe plus fonctionnel que social. Il s'agit moins de préserver en l'état la stratification sociale antérieure que de s'assurer que « tous les membres [de la République / Commonwealth] soient utiles au corps » [Hartlib 1970d, p. 182]. Il existe une disposition pour la fondation d'un quatrième type d'école, pour « entraîner certains dans l'art d'enseigner les autres, qui devraient être appelées écoles d'enseignants et de prophètes » [Hartlib 1970d, p. 182]. L'extension de la scolarisation doit être accompagnée de la formation adéquate d'une classe d'enseignants et d'une classe d'inspecteurs ou de superviseurs (des « scholarques ») destinés à contrôler la qualité de l'enseignement. En dépit de la division et de la hiérarchisation des écoles, Dury et Hartlib maintiennent fortement l'idéal de l'unité et de l'universalité de l'éducation, qui s'articule à un modèle original de républicanisme lui-même porté par une vision de la cité chrétienne.

Si l'utilité d'enseigner les sciences est de rendre les hommes propres à être de bons membres d'une république [...] alors l'éducation des hommes devra être ordonnée par les mêmes principes communs du droit, de la raison et de l'équité, et par conséquent le cours de l'instruction qui les rend propre à ce service, qu'ils se doivent les uns aux autres et au public, devra être fondamentalement le même pour tous, dans toutes les écoles [Hartlib 1970d, p. 183].

L'idéal « patriotique » qui anime le projet de Hartlib et Dury articule étroitement républicanisme classique et altruisme chrétien, charité et vertu civique : la vie de l'individu est consacrée au service de ses concitoyens, de ses coreligionnaires et du bien public, d'abord parce qu'elle appartient avant tout à Dieu. Le désir d'œuvrer pour la gloire de Dieu, non pas la *philia* classique, doit motiver les actes, mais la

gloire de Dieu doit être manifestée par les œuvres publiques, « car Dieu est le même pour tous, il est une seule vie pour tous, et tous peuvent et doivent prendre un intérêt identique à lui » [Hartlib 1970c, p. 99].

Une des fins de l'éducation est d'inculquer au moins les rudiments de cette notion du « bien public » à l'ensemble des citoyens. Une raison supplémentaire d'instaurer un « programme minimal » commun à tous les types d'éducation tient dans le degré d'instruction nécessaire, selon Hartlib, à l'existence chrétienne : il faut être au moins capable de lire les Écritures et de comprendre leur message fondamental. Les « qualifications communes » (*Common qualifications*) que l'éducation doit assurer à *chaque enfant* sont cependant beaucoup plus étendues que la seule fin évangélique pourrait l'exiger ; elles doivent également le rendre capable de se situer dans le monde créé par Dieu et de s'y rendre utile. La conjonction du pragmatisme baconien, de l'impératif de propagation universelle de la foi et d'un idéal républicain qui puise à des sources classiques résulte dans un « nouveau modèle d'éducation » (*A New Modell of Education*) profondément ambitieux et original, qui culmine dans une entreprise de réforme des universités. Les membres du cercle de Hartlib sont particulièrement actifs dans les projets qui visent à établir de nouvelles universités à Londres et à Dublin, mais ils cautionnent également une réforme radicale des cursus, par l'introduction massive des sciences et des arts. Hartlib promeut ainsi l'agriculture, la navigation, la minéralogie et la métallurgie au rang de matières scolaires d'intérêt public.

La plupart des projets de Hartlib et de ses compagnons, dont une esquisse partielle a été proposée ici, n'ont jamais vu le jour, ou ont été condamnés à une demi-existence éphémère, et la restauration de la monarchie en 1660 a mis un terme presque définitif aux espoirs de ces inlassables réformateurs. Considérés dans leur ensemble, ils dessinent cependant un projet général profondément novateur, non seulement par son contenu, mais aussi par la conscience très vive que ses promoteurs avaient développée de l'originalité de leur entreprise et de l'ampleur de la rupture qu'ils opéraient avec l'ensemble du passé historique. J'espère avoir montré, au moins de façon oblique, comment la mobilisation de certaines des ressources intellectuelles

de la tradition biblique et leur ré-interprétation créatrice, ont conféré à Samuel Hartlib, ses inspireurs et ses collaborateurs, le degré d'audace indispensable à l'élaboration de leurs projets et permis de justifier l'affranchissement des contraintes d'un cadre traditionnel et traditionaliste, en faisant appel, paradoxalement, à l'une des traditions les plus prégnantes dans l'histoire occidentale, la tradition biblique.

Bibliographie

- BACON Francis (1986), *Valerius Terminus*, François VERT, trad., Paris, Klincksieck.
- BACON Francis (1987), *Récusation des doctrines philosophiques et autres opuscles*, éd. bilingue et trad. Georges ROMBI et Didier DELEULE, Paris, Presses Universitaires de France.
- BENNETT Jim et MANDELBROTE Scott (1998), *The Garden, the Ark, the Tower, the Temple*, Oxford, Museum of History of Science Press.
- COMENIUS Jan Amos (1969), *A Reformation of Schooles*, Merton, Scholar Press Limited [Londres, 1642].
- COMENIUS Jean Amos (1992), *La Grande didactique*, M.-F. BOSQUET, D. SAGET et B. JOLIBERT, trad., Paris, Klincksieck.
- DAVIS J. C. (1981), *Utopia and the Ideal Society, A Study of English Utopian Writing 1516-1700*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HARTLIB Samuel et DURY John (1970a), *Considerations Tending to the Happy Accomplishment of Englands Reformation*, dans Charles WEBSTER, dir., *Samuel Hartlib and the Advancement of Learning*, Cambridge, Cambridge University Press [1647].
- HARTLIB Samuel et DURY John (1970b), *Englands Thankfulness*, dans Charles WEBSTER, dir., *Samuel Hartlib and the Advancement of Learning*, Cambridge, Cambridge University Press [1642].
- HARTLIB Samuel et DURY John (1970c), *Motion tending to the Publick Good*, dans Charles WEBSTER, dir., *Samuel Hartlib and the Advancement of Learning*, Cambridge, Cambridge University Press [1642].
- HARTLIB Samuel et DURY John (1970d), *Some Proposals towards the Advancement of Learning*, dans Charles WEBSTER, dir., *Samuel Hartlib and the Advancement of Learning*, Cambridge, Cambridge University Press [1653].
- HARTLIB Samuel et DURY John (1970e), *The Reformed School*, dans Charles WEBSTER, dir., *Samuel Hartlib and the Advancement of Learning*, Cambridge, Cambridge University Press [1650].

- GREENGRASS Mark, LESLIE Michael et TAYLOR Timothy (1994), *Samuel Hartlib and Universal Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PETTY William (1647), *The Advice of W. P. to Mr Samuel Hartlib for the Advancement of some particular parts of Learning*, Londres, Wing (2^e éd.) n° P1914.
- PLATTES Gabriel (1970), *A Description of the Famous Kingdome of Macaria*, dans Charles WEBSTER, dir., *Samuel Hartlib and the Advancement of Learning*, Cambridge, Cambridge University Press [Londres, 1641].
- POPKIN Richard H. (1979), *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*, Berkeley, University of California Press.
- TREVOR-ROPER Hugh (1984), *Religion, Reformation and Social Change*, Londres, Secker and Warburg [1^e édition 1972].
- TURNBULL George Henry (1919), *Samuel Hartlib, with Special Regards to his Relations with J. A. Comenius*, Londres, s.n.
- TURNBULL George Henry (1947), *Hartlib, Dury, Comenius, Gleanings from Hartlib's Papers*, Liverpool, University Press of Liverpool.
- TURNBULL George Henry (1953), « Samuel Hartlib's influence on the early history of the Royal Society », dans *Notes and Records of the Royal Society of London*, Vol. 10, Londres.
- WALSHAM Alexandra (1999), *Providence in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press.
- WALZER Michael (1985), *Exodus and Revolution*, New York, Basic Books.
- WEBSTER Charles (1975), *The Great Instauration*, Londres, Duckworth.

Les ré-écritures élisabéthaines ou la perpétuelle genèse d'un mythe : le labyrinthe

Sophie Alatorre

Études Anglophones, Université de Provence, Aix-Marseille I

Introduction — L'endroit et l'envers d'un mythe renaissant : le labyrinthe

En guise de préliminaire, nous pourrions faire nôtre cet avant-propos paru dans un volume consacré aux *Antiquités imaginaires* :

L'antiquité n'est pas [...] un corpus clos de mythes, de formes et de textes qu'on pourrait reproduire. Elle est certes un monde achevé, mais elle est aussi plurielle dans notre regard car elle porte l'histoire des figures successives qu'elle revêt au fil des siècles qui, de la Renaissance à nos jours, l'ont à chaque fois réinventée [...]. Toujours recomposée, l'Antiquité est en ce sens autant imaginaire que réelle, sans que ces deux adjectifs s'opposent comme l'Illusion à la Vérité [Hoffman 1996, p. v-vi].

Notre démarche va consister à mettre en regard deux sources, celle de Pline et de son *Histoire naturelle*, et celle d'Ovide, auteur des *Métamorphoses*, privilégiant la figure du labyrinthe¹, au carrefour de l'Histoire et du fabuleux. Car c'est à partir des fondations de l'élaboration d'une histoire, majuscule ou minuscule, qu'il est ensuite possible de comprendre comment la signification d'un symbole répond aux contraintes d'un hypothétique public, comment elle est cependant transmise de manière originale grâce à l'art de l'adaptation, du détour,

1. En anglais, ce terme est rendu par « *maze* », mot d'origine populaire, ou par « *labyrinth* », dont l'étymologie latine trahit les connotations savantes.

ou de l'adaptation détournée. Michèle Dancourt ne contredirait sans doute pas cette approche, elle qui confiait encore récemment à ses lecteurs : « L'investissement dans le mythe tourne le dos, dit-on, à l'Histoire, mais elle le rattrape apparemment : les métamorphoses du mythe ont une histoire propre qui entretient un jeu de miroirs complexe avec l'Histoire » [Dancourt 2002, p. 184].

Si le mythe du labyrinthe apparaît parfois à l'endroit dans l'univers de la Renaissance anglaise, c'est à l'envers qu'il délivre ses secrets les plus révélateurs d'un imaginaire qui colore les faits et gestes de la société élisabéthaine. Le seizième siècle, époque charnière, empreinte de nostalgie et d'impulsions progressistes, puisa ses modèles dans un monde mythique, à jamais perdu, qu'il fallait recréer pour pénétrer dans les Lumières. Alors que, de nos jours, les faits extirpés de leur passé sont soumis à l'analyse critique la plus rationnelle possible, pour les Renaissants « la grande tripartition, si simple en apparence, et tellement immédiate, de l'*Observation*, du *Document* et de la *Fable*, n'existait pas » [Foucault 1999, p. 141], comme l'a rappelé Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*. Outre-Manche, les traditions des Anciens proliférèrent au sein d'une culture insulaire et décalée, déviant de l'univers mental qui caractérisait l'Europe continentale. Cette efflorescence de symboles, exotériques ou ésotériques selon la manière dont ils étaient perçus, ne peut être pleinement saisie que par le truchement de ses origines. Aussi est-il nécessaire, avant toute exploration des méandres labyrinthiques tels que les percevaient les Élisabéthains, de poser quelques jalons sans perdre de vue notre fil d'Ariane.

Pour ce faire nous partirons des contraintes imposées par le mythe du labyrinthe, puis nous aborderons une interprétation renaissante du mythe encore fidèle aux sources, avant, dans un troisième temps, de mettre en évidence les libertés prises par les artistes élisabéthains face à l'histoire originelle. À l'issue de cette étude, nous serons sans doute prêts à répondre à la question qui nous préoccupera tout au long de notre analyse : l'esthétique renaissante se joue-t-elle réellement des contraintes dans le but d'être originale, ou élève-t-elle la technique du plagiat au rang d'un art ?

Les contraintes dictées par une trame légendaire

La perspective historique, éclairant le mythe du labyrinthe en tant qu'édfice pharaonique, fut perpétuée par une kyrielle d'auteurs anglais, au début du dix-septième siècle. Dès 1616, dans un glossaire intitulé *An English Expositor : teaching the interpretation of the hardest words in our language*, John Bullokar livrait à ses lecteurs une définition du mot *labyrinth*, censée être objective et scientifique¹. Le labyrinthe était un monument intriqué fait de si nombreux tours et détours que quiconque s'y aventurerait ne pouvait pas en ressortir sans guide parfait, ou sans fil pour le diriger, un fil dont le bout devait être attaché à la porte d'entrée. L'auteur du dictionnaire se basait sur des données qu'il considérait comme authentiques, et qui lui permettaient d'effectuer des observations taxinomiques. Le mythe, fluctuant, s'effaçait alors derrière les solides fondations soulignées par les Anciens, soucieux d'établir les faits relatifs à l'Histoire... avant de conter des histoires. Les contraintes fortifiaient la fable. Ainsi, même dans un ouvrage d'exégèse et de vulgarisation mythologiques, tel que celui composé par George Sandys en 1632, et destiné à découvrir le sens caché des fables colportées par les Anciens, les lecteurs de la première moitié du dix-septième siècle pouvaient se voir confirmer le socle authentique de la fiction du labyrinthe². Dans ce dernier texte,

1. La définition originale indique : « *Labyrinth. An intricate building or place made with so many turnings and windings, that whosoever went into it, could neuer get out without a perfect guide, or a thred to direct him, the end of which threed must be tyed at the doore where he entreth. Some heathen Princes bestowed infinite charge, to build such deuices in a stately forme. There were fowre principall [labyrinths] in the world. The first in Egypt, made for a sepulcher of one of their Kings, or (as some write) in honour of the sunne. The second in the Iland of Candie, built at the commandement of King Mino* ». Voir Bullokar 1616. Le glossaire, comprenant 4156 définitions, est consultable sur microfilm. Un fac-similé de l'ouvrage a également été publié à Aldershot par Scolar Press, en 1967.

2. Le texte était le suivant : « *The Cretan Labyrinth was made in imitation of the Aegyptian; yet hardly comprising the hundreth part. Pliny writes that no tract thereof remeinded in his time : yet at this day the inhabitants undertake to shew it unto strangers. For betweene the ruines of Gortina and Grossius [Cnossus], at the foote of Ida; are as many Meanders, hewne out of the rock, under ground : in so much as not to be entred without a Conductor. I have heard a Marchant say, who had seene it, that it was so intricate and vast, that a Guide who for twenty yeares together had showne it to others, there lost himselfe and was never more heard off* ». Voir Sandys 1970, « Upon the eighth booke of Ovid's Metamorphosis », p. 382.

les faits ne souffrent ni l'ironie, ni la contestation. Le labyrinthe de Crète, où Thésée tua le Minotaure, était une imitation d'une bâtisse égyptienne. Les ruines apportent la preuve de sa splendeur passée. Les méandres taillés dans le roc fourvoient encore des guides crétois, à l'instar d'un homme qui après plus de vingt ans d'expérience à travers les virages de Candie s'est perdu pour toujours dans les détours. Sandys tient l'anecdote d'un marchand du coin, qui n'a plus jamais vu ce guide resurgir au grand jour. Traducteur et poète, l'écrivain confond le vrai avec le vraisemblable.

Cet interprète des légendes ovidiennes tenait à convaincre ses lecteurs de l'authenticité des faits : les indices géographiques sont précis, et l'anecdote est de nature édifiante. Mieux vaut ne pas être trop sûr de ses propres moyens, mieux vaut savoir rester humble devant les merveilles du monde. Le carcan du mythe porte en germe l'exégèse moralisante, qui rend les propos nouveaux. Ceux-ci, issus d'une longue tradition mythographique anglaise, dont l'acmé se situe pendant les seizième et dix-septième siècles, ne doivent rien au hasard. Ils reposent précisément sur les contraintes d'une légende héritée des Anciens, poètes démiurges créateurs de mythes. La création orale, volatile et métamorphique, épousa peu à peu les contraintes de l'écrit. L'histoire du labyrinthe devant enfin être lue, *legenda*, possède ses invariants qui tissent une trame inaltérable. Suivons donc les divers fils d'un récit riche en rebondissements.

Un beau jour, sur l'île de Crète, le roi Minos demanda à Poséidon, dieu de la mer, de lui accorder une faveur qui renforcerait l'éclat de son règne. Poséidon offrit au souverain un taureau blanc. Mais l'animal était d'une beauté telle que Minos ne put se résoudre à le sacrifier. En effet, la bête, qui aurait dû être une offrande destinée aux dieux, prit place parmi ses troupeaux. La vengeance de Poséidon fut bientôt exercée sur l'épouse de Minos, Pasiphaé, qui tomba amoureuse de l'animal à la blancheur immaculée. À ce moment, l'écriture collective de l'incorrect, du non-conventionnel, génère une attente, comblée par le conventionnel intervenant qui provoque l'action décisive du récit.

Celui-ci est incarné par un ingénieur, Dédale, alors au service de la reine. Pour l'aider, il construisit une vache de bois recouverte de cuir, qu'il disposa ensuite dans un pâturage de Gortyne. Pasiphaé se

glissa à l'intérieur de l'animal factice, et attendit la venue du taureau qui assouvit immédiatement les désirs de la reine. De cette union contre nature, fut engendré un monstre au corps d'homme, et à la tête de taureau : le Minotaure. Le roi horrifié décida de dissimuler le rejeton maudit. Ignorant le rôle d'entremetteur joué par Dédale auprès de sa femme, le tyran convoqua l'architecte, afin d'ériger un ouvrage tant admirable qu'effrayant, aux multiples détours inaccessibles. Dans cette prison serait reclus le fils adultérin. Le Labyrinthe s'éleva sur les rives crétoises. Le rejeton de Pasiphaé devant être nourri de chair fraîche, Minos trouva une solution. Pour venger la mort récente de son propre fils, à Athènes, il exigea des citoyens, tous les neuf ans, un tirage au sort qui enverrait quatorze jeunes gens en pâture au monstre. Mais un beau jour, le roi athénien Égée, qui n'avait plus aucune nouvelle de son fils Thésée depuis bien longtemps, le vit arriver à la veille du troisième carnage sacrificiel. Le jeune homme se déclara prêt à partir avec tout le groupe des malheureux adolescents pour tuer l'hybride créature. Il s'embarqua donc en direction du royaume de Minos.

Ce dernier les accueillit. À cet instant l'histoire du mythe joue avec les grands archétypes des comportements humains. Intervient l'incircouvable passage des amours malheureuses. À cette occasion, le jeune homme fut séduit par Ariane, l'une des filles de Minos et de Pasiphaé. La jeune femme tomba également sous le charme du valeureux fils d'Égée. Elle demanda conseil au vieux Dédale, pour voir par quels subterfuges l'Athénien pourrait triompher du Minotaure, sans se perdre dans les ambages de la prison. La princesse partit trouver l'Athénien, et lui remit une épée à double tranchant ainsi qu'une pelote de fil. Mais elle lui fit promettre que, lorsqu'il ressortirait des lacets, il la prendrait pour épouse. Thésée, à l'aube, s'aventura dans les détours du Labyrinthe, en prenant soin de fixer l'extrémité de l'écheveau à l'entrée du bâtiment. Déroulant le fil, il trouva enfin le Minotaure, et le tua. Puis il ressortit, prit la fuite, et emmena Ariane ainsi que sa sœur Phèdre. Mais alors, le héros ne respecta pas les contraintes de son serment de mariage. Un paradoxe peut d'ores et déjà être souligné : le thème de la contrainte bafouée est un grand classique des légendes, quelles que soient leur provenance, et il s'impose comme contrainte littéraire pour captiver l'attention du public. L'ori-

ginalité du mythe réside alors dans les effets produits par les ruptures de promesses. Dans la légende du labyrinthe, le traître abandonna sa promesse sur l'île de Naxos, pour séduire la jolie Phèdre. Quelques temps après, il fit escale à Délos où, avec tous ses compagnons, il célébra sa victoire en dansant. Ses pas retracèrent les voies courbes du Labyrinthe. Ce moment festif, libérateur, est naturellement une source tant récréative que re-créative. Il brise toute convention figée et permet toutes les audaces. Les mythes n'étant point dépourvus de contraintes morales en dépit de leurs originalités, il fallait que Thésée subisse un revers de la fortune. Celui qui avait bafoué sa belle amante oublia de prévenir son père qu'il avait bien supprimé le Minotaure, et qu'il rentrait donc sauf. L'étourderie fut fatale pour le vieil Égée : il se jeta du haut d'une falaise, n'ayant pas eu vent des exploits de son rejeton.

De nos jours encore existent des lectures simultanées de la fable, insistant sur le merveilleux, le moralisateur, le familier, ou le surprenant. À la Renaissance, les Anglais, contraints d'émuler les Anciens, de les surpasser même en tirant la substantifique moelle des mythes antiques, décident de broder à partir de ce thème imposé. Mélange d'ordre et de chaos, ils le reconvertissent en symbole tant moral qu'esthétique, supprimant quelques mythèmes, édulcorant quelques personnages, galvaudant les péripéties de Thésée. Ils ré-écrivent la légende pour imposer une figure susceptible de susciter un engouement non pas uniquement élitiste, mais aussi populaire. Ils disent le labyrinthe parce qu'ils y croient ; à force de l'imaginer, ils le voient. Leurs affabulations ne sont plus même des mensonges. Mais comme le rappelait Michel Foucault :

On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. Or le nom propre, dans ce jeu, n'est qu'un artifice : il permet de montrer du doigt, c'est-à-dire de faire passer subrepticement de l'espace où l'on parle à l'espace où l'on regarde, c'est-à-dire de les refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats [Foucault 1966, p. 25].

Entre contraintes et originalités : la glose renaissante

Métaphore sans référent réel, le mythe du labyrinthe est donc particulièrement ductile, ce qui explique sa longévité. Véhiculé d'abord par l'oral, il se transforme au fur et à mesure qu'il se raconte, et ses contraintes se métamorphosent au fil des siècles. Sans cesse répété et pourtant chaque fois différent, il semble voué à l'originalité qui sans être totale, reste constante. L'écrivain latin Pline l'Ancien (23-79 ap. J.-C.) répercuta en les galvaudant les données légendaires sur le dédale dans son *Histoire naturelle*, une référence pour les Renaissants anglais. Érasme, dans sa « Méthode d'instruction des élèves », affirmait d'ailleurs que « si l'on manque soit de loisir soit d'un nombre suffisant de livres, Pline à lui seul fournira une multitude de connaissances » [Érasme 1992, p. 442].

Pour ce dernier, il est nécessaire d'évoquer dans sa compilation le labyrinthe en tant que chef-d'œuvre réel, et non pas fictif¹. Il explique que Dédale devait son ingéniosité à un modèle insurpassable, celui du labyrinthe égyptien, dont il « n'imita que la centième partie² ». L'architecte, jusque-là modèle d'originalité, au sommet d'une esthétique du trompe-l'œil, commence à perdre de son prestige. De créateur original il devient peu à peu copieur contrit... et contraint. Pline décrit bien sûr les méandres des palais fortifiés égyptiens, sur lesquels s'appuya l'artisan pour élaborer en Crète un bâtiment aux détours inextricables. Cependant, l'écrivain ne s'attarde pas davantage sur l'édifice crétois. Ce référent architectural paradoxalement immatériel était-il alors perçu comme un enclos imaginaire, par opposition à l'authentique édifice de culte des pharaons, ou encore comme une parfaite expression d'une forme d'ingéniosité admirable mais dangereuse ? La forme enchevêtrée associée au palais de Minos s'apparentait-elle

1. « *Dicamus et labyrintho, vel portentosissimum humani inpendii opus, sed non, ut existimari potests, falsum. Durat etiam nunc in Aegypto in Heracleopolite nomo qui primus factus est ante annos, ut tradunt, III DC a Petesuchi rege sive Tithoe, quamquam Herodotus totum opus XII regum esse dicit novissimeque Psammetichi. Causas faciendi varie interpretantur, Demoteles regiam Moteridis fuisse, Lyceas sepulchrum Moeridis, plures Soli sacrum id exstructum, quod maxime creditur* » [Pline 1967, XXXVI, 19, 84].

2. « *Hinc utique sumpsisse Daedalum exemplar ejus labyrinthi quem fecit in Creta, non est dubium ; sed centesimam tantum portionem imitatum* » [Pline 1967, XXXVI, 19, 85].

à une construction symbolique pour les Anciens? Il semble bien que l'Antiquité soulignait déjà la configuration symbolique du mythe contrastant avec la réalité historique. Toujours est-il que les précieux témoignages latins connurent un essor considérable à la Renaissance.

Et avant même la propagation des observations latines traduites dans la langue vulgaire, les artistes s'emparaient déjà du matériau brut qu'ils pillaient allègrement, pour en extraire une prose littéraire parée du prestige des vérités antiques. L'Élisabéthain Thomas Watson introduisait par exemple le poème XCV extrait de ses sonnets amoureux, « *Though somewhat late, at last I found the way* » [Watson 1977, p. 109], en citant ouvertement les définitions de Pline. Mais ces définitions n'étaient plus sclérosantes ni contraignantes. Ré-interprétées, elles servaient de prélude original, de cadre prestigieux aux vers à venir. Grâce à une annotation en prose destinée à clarifier les sources mythologiques de l'artiste, le lecteur pouvait ensuite saisir toute la complexité de ses propos poétiques et métaphoriques, transformant les lacets crétois en volutes de l'amour. Watson donne une définition de ce qu'est un labyrinthe, plein de virages, mentionné par Pline. Dans les détours de Candie, Thésée massacra le Minotaure. Trois autres labyrinthes existent : celui d'Égypte, celui de Lemnos et celui d'Italie. Mais ils sont de moindre importance¹.

La longue épigraphe est placée en exergue d'un poème tiré d'un recueil pétrarquaisant qui bénéficia d'un large succès, à savoir *The Hekatompathia* (1582). Cédant à la mode continentale qui incitait les poètes à commenter leurs propres créations, Watson, en érudit et en pédagogue, choisit de citer, avant de réciter et de révéler son propre génie littéraire. Son évocation, fait d'écriture revendiqué, engendre un effet de lecture qui va ouvrir des perspectives aux lecteurs, et qui va modeler leur imaginaire à partir d'un socle commun, pré-établi.

1. Le texte de l'introduction du poème XCV était le suivant : « *A Labyrinth is a place made full of turnings & creekes, wherehence, he that is once gotten in, can hardly get out againe. Of this sorte Pliny mentioneth foure in the world, which were most noble. One in Crete made by Daedalus, at the commaundement of king Minos, to shut vp the Minotaure in : to which monster the Atheniens by league were bound, euery yeere to send seuen of their children, to bee deuoured; which was perfourmed, till at the last, by the helpe of Ariadne, Theseus slewe the monster. [...]* In this Passion the Authour alludeth vnto that of Crete only » [Watson 1977, p. 109].

Cette redite tronquée, qui n'en est certes pas une pour les Élisabéthains les moins cultivés, relève bien de l'archéologie du savoir : l'auteur du recueil se pose en instance savante et bienveillante, prête à partager ses connaissances avec autrui. La citation est pour ainsi dire érigée en genre littéraire, subsumant l'imitation et la traduction.

Quelques années plus tard, en 1601, les Anglais eurent accès de manière plus directe — mais pourrions-nous pour autant dire de façon moins biaisée ? — aux observations de Pline par l'intermédiaire de Philemon Holland¹.

Au sein du livre XXXVI de *The Historie of the World*, dévolu aux constructions remarquables par leur haut degré d'élaboration, se prépare un treizième chapitre intitulé « *Of the Mazes or Labyrinths in Aegypt, the Isle Lemnos, and in Italie* ». Ce développement demeure fidèle au texte d'origine. Les multiples tours et détours façonnant les retorses constructions ne doivent pas être considérés sous l'angle de la fiction. Vestiges d'une Histoire révolue, antiques survivances d'une prestigieuse époque où l'homme était habité par la capacité d'ériger des prodiges, ces lacets désormais difficilement concevables furent le fruit d'un travail humain pénétré par le génie et par la démesure².

Le traducteur nous lance une invitation séduisante : « entrons dans les labyrinthes » ! Loin du concept et de la métaphore, Philemon Holland rapporte une vérité plurielle (« *Labyrinths* ») qui hante la mémoire de l'humanité, et ce précisément parce ce qu'elle contribua à son évolution, à l'éveil de ses sens, à ses capacités tant physiques qu'artistiques, ou purement intellectuelles. À la suite de quoi, nous avons la confirmation du fait que les méandres, jadis érigés pour accueillir le tombeau d'un grand roi égyptien, inspirèrent la créativité crétoise. Les informations latines, quoique déformées, sont

1. Voir *The Historie of the World, commonly called the Naturall Historie of C. Plinius Secundus* [Holland 1601]. P. Holland était un spécialiste de la traduction, et l'adaptation de Pline fut sa plus grande réussite. Mais au vu des différences mineures entre l'ouvrage latin et sa traduction anglaise, nous n'avons pas jugé utile d'établir une stricte étude comparative entre le texte de Pline, rapporté en notes, et celui de Holland, plus longuement commenté.

2. Les Renaissants lisaient : « *let us enter into the Labyrinths; which we may truly say, are the most monstrous works that ever were devised by the hand of man: neither are they incredible and fabulous, as peradventure it may be supposed; for one of them remaineth to be seen at this day within the jurisdiction of Heracleopolis, the first that was ever made* » [Holland 1601, p. 578].

bien relayées. Dédale n'est qu'un piètre copieur, effectuant le centième des beautés labyrinthiques originelles¹. Vérité cruelle pour le pauvre artisan, rabaissé au rang de vulgaire imitateur, copiant principalement la partie inextricable du monument. À l'intérieur, se trouvaient colonnes et statues sculptées dans le porphyre, et tout visiteur y demeurerait aveuglé, assourdi et apeuré².

Le traducteur, investissant les écrits de Pline, insiste sur la magnificence tout autant que sur le caractère sordide des lieux, construisant peu à peu une représentation monumentale du palais aux innombrables couloirs, dont quelques pâles, néanmoins belles reproductions, furent érigées ultérieurement dans certaines contrées ensoleillées³.

L'Histoire naturelle s'efface et laisse la place à la très élisabéthaine *Naturall Historie of C. Plinius Secundus*. La langue anglaise remodèle la phrase latine et insuffle une vigueur nouvelle à une tradition tout d'abord intégrée par l'érudition renaissante, puis peu à peu extirpée de son contexte antique : en ce début du dix-septième siècle, la fable et la science se séparent à peine, et se complètent encore harmonieusement à défaut de se fondre dans une parfaite alchimie.

Personne ne prétendait alors qu'inventivité et authenticité s'avéraient incompatibles. Simplement, marier ces deux caractéristiques exigeait tout le talent d'un écrivain, non plus vu comme traducteur mais comme artiste, désireux de séduire son public.

Réformations ovidiennes : les originalités élisabéthaines.

Toujours à propos du labyrinthe, une autre source légendaire occupa une place prééminente au cours du seizième siècle⁴. Lucien Febvre et Henri-Jean Martin ont bien montré qu'à cette époque, « l'exemple le plus frappant du rôle joué par le livre illustré en matière de diffusion artistique est [...] celui que fournissent la *Bible* et *Les*

1. Voir Holland 1601, p. 579.

2. Voir Holland 1601, p. 579.

3. En anglais, voici le texte : « *This Labyrinth in Crete is counted the second to that of Egypt : the third is in the Isle Lemnos : the fourth in Italie : made all of polished stone, & besidés vaulted over head with arches* », [Holland 1601, p. 578].

4. En témoigne par exemple un passage de *Titus Andronicus* (IV, 1, 41-43). Voir Shakespeare 1998, p. 141.

Métamorphoses d'Ovide parus chez Jean de Tournes en 1553 et en 1557 avec des vignettes de Bernard Salomon, deux ouvrages qui eurent un grand succès et dont le second était un ouvrage de propagande protestante » [Febvre 1999, p. 142]. Si en Europe, pendant la Renaissance, les légendes ovidiennes rivalisent avec les textes bibliques, sans doute convient-il de s'interroger sur les sens multiples, tant explicites qu'implicites, des anecdotes relatées par le poète latin.

Outre-Manche, *Les Métamorphoses* achevées par Ovide en l'an 8 de notre ère, se transformèrent sous la plume d'Arthur Golding¹. Et dans le huitième livre de ses propres *Métamorphoses* anglaises, réinventées, les lecteurs redécouvraient l'histoire du labyrinthe dans laquelle Dédale « brouille tous les indices et induit en erreur le regard déconcerté par le détour de voies toutes différentes » et « multiplie avec d'innombrables routes les risques de s'égarer ». Tant et si bien que cet ingénieux créateur « put lui-même revenir [avec peine] jusqu'au seuil » : la prison du Minotaure, bâtie à ciel ouvert, était emplie de pièges². C'est de ce lieu embrouillé, érigé par le rythme du poète, qu'allait germer la figure, attirante et repoussante, d'un sombre réseau aux multiples tournants.

Arthur Golding, dans une perspective chrétienne, moralisant un récit originellement dépourvu de tonalités édifiantes, revient sur l'infamie commise par la femme de Minos. Les lecteurs renaissants souhaitant retrouver des points de passage obligés, le traducteur travaille à partir de certaines contraintes discursives pour proposer un éclairage original, éducatif, censé former les bonnes mœurs du public. Il

1. *Les Métamorphoses* selon Golding connurent une première édition, composée de quatre livres, publiée en 1565. Deux ans après parut la version intégrale, avec pour frontispice : « *The .XV. Bookes / of P. Ouidius Naso, entytuled / Metamorphosis, translated oute of / Latin into English meeter, by Ar- / thur Golding Gentleman, / A worke very pleasaunt / and delectable. / With skill, heede, and iudgement, this worke must be read, / For else to the Reader it standes in small stead.* [Blason d'un ours enchaîné avec la devise "Honi soit qui mal y pense"] 1567. Imprynted at London, / by Willyam Seres ».

2. Le passage des *Métamorphoses* qui nous concerne [Ovide 1966, VIII, v. 160-192, p. 208] est au centre de l'ouvrage, de manière significative nous semble-t-il, puisque la figure du labyrinthe représente un lieu de passage obligé, une transition permettant d'accéder à un stade supérieur de la compréhension et de la sensibilité humaines. Le lecteur d'Ovide se voit donc initié peu à peu vers une approche complexifiée de mythes aussi riches que celui de l'insolite construction de Dédale.

explique que le Roi, habile politicien, fit immédiatement chercher un certain Dédale afin de cacher l'immonde progéniture loin du regard des hommes. Voici l'artisan dans ses œuvres, sous le regard désapprobateur du traducteur d'Ovide. Il crée une topologie confuse, où les arrêts sont inattendus, les routes déviantes pareilles aux détours du fleuve phrygien, le Méandre¹.

Une originalité de traitement du mythe se fait jour grâce à la sélection de critères bien spécifiques. L'accent est placé sur trois aspects majeurs du labyrinthe, à savoir la confusion que provoquent les multiples enchevêtrements, ainsi que l'aspect mouvant d'un édifice dans lequel tout individu doit marcher sans cesse pour avoir une chance de trouver la bonne issue, et enfin la construction massive d'une « maison de Dédale », édifice conçu dans la tradition d'un palais ou d'une forteresse dressée vers le ciel, plutôt que dans la perspective d'un réseau de galeries souterraines. Chez Ovide, ce dernier point n'était qu'un détail ; l'Anglais le transforme en contrainte discursive. La vision d'un logis en trois dimensions était déjà mentionnée dans le texte d'origine. La comparaison avec « le Méandre aux eaux limpides » [Ovide 1966, p. 208] n'est quant à elle pas nouvelle : elle est reprise car elle contribue à la vivacité du récit. En revanche, dans la version anglaise, une originalité fait saillie. Il ne subsiste aucune allusion aux pièges contenus au cœur des entrelacs. Si la pluralité et la diversité des chemins sont mises en lumière, sans doute sont-elles les principaux obstacles entrevus par Arthur Golding. Ce dernier reprend avec emphase la mention du labyrinthe, affirmant au vers 225 : « *Within this Maze did Minos shet the Monster*² ». Or, Ovide ne répète pas le terme, mais mentionne une « demeure pleine de pièges » et ajoute que l'artisan en personne y enferme « l'être ambigu, moitié taureau, moitié jeune homme ». Dédale est ainsi déchargé d'une partie de ses responsabilités par Golding, qui se préoccupe surtout de la complexité de l'édifice et de la fourberie de son constructeur.

Pourtant, à la lecture de son texte, se dégage la sensation d'une béance, provoquée par une stratégie d'évitement. Le traducteur élisabéthain évoque une bien curieuse maison (« *house with many nookes*

1. Voir les vers 213-214 dans Golding 1961, p. 164.

2. En français, notre traduction serait : « Dans ce labyrinthe Minos enferma le monstre ».

*and krinks*¹» au vers 209), poursuit l'allusion en désignant l'ouvrage en cours de réalisation, « *worke* » (vers 213), puis mentionne la maison (« *the house* », vers 224), et livre enfin un mot à connotation populaire : un vocable d'origine celte, soit le « *maze* » (vers 225). Les stratégies linguistiques de Golding refusent en effet les contraintes de la langue latine. De manière presque systématique, le mode d'expression renaissant, s'il reste littéraire, met en lumière la primauté de la culture anglaise, toujours attachée à ses dialectes. Le Latin, plus uniforme, tend à gommer les caractéristiques et les variantes régionales de la langue. Le traducteur choisit ainsi de privilégier l'intensité émotionnelle des histoires qu'il raconte, aux dépens d'une fidélité excessive à l'esprit ovidien².

Et lorsque seront développés les exploits de Thésée, une nouvelle fois l'auteur aura recours à la synecdoque : les parties, c'est-à-dire les tournants (« *the turnings* », vers 233) évoqueront en effet les ambages crétoises. Le phénomène est flagrant : le lecteur ne voit aucun « labyrinthe » surgir dans les vers de Golding. Le traducteur anglais choisit dans ce dernier cas de suivre au plus près l'exemple d'Ovide, ce dernier cédant également à l'abstraction, à la périphrase, et ne citant pas non plus le labyrinthe. Il prend garde à préserver la part du mystère et de l'interdit imprégnant le symbole, afin que la fascination du lecteur demeure intacte. Toutefois, la veine moralisatrice pour laquelle il a opté ne souffre pas la poésie trop elliptique : le « *maze* » se devait d'apparaître pour dépeindre de manière concrète et accessible le refuge de la honte, ou bien encore la prison du pouvoir.

Conclusion : le labyrinthe, une recreation récréative

Parvenu à sa maturité, l'épisode du labyrinthe n'a cependant jamais atteint le plus haut point de son évolution. Son carcan, s'il imposa certains archétypes, fut assez lâche pour être subverti et laisser place à l'originalité au sein même de la glose. Entre contrainte et originalité, parmi les idées antiques, toutes ont pu être réutilisées plus ou moins consciemment par les grandes figures de l'Antiquité, qui ont remanié

1. « maison pleine de coins et de recoins ».

2. Voir la section « The Englishness of Golding's Ovid », dans le chapitre 1 de Lyne 2001, p. 54.

à l'envi la légende de la complexe prison crétoise. Les artistes se sont joués des contraintes, ont joué avec les contraintes pour les pervertir, mais la prétention à l'originalité n'avait alors pas lieu d'être. Il fallait instruire, émouvoir et plaire, trois principes aristotéliens incontournables. Il fallait redire différemment ce qui avait été dit. La familiarité procurait du plaisir au lecteur, alors pourquoi s'en passer? Être original reste une conception moderne, un jugement étranger aux pré-modernes. De la même manière, copier ne voulait rien dire à une époque qui ne connaissait pas la notion de propriété intellectuelle. Aujourd'hui, imiter semble être perçu négativement. Seule exception, lorsque le plagiat devient volontaire et se mue en pastiche, genre littéraire reconnu. Gardons-nous d'appliquer nos théories critiques sur les productions renaissantes. Alors, elles ne fonctionnent pas. Au seizième siècle, imiter, c'était suivre un exemple, *exemplum*, modèle recommandable. Mais l'imitation, la glose, n'étaient pas des stratégies artistiques contraignantes. Elles étaient même créatives : les vernis des commentaires retaillaient les matériaux bruts des anciens récits païens, les modifiant profondément.

Dans cette optique, le labyrinthe fut sujet à de multiples créations poétiques. Toutes ses potentialités formelles et sémantiques resurgirent à la Renaissance, qui mit en scène ses propres contradictions par le truchement de la légende. L'Angleterre élisabéthaine forgea sa fable, sa version des ambages de Crète, grâce aux jalons de ses mythographes et de ses traducteurs. Le récit du labyrinthe, situé à la charnière de notions fondamentales mais aussi contradictoires, telles le chaos et l'harmonie, l'attraction et la répulsion, l'errance et l'enfermement ou bien encore la mort et le renouveau, comporte nombre de variantes qui favorisent l'originalité. Majeures ou mineures, elles furent presque toutes reformulées par les artistes du seizième siècle. Leurs aspects se révélaient d'un texte à l'autre, montrant tantôt les méandres de la délectation, tantôt les lacets du désarroi. Notre exemple, celui du labyrinthe, fut longtemps un modèle de la transgression des interdits, permettant à l'homme de s'évader du monde de l'ordinaire et de ses contraintes. Les Élisabéthains s'emparèrent donc d'une vision antique pour en dévier les significations attendues, sans les oblitérer complètement. Aujourd'hui encore nous ne faisons que redire nos mythes, partant du principe que toute écriture n'est que citation à l'œuvre....

Bibliographie

- BULLOKAR John (1616), *An English Expositor : teaching the interpretation of the hardest words used in our language*, STC (2^e éd.) n^o 4083 [Londres, J. LEGATT].
- DANCOURT Michèle (2002), *Dédale et Icare, métamorphoses d'un mythe*, Paris, C.N.R.S. Éditions.
- ÉRASME (1992), *De Ratione studii (Le Plan des études)*, dans *Érasme*, Claude BLUM, André GODIN, Jean-Claude MARGOLIN et Daniel MÉNAGER, dir., Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins » [Paris, 1512].
- FEBVRE Lucien et Henri-Jean MARTIN (1999), *L'Apparition du livre*, Paris, Albin Michel [1^e édition 1958].
- FOUCAULT Michel (1999), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » [1^e édition 1966].
- GOLDING Arthur (1961), *The .XV. Bookes of P. Ouidius Naso, entytuled Metamorphosis*, W. H. D. ROUSE, dir., Londres, Centaur Press [1^e édition 1904].
- HOFFMANN Philippe et Paul-Louis RINUY (1996), *Antiquités imaginaires : la référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure.
- HOLLAND Philemon (1601), *The Historie of the World, commonly called the Naturall Historie of C. Plinius Secundus*, 2 tomes, STC (2^e éd.) n^o 20029 [Londres, A. ISLIP].
- LYNE Raphael (2001), *Ovid's Changing Worlds. English Metamorphoses 1567-1632*, Oxford, Oxford University Press.
- OVIDE (1966), *Les Métamorphoses*, Joseph CHAMONARD, trad., Paris, Garnier-Flammarion.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle* (1967), Carolus MAYHOFF, dir., tome 3, livres XVI-XXII, Stuttgart, Teubner, coll. « Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana ».
- SANDYS George (1970), *Ovid's Metamorphosis Englished, Mythologized, and Represented in Figures*, Kark K. HULEY et Stanley T. VANDERSALL, dir., Lincoln, University of Nebraska Press [Oxford, 1632].
- SHAKESPEARE William, 1998, *Titus Andronicus*, dans *The Complete Works*, Stanley WELLS et Gary TAYLOR, dir., Oxford, Oxford University Press [1^e édition 1988].
- WATSON Thomas (1977), *The Hekatompathia or Passionate centurie of love*, S. K. HENINGER, dir., Delmar et New York, Scholars' facsimiles & reprints [Londres, John WOLFE, 1582].

***Astrophel and Stella* de sir Philip Sidney : vœu d'originalité et convention pétrarquiste¹**

Gaëlle Ginestet

Études Anglophones, Université Paul-Valéry, Montpellier III

« *Our English Petrarke*² » : c'est ainsi que sir John Harington définissait sir Philip Sidney dans sa traduction du *Roland Furieux* de l'Arioste, après la disparition tragique du poète, des suites d'une blessure de guerre qui avait fait de lui un héros national. C'est dire si ses contemporains lui reconnaissaient des liens évidents avec Pétrarque. Pourtant, selon George Watson, « dans l'Angleterre de la Renaissance, Pétrarque était un nom plutôt qu'un livre. Le *Canzoniere* n'a jamais été imprimé là-bas dans aucune langue, et aucune version anglaise complète n'a été réalisée par quiconque avant les années 1850. Mais si c'était un nom, c'était un nom au-dessus de tous les autres » [Watson 1967, p. 3].

Le poète Thomas Watson (1557?-1592) affirme dans son recueil de sonnets *The Hekatompathia* avoir traduit le *Canzoniere* en latin, mais seule la traduction de deux poèmes de Pétrarque survit. Il est possible que Sidney ait eu accès au *Canzoniere* lors de son long séjour en Italie en 1573-74. Ou bien, comme les autres sonnettistes anglais, il a eu connaissance des poèmes de Pétrarque par le biais des traductions ou imitations des poètes français ou de Chaucer et de Wyatt. En Angleterre, les années 1590 ont vu éclore une véritable vogue du sonnet

1. Remerciements au Professeur Yves Peyré pour ses conseils et sa relecture de ce travail.

2. « Notre Pétrarque anglais » [Harington 1591, p. 126]. Toute traduction non-identifiée des poèmes de Sidney est de nous. Les citations critiques en anglais ont été traduites par nos soins.

amoureux d'inspiration pétrarquiste, vogue qui a elle-même entraîné une réaction, l'anti-pétrarquisme. Le recueil de cent huit sonnets et onze chansons de Sidney, *Astrophel and Stella*¹, publié en 1591, raconte la passion d'Astrophel, un jeune poète, sorte de double de Sidney, pour Stella, une femme déjà mariée. *Astrophel and Stella* présente une tension entre le respect de la convention pétrarquiste et son rejet. Nous commencerons par une définition plus précise du pétrarquisme, puis nous étudierons l'opinion de Sidney sur la poésie amoureuse pétrarquiste, qu'il développe dans son essai, *l'Éloge de la poésie*. Il y réprovoque la convention et prône l'originalité. Ensuite, nous montrerons qu'*Astrophel and Stella* se place tout de même par certains aspects dans la tradition pétrarquiste, ce qui est en contradiction avec les idées de *l'Éloge de la poésie*. Enfin, nous évoquerons l'oscillation constante dans *Astrophel and Stella* entre éléments pétrarquistes et anti-pétrarquistes, qui traduit le dilemme moral et l'échec poétique d'Astrophel. Sidney place délibérément son œuvre dans le cadre du pétrarquisme et *Astrophel and Stella* est une réflexion non seulement sur l'amour, mais aussi sur la poésie amoureuse.

Rejet de la convention

Il faut mesurer l'importance du pétrarquisme dans l'histoire littéraire. À l'époque de Sidney, cela faisait deux cents ans que Pétrarque était imité par des poètes principalement français, espagnols et anglais. Comme le rappelle Jean-Luc Nardone, « il existe une multitude de pétrarquismes » [Nardone 1998, p. 23], selon que l'auteur a lu Pétrarque en italien ou dans une traduction, pas forcément très fidèle à l'original, puisque toute traduction implique une recréation.

La poésie pétrarquiste se base sur un modèle de relation bien précis entre ses deux protagonistes, la Dame chaste et hautaine et son soupissant. Leonard Forster, dans son essai sur le pétrarquisme, *The Icy Fire*, écrit que ce type de poésie amoureuse repose « sur une convention de base qui place la femme sur un piédestal, et nous présente un monde dans lequel les femmes dominent, vues à travers le regard d'hommes

1. L'édition citée (sauf indication contraire) est la plus accessible : Sidney 2003. Certaines pièces ont cependant été omises dans cette anthologie. Une édition complète d'*Astrophel and Stella* figure dans Sidney 1904.

qui se languissent et adorent » [Forster 1969, p. 2], comme dans la tradition de l'amour courtois. L'imitation peut porter sur la forme : un recueil de sonnets et de différentes formes poétiques comme le madrigal. Mais ce qui semble avoir le plus marqué les imitateurs de Pétrarque, ce sont ses *concetti*, comme l'amour comparé à une guerre, ses antithèses, et ses oxymores, le plus célèbre étant celui du « feu glacé », traduisant l'état de l'homme submergé par la passion amoureuse, souffrant à la fois de brûlure et de froid.

L'imitation d'auteurs antérieurs, en particulier antiques, était vue d'un œil favorable à la période élisabéthaine. À l'école, les élèves étaient contraints d'apprendre par cœur des textes antiques, et devaient s'inspirer des auteurs grecs et latins pour forger leur propre style. Lorsque l'écolier devient poète, il lui est toujours recommandé de s'inspirer de ses aînés. Ben Jonson exprime la nécessité de l'imitation dans son essai *Timber : or, Discoveries* :

La troisième chose requise chez notre *Poète*, ou *Créateur*, est l'*Imitation*, être capable de transformer la substance ou les Richesses d'un autre *Poète* pour son usage personnel. Choisir un homme excellent qui surpasse tous les autres, et le suivre jusqu'à ce qu'il [...] lui devienne si identique que la Copie pourrait être prise pour l'Original. Non pas comme une Créature qui avale ce qu'elle met en bouche grossièrement, cru, ou non-digéré, mais quelqu'un qui se nourrit avec Appétit, et a un Estomac qui concocte, divise, et change tout en nourriture. Non pas imiter de façon servile, comme le dit *Horace*, et attraper des vices qu'on prend pour des vertus, mais, avec l'*Abeille*, butiner les meilleures et les plus rares fleurs, et tout changer en Miel [Jonson 1906, p. 125].

Sidney lui-même, dans l'*Éloge de la poésie*, se souvient des œuvres apprises par cœur en classe : « Quel étudiant ne garde en mémoire quelques vers d'Horace, de Virgile ou de Caton, appris dans sa jeunesse, et qui jusque dans son vieil âge lui sont chaque jour profitables ? » [Sidney 1994b, p. 64].

Certes, tout poète se place dans une tradition littéraire qui a ses conventions et qui fait forcément partie de son imaginaire, mais selon Sidney un poète doit se dégager de ce carcan pour ne pas utiliser « les sujets poétiques à mauvais escient » [Sidney 1994b, p. 98]. Et bien qu'on recommande l'imitation et qu'elle soit perçue comme hono-

nable, Sidney la rejette avec force lorsqu'elle est servile, en particulier lorsqu'il s'agit de la poésie amoureuse :

Quant à ces poètes qui se rangent sous la bannière d'une irrésistible passion, bien peu, si j'étais une maîtresse, sauraient me persuader d'un amour véritable. Ces poètes-là arrangent avec une telle froideur des discours enflammés qu'ils semblent avoir lu des écrits amoureux où ils auraient pioché, ici ou là, des expressions tendres¹, qu'ils auraient ensuite cousues ensemble [...]. Ces hommes-là n'éprouvent pas en fait la passion qu'ils chantent, et qui se reconnaît simplement à la vigueur (ou *energia*, comme l'appellent les Grecs) de l'écriture [Sidney 1994b, p. 98].

Ce n'est pas Pétrarque qui se trouve dans la ligne de mire de Sidney : l'Italien figure dans le panthéon poétique de l'Anglais, qui écrit dans l'*Éloge de la poésie* : « Dans la langue italienne, les premiers qui firent aspirer la poésie au rang du trésor du savoir furent les poètes Dante, Boccace et Pétrarque » [Sidney 1994b, p. 7]. Ceux que Sidney met en cause sont les pâles imitateurs de Pétrarque qui se plient à la contrainte de la convention et se contentent d'aligner des métaphores copiées sans aucune originalité ni sincérité. Ironiquement, on constate que Sidney emploie lui-même une antithèse pétrarquienne s'il en est, chaleur contre froid, lorsqu'il écrit : « Ces poètes-là arrangent avec une telle froideur des discours enflammés » [Sidney 1994b, p. 98].

La même critique des copieurs serviles de Pétrarque se retrouve dans son œuvre de fiction, *Astrophel and Stella* (sonnet 15) :

You that poore *Petrarch's* long deceased woes,
With new-borne sighes and denisend wit do sing;
You take wrong waies; those far-fet helpes be such
As do bewray a want of inward tuch;
And sure at length stolne goods do come to light.
But if (both for your love and skill) your name
You seeke to nurse at fullest breasts of Fame,
Stella behold, and then begin to indite².

1. Le texte original de Philip Sidney donne « swelling » [Sidney 1906, p. 100], qui nous semblerait mieux traduit par « ronflantes » que par « tendres ».

2. « Vous qui chantez les chagrins de Pétrarque, morts depuis longtemps, / Avec vos jeunes soupirs et votre verve étrangère, / Vous faites fausse route : cette aide

Le personnage d'Astrophel présente la sincérité comme remède à l'imitation sans originalité. Mais, ce faisant, il remplace la convention par une autre convention. L'idée d'opposer la convention à la sincérité est elle-même conventionnelle. Sidney écrit dans le sonnet 90 que c'est l'amour qui lui dicte ses vers, mais Pétrarque avait déjà développé cette idée dans le *Canzoniere* : « Amour déjà bien souvent m'avait dit : Écris, / écris ce que tu vis en lettres d'or » [Pétrarque 1988, sonnet 93].

Astrophel ne cesse de se targuer d'originalité. Dans le premier sonnet d'*Astrophel and Stella*, il raconte qu'il a lu les écrits d'autres poètes afin de trouver les mots justes pour dépeindre sa souffrance. Mais sa Muse lui a dit : « *Foole, [...] looke in thy heart and write*¹. » Astrophel écrit donc non parce qu'il imite les autres poètes, mais parce qu'il aime. De même, dans le sonnet 3, il se moque des poètes qu'il considère comme médiocres, qui interpellent les Muses, qui singent le poète grec Pindare et qui ornent leur poésie de comparaisons étranges (« *strange similies* »). Il conclut qu'il n'a besoin d'aucune Muse, car la lecture du visage de Stella suffit à lui inspirer des vers de son cru, et non copiés. Le sonnet 6 fait la satire des rimailleurs pétrarquistes :

Some Lovers speake when they their Muses entertaine,
 Of hopes begot by feare, of wot not what desires ;
 Of force of heav'nly beames, infusing hellish paine ;
 Of living deaths, deare wounds, faire stormes and freesing fires :
 Some one his song in *Joue*, and *Joue's* strange tales attires,
 Brodered with buls and swans, powdred with golden raine : [...]
 To some a sweetest plaint a sweetest stile affords,
 While teares powre out his inke, and sighs breathe out his words :
 His paper, pale despaire, and paine his pen doth move.
 I can speake what I feele, and feele as much as they,

venue de si loin / Trahit la carence d'un élan intérieur. / À la longue le fruit du larcin se révèle au grand jour. / Si par l'amour et par l'art tu veux gonfler ton renom / Du lait qui s'épanche aux mamelles de la Gloire, / Alors regarde Stella, et mets-toi à écrire ». (Notre traduction d'après celle de Charles M. Garnier, dans l'édition bilingue Aubier [Sidney 1943]).

1. « Sot! [...] regarde en ton cœur, puis écris » (Traduction de Ch. M. Garnier).

But thinke that all the Map of my state I display,
When trembling voice brings forth that I do *Stella* love¹.

Astrophel critique dans cet extrait trois des caractéristiques les plus visibles du style pétrarquiste : les oxymores (le feu glacé), l'usage extensif de la référence mythologique (les taureaux, les cygnes et les pluies d'or sont des allusions aux amours de Jupiter avec Europe, Léda et Danaé), et enfin les métaphores conventionnelles comme l'encre comparée à des larmes. L'affirmation d'originalité culmine dans le sonnet 74, où Astrophel jure sur le Styx : « *And this I swear by blackest brooke of hell, / I am no pick-purse of another's wit*² ».

Certains éléments d'*Astrophel and Stella* confirment le rejet par Sidney de la contrainte que représente la tradition pétrarquiste.

Tout d'abord, l'écriture du sonnet obéit aux règles contraignantes de la prosodie. La forme du sonnet de Sidney diffère de celle du sonnet pétrarquien. Le schéma des rimes de Pétrarque est ABBA ABBA CDD ECE, soit deux quatrains et deux tercets. Sidney, lui, suit le schéma de ses prédécesseurs anglais, Wyatt et Surrey. Il utilise généralement les mêmes deux premiers quatrains avec des rimes embrasées ou croisées. Les six derniers vers sont divisés en un troisième quatrain puis un distique final, le tout avec une variété de rimes, souvent CDCD EE. Le sonnet de Sidney se rapproche donc du sonnet dit spensérien, sans toutefois le copier. Sidney s'invente donc de nouvelles contraintes, y compris en ce qui concerne la métrique : son vers est en majorité le pentamètre iambique, classique dans la poésie anglaise. Mais, exceptionnellement, quelques sonnets sont en hexamètres.

Ensuite, d'un point de vue thématique, Astrophel exprime dès le sonnet 2 son rejet d'une autre convention pétrarquiste, le coup de foudre : « *Not at the first sight, nor with a dribbed shot / Love gave the*

1. « Divertissant leur Muse, d'aucuns, amoureux, / Disent les vagues désirs, l'espoir né des peurs, / L'infemale douleur qu'instille un rai des cieux, / Les morts en vie, feux de glace ou typhons charmeurs ; / L'un, parant son chant d'un Jupiter fabuleux, / De taureaux, cygnes et pluies d'or joue les brodeurs ; / Cet autre en sa douce plainte trouve un doux style, / Ses soupirs en mots, ses pleurs en encre il distille : / Sa plume emplit, peinée, son pâissant papier. / Dire un sentiment, sentir comme eux, je le puis, / Mais la carte de tout mon état se déplie / Quand tremblant je dis que Stella est mon aimée » (Traduction de Gérard Gacon, dans Sidney 1994a).

2. « Et je le jure sur le plus noir fleuve de l'enfer / Je ne suis point tire-laine de l'esprit du voisin » (Traduction de Charles M. Garnier).

wound¹», « *I saw and liked, I liked but loved not*². » C'est exceptionnel, non seulement par rapport à Pétrarque qui tomba amoureux de Laure au premier regard, mais aussi par rapport à la cohorte de poètes élisabéthains qui narrent l'*innamoramento* de leur personnage masculin, causé par la flèche de Cupidon : on peut citer Barnabe Barnes (*Parthenophil and Parthenophe*, 54), Thomas Lodge (*Phyllis*, 13) et William Percy (*Sonnets to the fairest Cœlia*, 2).

Le pétrarquisme dans *Astrophel and Stella*

Mais *Astrophel and Stella* regorge d'éléments pétrarquistes, en aucune manière originaux, et qui tendraient à prouver que Sidney ne s'est pas dégagé de la convention.

Tout d'abord, la caractérisation des personnages correspond à la tradition pétrarquiste. Dans le premier sonnet, Astrophel se place dans la position de l'amoureux transi pétrarquiste, qui aime « en vérité » (« *in truth* ») et cherche à exprimer « le plus noir visage de la souffrance » (« *the blackest face of woe* ») pour émouvoir sa bien-aimée. La Dame est vertueuse, souhaite rester fidèle à son mari pour garder son honneur (« *Tyrant Honour* » — « L'Honneur, ce Tyran », chanson 8), et fait plus de cas de son chien que de son soupirant (sonnet 59). Le succès de ce modèle pétrarquiste à la période élisabéthaine n'est certainement pas étranger à la personnalité de la souveraine anglaise, Élisabeth I^{re}, surnommée la Reine Vierge, qui ne se maria jamais et semblait prendre plaisir à entretenir des relations dominant-dominé avec les hommes de sa cour. Chez Sidney comme chez Pétrarque, la bien-aimée est comparée au soleil, qui est un symbole de la royauté. Dans le sonnet 97 de Sidney, alors qu'une inconnue, assimilée à Diane, la déesse lunaire, tente de consoler Astrophel de l'absence de Stella, le Poète « désespère de jouir de la lumière de [s]on Soleil³ » (« *I dis-paire my Sunne's sight to enjoy* »). Dans le sonnet 306 du *Canzoniere*, Pétrarque pleure la mort de « ce soleil qui pour [lui] montrait le droit chemin ». Stella possède des yeux noirs mais brillants comme le soleil :

1. « Ni du premier coup, ni en manquant sa cible, Amour me blessa ».

2. « Je la vis et je l'aimai, sans toutefois l'aimer d'amour » (Traduction de Ch. M. Garnier).

3. Traduction de Ch. M. Garnier.

« *beamie blacke* » (« ce noir qui rayonne », sonnet 7), « *her shining twins do move / Their rays to me* » (« ses étoiles jumelles aussitôt / lèvent leurs rayons sur moi », sonnet 76)¹. C'est une antithèse inspirée de Pétrarque : l'auteur italien chante « le beau noir » (chanson 72) et « les rais [des] beaux yeux » (sonnet 9) de Laure.

Ensuite, les *conchetti* les plus communs de Pétrarque sont repris dans *Astrophel and Stella*. Sidney insiste sur la dichotomie entre la liberté et la tyrannie de l'amour : « *What, have I thus betrayed my libertie? / [...] am I borne a slave! Whose necke becomes such yoke of tyranny?* » (47). Quant à Pétrarque, il constate douloureusement que Laure « hors du chemin de liberté / avec elle [l]'entraîne, si bien qu'il ne souffre aucun joug moins pesant » (29). L'amour est une guerre permanente entre le soupirant et sa bien-aimée. Laure est la « douce guerrière » (21), la « douce forteresse » (93) à assiéger ou la « douce ennemie » (73) de Pétrarque. Le thème de la guerre donne lieu à des métaphores filées dans des poèmes entiers de Sidney. Le cœur de Stella est une citadelle que le Poète tente de conquérir (12), ou bien c'est le cœur du poète qui est assiégé par la Dame et par Cupidon (36) :

Stella, whence doth this new assault arise,
A conquerd, yelden, ransackt heart to winne? [...]
And there long since, *Love* thy Lieutenant, lies,
My forces razde, thy banners raisd within³.

L'autre métaphore qui traduit la douleur de l'état amoureux est celle du navire en proie à une tempête ou du naufrage, et ce *conchetto* est l'un des plus populaires parmi les poètes amoureux élisabéthains : on se souvient en effet du sonnet 34 des *Amoretti* d'Edmund Spenser où un vaisseau s'égaré dans la tourmente ; ou encore du sonnet 29 d'*Emaricdulfe* (E. C.) où l'Amant compare son cœur à un navire échoué sur le rivage. L'Amant devient une embarcation ballottée comme un fétu de paille sur les flots de sa souffrance. Pétrarque utilise cette métaphore du naufrage dans de nombreux poèmes, comme

1. Traductions de Ch. M. Garnier.

2. « Quoi ! j'aurais ainsi trahi ma liberté ! / [...] Suis-je né l'esclave / qui tend son cou au joug d'un pareil tyran ? » (Traduction de Charles M. Garnier).

3. « D'où provient, Stella, cette nouvelle offensive, / Faite pour vaincre un cœur conquis, soumis, pillé, [...] / Amour, ton lieutenant, y a l'initiative, / Sur mes forces brisées ta bannière est plantée ». (Traduction de G. Gacon).

le sonnet 132 : « Par des vents si contraires, sur une frêle barque / Je me retrouve en haute mer, sans gouvernail. » Dans le sonnet 45 de Sidney, Astrophel se plaint qu'une histoire fictive arrache plus de larmes à Stella que le naufrage de son soupirant. Dans le sonnet 62, Stella voudrait qu'Astrophel fuie les tempêtes de l'amour et s'ancre sur le roc de la vertu.

Enfin, on peut aborder l'aspect stylistique des poèmes. Sidney s'inspire des célèbres oxymores pétrarquiens, comme « o mort vivante, o mal délicieux » (*Canzoniere*, sonnet 132). Par exemple, Astrophel évoque « le feu glacé de Cupidon » (« Cupid's cold fire », 80), s'interroge sur l'essence de « cet amour farouche et cette jolie haine » (« *this fierce Love and lovely hate* », 60) et lorsque Stella est loin de lui, s'exclame « o absente présence ! » (« *O absent presence!* », 106). Sidney reprend également dans les sonnets 9, 12 et 77 le principe du blason, passage obligé de la poésie pétrarquiste, que de nombreux poètes anglais ont exploité : Shakespeare, Spenser, Lodge, ou Thomas Watson. Le sonnet 9 d'*Astrophel and Stella* est l'un des seuls où l'on reconnaisse des traces du *Canzoniere*. Chez l'Italien, on peut lire une description du corps de Laure comparé à une prison dans la chanson 325 : « Les murs étaient d'albâtre, et le toit était d'or, / L'huis était en ivoire, en saphir les fenêtres. » Sidney reprend la métaphore du bâtiment pour décrire le visage de Stella dans le blason du sonnet 9 :

Queene *Vertue's* court, which some call *Stella's* face,
Prepar'd by Nature's choisest furniture,
Hath his front built of Alablaster pure ;
Gold is the covering of that stately place.
The doore, by which sometimes comes forth her Grace,
Red Porphir is, which locke of pearle makes sure ;
Whose porches rich (which name of cheekes endure)
Marble mixt red and white do enterlace¹.

Au vu de tous ces éléments appartenant à la convention pétrarquiste, on peut se demander ce qu'il advient du vœu d'originalité et

1. « La Cour de Vertu (c'est de Stella le visage), / Apprêtée des meilleurs ornements de Nature, / Possède façade bâtie d'albâtre pur ; / Et l'or à ce lieu majestueux sert de faitage. / La porte, par où parfois sa grâce s'engage, / Est de porphyre, et de perle en est la serrure. / Ses porches somptueux (qui des joues ont la facture) / De marbre, rouge et blanc, font savant assemblage » (Traduction de G. Gacon).

de sincérité d'Astrophel au début du recueil, de ses moqueries envers les poètes pétrarquistes, et de la virulente critique de Sidney envers ces mêmes poètes dans l'*Éloge de la poésie*. Cette contradiction a pu faire dire aux lecteurs d'*Astrophel and Stella* que Sidney était un mauvais poète. Mais il ne faut pas céder à la tentation de confondre l'auteur et son double fictif.

L'échec d'Astrophel

Il apparaît que le principe qui régit le recueil est celui de l'oscillation perpétuelle entre le pétrarquisme et l'anti-pétrarquisme, entre la convention et l'originalité. L'organisation du recueil, en effet, reflète la confusion mentale d'Astrophel, jeune homme en proie aux errements d'une passion inassouvie. Dans le sonnet 34, le Poète fait part de sa désorientation et de ses doutes quant à l'utilité de ses poèmes :

Thus write I while I doubt to write, and wreake
My harmes on Ink's poore losse : perhaps some find
Stella's great powrs, that so confuse my mind¹.

Dans tous les recueils de sonnets amoureux, l'Amant oscille entre espoir et désespoir, et la composition de chaque recueil est fidèle à ses états d'âme selon les expériences qu'il vit, donnant une impression de fragmentation, de discontinuité, voire de manque de logique. Le *Canzoniere* (qui porte dans certaines éditions le titre de *Rime Sparse*, Rimes éparses) était lui-même bâti sur le principe de la fragmentation, comme l'avouait Pétrarque dès le premier sonnet : « Vous qui au fil des rimes éparses écoutez / le son de ces soupirs dont j'ai repu mon cœur. » C'est dans cette structure fragmentaire, présentant la variété des humeurs de l'amoureux, que peut s'inscrire l'oscillation². Si l'on examine *Astrophel and Stella* de façon linéaire, on se rend compte, dès les deux premiers sonnets, de l'oscillation entre pétrarquisme et

1. « J'écris donc, en doutant d'écrire, pour occire / Mes maux à perte d'encre. Et d'aucuns y verront / De Stella l'empire : elle confond ma raison » (Traduction de G. Gacon).

2. Germaine Warkentin écrit que le *Canzoniere* est construit « selon le principe classique de la variation, [...] choisi pour exprimer la conviction de Pétrarque qu'une telle variété était un symptôme médical de l'infortunée maladie d'amour » [Warkentin 1984, p. 19].

anti-pétrarquisme. Nous avons déjà évoqué le premier sonnet dans lequel Astrophel se place dans une position de soupirant pétrarquiste, soumis à Stella. Dès le sonnet suivant, la perspective change : Astrophel rejette la convention pétrarquiste du coup de foudre.

Outre la présomption et l'inexpérience de la jeunesse, la confusion mentale d'Astrophel est la raison de son échec. Plusieurs critiques, tels Edward Berry et Lisa M. Klein¹, mettent en lumière l'échec d'Astrophel en tant que bon poète. C'est un double échec, moral et poétique.

L'échec moral est flagrant, si l'on relit l'*Éloge de la poésie*. Sidney y écrit que la fonction de la poésie est d'inciter à la vertu. Astrophel, en tant que soupirant, ne parvient pas à atteindre l'idéal de vertu auquel s'astreint Pétrarque, qui avait reçu les ordres mineurs. Ce dernier, selon Leonard Forster, « oscille entre une cour mesurée et une adoration distante. Mais la bien-aimée Laure reste pour lui une vraie femme, dont la beauté l'intoxique et la présence physique l'excite. [...] Il veut à la fois la passion et la purification, et ne peut pas toujours équilibrer les deux » [Forster 1969, p. 3]. Malgré des appétits charnels, Pétrarque ne va pas aussi loin qu'Astrophel. Il porte un regard rétrospectif sur sa passion pour Laure et la condamne. À la toute fin du *Canzoniere*, l'amour terrestre qu'il avait pour Laure le conduit à l'amour divin, comme le montre le dernier poème, adressé à la Vierge Marie. Les premiers sonnets d'*Astrophel and Stella* sont le théâtre d'un combat entre l'Amour et la Vertu, qui illustre le dilemme d'Astrophel. Le sonnet 2 semble faire état d'un amour profond et véritable, s'installant peu à peu, et qui pourrait se passer des sens. Mais dès le sonnet 10, Astrophel en appelle à sa raison pour qu'elle le mène à des aspirations spirituelles et non charnelles. Dans le sonnet 14, il repousse les accusations d'un ami qui le traite de pécheur. Dans le sonnet 25, il fait référence à la philosophie platonicienne, selon laquelle l'identification de la beauté à la vertu peut sublimer les désirs sexuels et permettre d'accéder à l'amour spirituel. Il affirme :

1. Voir Berry 1998 et Klein 1998.

Vertue's great beautie in that face I prove,
And find th' effect, for I do burne in love¹.

Mais cette justification n'est guère convaincante : la métaphore des flammes tend à faire pencher l'amour d'Astrophel vers la passion terrestre. Dans le sonnet 52, Astrophel commence à avouer des désirs charnels. Il bâtit le poème sur une querelle entre l'Amour et la Vertu, où « *each pretends that Stella must be his*² ». Mais il demande dans le distique final que puisque la Vertu possède l'être de Stella, elle lui fasse cadeau de son corps. Des sonnets 60 à 61, on observe un retournement de situation : Stella avoue qu'elle aime Astrophel. C'est tout à fait exceptionnel : on sort bien là de la convention pétrarquiste. Cependant, elle souhaite que cet amour reste chaste (62). Dans les sonnets 71 et 72, Astrophel cesse d'osciller entre vertu et désir : il tombe définitivement du côté du désir.

So while thy beautie drawes the heart to love,
As fast thy Vertue bends that love so good :
« But ah, » Desire still cries, « give me some food³ » (71).

Astrophel reconnaît que les exigences de la chair sont bel et bien présentes. Puis, il semble baisser les bras devant la force d'attraction qui le pousse vers le bas :

Desire, though thou my old companion art,
And oft so clings to my pure Love, that I
One from the other scarcely can descrie, [...]
But thou, Desire, because thou wouldst have all,
Now banisht art, but yet alas how shall?⁴ (72)

1. « J'éprouve en sa face même la beauté de la vertu / Et j'en subis le plein effet : je brûle d'amour » (Traduction de Charles M. Garnier).

2. « chacun prétend que Stella est son bien » (Traduction de Charles M. Garnier).

3. « Ta Beauté entraîne tous les cœurs à l'amour / Et ta Vertu incline aussitôt cet amour au Bien : / — Oui ! mais le Désir de s'écrier : Ah ! donne-moi mon pain ! » (Traduction de Ch. M. Garnier).

4. « N'es-tu pas, Désir, mon compagnon fidèle ? / Tu t'attaches si fort à mon pur amour / Que j'ai grand-peine à trancher l'un de l'autre. / [...] Toi, Désir, qui prétends posséder tout et tout encore, / Tu es celui que je bannis ; mais, las ! le pourrai-je ? » (Traduction de Ch. M. Garnier).

Et en effet il ne le peut pas : entre les sonnets 73 et 85, il cède de plus en plus à son désir. Il vole un baiser à Stella endormie (chanson 2), et exprime ensuite le bonheur de ce contact physique dans une série de poèmes. Son imagination n'a maintenant plus de limites : après avoir réussi la conquête des lèvres de Stella, il envisage de la posséder totalement. Le sonnet 82 constitue le sommet érotique du recueil, mais par le biais de la métaphore et non de façon crue : Stella devient une nymphe, gardienne d'un cerisier, et Astrophel la supplie de lui laisser cueillir les cerises. Et lorsque Stella, courroucée par tant d'audace, change d'attitude à partir du sonnet 86 et le rejette, Astrophel redevient l'amant pétrarquiste typique : désespéré, il pleure, il soupire, il perd le sommeil. Mais pour autant ses désirs charnels ne s'émeussent pas, bien au contraire : dans la chanson 10, il imagine même de posséder Stella par la force.

I blessed shall devower [...]
Beauty, musicke, sweetness, love,
While she doth against me prove
Her strong darts but weake defences¹.

Astrophel se fait ici prédateur et guerrier. Mais il ne réalisera pas ses désirs, et ne renoncera pas non plus à l'amour terrestre comme l'avait fait Pétrarque, c'est donc un échec moral. Dans l'avant-dernier sonnet, il demande à Stella de laisser un répit à son cœur pour un moment seulement. Le dernier sonnet (108) démontre qu'Astrophel n'a pas accédé au monde spirituel ni à la tranquillité :

When sorrow [...]
Melts downe his lead into my boyling brest,
Through that darke fornace to my hart opprest,
There shines a joy from thee my only light².

La métaphore du plomb, symbole de lourdeur, signifie que les aspirations d'Astrophel sont toujours terrestres, et le champ lexical du feu

1. « Béni, je dévorerai [...] / La beauté, la musique, la douceur, l'amour, / Pendant qu'elle m'opposera / Ses flèches puissantes mais de faibles défenses ».

2. « Quand Chagrin [...] / En mon sein embrasé coule son plomb fondu, / Par l'obs-cure fournaise atteint mon cœur rompu, / Il monte une joie de toi ma seule splendeur ». (Traduction de G. Gacon).

a des connotations infernales. Cependant tout espoir de rédemption n'est pas perdu : « *my yong soule flutters to thee, his nest, / Most rude dispaire, my daily unbidden guest, / Clips streight my wings, streight wraps me in his night*¹ ». Les mots « *flutters* » et « *wings* » suggèrent qu'Astrophel regarde tout de même vers le ciel. Le distique final « *in my woes for thee thou art my joy, / And in my joyes for thee my only annoy*² » conclut le recueil sur une note tout à fait pétrarquiste : l'Amant reste prisonnier du cycle de joie et de douleur mêlées, souligné par la structure chiasmatisée *woes / joy / joyes / annoy*.

Cette exploration linéaire d'*Astrophel and Stella* souligne l'extrême enchevêtrement de la convention et de l'originalité dans le recueil. Astrophel, dans le sonnet 6, se moquait de certains lieux communs comme l'emploi d'antithèses et de références mythologiques, et qu'écrivait-il dans les poèmes qui suivent ? Le sonnet 7 est basé sur l'antithèse de la noirceur et de la luminosité des yeux de Stella. Le sonnet 8 raconte une aventure de Cupidon. Bien que ce sonnet vienne de la tradition anacréontique et non pétrarquiste, Astrophel fait bien une référence mythologique. Cette organisation des poèmes à l'intérieur du recueil met le doigt sur l'échec poétique d'Astrophel, qui n'a donc pas réussi à être original. Astrophel n'est qu'un personnage, un pantin dans les mains d'un auteur-narrateur, dont la présence est patente dans la huitième chanson : la troisième personne correspond à Astrophel, alors que la première ne peut se référer qu'au narrateur. Maurice Evans résume bien le cadre narratif du recueil : selon lui, nous voyons « Astrophel en train d'écrire gauchement son poème, et Sidney, le théoricien littéraire, lui montrant comment le faire, et tout le long du recueil, nous avons conscience de Sidney en train de regarder par-dessus l'épaule d'Astrophel avec un détachement amusé et de faire des choses à l'intérieur du sonnet qui neutralisent ce qu'Astrophel affirme faire³ ». Cette ironie de Sidney envers son personnage a été perçue par Thomas Nashe, qui a préfacé la première édition d'*Astrophel and Stella* publiée sans l'aval de Sidney en 1591, et qui a

1. « *Quand volette vers toi, son nid, mon âme émue, / Brutal désespoir, cet intrus trop assidu / Rogne mon aile et de sa nuit étreint mon cœur* » (Traduction de G. Gacon).

2. « *Dans les affres que j'ai de toi tu es ma joie, / Dans les joies que j'ai de toi tu m'es désarroi* » (Traduction de G. Gacon).

3. Introduction de l'anthologie *Elizabethan Sonnets* (Sidney 2003), p. xxvii.

qualifié l'œuvre de « *tragi-comedy of love* [...] *performed by starlight*¹ ». Ainsi, l'échec d'Astrophel devient la victoire de Sidney.

Pour conclure, citons Leonard Forster : « Les critiques parlent souvent d'un "système pétrarquiste". On peut douter que les pétrarquistes eux-mêmes aient eu conscience de l'existence d'une telle chose. La convention était cohérente et envahissante, [...] elle était dans l'air qu'ils respiraient, et beaucoup d'entre eux y pensaient probablement très peu » [Forster 1969, p. 22]. L'opinion de Forster n'est certainement pas valable en ce qui concerne sir Philip Sidney. Ce dernier n'est pas un plagiaire servile de Pétrarque, mais plutôt un joueur. Il joue avec le personnage d'Astrophel comme avec les conventions pétrarquistes. En posant les bases du pétrarquisme et en les détournant à des fins ironiques, il montre son érudition, sa connaissance des mécanismes du pétrarquisme et son savoir-faire de poète. Il se sert de la contrainte que représente la convention pétrarquiste, convention par excellence de la poésie amoureuse, pour arriver à une œuvre originale. Grâce à ce jeu sur la convention, *Astrophel and Stella* n'est pas seulement une réflexion sur l'état amoureux mais aussi sur l'expression littéraire de l'amour.

Bibliographie

- BARNES Barnabe (1971), *Parthenophil and Parthenophe*, Victor A. DOYNO, dir., Carbondale et Edwardville, Southern Illinois University Press [Londres, John WOLF, 1593].
- BERRY Edward (1998), *The Making of Sir Philip Sidney*, Toronto, University of Toronto Press.
- E. C. (1984), *Emaricdulfe*, dans *English and Scottish Sonnet Sequences of the Renaissance*, 2 vols, vol. I, Holger M. KLEIN, dir., Hildesheim, Georg Olms [Londres, Matthew LAW, 1595].
- FORSTER Leonard (1969), *The Icy Fire, Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HARINGTON, sir John (1591), *Orlando Furioso in English Heroical Verse*, STC (2^e éd.) n° 746 [Londres, Richard FIELD].

1. « tragi-comédie d'amour, jouée sous l'éclat des étoiles ». La préface de Nashe est reproduite dans Sidney 1904.

- JONSON, Ben (1906), *Timber : or, Discoveries*, dans Maurice CASTELAIN, *Discoveries, A Critical Edition*, Paris, Librairie Hachette et Cie.
- KLEIN Lisa M. (1998), *The Exemplary Sidney and the Elizabethan Sonneteer*, Newark, University of Delaware Press.
- LODGE Thomas (1904). *Phyllis, Honoured with Pastorall Sonnets, Elegies and amorous delights*, dans *Elizabethan Sonnets*, 2 vols, vol. II, Sidney LEE, dir., Westminster, Archibald Constable and Co [Londres, John BUSBIE, 1593].
- NARDONE Jean-Luc (1998), *Pétrarque et le pétrarquisme*, Paris, Presses Universitaires de France.
- PERCY William (1904), *Sonnets to the fairest Cælia*, dans *Elizabethan Sonnets*, Sidney LEE, dir., 2 vols, vol. II, Westminster, Archibald Constable and Co [Londres, Adam ISLIP, 1594].
- PÉTRARQUE (1988), *Canzoniere / Le Chansonnier*, Pierre BLANC, trad., Paris, Bordas.
- S[IDNEY] Syr P[hilip] (1904), *His Astrophel and Stella*, dans *Elizabethan Sonnets*, Sidney LEE, dir., 2 vols, vol. I, Westminster, Archibald Constable and Co [Londres, Thomas NEWMAN, 1591].
- SIDNEY Philip (1906), *An Apology for Poetry*, dans *Documents Illustrating Elizabethan Poetry*, Laurie MAGNUS, dir., Londres, Routledge [1595].
- SIDNEY Philip (1943), *Astrophel et Stella*, Charles M. GARNIER, trad., Paris, Aubier.
- SIDNEY Philip (1994a), *Astrophel et Stella*, Gérard GACON, trad., Paris, La Différence.
- SIDNEY Philip (1994b), *Éloge de la poésie*, Patrick HERSANT, trad., Paris, Les Belles Lettres [1595].
- SIDNEY Philip (2003), *Astrophel and Stella*, dans *Elizabethan Sonnets*, Maurice EVANS, dir., Londres, Phoenix [1598].
- WARKENTIN Germaine (1984), « The Meeting of the Muses : Sidney and the Mid-Tudor Poets », dans *Sir Philip Sidney and the Interpretation of Renaissance Culture*, Gary F. WALLER et Michael D. MOORE, dir., Londres, Croom Helm, p. 17-33.
- WATSON George (1967), *The English Petrarchans. A Critical Bibliography of the Canzoniere*, Londres, The Warburg Institute.
- WATSON Thomas (1984), *The Hekatompathia*, dans *English and Scottish Sonnet Sequences of the Renaissance*, Holger M. KLEIN, dir., 2 vols, vol. I, Hildesheim, Georg Olms [Londres, John WOLFE, 1582].

L'individualisme selon Ralph Waldo Emerson : de l'expression de soi à l'expression de la loi

Romain Gril

Études Anglophones, Université Paul-Valéry, Montpellier III

Introduction

Il existe une certaine conception de l'individualité commune à l'œuvre de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) et à ce que l'on est tenté d'appeler « l'esprit américain » : le postulat selon lequel tout individu est *a priori* libre de contraintes. Figure de proue du Transcendantalisme américain, et en ce sens extrêmement influent dans les milieux intellectuels de son époque, Emerson propose une forme d'idéalisme subjectiviste selon lequel la pensée individuelle est l'élément premier du monde. L'objet de cet article est de faire jouer certaines des articulations de l'idéalisme particulier d'Emerson, afin de montrer en quoi sa vision des choses établit d'emblée l'individualisme comme mode privilégié de rapport au monde, mais sans abandonner un fort penchant pour le respect de la loi, c'est-à-dire de l'universel. J'essaierai alors de suggérer en quoi la pensée d'Emerson, en ceci très représentative d'un « esprit américain » fonder la liberté individuelle dans le respect des lois conçues comme principes et non comme contraintes.

Il faut tout d'abord distinguer deux grands axes de la pensée d'Emerson. (1) La notion d'origine est une préoccupation constante : Emerson, sur l'échelle des valeurs, privilégie toujours la cause par rapport à ses conséquences, et donc, en idéaliste, la pensée (l'Esprit) par rapport aux choses. (2) Le Tout préexiste à ses parties, l'unité à la dispersion. Emerson considère l'histoire comme une dégradation, à partir d'un point-origine mythique où Dieu, Esprit et Homme ne faisaient

qu'Un. La version émersonnienne de la Chute, c'est la séparation de l'homme d'avec cette Unité primordiale, qui l'a plongé dans l'imperfection et la « multéité » (*multeity*), un terme repris de Coleridge¹. L'expérience sensible commune nous confine désormais à la perception des parties, qui sont autant de fragments (conséquences) d'un réel unifié (la cause), résultats d'une dislocation par laquelle « les hommes se sont éloignés de leur centre² » [Emerson 2001g, p. 324], c'est-à-dire de la Nature. Chaque homme conserve malgré tout en lui une parcelle de l'Esprit qui jadis fut unique, mais seuls les génies véritables ont le pouvoir de contempler cet Esprit qui, central, original, subsiste en toute chose. En le rapprochant de la cause, de l'origine des choses, l'esprit doit permettre à l'individu d'exister au-delà des contraintes de l'expérience commune, et donc d'être libre. C'est la faculté qui donne au monde sa cohérence et sa signification, en permettant à l'homme de réunifier ce qui lui apparaît fragmenté, et en le poussant à dépasser le rapport immédiat, sensuel, limité, aux choses.

L'individualisme d'Emerson : d'abord un idéalisme radical

Ainsi, le texte « History » qui ouvre le premier recueil d'essais d'Emerson (1841) s'ouvre sur une déclaration de l'unité de l'esprit chez les hommes, et de sa primauté par rapport au monde : « Il existe un esprit commun à tous les hommes » [Emerson 2001d, p. 105], annonce-t-il. L'esprit est premier, il est donc original dans ce sens, et la nature, l'histoire, le langage, en sont les représentations. L'histoire, thème de l'essai, est définie comme l'illustration des lois de l'esprit de l'homme : ce sont ces lois qui informent la nature et les sociétés humaines, c'est-à-dire qui leur permettent d'exister. L'individu n'est plus dans une situation de contrainte par rapport à la réalité, la nature ; il est lui-même l'origine, *l'original*, de la nature.

Selon Emerson, toute idée est originale aux deux sens du terme : elle est première, fondatrice, du domaine de l'essence ; elle est aussi singulière, nouvelle, esthétiquement satisfaisante. On peut voir l'idée

1. Pour Coleridge, en effet, la norme de la vie et du beau est décrite comme « *multeity in unity* », une unité organisée au sein de laquelle la diversité survit en termes de distinctions sans division (voir Abrams 1971, p. 185-86).

2. Tous les textes anglais cités ici ont été traduits par moi.

comme une source de béatitude, par laquelle le poète, en génie isolé, serait comblé par la simple contemplation du Beau. L'originalité poétique selon Emerson suggère bien l'absence de contraintes : le retrait par rapport à l'ordinaire et au commun, qui est épistémologiquement contraignants. Le jeune Emerson est comme Platon partisan d'un idéalisme radical, selon lequel l'individu est roi, auréolé de sa connaissance intuitive des vérités de l'univers. Il est donc infiniment libre, puissant, seul face à l'univers dans une confrontation directe, héritée de la tradition protestante de l'absence de médiateur entre Dieu et l'homme. Cette notion d'absence de contraintes rejoint déjà le dogme de la liberté tel qu'il apparaît dans la culture américaine : la liberté est plus qu'un droit, elle est un état de fait, elle relève de l'essence même de l'individu, elle est irréductible, et implique une forme *d'individualisme*.

Or, Emerson fonde l'individualité et la communauté sur un même principe : l'esprit étant l'original de la nature, l'homme appréhende la signification du monde de manière entièrement subjective ; mais dans la mesure où Emerson postule que tous les hommes participent d'un même Esprit, cette subjectivité peut aussi devenir la base d'une communauté. C'est alors que le poète, directement inspiré par le divin, intervient parmi les hommes. Il y a selon Emerson un lien fort entre originalité, liberté et inspiration poétique. Le poète est celui qui transcende les codes établis, et permet aux autres hommes de voir au-delà de ce que ces codes leur permettent habituellement de percevoir. Le poète est donc une « autorité », mais ce terme est pour l'instant plus à rapprocher de « auteur » (source, origine) que de l'idée de pouvoir. Si le poète est bien doué d'un pouvoir, c'est avant tout en tant que guide, source d'inspiration pour le reste de la communauté des hommes. C'est là en partie le thème de l'essai « Quotation and Originality¹ » (1876), qui d'une part insiste sur le poids du passé sur l'esprit de l'homme présent, et d'autre part sur la subordination de ce passé au présent vécu. J'utiliserai ici ce texte comme représentatif d'un Emerson qui cherche à réconcilier les aspirations idéalistes et individualistes qui ont toujours été les siennes avec la prise de conscience de l'irréductibilité du monde sensible dont il a été victime à partir de 1843, date du décès de son jeune fils Waldo.

1. « Citation et Originalité ».

La citation comme mode de fonctionnement de l'esprit : la dette envers le passé comme première contrainte

La seconde série d'essais, publiée en 1844, revient sur la conception radicale de l'idéalisme du jeune Emerson, et ce jusqu'à sembler parfois considérer l'expérience de la vie comme celle d'un carcan plus que comme une libération¹. Pour le premier Emerson (de *Nature*, 1836) et de la première série d'essais (1841), le sujet est donné comme tout-puissant, évident, et par définition individuel. Une certaine volonté d'isolement découle alors du désir d'épiphanie, qui est un désir solitaire, du génie véritable (le poète) à la recherche de *l'essence* des choses. Le second Emerson (à partir de 1844) a reconnu le caractère irréductible de la « multitéité », incarnée par autrui, la matière, les choses, etc. Comme l'a écrit Stanley Cavell, l'existence doit selon Emerson être désormais simplement acceptée, admise². La subjectivité ne peut plus dès lors se fonder autrement qu'à travers la multitéité, et devra donc être redéfinie comme étant liée à l'altérité.

Au début de « Quotation and Originality », Emerson clame que tout a été dit, que toute parole est d'abord citation, qu'il n'y a pas à proprement parler d' « originaux ». Il envisage ici tout échange entre les esprits, que ce soit lecture ou conversation : « Notre dette vis-à-vis de la tradition au travers de la lecture et de la conversation est si massive, nos critiques ou apports personnels si rares et insignifiants, — et ceci le plus souvent sur la base d'autres lectures ou ouï-dire, — que, dans une large mesure, l'on pourrait dire qu'il n'y a pas de véritable originalité. Tous les esprits citent³ » [Emerson 2001g, p. 320]. Toute expression, toute production humaine est avant tout citation, imitation ; et ceci inclut aussi bien les littératures, les sciences, les religions, que les objets manufacturés, les maisons, etc. L'homme ne crée que par imitation, et avance dans l'histoire sur les fondations du passé. En conséquence, ce processus qui ressemble à un retour perpétuel est souvent mortifiant, et la grande majorité des idées produites n'est d'aucun

1. Voir à ce sujet l'essai « Experience », second de cette série.

2. « *My favorite way of putting this is to say that existence is to be acknowledged.* » [Cavell 1993, p. 196]. Ma traduction : « La formulation que je préfère est celle-ci : l'existence doit être reconnue ».

3. Cette idée apparaît déjà dans « History », et dans « Self-Reliance » où les œuvres des génies semblent nous rappeler nos propres pensées. (Voir Emerson 2001, p. 121).

intérêt. Le génie, l'idée originale au sens d'exceptionnelle, sont rares¹. « Que les pensées sont rares ! En cent ans, des millions d'hommes et pas cent lignes de poésie, pas une théorie philosophique qui offre une solution aux grands problèmes, pas un art de l'éducation qui réponde à nos besoins » [Emerson 2001g, p. 320].

Au travers d'une métaphore politique Emerson présente le rapport du présent au passé comme une forme de despotisme : « Les originaux ne sont pas originaux. Il y a de l'imitation, du modèle, de la suggestion chez tous, et ce jusqu'aux archanges, si seulement nous connaissions leur histoire. Le premier livre est un tyran pour celui qui le suit ». Chaque livre est une répétition de quelque auteur précédent, et la citation correspond à une structure, un mode de fonctionnement de l'esprit humain, par lequel le passé est réitéré dans le présent. Emerson insiste sur le fait que les auteurs les plus récents sont déjà contenus dans les auteurs les plus anciens : « Lisez bien Platon, et vous y trouverez les dogmes chrétiens, et pas seulement cela, mais vous rencontrerez nos formules évangéliques. Hegel se trouve déjà dans Proclus, et encore plus loin, dans Héraclite et Parménide » [Emerson 2001g, p. 321]. La tentation de s'abandonner au joug du passé est en fait celle d'Emerson lui-même, qui, nostalgique, voit l'histoire comme une dégradation. Le passé n'est donc jamais surpassé, et en tyran de l'esprit nous interdit d'envisager une réelle originalité de création. On ne pourra rompre ce despotisme que lorsque l'on aura admis le lien intemporel qui unit tous les esprits, le flux qui traverse l'histoire et les sociétés des hommes, et que l'on aura admis que ce flux est spirituel, divin, et non temporel ou historique. La véritable originalité, dès lors, consistera à prendre conscience de la nature fluctuante des choses, afin d'y percevoir *l'unité* derrière la *multéité*.

La fin de l'essai « Quotation and Originality » inverse alors totalement ce que nous semblions envisager du rapport entre présent et passé, et ce n'est plus le présent qui subit les contraintes imposées par le passé, mais le passé qui se doit d'être subordonné au présent. Emerson se tourne alors en fait vers le présent comme véritable objet de notre attention, annonçant la poésie de Walt Whitman, toute pré-

1. Voir Emerson 2001g, p. 320.

occupée par les fragments de la vie quotidienne¹. Le moment présent devient transcendance du passé par l'individualité ; c'est ce que le dernier paragraphe de l'essai (ici en entier) annonce :

On ne saurait surestimer notre dette envers le Passé, mais c'est l'instant qui jouit de la suprématie. Le Passé nous est acquis ; mais il ne peut devenir nôtre que selon les termes de sa subordination au Présent. Seul un inventeur sait comment emprunter, et chaque homme est ou devrait être inventeur. Nous ne devons pas altérer le mouvement organique de l'âme. Il ne fait pas de doute que la pensée possède sa propre dynamique, et les indices furtifs qu'on en discerne, les mots perçus distraitement par l'esprit libre, sont dignes de confiance et fertiles lorsqu'on leur obéit sans les assujettir à des comptes indignes et égoïstes. Cette vaste mémoire n'est qu'une matière brute. Le don divin consiste toujours en la vie de l'instant, qui reçoit, utilise et crée, et peut aussi bien enterrer ce qui est vieux dans l'omnipotence par laquelle la Nature décompose toute sa récolte en vue de sa recomposition [Emerson 2001g, p. 330].

Tout le passé est un matériau brut, inerte tant qu'il n'a pas été transcendé par le moment fugace de l'individualité. Ce qui compte par-dessus tout, c'est le moment vécu, le présent absolu. En fait, il semble qu'Emerson parvienne à réconcilier son obsession pour l'individualisme et la transcendance solitaire avec la nécessité du travail dans le monde. Pour éclairer ceci, il faut revenir au postulat que l'esprit contient les clefs de la Nature et de l'Histoire ; que le monde est en l'homme, et non le contraire.

Le passé subordonné au présent

Dès le texte *Nature* de 1836, considéré comme le manifeste du Transcendentalisme, Emerson établit une relation d'harmonie entre le sujet et la Nature, cette dernière étant définie par rapport au Moi, et non le contraire. La beauté essentielle de cette nature est redéfinie comme l'élément moral, la vertu, ce qui place l'homme au cœur

1. Et ce dès la première série d'essais. Voir Emerson 2001d, p. 108 : L'histoire n'est que l'illustration (« There and Then » — là-bas, jadis) des lois de l'esprit (« the Here and the Now » — ici et maintenant).

du système : « La présence d'un élément supérieur, c'est-à-dire le spirituel, est essentiel à sa perfection. [...] La beauté est la marque que Dieu place sur la vertu » [Emerson 2001f, p. 32]. L'essai « Montaigne, or the Skeptic » (1850) décrit le monde comme un flux d'apparences, derrière lesquelles seule la loi morale est stable. Dans cet essai, Emerson prône un individualisme fondé sur un scepticisme éclairé, qui consiste à prendre conscience de cette fluidité du monde sensible, et à reconnaître derrière celle-ci la permanence de la loi. Le scepticisme, alors, loin d'être un retrait par rapport à l'ordre, est plutôt une admission de celui-ci. La Loi selon Emerson est la loi naturelle, elle-même expression de la loi de l'esprit. La Loi, c'est donc ce qui permet de faire, plutôt que ce qui limite les possibilités d'action, puisque que les lois naturelles sont ce qui permettent aux choses d'exister, et à l'univers d'être cohérent.

La loi comme cause, en fait, est la source vers laquelle il convient de remonter afin d'échapper au « despotisme des sens » [Emerson 2001f, p. 44]. C'est alors la Raison, faculté supérieure seule à même d'appréhender la loi morale, qui nous permet d'échapper au déterminisme¹. Or, dans la mesure où la loi naturelle est un principe créateur plus qu'une contrainte, ceci implique qu'il y a peu de différence entre la vertu et la puissance : puissance de celui qui se conforme à la loi morale. À la notion de destin (*Fate*), en effet, s'oppose celle de puissance (*Power*) plus que celle de liberté. Cependant la notion de liberté réapparaît dans l'essai « Fate² », et ce comme une nécessité qui correspond assez bien à la conception américaine de la liberté comme essence de la nation et de l'individu (du citoyen). La liberté américaine, en effet, est *puissance* : puissance d'action, pouvoir d'agir dans le monde et sur le monde, de pousser les choses, à l'image des pionniers qui ont repoussé la frontière de plus en plus loin vers l'ouest. Dans le texte « Fate », dès lors, il ne s'agit plus pour l'esprit d'incarner la loi, mais d'instrumentaliser la nature comme source de puissance. C'est comme si, à ce stade de son œuvre, Emerson se rendait à l'évidence des progrès technologiques et économiques des États-Unis, deux domaines dont il tire les métaphores illustrant son propos.

1. Il s'agit bien ici de la Raison coleridgienne.

2. Premier texte de *The Conduct of Life*, recueil de conférences délivrées en 1851 et publiées en 1860.

L'autodépendance et la loi

L'essai « Self-Reliance » (1841) a été désigné par Stephen Whicher¹ comme la déclaration la plus connue de l'autodépendance requise par Emerson. *Self-reliance*, thème central de l'œuvre d'Emerson, c'est l'autonomie de l'individu dans le monde, évoquant aussi une forme de confiance en soi, d'assurance face aux incertitudes des apparences. C'est l'assurance de l'homme qui a foi en la constance de son être profond, alors que le monde fluctue et se délite. Il y a dans l'essai « Self-Reliance » une évocation de l'enfance comme une sorte de modèle, une période d'irresponsabilité jubilatoire par opposition à l'emprisonnement de l'âge adulte. La liberté, on y revient, est donc donnée d'emblée, selon un schéma quasi-rousseauïste, elle est constitutive de l'individu, avant d'être altérée par le poids des circonstances. C'est le *topos* romantique de l'enfant innocent, et indépendant.

Christopher Newfield, dans *The Emerson Effect* (1996), propose de démontrer que le raisonnement d'Emerson dans ses écrits suit en fait d'une façon générale trois étapes : (1) individualisme ; (2) intersubjectivité ; (3) soumission à l'autorité de la loi. C'est ce cheminement qui permettrait de mettre en lumière le désir d'Emerson de voir les hommes reconnaître la permanence de la loi divine, ce qu'il appelle *Soul* (l'âme, l'esprit), décrite comme un flux. De façon plus séculière, la thèse de M. Newfield est que la vision émersonienne du monde, co-dépendante d'une Amérique en mouvement, place la soumission au cœur de la notion américaine de liberté².

Emerson évolue à partir d'une autodétermination radicale, au travers d'une seconde phase — la détermination mutuelle en relation avec ses pairs —, et jusqu'à une troisième, où la détermination provient d'une loi qui transcende l'être individuel et à laquelle on « se soumet comme un enfant », en laissant son corps et son esprit se remplir comme le récipient d'une intelligence toute puissante [Newfield 1996, p. 23].

Je proposerai ici une version moins technique de l'argumentation de Newfield. L'individualisme absolu peut avoir pour conséquence

1. Voir Whicher, « The Dream of Greatness », dans *Freedom and Fate* (1953).

2. Voir Newfield 1996, p. 9-10.

l'isolement, et à terme une forme de désespoir ; mais Emerson, chez qui demeure la tradition protestante du travail dans le monde, au sein des hommes, ne peut se contenter d'un tel isolement. En effet, si l'épiphanie solitaire de la révélation du Vrai à l'âme est source de plénitude et de parfait contentement solitaire, donc muet, comment rendre compte alors de la littérature, de la philosophie, et de toutes les formes d'expression qui en sont, d'une façon ou d'une autre, le produit ? L'argument de l'idéaliste est convaincant, explique Emerson, mais non pas satisfaisant. Si l'œuvre de Shakespeare, pour ne prendre que le plus grand de tous les poètes, nous touche, c'est que nous partageons sans le savoir un fonds commun d'idées, une perception implicite du Vrai et du Beau que seul le poète a su faire rejaillir sous forme d'expression. On devine vite les implications de ceci : d'abord, l'esprit que les hommes partagent leur est commun (postulat de départ du premier des essais, « History »), et il n'y a donc pas de raison de nier l'existence d'autrui sur la base de l'idéalisme ; ensuite cet esprit commun est universel et omniprésent, et représente donc la loi naturelle et spirituelle qui fonde, au sein de l'humanité, chaque individualité. En somme, il est aussi essentiel de faire partie de la communauté des hommes que de jouir de son absolue individualité.

L'essai « Shakespeare, or the Poet » (1850) met alors en avant plus les liens qui unissent les hommes entre eux que le seul principe d'originalité : « Les grands hommes se distinguent plus par l'étendue de leur portée, que par l'originalité » [Emerson 2001i, p. 247]. Le génie selon Emerson n'est pas une question d'individualisme forcené, mais plutôt d'ouverture à la loi universelle qui sous-tend la nature et l'esprit. Le pouvoir du génie consiste à percevoir la constance de la réalité derrière chaque fragment d'apparence. Mais ce travail, loin d'être solitaire, est une œuvre communautaire : « Chaque maître a trouvé sa matière déjà réunie avant lui, et son pouvoir a résidé dans sa sympathie pour son peuple, et dans son amour pour le matériau sur lequel il a œuvré. Quelle économie de force ! et quelle compensation pour la brièveté de la vie ! Tout lui est mis à portée de main » [Emerson 2001i, p. 248].

On voit donc que l'individualité est désormais présentée comme une limitation de l'expérience, mais une limitation compensée par la multiplicité des individualités, qui toutes ensemble concourent à

l'avancement de la pensée humaine. Le génie poétique véritable, au bout du compte, est celui qui entre le mieux en résonance avec l'esprit de son peuple et de son temps — voire, de sa nation. Shakespeare est présenté par Emerson comme porté par un contexte social, un intérêt national ; et c'est ce qui a fait, en conjonction avec le génie naturel de l'auteur, la grandeur de son œuvre.

La véritable pensée originale n'est plus conçue comme surgissant *ex nihilo*, mais plutôt comme présente de toute éternité, bien qu'il faille la faire resurgir par un long travail de maturation. Ici, nul n'est à proprement parler original, puisque l'effort est communautaire — on dirait sans doute maintenant « culturel ». La mythologie est l'exemple type, selon Emerson, d'un produit de la communauté des hommes :

Ce qu'on observe chaque jour avec les bon-mots qui circulent en société, — que chaque locuteur soutient une histoire en la répétant, jusqu'à ce que, finalement, de la plus petite fibre de fait une bonne histoire se construise, — le même développement agit sur la mythologie : la légende est renvoyée de croyant à poète, de poète à croyant, chacun ajoutant une grâce, enlevant un défaut, ou arrondissant la forme, jusqu'à ce qu'elle présente une vérité idéale [Emerson 2001g, p. 321].

En manipulant collectivement les lieux communs, les hommes parviennent à en extraire la goutte de génie. C'est par la pratique (*praxis*) du langage et de la poésie que les œuvres se créent. Le mouvement n'est donc plus du haut vers le bas, mais de la base vers le haut, et Emerson compare la Bible à un vieux violon passé entre de nombreuses mains¹. La religion est une sélection effectuée par l'esprit humain, à partir du corps tout entier des citations. Le Christ lui-même n'est pas à proprement parler original : « Ce que les ecclésiastiques avaient pris pour la révélation exclusive de la chrétienté, a été très exactement comparé par la critique théologique aux écrits des Stoïciens et des poètes de Grèce et de Rome » [Emerson 2001g, p. 321-22].

Il existe une contamination positive des esprits entre eux, les idées sont comme des matériaux que l'on partage. La conception émersonienne de la culture présente un fort potentiel social, puisque le

1. Voir Emerson 2001g, p. 321.

travail intellectuel de certains hommes fait progresser celui d'autres hommes. L'originalité n'est donc plus pertinente. Le contexte de création est aussi important que l'objet créé, l'esprit de la nation que le génie du poète. On commence à entrevoir le chemin qui pourra, selon Christopher Newfield, amener Emerson à replacer la soumission à l'ordre établi au cœur de sa conception de la liberté. Le génie est celui qui se réalise le mieux au sein du matériau disponible ; et est en rapport étroit avec son époque et sa nation. On voit alors qu'Emerson revient par un détour vers sa traditionnelle vénération pour les écrits du passé, et cherche à réduire l'opposition du passé et du présent : la notion de *flux* qui parcourt l'histoire des hommes permet de rendre compte d'une unité dans l'altérité. Les hommes du passé participent, aux côtés des hommes du présent, d'un même effort constructif. L'essai « Shakespeare, or the Poet » cherche à montrer que le génie ne peut fleurir que sur un terreau social et culturel déjà riche, et Shakespeare est avant tout l'incarnation d'un génie national.

De l'auteur au lecteur : une libre appropriation des idées

La vérité est la propriété de tous ; l'essentiel est la vie, et non la littérature qui est un moyen.

Cela trahit la conscience que la vérité n'est la propriété d'aucun, mais est le trésor de tous. [...] Dans la mesure où la visée du récepteur est la vie, et non la littérature, il sera indifférent à la question de la source. Plus la vérité ou le sentiment est noble, moins la question de la paternité importe. Le simple chercheur ne se tracasse pas de savoir de qui il a hérité tel ou tel sentiment. Quiconque nous exprime une pensée juste rend ridicule les efforts du critique qui irait lui dire où ces mots-là ont été dits avant lui [Emerson 2001g, p. 326].

Emerson n'hésite pas à filer la métaphore mercantile au centre de cet essai, évoquant l'emprunt, la propriété, les dettes, etc. La logique qui préside au raisonnement est par voie de contamination une logique des échanges de biens. Le principe est le même, que nous parlions de textes ou de productions matérielles. Emerson précise que le génie aussi emprunte, mais qu'il emprunte « noblement » [Emerson 2001g, p. 325] ; que citer n'est pas forcément voler ; et que

les grands hommes utilisent dignement la citation lorsque cela sert leur propos. Donc Emerson considère comme première *l'idée* que l'on cherche à illustrer, la *fin* par rapport aux moyens. On est dans une argumentation économique, où l'emprunt est parfaitement justifiable s'il peut permettre de vivre mieux, c'est-à-dire d'améliorer son rapport au monde — ici compris comme le progrès de l'imagination et de l'entendement, de l'esprit en général.

Emerson donne là aussi l'exemple de Shakespeare, plus original que ses originaux (ses sources)¹. C'est-à-dire que la mesure de l'originalité ne vient pas forcément de ce que l'on est le premier à énoncer quelque chose, mais qu'on l'énonce de la meilleure façon. C'est donc bien à la fois le résultat et l'acte qui comptent, plus que l'origine. Il y a de l'optimisme dans cette idée, qui se tourne vers l'à-venir au moins autant que vers le passé. Dans toute évocation de l'origine chez Emerson, en effet, il y a la notion du but à atteindre. La nostalgie émersonnienne est un encouragement à l'action, par l'inspiration. Si les grands hommes et les grandes œuvres du passé peuvent nous servir, c'est dans l'idée que nous pouvons, nous aussi, ici et maintenant, suivre leur exemple. Or citer, suivre un exemple, n'implique pas le reproduire à l'identique ; c'est plutôt s'approprier un principe, et le mettre en application dans un contexte qui nous est propre.

Étrangement, le système que ces idées suggèrent est l'annulation du principe de propriété, c'est-à-dire une forme de socialisme. Dans la mesure où l'accent est mis sur le produit plus que sur l'auteur, on perd forcément de vue le principe de capitalisation de l'inventeur par rapport à ses productions. Le critique littéraire est présenté comme une sorte d'inspecteur, de contrôleur du bon respect des droits d'auteur. Or, pour Emerson, la question des droits d'auteur ne se pose pas. L'accent est mis désormais sur le *génie de l'humanité*, qui resurgit chez certains individus, dans certaines œuvres ; et par conséquent la beauté d'une œuvre n'est pas moindre si son auteur n'est pas identifiable. Dès qu'une idée ou une chose est produite, elle est potentiellement la propriété de tous ; et c'est tous ensemble que les hommes vont chercher à améliorer cette idée ou chose produite, pour se rapprocher de l'idéal (la cause ultime, le point-origine). Ce qui compte, c'est l'effet que toute œuvre peut produire sur l'individu. La poétique

1. Voir Emerson 2001g, p. 325.

d'Emerson est ici centrée sur l'axe œuvre-récepteur, alors que celle du jeune Emerson semblait plus axée sur le rapport auteur-œuvre. Ainsi, il ajoute que « le bénéfice à tirer des livres dépend de la sensibilité du lecteur » [Emerson 2001g, p. 326], annonçant la critique moderniste et la notion de variabilité des interprétations.

La lecture peut aussi rajouter du sens à ce qui est écrit : « Dans les heures de grande activité mentale nous rendons parfois au livre un trop grand hommage, en y trouvant plus que ce que l'auteur y a mis, — en lisant, comme on dit, entre les lignes. » [Emerson 2001g, p. 327] Le lecteur qui cite peut révéler plus de sens (*meaning*) que ce que l'auteur a pu originellement avoir d'intention de sens. La lecture / reproduction est donc aussi création, ou tout au moins ajout à la création. On retrouve là quelque peu la perspective du jeune idéaliste : importe avant tout ce que chacun transporte en soi, dans son esprit. Peu importe l'origine de l'idée, dans la mesure où elle survient. Ce n'est donc pas l'intention de l'auteur qui doit limiter la portée de l'interprétation du spectateur. En somme, toute contrainte est levée sur les capacités d'interprétation du lecteur.

Emerson cite alors Swedenborg pour expliquer que l'esprit existe dans une « *society of souls* » (société des âmes) : esprit et langage se développent au sein de la communauté des hommes.

Swedenborg a lancé dans le monde une théorie extraordinaire, selon laquelle toute âme existerait dans une société des âmes dont toutes les pensées passeraient en elle, comme le sang de la mère circule dans l'enfant en gestation [...]. Et si l'on développe cette image, n'apparaît-il pas que nous les hommes pensons et parlons dans le giron d'une immense antiquité [...] ? Nos bienfaiteurs sont aussi nombreux que tous les enfants qui ont inventé le langage, mot après mot. Le langage est une cité à la construction de laquelle chaque être humain a apporté une pierre ; et pourtant aucun n'est plus à féliciter du formidable résultat que l'acalèphe qui ajoute une cellule à la barrière de corail qui sert de fondation au continent [Emerson 2001g, p. 328].

Intéressante remarque de la part d'Emerson : véritable appel à l'anonymat de la création, du progrès, de l'avancement de l'humanité. On a ici d'une certaine façon une nouvelle version du mythe de la tour de Babel. Tous les hommes ont participé à sa construction, mais la

tour d'Emerson, au contraire de celle de Babel, n'a pas abouti à l'effondrement du langage, mais à son avancement. De plus, la tour de Babel précède la dispersion des langues ; alors que le langage selon Emerson réunit les hommes dans un effort collectif, pour aller *contre* la dispersion¹.

L'Emerson sceptique et séculier n'abandonne pourtant pas le principe irréductible de l'individualité. « Mais il reste l'irréductible persistance de l'individu à être lui-même. Aucune feuille, aucun brin d'herbe, aucun méridien, ne ressemble à aucun autre. Chaque esprit est différent ; et plus il se dévoile, plus cette différence est prononcée » [Emerson 2001g, p. 329]. Tous les éléments (aliments) que l'individu absorbe pour se construire et se maintenir en vie passent dans la substance qui lui est propre, et sont en quelque sorte transmutés en ce qui fait qu'il est lui-même. Le présent subjectif est bien le point focal du Génie : Emerson se tourne résolument vers le présent et l'à-venir comme étant l'essentiel, bien qu'étant toujours nourris du passé, et c'est le Génie qui permet de faire le lien entre les deux plans du passé et du présent. « À tout ce que l'on peut dire de la prépondérance du Passé, le mot Génie est une réponse suffisante. Le divin réside dans ce qui est nouveau. Le divin ne cite jamais, mais est, et crée. Le Génie, c'est l'intime appréhension du Présent, qui fait oublier le Passé » [Emerson 2001g, p. 329]. Le sujet parlant est nourri de la multitude véhiculée par le passé, qu'il a le pouvoir de transmuier en visée subjective. Le sujet émersonien énonce le présent, et ce qui est appelé à être.

La grandeur consiste-t-elle en la soumission à la Loi ?

Le flux concerne le cycle de la vie comme celui de l'esprit, à l'image des êtres morts et décomposés qui servent à alimenter le cycle de la vie. « Toutes les choses fluctuent, explique Emerson. Ta dette envers le passé est inévitable. C'est lui qui t'a nourri et formé » [Emerson 2001g, p. 329]. Toute connaissance, toute pensée est à la base héritée des esprits innombrables qui nous ont précédés. L'identité, la nation, la

1. Voir le chapitre « Language » de *Nature* [Emerson 2001f, p. 36-37], où la corruption du langage est conséquence de la corruption de l'homme.

morale sont dès lors fondées sur la citation : « Notre pays, nos coutumes, nos lois, nos ambitions, ainsi que nos notions de ce que est convenable et ce qui est juste, — toutes ces choses nous ne les avons pas créées, mais nous les avons trouvées déjà en place ; nous ne faisons que les citer » [Emerson 2001g, p. 329]. On perçoit une attitude fataliste dans ces pages, que l'on peut sans doute interpréter de deux façons : soit on considère que ces lignes sont marquées par le renoncement à un idéalisme fougueux, et existentiellement intenable ; soit on y voit l'élaboration d'une doctrine de la soumission volontaire à la loi comme fondement de la liberté, ce qui correspond tout à fait à l'attitude du public américain, qui trouve dans la révérence de la loi l'assurance de sa propre félicité. Dans tous les cas, on retrouve ici ce que décrit C. Newfield comme étant la fascination d'Emerson pour la loi universelle, le respect de la volonté de Dieu, qui nous a voués au présent : « Dieu aime à nous isoler jour après jour, et à nous dissimuler le passé et l'avenir » [Newfield 1996, p. 206]. Nous sommes voués à nous concentrer sur le moment présent, le fragment, objet de notre expérience immédiate. Mémoire et attente sont ainsi dénigrées, au profit de l'attention portée au quotidien, et de la spontanéité : « spontaneity » [Newfield 1996, p. 206].

L'œuvre d'Emerson, de fait, est émaillée d'appels à l'acceptation de sa condition présente. L'essai « Experience » (1844) se réclame d'une forme d'acceptation des circonstances, de la fatalité. L'essai « Fate » (Destinée) de 1860, quant à lui, exprime une tension entre le désir de réformer les hommes et le découragement face à un ordre immuable. Emerson semble jeter les bases d'une doctrine de la satisfaction du quotidien, fondement de la modération, entre les froideurs de la science abstraite et le borbier de la sensualité : « Entre ces deux extrêmes il y a l'équateur de la vie, de la pensée, de l'esprit, de la poésie — une ceinture étroite » [Emerson 2001b, p. 204].

Rien n'existe plus dans l'absolu de l'individualité. Il faut toujours prendre en compte le reste des choses / individus dans la multitude — la *multéité*. La doctrine du *flux* implique que rien n'existe en soi, mais toujours de par son existence dans le flux des choses. C'est donc un appel à la reconnaissance de l'ordre des choses, du développement collectif du langage et des idées, ce qui nie absolument la notion d'originalité. Pour autant, nier l'individualité n'aboutit pas à la contrainte,

mais au *commencement* de la liberté. La liberté selon Emerson est donc atteinte collectivement, dans un mouvement naturel de soumission à la loi naturelle, qui est en même temps la loi morale. Ainsi, le grand homme ou le poète se distingue par son originalité, mais aussi paradoxalement par le fait qu'il relaie le mieux le « message », si l'on peut dire, du Créateur, seul Génie purement original. Ce paradoxe, qui fonde l'originalité dans la contrainte, se résout dans une poétique du monde où la création émerge de la répétition en la transcendant. Emerson cultive le culte du héros, de l'homme véritablement original ; mais ce héros se doit en même temps de répondre aux attentes téléologiques du cosmos. En plus d'être un *héros*, il est alors un « héraut », celui par qui le divin s'exprime.

Les grands hommes, et en particulier les poètes, ont donc, pourrait-on dire, une fonction politique : agent du progrès d'une culture, ils en sont aussi les outils, et les produits. Le premier chapitre de l'ouvrage *Representative Men* (1850) s'intitule : « Uses of Great Men¹ », témoin que les grands hommes ont une fonction. Cette fonction, c'est l'avancement de l'histoire. L'essai « Experience » compare la frontière américaine à l'image de la pensée qui avance : on ne fait jamais qu'effleurer la limite extérieure de ce qui est déjà, avant nous, de toute éternité. La découverte du Vrai / Beau est progressive, et demande un effort². Emerson évoque l'Ouest américain comme métaphore de ce principe, et l'Amérique comme le poète sont symboles de création et de nouveauté, mais suivant un plan cosmique préétabli.

On retrouve au bout du compte la conception d'une histoire comme produit original des esprits créatifs (garants et sources de liberté), mais toujours selon un schéma cosmique qui traverse les âges et les cultures (l'absolue autorité du divin). On a dans « Quotation and Originality » la base de la notion d'identité et d'individualisme à l'américaine : tout revient à être soi-même, sachant qu'on ne peut être soi-même qu'au sein de la communauté. Il n'y a donc pas de différence essentielle entre individualisme et nationalisme. C'est bien la communauté dans laquelle l'individu est venu au monde qui lui permet d'exister *en tant* qu'individu.

1. C'est-à-dire « De l'usage / la fonction des grands hommes » [Emerson 1850, p. 225-247].

2. Voir Emerson 2001b, p. 207-208.

Christopher Newfield désigne Emerson comme un porte-parole essentiel de la tradition américaine de *modération*, qui se fonde selon lui sur une habitude de *soumission* à l'autorité, ou tout au moins à des conditions d'existence préétablies, dans laquelle se fonde la conception américaine de la *liberté* individuelle. J'ai essayé ici de mettre en lumière cet aspect de la pensée de Ralph Waldo Emerson, qui participe d'un paradoxe culturel tout à fait intéressant en vertu duquel contrainte et originalité se confondent sous les traits de la dialectique opposant soumission et liberté — tous deux termes cardinaux des préoccupations traditionnelles de l'Amérique. La question de la contrainte, liée à celle de l'autorité, peut être abordée selon deux perspectives : politique (en ce qui concerne l'action), ou poétique (en ce qui concerne l'interprétation). Ces deux domaines, dans l'histoire américaine, sont intimement liés si l'on veut bien voir que l'Amérique telle qu'elle se conçoit elle-même, est le produit d'un mythe. Pour simplifier, on peut constater dans cette culture une tendance assez marquée à la reformulation historique, ce que je gloserai en utilisant l'image proposée par Emerson dans « Quotation and Originality » : l'idée selon laquelle le passé est subordonné au présent, lequel contient les clefs de l'interprétation de l'histoire. C'est-à-dire que, dans un discours donné sur l'état du monde, la vision (dans le sens de visée) de ce que les choses devraient être peut rapidement se substituer par glissement à la vision (dans le sens de constat) de ce que les choses sont. À partir de là, il s'agit de savoir qui, ou ce qui, va détenir les clefs de l'interprétation, de la juste lecture du mythe, et donner à l'Amérique sa signification.

Bibliographie

- ABRAMS M.H. (1971), *Natural Supernaturalism : Tradition and Revolution in Romantic Literature*, NY : W.W. Norton & Co [1^e publication Norton Library 1973].
- CAVELL Stanley (1993), « Thinking of Emerson », dans L. BUELL, dir., *Ralph Waldo Emerson : A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall : Englewood Cliffs, NJ, p. 191-98. Tiré de S. CAVELL (1981), *The Senses of Walden*, revised edition, San Francisco : North Point Press, p. 124-38.
- EMERSON Ralph Waldo (1850), *Representative Men*, dans *The Works of Ralph Waldo Emerson*, New York, Tudor Publishing Company.

- EMERSON Ralph Waldo (2001a), « Divinity School Address, An Address : Delivered before the Senior Class in Divinity College, Cambridge, Sunday Evening, July 15, 1838 », dans Joel PORTE et Sandra MORRIS, dir., *Emerson's Prose and Poetry : Authoritative Texts, Contexts, Criticism*, New York, Norton Critical Edition, p. 69-81.
- EMERSON Ralph Waldo (2001b), « Experience », *Essays : Second Series*, dans Joel PORTE et Sandra MORRIS, dir., *Emerson's Prose and Poetry : Authoritative Texts, Contexts, Criticism*, New York, Norton Critical Edition, p. 198-213 [1844].
- EMERSON Ralph Waldo (2001c), « Fate », *The Conduct of Life*, dans Joel PORTE et Sandra MORRIS, dir., *Emerson's Prose and Poetry : Authoritative Texts, Contexts, Criticism*, New York, Norton Critical Edition, p. 261-278 [1860].
- EMERSON Ralph Waldo (2001d), « History », *Essays : First Series*, dans Joel PORTE et Sandra MORRIS, dir., *Emerson's Prose and Poetry : Authoritative Texts, Contexts, Criticism*, New York, Norton Critical Edition, p. 105-120 [1841].
- EMERSON Ralph Waldo (2001e), « Montaigne, or the Skeptic », *Representative Men*, dans Joel PORTE et Sandra MORRIS, dir., *Emerson's Prose and Poetry : Authoritative Texts, Contexts, Criticism*, New York, Norton Critical Edition, p. 234-247 [1850].
- EMERSON Ralph Waldo (2001f), « Nature », dans Joel PORTE et Sandra MORRIS, dir., *Emerson's Prose and Poetry : Authoritative Texts, Contexts, Criticism*, New York, Norton Critical Edition, p. 27-55 [1836].
- EMERSON Ralph Waldo (2001g), « Quotation and Originality », dans Joel PORTE et Sandra MORRIS, dir., *Emerson's Prose and Poetry : Authoritative Texts, Contexts, Criticism*, New York, Norton Critical Edition, p. 319-330 [1^{re} édition : *The North American Review* (1868), 2^e édition : *Letters and Social Aims* (1876)].
- EMERSON Ralph Waldo (2001h), « Self-Reliance », *Essays : First Series*, dans Joel PORTE et Sandra MORRIS, dir., *Emerson's Prose and Poetry : Authoritative Texts, Contexts, Criticism*, New York, Norton Critical Edition, p. 120-137 [1841].
- EMERSON Ralph Waldo (2001i), « Shakespeare, or the Poet », *Representative Men* dans Joel PORTE et Sandra MORRIS, dir., *Emerson's Prose and Poetry : Authoritative Texts, Contexts, Criticism*, New York, Norton Critical Edition, p. 247-260 [1850].
- NEWFIELD Christopher (1996), *The Emerson Effect : Individualism and Submision in America*, Chicago, The University of Chicago Press.

WHICHER Stephen E. (1993), « The Dream of Greatness », dans L. BUELL, dir., *Ralph Waldo Emerson : A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, p. 61-76. (Chapitre 3 de Stephen WHICHER (1953), *Freedom and Fate : An Inner Life of Ralph Waldo Emerson*, Philadelphia, University of Pennsylvania, p. 50-71).

Entre rupture et imitation : l'émergence d'une féminité neuve dans les *Moralités légendaires* de Jules Laforgue

Deming Herbert

Lettres Modernes, Université Paul-Valéry, Montpellier III

J'ai abandonné mon style de la rue Berthollet, mes vers
philos : Je trouve stupide de faire la grosse voix et de jouer
de l'éloquence. Aujourd'hui que je suis plus sceptique et
que je suis moins aisément et que, d'autre part, je possède
ma langue d'une façon plus minutieuse, plus clownesque,
j'écris des petits poèmes de fantaisie, n'ayant qu'un but :
faire de l'original à tout prix¹ [Laforgue 1986, p. 821].

Jules Laforgue féministe, Jules Laforgue misogyne. Deux points de vue à la fois contradictoires et parallèles, deux interprétations de l'œuvre d'un jeune homme mort à vingt-sept ans (1860-1887). Même Simone de Beauvoir nota dans *Le Deuxième sexe* que Laforgue fut un ami de la femme.

Dans ses lettres et ses notes, Laforgue se montre compatissant au sort des femmes, mais dans sa poésie, surtout dans ses premiers volumes, il les dénonce comme des monstrueuses créatures qui cherchent à piéger l'homme, se marier avec lui, puis à procréer. Souvent, Elle est la Femme, l'Éternel Féminin, la moitié de la population dans un seul corps. Mais pour Laforgue, il y a La Femme et il y a les femmes : sa mère, sa sœur, les petites filles qui vont à la messe, les prostituées qu'il connaît depuis des années ; et enfin, vers la fin de sa vie, Leah Lee, son enseignante d'anglais et finalement sa femme. La

1. Lettre à sa sœur Marie, datée du 14 mai 1883.

perte de sa mère suite à un accouchement difficile, quand il n'avait que dix-sept ans, le marqua jusqu'à sa propre mort. On ne saura jamais ce que seraient devenues les femmes de Laforgue s'il n'avait pas disparu si jeune, mais il est clair que pendant sa courte vie, ses personnages sont déjà passés de l'état de caricatures à deux dimensions à celui de femmes réelles ; ou, à proprement parler, à celui d'une femme réelle qui ressemble énormément à Leah Lee Laforgue. Les six *Moralités légendaires* furent écrites à la fin de sa vie, à la période de sa rencontre et de son mariage avec Leah Lee.

Yves Bonnefoy, dans un article sur le *Hamlet* de Laforgue, nous dépeint la réalité brutale que vécut la femme à la fin du dix-neuvième siècle :

Quelle époque, à vrai dire, pour le soupçon, que ces années dont Huysmans ou Zola nous permettent de retrouver l'atmosphère de prostitution généralisée, de mensonge sexuel à tous les niveaux de la société dans ces métropoles ravagées de misère et d'injustice sociale : un monde dans lequel les femmes, qui sont victimes, semblent en fait les coupables, — et n'ont pas de mots pour se faire entendre [Bonnefoy 1988, p. 171].

Dans le monde littéraire ce fut alors la Décadence, un ennui fin-de-siècle qui touchait tous les domaines artistiques. Les dandys se promenaient, les femmes soupiraient, les écrivains rêvaient d'un nouveau monde littéraire. Jules Laforgue, né en 1860, fut bien placé dans la mouvance de son temps. En ce qui concerne la femme, la poésie laforguienne est influencée par quelques aspects de la Décadence : une méfiance envers l'Univers et la femme, son vaisseau ; un détournement vers le nouveau, surtout dans l'Art ; un nihilisme profond. Comme tout le monde à son époque, il lisait l'Allemand Schopenhauer (en traduction), philosophe qui prônait un pessimisme bouddhique selon lequel la femme ne cherche qu'à procréer, et qui affirmait que tout amour est illusion et déception. Mais Laforgue trouva son vrai maître en Édouard von Hartmann et il y recueillit l'idée d'un Inconscient qui génère dans l'homme l'instinct de préservation de soi, que suivent l'instinct sexuel (ayant pour but la procréation), l'instinct maternel, et l'aversion pour la mort. Le jeune poète qui avait perdu sa mère se méfiait bien de tout ce qui concerne la reproduc-

tion de l'espèce. Laforgue apportait le livre de Hartmann partout pour y faire référence, et l'Inconscient apparaît partout dans son œuvre¹.

L'originalité de Laforgue s'exprima de plusieurs façons, notamment dans ses néologismes, souvent inspirés par la femme : « violupté », « sangsuelle » et « sexiproque » figurent parmi ses jeux de mots. Il fut l'un des premiers admirateurs de l'Impressionnisme et prônait l'originalité de ce mouvement contemporain. Respectueux des traditions linguistiques et littéraires, Laforgue dédaigna néanmoins la pure imitation et s'efforça d'atteindre l'innovation et l'originalité, sachant tout le temps que l'originalité plonge ses racines dans la tradition. Donc il choisit comme base de ses contes modernes, ses « nouvelles », la mythologie et les sources établies : les *Métamorphoses* d'Ovide, la Bible. Entre ses mains, la Salomé biblique devint une femme de la Décadence : blasée, déterminée, vengeresse. Andromède, qui dans l'histoire grecque s'est enfuie avec le héros Persée, opte cette fois-ci pour le monstre (qui, d'ailleurs, représente Laforgue) car le soi-disant héros n'est qu'efféminé et vaniteux — bref, un dandy. Lohengrin, le chevalier, face à la femme qu'il a épousée, déguerpit au lieu de lui faire l'amour. Hamlet, transposé du seizième au dix-neuvième siècle, renaît lui aussi sous les traits d'un dandy laforguien. Sa fameuse indécision, « être ou ne pas être », devient une incapacité pour Laforgue, qui voyait en Hamlet les jeunes gens de sa génération, y compris lui-même. Les femmes se rapprochent du pouvoir et de la place normalement réservée aux hommes. Les hommes chez Laforgue sont parfois atteints d'une féminité handicapante. Les rôles inversés mettent en question la définition de la masculinité et de la féminité et laissent apparaître une figure androgyne : ni homme dévirilisé ni femme masculine, mais un homme sensible au sort de la femme et une femme prête à déterminer son destin [Leclerc 1989, p. 31-37].

Hamlet

Hamlet, ou les suites de la piété filiale, fut chronologiquement la deuxième moralité, mais Laforgue la plaça en tête du recueil, sûre-

1. De nombreux écrivains ont noté l'influence de Schopenhauer et de Hartmann chez Laforgue : Marie-Jeanne Durry dans sa biographie de Laforgue et David Arkell dans la sienne, pour n'en citer que deux.

ment pour souligner son importance dans son esprit. Il s'identifia avec le héros shakespearien, à tel point qu'il passa le nouvel an 1886 (année de son mariage), à Elseneur, en quête du mythe de Shakespeare. Son Hamlet vit au dix-septième siècle (la date est le 14 juillet 1601), mais sa sensibilité est purement celle de l'époque de Laforgue. Dandy qui fume de fines cigarettes, il se penche sur des questions existentielles et la nécessité d'agir, mais à l'encontre du héros de Shakespeare, il ne possède aucune conviction. Bien qu'il veuille se venger du meurtre de son père par la reine perfide et son amant, il renonce aussitôt à ce dessein pour s'enfuir avec une belle actrice. Puis, une fois sur la route avec elle, il la laisse quelque temps pour se recueillir sur le tombeau d'Ophélie et il s'y fait tuer par Laërtes (qui, note Laforgue non sans ironie, aurait dû être le héros de l'histoire). Hamlet meurt en affirmant son statut d'artiste : « *Qualis... artifex... pereor!* » [Laforgue 1977, p. 63].

Laforgue changea d'autres aspects de l'histoire : dans le cimetière, on découvre que le pauvre Yorick est en fait le frère de Hamlet, les deux étant les enfants du roi et d'une danseuse tzigane. Au début du conte, il s'en prend à sa mère la reine et il la blâme pour tous les ennuis provoqués par les femmes : « Ma mère prostituée (vision qui m'a saccagé la Femme et m'a poussé à faire mourir de honte et de détérioration la céleste Ophélie!)² » [p. 29]. Comme il croit comprendre que la reine est sa mère, et qu'elle a épousé le meurtrier de son père, la méprise le mène à un mépris dans lequel il se vautre en toute complaisance. La découverte de ses racines, et du fait que sa vraie mère fut réellement une courtisane, ne l'ébranle guère. Il s'occupe de plus près de sa relation avec son amie d'enfance, Ophélie.

Ophélie, comme l'héroïne shakespearienne, meurt suite à une dispute avec Hamlet. Il alterne entre pleurer, « Pauvre Ophélie, pauvre Lili ; c'est ma petite amie d'enfance. Je l'aimais ! C'est évident ! » [p. 49] et critiquer cette dernière, même morte : « Il ne me restait plus qu'à observer ses menus gestes de femelle » [p. 50]. Il lui reproche de l'avoir aimé, d'avoir été trop féminine, d'avoir été « une sainte en jupe simple.

1. Cette citation paraît ironique : selon Suétone, ce sont les mots prononcés par Néron au moment où il se suicide.

2. Toutes ces citations — sauf indication contraire — sont extraites de Laforgue 1977.

Il eût été dommage qu'elle vieillît » [p. 50]. Mais Hamlet, homme d'action selon Laforgue, se tourne immédiatement vers Kate, l'actrice qui s'appelle également Ophélie, même s'il voit qu'elle est, comme toute femme qu'il a connue, « de l'autre sexe, elle est esclave, elle ne sait pas » [p. 54]. Bien que la reine ne soit vue que de loin dans ce conte, et qu'Ophélie ait quitté la scène avant même que l'action ne commence, la femme prend la place centrale. Le rôle principal que Shakespeare avait accordé à la vengeance est transféré chez Laforgue à la femme, même si elle ne se fait entendre qu'à travers les pensées de Hamlet (dans le cas d'Ophélie).

Hamlet est à la fois un héros laforguien et le double du poète, tout comme Pierrot dans certains poèmes des *Complaintes* et de *L'Imitation de Notre Dame la Lune*. Tous ces héros lunaires prétendent mépriser la femme, lui répliquant souvent avec des boutades misogynes, mais soupirant toujours après un amour idéal. Donc Pierrot peut dire : « Ah! qu'une, d'elle-même, un beau soir sût venir / Ne voyant que boire à mes lèvres, ou mourir! » [Laforgue 1979a, p. 94] et Hamlet : « Ah! s'il me venait un soir, dans ma tour d'ivoire, une sœur, mais cadette, de cette Hélène de Narbonne » [Laforgue 1977, p. 28]. Même si Hamlet postule que « faire pleurer une jeune fille, [...] c'est plus irréparable que l'épouser » [p. 52], même s'il dédaigne l'amour qu'Ophélie lui portait, il songe à se marier « pour toujours et pour tous les jours. Ç'aura été, de toutes [s]es idées, la plus hamlétique » [p. 36]. Et la plus laforguienne.

L'ironie laforguienne atteint son apogée dans l'expression « Hamlet, homme d'action », répétée plusieurs fois dans la nouvelle. Hamlet est tout sauf un homme d'action, et c'est en partie son indécision et sa lâcheté qui occasionnent sa mort. Il fait des efforts pour sembler masculin, notamment par sa violence envers les insectes et les animaux : l'auteur révèle que préalablement Hamlet s'était amusé en arrachant les ailes des papillons, et nous le voyons tordre le cou d'un canari. Plus tard il dit qu'il a tué Polonius pour s'entraîner [p. 35]. Sa devise semble être « Il faut agir! », « Et je n'aurai plus qu'à agir, qu'à signer! Agir! Le tuer! » [p. 35]. Le Hamlet de Shakespeare se lamente, « Fragilité, ton nom est Femme! » Mais chez Laforgue, la fragilité s'endurcit et donc Hamlet s'exclame : « Stabilité, ton nom est Femme! » [p. 26]. Hamlet est, de toute évidence, le plus fragile de toute la compagnie.

Nous savons que Laforgue voyait dans la femme le salut de monde. Dans ses notes, il écrit en toute sincérité : « C'est la femme qui sauvera le monde... l'homme est mort, vive la Femme ! » [Laforgue 1979b, p. 52-53]. Et à la fin de l'histoire, c'est Hamlet qui est mort et l'actrice Kate qui lui survit, tout en pensant qu'il s'est suicidé de chagrin et par amour pour Ophélie.

Le Miracle des roses

La deuxième moralité, *Le Miracle des Roses*, fut la première écrite par Laforgue et n'a pas de source légendaire. Laforgue aurait inventé l'histoire pour montrer la femme telle que lui et ses contemporains l'aperçurent : malade, évanescence, et dotée d'un pouvoir destructeur vis-à-vis des hommes. Ruth est une jeune phthisique qui fait une cure thermale avec son frère dévoué après avoir laissé derrière elle toute une multitude de soupirants qui se sont suicidés suite à son passage. Elle se prend pour une victime du sort et non pas un agent actif, et l'histoire est racontée avec distance et ironie. Elle se croit guérie à la fin après un incident avec des pétales des roses et l'auteur lui permet ce malentendu.

Le conte est intéressant non pour le développement d'un personnage féminin, car il n'y a pas d'évolution chez Ruth, mais pour le portrait fidèle, brossé par Laforgue, de son époque et de la femme à la fin du dix-neuvième siècle. Il dit de sa « jeune et typique héroïne » qu'elle est « l'idéale agonisante, trop tôt enlevée au dilettantisme de ses amis » avec ses « yeux effarés, bons mais inapprivoisables ; petite bouche gourmande mais exsangue ; air trop tard, trop tard adorable ! » [p. 74]. Dans sa consommation, elle meurt un peu chaque saison : « Trop pure, en effet, pour vivre, trop nerveuse pour vivoter, mais aussi trop de diamant pour se laisser entamer par l'existence, l'inviolable Ruth tel un sachet, s'évente peu à peu, de stations d'hiver en stations d'hiver, vers le soleil ami des cimetières, des décompositions et des poupées de cire vierge » [p. 75]. Ainsi Laforgue dépeint un certain style de femme de son époque, un être fragile qui hante les stations thermales, les bains étant, selon Laforgue, « pour les névropathes, et surtout pour la femme, pour les féminines qui en sont là » [p. 68]. Si on accepte que les « féminines » comprennent quelques hommes aussi,

les névropathes pourraient être Laforgue et ses amis ; or, comme il dit, les névropathes sont « les enfants d'un siècle trop brillant » [p. 68].

C'est dans les quatre dernières moralités que Laforgue nous présente la femme moderne. Comme Ruth et Ophélie, elle est mince et sans hanches ni poitrine, voire androgyne. Mais Elsa, Salomé, Syrinx, et Andromède sont de plus en plus accomplies, déterminées, et indépendantes. Les hommes dans leurs vies ont le choix : accepter ou quitter les lieux. Lohengrin, un autre héros lunaire comme Pierrot ou Laforgue lui-même, s'évade sur son oreiller-cygne, Pan doit accepter la fuite de Syrinx, et Persée s'en va sur son cheval, toujours vaniteux et inconscient des besoins des femmes. C'est le Dragon amoureux d'Andromède qui réussit à être son ami et se transforme en prince charmant une fois qu'elle l'a choisi. Cette dernière moralité met Laforgue dans la position de la bête et sa femme, l'anglaise Leah Lee, en position de la belle. Inspiré par l'amour d'une vraie femme, Laforgue renonce à ses vengeresses et à ses manipulatrices pour donner au public une femme intelligente et moderne, capable de choisir son destin.

Lohengrin

L'histoire de *Lohengrin, fils de Parsifal* vient de la tradition médiévale. Nous rencontrons d'abord Elsa, vierge vestale, devant le tribunal suite à la mise en question de sa virginité. Sa seule chance de sursis est d'être sauvée par un homme, alors elle fait appel à la Lune et à un Prince Charmant, qui arrive d'au-delà de la mer sur un cygne blanc. Il se présente comme « Lohengrin, Chevalier-Errant, le lis des croisades futures pour l'émancipation de la Femme » [p. 98]. Il l'amène dans une Villa Nuptiale où ils passent la nuit en parlant, en se baignant, et en chantant. Elsa veut parler franchement : « Oserai-je m'exprimer ? » ; mais Lohengrin, et Laforgue derrière lui, ont leur mot à dire aussi : « L'Éternel féminin ! Voilà, petite sœur, ce que c'est que t'avoir laissé faire humanité à part. Et si nous nous mettions, nous, à organiser l'Éternel masculin ? » [p. 107-108]. Tout comme Laforgue et quelques contemporains, Lohengrin supporte en principe l'émancipation de la femme, tout en éprouvant une fascination frustrée pour les complexités féminines : « Je veux savoir la vérité sur la Jeune Fille » [p. 109]

boude le chevalier dans son oreiller. Laforgue, qui dans ses notes et ses journaux avait écrit une multitude de pensées et observations sur la femme, fut apprécié après sa mort par Simone de Beauvoir pour avoir couché sur le papier ceci :

Nous disons : humains, et qu'on est tous frères ! Non, la femme n'est pas notre frère ; par la paresse et la corruption nous en avons fait un être à part, inconnu, n'ayant d'autre arme que son sexe, ce qui est non seulement la guerre perpétuelle, mais encore une arme pas de bonne guerre — adorant ou haïssant mais pas compagnon franc, un être qui forme légion avec esprit de corps, franc-maçonnerie — des défiances d'éternel petit esclave. Ô jeunes filles, quand serez-vous nos frères, nos frères intimes sans arrière pensée d'exploitation ! Quand nous donnerons-nous la vraie poignée de main ! [Laforgue 1979b, p. 147-148].

De la même manière, Lohengrin clame son amour à Elsa « je t'aime trop ! » [p. 104] ; puis, au lieu de l'embrasser, « il tend le bras et lui donne une cordiale poignée de mains » [p. 105]. Ensuite, lorsque Elsa dit ce qu'elle a en tête, et que Lohengrin se demande, « Est-ce une simple esclave séculaire et sans malice ? » [p. 108] ; peut-être n'est-ce pas par méchanceté mais est-ce le signe qu'il commence sa croisade de l'émancipation de la femme. Quand Elsa lui offre son corps, et qu'il s'en va sur son cygne blanc en bafouillant, les raisons sont multiples. Il veut se sauver des puissances occultes de la sexualité féminine, donc il supplie l'oiseau : « Emporte-moi au-delà les mers immaculées » [p. 112]. En même temps, souhaitant épargner à Elsa l'esclavage sexuel occasionné par le mariage et la soumission à un homme, il se dirige « vers le Saint Graal où Parsifal, [s]on père, prépare un plan de rachat pour [leur] petite sœur humaine et si terre-à-terre » [p. 112]. Et le héros lunaire et laforguien décampe sous la pleine lune « vers les altitudes de la Métaphysique de l'Amour » [p. 113].

Salomé

L'histoire de Salomé fut racontée pour la première fois par Matthieu l'Évangéliste en quelques lignes. Belle-fille d'Hérode, son beau-père fut aussi son oncle, car sa mère se maria avec le frère de son mari défunt. Jean-Baptiste ayant dénoncé cette liaison quasi-incestueuse,

il se trouva emprisonné par le tétrarque, lui-même peu disposé à condamner un prophète populaire. Dans la Bible, après la danse séductrice de Salomé, c'est sa mère qui l'incite à demander la tête de Jean-Baptiste, qui avait nui à sa réputation. Pour Laforgue, comme pour d'autres artistes de son époque comme Oscar Wilde ou Richard Wagner, la fille s'appelle Salomé et la mère ne figure pas dans l'histoire. En éliminant le personnage maternel, ces hommes du dix-neuvième siècle ont su faire de Salomé une revancharde, la femme fatale qui séduit son propre beau-père afin de se venger de son détracteur. Il y a également dans les versions décadentes la suggestion que Jean-Baptiste meurt parce qu'il aurait repoussé les avances de Salomé, si bien que ce serait par orgueil qu'elle revendiquerait sa tête et non pas pour la noble raison de défendre sa mère. Chez Laforgue, il n'y a pas de dédain de la part du prophète, plutôt la possibilité que Jean-Baptiste ait violé Salomé, car à la fin de l'histoire elle est « exorcisée de sa virginité de tissu » [p. 142], une description assez vague qui pourrait faire référence également à ses vêtements ou à son hymen. Laforgue, qui ne rechignait pas à mentionner les organes sexuels dans ses œuvres, aurait bien reconnu ce double langage.

Si, comme quelques critiques, on accepte la présence de deux catégories de femmes au dix-neuvième siècle, celle de la femme fatale et celle de la femme fragile, Salomé appartient décidément à la première [Brokoph-Mauch 1995, p. 466-474]. Pourtant, Laforgue brouille les catégories pour donner forme à une nouvelle femme. Ruth semble être la femme fragile classique, toute pâle et phtisique, mais c'est aussi une femme fatale qui occasionne à son insu la mort des hommes qui l'aiment. Séductrice et vengeresse, Salomé danse pour l'assemblée afin de gagner la tête de son adversaire, mais sa chanson aux hommes leur rappelant qu'ils sont de « l'autre sexe » et que les femmes sont « les petites amies d'enfance » [p. 140] pourrait la rendre plus sympathique. Après, seule sur sa terrasse, elle lance la tête depuis le parapet, mais ayant mal calculé la trajectoire, elle tombe sur les rochers elle aussi. Un critère de la femme idéale chez Laforgue est la virginité, et Salomé est potentiellement privée de la sienne. Ophélie meurt intacte, et bien que Hamlet porte son deuil, il trouve rassurant qu'elle n'ait pas eu l'occasion de devenir la maîtresse de Fortimbras, lui qui allait sûrement envahir le Danemark. « Pauvre, pauvre

jeune fille ! » s'exclame-t-il, « Si maigre et si héroïque ! Si inviolée et si modeste ! — Eh tant pis » [p. 47-48]. Qu'il se moque que Kate ait eu des amants indique au lecteur qu'il n'est pas vraiment amoureux d'elle, car elle ne représente pas la femme idéale laforguienne. Quand, dans le mythe de Pan et Syrinx, la nymphe disparaît dans la rivière pour s'enfuir devant Pan, l'amoureux à ses trousses, il ne reste que le commentaire de l'auteur : « Ce fut une vraie vierge et assurément un signe de temps nouveaux » [p. 170]. Les soi-disant « femmes faibles » chez Laforgue sont toutes vierges, souvent mourantes comme Ophélie ou Ruth. Dans chaque moralité, la vraie héroïne est reconnaissable sous ses traits d'androgynie : Ophélie, Ruth, Elsa, Salomé, Syrinx, et Andromède possèdent toutes « une poitrine sans sexe » [p. 77] et les hanches étroites. Hamlet pourrait bien être épris de Kate, mais elle est trop voluptueuse pour Laforgue, donc le lecteur devine que l'homme d'action ne finira pas avec elle.

Persée et Andromède

Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois : le titre inclut le Dragon, le monstre qui menace Andromède dans le mythe avant l'arrivée de Persée revenant directement de la caverne des Gorgones avec la tête de la Méduse, avec laquelle il compte figer le monstre et le laisser ainsi éternellement. Laforgue ayant modifié l'histoire, Andromède n'est plus la captive du Dragon, mais plutôt sa compagne, même si elle rêve de quitter leur île déserte pour découvrir la vraie vie. Le Dragon, qui polit ses galets comme Spinoza aurait poli ses verres de lunettes, selon le narrateur, adore la capricieuse fille, mais comme mainte adolescente ingrate, elle ne lui rend qu'une affection marquée d'ennui. Andromède, enfant sauvage, représente l'Idéal féminin de Laforgue, qui, lors de la rédaction des dernières *Moralités*, fit la cour et se maria avec l'Anglaise Leah Lee, elle-même mince, voire androgynie, avec les cheveux roux comme Andromède. Le monstre tue le temps en lui racontant des histoires où l'Amour est « l'aspiration infinie à l'Idéal » [p. 188] et tout se déroule dans « la Grande Évolution Inconsciente dans le Temps » [p. 189], une philosophie laforguienne pétrie de Hartmann. Lorsque Persée arrive, le soi-disant héros s'avère prétentieux et superficiel avec « l'air fameusement sûr de son affaire »

[p. 195]. Il brandit la tête de la Méduse, mais elle reconnaît son vieil ami le monstre et ferme les yeux, donc Persée se sent obligé de tuer le Dragon avec son épée jusqu'à lui crever les yeux à la Hamlet. Andromède regrette tout de suite son meilleur ami, qui meurt en lui disant, « Je t'aimais et avec avenir si tu avais voulu » [p. 197]. Quand elle choisit de rester sur l'île avec le cadavre du monstre au lieu de s'évader avec Persée, celui-ci baille et lui réplique, « Vous n'êtes déjà pas d'une peau si soignée » [p. 199]. De même que dans un conte de fée, le Dragon ressuscite et se transforme en bel homme, le vrai Prince Charmant de l'histoire. Comme tout le monde, Laforgue songeait à une âme sœur, mais comme il ne faisait rien pour se faire remarquer par les jeunes filles, il écrivit dans ses notes : « Pour qu'on me distingue il faut avoir la vue profonde, s'ennuyer des majorités, et me chercher » [Laforgue 1979b, p. 21].

Le Regard et la Parole

Représenté souvent par les yeux, le *regard* est un pouvoir normalement réservé aux femmes. La Lune regarde implacablement les terriens. L'homme se dissout devant les yeux ou le regard d'une femme. Dans toute sa poésie, Laforgue s'intéresse de près aux yeux féminins, et il ne fut pas le seul écrivain du dix-neuvième siècle à s'occuper ainsi du regard. Pour maint poète, celui qui possède le regard est aussi puissant que celui qui possède la *parole*. Les yeux sont les fenêtres de l'âme, et celui ou celle qui contrôle ce regard devient puissant. La femme, créature mystérieuse et méconnue, se trouve souvent privée de la parole mais dotée du regard. Dans l'œuvre laforguien avant les *Moralités*, il tenait à cette règle de son époque, donnant la parole aux hommes, même pour les répliques féminines que le lecteur n'entend qu'en écho dans la tête d'un interlocuteur. Mais dans ces nouvelles écrites vers la fin de ses vingt-sept ans de vie, il accorde non seulement le regard aux femmes, mais aussi la parole. Donc Salomé peut exiger la tête de son ennemi elle-même, Syrinx est capable de refuser Pan avec ses propres mots, Elsa parle suffisamment de confondre Lohengrin au point qu'il doit partir, et Andromède trouve le moyen de repousser son Prince Charmant pour choisir le Dragon à voix haute et claire.

De même, Laforgue manifeste une fascination morbide pour les yeux ou l'œil au singulier. Hamlet, en revenant de sa campagne de torture dans le monde animal, trouva des bêtes encore vivantes et, pour une torture finale, leur arracha les yeux pour « s'y laver les mains et s'en graisser les phalanges » [p. 38]. Laforgue, caché derrière l'auteur, note que « C'ÉTAIT LE DÉMON DE LA RÉALITÉ ! l'allégresse de constater que la Justice n'est qu'un mot, que tout est permis — et pour cause, nom de Dieu ! — contre les êtres bornés et muets » [p. 38]. Ophélie rentrant dans cette catégorie, Hamlet réfléchit, « À quels yeux croire désormais ! fi ! J'aurais dû lui crever les yeux ; ces yeux, et m'y laver les mains » [p. 50]. Cette brutalité inattendue, bien qu'exagérée, fait le constat de la situation de la femme au seuil du vingtième siècle et des combats pour les droits de femmes. Ainsi, en donnant la parole aux femmes dans les *Moralités*, Laforgue leur octroie un pouvoir qu'elles ne possédaient pas dans la vie à l'époque. Mais en leur donnant la parole, il leur ôte le regard, ou du moins il réussit à détourner le regard et à le priver de son ancienne puissance. Par exemple, Ruth porte un pendentif en forme d'« énorme et splendide œil de queue de paon sous une paupière humaine » [p. 77]. Tant qu'elle porte ce bijou, les hommes se suicident autour d'elle. Elsa arbore, elle aussi, un œil de paon, dans ce cas une ceinture en plumes de paon. Le palais de Salomé est également décoré de paons, et un paon figure sur le costume qu'elle met avant sa danse hypnotique. « Qui pouvait bien lui avoir [...] décomposé le bleu de ses regards ? » [p. 136] demande le narrateur. C'est ce dernier de toute évidence, car une fois tombée sur les rochers, Salomé vécut une fin agonisante pendant une heure avant de mourir, mais « elle n'eut, pas même, le viatique d'apercevoir la phosphorescente étoile flottante de la tête de Jean, sur la mer » [p. 144]. Bref, elle est privée de la vue bien qu'elle ait eu le dernier mot dans l'affaire de Jean-Baptiste. Lohengrin déclare à Elsa, « Je suffoque sous tes yeux » [p. 100] avant de se sauver sur son cygne. Pan dit à Syrinx, qui comme lui est immortelle, « Eh bien... Conception bien immaculée... Je ferme les yeux : vos deux grands yeux » [p. 162]. Mais il vient de l'avertir que « le bonheur est dans la poursuite de l'Idéal » et une fois qu'il aura atteint l'Idéal (représenté ici par Syrinx) il faudra se fixer un nouveau but. Alors que Syrinx sollicite de lui un hommage à sa beauté, Pan réplique qu'elle ne marque qu'une étape dans sa poursuite, atténuant ainsi le pouvoir que la nymphe exerce sur lui.

Conclusion

Les hommes des *Moralités* se féminisent en même temps que les femmes commencent à abandonner leurs positions de proscrites, à prendre la parole et à assumer leur place dans le monde normalement réservé aux hommes. D'Ophélie, qui ne parle qu'à travers Hamlet, à Andromède qui repousse le faux Prince Charmant pour choisir le monstre en passant par Elsa, qui sait exprimer sa sexualité, Laforgue montre l'évolution de la femme. Sa progression s'accompagne d'un adoucissement de la part des personnages masculins jusqu'à ce qu'ils se rencontrent dans un univers hermaphrodite. Les héroïnes sont toutes androgynes, sans poitrine ni hanches, et Salomé et Elsa sont même dotées d'une pomme d'Adam. Persée est imberbe, il monte son cheval en amazone, « croisant coquettement ses pieds » [p. 194], et sa bouche rose est comme une « grenade ouverte » ; Lohengrin porte l'épithète de lys et il se dit « un peu hypocondre par nature » [p. 98]. Hamlet, à trente ans, avec sa « longue tête enfantine », ses « deux mignonnes oreilles de jeune fille » et ses « pieds féminins » [p. 40] est une figure androgyne. (D'ailleurs, Émile Laforgue aurait remarqué que le personnage était le portrait craché de son frère [Arkell 1979, p. 189].) La féminité neuve qui émerge des *Moralités* n'appartient pas exclusivement aux femmes. Les hommes, en quête d'une compréhension de l'autre sexe, avec Laforgue comme chef de file, se permettent une atténuation de leur masculinité, et même s'ils n'arrivent pas toujours à cerner l'éternel féminin, au moins ils peuvent y participer un peu. Les femmes, en prenant la parole et en s'exprimant, commencent à éclaircir l'énigme à l'adresse de la gent masculine et elles se rapprochent de la femme du vingtième siècle et de sa lutte pour l'égalité.

Bibliographie générale

- ARKELL David (1979), *Looking for Laforgue : An Informal Biography*, Manchester, Carcanet Press.
- BONNEFOY Yves (1988), « Hamlet et la couleur », dans James HIDDLESTON, dir., *Jules Laforgue aujourd'hui*, Paris, Librairie José Corti, p. 167-183.
- BROKOPH-MAUCH Gudrun (1995), « Salome and Ophelia : The Portrayal of Women in Art and Literature at the Turn of the Century », dans Christian BERG, dir., *The Turn of the Century : Modernism and Modernity in*

Literature and the Arts = Le Tournant du siècle : Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts, Berlin, New York, De Gruyter, p. 466-474.

DE BEAUVOIR Simone (1949), *Le Deuxième sexe*, Tome 1, « Les faits et les mythes », Paris, Gallimard.

DURRY Marie-Jeanne (1952), *Jules Laforgue*, Paris, Pierre Seghers.

LAFORGUE Jules (1977), *Moralités légendaires*, Paris, Gallimard [1894].

LAFORGUE Jules (1979a), *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Paris, Gallimard [1^e édition Gallimard 1970] [1885].

LAFORGUE Jules (1979b), *Mélanges posthumes*, Genève, Slatkine [1902-1903].

LAFORGUE Jules (1986), *Œuvres complètes*, tome 1, DEBAUVE, GROJNOWSKI, PIA, WALZER, dir., Lausanne, L'Âge d'Homme.

LECLERC Yvan (1989), « "X en soi ?" Laforgue et l'identité », *Romantisme*, n° 64, p. 31-37.

Dramaturgie, conflictualité et originalité : la contrainte libératrice dans *La Révolte* de Villiers de L'Isle-Adam

Lydie Parisse

Lettres Modernes, Université Toulouse II, Le Mirail

Je me fous de la littérature. Je ne crois qu'à la vie éternelle!

[Villiers 1986b, p. 1005].

Ainsi s'exprime Villiers de l'Isle-Adam, dans son ambition d'édifier ses livres comme des remparts contre le monde, mais aussi comme des outils d'initiation, qui, à défaut de changer le monde, puissent modifier les dispositions intérieures du lecteur, et, dans le cas de son théâtre, du spectateur. Toute l'œuvre de Villiers relève de cette affirmation paradoxale : s'inscrivant à l'intérieur de la littérature, elle est en permanence tendue vers un dehors qui annule l'œuvre, comme si dans ce dehors seul elle trouvait sa propre justification¹. Ce paradoxe est d'autant plus frappant pour l'œuvre théâtrale qu'elle s'adresse à un public concret qui, il faut bien le dire, a assez mal accueilli l'œuvre villérienne du vivant de l'auteur, ce qui explique en partie l'échec de son théâtre. *La Révolte* fait figure à part parmi les six pièces de Villiers², par l'intérêt qu'elle continue à susciter aujourd'hui. Publiée

1. « Tout se passe comme si l'écrivain [...] ne pouvait poursuivre l'accomplissement de son œuvre, sans se donner pour objet et pour alibi, la poursuite d'autre chose » [Blanchot 1959, p. 199].

2. *Elèn*, 1865 ; *Morgane*, 1866 ; *La Révolte*, 1870 ; *Le Nouveau Monde*, 1880 ; *Axël*, 1872, 1882 ; *L'Évasion*, 1886. Trois pièces seulement ont été mises en scène du vivant de leur auteur : *La Révolte*, *Le Nouveau Monde*, *L'Évasion*. Seule *La Révolte*, inscrite au répertoire de la Comédie-Française, continue à être jouée aujourd'hui.

chez Lemerre en 1870, créée pour la première fois en mai 1870 au théâtre du Vaudeville, mais sans excéder cinq représentations, elle offre un saisissant contraste entre contrainte et originalité, ce qui explique sans doute qu'elle soit passée à la postérité et puisse intéresser la sensibilité du xx^e siècle. Bien qu'au premier abord, elle ne semble pas révolutionner l'histoire du genre dramatique, la dramaturgie paradoxale de Villiers contribue à une importante mutation de l'écriture théâtrale, en s'inscrivant à l'intérieur des codes d'une époque pour mieux les dépasser.

En plaçant *La Révolte*, drame en un acte, dans le genre théâtral, Villiers exprime son rêve de réussir comme dramaturge tout en formulant une pensée en rupture avec le public auquel il se destine. Aussi, son originalité devra-t-elle s'exprimer dans la contrainte : tel est sans doute un des premiers aspects du projet contradictoire que représente cette pièce, à une époque de triomphe du théâtre bourgeois. Le paradoxe tient à la situation-charnière de la pièce dans l'histoire littéraire, à sa nouveauté formelle qui en fait un drame parabolique, ainsi qu'à sa dimension de recherche sur le genre dramatique.

Une position-charnière dans l'histoire littéraire

Par son titre, mais aussi par la problématique qu'elle implique, *La Révolte* s'inscrit d'abord dans la posture de rupture propre aux écrivains fin de siècle. Elle caractérise l'état du personnage féminin, Élisabeth, âgée de vingt-cinq ans, qui, paraissant d'emblée assimilable à un porte-parole de l'auteur, s'inscrit contre les valeurs bourgeoises incarnées par son époux Félix, âgé de trente-cinq ans. Ainsi se résume la pièce : Élisabeth, mariée depuis quatre ans à un banquier, a fait fructifier la fortune de son mari en tenant les comptes, et lui a donné une fille. Brutalement, elle lui annonce un soir à minuit qu'elle le quitte, parce qu'elle a honte de son existence médiocre et cherche la vraie vie. À quatre heures, elle revient et décide de retourner auprès de son mari car son rêve ne peut être incarné dans la réalité.

Bien qu'elle mette en scène un personnage féminin ambigu, qui participe aux valeurs bourgeoises pour mieux les réfuter au nom de la poursuite des idéaux, la pièce opère le procès de la scène bourgeoise tout en s'offrant en pâture à un public bourgeois. On retrouve ici la

posture de l'écrivain qui tourne le dos à son public tout en le provoquant, à une époque où le bourgeois est la cible favorite des artistes, du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert à *L'Exégèse des lieux communs* de Léon Bloy. D'ailleurs, Félix parle cette langue des lieux communs qui fait de lui, à plus d'un titre, un personnage caricatural, en la figure du banquier satisfait dans sa course aux profits, dur en affaires, matérialiste à souhait, sans états d'âme :

Je préfère en toute chose une modération honnête [Villiers 1998, p. 39].

J'aime les choses simples, simples comme la nature [Villiers 1998, p. 39].

La science de la vie, c'est de ne jamais rêver [Villiers 1998, p. 53].

Les capitaux sont de la considération et de l'estime en portefeuille [Villiers 1998, p. 55].

Mais en même temps, *La Révolte* tente d'inscrire sa rupture à l'intérieur des codes du théâtre de son époque. La volonté de réussir sur la scène implique pour Villiers un certain nombre de contraintes : c'est pourquoi il dédicace la pièce à Alexandre Dumas fils, sans l'appui duquel elle n'aurait pu être jouée au Théâtre du Vaudeville, lieu de la scène bourgeoise ; c'est pourquoi il garde dans *La Révolte* certains éléments du mélodrame et du théâtre vaudevillique, en mettant en scène un drame conjugal, la sphère du privé, la morale bourgeoise — même si c'est pour la ridiculiser — ; c'est pourquoi il s'interdit peut-être d'aller aussi loin dans sa pensée qu'il ne le fera dans *Axël*. Paradoxalement, la pièce s'intitule *La Révolte*, tout en témoignant d'une intériorisation de la contrainte, et même d'une certaine forme de compromis, assez contraire cependant aux affirmations iconoclastes de l'auteur.

Mais c'est aussi qu'il ruine le système de l'intérieur, en reprenant les codes du théâtre de son époque pour mieux les contester, en prônant, sous couvert de conformisme, de nouvelles formes, en rêvant un théâtre qui n'a pas encore rencontré son public. À ce titre, *La Révolte* occupe une position-charnière dans l'histoire littéraire.

La pièce peut apparaître comme un manifeste théâtral, qui, héritant du drame romantique et opérant des concessions au théâtre

bourgeois d'une époque, annonce le théâtre symboliste de Maeterlinck et de Claudel, et plus loin, les monologues des pièces d'aujourd'hui. Bertrand Vibert résume ainsi cette situation-charnière : « À la fois tributaire du drame romantique dont il se réclame explicitement et reconnu comme un maître par les symbolistes, Villiers défie la scène bourgeoise contemporaine où il connaîtra des échecs réguliers et répétés » [Vibert 1998, p. 71]. L'originalité du théâtre de Villiers, et plus précisément de *La Révolte*, s'inscrit dans cette double dimension diachronique et synchronique, au croisement de l'histoire littéraire et de l'histoire d'un genre.

Si à son époque Villiers n'a jamais été pris au sérieux comme dramaturge et si son théâtre est pour la plupart réputé injouable, *La Révolte* est une pièce à part. Certes, il y a un rêve de théâtre chez Villiers, comme si le théâtre était pour lui un lieu-promontoire idéal pour transposer son propre monde intérieur, comme si la littérature trouvait dans le théâtre sa plus haute expression. En cela, il incarne aussi le rêve d'une époque. Mais paradoxalement, il écrit du théâtre en rêvant de le réformer. C'est en ces propos aigres, publiés en préface suite à l'échec des représentations, que Villiers fustige le réalisme et le moralisme au théâtre : « *La Révolte* est la première tentative, comme le premier essai, risqués sur la scène française pour briser ces soi-disant règles déshonorantes [...]. Encore quelques aventures comme celle-ci, et la Foule se décidera à penser par elle-même » [Villiers 1986a, p. 382]. Mais en réalité, c'est moins par ses pétitions de principe que par son écriture théâtrale elle-même que Villiers se montre véritablement innovant. Car si quinze ans plus tard, au moment de la parution de la deuxième partie d'*Axël*, il déclare que cette pièce « n'a jamais été conçu(e) ni écrit(e) pour le théâtre¹ », il en va différemment de *La Révolte*, dont la théâtralité est opérante, même si elle échappe aux critères de réalisme et de vraisemblance. Le conflit des deux personnages, en effet, n'a guère de lisibilité psychologique ou sociale, et le personnage d'Élisabeth, à la fois idéaliste et spécialisée en spéculation bancaire, est plutôt improbable, de même que son retour de fugue inopiné. « Absurdité des personnages, [...]

1. Villiers, note de *La Jeune France*, 1^{er} décembre 1885, citée dans Vibert 1998, p. 81.

impossibilité de l'intrigue, [...] contradiction des événements¹», telles semblent bien être les composantes de la pièce, selon l'aveu de leur auteur. Par exemple, la scène muette dans laquelle Élisabeth retourne chez son mari, apparaît comme un moment-limite sur le plan théâtral, parce qu'elle annule la dimension de parole adressée, propre à toute situation d'énonciation au théâtre, et parce qu'elle repose sur la quasi-absence des personnages, l'un étant muet (Élisabeth), l'autre évanoui (Félix). Elle représente un vide, une suspension de présence, de paroles, d'action, anti-théâtrale au possible. Et pourtant, ce qui pourrait sembler une faiblesse devient un atout, comme si Villiers rêvait une épure de théâtre, qui annoncera par exemple le théâtre symboliste. En effet, la pièce pourrait relever en partie de ce que Sarrazac nomme le « théâtre de la parabole » [Sarrazac 2002, p. 13], parce qu'elle refuse la *mimesis* pour questionner le regard porté sur le réel, parce qu'elle s'inscrit dans le cadre d'un théâtre philosophique mais sans chercher à imposer une thèse.

L'originalité formelle : le drame parabolique

Si *La Révolte* relève de ce « théâtre parabolique », qui selon Sarrazac, prend le relais du drame pour caractériser une partie du théâtre moderne, c'est, sans doute aussi parce qu'elle intègre la « conscience narratrice » [Sarrazac 2002, p. 26] et se fraie un chemin dans l'Impersonnel du langage. Si dans le drame — forme du théâtre classique — la dimension du dialogue efface la conscience narratrice au profit de personnages de fiction, celle-ci réapparaît dans le théâtre moderne à travers un certain nombre de « distorsions », de « mouvements contradictoires », d'« attitudes secrètes et détournées de la pensée », qui, selon Louis-René Des Forêts, traduisent cette « impossibilité pour la conscience narratrice, de reconstituer son unité perdue, c'est-à-dire de vaincre la mystérieuse dualité qui est en elle comme une maladie de l'esprit » [Des Forêts 1985, p. 43]. Cette dualité est partout à l'œuvre chez Villiers et se concrétise au théâtre par les couples antithétiques qui défendent des conceptions divergentes de la réalité, sous forme d'une « scène de ménage » entre Félix et Élisabeth dans *La Révolte*,

1. Tels sont les propos de Villiers au sujet de *Morgane* (1866), pièce antérieure à *La Révolte*, dans Villiers 1986b, p. 427.

sous forme de duel entre le Commandeur et Axël d'Auersperg dans *Axël*. D'un côté, une conception positiviste, matérialiste et mondaine ; de l'autre, une conception résolument idéaliste, qui nie la réalité sensible au profit des prestiges de l'invisible et cherche à dépasser les limites imposées par la condition humaine, comme l'exprime Élisabeth : « J'éprouvais pour ce que la plupart des gens nomment aujourd'hui "la vie réelle" et soi-disant "pratique" [...] un éloignement si profond, un dégoût si terrible, si éternel, que je baissais la tête, silencieusement » [Villiers 1998, p. 47]. De ce fait, par sa dimension conflictuelle, le théâtre de Villiers se mue en interrogation sur le réel, refusant la *mimesis* au sens banal du terme pour aboutir à un réalisme transposé qui sera celui du symbolisme, pour (selon l'expression de Des Forêts), « faire venir au jour cette part de réalité qui se cache sous les apparences — la réalité étant prise ici dans le sens de conformité non pas avec les choses, mais avec le sens des choses » [Des Forêts 1985, p. 24-25]. Le propos de *La Révolte* est de mettre en cause les représentations du réel au nom d'un symbolisme universel qui hante les écrivains de cette époque. En cela, Élisabeth se fait le porte-parole de Villiers quand elle définit ce que rêver veut dire : « C'est contempler, au fond de ses pensées, un monde occulte dont les réalités extérieures sont à peine le reflet ! C'est se ressaisir dans l'Impérissable ! C'est se sentir solitaire, mais éternelle ! » [Villiers 1998, p. 53-54]. Si la pièce de Villiers porte bien son nom, c'est qu'elle met « l'écriture au défi de comprendre le monde » [Sarrazac 2002, p. 83], et qu'en posant le problème des limites de la condition humaine, en dramatisant un questionnement de type métaphysique, elle pose aussi les limites de l'écriture littéraire et théâtrale. C'est pourquoi l'affrontement de Félix et d'Élisabeth dans *La Révolte* ne relève d'un antagonisme ni social ni psychologique, mais met en scène une sorte de « parthénogenèse » de l'âme, partagée entre les principes masculin et féminin, entre *animus* et *anima* ; la pièce devient une sorte de parabole intime qui pose cette division, cette conflictualité comme un principe de vitalité. Félix apparaît comme le principe actif, « positif » (mot qu'il prononce souvent), alors qu'Élisabeth incarne le principe passif, négatif. Le propos de Félix est d'insuffler du « positif » à tout ce qu'il vit, comme le père de son épouse, qui conseillait ainsi sa fille : « Sois donc une femme positive ; sois honnête et sois riche ; le reste, c'est vanité ! » [Villiers

1998, p. 46]. Le but d'Élisabeth, au contraire, est de se ressaisir tandis qu'elle s'abandonne à la perte : perte de son rôle social, perte des valeurs partagées avec son mari, perte du consensus sur la notion de réel. Elle évoque ainsi ses moments de conflit passés, pendant lesquels elle se laissait entamer par la vie réelle : « Je ne pouvais plus éprouver la soif exclusive de l'Oubli, ni me ressaisir, comme autrefois, dans le recueillement sublime ! » [Villiers 1998, p. 66]. De ce point de vue, la pièce raconte le moment d'un ressaisissement intérieur, et privilégie le discours de l'intime, à travers le monologue d'Élisabeth, qui relève de la confession, du prêche, de la dissertation philosophique. En portant l'intime sur la scène, en donnant une autre dimension à la notion de personnage, en révisant le langage théâtral, Villiers remet en cause un certain nombre de codes propres à l'écriture au théâtre. Avec le recul d'un siècle, nous pouvons lire *La Révolte* comme une recherche sur le genre dramatique.

Une recherche sur le genre dramatique

Si le théâtre de Villiers innove à l'intérieur des cadres étroits inhérents au théâtre de son époque, ce n'est pas seulement parce qu'il ouvre la voie du « théâtre parabolique » qui sera celui de Maeterlinck ou de Claudel, mais parce qu'il apparaît, au-delà de ses audaces, comme un théâtre de la parole, qui remet en question la notion de dialogue théâtral au profit d'une conception moderne du monologue, qui annonce les écritures contemporaines et modifie le statut du destinataire, cherchant un autre rapport au spectateur, comme l'évoque Geneviève Jolly : « En intériorisant son drame, Villiers remet en cause l'objectivité habituelle de la forme dramatique et transforme, virtuellement et effectivement, la relation au drame du lecteur ou du spectateur » [Jolly 2002, p. 55]. Selon cette critique, l'originalité du théâtre de Villiers tel qu'il s'illustre dans *La Révolte*, réside essentiellement dans la contamination des genres, visible notamment dans la romanisation des didascalies, mais aussi dans la mise en question de la distinction du dialogue et du monologue, qui fait de ce théâtre une mise en spectacle de la parole.

Pour donner à entendre une parole de l'intime, Villiers a recours à l'écriture romanesque, qui fait entrer la subjectivité narratrice dans le

texte de théâtre¹, mais en même temps, il a recours à l'écriture poétique, qui permet de diversifier pour le spectateur les modes d'accès au personnage, d'exprimer ses voix intérieures sans trouer le dialogue, comme lorsqu'Élisabeth défend l'importance du rêve dans *La Révolte*. Il y a une théâtralité de la parole poétique qui crée un lyrisme au service de l'intime. Ce lyrisme semble déconstruire, parasiter la forme théâtrale, et cependant, il permet de situer ailleurs que dans l'action l'intensité dramatique de la pièce : l'action devient une épure, traitée avec désinvolture, elle s'intériorise, elle réside dans la mise en œuvre d'une dynamique contradictoire, qui crée une instabilité, une hétérogénéité, et finalement une multiplication des possibles, autant à l'intérieur des didascalies que du dialogue. Villiers est bien un inquiet qui inscrit la contradiction dans son esthétique théâtrale, fondant l'action sur l'incohérence, faisant entendre « une parole décontextualisée qui se situe sur un autre plan que celui du personnage » [Jolly 2002, p. 87], faisant du personnage une instance double, conflictuelle, disjointe, qui n'est pas source de cohérence et ne peut en cela se réduire à un porte-parole de l'auteur : si Élisabeth apparaît comme la voix du dedans opposée à celle du dehors, elle aussi, en étant femme d'affaires, est porteuse des valeurs qu'elle réfute, même si elle les évoque sur le mode ironique : « Les jours ne vous sont comptés que pour l'augmentation incessante de votre capital, à prime, dividendes et intérêts... composés s'il se peut » [Villiers 1998, p. 55]. Lors de la première scène, son adhésion à ces valeurs n'est pas mise en doute :

J'ai souscrit à vingt-cinq actions de Houilles de Silésie. Tiroir C.
Je connais la valeur. J'ai couvert avec des acceptations Gaudrot, Goudron et Cie. J'ai formé l'appoint en espèces [Villiers 1998, p. 34].

Sa parole est à la fois individualisante et non-individualisante, comme celle de Félix, qui parle le discours du conformisme bourgeois. En cela, Élisabeth a une double existence dramaturgique, selon qu'elle parle la langue du dedans ou la langue du dehors. Le conflit est donc déplacé du domaine de l'extériorité (le conflit de valeurs qui s'installe entre le mari et sa femme) à celui de l'intériorité. La résolu-

1. Pour une étude du fonctionnement du texte didascalique chez Villiers, voir Jolly 2002, p. 191-200.

tion finale du personnage lors de la scène 3 est pour le moins ambiguë, et les didascalies opacifient la situation au lieu de la résoudre :

Élisabeth, inclinée sur lui, d'une voix lente et grave : Pauvre homme !...
(Elle le regarde avec une miséricorde et une mélancolie profonde)
[Villiers 1998, p. 71].

Tels sont les derniers mots de la pièce. Il est clair que ce dénouement, qui pose le problème de la relation à l'altérité, reste ouvert. Faut-il lire ces paroles comme un refus ou une acceptation de la condition humaine ? Élisabeth fige-t-elle par là son époux dans l'image théorique de l'altérité, dans un rôle de repoussoir, ou formule-t-elle au contraire la possibilité d'un équilibre dans ce face-à-face avec l'autre ? Comment s'articule sa révolte contre l'autre et sa révolte contre soi-même ? Comment comprendre cette révolte, dans sa dimension dialectique d'acceptation et de refus ?

Avant cette phrase finale, les paroles que le personnage adresse au spectateur se proposent comme une justification de sa fuite et de son retour, mais les résolutions que semble s'imposer la repentie n'apportent pas une explication claire. Dans la scène 3, qui suit la scène muette, Élisabeth, « comme glacée », se parle « à elle-même », tandis que Félix est évanoui à ses côtés. Elle parle d'« indifférence », d'« abandon », dit n'avoir plus d'âme, et à ce titre devoir retourner aux servitudes de la vie réelle parce que les cieux lui sont défendus. Elle est partie faire le vide du monde et semble avoir découvert la nécessité de s'incarner : « Le monde est vide pour moi désormais... [...] Il me semble que je suis atteinte d'un ennui éternel auquel les femmes comme moi sont condamnées, et qui, tout pesé, ne pardonnera jamais. [...] Je suis rivée à un malheureux qui m'a tuée. [...] J'élèverai ma fille tout bonnement [...]. Je reprendrai demain mon train d'existence » [Villiers 1998, p. 68]. Elle qui dit n'avoir jamais perçu « les Clartés lointaines » [Villiers 1998, p. 67], revient de son ivresse d'une autre vie, comme le Comte d'Atholl à la fin de *Vera*, en advenant par un « pâle petit jour du matin¹ » à la grisaille du réel : « Oh ! ce froid petit jour pâle ! » [Villiers 1998, p. 69], s'exclame Élisabeth.

1. « Le pâle petit jour du matin — d'un matin banal, grisâtre et pluvieux » [Villiers 1983, p. 67].

L'esthétique de l'ambiguïté revient à créer un drame polyphonique, en faisant du dialogue non plus seulement un échange interpersonnel, mais une forme qui fait éclater le personnage en remettant en cause l'origine de sa parole. *La Révolte* apparaît comme un drame de l'identité parce qu'elle questionne le langage et son fonctionnement, et devient une mise en scène de la parole, du langage.

« Ce sont des mots, tout cela, vois-tu. Il ne faut pas, comme cela, se monter la tête avec des phrases » [Villiers 1998, p. 51], objecte Félix aux propos de sa femme, qui tente de lui faire comprendre la mystérieuse unité des mots et des choses : « Je sais bien que ce sont "*des mots*" pour vous, l'immense désir d'aimer, au moins, la lumière et la splendeur du monde » [Villiers 1998, p. 52]. Mais ici — il ne faut pas s'y méprendre — si les personnages semblent se répondre, c'est seulement à distance, dans le cadre d'une sorte de rêverie qui interfère sans cesse avec le dialogue. La parole adressée caractéristique du langage théâtral subit dans cette pièce un certain nombre de distorsions. Par la disjonction des répliques qui ne se répondent pas directement, le dialogue échappe à l'échange interpersonnel entre personnages, en même temps qu'émerge à l'intérieur du dialogue une parole intérieure non-adressée qui s'identifierait plutôt au monologue intérieur polyphonique, parce qu'il fait entendre les voix du personnage, mais aussi celles d'un « je » qui parle, instance d'énonciation d'habitude réservée au roman et à la poésie plutôt qu'au théâtre. Dans *La Révolte*, le dialogue, mais aussi les didascalies, interfèrent sans cesse avec une subjectivité difficile à situer, mais néanmoins présente. Dans les didascalies s'installe « un autre niveau de parole qui n'est ni le discours du personnage de la fiction, ni les discours de la mise en scène, mais une voix propre, celle d'un sujet de l'écriture didascalique, à situer entre la fiction et la réalisation scénique » [Jolly 2002, p. 185]. Dans le dialogue s'invente un discours unique et singulier, marqué par une syntaxe, des mots-clés — par exemple, les notions de réalité, de pâleur — qui crée un effet de ressassement et fonde « une autre forme de théâtralité qui », au-delà de la dimension spectaculaire et visuelle, « est exclusivement celle du texte » [Jolly 2002, p. 225]. Nous concluons en citant G. Jolly :

Car l'inflation de la parole, d'une parole écrite et néanmoins dotée d'une oralité, dans laquelle on a souvent voulu voir un refus de la théâtralité, est justement ce qui fonde leur théâtralité. Une théâtralité paradoxale sans doute, pour l'époque, mais qui annonce, à court terme, certaines des propositions dramaturgiques de Maeterlinck, et à plus long terme, les écritures dramatiques qui se centrent aujourd'hui sur le déploiement d'une parole essentiellement subjective [Jolly 2002, p. 225].

Ce qui fait l'originalité du théâtre de Villiers, et plus particulièrement de *La Révolte*, qui se situe à contre-courant des productions théâtrales de la fin du XIX^e siècle, c'est cette situation paradoxale de la pièce à un moment-charnière de l'histoire littéraire, qui la rend innovante tout en l'inscrivant dans des codes et des contraintes liées aux conditions de sa réception. Pièce parabolique, elle apparaît comme cette mise en spectacle de la parole qui est l'un des grands choix dramaturgiques du XX^e siècle.

Finalement, toutes les contraintes — celles d'un public, d'une posture, d'un genre, d'une forme, d'un thème — que s'impose Villiers sont des leviers à partir desquels s'édifie son originalité, et le titre de la pièce illustre à merveille ce point de rencontre des contraires à partir desquels s'élabore la démarche créatrice de notre auteur, que ce soit sur le plan de l'histoire littéraire, de l'écriture dramatique ou de la méditation existentielle. C'est que *La Révolte* tient son originalité de la contrainte et met en œuvre, par son titre, par son projet, par sa démarche, un certain nombre de paradoxes : le paradoxe de la posture de l'écrivain fin de siècle, qui ne peut échapper à son public tout en souhaitant lui tourner le dos ; le paradoxe d'un ancrage réaliste tout en fustigeant le réalisme ; le paradoxe du choix du théâtre tout en insérant d'autres genres et modes d'approche que le théâtre ; le paradoxe d'une forme qui emprunte son schéma au vaudeville tout en proposant une fragmentation et un enrichissement de l'écriture dramatique qui annonce le drame parabolique du théâtre symboliste, et au-delà, les monologues polyphoniques du XX^e siècle ; enfin, le paradoxe d'une révolte qui s'affirme de manière complexe et dialectique, et conjugue libération de soi et renoncement à soi, problématisant une relation au monde très proche de la pensée des mystiques, et

qui fait de ce texte, par la profondeur et l'universalité de ses questionnements, non pas une pièce à thèse, mais plutôt, par sa dimension de parabole intime, un texte fondamental pour questionner le psychisme humain. L'originalité du théâtre de Villiers est dans sa dimension paradoxale, conflictuelle, par laquelle il se mue en interrogation sur le réel, ce qui explique qu'il continue à être joué aujourd'hui.

Bibliographie

- BLANCHOT Maurice (1959), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- DES FORÊTS Louis-René (1985), *Voies et détours de la fiction*, Montpellier, Fata Morgana.
- JOLLY Geneviève (2002), *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, L'Harmattan.
- SARRAZAC Jean-Pierre (2002), *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre ».
- VIBERT Bertrand (1998), « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 99, p. 71-88.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste (1986a), *Œuvres complètes I*, Alan RETT et Pierre-Georges CASTEX, dir., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste (1986b), *Œuvres complètes II*, Alan RETT et Pierre-Georges CASTEX, dir., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste (1998), *La Révolte*, Bertrand VIBERT, dir., Grenoble, ELLUG, Université Stendhal.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste (1983), *Vera*, dans *Contes cruels*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

Un écrivain distingué face à la presse : le savoir mondain de Paul Hervieu

Guillaume Pinson

Lettres Modernes, Université Mc Gill, Montréal, Canada

Tous ces gens-là, évidemment, ne savaient rien.
Ils ne savaient jamais rien d'ailleurs, puisqu'ils ne lisaient
que les journaux après déjeuner, au lieu de lire des livres.

[Paul Morand, *Feu monsieur le duc*].

Les années 1885-1895 sont marquées par la vogue du roman psychologique et mondain. Les mœurs de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie, de cette « classe de loisir » aux dépenses ostentatoires de temps et d'argent, dont le sociologue américain Thorstein Veblen dresse à la même époque le portrait ironique, sont disséquées par des romanciers qui se donnent le mandat du réalisme psychologique. Paul Bourget est le chef de file de ce mouvement qui place son entreprise sous la caution scientifique de la psychologie d'Hippolyte Taine. De nombreux auteurs vont exploiter la veine de la peinture des mœurs distinguées, tels que Paul Hervieu, qui sera l'objet de cet article, mais également Abel Hermant, Gyp, Maupassant, Anatole France, pour ne citer que ceux-là.

Ce qui semble fasciner ces auteurs est la persistance, dans la société de la fin du siècle, d'un mode de vie hérité de l'Ancien Régime. La sociabilité mondaine s'est progressivement adaptée au monde bourgeois au cours du XIX^e siècle, à travers la longue « transaction » qui s'opère durant le siècle « entre Ancien Régime et Révolution », pour reprendre les termes de Mona Ozouf. Depuis sa séparation progressive du pouvoir sous la monarchie de Juillet, elle constitue une nébuleuse aux contours flous, dont la tendance est à l'élargissement des pratiques de loisirs qui conquièrent progressivement de nouveaux

publics. Selon Anne Martin-Fugier, la mondanité peut néanmoins se synthétiser, jusqu'à la Première guerre mondiale, comme l'espace de la mise en scène du *luxe*, de la consommation d'un temps du *loisir* par des acteurs qui jouissent d'une forte *notoriété* et qui s'assignent enfin une « mission culturelle » [Martin-Fugier 1990, p. 393].

Vers 1890-1900, à ces quatre aspects fondamentaux, nous croyons nécessaire d'ajouter le développement de l'imprimé qui connaît alors un essor fulgurant, grâce notamment aux progrès de la technique et à la baisse des prix ; les spécialisations médiatiques se multiplient et la France, comme le montre Jean-Yves Mollier, rassemble alors les éléments objectifs d'une culture médiatique. La mondanité s'adapte à cette nouvelle forme de paraître social, par une production exclusive et sectorielle bien délimitée : des chroniques mondaines dans les grands quotidiens et certains hebdomadaires dédiés au *High-Life* contribuent à l'expression du fantasme social de l'élégance et de la mode. En 1889, *Le Figaro* lance sa rubrique « Le monde et la ville », chronique de la vie mondaine qui survivra jusqu'en 1939. Ces représentations sont promises à de beaux jours dans certains de leurs avatars : le xx^e siècle de l'explosion médiatique aura tendance à élargir le public initial jusqu'à la *transsocialité* des mass media. La presse mondaine et les hebdomadaires de la vie élégante sont les principaux organes de diffusion de la grande rumeur mondaine. Certes, ce ne sont pas les seuls : au tournant du siècle, on publie régulièrement et en abondance des essais, des traités de savoir-vivre, des souvenirs de la vie mondaine, auxquels il faudrait ajouter les bottins mondains ; mais la presse produit un effet de masse autrement important et propose une diffusion de la vulgarisation des savoirs, même distingués, qui obligent l'écrivain, souvent inconsciemment, à redéfinir son propre travail d'écriture.

La perspective de cet article est de proposer quelques pistes de réflexion sur la dynamique de l'interdiscours mondain, entendu comme le secteur plus restreint de l'imprimé à caractère mondain, développant ses propres *topoi* et ses thématiques, en relations constantes les uns avec les autres, cet interdiscours figurant à l'horizon de la totalité du discours social [Angenot 1989] ; il s'agit de montrer plus particulièrement comment la création romanesque mondaine est fortement tributaire de la contrainte d'un savoir prédiffusé

par la publicistique. Pour cela, nous nous sommes donné la tâche, qu'on pourrait à bon droit juger ingrate, de lire l'œuvre aujourd'hui oubliée de l'écrivain Paul Hervieu, dont le nom ne ressort ici et là qu'à l'occasion de recherches spécialisées en sociologie de la littérature.

Né en 1857, mort en 1915, Hervieu a fréquenté la haute société, entre autres les salons de M^{me} de Pierrebourg et de M^{me} Straus. Originaire d'une famille bourgeoise aisée, licencié en droit, il est au nombre de ces écrivains de la fin du siècle qui situent tout naturellement leurs intrigues dans la bonne société, par stratégie de distinction face au naturalisme, mais aussi selon un habitus de classe qui les y prédispose [Ponton 1975]. Son entrée à l'Académie française en 1900 couronne sa carrière et confirme la place qu'il occupe au pôle consacré du champ littéraire. Je retiendrai les trois romans qui ont fait, en leur temps, le renom d'Hervieu : *Flirt* (paru en 1890), *Peints par eux-mêmes* (en 1893) et *L'Armature* (en 1895), ce dernier roman ayant d'abord paru dans *La Revue des Deux Mondes*.

Il s'agit donc de replacer ces trois romans au cœur de la « configuration » discursive d'où ils émergent. La théorie du discours social cherche à décloisonner la littérature en l'immergeant dans son contexte discursif, pour voir en retour quel mandat particulier elle semble s'attribuer, et quelle connaissance elle prétend transmettre. D'après une division des tâches discursives à laquelle, comme tout discours, elle n'échappe pas, la littérature parle à sa façon des représentations sociales et les problématise en les retravaillant [Angenot 1992]. De ce point de vue, l'originalité n'est pas une valeur intrinsèque au fait littéraire, mais une mesure différentielle, qui invite d'ailleurs à traiter le binôme *contrainte et originalité* comme relevant strictement d'un même processus. La littérature occupe en effet cet endroit inconfortable, mais riche en potentialités, du dedans et du dehors du discours social, travaillant à partir de ce grand Texte mais cherchant aussi à s'en dégager, avec plus ou moins de réussite et de (réelles ou fausses) ruptures.

Les relations d'interdépendance, de migration et d'échanges qui s'instaurent dans les différents secteurs du discours social, les manières typiques de narrer et d'argumenter qui caractérisent chacun de ces secteurs, conduisent à concevoir la contrainte comme une forme de *coïntelligibilité*. Le texte mondain tel que celui d'Her-

vieu est *intelligible* et *acceptable* dans l'ensemble d'un interdiscours, parce que de toutes parts il « trempe » dans la *doxa* de la suprême distinction ; à trop s'en écarter, il risquerait de ne plus être lisible. C'est d'ailleurs ce qui rend aujourd'hui ce texte monosémique, sans profondeur ni contrastes, désormais isolé de son *intertexte*. Il faut donc procéder à un détour vers cet intertexte mondain, que nous synthétisons brièvement.

Les publications mondaines forment un univers médiatique total, constitué des nouvelles des salons et d'un « personnel » mondain typiques. Leur tâche est de raconter et de produire l'actualité du raffinement et de la distinction, comme l'ont révélé des coups de sonde effectués sur une trentaine de titres parus entre 1890 et 1914. Le dépouillement a porté, pour chaque titre, sur une ou deux années, suivant la durée de vie de chaque publication ; les éphémères sont en grand nombre, la tendance générale de la presse étant, de 1885 à 1905 environ, à une progressive concentration des titres. Ce relevé de la topographie mondaine a porté sur le carnet mondain de deux quotidiens, *Le Figaro* et *Le Gaulois*. Le carnet compile, dans une prose rituelle et impersonnelle, ce que l'on juge digne de figurer dans l'actualité du grand monde : « Un dîner très élégant, suivi d'une réception très restreinte, a été donné avant-hier chez M^{me} de Bénardaky. » [*Le Figaro* 27 juin 1895]. Plusieurs hebdomadaires, dont les titres seuls suffisent à annoncer le programme, ont aussi été dépouillés : *La Gazette du High-Life*, *La Gazette mondaine*, *Le Grand monde*, *La Vie parisienne*, *La Vie mondaine et sportive*, *Tout-Paris*, etc. *La Vie parisienne*, dont la longévité est exceptionnelle (elle a paru de 1862 à 1939), est probablement le meilleur exemple de la représentation de ce monde de sens commun, composé d'indices sociaux et moraux, qui font communier la classe de loisir dans la distinction. La terminologie raffinée, les petites histoires frivoles, le fameux esprit parisien sont autant de mots de passe pour l'inter-reconnaissance de classe.

Certains magazines se sur-spécialisent dans un aspect de la vie mondaine : c'est le cas de la mode et du sport, qui ont leurs organes attitrés, tels que *Le Conseiller des dames et des demoiselles*, *L'Art et la mode*, *Le Sport*, ou encore des villégiatures, qui délocalisent les publications en dehors de Paris : pour ce secteur, notre dépouillement s'est concentré sur la Riviera et les villes thermales (*Nice mon-*

dain, *L'Écho des villes d'eaux*, parmi bien d'autres), mais les publications normandes (à Trouville, à Deauville, au Cabourg de Proust, par exemple), seraient aussi dignes d'intérêt.

Les représentations mondaines fonctionnent à travers une fine taxinomie des intérêts de classe, à la fois réels et fantasmés : la mode, la vénerie, les villégiatures élégantes, les sports, les nouvelles des salons et des chancelleries, le déplacement des altesses, la charité sont autant de pratiques de la classe de loisir qui ne peuvent pas se concevoir sans une subtile publicisation. On prend bien soin, dans ces publications, de respecter les limites de ce qui est mondain de ce qui ne l'est pas. La politique y est pratiquement absente, les sports sont aristocratiques (courses et chasses à courre), la mode est celle de la haute couture des Worth, Poiret et Redfern. La mondanité est un objet *doxique* à part entière ; les chroniqueurs (le plus typique étant Albert Wolff, au *Figaro*) glosent savamment sur l'utilité du monde, ou sa vanité. Ainsi d'André Hallays, écrivant dans la *Revue Bleue* :

Si l'on veut connaître dans son beau la vaniteuse nigauderie de nos contemporains, il faut lire dans les journaux parisiens les notes intitulées *Mondanités*. L'existence de chacun n'a plus de secret pour personne. On naît en public. On se marie devant l'Europe. On danse, on valse, on se bat, l'on est décoré et l'on divorce au bord de la scène, face au public. Sur son lit de mort, on songe, suprême consolation, qu'après avoir traversé toutes les rubriques du journal, on aura sa place dans la Nécrologie et on s'endort pour l'éternité avec le reconfortant espoir que, en annonçant votre décès, plein de gratitude pour une personne qui lui aura fourni tant de copie, le chroniqueur écrira : « On sait que le distingué M. Z. faisait partie du Tout-Paris » [Prochasson 1999, p. 226].

La presse respecte en outre les conventions du vraisemblable : lorsqu'il s'agit de la générosité de la duchesse d'Uzès ou de la suprême élégance du prince de Sagan, le journaliste feint de décrire des individus uniques et singuliers, alors qu'il convoque en réalité un ensemble de *topoï*, lieux communs quasi-sociologiques de la connaissance pratique et spontanée du monde, qui font coïncider l'être et le devoir-être. La duchesse d'Uzès, lit-on, au hasard, est « de très ancienne et très pure race noble [et] elle en garde le caractère d'impeccable distinction, d'aristocratique grandeur » [*La Vie mondaine et sportive*,

14 avril 1898]. C'est là le fonctionnement typique du vraisemblable, où le personnage, dans ses actions et sa valeur morale, justifie *a posteriori* les attributs qui sont les siens en essence. Ce procédé, envahissant et banal, régule l'ensemble des publications élégantes. Philippe Hamon, dans son article sur les contraintes qui président à la construction du texte réaliste, fait de ce procédé un « truc » réaliste fondamental [Hamon 1982, p. 129 et suiv.], mais il ne semble pas qu'il soit unique à la fiction.

La presse mondaine est ainsi typiquement farcie de micro-récits qui sont les *narrèmes* préliminaires d'une fiction plus développée; alors que des publications, telle *La Vie parisienne*, font la petite actualité des divertissements mondains, Hervieu entend aller plus loin dans le dévoilement de la réalité de ce monde oisif. Mais du journal au roman, il n'y a pas de transfert direct ni de correspondance mécanique. Il s'agit plutôt de saisir l'occupation différentielle, par chacun des deux genres, d'un espace des possibles de la représentation, en posant de plus que le roman a prétention à apporter un supplément de savoir qu'il n'est pas dans le mandat des publicistes de fournir.

Ce que la presse construit dans le respect de la division du travail discursif, défendant implicitement l'axiologie du distingué, le roman s'emploie à le dramatiser et, proprement, à le transposer dans un récit pour lui donner une autre substance, transmise d'un autre point de vue. Le réalisme mondain n'est donc pas une propriété essentielle du discours d'Hervieu, mais plutôt une *propriété relationnelle*. Hamon note en passant, mais sans la développer, cette piste de réflexion selon laquelle « une typologie du discours réaliste ne peut se constituer que *dialectiquement*, par différence avec d'autres types de discours » [Hamon 1982, p. 126, note 16]. De façon globale, à la certitude radieuse de la presse mondaine, qui propose un discours de conviction, la littérature mondaine oppose la représentation d'un savoir ambigu, qui se veut donc plus profond.

Privé / public

La presse offre une image publique de la mondanité, publicisée, où règnent l'apparence et la représentation d'un style de vie. Le savoir que la presse diffuse est un savoir de surface, généralement optimiste et euphorique; elle se veut le canal de diffusion de la chro-

nique du High-Life. Ayant prétention à tout révéler sur le monde, la presse est en réalité extrêmement prudente. D'un journal à l'autre, les écarts stylistiques et thématiques sont quasiment nuls : c'est dans la monotonie que le journal fonde ainsi un monde de sens commun et la mémoire mondaine, expériences partagées, connues, échangées dans la rumeur, les on-dit, les nouvelles et les références à « l'opinion mondaine ». Or, les trois romans d'Hervieu s'appuient sur ce savoir relativement stable, proposant une sorte de sociologie spontanée de l'élégance qu'ils partagent avec la presse mondaine. La règle tacite est que seuls présenteront un certain intérêt les personnages qui ont une qualité sociale élevée, évoluant sur un fond spatio-temporel bien délimité.

Comme on l'indique au début de *L'Armature*, l'action se déroule dans le Tout-Paris, au sein de « cette considérable société qui s'appelle le high-life [et qui rassemble] l'élite des deux Faubourgs » [Hervieu 1895, p. 2] : le romancier délimite ainsi le cadre social de son intrigue à travers l'évocation des lieux communs de la mondanité. La bonne société des trois romans évolue en effet dans les lieux habituels de l'élégance (château, hôtels particuliers dans les beaux quartiers de Paris, bord de mer), autour de coteries relativement fermées, qui ont leur centre et leur périphérie. Le salon de M^{me} de Prébois, le château des Pontarmé et le baron Saffre, sont respectivement le centre de gravité de la société de *Flirt*, de *Peints par eux-mêmes* et de *L'Armature*. Les personnages respectent pareillement les conventions mondaines dans leur état social : on y est duchesse, mondain désœuvré, riche baron de la finance, snob bourgeois, aristocrate ruiné, artiste de salon, causeur, sportsman, etc.

Pourtant, Paul Hervieu ne peut pas s'en tenir à ce niveau de connaissance de la mondanité, niveau trivial. Si les trois romans ont prétention à apporter un savoir sur le monde et montrer ce que ses éclats dissimulent au commun des lecteurs, c'est qu'ils voudraient déplacer la voile de la connaissance mondaine « vulgaire », commune, dont la presse se fait le porte-parole. Hervieu doit donner l'illusion de descendre en ce lieu presque paradoxal : le privé de la mondanité, à cet endroit quasi secret où la mondanité s'élabore vraiment.

Les lettres de *Peints par eux-mêmes* (il s'agit en effet d'un roman épistolaire) révèlent l'intimité de la vie mondaine du point de vue privé des personnages, qui sont aux prises avec des événements qui

ont une dimension *publique* : mariage, respect de l'honneur et des conventions, vie commune au château de Pontarmé. Les négociations qui ont cours autour de l'éventuel mariage de la fille du baron de Munstein avec le prince Silvère de Caréan (lettres XI, XVII, XXIV, XXXIII et XXXVIII) sont de l'ordre de ce qui ne s'énonce pas publiquement, mais qui devrait se conclure dans la célébration publique, donc publicisée, de ce grand mariage mondain dont rêve le baron. *Flirt* fournit un exemple plus complet et plus subtil aussi. Le roman se conclut sur le mariage arrangé d'Agnès Hobbinson et de Trept. Les dernières pages du roman décrivent la cérémonie nuptiale.

Or, ces pages sont rédigées au présent de l'indicatif et elles contrastent avec tout le reste du récit, qui est au passé. Une limite claire est ainsi marquée. Par l'emploi de ce présent « officiel », Hervieu souligne le caractère froid des convenances sociales. L'auteur s'emploie surtout à construire, dans ce dernier chapitre, la convergence du regard public sur les mariés. Ce regard commun est impersonnel et indistinct, comme le serait celui d'une opinion publique de la bonne société. L'église est remplie d'une « foule » qui observe les futurs époux, offerts aux yeux de tous. « Un souffle unanime de considération distinguée circule parmi l'assistance [de cette] réjouissance publique » [Hervieu 1890, p. 307], l'auteur ajoutant qu'elle est « un phénomène offert à la curiosité générale, selon les formalités de la civilisation » [Hervieu 1890, p. 308]. Ce faisant, Hervieu donne l'impression d'une remontée de la fiction vers les représentations officielles ; il laisse plus précisément l'impression, à travers ce style fade et convenu, très « carnet mondain », que le roman n'a été qu'un lent retour à la lumière officielle des cérémonies mondaines. Le texte tend alors vers ce point limite où la fiction rejoint la réalité des conventions sociales et des règles de l'ordre commun. À ce point précis pourtant, le lecteur dispose d'un savoir « neuf » sur le monde, il sait *l'en-dessous* qui a préparé cette scène ultime du dernier chapitre, tout au long du roman.

Le procédé a l'originalité d'approfondir une autre dimension qui est presque absente des représentations « publiques » de la mondanité, le temps. Je ne peux ici que rappeler l'analyse de Paul Ricoeur sur le temps dans le récit de fiction et l'écriture de l'histoire, pour montrer que le roman mondain exploite une temporalité intime qui est absente de la presse mondaine. Cette dernière exploite un cadre tem-

porel cyclique et concentre son attention sur la « Saison », temps des salons parisiens, en hiver et au printemps ; l'été est celui des villégiatures balnéaires ou thermales, l'automne enfin est le moment de la retraite au château.

Pourtant, il existe nécessairement une étroite relation entre le développement intime et la « mise au monde » de l'individu. Les débuts d'une jeune fille dans le monde, par exemple, ou encore la tenue des bals destinés à favoriser les rencontres entre les jeunes gens, relèvent d'un temps qui condense le développement de soi et la participation aux rituels de la collectivité. Le journal mondain ne retient que la part visible de cette dualité et prend en charge, d'un point de vue purement extérieur, ce qui relève de l'intérêt collectif et officiel : « Sauterie intime et des plus gaies [...] chez la comtesse Durieu de Lacarelle, [...] dans son hôtel de la rue Lord Byron, pour fêter les débuts dans le monde de sa petite-fille » [*Le Figaro* 1^{er} mai 1895], est le genre de description laconique dont la presse mondaine se contente.

Le roman exploite ce fond temporel ; on apprend ainsi dans *Flirt* que l'action du chapitre III se déroule « au dernier vendredi de M^{me} Mésigny » [Hervieu 1890, p. 65], ou encore, dans *L'Armature*, que Roger d'Iancey sera « le héros du grand mariage futur de la saison » [Hervieu 1895, p. 64]. On sait, encore dans *Flirt*, que la garden-party des Balbenthal, dans leur château de Bois-le-Roi, a lieu le 2 septembre, au moment de « l'ouverture de la chasse qui avait peuplé les demeures historiques ou modernes des environs » [Hervieu 1890, p. 124]. Mais le roman dépasse ce temps public et cyclique, et lui surimpose un temps linéaire — temps du vieillissement intime. Le mariage arrangé d'Agnès Hobbison est l'aboutissement d'un tel vieillissement intime, où la jeune fille a appris à renoncer à son amour de jeunesse. Au bal qui célèbre l'échange des promesses avec son futur mari, Agnès est résignée : elle ne peut que se remémorer ses « jeunes idylles », dans « le souvenir radieux d'un matin bien loin passé » [Hervieu 1890, p. 291]. Hervieu laisse deviner seulement les résistances, les compromis, et aussi tout simplement l'ennui que l'on pouvait ressentir à la fréquentation du monde, contrairement au ton résolument euphorique des périodiques et à leur constante dénégation du *temps perdu*. Le roman offre en tout cas un espace virtuellement un peu plus libre où pourraient se suggérer l'ennui et le temps subjectif.

Dévoilements

Si la presse incarne le règne de l'Apparence mondaine, le roman sera celui de l'Essence et de la Motivation. Cette exploration de « la distorsion entre l'être et le paraître » [Hamon 1982, p. 156] est ainsi le trait fondamental de la fiction. Selon le lieu commun, la classe de loisir est toujours en représentation : que *cache-t-elle*? se demandera, conséquent, le romancier ; quelles sont ses véritables *motivations*? *Qui est-elle réellement*? Aux yeux du romancier, la presse est incomplète car si elle construit une fine typologie de la vie mondaine et de ses activités, elle ne cherche jamais à motiver cette diversité : des tribunes élégantes des champs de courses aux comptes rendus des salons, en passant par les dernières évolutions de la mode, il n'y a que l'évidence d'un style de vie et de la *doxa* du Grand monde.

Le roman, au contraire, se veut critique, lucide et synthétique : il intègre ces éléments dans la configuration du récit pour montrer que leurs enchaînements répondent à des motivations cachées. La syntagmatique des trois romans peut ainsi s'envisager comme une série d'événements mondains, motivés par un sous-récit révélateur qui est en fait le vrai récit. Le « réalisme » est alors l'association de ces deux niveaux : par exemple entre la réception du baron Saffre au premier chapitre de *L'Armature*, et le dévoilement de sa motivation, qui est de se concilier les bonnes grâces du Tout-Paris pour la bonne marche de ses affaires. Ainsi encore des calculs cyniques de Vanault de Floche, une fausse noble de *Peints par eux-mêmes*, qui considère sa présence au château de Pontarmé comme un tremplin social (lettre VIII).

Il en est de même enfin du mariage d'Agnès Hobbinson, tout assujéti à des tractations secrètes : la mère d'Agnès, une riche américaine, est contrainte à consentir à ce mariage, sous peine d'être expulsée de la bonne société parisienne : « C'était tout l'édifice de sa situation mondaine [...], c'était toute la façade, aux fenêtres de laquelle elle avait réussi à mettre en belle apparence ses restes de bonne renommée [...], qui menaçait d'être renversée d'un seul coup de pied » [Hervieu 1890, p. 202-203]. Le roman se veut réaliste car il sait faire cohabiter l'apparence de ces « façades » mondaines et l'objet de leur dissimulation (ici par exemple, la situation sociale précaire de M^{me} Hobbinson).

On notera ainsi l'importance du regard, dans le dévoilement perspicace que prétendent opérer les trois romans, et des scènes où dominent la vision et l'observation. Hervieu a prétention à faire de la « photographie » mondaine — il emploie le terme dans un article paru en 1895 : « La photographie est née », constate Hervieu dans *La Revue encyclopédique*, « Elle a passé aux mains de l'écrivain ; et, sous son appareil, les scènes, les gens, les choses, viennent avec des duretés que l'on ne veut pas reconnaître comme exactes, pour lesquelles on réclame des retouches, et qui ne sont pourtant que l'expression brutale mais formelle des réalités » [Hervieu 15 mai 1895].

Fort de ce credo importé du naturalisme, Hervieu peut s'appuyer sur la physiognomonie pour révéler la vérité de ses personnages : les caractères, les situations sociales et les apparences physiques sont dans une parfaite concordance et livrent d'eux-mêmes, à qui sait les observer, leur vérité limpide. Ainsi, Tarsul est un personnage de *L'Armature* qui, complice d'Hervieu, sait lire sur les visages et les corps la vérité des situations et des caractères. À l'Opéra, du haut de sa loge, il observe, à travers sa lorgnette, Catherine Saffre, « en état de sérénité extérieur, imposant l'orgueil aquilin de son visage, l'éclat de ses dents, la sombre majesté d'un front qui couronnait une chevelure d'un noir bleuté, et tout son type de régnante beauté » [Hervieu 1895, p. 81] ; Tarsul conclut de cette observation que la fille du baron Saffre a une nouvelle aventure extra-conjugale. Les joies profondes et secrètes de l'adultère se transposent dans le rayonnement du personnage et paraissent se justifier d'elles-mêmes par les métaphores de la lumière.

S'il nous montre bien les salons, les salles de théâtre, les salles à manger, tous les espaces publics de la mondanité, le romancier construit par contraste l'effet dramatique d'un regard qui porte plus loin encore dans la profondeur de l'intime. C'est pourquoi la découverte d'un espace protégé correspond aussi à la découverte d'une « profondeur » psychologique. Dans *Flirt*, Des Frasses est amoureux de Clotilde Mésigny ; tandis qu'il tente de la séduire, celle-ci lui raconte qu'elle soupçonne son mari de lui avoir volé une forte somme d'argent qu'elle avait dissimulée dans la commode où elle conserve son « linge de corps » [Hervieu 1890, p. 240], ainsi qu'elle le confie un peu naïvement. Hervieu exploite alors la charge érotique que

contient implicitement cette scène en décrivant l'effet sur Des Frasses du « viol » de cette intimité : « Des Frasses avait écouté tout ce récit avec une affectueuse attention, pris en même temps d'une curiosité malsaine, d'une espèce de lascivité indiscrete à être ainsi introduit dans les coins les plus intimes d'un intérieur d'autrui, à descendre, en quelques secondes [...] jusqu'aux dessous profonds d'une existence conjugale » [Hervieu 1890, p. 242].

Représentations de la représentation

À ce savoir qui est un dévoilement et qui impose au regard de se déplacer de l'extérieur vers l'intérieur de l'objet de la connaissance, il faut ajouter une autre catégorie d'effet de lucidité. Si le journal montre le Grand monde dans son aspect extérieur — où triomphe l'Apparence —, il peut devenir lui-même un objet signifiant du roman, connotant le jeu mondain du transfert des informations, parfois *euphémisées* dans des rumeurs que les personnages ne contrôlent pas et dont l'origine leur échappe. Le roman ne s'en tient d'ailleurs pas au strict plan de la presse dans cet effet de dédoublement. Dans le roman, l'interdiscours mondain se cristallise en une représentation des pratiques de représentations : des personnages lisent des romans et des journaux mondains, des gens du monde écoutent des lectures de poésie, observent des tableaux ou vont à l'opéra. La représentation de premier niveau, celle du roman, se déploie sur des niveaux seconds ; le roman se fait alors oublier en tant que roman et représentation, il devient la « réalité » où se déploie une représentation seconde [Passeron 1991].

Dans *L'Armature*, c'est par les « Échos » mondains que le comte de Grommelain apprend que le baron Saffre s'est constitué « un équipage de chasse » [Hervieu 1895, p. 46]. Dans son discours rapporté, le comte entremêle ses mots avec ceux du journal : « On dit que le maître d'équipage sera le deuxième gendre du baron Saffre, M. Olivier Bréhand, le sportsman bien connu » [Hervieu 1895, p. 47]. La parole du comte porte la parole de la presse, jusque dans son vocabulaire spécialisé (les expressions : « On dit que », « sportsman bien connu », sont typiques). Hervieu pastiche, dans *Peints par eux-mêmes*, l'annonce complète de la fête qui sera donnée au château de Pontarmé,

publiée dans le carnet mondain d'un journal parisien : « Les échos de la Touraine vont bientôt retentir d'une magnifique fête théâtrale qui doit être offerte par le comte et la comtesse de Pontarmé, dans leur superbe château. On chuchote déjà beaucoup de bien sur la comédie inédite, etc. » [Hervieu 1893, p. 82].

Le journal transmet la Rumeur, le « On » indistinct de l'Opinion publique distinguée qui murmure dans l'arrière-plan. La presse diffuse à bas prix ce récit impersonnel, information consommable dans une quasi-immédiateté. À cela, le roman oppose une réflexion qui se veut plus profonde, visant l'intimité des personnages. Il met en scène la Rumeur (abondante dans les trois romans), à laquelle il confère le statut de quasi-personnage, pour créer encore une fois un effet de contraste entre cette extériorité collective indivise et l'intérieur individuel qui en sera d'autant plus vraisemblable, qu'il s'en distinguera à travers une *personnalité* subjective aux contours nets.

Le procédé de la mise en abyme permet une mise à distance du trivial et du conformisme, contre lequel une vérité originale peut surgir. C'est aussi implicitement sur le roman bourgeois de haute distinction — variante du roman populaire pour classe aisée —, à la Octave Feuillet et Georges Ohnet, ou encore sur la poésie des amateurs mondains, que s'opère cette dénégation, déterminée par la logique du champ littéraire. La presse n'est donc pas ici l'unique repoussoir, bien qu'elle soit le principal support de diffusion et de promotion de l'art mondain. Contre cela, Hervieu se pose en *herméneute* perspicace et oppose sa lucidité critique, qui se veut parfois ironique, telle Clotilde de Mésigny qui, dans *Flirt*, lit un roman « spécialement à usage des gens du monde » [Hervieu 1890, p. 70] et ressent « une folle envie de vivre du roman » [Hervieu 1890, p. 72]. Dans *L'Armature*, un « grand nombre de spectatrices se sentaient faire [...] une cure de poésie, de bel esprit et d'art [à l'audition d'une] pastorale en vers » [Hervieu 1895, p. 16].

L'exemple le plus complet se trouve dans *Peints par eux-mêmes*, où le peintre mondain Guy Marfaux exprime son éblouissement pour les modèles mondains. Il écrit à son frère que son art consiste à peindre le mensonge du monde : « *dissimuler* tous ses besoins, *maquiller* ses laideurs, *voiler* ses vices, *réprimer* ses vertus, *feindre* par le visage, *mentir* pour causer, ce ne serait pas de l'art vivant, l'art absolu de la

vie elle-même? », lui demandait-il [Hervieu 1893, p. 95]. Guy Marfaux demeure donc à cette surface stéréotypée de la vie mondaine qu'Hervieu a prétention à dévoiler. C'est tout cela que le romancier cherche à mettre à distance afin de mieux imposer le réalisme et l'acuité de sa propre observation, situant sa représentation un cran en retrait de ces représentations factices.

Conclusion

L'originalité d'Hervieu, que nous avons associée à un savoir sur le monde, n'est pas *trans-historique* : elle est plutôt une perspective qui cherche à se dégager des contraintes circonstancielles d'un *déjà-là* et d'un *déjà écrit*. Ce faisant, le savoir psychologique, cette prétention à descendre au fond de l'intimité, repose en réalité sur l'artifice bien peu psychologique, hyper-socialisé, d'une stéréotypie que le roman ne peut pas s'empêcher de reproduire, à l'ombre de sa grande voisine, la presse ; reformulant inlassablement les types sociaux et les situations qui traversent l'interdiscours. L'alternative du *privé* du roman au *public* de la presse, ou encore le dévoilement de la réalité des situations mondaines, ne se construisent qu'à partir d'une connaissance commune et « vulgaire ».

Les remarques qui précèdent pourraient s'appliquer au roman mondain dans son ensemble. On pourrait y rattacher certaines œuvres, de Paul Bourget (*Mensonges*, *Cosmopolis*, voire *L'Émigré*, publié plus tardivement, en 1907), d'Abel Hermant (*Souvenirs du vicomte de Courpière*), ou de Gyp (*Leurs âmes*). En élargissant la perspective, on constate que ces textes racontent, le plus souvent à leur insu, une certaine histoire, ne serait-ce qu'en creux, dans leur crispation autour d'un monde ancien qui ne survivra pas aux premières décennies du xx^e siècle. Alors qu'elle nous semble aujourd'hui bien commune du fait même de sa large distribution et qu'elle a su imposer depuis longtemps son évidence, la presse, vers 1900, est originale à bien des égards et ce qu'elle invente, les nouveaux publics qu'elle conquiert, sont au contraire promis à un bel avenir. « La révolution culturelle qui s'est produite entre 1890 et 1914 », écrit Jean-Yves Mollier faisant référence à l'augmentation de la diffusion de l'imprimé, « a bouleversé les structures mentales en donnant naissance à un

individu plus homogène, davantage socialisé, partageant avec ses contemporains, même très éloignés dans l'espace, un horizon d'attente relativement comparable » [Mollier 2001, p. 167].

Le roman psychologique semble vouloir résister à ces conquêtes du journal et à l'avènement de ce Français homogène, indistinct. L'ultime savoir qu'il porte, malgré lui, est dans cette résistance au nouveau, dans cet acharnement au dévoilement conformiste, si l'on peut dire, qui interdit tout dévoilement *du* conformisme, en attendant la véritable *problématisation* d'À la recherche du temps perdu, la plus mondaine des œuvres, qui a su dépasser le simple ressassement des certitudes mondaines. Le roman mondain de la veine d'Hervieu témoigne donc malgré lui d'une étape, importante mais sans avenir, dans l'histoire de cette transition culturelle et sociale. L'archéologie de cette transition, encore à faire, devra pourtant prendre en considération la contrainte des résistances pour mieux comprendre l'originalité des vrais dépassements.

Bibliographie

- ANGENOT Marc (1989), *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours ».
- ANGENOT Marc (1992), « Que peut la littérature ? Sociocritique et critique du discours social », Marie-Claire ROPARS et Jacques NEEFS, dir., *La Politique du texte : enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Problématiques », p. 9-27.
- AVENEL Henri, dir. (s.d. [1889-1914]), *Annuaire de la presse française*, Paris, Quantin.
- BELLANGER Claude (1972), *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses Universitaires de France, tome III : « 1871-1940 ».
- CORBIN Alain, dir. (1995), *L'Avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- FLAMANT-PAPARATTI Danielle (1984), *Bien-pensantes, cocodettes et bas-bleus. La femme bourgeoise à travers la presse féminine et familiale (1873-1887)*, Paris, Denoël.
- HAMON Philippe (1982), « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points-Littérature » [1973].
- HERVIEU Paul (1890), *Flirt*, Paris, Lemerre.

- HERVIEU Paul (1893), *Peints par eux-même*, Paris, Lemerre.
- HERVIEU Paul (1895), *L'Armature*, Paris, Lemerre.
- HERVIEU Paul (15 mai 1895), « La société mondaine et la littérature », *La Revue encyclopédique*.
- MARTIN-FUGIER Anne (1990), *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, Paris, Seuil, coll. « Points-Histoire ».
- MAYER ARNO (1983), *La Persistance de l'Ancien Régime, l'Europe de 1848 à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, coll. « Champs » [1981].
- MOLLIER Jean-Yves (2001), « La naissance de la culture médiatique à la Belle Époque : mise en place des structures de diffusion de masse », dans *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », p. 159-172.
- OZOUF Mona (2001), *Les Aveux du roman. Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Fayard, coll. « L'Esprit de la cité ».
- PASSERON Jean-Claude (1991), « L'illusion romanesque », dans *Le Raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, p. 207-226.
- PONTON Rémy (1975), « Naissance du roman psychologique. Capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^o 4, p. 66-81.
- PROCHASSON Christophe (1999), *Paris 1900. Essais d'histoire culturelle*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit ».
- RICCEUR Paul (1983), *Temps et récit*, Paris, Seuil, « Points », 3 vols.
- VEBLEN Thorstein (1978), *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » [1899].

Bibliographie sélective de périodiques mondains

(Les années de publication sont entre crochets)

- L'Art et la mode, Journal de la vie mondaine* [1881-1914].
- Conseiller des dames et des demoiselles* [1846-1892].
- L'Écho mondain illustré* [1899-1900 ?].
- L'Écho des villes d'eaux, bains de mer et stations thermales* [1876-1901].
- La France mondaine. Revue littéraire, artistique et sportive. Organe de la société et de la famille* [1905-1910].

- La Gazette du bon ton* [1912-1925].
La Gazette mondaine [1890-1895].
La Gazette du High-Life [1887-1914].
Le Grand monde, chronique hebdomadaire de la vie élégante [1894-1903 ?].
Madame et Monsieur [1905-1911].
Le Monde élégant à Nice (Écho des salons) [1876-1910].
Le Monte-Carlo mondain [1888-1914].
Nice mondain [1895-1907].
Paris-mondain. Journal du High-Life. Politique, littéraire, théâtral, financier
[1904-1938].
Revue cynégétique et sportive [1893-1895].
La Revue mondaine illustrée. Artistique, littéraire et sportive [1892-1893].
La Saison mondaine [1883-1896].
La Saison de Nice et de Monte-Carlo, organe mondain [1871-1911 ?].
Le Sport [1854-1900].
Tout-Paris, journal illustré [1894].
Tout-Paris. Magazine illustré mondain [1913-1914].
La Vie mondaine [1881-1914].
La Vie mondaine à Nice [1874-1914].
La Vie mondaine et sportive [1898-1899].
La Vie parisienne [1863-1960].

Et deux quotidiens particulièrement liés au grand monde,

- Le Gaulois* (publié jusqu'en 1939),
Le Figaro.

Une règle de vie pour discipliner l'enthousiasme. *Un homme libre* (1889) de Maurice Barrès, entre Baudelaire et Loyola

Patrick Bergeron

Lettres Modernes, Université Paul-Valéry, Montpellier III et Université Laval, Québec

Le titre est fier et hardi : *Un homme libre*. Le deuxième volet de la trilogie *Le Culte du Moi*, qui propulsa Maurice Barrès entre 1888 et 1891 à l'avant-plan de la scène littéraire française, repose en fait sur une singulière entreprise. Le livre s'inspire de *l'Imitation de Jésus-Christ*, ouvrage pieux de la fin du xv^e siècle, ainsi que des *Exercices spirituels*, rédigés au milieu du xvi^e siècle par Ignace de Loyola (le fondateur de l'ordre des jésuites) pour célébrer, avec d'évidents relents baudelairiens, le Moi, dieu autoproclamé d'un culte davantage esthétisant que dévot. Alors que les journaux intimes de Baudelaire viennent de paraître deux ans plus tôt, à titre posthume¹, Barrès applique à la lettre le précepte baudelairien, tiré de *Mon cœur mis à nu* : « Être un grand homme et un saint *pour soi-même*, voilà l'unique chose importante² » [Baudelaire 1990, p. 417]. Dans *Un homme libre*, Barrès élabore une gymnastique mentale à l'intérieur de laquelle il souhaite mettre à profit les méthodes de recueillement et d'intériorisation suggérées dans les deux manuels de piété. Mais loin de s'appuyer sur l'espoir d'un rapprochement avec Dieu, le recours à ces deux œuvres phares de la littérature chrétienne a pour visées d'épanouir le Moi et d'ac-

1. Voir Baudelaire 1887.

2. Barrès cite ce passage dans la « Méditation spirituelle sur Charles Baudelaire », supprimée de l'édition définitive d'*Un homme libre* en 1889. Voir Barrès 1988, p. 328.

croître la conscience qu'il possède de lui-même. Ce dynamisme paradoxal alliant la rigueur religieuse aux bizarreries esthétiques s'inscrit dans l'optique que nous nous sommes proposé de discuter ensemble à l'occasion du colloque *Contrainte et originalité*. Barrès emploie la contrainte sous une forme extrême (la discipline monastique), afin d'affranchir le Moi de tout ce qui entrave son expansion ; bref, la contrainte est mise au service du culte de l'individualité originale. « Pour parvenir délibérément à l'enthousiasme », écrit-il en 1892, « je me félicite d'avoir restauré la puissante méthode de Loyola. Ah ! que cette mécanique morale [...] saurait rendre de services à un amateur des mouvements de l'âme ! » [Barrès 1988, p. 335]. L'un des plus grands services que rend la restauration, à des fins esthétiques, de la technique ignacienne, c'est d'appliquer un impératif émergent à l'époque du symbolisme : faire place à l'âme. Mais c'est aussi de fournir à Barrès un prétexte pour manifester son attirance vis-à-vis des images de souffrance et de mort, images à travers lesquelles s'exprime la sensibilité d'un écrivain marqué par la pensée de la « décadence ».

À propos d'*Un homme libre*

Quand paraît *Un homme libre* chez Perrin au printemps 1889, Barrès a vingt-six ans. Il est déjà un écrivain célèbre. *Sous l'œil des Barbares*, publié l'année précédente chez Lemerre, lui a attiré une renommée qu'est venu accroître un article élogieux de Paul Bourget, voyant en ce livre « un des plus remarquables parmi les essais de rajeunissement de cette vieille forme du roman d'analyse¹ » [Bourget 1993, p. 379]. Dans le volet inaugural du *Culte du Moi*, un jeune homme, plongé dans des rêveries métaphysiques et isolé parmi ses livres, s'évade mentalement d'un monde et d'une époque qui l'ennuient. Redoutant le contact froissant avec les Barbares, c'est-à-dire les autres, qui contrarient sa sensibilité, il s'efforce de se construire une vision personnelle de l'univers. Mais il se reconnaît des défaillances.

1. L'éloge avait de quoi profiter à Barrès : Bourget était non seulement l'un des romanciers les plus en vue à l'époque, il s'était imposé comme l'interprète de la sensibilité analytique et du pessimisme moderne dans sa série d'*Essais de psychologie contemporaine*, réunis en volume dès 1883. Ces essais étaient consacrés à quelques maîtres de l'heure, tels Baudelaire, Flaubert, Renan, Taine et Stendhal.

Il se découvre sans énergie ni volonté. Il a identifié le Moi comme absolu, comme loi des choses, principe de leur universalité, mais il lui reste à conquérir un destin, à organiser sa vie autour d'un principe directeur. Voilà ce dont il sera question dans *Un homme libre* : le personnage s'applique à s'organiser une règle de vie, à s'aménager un cadre disciplinaire lui permettant de travailler sans gaspillage à faire de lui-même la somme de toutes les émotions possibles.

Un homme libre relate une quête méthodique : la maîtrise de soi, l'art de « se tenir en main ». Cette quête est rythmée par des déplacements. À chaque étape géographique correspond une expérience spirituelle : des méditations à Jersey, la vie en ermitage dans la localité vosgienne de Saint-Germain, une leçon d'acceptation à l'Ambrosienne (Milan), une révélation d'existence triomphante à Venise, parmi d'autres. L'aventure idéologique débute lorsque deux compagnons, le narrateur (un je diariste) et son ami Simon, qui ont en commun « des préjugés, un vocabulaire et des dédains » [Barrès 1988, p. 69], sans compter le plaisir de « s'analyser minutieusement », font un voyage dans l'île de Jersey. Une devise en trois clauses résume la « révélation » qu'ils reçoivent sur cette île anglo-normande :

PREMIER PRINCIPE : Nous ne sommes jamais si heureux que dans l'exaltation.

DEUXIÈME PRINCIPE : Ce qui augmente beaucoup le plaisir de l'exaltation, c'est de l'analyser.

[...] CONSÉQUENCE : Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible¹ [Barrès 1988, p. 76-79].

Sentir, analyser, s'exalter : la quête méthodique d'*Un homme libre* repose sur cette triple base. Afin de se consacrer à leur « généreux égoïsme », les deux compagnons d'auto-analyse jouent les ascètes en renonçant à leur vie sociale parisienne et en s'isolant dans une propriété de Meurthe-et-Moselle, aménagée et décrite en lieu de retraite. Leur projet allie l'originalité et la contrainte : ils veulent concilier « une haine mystique du monde » et un « amour de l'agitation » [Barrès

1. Pierre-Georges Castex indique que Barrès a probablement emprunté ce programme à Bourget dans son essai sur Stendhal. Bourget écrivait : « Qui a la puissance d'analyser, recherche et provoque les occasions d'analyses, multiplie les expériences, se prête aux émotions, complique ses plaisirs, raffine ses tristesses. » [Castex 1983, p. 315].

1988, p. 85], « [c]hercher pour les appliquer les lois de l'enthousiasme » [Barrès 1988, p. 105]. L'homme libre procède alors, avec Simon, à une longue enquête, alternant les « examens de conscience » calqués sur les *Exercices spirituels*, résolu de voir clair sur la vie de ses organes et leurs agitations.

L'étape suivante, c'est de mettre à profit cette série d'examens. Le personnage et son compagnon font alors appel à des « intercesseurs », des écrivains qui, par leur vie spéciale, par leur don de spiritualité, se sont haussés à un état de sainteté profane : une « neuvaine » est consacrée à Benjamin Constant, une « méditation spirituelle » à Sainte-Beuve. Puis, ayant atteint une sensibilité nouvelle, profonde et savoureuse, mais lassé des redites que lui renvoie sa bibliothèque, l'homme libre visite l'arrière-pays lorrain afin de suivre comment les vieux laboureurs ont bâti leur pays. Il y trouve un autre modèle de culture du Moi, par le discernement de ses assises, des parties obscures de sa conscience. Les « six journées » passées dans le cœur de la Lorraine permettent au personnage de retracer mentalement l'histoire de son être le long des siècles en l'associant à l'histoire du plateau lorrain. Il constate que l'âme lorraine, trop peu consciente d'elle-même, méconnaissant ce qu'elle portait de meilleur (la noblesse ducale, les artistes), n'a pas abouti ; qu'elle a succombé à la « sécheresse », aux Barbares, en manquant de vigueur pour se développer tout en se préservant des envahissements étrangers. Lors de la décisive « soirée d'Haroué », l'homme libre fait le bilan des progrès réalisés dans sa recherche d'idées claires sur lui-même et identifie une nouvelle préoccupation : son Moi futur. Se séparant de son acolyte, il veut alors travailler à réaliser la tendance obscure de son être. Il décide de séjourner à Venise, destination qu'il ne choisit pas au hasard, pas plus que ne le fera Thomas Mann en 1912 pour son récit *Der Tod in Venedig* (*La Mort à Venise*) : la cité des Doges représente l'aboutissement d'une tradition littéraire très ancienne et la synthèse des thèmes décadents autour de 1900, plus particulièrement la marche vers la mort, le somptueux chant de la perdition ou l'instabilité des bases du monde. Barrès, qui développera le thème de la beauté empoisonneuse de Venise dans *Amori et dolori sacrum* (1903), fait de la ville lagunaire en 1889 un emblème de possession lucide du Moi. Aux yeux de l'homme libre, Venise est « nécessaire comme une Loi » [Barrès 1988, p. 234]. Le per-

sonnage veut se guider sur son développement. Rêvant d'une Venise abstraite, fictive (il procède à ce que Loyola nomme une « composition de lieu »), élaborant pour lui seul « une Venise du dedans » au miroir de son Moi, il vit un simulacre d'expérience mystique : il se sent toucher à l'essentiel de son Être, dresser son « type », décider de sa vie. Il réussit là où la Lorraine a échoué ; son « triomphe de Venise » est une étape-clé dans son programme de culture du Moi. Puis, comme tout le récit obéit à une logique cyclothymique, rythmée par une succession de toquades et de dégoûts, l'homme libre se sent saturé de Venise et souhaite rentrer à Paris. Dans la dernière partie intitulée : « Excursion dans la vie », le personnage consent à mener une vie double : « Continuons [...] à embellir et à agrandir notre être intime, tandis que nous roulerons parmi les tracasseries extérieures » [Barrès 1988, p. 281], décide-t-il. Autrement dit, acceptons le compromis de la vie active, mais sous réserve de nous évader intérieurement, de nous isoler dans notre dandysme de l'âme. Voilà de quelles préoccupations se compose la liberté (ou la libération) de l'homme libre.

Deux années après la publication d'*Un homme libre*, *Le Jardin de Bérénice* vient clore *Le Culte du Moi*. Cet ultime volet réoriente la trilogie vers une optique vitaliste. L'objet du livre n'est plus la conciliation de la contrainte monastique et de la personnalité originale, mais l'abolition des antinomies de la pensée et de l'action. Le modèle n'est plus saint Ignace, mais le philosophe Eduard von Hartmann et sa théorie de l'Inconscient. Le programme d'ensemble reste toutefois inchangé : il s'agit toujours de réaliser la tendance obscure du Moi. Le héros du *Jardin de Bérénice* reçoit par l'intermédiaire d'une jeune femme veuve la révélation de l'âme populaire.

Entre l'Imitation de Jésus-Christ et les Exercices spirituels

L'intérêt qu'a pris Barrès pour l'*Imitation de Jésus-Christ* est sans doute en partie imputable à Ernest Renan. Les *Études d'histoire religieuse* (1858) comportent un article intitulé : « L'auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ* ». Renan y salue dans l'*Imitation* « une langue à part qu'il faut prendre pour ce qu'elle est, très peu classique, mais admirablement propre à rendre les nuances les plus fines de la vie intérieure

et du sentiment » [Renan 1947, p. 234]. La vie monastique lui apparaît comme « une gentilhommeerie intellectuelle », une « grande école d'originalité », donnant cette « distinction » qui s'acquiert « par la pratique d'une aristocratie intellectuelle et par la solitude » [Renan 1947, p. 239]. En 1894, Jules Lemaître écrira dans la sixième série des *Contemporains*, en tête d'une notice à propos de l'auteur de *l'Imitation* : « Il est à la mode. Le citer est élégant » [Lemaître 1894, p. 279]. Selon Lemaître, *l'Imitation* plaît à ses contemporains de la fin du siècle en suggérant « l'image parfaite [...] d'une vie recluse et silencieuse, de la vie dont nous rêvons quelquefois, d'une pure et blanche retraite au milieu de l'enfer terrestre » [Lemaître 1894, p. 279]. Les lecteurs des années 1880 y retrouveraient leur propre malaise devant la vie : « Il y a ses négations, il y a sa mélancolie », note Lemaître. « Le pessimisme est la moitié de la sainteté : c'est, dans *l'Imitation*, cette moitié-là qui nous rend indulgents à l'autre. [...] Nous apprenons de lui, aujourd'hui encore, non pas à vivre en Dieu, mais à vivre en nous, et de façon à ne point souffrir des hommes » [Lemaître 1894, p. 284]. Le fond de l'argumentation a un accent barrésien : *l'Imitation* enseignerait à s'insensibiliser d'autrui.

l'Imitation de Jésus-Christ intervient dans *Un homme libre* à l'intérieur d'épigraphes¹ et par allusions plus ou moins directes. Pour Barrès, l'ouvrage pieux représente tout d'abord une inspiration. *l'Imitation* suggère les conditions matérielles contraignantes du cloître et de la cellule, le choix d'une chambre solitaire dans l'auberge d'un petit village lorrain ou dans la Fondamenta Bragadin de Venise. Ces logis préservent la solitude, le silence, la disposition à la méditation. Mais *l'Imitation* aide, de plus, à organiser la vie intérieure. Ce sera sa fonction essentielle : Barrès adopte, afin de se les assimiler, la logique et le but de l'ascèse en les mettant au service de l'égotisme. Il fait correspondre la réflexion esthétisante à l'ascétisme monacal. De *l'Imitation* à *Un homme libre*, nous rencontrons une même répétition du cadre méthodique et disciplinaire, un même aboutissement prévu

1. Voir : Barrès 1988, p. 233 : « Heureux les yeux qui, fermés aux choses extérieures, ne contemplent plus que les intérieures » (chapitre III, 1^{er} point de *l'Imitation*) ; p. 237 : « Qu'on ne saurait goûter que Dieu seul, et qu'on le goûte en toutes choses, quand on l'aime véritablement » (chapitre III de *l'Imitation*, point xxxiv).

(une révélation ou une émotion décisive). Une même défiance intervient à l'encontre du monde extérieur. Cette défiance est destinée à sauvegarder la vie intérieure.

Loyola précisait que les *Exercices spirituels* sont conçus pour « se vaincre soi-même et régler sa vie sans se déterminer par aucune affection désordonnée » [Loyola 2002, p. 125]. Il s'agit véritablement d'un programme. Le livre appelle une lecture active : les *Exercices spirituels* sont un livre d'expérience et de pratique, destiné à un maître d'exercices. Ils constituent une recherche. C'est précisément sur cette base que Barrès leur relie *Un homme libre*. Tout comme les deux autres volets de la trilogie, Barrès décrit une recherche méthodique : comment vivre, quel but donner à la vie ? « [La] difficulté [n'est] pas de trouver un bon système de vie », écrit Barrès, « mais de l'appliquer » [Barrès 1988, p. 198]. Dans son triptyque de « romans idéologiques », il narre l'expérience des diverses façons de vivre du jeune homme dans les années 1880 : cafés, brasseries, filles, études, bibliothèques, musées, vie politique. Ce jeune homme étant volontiers analytique et suprasensible, la pratique de la méditation s'intègre tout naturellement à son mode de vie (ou à sa quête d'une façon de vivre).

La première allusion d'*Un homme libre* aux *Exercices spirituels* concerne le souvenir que garde le personnage

[d']une matinée de juillet que, malade, vraiment épuisé, tant [son] corps était rompu et [son] esprit lucide d'insomnie, [il s'était] fait conduire à la bibliothèque de Nancy, pour lire les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola. Livre de sécheresse, mais infiniment fécond, dont la mécanique fut toujours pour [lui] la plus troublante des lectures ; livre de dilettante et de fanatique [Barrès 1988, p. 87].

Le texte ignacien produit un vif effet sur le personnage : « Il dilate mon scepticisme et mon mépris », observe celui-ci ; « il démonte tout ce qu'on respecte, en même temps qu'il reconforte mon désir d'enthousiasme ; il saurait me faire homme libre, tout-puissant sur moi-même » [Barrès 1988, p. 87]. Les *Exercices spirituels* sont donc liés à la liberté ou la libération de l'homme libre. À la bibliothèque milanaise de l'Ambrosienne, le personnage, apercevant un portrait de Loyola, se fait la réflexion suivante : « Son génie logique créa une méthode,

dont il obtint, sur les âmes les plus superbes, de prodigieux résultats, et que j'essaye de m'appliquer » [Barrès 1988, p. 212-213].

Voilà une féconde piste de lecture pour *Un homme libre* : il constitue un essai d'application. Manuel d'édification individualiste, il ne concerne la liberté que d'un seul être. L'article indéfini, dans le titre, entraîne pour effet de singulariser le personnage.

Volupté et dévotion : le modèle de Jean des Esseintes

Un ton ambigu domine *Un homme libre*. Le texte s'appuie, dans la foulée du baudelairisme fin de siècle, sur la combinaison de la volupté et de la dévotion. « Mystérieuse frontière », écrit Barrès dans *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894), « fumées de l'imagination, ligne idéale où la dévotion, l'amour et le sentiment de la mort se confondent ! » [Barrès 1994c, p. 395]. Voilà le point de vue derrière lequel se range Barrès. C'était déjà celui de des Esseintes, l'esthète névropathe, dans *À Rebours* (1884) : le héros imaginé par Huysmans attribuait « ses tendances vers l'artifice, ses besoins d'excentricité » à « des transports, des élans vers un idéal, vers un univers inconnu, vers une béatitude lointaine, désirable comme celle que nous promettent les Écritures » [Huysmans 2003, p. 175]. L'interprétation esthétique, si ce n'est fantasmagorique du religieux que renferme *Un homme libre* correspond au tournant des années 1880 et 1890 à « la plus récente manière de sentir », un « scepticisme mystique », comme l'écrivait Barrès au sujet de *Rosa mystica*, un recueil de poésie de son ex-camarade de lycée et rénovateur de l'occultisme, Stanislas de Guaita¹. Elle se combine tout spécialement à la philosophie du pessimisme, ainsi que l'illustre *À Rebours* : des Esseintes se représente l'Église « désolée et grandiose, énonçant à l'homme, l'horreur de la vie, l'inclémence de la destinée ; prêchant la patience, la contrition, l'esprit de sacrifice ». Il juge que la doctrine de Schopenhauer et celle de l'Église partent « d'un point de vue commun », que Schopenhauer se base lui aussi « sur l'iniquité et sur la turpitude du monde », qu'il jette « avec *l'Imitation de Notre-Seigneur*, cette clameur douloureuse : "C'est vraiment une misère que de vivre sur la terre !" et qu'il "prêch[e] le néant

1. Voir Barrès 1994a, p. 230.

de l'existence, les avantages de la solitude, avis[e] l'humanité que quoi qu'elle [fasse], de quelque côté qu'elle se tourn[e], elle demeure[a] malheureuse" » [Huysmans 2003, p. 179].

Plus jeune, l'homme libre lisait les Psaumes de la Pénitence pour tromper son écoeurement ; plus tard, à Paris, il lira Fichte et Spinoza dans le même dessein [Barrès 1988, p. 24]. Ainsi, Barrès, après Huysmans, intègre les références religieuses (Loyola, *L'Imitation*, le vocabulaire de la liturgie catholique) à un contexte esthético-philosophique.

Un fanatisme pour dilettantes

Au fond, Barrès se sert ironiquement de ces références : les leçons qu'il en retire sont étrangères à l'esprit de dévotion du baroque jésuite. « Les ordres religieux ont créé une hygiène de l'âme qui se propose d'aimer parfaitement Dieu ; une hygiène analogue nous avancera dans l'adoration du *Moi* » [Barrès 1988, p. 106], prétend-il. Sous prétexte d'édification, sous couvert d'« avance[r] dans la voie des parfaits » [Barrès 1988, p. 120], il fait œuvre de dilettantisme, c'est-à-dire qu'il cherche à s'assurer le don d'endosser le plus vaste éventail possible de convictions et d'identités pour être soi-même l'image la plus complète de l'univers. Les *Exercices spirituels*, nous l'avons vu, l'intéressent comme ouvrage alliant le dilettantisme au fanatisme.

Barrès aime à s'inspirer d'un cadre dévot afin de s'en mieux éloigner. Ainsi, par exemple, l'« Exercice de la mort », au quatrième chapitre d'*Un homme libre*, malgré son aspect rigoriste, aboutit à une morale hédoniste : « Jouissons de tout et hâtivement » [Barrès 1988, p. 124]. L'évolution du *Moi* dans ses auto-analyses est présentée en des termes ecclésiastiques comme le passage de « l'Église souffrante » à « l'Église militante », puis à « l'Église triomphante¹ ». De même, le

1. D'après la terminologie catholique, par « Église souffrante », il faut entendre la société des fidèles trépassés qui sont détenus pour un temps dans le purgatoire, afin de se purifier des fautes légères, ou satisfaire à la justice divine, pour les peines qui leur auront été pardonnées. « Église militante » désigne la société des fidèles encore vivants sur la terre, professant la même foi, participant au même sacrement, obéis-

« colloque » comme le conçoit le personnage, au sortir de ses méditations, est « une congratulation intérieure » [Barrès 1988, p. 27] bien distincte de l'auto-accusation des pénitents.

Sceptique ou blasé, pessimiste ou ironique, ou peut-être tout cela à la fois, Barrès prend soin de marquer ses distances face au religieux. Il avoue dans son « Examen des trois romans idéologiques » ne partager « ni les ardeurs, ni les lassitudes [de *l'Imitation*] » [Barrès 1988, p. 331]. Il reste que sa sympathie est évidente : « Je ne permets qu'à des catholiques les diatribes contre l'égotisme », déclare-t-il en 1904 [Barrès 1988, p. 352]. Mais il maintiendra ses distances. Nous ne le verrons jamais effectuer un retour au catholicisme à l'instar d'un Huysmans, d'un Verlaine ni d'un Coppée, bien que, dans ses analyses subséquentes de la généalogie du Moi national français, il se soit intéressé de près au « rôle du catholicisme dans la formation de l'esprit français et de la société française » [Barrès 1994b, p. 639]. Dans sa trilogie du *Roman de l'énergie nationale* (1897-1902), il fait du catholicisme d'un descendant de la noblesse rurale, Henri Gallant de Saint-Phlin, un symbole d'enracinement. Ses angoisses mystiques, Barrès les reflétera à travers le récit des frères Baillard dans *La Colline inspirée* (1913) ou dans sa lecture laudative de Blaise Pascal, génie de la douleur et de l'angoisse métaphysique¹. Mais en 1921, dans *Le Jardin sur l'Oronte*, Barrès présente les funestes amours d'un croisé, Sire Guillaume, qui, envoûté par une belle Orientale, se laisse entraîner à trahir la chrétienté. Voilà que surgissent de nouveau ambiguïtés et contrastes : chez Barrès, nous ne sortons guère de ces deux paramètres.

Ses distances au religieux, Barrès les marque encore au moyen d'une ironie proche de la dérision. Ainsi, par exemple, les deux compagnons, dans *Un homme libre*, consacrent une « neuvaine » (une série d'exercices de piétés et de prières à faire pendant neuf jours consécutifs) à Benjamin Constant, à l'occasion de laquelle ils se retrouvent engagés dans une controverse culinaire à propos d'un

sant aux mêmes pasteurs légitimes, et combattant les mêmes ennemis : les passions, le démon, le monde et le péché. L'« Église triomphante » est la société des Saints qui triomphent et jouissent pour toujours de la vue et de la possession de Dieu dans les Cieux.

1. Voir Barrès 1918.

gibier [Barrès 1988, p. 139]. Ailleurs, Barrès reprend l'une des huit vertus que le Christ a exaltées lors de son sermon sur la montagne au chapitre des Béatitudes dans le *Nouveau Testament* : « Heureux les pauvres d'esprit ! comme ils ne se forment pas des idées claires sur leurs émotions, ils se plaisent et ils s'honorent » [Barrès 1988, p. 146-147]. Le ton, gouailleur, prend une autre tournure lorsque l'homme libre rencontre un jeune homme pleurant devant un tableau du Vinci : « C'est l'enthousiasme du charbonnier », conclut l'homme libre.

Il saisit la première occasion de grouper les émotions dont il est rempli et d'en jouir. L'important n'est pas d'avoir du bon sens, mais le plus d'élan possible. Je tiens le même bon sens pour un odieux défaut. *L'Imitation de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, cher petit manuel de la plus jolie vie qu'aient imaginée les délicats, l'a très bien vu : les pauvres d'esprit, s'ils ont cru et aimé, sont ceux qui approchent le plus de leur idéal, c'est-à-dire de Dieu [Barrès 1988, p. 214].

La notion d'*élan* est sans doute celle qui résume le mieux la position de Barrès. N'est-ce pas tentant de la rapprocher, diachroniquement, du concept d'*élan vital* que Bergson développera en 1907 dans *L'Évolution créatrice*? Mouvement, impulsion, poussée, énergie, ou rythme, c'est l'élan que recherche Barrès. « Qu'importe le fond des doctrines ! », écrira-t-il dans *Amori et dolori sacrum*. « C'est l'élan qui fait la morale » [Barrès 1994d, p. 89].

C'est en « idéologue passionné », en « amateur d'âmes », pour reprendre sa propre terminologie, que Barrès s'est livré à une appréciation esthétique du cadre disciplinaire religieux. Il s'agit d'un principe structurant pour l'ensemble de sa trilogie, qu'il a significativement (mais *a posteriori*) dénommée *Le Culte du Moi*. Si c'est dans *Un homme libre* que la métaphore religieuse se révèle systématique, il est cependant aisé d'en recueillir des traces dans les deux autres volets. Dans *Sous l'œil des Barbares*, par exemple, Barrès évoque « l'onction [et] l'autorité des ecclésiastiques qui parlèrent en termes fortifiants des humiliations de la conscience » [Barrès 1994c, p. 30]. Le livre s'achève par une « Oraison », imploration lancée à l'adresse d'un « maître » innommé, nouveau directeur d'énergie ou ensemble de nouvelles certitudes morales. Dans *Le Jardin de Bérénice*, Barrès attribue un caractère de haute noblesse à « la tristesse religieuse,

cachée sous toutes les vives douleurs » [Barrès 1994c, p. 209]. « Seuls les saints la connurent, mon hystérie de méditation » [Barrès 1994c, p. 221], affirme le personnage central de Philippe, alors qu'il considère son amie Bérénice, la délicate prostituée qui le met en contact avec l'âme universelle, comme son « autel » et son « cloître » [Barrès 1994c, p. 245].

Baudelairisme

C'est sur le plan du « pseudo-mysticisme », selon l'expression de Mario Praz (1988), qu'intervient l'importance de Baudelaire. Il serait malaisé de dénombrer les allusions et renvois implicites à Baudelaire, tant ils sont disséminés et constants dans *Un homme libre*. Initialement, Barrès avait prévu d'inclure Baudelaire au rang des intercesseurs, aux côtés de Constant et de Sainte-Beuve, mais il s'est finalement ravisé et a préféré supprimer la méditation spirituelle dédiée au poète des *Fleurs du Mal*¹. L'homme libre s'est créé « [son] Baudelaire » en s'intéressant à son « âme ». Comme il le fait pour les deux autres intercesseurs, il néglige les œuvres afin de privilégier l'étude du « caractère » : « j'aime uniquement l'auteur que j'entrevois par derrière » [Barrès 1988, p. 324], affirme-t-il. La particularité de Baudelaire, c'est qu'il « eut plus qu'aucun le don de spiritualité » et possédait une personnalité tout intérieure : il « atteint à toucher Dieu par le seul effet de sa sensibilité, pour des motifs abstraits et sans intervention du monde extérieur » [Barrès 1988, p. 324]. « Analyste éperdu » aux « excès de verve hystérique », il avait l'« amour de l'humiliation » [Barrès 1988, p. 326].

Dans *Un homme libre*, c'est peut-être davantage à l'auteur de *Mon cœur mis à nu* qu'au poète des *Fleurs du mal* que Barrès emprunte des éléments de forme et de contenu. Barrès récupère notamment un point de vue : la glorification dandyesque de soi-même, « auto-idolâtrie » [Baudelaire 1990, p. 394] ; il reprend un style, lapidaire, ainsi qu'une série de vocables, tels *intercesseur* ou *bohémianisme*. L'une des qualités que l'homme libre apprécie chez « l'intercesseur » Benjamin Constant, c'est « un bohémianisme forcené de l'imagination »

1. Cette méditation spirituelle a été reproduite en appendice dans l'édition Barrès 1988, p. 322-328.

[Barrès 1988, p. 134]. En écrivant ces mots, Barrès a dû se souvenir d'un passage de *Mon cœur mis à nu* : « Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique¹ » [Baudelaire 1990, p. 421]. Dans son ensemble, le style de ce journal intime préfigure le texte de Barrès en énonçant une aspiration à une vie systématisée².

Rédigées quelques années plus tôt, les éphémères *Taches d'encre* (la revue a disparu au bout de quatre numéros) donnent la mesure du baudelairisme de Barrès : son intérêt porte sur « la manière de sentir formulée dans *les Fleurs du mal* », c'est-à-dire l'atmosphère morale qui s'est développée dans la réception fin-de-siècle de l'esthétique baudelairienne. Au cœur des *Taches d'encre*, nous trouvons une rubrique traitant en deux livraisons de « La sensation en littérature. La folie de Charles Baudelaire ». Barrès y sonde l'état d'esprit de ceux qu'il nomme « les raffinés baudelairiens », c'est-à-dire des « interprètes de la sensation », contemporains peu connus, se réclamant de Baudelaire, de Poe, des Parnassiens, qui annoncent un renouveau de l'art poétique en défendant une esthétique de la suggestion. Barrès regroupe ici Verlaine, Mallarmé, Rollinat et des Esseintes, significativement considéré comme une personnalité réelle, indépendamment de Huysmans. « C'est leur effort, la chose à faire plutôt que la chose faite que nous admirons », écrit Barrès. « Tout un monde renouvelé sourd parfois en nous, des liens secrets nous rattachent aux grands mystiques » [Barrès 1965, p. 441]. Cet art nouveau s'achemine vers la métaphysique, et s'illustre donc par sa fonction abstraite. Mais il remplit également une fonction plus concrète : accentuer l'écart avec le naturalisme et la génération de Zola. Cette distance sera encore plus nette quand Barrès se réclame de l'*Imitation de Jésus-Christ* et

1. Dans la « Méditation spirituelle sur Charles Baudelaire », supprimée de l'édition définitive d'*Un homme libre*, Barrès paraphrase cet extrait : « Il [Baudelaire] glorifiait le vagabondage et ce qu'il appelait le bohémianisme : culte de la sensation multipliée » (v. « Appendice II » dans Barrès 1988, p. 327).

2. Pensons à cet autre passage, thématiquement proche d'*Un homme libre* : « Hygiène. Conduite. Méthode. — Je me jure à moi-même de prendre désormais les règles suivantes pour règles éternelles de ma vie : Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs ; les prier de me communiquer la force nécessaire pour accomplir tous mes devoirs » [Baudelaire 1990, p. 404].

des *Exercices spirituels* de Loyola en les superposant aux travaux du philosophe et médecin Pierre Jean Georges Cabanis (1757-1808). Les *Mémoires sur les rapports du physique et du moral de l'homme* (1802) font eux aussi partie des sources d'*Un homme libre*. La combinaison de l'esprit dévot et de l'enquête scientifique incitera Edmond de Goncourt à noter dans son *Journal*, à l'époque d'*Un homme libre* : « le jeune Barrès, l'auteur de *l'Homme libre*, est un casuiste jésuite mélangé d'apothicaire » ; « Ignace de Loyola se combine chez lui avec le mélange de potassium » [Goncourt 1989, p. 284]. Goncourt devait songer à l'usage que fait l'homme libre du bromure de potassium comme sédatif, hypnotique et antispasmodique, puisqu'il s'agit de mater des nerfs surexcités.

De Baudelaire et ses héritiers, Barrès admire le traitement de « la machine humaine » : « Les sensations de Baudelaire et des siens sont d'ordre rare toujours et les plus excessives où puisse atteindre la machine humaine se travaillant elle-même » [Barrès 1965, p. 396]. Hors des voies de l'intelligence rationnelle et des sentiers battus, rebattus par les romanciers naturalistes, Barrès trouve dans le baudelairisme un piment pour l'individualisme dandy. À force d'autoanalyse, le Moi atteint un état qu'il imagine mystique : « Faits d'analyse et de volupté jusqu'à l'excès, les tempéraments que nous étudions deviennent raffinés jusqu'au mysticisme » [Barrès 1965, p. 398]. Mais ce mysticisme n'ouvre pas forcément sur un contact étroit avec Dieu :

Gardons-nous peut-être de les saluer trop vite chrétiens, ces poètes. La liturgie, les anges, les satans, tout le pieux appareil, ne sont qu'une mise en scène pour l'artiste qui juge que le pittoresque vaut bien une messe. Leur religion n'a pas surgi soudain par la grâce d'un élan de foi, c'est la tristesse qui développa dans l'intimité de leur âme des germes pieux héréditaires. [...] C'est un autre calice que celui du Christ, mes frères, que le calice des *Fleurs du mal* [Barrès 1965, p. 398-399].

Une notion capitale apparaît ici : la *mise en scène*. Le régime de contemplation auquel se soumettent l'homme libre et Simon est d'une théâtralité revendiquée, dans laquelle aboutissent l'ironie et le rigorisme de Barrès. Les journées des deux personnages sont réglées de façon monacale. Au lever de leur « chambre de sommeil et de médi-

tation », les méditants, du matin jusqu'au repas du soir, pratiquent la règle du silence. Mais l'après-midi, « l'application des sens » est contrecarrée par « la méchanceté des digestions ». L'après-midi sera moins contraignant, avec « une fumerie en plein air, par beau temps », après le déjeuner, sans oublier « une promenade jusqu'à deux heures, — une partie de volant dans le cloître, comme faisaient, pour se délasser, Jansénius et M. de Saint-Cyran », ainsi que « du repos dans un fauteuil balancé, [...] un nouveau cigare, une méditation à l'église ». À quatre heures, le personnage se sent prêt à retrouver sa cellule [Barrès 1988, p. 100-103]. Par la suite, l'homme libre et Simon tiennent leur conférence du soir durant laquelle, jusqu'à une heure avancée de la nuit, ils analysent en commun leurs sensations de la journée. Par la contemplation, les personnages atteignent à échapper au temps, aux représentations extérieures, aux contraintes de la vie sociale.

C'est bien « le calice de Baudelaire » que boivent les deux compagnons retraitants dans *Un homme libre*. Ils aiment le christianisme parce que « [ses] allures sentimentales et [sa] discipline satisfont [leur] veine d'ascétisme et d'énervement » [Barrès 1988, p. 100], leur penchant simultanément pour le fanatisme et le dilettantisme (deux positions qui pourtant s'excluent l'une l'autre). Pour eux, l'austérité doit pouvoir être transposée en agrément. En témoignent les conditions matérielles de leur retraite à Saint-Germain. L'homme libre a le souci du mobilier adéquat. S'il réclame un décor dépouillé, il exige en revanche un « excellent poêle », car jeûner ne fait guère partie de son régime disciplinaire. Mangeur de viande, il déguste aussi thés et sucreries [Barrès 1988, p. 116]. Il a d'autres exigences pointilleuses : par exemple, un fauteuil Voltaire pour les recherches et la rédaction ou une ganache pour « la métaphysique des problèmes ». « Je ne crois pas », confesse-t-il, « qu'un penseur ait jamais rien combiné d'estimable hors d'un fauteuil » [Barrès 1988, p. 97]. Les chaises sont rejetées comme de « petits meubles » n'inclinant qu'« aux basses conceptions l'honnête homme qu'ils fatiguent ». Le décor doit être propice à l'élévation, notion liturgique et baudelairienne.

La bibliothèque de l'homme libre reflète son goût pour les contrastes. Les rayonnages alignent des livres « mêlés et contradictoires ». Balzac en est écarté parce qu'il est susceptible d'éveiller la

nostalgie de la vie sociale parisienne. Le détachement est donc délibérément partiel, perméable aux lubies. Des Esseintes, en choisissant de s'installer à proximité de Paris dans une propriété de Fontenay-aux-Roses, appliquait le même principe. Une tentation est d'autant mieux repoussée lorsqu'on sait qu'on a le loisir d'y céder à tout instant.

La contrainte ascétique apparaît donc comme une donnée mal-léable. L'homme libre et Simon n'excluent pas l'idée de faire des compromis dans leur rigueur morale, bien au contraire : ayant perdu « l'habitude de la chasteté », et ne souhaitant guère la reprendre, ils prennent l'initiative d'assujettir une jeune fille de bonne famille, remarquée pendant la messe, afin de pourvoir aux exigences de leur hygiène sexuelle. Dans l'atmosphère mi-rigide, mi-ardente d'*Un homme libre*, cette incongruité de mœurs paraît des plus banales.

Parallèlement à cette installation matérielle, l'installation spirituelle des esthètes méditants s'inscrit elle aussi dans un contexte théâtral et ironisant. La propriété louée comprend un cloître dans un coin délabré, mais celui-ci, lors de l'arrivée des deux jeunes hommes, abrite des volailles. Ce détail humoristique ne s'oppose guère, au fond, à l'état d'esprit des personnages. Un aveu de l'homme libre à Simon apporte des précisions en ce sens : « Je t'avouerai que souvent je songeai à entrer en religion pour avoir une vie tracée et aucune responsabilité de moi sur moi. Enfermé dans ma cellule, résigné à l'irréparable, je cultiverais et pousserais au paroxysme certains dons d'enthousiasme et d'amertume que je possède et qui sont mes délices » [Barrès 1988, p. 79]. De même, estime-t-il, « [ce] me serait un pis-aller délicieux de veiller sous les lourds arceaux de Saint-Trophime à Arles, d'où, certain jour, je descendis dans l'église lugubre pour me mépriser, pour aimer la mort [...] et pour glorifier le *Moi* qu'avec plus d'énergie je saurais être » [Barrès 1988, p. 99-100]. La religion fournit un cadre esthétiquement séduisant, parce qu'elle met à la disposition de l'homme libre un langage et des images : le personnage, qui est un double d'écrivain (il tient son journal), emploie couramment un vocabulaire liturgique où il est question d'« état de grâce », de « belles exaltations », de « neuvaine », d'« *acedia*¹ ». L'homme libre théâtralise la

1. Le latinisme *acedia* désigne la « maladie des moines », disait Baudelaire dans ses *Fusées*. Voir Baudelaire 1990, p. 393. Ida-Marie Frandon en traite comme « l'état de crise ou d'atonie vécu par un religieux qui ne puise plus dans sa foi l'énergie néces-

contrainte monastique par son désir de se projeter hors de lui-même et s'apparaître en un « cirque joyeux » [Barrès 1988, p. 140]. La représentation occupe l'espace dont la foi est démise.

Aussi est-ce à une appréciation esthétique de la douleur que se consacre l'homme libre. « Et les émotions humiliantes elles-mêmes » estime-t-il, une fois « transformées en matière de pensée, peuvent devenir voluptueuses » [Barrès 1988, p. 76-79]. Encore une fois, Barrès subvertit le modèle pieux. Dans la « Sixième addition » des *Exercices spirituels*, Loyola épurait la douleur de toute possibilité de contentement : « Je tâcherai [...] de conserver toujours le désir d'éprouver de la douleur et du repentir, me rappelant plutôt à la mémoire la mort et le jugement », de préférence au « souvenir du ciel ou de la résurrection », sources de contentement [Loyola 2002, p. 150]. Loyola suggérait même le châtiment corporel, la pénitence à l'égard du corps : « faire souffrir une douleur sensible, en portant des cilices, des cordes, des chaînes de fer sur la chair », prendre « des disciplines », se faire des « plaies », pratiquer des « austérités » [Loyola 2002, p. 152]. Chez Barrès, la mortification n'est qu'une image de détachement, toute radicale semble-t-elle. Dans la « Dédicace » d'*Un homme libre*, Barrès affirme que c'est « amoindri[r] nos mortifications » que de « penser qu'elles sont causées par rien du tout » et en arriver à « souffrir très peu » [Barrès 1988, p. 64]. Nous retrouvons là, infusé d'ironie, le thème du mépris des vanités du monde. Le premier des « Avis utiles pour entrer dans la vie intérieure », dans *l'Imitation de Jésus-Christ*, proclame : « *Vanité des vanités, tout n'est que vanité*, hors aimer Dieu et le servir lui seul » [Anonyme¹ 2000, p. 12]. Mais c'est aussi un jeu sur les subtilités du sentiment. La souffrance est rehaussée de volupté ; cet agencement semble chrétien (catholique) et baudelairien à la fois : « Alléger l'amour d'une parcelle de souffrance, c'est du même trait nous priver d'une part de volupté, car, dépouillé de tristesse, l'amour serait réduit à de brèves crises d'instinct véritablement négligeables » [Barrès 1994c, p. 395].

saire pour agir » [Barrès 1988, p. 309, note 1].

1. Texte attribué à Thomas a Kempis.

Une logique de l'inaboutissement

Entre Baudelaire et Loyola, *Un homme libre* conjugue la rigueur d'une méthode au plaisir de se singulariser. C'est cela « mécaniser l'âme », parvenir à l'enthousiasme par la voie de la discipline. Mais un autre aspect ignacien fascine Barrès : la logique de l'inaboutissement qu'il aperçoit dans les *Exercices spirituels* et qui appelle selon lui le continuel retour. « Faisons des rêves chaque matin, et avec une extrême énergie, mais sachons qu'ils n'aboutiront pas. Soyons ardents et sceptiques » [Barrès 1988, p. 66]. Peut-être est-ce le plus sûr moyen de contrer l'angoissante mort du Moi chaque jour, dont d'insolites frissons, d'inédits sursauts sont voués à s'éteindre sans même laisser de traces. Nietzsche n'est pas loin, que Barrès n'a pas encore découvert (bien que la découverte ne représentera jamais pour lui ce qu'elle sera pour Gide) : de quoi puis-je souhaiter l'éternel retour ? Voilà une question sans cesse sous-entendue dans l'ardente et fanatique mécanique de l'âme.

Si l'*Imitation de Jésus-Christ* fait entrer et avancer dans la vie intérieure au moyen de la contrainte et de la contrition, les *Exercices spirituels* apportent une force vive reconnue aux images. En ce sens, le séjour vénitien de l'homme libre est sans conteste le passage le plus ignacien d'*Un homme libre*, puisqu'il applique aux sens le principe de « composition de lieu ». Ce principe a pour sujet de contemplation ou de méditation une chose visible ou invisible. L'imagination en est véritablement la clé. Par exemple, au « Cinquième exercice » des *Exercices spirituels*, qui porte sur la « méditation de l'enfer », Loyola fait ainsi dérouler les opérations mentales :

Le premier prélude est la composition de lieu, qui consiste dans cette méditation, à voir des yeux de l'imagination la longueur, la largeur, et la profondeur de l'enfer. *Le deuxième* est la demande de la grâce que l'on veut obtenir. [...] *Dans le premier point*, je verrai des yeux de l'imagination ces feux immenses, et les âmes des réprouvés comme enfermées dans des corps de feu [Loyola 2002, p. 146-147].

« Celui qui médite est invité à “construire” le lieu où se déroule une scène, historique ou non, actuelle ou passée », explique la critique Ida-Marie Frandon. « Chaque détail de cette scène doit être rendu vivant par l'intervention active des sens. On doit voir, on doit entendre...

Alors les images, les sensations surgissent, non pas impersonnelles, mais dans la tonalité propre à chacun. La "composition de lieu" permet donc de triompher du vide, de la stérilité, de la sécheresse » [Barrès 1988, p. 24]. Composer le lieu permet de surmonter l'aveuglement sur soi-même, donc la mort. Et sans doute, est-ce de cela qu'il s'agit, lorsque nous parlons de sentiment de « décadence » dans le contexte du XIX^e siècle finissant : une monumentale, délicieuse mais inquiète « composition de lieu ».

Bibliographie

Œuvres de Maurice Barrès

- BARRÈS Maurice (1918), *L'Angoisse de Pascal*, Paris, Georges Crès et Cie.
- BARRÈS Maurice (1965), *Les Taches d'encre*, dans *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Paris, Éditions du Club de l'honnête homme, n^o 1, vol. 1, p. 441 [5 novembre 1884].
- BARRÈS Maurice (1988) *Un homme libre*, Ida-Marie FRANDON, dir., illustrations de Gérard BARTHÉLEMY, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Lettres françaises ».
- BARRÈS Maurice (1994a), « À propos de *Rosa mystica* », dans *Journal de ma vie extérieure*, Paris, Julliard.
- BARRÈS Maurice (1994b) *Mes cahiers (1896-1923)*, Paris, Plon.
- BARRÈS Maurice (1994c), *Romans et voyages*, Vital RAMBAUD, dir., préfacé par Éric ROUSSEL, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », vol. 1 : *Le Culte du Moi (Sous l'œil des Barbares, Un homme libre et Le Jardin de Bérénice), L'Ennemi des lois, Du Sang, de la Volupté et de la Mort, Le Roman de l'énergie nationale (Les Déracinés, L'Appel au soldat et Leurs figures)*.
- BARRÈS Maurice (1994d), *Romans et voyages*, Vital RAMBAUD, dir., préfacé par Éric ROUSSEL, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », vol. 2 : *Amori et dolori sacrum, Les Amitiés françaises, Les Bastions de l'Est (Au service de l'Allemagne et Colette Baudoche), Le Voyage de Sparte, Greco ou le Secret de Tolède, La Colline inspirée, Un jardin sur l'Oronte et Le Mystère en pleine lumière*.

Études et autres textes

- ANONYME (2000), *L'Imitation de Jésus-Christ*, Félicité de LAMENNAIS, trad., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sagesses » [1979].

- BARRÈS Maurice (1988), *Un homme libre*, I.-M. FRANDON, dir., Paris, Éditions de l'Imprimerie nationale.
- BAUDELAIRE Charles (1887), *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, précédées d'une « Étude biographique » par Eugène CRÉPET, Paris, Maison Quantin.
- BAUDELAIRE Charles (1990), *Œuvres complètes*, Michel JAMET, dir., préface de Claude ROY, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins » [1980].
- BOURGET Paul (1993), « L'esthétique de l'observation : *Sous l'œil des Barbares* » dans *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, André GUYAUX, dir., Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 376-384.
- CASTEX Pierre-Georges (1983), « Aux sources d'un homme libre », dans *Horizons romantiques*, Paris, Corti, p. 309-327.
- CITTI Pierre (1999), *La Méshintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires ».
- GODO Emmanuel et KIRSCHER Marie-Agnès, dir. (janvier-mars 2000), « *Qui n'a désiré les anges ?* », dans *Barrès au présent, Revue des sciences humaines*, n° 275.
- GONCOURT Edmond de (1989), *Journal*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », vol. 3 [22 juin 1889].
- GUYAUX André, JURT Joseph et KOPP Robert dir. (1991), *Barrès. Une tradition dans la modernité*, actes du colloque de Mulhouse, Bâle et Fribourg-en-Brigau des 10, 11 et 12 avril 1989, Paris, Honoré Champion.
- HUYSMANS J.-K. (2003), *À Rebours*, Marc FUMAROLI, dir., Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique » [1977].
- LEMAÎTRE Jules (1894), « L'auteur de "L'Imitation" », *Les Contemporains. Études et portraits littéraires* (6^e série), Paris, Boivin & Cie, coll. « Nouvelle Bibliothèque Littéraire », p. 279-284.
- LOYOLA, Ignace de (2002), *Exercices spirituels*, Pierre JENNESSEAU S.J., trad., précédés du *Testament*, Eugène THIBAUT S.J., trad., Paris, Arléa, coll. « Poche / Retour aux grands textes » [1991].
- PAZ Mario (1988), *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, Constance THOMPSON PASQUALI, trad., Paris, Denoël, [1977].
- RENAN Ernest (1947), « L'auteur de *l'Imitation de Jésus-Christ* », dans *Œuvres complètes*, édition définitive établie par Henriette PSICHARI, Paris, Calmann-Lévy, vol. 7, p. 231-243.

Ahmadou Kourouma et le roman : comment des contraintes d'ordre linguistique ont pour conséquence une originalité du style de l'écrivain

Nivosoa Raveloarinosy

Lettres Modernes, Université Paul-Valéry, Montpellier III

Ahmadou Kourouma est l'un de ces écrivains africains qui ambitionnent de pouvoir compter sur le public du continent, tout en intéressant le reste du monde et en premier lieu le public français. La place de ce dernier se justifie par l'histoire commune de la France et de l'Afrique : la colonisation, puis, de l'indépendance jusqu'à nos jours, le partenariat économique. Le bien commun partagé par une partie de l'Afrique et la France depuis plus d'un siècle maintenant est la langue française. Bien que l'on ait oublié l'historique de la propagation de cette langue et malgré les révisionnismes, les blessures et les autres revendications vengeresses concernant le passé en commun, personne n'est arrivé à remettre en cause l'appropriation africaine de cet héritage moderne. Outre l'établissement d'un contact avec l'extérieur, la langue française est devenue une voie/voix de communication pour la population, dans un continent où la vastitude n'a d'égal que le nombre de langues en usage dans chaque état.

Pourtant, l'utilisation de cette langue par le public africain ne facilite en rien le travail de l'écrivain francophone et cela pour deux raisons. D'abord, c'est une langue qui a une fonction administrative en Afrique et quand elle est descendue dans la rue, chaque société africaine qui l'a adoptée l'a aussi moulée dans son univers, par un processus d'appropriation et d'ajustement relatif à sa culture et qui ne serait pas accessible au public français. D'autre part, cette culture a aussi,

ne l'oublions pas, sa propre langue donc son propre moyen d'expression d'origine. Alors l'écrivain africain, qui veut la faire partager ou la faire comprendre en français à son public étranger, doit relever le double défi d'une transposition linguistique et imaginaire.

Les activités littéraires, artistiques ou intellectuelles sont soumises à des normes linguistiques, source évidente de contrainte. En choisissant d'écrire en français Ahmadou Kourouma, comme n'importe quel écrivain, doit, bon gré mal gré, se plier aux règles qui régissent cette langue et cela indépendamment de sa langue maternelle ou des thématiques qu'il veut aborder. Pour mieux comprendre la problématique de cette analyse, nous allons laisser Kourouma lui-même présenter sa situation d'écrivain :

Je suis d'ethnie malinké, de nationalité ivoirienne, donc négro-africain. La littérature de ma langue maternelle est orale. Ma culture de base est l'animisme. J'écris en français. La langue française est la seconde langue de mon pays, elle est officiellement ma langue nationale. Le français est une langue disciplinée, policée par l'écriture, la logique, dont le substrat est la chrétienté. Ma langue maternelle, la langue dans laquelle je conçois, n'a connu que la grande liberté de l'oralité ; elle est assise sur une culture de base animiste. Voilà en quels termes se pose pour moi la question de langue [Kourouma 1997, p. 115].

Cette mise au point résonne comme une excuse pour les possibles imperfections linguistiques dans ses romans, conséquence des subterfuges qu'il a dû se résoudre à inventer afin de rendre compréhensibles certaines réalités, car Kourouma aurait pu ajouter aussi qu'il comptait sur les deux publics avec qui il partage la vie et la langue : le français et l'africain. D'un côté, en le lisant, le public français fait connaissance avec une autre culture, et cela est rendu possible par l'utilisation de leur propre langue, revêtue pour l'occasion des habits de cette culture. De l'autre, le public africain est mis en face de son histoire et de sa vie présente. Ce que l'oralité n'a pas permis auparavant, c'est-à-dire l'analyse immédiate ou à long terme de la société, est rendu possible grâce à cette langue venue d'ailleurs. La langue française est devenue alors indispensable après la période de la rencontre avec les colonisateurs.

Kourouma juge, en effet, que « c'est une expérience qui, pour des peuples dont les langues ne sont pas écrites, constitue un moyen de libération intellectuelle [...]. On ne peut pas être totalement libre si on ne possède pas la langue qui nous permet de nous exprimer entièrement » [Kourouma 1997, p. 117]. Mais, la nouveauté dans cette visite d'un coin de l'Afrique est dans la langue utilisée, qui est obligée de se plier en quatre, au sens propre comme au figuré, afin de satisfaire ces deux publics. Car, la première contrainte à laquelle doit faire face Kourouma avec la langue française se résume en ceci : elle doit être lisible pour les Africains (prendre la place de leur langue usuelle et donc perdre son carcan administratif) et compréhensible pour les Français.

Penser dans sa langue maternelle, écrire en français : les contraintes de forme

Dans tout son œuvre littéraire, le thème principal de Kourouma est donc l'Afrique, et son but est d'arriver à exprimer en français les réalités de ce continent, tout en gardant intacte l'âme de la société africaine. Pour son premier roman, *Les Soleils des indépendances*, il dit qu'« à cette époque, [il] connaissai[t] bien la langue malinké [et qu'il] la vivait quotidiennement » [Magnier 1989, p. 94] ; et comme il l'a spécifié précédemment : c'est « [sa] langue maternelle, la langue dans laquelle [il] conçoit » [Kourouma 1997, p. 115]. Conséquence de cette conception en malinké, un public non-averti aurait des difficultés de compréhension en lisant certains extraits du livre et au pire, trouverait le livre complètement opaque et cela malgré l'utilisation de la langue française. En ouvrant *Les Soleils des indépendances*, le lecteur occidental peut, en effet, éprouver ce sentiment bizarre qui se traduit par une gêne face à sa propre langue ; sentiment que nous acceptons parfaitement quand il s'agit d'une lecture scientifique, mais qui nous dérange dans une lecture romanesque. Prenons l'exemple du début du livre :

Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume...

Comme tout malinké, quand la vie s'échappa de ses restes, son

ombre se releva, graillonna, s'habilla et partit par le long chemin pour le lointain pays malinké natal pour y faire éclater la funeste nouvelle des obsèques. Sur des pistes perdues au plein de la brousse inhabitée, deux colporteurs malinké ont rencontré l'ombre et l'ont reconnue. L'ombre marchait vite et n'a pas salué. Les colporteurs ne s'étaient pas mépris : « Ibrahima a fini », s'étaient-ils dit. Au village natal l'ombre a déplacé et arrangé ses biens. De derrière la case on a entendu les cantines du défunt claquer, ses calebasses se frotter ; même ses bêtes s'agitaient et bêlaient bizarrement. Personne ne s'était mépris. « Ibrahima Koné a fini, c'est son ombre », s'était-on dit. L'ombre était retournée dans la capitale près des restes pour suivre les obsèques : aller et retour, plus de deux mille kilomètres. Dans le temps de ciller un œil [Kourouma 1970, p. 9].

La continuation de sa lecture dépend du degré d'intérêt de ce lecteur non-averti, car il est devant un problème de sémantique culturelle, dès l'abord du texte. Sans comprendre l'ensemble, il sait qu'on parle ici d'un mort, ne serait-ce que par l'emploi du mot « défunt » qui explique les phrases opaques du premier paragraphe : « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima [...] ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume » [Kourouma 1970, p. 9]. L'incompréhension vient en réalité du fait que dans la logique occidentale, la mort c'est la *fnition* de tout pour l'intéressé. Le verbe « finir », employé par l'auteur lui-même, porte en lui l'idée première d'achèvement, tandis qu'ici, le livre s'ouvre sur les actions entreprises par Koné Ibrahima, à l'instant de sa mort.

Ces problèmes de compréhension dans une phrase ou un paragraphe entier liés à l'aspect culturel du récit peuvent aussi se trouver dans un mot et perturber la bonne réception des messages. En voyant le titre du livre, *Les Soleils des indépendances*, par exemple, le lecteur croit trouver une explication et se dit que le mot *soleils* au pluriel est une dénomination poétique (« les soleils couchants » de Verlaine) et donc ce n'est pas un non-sens. Mais l'auteur le détrompe vite, tout en donnant la traduction exacte et l'origine de cette traduction : « l'ère des indépendances (les soleils des indépendances, disent les Malinkés) » [Kourouma 1970, p. 9].

Pour Kourouma, la première contrainte d'une écriture en langue française consiste à éviter, dans la mesure du possible, d'avoir recours aux procédés maintes fois utilisés dans la littérature négro-africaine

comme le parler petit-nègre, l'argot, et à limiter au minimum le recours aux lexiques de sa langue maternelle. Et quand il déroge à cette règle, l'auteur intègre dans son récit et la traduction et la raison de son choix. Dès lors, le lecteur qui a mal compris ou qui n'a pas compris du tout un mot, une phrase, aura toujours une chance d'être mis sur la voie à un moment donné de sa lecture. Pour son deuxième roman, *Monnè, outrages et défis*, l'auteur consacre un incipit entier à rapporter une conversation entre le roi Djigui et le capitaine blanc. Cette page fait office d'explication à l'intention du lecteur sur la raison de l'utilisation du mot malinké *Monnè* à côté des deux mots français du titre :

Un jour le Centenaire demanda au Blanc comment s'entendait en français le mot *monnè*.

« Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement », répondit le toubab qui ajouta : « En vérité, il n'y a pas, chez nous Européens, une parole rendant totalement le "monnè" malinké ».

[Kourouma 1990, p. 9].

D'autre part Kourouma n'a privilégié aucun des trois registres de la langue française en particulier dans ses livres. Il a utilisé les trois. La contrainte qu'il s'est imposé consiste en ceci : prendre cette langue dans ce qu'elle propose seulement comme forme structurelle, tandis que les thématiques africaines se chargent de lui donner le fond sémantique. Pour le lecteur, c'est une gymnastique intellectuelle qui consiste à aligner des mots familiers d'abord et à laisser l'accès au sens se faire au fur et à mesure de la lecture. Ce n'est que par cette méthode que l'auteur arrive à avancer dans son récit tout en laissant libre cours à son inventivité pour aborder les questions de traduction et de transposition.

Afin de rendre compréhensible à son public non-africain un texte très chargé culturellement, Kourouma a besoin de tout ce qu'un mot renferme comme possibilités de sens, donc possibilités de style. Mais il ne s'arrête pas aux normes et règles qui régissent cette langue. Pour atteindre son but, en effet, il torture la langue française pour que celle-ci accouche de sa pensée. Les irrégularités grammaticales et les néologismes découlant d'un mot français sont légion dans ses romans.

Kourouma explique ainsi les procédés qu'il a utilisés dans sa création linguistique et romanesque :

Je dois repenser, reprendre et reconcevoir [sic] la fiction dans le français dans lequel elle doit être produite, soit « africaniser » le français pour que l'œuvre conserve l'essentiel de ses qualités [...]

Parfois on est obligé d'écarter des mots à cause de leurs nombreux sens figurés et connotations et d'avoir recours à l'archaïsme [...]

On parvient aussi à faire perdre aux mots français leurs connotations par l'accumulation des synonymes. En alignant plusieurs synonymes pour exprimer une réalité ou un sentiment, l'écrivain fait sentir au lecteur la difficulté de nommer une réalité ou d'exprimer un sentiment par l'écriture.

Ce n'est pas par le seul lexique que l'écrivain peut « casser le français » ; la syntaxe de la langue de Molière doit être effleurée. Il faut introduire les formes syntaxiques des langues africaines dans le français. Ces constructions syntaxiques ressemblent très souvent à des formes archaïques du français.

Il faut reproduire le rythme qui caractérise les langues africaines, user de l'image et du symbole, préférer la comparaison à la métaphore et faire usage des proverbes et de l'image — analogie pour conserver à la prose tout le surréalisme du récit africain.

[Kourouma 1997, p. 117].

Conséquence de cette liberté de conception, son premier livre, *Les Soleils des indépendances*, ne trouve pas d'éditeur, ni en Afrique ni en France, pour une raison, entre autres, littéraire. Ceux qui ne veulent pas prendre le risque de publier le livre à cause de son contenu politique trouvent dans sa forme littéraire le prétexte de leur refus. D'autres, à l'instar du critique négro-africain Makhily Gassama, se souviennent encore des décennies plus tard, de leur première impression concernant ce livre :

À la première lecture du roman d'Ahmadou Kourouma [*Les Soleils des indépendances*], j'étais écœuré par les incorrections, les boursouffures grotesques et la sensualité débordante ou l'érotisme du style ; par le caractère volontairement scatologique du récit, le goût morbide pour le symbolisme animal, végétal et minéral et, en conséquence, par l'incohérence des images et des éléments entrant dans l'architecture de l'œuvre [Gassama 1995, p. 17].

Car, à la différence de l'auteur, Makhily Gassama est un littéraire éduqué dans le respect et la promotion de la langue de Molière. Justement, l'Afrique, en ce temps-là, savourait encore sa victoire face à l'ancienne puissance coloniale. Cette victoire se trouve dans les premières moissons d'intellectuels noirs, qui apportent un démenti formel sur le jugement de l'infériorité intellectuelle de leur race, décrété par le colonialiste blanc. L'Afrique francophone a brandi comme preuve Léopold S. Senghor, le premier agrégé de grammaire du continent, Aimé Césaire, Rabemananjara, Damas et les autres.

Puis la relève post-coloniale est arrivée car, après cette veine littéraire conduite par la revendication de l'indépendance, la création littéraire négro-africaine a réussi à négocier son virage dans une recherche artistique tournée vers la situation nouvelle de son continent. Remarquons aussi que, après l'indépendance, les conséquences de la politique d'assimilation concernant la langue française, pratiquée pendant la colonisation perdurent encore. Elles se traduisent par ce que Jacques Chevrier appelle « le prestige dont se pare le français et par conséquent l'école qui l'enseigne aux yeux des Africains soucieux de promotion sociale » [Chevrier 1984, p. 205].

Ainsi, cette seconde génération d'intellectuels noirs maîtrise aussi cette langue, que ce soit pour l'art ou pour la politique. Mais, elle n'a pas éprouvé le besoin de la « casser » ni de la « malinkiser¹ », ce que les critiques ont reproché à Kourouma. Personne ne pense à critiquer les écrivains qui rapportent entre parenthèses les emprunts et en dialogue le parler de la rue ; c'est une pratique tacitement acceptée dans la littérature en général. En revanche, on ne touche pas impunément à la syntaxe d'une langue. Cette attitude des intellectuels des deux continents semble se traduire ainsi : c'est au lecteur africain de se hisser au niveau de la langue française et non l'inverse. De son côté, Kourouma explique pourquoi il est arrivé à cette extrémité :

Les africains de ma génération n'ont que le français comme langue écrite. Quand j'étais enfant, j'étais obligé de parler le français à l'école. Cet apprentissage a été très dur mais le français est devenu notre langue. C'est une langue forgée dans une civilisation chrétienne, par

1. Ce néologisme est utilisé par Kourouma pour expliquer la teneur des arguments des critiques à son encontre : « D'aucuns m'ont reproché de casser, de malinkiser le français ». On trouve ce mot dans Lefort 1999, p. 46.

des esprits logiques. Elle n'est pas adaptée pour présenter les réalités africaines. Dans le monde anglo-saxon, l'anglophonie n'existe pas et la liberté est beaucoup plus grande. Mais chez nous, la francophonie veille à la pureté de la langue française. Je suis donc accusé de faire violence à la langue alors que c'est une nécessité : pour exprimer les réalités qui nous concernent, nous sommes obligés de nous construire à l'intérieur du français notre petite case, notre petit comptoir ! [Armel 2000, p. 100].

Kourouma se rend compte qu'il n'a pas de soutien à attendre du côté des Africains. Beaucoup d'états en Afrique s'occupent, dans cette période, du processus de mise à l'écrit de leur langue nationale. La francophonie se traduit par la maîtrise du français à côté de sa propre langue, mais le prestige revient à la langue française. En dernier ressort, Kourouma décide d'envoyer son manuscrit à Montréal en entendant parler d'un concours au sein de l'université. « Le roman a été publié, a obtenu un prix et les Canadiens ont envoyé le livre au Seuil : lorsqu'un livre réussit, il passe obligatoirement en France » [Armel 2000, p. 99].

L'histoire du livre ne s'arrête pas là. Paru aux éditions du Seuil deux ans après, il obtient encore deux autres prix littéraires. Dépourvu de relation politique majeure avec le pays de l'auteur, le Canada francophone a pu se concentrer sur l'aspect littéraire du livre et l'a jugé comme porteur d'une francophonie nouvelle. Ce que l'on reprochait au livre et à son auteur au début devient à sa parution le fondement de son succès, c'est-à-dire, un style original et inimitable.

Dans la revue *Études Françaises* dont l'auteur a obtenu le Prix en 1968, on lit à la fin d'un article concernant le roman que « si la francophonie peut apporter à la littérature française — et à la littérature universelle — un véritable enrichissement, un renouvellement de la langue et du roman, c'est par de telles œuvres qu'elle le fera » [Godin 1968, p. 215]. *Les Soleils des indépendances* est devenu maintenant un classique de la littérature négro-africaine de langue française et est enseigné dans toutes les universités africaines. Son auteur a pu imposer sa marque dans le paysage littéraire mondial.

Concevoir en français, puiser l'inspiration dans la réalité africaine : les contraintes de fond

À la sortie de son premier roman en 1968, Kourouma travaillait en Algérie. Il avait quitté la Côte d'Ivoire à cause de ses problèmes d'opposant au régime en place. Il y est revenu en 1970 pour repartir aussitôt en exil forcé, en 1974, après la sortie de sa pièce de théâtre, *Le Diseur de vérité*. Houphouët Boigny fera en sorte qu'il ne puisse plus revenir dans son pays que pour des séjours de vacances et cela jusqu'à sa retraite. Cette situation a affecté complètement la création littéraire de l'écrivain : il y a l'avant et l'après exil. L'auteur mettra vingt ans pour sortir *Monnè, outrages et défis*, son second roman, et à la surprise générale, celui-ci ne porte pas ce travail sur la langue qui a fait la renommée des *Soleils des indépendances*. À la question de Bernard Magnier qui demande si la « grande différence entre ce second roman et *Les Soleils des indépendances* est [...] volontaire » [Magnier 1989, p. 94], Kourouma répond :

Lorsque j'écrivais *Les Soleils des indépendances*, [...] je connaissais bien la langue malinké. Je la vivais quotidiennement. À force de vivre loin de mon pays, et bien que j'y revienne régulièrement, j'ai un peu perdu l'usage de la langue et la façon de penser malinké. Je n'ai plus la même manière d'aborder les problèmes. D'autre part, je suis aujourd'hui plus attentif à la grammaire. Avant, je n'avais qu'un seul but : exprimer ce que la personne pensait sans trop me soucier de la forme [Magnier 1989, p. 94].

Après cette rupture avec « la cosmogonie malinké¹ », Kourouma ne peut plus reproduire le même cheminement de création. Malgré lui, il fait partie maintenant de cette catégorie d'écrivains africains qu'il juge « renonce[r] à penser dans leur langue natale, [et] concevoi[r] leurs œuvres en français. Ils renoncent à leur africanité [dit-il] et ne connaissent donc que les difficultés auxquelles se heurte l'écrivain dont la langue maternelle est le français » [Kourouma 1997, p. 117]. Il reste au contraire dans ce qu'il appelle « la cosmogonie africaine » en

1. Terme utilisé par Ouedraogo pour désigner la référence socio-ethnique majeure des deux premiers romans de Kourouma, et qui se différencie de la « cosmogonie africaine » [Ouedraogo 2001, p. 774].

ce qui concerne la thématique. Concevoir en français veut dire, à partir de ce deuxième roman, penser en français, chercher les réalités africaines correspondantes et revenir les traduire en français. Le travail grammatical et syntaxique en relation avec la conception en malinké de la première œuvre ne s'impose plus de lui-même.

De quelle manière Kourouma s'y prendra-t-il pour arriver à garder son style dans cette nouvelle façon de concevoir? Déjà on lui avait prédit, au vu du succès des *Soleils des indépendances*, que ce serait « un modèle pour les autres car il semble difficile d'écrire un second livre après celui-ci... » [Magnier 1987, p. 15]. La contrainte se trouve donc maintenant dans le travail que doit fournir l'auteur pour rester dans cette « cosmogonie africaine » ou mieux encore dans la « cosmogonie malinké » car, il faut qu'il réussisse à transposer et à traduire l'africanité de la thématique dans cette langue française pensée spontanément. Au début de la lecture, on constate déjà la rupture avec la construction du premier roman. Cette fois-ci, le lecteur français n'aura aucun mal à comprendre le texte malgré le contenu :

Déjà, dans le profond du ciel de Soba, les charognards dessinaient des arabesques. Dans les flaques de sang, gorge tranchée, bœufs, moutons, poulets gisaient sur toute l'étendue de l'aire sacrificatoire. Il y avait trop de sang et c'était déjà enivrant.

« Du sang! encore du sang! Des sacrifices! encore des sacrifices! » commandait toujours le roi Djigui.

Affolés, sbires et sicaires se précipitèrent dans la ville, obligèrent, dans des concessions, le peuple à sacrifier. Les vautours arrivaient toujours. Un nuage noir plomba le ciel, les toits se couvrirent de voiles noirs.

« Du sang, toute sorte de sang! Des sacrifices, toutes sortes de sacrifices! »

Les sbires comprirent ; il manquait des sacrifices humains. Ils descendirent dans les quartiers périphériques, enlevèrent trois albinos et les égorgèrent sur les autels sénoufos des bois sacrés environnants. Ce fut une faute... Le fumet du sang humain troubla l'univers. Les charognards enivrés piquèrent sur les sacrificateurs affolés et le roi stupéfait s'écria :

« Arrêtez, arrêtez les couteaux! »

Les pythonisses, géomanciens, jeteurs de cauris et d'osselets interrogés répétèrent leur sentence : la pérennité n'était pas accordée [Kourouma 1990, p. 13].

Ce qui ressort de cette lecture est que le respect des règles de la langue française ne se présente pas comme un handicap pour l'émergence de la dimension culturelle du livre. Le lecteur africain s'y retrouve, en effet, car l'auteur a trouvé le moyen de parer à son incapacité à créer en malinké. Il va rapporter, tel un conteur traditionnel ces histoires de l'Afrique ancienne. L'enjeu, dans ce livre, consiste pour l'écrivain à faire entrer le lecteur dans le fonctionnement d'une société monarchique africaine et lui présenter la rencontre entre deux cultures diamétralement opposées. *Monnè, outrages et défis* est un roman à caractère historique qui, non seulement parle des torts des colonisateurs mais aussi de la part qu'a pris l'Africain dans ce qui va le conduire à son propre malheur.

De ce fait, les thèmes du livre sortent de l'Afrique, à l'exemple de son auteur, et s'universalisent à l'ombre de la guerre mondiale. Mais, comme preuve de cette appartenance atavique à l'Afrique, l'oralité tient une place primordiale dans toute la production romanesque de Kourouma. L'auteur émaille ces récits de proverbes et formules immuables en usage dans la société. Le texte abonde en guillemets et en dialogues pour que chaque protagoniste puisse apporter son authenticité et faire oublier la conception en français. Ses deuxième et troisième romans se structurent ainsi, en adoptant une technique de narration conforme à ce qui existe dans la société africaine ; et il assure que :

Ce n'est pas pour le fait de faire de l'innovation [...] Mon objectif est d'être authentique dans le sens africain. [...] Cela permet de traduire la situation qui était présente. *Monnè, outrages et défis* est une épopée, on parle d'un chef. Et c'est là, en Afrique, le domaine des griots. J'emprunte la technique du griot. Quant à mon [...] roman, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, je le situe dans un milieu de chasseurs ; donc je prends la technique de ce qu'on appelle le griot des chasseurs ou *sora* [Ouedraogo 2001, p. 774].

Et c'est là que se situe l'originalité dans ces deux romans car du côté de la thématique principale, rien de nouveau dans les quatre ouvrages d'Ahmadou Kourouma. Comme le souligne, en effet,

Romuald Fonkoua, « le lieu du discours littéraire¹ » des écrivains africains est la politique en Afrique, pour tous ceux qui ne sont pas venus aux idées de leur gouvernement. Kourouma dit qu'« en Afrique, [les écrivains] doit[ent] cumuler². Comment écrire dans un pays où il n'existe pas de liberté sans faire allusion à cette situation ? On passe pour un lâche, un amuseur de foire quand on parle de tout sauf ce qui préoccupe nos lecteurs » [Magnier 1987, p. 14]. Une contrainte thématique donc, résultant d'une attente implicite entre l'écrivain africain et le public africain. Alors, pour se démarquer des confrères, le travail sur le style est un moyen de se surpasser afin d'attirer le public vers soi.

À l'exception de *Monnè, outrages et défis* qui raconte la colonisation et l'émergence du parti unique, les trois autres romans s'inscrivent dans le temps de leur création. Dans *Les Soleils des indépendances*, le style malinké a fait en sorte que la critique politique fasse corps avec les autres thématiques du roman. Kourouma intègre facilement les parallélismes entre ce qui est d'ordre privé et ce qui est d'ordre public : entre les problèmes personnels de Fama et la situation politique de son pays. Mais arrivé au troisième roman, la conception en français empêche tout parallélisme. Dans ce cas, la critique politique peut se détacher du romanesque et faire verser le livre dans un pur travail journalistique.

Pour éviter le piège, Kourouma a utilisé dans, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, son roman le plus politisé, une des pratiques ethniques de chez lui qu'il a citées plus haut : le Sora. C'est ce dernier qui va structurer le livre et le garder dans cette « cosmogonie africaine » chère à l'auteur, malgré des thématiques qui s'universalisent de plus en plus et la langue support. Kourouma parlera donc avec la bouche de « Tiécoura, [l']apprenti répondeur, un initié en phase purificatoire, un fou du roi » [Kourouma 1990, p. 10], pour le lecteur français. Il va prendre le droit de tout se permettre par le biais de ce personnage social : la dénonciation des crimes des grands dictateurs de l'Afrique.

Président, général et dictateur Koyaga, nous chanterons et danserons votre donsomana en cinq veillées. Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toute la

1. Terme emprunté à Romuald Fonkoua, qu'il a inauguré dans un article. Voir Fonkoua 1990, p. 24.

2. C'est-à-dire, faire de la critique politique est indissociable du métier d'écrivain.

vérité sur vos saloperies, vos conneries ; nous dénoncerons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats.

[...] Une veillée ne se dit pas sans qu'en sourdine au récit ronronne un thème. La vénération de la tradition est une bonne chose. Ce sera le thème dont sortiront les proverbes qui seront évoqués au cours des intermèdes de cette première veillée [Kourouma 1990, p. 10].

Le lecteur est averti de la démarche romanesque et en même temps, il prend conscience de l'originalité de cette démarche. C'est une méthode de séduction pour éviter les possibles sentiments de déjà-vu, causés par la récurrence du thème principal de la littérature africaine : la politique. Au bout de trois romans, le public se rend compte que lire Kourouma équivaut à une succession de surprises. Il y a une surenchère d'originalité chez l'auteur, au fur et à mesure qu'il crée. Ceux qui s'attendent à retrouver le style des *Soleils des indépendances* oublieront vite leur déception à la lecture des autres romans.

D'ailleurs, l'auteur donne l'impression de vouloir se démarquer de son propre style à chaque nouveau roman, comme par peur d'ennuyer son lecteur depuis, comme il dit avec nostalgie, qu'« [il] a un peu perdu l'usage de la langue et la façon de penser malinké » [Magnier 1989, p. 94]. Le dernier roman de l'écrivain, *Allah n'est pas obligé*, est sorti en 2000. C'est un livre demandé par des enfants pendant son voyage à Djibouti comme il le souligne dans sa dédicace. Birahima est un enfant soldat, un thème douloureusement d'actualité en Afrique et qui concerne même le pays de l'auteur depuis septembre 2002. Encore un travail de journaliste qu'il faut convertir en roman pour que le maximum de monde possible en prenne conscience.

Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça. Parce que je ne suis qu'un enfant. Suis dix ou douze ans [...] et je parle beaucoup. Un enfant poli écoute, ne garde pas la palabre... [...]. C'est ça les coutumes au village. Mais moi depuis longtemps je m'en fous des coutumes du village, entendu que j'ai été au Libéria, que j'ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) et me suis bien camé avec kanif et les autres drogues dures. [Kourouma 2000, p. 11].

Ce paragraphe résume les problématiques traitées dans le roman : l'enfance face à la guerre sans fin dans quelques états africains. Du côté de la langue, l'auteur oblige son héros à s'expliquer dès le début

du roman. Ce que Kourouma utilisait avec parcimonie auparavant (l'emprunt, le petit nègre) se mélange abondamment ici avec les trois registres de la langue française mais, (et là, un clin d'œil malicieux vers ses détracteurs, pensons-nous), il a affublé son héros de quatre dictionnaires pour que celui-ci puisse « raconter [sa] vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots » [Kourouma 2000, p. 11]. Ajoutez à cela une langue d'enfant et un monde vu par le regard de cet enfant. Kourouma explique pourquoi ce nouveau style :

Le petit Birahima traduit pour lui-même. Il a un langage limité, il a appris le « français africain » et il a du mal à comprendre le français « important » Chaque fois qu'il trouve une expression nouvelle, il fouille dans le dictionnaire. Je voulais montrer à quel point le français est pluriel. Le français qu'on parle à Paris n'est pas le même que celui qu'on emploie en Afrique. [Armel 2000, p. 100].

Ce dernier roman marque une rupture dans un des thèmes de la littérature africaine : l'enfant. Quand Denise Coussy a fait l'inventaire des thèmes africains, dans sa *Littérature africaine moderne au sud du Sahara* en 2000, son livre a manqué une des œuvres majeures qui traite le thème de l'enfance. Dans la même année, Kourouma publie *Allah n'est pas obligé*. Si elle avait eu connaissance de ce roman, en effet, Denise Coussy n'aurait pas pu écrire cette phrase : « au sein de l'anomie rampante qui affecte le monde africain, certaines figures littéraires font encore office de remparts contre la dérive générale. Le premier de ces personnages a été et est encore, dans une certaine mesure, le jeune africain » [Coussy 2000, p. 37].

En lisant *Allah n'est pas obligé*, aucun espoir n'est plus permis. Le demi-siècle qui sépare *L'Enfant noir* de ce roman est un gouffre, tant au point de vue du style que du message social. Les romanciers plus récents, sans être aussi idéalistes que Camara Laye dans le traitement du thème de l'enfance, n'en sont pas moins loin de l'avoir abordé à la manière sans concession de Kourouma. L'auteur s'est contraint au multilinguisme ou plus exactement à une langue française aux multiples facettes, pour ménager ce face-à-face de 333 pages en huis clos, entre le lecteur et cet enfant, sans qu'aucune autre voix ne vienne donner un répit au sentiment d'impuissance du premier. Quel auteur

pourra encore parler de l'enfance idyllique en Afrique sans que s'impose à lui la situation passée ou présente des enfants en Sierra Léone, en Somalie, au Libéria, etc.... ?

En plus de sa façon spécifique d'utiliser la langue française, le style de l'auteur est aussi la somme d'une écriture de la démesure dans le traitement de l'homme : c'est l'utilisation à l'excès de l'humour, de la dérision, et des critiques directes. Denise Coussy dit que « La réussite exceptionnelle de Kourouma naît de la rencontre enfin réussie entre forme et fond. Cette conjonction, dit-elle, ne pouvait, historiquement parlant, se produire qu'après des décennies d'apprentissage de liberté politique et littéraire » [Coussy 2000, p. 37].

Dans l'histoire de la littérature, ne peut-on pas dire que chaque auteur décide lui-même de s'imposer ou non une certaine contrainte afin de se démarquer des autres et d'arriver à une œuvre exceptionnelle ? Pressé par un manque chronique d'argent, Balzac est connu pourtant pour sa pugnacité à dompter ses écrits afin d'en sortir quelque chose d'original ; une contrainte qu'il s'est imposée, en dépit ou à cause d'une veine créative intarissable. Conséquence de cette contrainte créative, beaucoup de ses personnages ont pris tellement de relief qu'ils sont devenus un type référentiel dans la réalité sociale. L'originalité d'un livre — qui est l'un des critères d'appréciation du lecteur — peut être donc une des conséquences des contraintes subies ou voulues par un auteur.

Bibliographie

- ARMEL Alette (sept. 2000), « Ahmadou Kourouma : Je suis toujours un opposant », *Le Magazine littéraire*, n° 390, p. 99-102.
- CHEVRIER Jacques (1984), *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin Éditeur.
- COUSSY Denise (2000), *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala.
- FONKOUA Romuald (Oct.-Déc. 1990), « Dix ans de littérature africaine : pouvoir, société et écriture », *Notre librairie*, n° 103, p. 22-29.
- GASSAMA Makhily (1995), *La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Éditions Karthala.
- GODIN Jean-Cléo (1968), « Les Soleils des indépendances », *Études Françaises*, Montréal, n° 4, p. 209-215.

- KOUROUMA Ahmadou (1970), *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, coll. « Points » [Montréal, 1968].
- KOUROUMA Ahmadou (1990), *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- KOUROUMA Ahmadou (1997), « Écrire en français, penser dans sa langue maternelle », *Études Françaises*, n° 33, p. 115-118.
- KOUROUMA Ahmadou (2000), *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
- LEFORT René et ROSI Mauro (mars 1999), « Ahmadou Kourouma ou la dénonciation de l'intérieur », *Le Courrier de L'Unesco*, p. 46-49.
- MAGNIER Bernard (1987), « Ahmadou Kourouma », *Notre-Librairie*, n° 87, p. 10-15.
- MAGNIER Bernard (déc. 1989), « Ahmadou Kourouma », *Notre-Librairie*, n° 103, p. 92-96.
- OUEDRAOGO Jean (mars 2001), « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *The French Review*, vol. 74, n° 4, p. 772-785.

Le compositeur Georges Auric (1899-1983), son génie et ses modèles : la quête originale-originelle

Magali Allié

*Littératures françaises et comparées, arts du spectacle et musicologie,
Université Paul-Valéry, Montpellier III*

Dès le début, alors que Georges Auric est encore jeune, tout le monde s'accorde sur sa capacité et sur son « génie ». De nombreuses personnalités du monde de la musique mais aussi de la littérature voient en lui un enfant précoce, un musicien aux multiples dons et à l'avenir prometteur. Pourtant cette vision que lui donnent des artistes confirmés ne va cesser de lui peser sur les épaules, de le hanter et d'influer sur sa création et ses choix artistiques. C'est ici toucher au plus intime de l'homme et de l'artiste car on sent, très tôt déjà, cet écartèlement qu'il y a entre la perception des autres et la sienne. Cette détermination qu'il subit à un moment décisif ne cessera jamais de l'obséder d'autant plus qu'elle a lieu très tôt, son parcours débutant dans les années 1913-1914. Cette annonce du phénomène Auric n'est pas seule en cause. Petit à petit, il va se créer autour de lui une aura particulière qui attirera les curiosités. Le jeune musicien possède déjà une incroyable culture qu'il a patiemment nourrie dans sa ville de province, attendant avec quelque impatience son entrée dans le grand monde. Celle-ci se fait sous les meilleurs auspices et le jeune homme compose une musique d'un dynamisme bondissant à l'image de ses premières contributions littéraires. C'est vraisemblablement à cette époque qu'il crée son propre monde; ses premières compositions charment par leur fantaisie gratuite sans trace apparente d'une quelconque tension dramatique. Pourtant, comme le souligne le critique musical Boris de Schloezer en janvier 1926 dans un numéro de *la*

Revue musicale qui lui est consacré, le musicien apparaît beaucoup plus complexe qu'il ne veut le laisser croire. *Sous le masque* — par ailleurs titre de son premier et dernier opéra écrit en 1917 qu'il détruira avec quelques-autres — c'est ainsi que Georges Auric se définit. Il cache une tragédie latente mais qui apparaît comme comprimée : « Il ne s'exprime pas dans l'œuvre artistique, il ne parvient pas à y pénétrer et à s'y intégrer, il demeure en dehors ; mais sa présence en arrière-fond se manifeste précisément par cet effort incessant auquel il oblige l'artiste pour prévenir son irruption menaçante » [De Schloerzer 1^{er} janvier 1926, p. 10].

L'écriture de jeunesse ne laisse qu'entrevoir un Auric brillant, à l'ironie et aux jugements acérés. En dépit et peut-être aussi à cause de cette place d'autorité que lui ont donnée les artistes, Georges Auric est contraint dans un carcan qu'il s'est lui-même construit durant sa jeunesse et qu'il n'arrivera jamais à dépasser complètement.

C'est à Montpellier où il est né et où il s'est formé l'esprit, qu'il va faire ses premières découvertes musicales et littéraires. Dans son autobiographie *Quand j'étais là*, Georges Auric relate ses années de jeunesse et de formation. On se rend compte alors à quel point musique et littérature semblent se nouer dans son apprentissage :

Eh bien, tous ces écrivains, me sont devenus familiers, Montpelliérain et presque enfant, grâce à Louis Combes, dont personne (ou presque personne) n'a, pour un seul jour, retenu le nom ici à Paris, et dont j'évoque avec émotion la personnalité parce que je lui dois d'avoir découvert l'essentiel de la plus vivante musique, de la plus vivante poésie¹ [Auric 1979, p. 15].

De sa plus tendre enfance jusqu'en 1913, date à laquelle il quitte la province pour Paris, Georges Auric se trouve baigné dans une culture musicale et littéraire que va diriger amicalement Louis Combes. Découvrant la musique par le violon, le jeune homme devra attendre son apprentissage du piano pour se sentir « musicien ». L'intercesseur que va devenir Louis Combes répond à une demande pressante de Georges Auric. Il est à la recherche de tout ce qui touche le domaine artistique. Il en témoigne d'ailleurs dans son autobiographie où l'on apprend sa découverte des poètes symbolistes, *Les Serres Chaudes* de

1. Toutes les citations — sauf indication contraire — sont extraites de Auric 1979.

Maeterlinck, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont... « Mon professeur de piano, Louis Combes, m'a non seulement révélé la musique mais, avec une compréhension et une indépendance d'esprit dont je demeure émerveillé, il m'a largement ouvert la bibliothèque où, lecteur passionné lui-même, il réunissait les auteurs essentiels de son temps » [p. 15].

Mais il découvre aussi une littérature et une musique d'avant-garde. Son « mentor » lui donne accès à des compositeurs comme Debussy et Ravel ; il ne prend pas seulement conscience de l'extraordinaire audace de leurs compositions mais il lit de nombreux articles sur leurs concerts, leurs orchestrations. Cette curiosité, dépassant de loin les limites de l'apprentissage de l'instrument, atteste de l'emprise que l'Art exerce sur lui. Il se passionne pour la musique mais aussi pour tout ce qui est extérieur à cette dernière et par conséquent pour la poésie ; et non seulement la poésie mais la littérature en général.

En ce début de siècle, sa jeunesse est marquée par bien d'autres rencontres. Georges Auric se trouve au carrefour de deux générations ; il réalise le tour de force de concilier l'inconciliable et, il faut le souligner avec force, devient le réceptacle du bouillonnement culturel d'alors. À Paris, il devient l'un des familiers de la rue Huyghens et du théâtre du Vieux-Colombier où concerts, expositions et conférences se succèdent dont le fameux « Esprit Nouveau » de Guillaume Apollinaire qui apparaît pour la première fois dans le programme de *Parade* le 6 juin 1917. Il fera de ce programme une conférence en 1918 : *l'Esprit Nouveau et les Poètes*. Si son importance reste mineure du point de vue de la littérature, elle reste annonciatrice par exemple du langage du Groupe des Six.

C'est que poésie et création ne sont qu'une même chose ; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée, dans la mesure où l'homme peut créer. Le poète est celui qui découvre de nouvelles joies, fussent-elles pénibles à supporter. On peut être poète dans tous les domaines : il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte [Apollinaire, 1^{er} décembre 1918, p. 392].

Cette phrase extraite de la conférence semble destinée au compositeur. Elle révèle un artiste touche-à-tout, musicien de formation mais aimant à voir s'entrecroiser la peinture, la littérature. Son travail est

symptomatique de l'attente du moment : à savoir servir au mieux le réveil de la musique française par un dépouillement dans le style mâtiné d'une ironie et d'un humour grimaçant mais aussi par son implication dans différents mouvements qui se sont révélés comme majeurs au xx^e siècle.

Le portrait du jeune Georges Auric se dessine assez rapidement. À son arrivée dans le microcosme parisien, en 1913, il n'était déjà plus un inconnu. Il avait, en effet, déjà eu l'opportunité de montrer son talent à Léon Vallas lors d'une rencontre à Montpellier. Ce dernier avait été fortement impressionné et il avait favorisé son introduction auprès des musiciens de la S.M.I. (Société Musicale Indépendante) « Au premier rang, Charles Koechlin, Louis Aubert, Inghelbrecht. Quelle indulgence réconfortante dans leur accueil ! Et chez Maurice Ravel qui, debout devant le piano et le pianiste, se donnait la peine de tourner les pages de mon manuscrit » [p. 18]. C'est ainsi que durant l'année 1914, lors d'un concert de cette même S.M.I., Georges Auric présente ses premières mélodies : *Trois Interludes* pour chant et piano sur des poèmes de René Chalupt.

Mais cette entrée réussie dans le monde musical d'alors est amplifiée par la suite de cet épisode. À l'époque, le milieu musical est divisé en deux : d'un côté la S.M.I et de l'autre le groupe mené d'une main de fer par Vincent d'Indy dont les théories respectives s'opposent pourtant. Suite à cette audition, le jeune musicien va rencontrer Albert Roussel. Georges Auric laisse deviner dans quelle estime il tenait A. Roussel et à quel point leur rencontre va sceller le destin du jeune homme. Cette admiration est lisible dans une lettre d'A. Roussel à Charles Koechlin datant du 20 juin 1914 : « Auric, qui n'est guère âgé que de quatorze ou quinze ans, m'apparaît comme une sorte de Rimbaud musical, d'une précocité extraordinaire, capable de devenir un musicien et un artiste remarquable, s'il arrive à maturité » [Roy 1993, p. 43].

Grâce à cette amitié, Albert Roussel va aider le destin en lui donnant sa chance lors d'un concert, quelque mois avant la guerre de 1914, organisé par la Société Nationale d'Indy.

Pour arriver à comprendre ce tour de force, il faut se rendre compte à quel point les esthétiques des deux sociétés étaient opposées et

farouchement décidées à défendre « leur musique ». Georges Auric à l'âge de quatorze ans arrive non seulement à se faire entendre mais aussi à être apprécié des deux.

Georges Auric réussit ici son entrée dans le monde musical parisien ; mais ce qui est plus étonnant, c'est que la même année, grâce au même bon génie Léon Vallas, il publie deux articles dans la revue dirigée par ce dernier. *La Revue Française de Musique* fait ainsi respectivement paraître en décembre 1913 : « Erik Satie Musicien Humoriste » et « Pour César Franck ». C'est d'ailleurs à la suite de ces articles que Georges Auric fera la connaissance d'Erik Satie ; s'ensuivra une amitié plutôt houleuse mais riche d'enseignements.

Il est certain que le jeune homme de quatorze ans acquit alors un statut pour le moins déconcertant et qui est à l'origine de sa personnalité artistique. Des artistes d'horizons différents s'accordèrent pour lui reconnaître du génie. Jean Cocteau, comme bien d'autres, le pressentit et multiplia les déclarations. « Auric : enfant prodige qui se développe sans la moindre monstruosité. Champagne sec. Les gens qui aiment le champagne doux font la grimace » [Cocteau, mars 1922, p. 396].

Cette intégration rapide lui ouvre la porte des salons et des endroits où il faut être vu. Il côtoie alors cette société éphémère du Tout-Paris détentrice des réseaux de relations :

On le voit tour à tour chez l'austère Léon Bloy, chez le charmant Jean Hugo à Fourques, aux « soirées de Paris » organisées par le comte et la comtesse Étienne de Beaumont — pour de mémorables et forts extravagants bals [...] ou encore dans l'imposante demeure du Prince et de la Princesse Edmond de Polignac lors de tout aussi prestigieuses soirées musicales [Joubert 2001, p. 9].

Cette position privilégiée est pourtant relativement inconfortable ; Georges Auric va en faire l'expérience très tôt. Nous allons découvrir un homme complexe qui a été marqué et cela tout au long de sa vie, par sa jeunesse et son statut particulier. Et c'est cette « chronique d'un génie annoncé » qui va déterminer la personnalité du compositeur. Il n'a en effet jamais cessé de pratiquer une auto-dérision très acérée et même prophétique. En témoigne cette philosophie que le musicien a érigée très tôt en règle de vie :

Je l'ai entendu, en 1975, parler d'Henri Duparc en des termes assez bouleversants. Il me disait que le livre d'Octave Séré, *Musiciens d'aujourd'hui*, qu'il avait lu à douze ans, lui avait fait beaucoup de mal parce que l'auteur y citait cette phrase de Duparc : « Je vis dans le regret de ce que je n'ai pas fait, sans m'occuper du peu que j'ai fait ». Le souvenir de cette phrase l'a poursuivi toute sa vie. Auric avait, sur le plan de la création, de grandes ambitions qu'il n'a que partiellement réalisées [Roy 1994, p. 45].

Ce qui est significatif, c'est que cette sentence, il l'a faite sienne à l'âge de douze ans... pour ne plus la quitter. C'est là s'immiscer dans cette part la plus sacrée et la plus cachée de son être car il ne livrera au public cette maxime qu'à la fin de sa longue carrière. On sait d'ailleurs qu'il n'a pas réalisé tous les projets qu'il avait entrepris et cela, dans sa bouche, prend un tour parfois nostalgique mais toujours teinté de regrets.

En 1917, il écrit l'ébauche de son premier ballet *Les Noces de Gamache*. On trouve plusieurs traces de son existence dans notamment un document dactylographié daté du 26 novembre 1937 se trouvant au Fonds Montpensier de la Bibliothèque Nationale de Paris ainsi que dans une lettre reproduite dans la *Revue musicale* de janvier 1926 : « Entre 12 et 16 ans, j'ai composé plus de trois cents mélodies ou pièces pour piano ; à 18 ans, un grand ballet : Les Noces de Gamache ; à 21 ans, un opéra-comique : La reine de cœur. Tout cela est détruit » [De Schloezer, 1^{er} janvier 1926, p. 12].

Ces deux sources attesteraient de l'authenticité de ces compositions qui ont donc été détruites. Cette incroyable créativité reste lettre morte ; de cette époque, le compositeur n'a retenu que les *Interludes*. S'ensuit un ralentissement voire même un arrêt de sa production musicale. Il faudra attendre 1920-1921 et son intérêt pour la scène, pour retrouver Georges Auric. Ce choix n'est pas anodin. Les feux de la rampe correspondent à merveille au masque qu'il arbore et feint de porter sereinement. Cette indigence quasi-volontaire n'est pas isolée et plusieurs projets de jeunesse connaissent le même sort. On trouve des traces d'un autre ballet dans la correspondance entre Georges Auric et Jean Cocteau. Une lettre de Jean Cocteau du 1^{er} janvier 1918 parle déjà du projet s'intitulant alors la *Symphonie Américaine*. Des traces épistolaires subsistent jusque fin janvier où on peut lire une

allusion disposée en acrostiche : U.S.A. (avec U : Usage, S : Satie et A : Auric). On trouve donc, en quelques années, des centaines de projets et d'ébauche d'œuvres inaboutis.

Se remettre en question sans cesse, c'est ce que fera tout au long de sa vie le musicien. Dès sa jeunesse, il sait qu'il devra compter avec ce génie annoncé qui va tellement lui peser. Cette prédestination ne lui laissera jamais de répit ; mais comment expliquer un tel consensus autour du jeune homme ?

Nous avons entrevu quelle avait été « l'éducation » du jeune homme à Montpellier. C'est ce milieu qui accélère sa curiosité insatiable. Montpellier se trouvait loin de Paris et la ville paraissait bien pauvre au musicien compte tenu des découvertes qu'il était en train de faire.

Cela était d'autant plus frustrant que les articles que j'avais lus célébraient et en même temps que leur fraîcheur, que leur jeunesse, l'étrangeté, la personnalité, la beauté des orchestrations [...] de Stravinsky quand apparurent *l'Oiseau de feu* et *Petrouchka*. Il m'était interdit de rien concevoir de tant d'enchantements et il est aisé de comprendre combien j'en souffrais [p. 13].

Ces enchantements parisiens le taraudaient et ne lui laissaient que peu de répit. Pour les assouvir, il se plongeait non seulement dans les partitions des musiciens admirés mais aussi dans la bibliothèque de son professeur de musique, chez les bouquinistes où il restait des heures entières à l'affût. Il pallie ainsi par la lecture et l'imagination le manque flagrant de contact direct et visuel avec la représentation artistique. Cette situation primordiale est la base de l'originalité même du musicien. Il incarne si on peut dire cet « Honnête Homme » du xx^e siècle que son milieu a façonné lui donnant des armes, malheureusement à double tranchant. Si ses modèles lui montrent la marche à suivre et le but à atteindre, ils deviendront quelques années après des fantômes omniprésents pour finir leur course dans cette autobiographie écrite à l'automne de sa vie et qu'il voulait appeler « les mouches du passé » [p. 9].

Le milieu n'est pas là pour asservir, dompter et faire rentrer dans le rang. C'est lui qui est le moteur principal de cette volonté de tout connaître, de tout savoir. Il se crée autour du jeune homme comme une coque protectrice faite de triomphes musicaux et de lectures tous

azimuts. Contournant le déterminisme de la ville de province, il arrive à se construire un abri, un havre artistique, lui permettant de laisser germer son esprit. Il peut à loisir incarner cet observateur qui possède le recul suffisant à une bonne assimilation. Le livre sous toutes ses formes (partition, ouvrages...) devient le meilleur moyen de percer ce milieu quelque peu étouffant et d'imaginer un ailleurs à travers ces modèles de papier. « Il avait deviné à quel point, Bach, Mozart, Beethoven abandonnés pour quelques heures, l'adolescent que j'étais à peine se sentait pénétré d'un immense désir de culture. Bien sûr, j'avais déjà, chez moi, réuni quelques ouvrages devenus sans tarder mes meilleurs amis » [p. 14].

À partir de ce moment, ses meilleurs amis ne vont plus le quitter et seront même la source intarissable de son travail et de sa création. Le compositeur se situe alors juste au carrefour du diptyque lecteur — « lecteur idéal ».

Voir en Georges Auric un authentique lecteur est une chose relativement aisée. L'ouverture de son autobiographie, entre autres, nous donne des indices suffisants sur cette passion. Il trouve un refuge dans ses lectures, ses meilleurs amis, comme il les appelle lui-même. Le livre symbolise pour lui, bien entendu, le savoir mais surtout il est ce précieux sésame qui lui permet de rêver de l'accession prochaine à un autre milieu. « Cette révolution indiscutable, j'en mesure d'autant mieux la puissance lorsque je retrouve le petit garçon que je fus, amoureux de la musique, épris de toute la musique et réduit, dans sa province, à se contenter d'un piano » [p. 13].

Il ne manque jamais de citer tel ou tel livre qui l'ont marqué ; leur présence est également perceptible à travers certains ouvrages précieux qui l'ont marqué et qu'il possède encore tel *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont en édition originale. Le livre personnifie les artistes et les œuvres que Georges Auric souhaite ardemment rencontrer ; ses écrivains, ses artistes sont devenus des familiers bien que le jeune homme ne les ait pas encore vus.

Mais il est plus qu'un simple lecteur ; quand il arrive dans les salons parisiens de l'époque, il apparaît comme ce lecteur idéal visé par les créateurs. Georges Auric représente une aspiration de son époque. Non seulement il connaît les classiques mais en plus son mentor lui

a fait découvrir une musique, une littérature qui allaient vite devenir ce que l'on appellera par la suite « l'avant-garde ». En témoignent les trois premiers articles dans la *Revue Française de Musique* où il fait, à plusieurs reprises, dans un article musical, référence aux poètes. « Et n'est-ce point aussi la lune qui lui dit, de même qu'à cet enfant dont parle Baudelaire : "Tu aimeras ce que j'aime et qui m'aime [...] les chats qui se pâment sur les pianos et qui gémissent comme les femmes d'une voix rauque et douce" » [Auric, 25 novembre 1913, p. 131-132].

De même la découverte d'Henri-Pierre Roché dans la revue *Vers et Prose*. Quelques temps plus tard, alors qu'il se trouve à Paris, il arrive à retrouver la trace du poète. Une amitié va se nouer et Roché lui fait visiter la capitale à travers son regard. Il prend le rôle de Louis Combes et initie le musicien à Valéry Larbaud, Knut Hamsun. Comme d'autres avant lui, Henri-Pierre Roché sollicite l'avis d'Auric, lui demande de lire les chapitres de ses écrits et le musicien met en musique ses *Poèmes Chinois*, première vision du poète dans la vie d'Auric :

J'y rejoignais H.P., le parfait adaptateur des *Poèmes Chinois* mis en musique par moi à treize ans (je ne saurais oublier que j'étais — et je demeure — un compositeur à la recherche des peintres et des écrivains, perdus avec trop d'autres compagnons de travail sur une route qui ne fut pas toujours facile...) [p. 37].

Mais cette filiation assumée dans sa jeunesse connaîtra ensuite un long passage à vide. Il est curieux, même si nous dévions quelque peu du sujet de cette communication, de constater que durant de nombreuses années, il utilisera abondamment le masque (en était-ce vraiment un ?) de l'humilité extrême en refusant de parler des ses amitiés électives au cours d'interviews et autres articles pour la presse écrite et la radio. Se drapant dans une dignité difficile à comprendre, préférant éluder les questions abordant ce sujet, il ne se dévoilera jamais que par énigmes sibyllines.

Quoiqu'il en soit, sa jeunesse offre à Georges Auric sa plus grande liberté de parole ainsi que d'expériences. Il multiplie les déclarations de tous ordres allant même souvent jusqu'à se contredire. D'ailleurs ses premiers chocs musicaux reflètent l'ambiguïté de ses prises de

position d'alors. La plupart de ces rencontres décisives se font sous la conduite de femmes du monde comme celle particulièrement décisive de Misia Sert. Sa position privilégiée, notamment sa participation à la *Revue Blanche*, lui donnera l'occasion de présenter à Auric nombre d'artistes célèbres. Lors de soirées privilégiées, il va découvrir un inconnu dont le souvenir le marquera à jamais : Igor Stravinsky.

J'ai spontanément et profondément admiré l'auteur du *Sacre*. Mon attachement pour lui, pour son œuvre, quelles qu'aient pu être ses futures et toujours explicables évolutions, aura persisté jusqu'à son ultime message. Il a été pour moi l'un des guides essentiels, non seulement de ma jeunesse mais de toute ma vie de musicien et de compositeur [p. 50].

Son autobiographie qui date de 1978 laisse entrevoir l'admiration que le musicien portait au maître et l'importance qu'a eue pour lui le *Sacre du Printemps*. Cette rencontre avec cette œuvre ressemble tout à fait à une prise de conscience ; elle va être le déclencheur de toute une série de créations pour le ballet, signe d'une exaltation sincère pour l'art chorégraphique. Cet éblouissement est pourtant remis en question. On trouve une référence de cet état de fait dans une lettre à Francis Picabia : « Les leçons d'humilité m'assomment et je suis assommé par le *Sacre du Printemps*. Préférons-lui une piqûre de strychnine » [Auric, 10 juillet 1921, p. 6].

Georges Auric fait entendre une plainte grinçante contre le maître. Cette attirance-répulsion n'est pas une contradiction totale. Il aura l'occasion de travailler avec Igor Stravinsky ; cet excès de jeunesse prouve seulement qu'il incarne on ne peut mieux la jeune musique française d'alors où la contradiction la plus élémentaire n'exclut pas un revirement aussi rapide. Il écrit dans le *Coq* dès le premier numéro du 1^{er} avril 1920. Outre la date qui pourrait laisser penser à un poison d'avril, cette revue n'est en fait qu'une feuille pliée en Six, chiffre fétiche du groupe, et ne comporte que douze numéros. L'article « Bonjour Paris » rédigé par le musicien affiche une volonté de combattre le wagnérisme et tout ce qui découle de cette conception de la musique. Tout l'article se dresse contre ce faux mysticisme dont Wagner reste pour lui le symbole le plus frappant. « Ayant grandi au milieu de la débâcle wagnérienne et commencé d'écrire parmi les ruines du

debussysme, imiter Debussy ne me paraît plus aujourd'hui que la pire forme de la nécrophagie » [Auric, 1^{er} avril 1920, n. p.].

Cet opuscule permet à Georges Auric de s'épancher sur les goûts esthétiques auxquels il croit et il va multiplier ses implications auprès d'autres causes artistiques. À peu près à la même époque que sa participation au *Coq*, en janvier 1922, il signe un article collectif dans *Aventure-Dès*, où apparaissent les noms d'André Breton, directeur de *Littérature*, Robert Delaunay et Fernand Léger, artistes peintres, Amédée Ozenfant, directeur de *L'Esprit nouveau*, Jean Paulhan, secrétaire général de la *Nouvelle Revue Française* et Roger Vitrac, codirecteur d'*Aventure*.

Aventure venait de naître, en novembre 1921, de la rencontre de jeunes talents qui n'avaient en commun que le désir de chercher individuellement leur voie [...]. Toutes les valeurs dans lesquelles l'humanité avait cru jusqu'alors se trouvaient remises en question. Aussi, une génération se sentait disponible, mais ne savait quel contenu donner à sa liberté et recherchait la foi nouvelle capable d'apporter encore un sens à la vie [Place et Vasseur 1977, p. 115].

Georges Auric participe à une véritable aventure, celle-là même dont nous parlions à propos d'Apollinaire et de l'Esprit Nouveau. Ce jeu de mots qui repose à la fois sur le nom de la revue bien sûr mais aussi sur ce défi qui est lancé aux jeunes artistes et qu'ils vont relever. Chacun va donner à cette revue la tendance qu'il a choisi de suivre, ce qui va donner des numéros quelque peu hétéroclites ouvrant leurs colonnes à tous les courants littéraires et artistiques du moment. C'est dans ce cadre d'action que paraît l'article collectif « Avant le Congrès de Paris » [Auric, janvier 1922, n. p.].

Georges Auric avait déjà fait partie de manifestations dada et c'est pourquoi sa présence n'est pas le fait du hasard. Ce manifeste signera l'arrêt de mort de la toute jeune revue car il montre les limites d'un regroupement de jeunes artistes de bords tellement différents. Le hasard des rencontres qu'a engendré *Aventure-Dès* est le signe d'une vitalité plutôt surprenante du mouvement dada alors en perte de vitesse et qui annonçait à la pointe de l'avant-garde le mouvement surréaliste. Le jeune musicien est partout notamment en conciliant une amitié avec Jean Cocteau et André Breton dont les rapports

étaient particulièrement houleux. Ces deux participations ne sont pas des cas isolés, Georges Auric multiplie les contacts, les articles dans des revues comme *Littérature*, *Les Écrits Nouveaux*, *Les Nouvelles Littéraires*, des œuvres vocales, pour la scène et le ballet. Cette hyperactivité s'exprime dans des registres variés et avec des artistes de bords diamétralement opposés. Il incarne au mieux cette étroite collaboration entre les arts qui émergent en ce début de siècle et que *Parade* en 1917 a lancé réunissant Picasso, Cocteau et Apollinaire. Rarement et à un tel degré d'implication, un musicien s'est mêlé à la vie artistique, et avec quelle volonté il a voulu imposer un nouveau rythme ! Normalement solitaire, le travail du musicien revêt un aspect incroyablement vivant où chaque réunion voit la création d'œuvres nouvelles.

Pour Georges Auric jeunesse rime aussi avec amitié et pour commencer celle jamais démentie de Jean Cocteau. On a pu se rendre compte au fil de l'article quelle importance le poète avait pris dès le début de l'aventure parisienne.

Au même moment que la parution du *Coq et l'Arlequin*, il se crée une complicité solide entre les Six et Jean Cocteau et plus particulièrement entre Georges Auric et le poète. La S.A.M, Société d'Admiration Mutuelle, sera bientôt le ciment fédérateur des sept compagnons de route. Mais il y a plus qu'une profonde amitié entre les deux. Une confiance réciproque s'établit et leur correspondance fournie en donne de précieux témoignages.

Plus qu'un autre Jean Cocteau avait compris le jeune musicien en cernant ses préoccupations qui étaient très proches des siennes à l'époque. Tous les deux espéraient une collaboration riche et féconde : « Je crois que cela sera plus long que la IX^e. Vous êtes mon Schiller et moi je suis Beethoven » [Caizergues 1999, p. 5].

À cette époque, il est très proche de Jean Cocteau et sous son impulsion se crée le fameux Groupe des Six. De l'aveu même de son père spirituel, ce rapprochement n'a aucune prétention à fonder une nouvelle école à l'esthétique commune mais doit plutôt s'envisager dans une amitié qui ne se démentira jamais. On sait que Georges Auric est celui qui a le mieux incarné l'essence, l'esprit de cette esthétique en faveur d'une renaissance de la musique française.

La place donnée par Jean Cocteau au musicien est dès le début une place centrale qui va se retrouver dans la plupart des témoignages.

La personnalité de Georges Auric ne laisse pas indifférent. Quand Iannis Xenakis entre à l'Académie des Beaux-Arts en 1984 en lieu et place de Georges Auric, son discours prend un tour plus personnel. Une amitié profonde et discrète s'était établie entre les deux hommes, malgré des points de vue opposés dans la vie comme dans l'Art. Plusieurs lettres (trois exactement), entre novembre et décembre 1963, prouvent que le compositeur alors Administrateur de la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux a aidé Xenakis à obtenir la naturalisation française auprès du préfet de police de l'époque, Maurice Papon. Notamment, cette lettre dactylographiée du 20 décembre 1963 où il est fait état de sa demande et de son intérêt dans le suivi de l'affaire. Ce discours est l'occasion pour lui aussi de souligner quelle était la position du jeune Auric dans ces années 1913-1914 : « À l'âge où les autres remontent leurs chaussettes qui glissent, lui devient l'un des phares du tout-Paris, de cette poignée d'hommes et de femmes littéralement solaires qui osent créer contre l'héritage admis et inventer sans référence » [Xenakis 1984, p. 15].

Son ami de toujours Francis Poulenc ne manquait jamais d'émailler ses lettres d'allusions à cette fascination qu'il éprouvait pour la précocité intellectuelle de son ami. Il avait l'habitude de glisser de courtes interjections destinées à mettre en valeur « son Georges ». Sa rencontre avec Léon Bloy le marque également beaucoup. Il devient un de ses familiers, discute de sociologie avec lui. Chez « le mendiant ingrat » comme on le surnommait, il fait la connaissance de Jacques Maritain avec qui il théorise lors d'après-midi passés en compagnie de la famille de Léon Bloy. Il sera même admis dans le cénacle qui assistera à l'agonie du pauvre poète, scène qui marquera profondément le jeune Auric.

On pourrait multiplier les témoignages abondant dans ce sens mais la place et le temps nous manqueraient. Grâce à ses entrées dans les lieux où tout se fait et se défait, Georges Auric peut alors rencontrer de nombreux artistes qui vont influencer et orienter sa propre création.

Georges Auric occupe donc une place à part ; il ne faut pas oublier que le compositeur est âgé d'à peine vingt ans. Les plus grands artistes, Apollinaire en tête, lui demandent son avis, il participe à des projets « d'avant-garde » que ce soit en littérature ou en musique.

Et alors, on est en droit de se demander (je dirais même d'espérer) si l'effort que s'impose Auric pour demeurer superficiel et conserver son bel équilibre et son agilité, ne s'avèrera pas vain un jour, si sous une brusque poussée intérieure les jeux du stade ne se transformeront pas en drame... [De Schlœzer, 1^{er} janvier 1926, p. 10].

Grâce à ses entrées dans les lieux où tout se fait et se défait, Georges Auric peut alors rencontrer de nombreux artistes qui vont influencer et orienter sa propre création. Plus qu'un autre, il aime la compagnie des artistes et ceux-ci le lui rendent bien. Il est aussi l'intercesseur de rencontres importantes comme celle entre Blaise Cendrars et son ami du futur Groupe des Six, Arthur Honegger. Cela se passait en 1917, à l'époque où Auric déjà avait été invité par Cendrars à venir jouer à Montparnasse lors des expositions qu'il organisait avec Kisling. Blaise Cendrars nous livre sa première vision du jeune homme : « C'est un garçon qui lisait beaucoup, qui avait toujours une serviette bourrée de bouquins, d'espèces de bouquins » [Cendrars, 2 février 1984, enregistrement France Culture].

Ce portrait est pour le moins original. On se trouve en face d'un musicien qui est dépeint comme un homme de lettres. On peut citer parmi ces amitiés (et il y en aura bien d'autres) celle entretenue avec Guillaume Apollinaire ; ce même Apollinaire lui faisant lire *Les Mamelles de Tirésias* et lui demandant son avis. De même en 1919, Francis Poulenc relate dans une lettre à Léonce Rosenberg cette séance Apollinaire où des hommages sont lus. Il est révélateur de constater qu'autour du nom du jeune compositeur, on ne voit figurer que des écrivains : André Breton, Blaise Cendrars, Max Jacob, Pierre Reverdy, Philippe Soupault et Jean Cocteau.

Georges Auric, on le voit, recherche la présence des artistes, écrivains ou musiciens. Non que cette quête apparaisse comme un simple catalogue mondain, mais c'est plutôt le signe d'un questionnement intérieur.

La série continue alors que l'on aborde la première œuvre collective des Six qui au départ ne devait pas en être une. En 1921, la mode des ballets bat son plein et deux compagnies tiennent le haut du pavé : les Ballets Russes et les Ballets Suédois. Ils sont à l'origine de créations originales et pour le moins déconcertantes. Georges Auric va participer à l'aventure des deux troupes ; pourtant cela ne se fera pas sans

mal. L'instigateur de ces projets est le poète prophète, ami du musicien : Jean Cocteau. C'est sur son conseil que Rolf de Maré, directeur de la troupe des Ballets Suédois, demande à Georges Auric d'écrire la partition des *Mariés de la Tour Eiffel*. La motivation du poète prend sa source dans *Le Coq et l'Arlequin*. Ce petit opuscule que Jean Cocteau avait dédié en 1918 à « [son] second ami évadé d'Allemagne » [Cocteau 1993, p. 41], faisant bien sûr référence à la lutte entreprise par Cocteau et ses amis musiciens en faveur d'une musique à l'image de la vie et non un reflet triste et sans nouveauté que cristallisait Wagner, symbole de l'art allemand ici fustigé. Cette dédicace montre à quel point Georges Auric représente, à l'époque, la meilleure incarnation du musicien français pour le poète. Pourtant rien ne se passe comme prévu.

Georges Auric se révèle incapable de composer à lui tout seul la partition entière des *Mariés de la Tour Eiffel*, dans un délai aussi court. Darius Milhaud en fait état dans une de ses lettres à Francis Poulenc du 21 juin 1921, deux autres membres du Groupe des Six et amis de Georges Auric :

Tous les potins, les folies d'Auric, les drames te seront racontés de vive voix à ton retour (cachotteries etc.!). *Nous avons été ignobles*. Je pourrais t'écrire ce soir une lettre d'une méchanceté effroyable, mais délicieux Poulenc, je sais que tu souffres quand je me lance dans cette voie et je me contenterai de te dire ce qui arrive à la Tour Eiffel si tu ne le sais déjà. Notre Georges, avec des airs de Maestro, est allé dire que l'inspiration l'avait quitté, qu'il n'était pas « comme Poulenc ou Milhaud en état d'écrire n'importe quoi, que quand il écrivait 4 notes elles étaient pensées, mûries etc. et qu'il ne pouvait pas faire cette énorme partition » [Poulenc 1998, p. 123].

C'est alors qu'est jetée la base d'une écriture à douze mains ; chacun des Six écrivant alors une partie du ballet.

Ces anecdotes sont là pour témoigner de l'indécision du jeune homme, de ses atermoiements. Il hérite de projets dont il ne sait que faire. On le sent hésiter à se lancer dans des aventures musicales en solitaire. Il faut dire que sa réputation le précède et qu'il lui est bien difficile de faire abstraction de cet état de fait. Il ne manque pas d'ailleurs de le dire et le répéter comme cette confiance faite à Francis Picabia lors de la collaboration du musicien à la revue dadaïste 391

et plus précisément pour ce qui nous intéresse au numéro annexe *Le Philhaou-Thibaou* du 10 juillet 1921 : « Je suis un Auvergnat bègue qui gaspille ses dons avec le seul ennui de ne pas s'amuser beaucoup à cela. Mais, comme il n'y a pas d'Absolu, personne ne s'amuse, personne ne m'ennuie et je ne pense pas qu'il existe quelque chose qui soit exactement un DON » [Auric, 10 juillet 1921, p. 6].

Cette prise de conscience est lisible dans sa lettre à Picabia. La notion de don revient deux fois et entre en conflit. Il reconnaît à la fois ne pas se sentir à la hauteur de ses dons mais désamorce la force du mot même en niant son existence.

Après s'être enfermé volontairement tout seul dans ce piège, Georges Auric n'arrive pas à en sortir sans provoquer la moquerie des critiques qui lui reprochent de s'attaquer à un genre qui n'est pas le sien. En particulier, la réception de sa *Sonate en Fa* le meurtrira profondément et l'enfermera un peu plus dans cette retenue de façade. Il en parle d'ailleurs dans une émission radiophonique du 19 août 1957, *Dissertation sur la critique*, présentée comme un réquisitoire : l'invité doit se défendre contre les attaques du procureur général. N'aimant guère les épanchements en direct, Georges Auric évoque pourtant le temps (il parle de 15 ou 20 ans) qu'il lui a fallu pour arriver à sortir du cadre dans lequel on l'avait enfermé et enfin mettre en musique ce qu'il avait au fond de lui. Tout en essayant de relativiser l'âpreté de ce moment, le musicien ne cesse de revenir sur cet épisode douloureux en lui donnant le rôle de fil d'Ariane de l'interview.

Notre propos se cantonne à la genèse de son œuvre mais celle-ci contient en germe tout ce qui va constituer sa personnalité artistique. Comment concilier une telle position à un si jeune âge et ensuite composer ou écrire sereinement ? Georges Auric sera profondément nostalgique de cette époque tout en faisant mine de ne pas se souvenir. Au XIX^e siècle, Jules Renard, un écrivain en proie à des doutes semblables osait dire : « Je ne suis rien » [Renard 1965, p.16]. Mais par ses paroles justement il devenait quelqu'un en transformant tout y compris ses atermoiements en littérature. Georges Auric garde lui aussi présent à l'esprit ce doute mais il ne l'accepte pas en tant que matière. Il se complait dans le regret perpétuel et dans une négation qui n'en est pas vraiment une. Ce doute prendra une place tentacu-

laire sans qu'il puisse ou qu'il veuille à son tour coucher sur le papier ses démons, ces incessants fantoches qui n'ont pas cessé de le poursuivre, bourdonnant et mordant à ses oreilles sans qu'il ne puisse s'en débarrasser même par le biais exutoire de son autobiographie en 1978.

Bibliographie générale

- APOLLINAIRE Guillaume (1^{er} décembre 1918), « L'Esprit Nouveau et les poètes », *Le Mercure de France*, p. 385-396.
- AURIC Georges (25 novembre 1913), « Trois poèmes de Debussy », *La Revue Française de Musique*, p. 131-132.
- AURIC Georges (1^{er} avril 1920), « Bonjour Paris », *Le Coq*, n^o 1, n. p.
- AURIC Georges (10 juillet 1921), « Lettre à Francis Picabia », *391-Le Philhaou-Thibaou*, n^o 15, p. 6.
- AURIC Georges, BRETON André, DELAUNAY Robert, LÉGER Fernand, OZENFANT Amédée, PAULHAN Jean, VITRAC Roger (janvier 1922), « Avant le congrès de Paris », *Aventure-Dès*, n^o 3, 2^e feuille, n. p.
- AURIC Georges (1979), *Quand j'étais là*, France, Grasset.
- CAIZERGUES Pierre (1999), *Georges Auric — Jean Cocteau. Correspondance*, Montpellier, Centre d'Études du xx^e siècle, Université Paul-Valéry.
- CARASSOU Michel (1977), « Aventure-Dès », dans Jean-Michel PLACE et A. VASSEUR, dir., *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, tome 3, Paris, J.-M. Place, p. 114-122.
- CENDRARS Blaise (2 février 1984), *Un portrait de Blaise Cendrars ; Cendrars et ses musiciens*, France Culture, coll. « Week-end en musique », source Inathèque, durée : 54'15.
- COCTEAU Jean (mars 1922), « Henri Collet compare nos musiciens (les 6) aux cinq russes », *La Revue de Genève*, n^o 21, p. 396.
- COCTEAU Jean (1993), *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Stock.
- DE SCHLÆZER Boris (1^{er} janvier 1926), « Georges Auric », *La Revue musicale*, n^o 3, p. 1-21.
- JOUBERT Jean-Alain (2001), « Auric, le tendre cartésien », *Georges Auric 1899-1983*, p. 7-24.
- PLACE Jean-Michel et VASSEUR A., dir. (1977), *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, tome 3, Paris, J.-M. Place.
- POULENC Francis (1998), *Correspondance 1910-1963*, réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard.

RENARD Jules (1965.), *Journal*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade » [1^e édition : 23 novembre 1888].

ROY Jean (1994), *Le Groupe des Six*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges ».

XENAKIS Iannis (1984), *Notice sur la vie et les travaux de Georges Auric (1899-1983)*, Paris, Institut de France.

L'art de répondre aux sollicitations : Paul-Armand Gette et la commande artistique

Lydie Rekow

Sciences de l'Art-Esthétique, Université Jean Monnet, Saint-Étienne

Le terme d'*originalité* qui préside aux réflexions de ce colloque, a longtemps participé à la définition de l'expression artistique. Il est d'usage de penser qu'il n'y a pas d'art, qu'il n'y eut pas d'avant-garde, sans la marque d'une originalité résolument en rupture avec le passé ; pour Kasimir Malevitch, « seul est vivant celui qui rejette ses convictions d'hier » [Krauss 1993, p. 136]. Si la notion d'art est dépendante du discours sur l'originalité, la pratique effective tend à révéler que cette originalité « est une hypothèse émergeant sur un fond de répétition et de récurrence » [Krauss 1993, p. 136]. C'est ce que démontre Rosalind Krauss quand elle axe sa réflexion sur le terme d'originalité auquel se réfèrent les artistes avant-gardistes du début du xx^e siècle : « Plus qu'un rejet ou une dissolution du passé, l'originalité avant-gardiste est conçue comme une origine au sens propre, un commencement à partir de rien, une naissance » [Krauss 1993, p. 135]. L'auteur stipule que la parabole de l'auto-création, figurant au début du *Manifeste Futuriste* de Marinetti (1909), fonctionne comme modèle de ce que l'avant-garde entend ensuite par originalité : le moi de l'artiste — comme étant à l'*origine* de son œuvre — se préserve de la contamination de la tradition par une sorte de naïveté originaire. Par conséquent, ce qui garantirait l'originalité de sa production artistique, ce serait la singularité de l'artiste et non pas la seule particularité ou nouveauté de l'objet en soi.

En filigrane de l'association des termes contrainte et originalité, la question sous-jacente semble être celle des limites de l'élan créateur,

des limites de la libre expression dans un cadre commanditaire précis. Certes, la pratique artistique requiert un espace de liberté incommensurable. Présupposer qu'elle soit amenuisée par les requêtes d'un commanditaire, les données matérielles d'un lieu ou toutes autres exigences inhérentes au principe de la commande, revient à remettre en question la transcendance de l'art lui-même et à négliger les qualités d'adaptation des artistes. Sorti du cadre, descendu du socle, l'objet d'art contemporain a investi les domaines et les lieux les plus inattendus ou les moins apprêtés aux expositions d'œuvres. Bien que l'association de la contrainte à l'originalité paraisse d'abord contradictoire, nous constatons que nombre d'artistes actuels se soumettent délibérément à la contrainte — souvent budgétaire, fréquemment liée à la particularité d'un site ou aux attentes d'un commanditaire — et en usent comme paramètre toléré, voire intégré, à leur processus d'élaboration d'œuvres.

Art de commande, art d'échange

Pour illustrer cette réflexion, ce propos sera consacré à l'analyse d'œuvres de l'artiste contemporain Paul-Armand Gette (né en 1927 à Lyon) en raison des multiples angles d'approches possibles de son travail où l'expression d'originalité s'exerce notamment lorsque la commande — ainsi que, plus largement, l'invitation — loin d'en réduire d'élan, sont, paradoxalement des *moteurs* indispensables de création.

Le salon de son appartement¹ est le lieu principal d'exercice de ses activités. L'atelier, espace traditionnel dédié au travail artistique, n'a pas d'utilité pour lui, en ce qu'il ne produit aucune œuvre d'atelier qui ne soit destinée à être exposée. Ayant inscrit sa démarche dans une opposition virulente à tous les stéréotypes socioculturels², il aime concevoir et mettre en projet les œuvres chez lui, dans la tran-

1. Lors d'une rencontre chez l'artiste le 21 janvier 1994, il accusait un geste ample pour désigner son espace de travail entre le coin de la table et un canapé encombré de livres.

2. Dans « De Margine », texte accompagnant la monographie de P.-A. Gette *Perturbation*, Bernard Marcadé définit cette absence d'atelier comme « la marque d'une radicalité, celle de ne pas être au rendez-vous où la norme et les codes du micro-milieu artistique voudraient qu'il soit » [Marcadé 1983, p. 13].

quillité de la nuit¹, alors qu'il réserve le temps de leur réalisation aux espaces naturels d'où il extrait des matériaux, puis *insitu* dans les lieux de leur exposition. La conception des œuvres ainsi stimulée par des commandes plus ou moins détaillées, se déroule en plusieurs temps : une visite des lieux — espace d'exposition et/ou espace naturel — devance la phase conceptuelle qui détermine la stratégie à employer. Souvent, l'artiste prend en compte la situation géographique comme point à partir duquel il conçoit son plan de travail. Promenades, excursions, prises de notes, prélèvements (floristique, volcanique...) et prises de contact sont la première approche des lieux. Puis la phase de création d'œuvres s'accompagne d'un dispositif qui tend à construire l'exposition, moment ultime au cours duquel les réalisations acquièrent pleinement leur statut d'œuvre et jouissent d'une existence propre.

Toutes les invitations sont un stimulant et une motivation. Ses expositions ou interventions sont si importantes qu'elles sont ses références, ses marques dans le temps et dans l'espace. Il rappelle souvent, dans ses écrits, les circonstances de création des pièces et ce, en relation avec ses expositions : « On trouve dans l'attitude de Paul-Armand Gette cette forme de si grand respect à l'égard de l'invitation qui lui est faite qu'il semble avant tout prendre au mot le désir formulé » [Latreille 1993, n. p.] par le commanditaire. La plupart du temps, Paul-Armand Gette conçoit ses projets en fonction de la demande et des ressources des sites. Il opte ensuite pour un mode de production des œuvres qui soit en osmose ou quelquefois en décalage avec eux.

Le système de commande d'une œuvre spécifique au lieu destiné à l'accueillir, œuvre qui ne serait pas faisable dans un autre contexte, est un fait commun à tous les centres d'art et parcs de sculptures ; elle est le pivot de leur adaptation aux formes d'art contemporaines et le garant de la cohérence des œuvres avec le contexte donné. Fréquemment, les commanditaires justifient leurs propositions d'expositions en soulignant les relations évidentes qu'ils pressentent entre les propres recherches de l'artiste et la situation géographique de leur

1. Précision apportée par Marie Lapalus : « l'écriture est plutôt réservée au temps du travail nocturne ». dans « Écrits », préface de la publication *Du volcanisme et de quelques roses*, [Lapalus 1995, p. 5].

institution¹. Pour l'exposition *D'un feu encore si présent* au F.R.A.C. de la Région Auvergne, Emmanuel Latreille, son directeur, indique l'ouverture de sa proposition à l'artiste :

« Demander à Paul-Armand Gette de réaliser une exposition à partir de la Chaîne des Puys d'Auvergne — comme d'autres l'ont fait sur le même argument de sites volcaniques ou paysagers — est-ce instaurer une relation bien différente de celle qui unissait un créateur et un commanditaire dans l'intérêt commun pour un sujet connu, célébré dans l'application d'un art bien maîtrisé (art du portrait, art du paysage, par le moyen de la sculpture, du dessin ou de la peinture, plus récemment de la photographie) ? » [Latreille 1993, n.p.].

La proposition émanant de Jean-Hubert Martin, conservateur du Musée-Château d'Oiron, entendait provoquer, quant à elle, une réflexion spécifique autour de la notion de « cabinet de curiosités ». Le site déterminait une fois de plus le sens de la proposition de l'artiste : il choisit une pièce du château (« cabinet n° 15 » sur le plan) et y installa un ensemble particulier de collections végétale, minéralogique et volcanique sous forme d'échantillons extraits des alentours du parc et du château. L'œuvre ainsi créée restait encore dans ce cas en adéquation avec le projet du conservateur². Habituellement, il intègre volontiers les termes des sollicitations en assumant les conséquences esthétiques de leur confrontation avec le public. Il fait de la contrainte le point de départ de sa réflexion et de son travail : il la fait littéralement sienne en épousant les termes. Néanmoins, ses interventions paraissent parfois incongrues, minimales, ou en décalage franc avec les espérances du commanditaire et du public. Mais dans tous les cas, leur originalité émane d'une grande cohérence et de pertinence avec un contexte voilé. Son attitude à ne pas être aux rendez-vous des conventions le positionne souvent en lisière, dans la zone « franche » propice à la critique des classements catégoriels restrictifs.

1. L'artiste nous a rapporté quelques exemples de formulations plutôt évasives, comme : « puisque tu t'intéresses au paysage... » ou « toi qui travailles sur le volcanisme... » !

2. *Le cabinet de curiosités, Château d'Oiron*, 1993. L'œuvre se compose d'un ensemble de 40 photocopies encadrées 40x30 cm., de deux blocs-sculptures, d'une vitrine contenant des échantillons de galets et de roches volcaniques associés à des photographies couleur 12x17 cm.

Dans certains cas, dont je propose de développer deux exemples, des contraintes de la commande se sont retournées contre elles-mêmes, la réponse de l'artiste les ayant court-circuitées au profit d'une libre création acceptée ou rejetée par les commanditaires.

Si la nature de la commande et du commanditaire, le contexte économique et les enjeux des projets diffèrent, Paul-Armand Gette garde le même enthousiasme vis-à-vis des invitations car elles offrent autant d'occasions d'inventer les formes de son « art de répondre aux sollicitations ».

Projet pour le parc de sculpture de Vassivière
Un site de granite abstrait dans la grande forêt
de l'Isère sera considéré comme étant le centre
d'une sculpture de 25 m. de rayon, qui,
sans que cela soit nécessaire sera plus d'un
fois, restera vivante de l'œuvre architecturale
(comme agencement, construction, temps et durée,
dilatation, etc.). L'acceptation du projet
entraînera la construction d'un espace qui
depuis le centre se voit constituer en un
à faire regard de l'œuvre originale d'œuvre.
P.A.G. juillet 1991



Figure 1. — Projet pour le parc de sculpture de Vassivière-en-Limousin, 1991.

Le site du Centre d'art et du parc de sculptures de Vassivière-en-Limousin est une île boisée artificielle au milieu d'un lac de barrage hydroélectrique, qui entraîna la noyade de mille hectares de vallées et de huit villages dont les maisons de granite furent dynamitées avant d'être submergées¹. À l'occasion de l'exposition collective intitulée *Attitudes contre Nature* durant l'été 1991, figurait le projet descriptif de Paul-Armand Gette pour ce parc de sculptures, projet présenté sous la forme d'un document photographique et d'un texte manuscrit d'où les citations suivantes sont extraites.

1. L'analyse suivante s'appuie sur Clédat 1997, p.14-21.

Le principe était le suivant : dans la forêt, Paul-Armand Gette désigna un bloc de granite comme sculpture. Son texte précise : « Un bloc de granite choisi dans la partie boisée de l'île sera considéré comme étant le centre d'une circonférence de 25 m. de rayon qui, sans que cela soit indiqué sur place d'aucune façon, restera vierge de toute intervention (aménagements, constructions, coupes d'arbres, débroussaillage, etc....) ». Le texte mentionnait un contrat par lequel le Centre d'art promettrait de « faire respecter les clauses régissant l'œuvre ».



Figure 2. — Le bloc de granite choisi pour le projet du parc de sculptures de Vassivière-en-Limousin en 1991.

Le désignation du bloc de granite rappelle que Paul-Armand Gette porte un intérêt particulier à la minéralité et à travers elle, à la sculpture. Au début des années 70, les œuvres transparentes et plates qu'il suspendait dans le vide permettaient au regard de les traverser et délimitaient une portion d'espace « sans créer une obstruction visuelle » [Gette 1989, p. 58]. Le choix de la transparence répondait à « la recherche d'un point qui se situerait avant l'invisibilité » [Gette 1989, p. 59], motivé par un désir d'allègement de la sculpture comme position critique « vis-à-vis de la lourdeur d'une partie de l'art » [Gette 1989, p. 59]. Cette problématique est au centre de la réflexion que Paul-Armand Gette mène depuis sur la sculpture.

Le projet de Vassivière se situe dans cette logique. L'invisibilité recherchée n'est plus ici celle de l'objet en lui-même mais celle de l'objet en tant que sculpture. À cette fin, Paul-Armand Gette utilise l'une de ses méthodes favorites : la perturbation des repères. C'est alors « le repère qui fuit créant un surcroît de distance, rendant la sculpture invisible » [Gette 1989, p. 64], dit-il. La stratégie mise en jeu

répond, par conséquent, à une logique d'invisibilité unissant étroitement une *réflexion sur la sculpture*¹ et une critique du site. Le bloc de Vassivière appartient à la catégorie des *blocs sculptures* dont l'origine de l'admiration remonte, chez lui, aux blocs erratiques appréciés dès l'enfance et qu'il redécouvre aujourd'hui dans l'espace urbain, comme objets d'ornement des places, parcs et jardins où ils remplacent avec une économie de moyens parfaite, les produits de la statuaire. Les échantillons prélevés et exposés, même haut perchés sur des socles, sont de nature indicielle. Ils ne renvoient à aucun modèle si ce n'est à eux-mêmes. Certes, ils sont sculptures sans être représentation mais, parce que non sculptés, ils projettent en même temps le terme sculpture bien au-delà de ce qu'il définit : « Quand j'utilise des blocs sculptures, on ne peut pas nier la matérialité de la roche, mais est-ce qu'on la voit en tant que sculpture ? » se demande Gette [Gette 1989, p. 165].



Figure 3. — *L'attente des Nymphes*, blocs de basalte et vidéographie de pétales de *Rosa* sp., Grenoble, 1988.

Selon le projet, l'invisibilité du bloc de Vassivière en tant que sculpture, se redoublerait d'une opération de *disparition* franchement planifiée. En premier lieu, l'absence de toute désignation du bloc ainsi que de la circonférence dont le bloc est le centre (je rappelle que le projet notifait : « sans que cela soit indiqué sur place d'aucune façon ») accroîtrait obligatoirement l'invisibilité de l'œuvre. D'autre part, l'espace désigné autour du bloc ne se dessinerait dans le temps qu'après prolifération végétale, en même temps que la disparition visuelle du bloc se produirait ; ainsi, en tant qu'île, il serait remplacé

1. C'est ainsi que s'intitule une série de travaux aux dispositifs plus ou moins complexes.

par une île de végétation. L'île de Vassivière se trouverait ainsi représentée en même temps que son artificialité serait dévoilée.

Le caractère ironique de la réponse que Paul-Armand Gette apporte à la demande de l'institution vise autant le lieu lui-même que le mode de constitution volontariste d'un parc de sculptures dans un lieu où, selon lui, leur présence n'a aucune nécessité. L'artificialité et l'arbitraire sur lesquelles s'appuie l'ensemble du site sont ainsi durement dénoncés. Outre les déclinaisons sur le thème de la facticité de la nature et sur le contre-pied auquel l'œuvre confronte l'institution à travers la notion de *conservation*, ce jeu sur l'apparition et la disparition prend ici une nouvelle force métaphorique : la submersion de la sculpture équivalant à celle qui fonde le paysage de l'île.

Toutefois, le paradoxe, la richesse et l'originalité du projet tiennent à sa capacité à entrer en résonance avec le fait de *désigner des limites*. Les termes qui programment ironiquement la disparition de l'œuvre (et justifient le refus du commanditaire) sont ceux par lesquels elle fait sens : critique du site et constante réflexion de l'artiste. Directement liée au *non-intérêt* de Paul-Armand Gette pour ce paysage, la position centrale du bloc est, paradoxalement, une position de marginalité quant aux « points de vue » spectaculaires organisés pour les touristes dans le paysage. La forêt dans son lien avec le bloc, s'avère l'endroit le plus adéquat à une sculpture vouée à une disparition dont Paul-Armand Gette décrit ainsi le processus envisagé :

Le granite est un *pis-aller* qui ne sera plus visible. On n'entretiendra que la lisière de son territoire : pour entretenir la forêt (au-delà des 25 mètres de rayon de la circonférence stipulée vierge de toute intervention) il faut se tenir à la lisière de l'œuvre. La disparition de l'entretien entraînera la disparition de l'œuvre (la disparition de la distinction entre la forêt entretenue et la circonférence non entretenue). Dans tous les cas il y aura disparition¹.

Rien ne peut empêcher dès lors l'enchaînement des analogies et « jouant le rôle de l'étendue aveugle dans laquelle on entre » [Gette 1989, p. 76], la forêt prend un nouveau sens pour le regardeur en suggérant la submersion originelle.

1. Paul-Armand Gette en 1997, lors d'un entretien non-publié avec Françoise Clédât [Clédât 1997, p. 20]

À partir d'une position tant critique que poétique, le projet de Paul-Armand Gette développe-t-il une *polysémie* et une cohérence qui concernent les enjeux institutionnels (la perspective édictée du commanditaire) et les enjeux propres à une recherche artistique (la perspective créatrice du commandité)? Tout en se décalant par rapport aux attentes, tant sur un plan conceptuel que sur un plan sensible et émotionnel, cette proposition, même ironique, produit une cohésion frappante de l'œuvre à la réalité singulière du site et donc, au bout du compte, à la commande, sans qu'il ne lui ait été donné de suite favorable.

Proposition phyto-ornementale, Domaine de GOURJADE, jardin réalisé à Castres, 1997

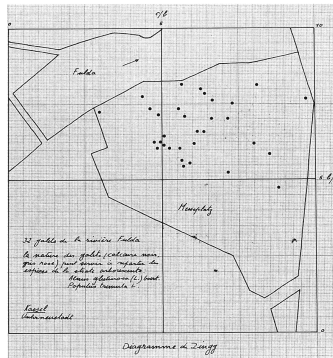


Figure 4. — Projet pour la *Documenta Urbana*, Kassel, 1982.

Un jardin réalisé à Castres montre en Paul-Armand Gette un fin inventeur d'une nouvelle espèce de jardin. L'œuvre a été réalisée dans le cadre d'une commande publique de la ville, avec le soutien de l'État, sur la proposition du Centre d'Art Contemporain, où Paul-Armand Gette a bénéficié d'une exposition personnelle; il y présenta les documents relatifs à l'étude du jardin ainsi que des travaux portant sur sa vision détaillée du contexte local, née de sa rencontre avec Fabienne qui fut son modèle à Castres.

Avant de connaître cet aboutissement, ses *Propositions phyto-ornementales* sont longtemps restées à un stade de projet établi sur la base d'un principe conçu dès 1977 et défini en un texte fondateur¹. Le concept a fait l'objet de plusieurs présentations, dont une lors de la *Documenta Urbana* de Kassel en 1982 ; mais à ce stade, seul le projet, dessins, photographies et études ne sont aboutis et présentés au public. C'est à partir de cette proposition que les ambitions horticoles de l'artiste furent connues. Quinze ans plus tard, on lui donna l'opportunité de mettre ses recherches à l'œuvre, sur le terrain.

Comme souvent dans l'œuvre de Paul-Armand Gette, la science, en l'occurrence la sédimentologie, propose des outils et des méthodes. Dans ce cas précis, son apport consiste en l'étude morphométrique du sol, pour aboutir à un graphisme appelé *Diagramme de Zingg*. Avec ce dessin effectué sur le motif, l'artiste traite la question de l'invisible qui hante les arts visuels. Comme le montre Guy Tortosa², les arts plastiques entretiennent un rapport paradoxal à la visibilité ; partie d'un primat de la vue, conséquence d'une discipline austère du voir et de l'exposer, la sensorialité convoquée dans l'expérience esthétique s'est peu à peu étendue au cours du siècle avec la *prière*

1. Paul-Armand Gette en 1977 : « Propositions phyto-ornementales : elles sont destinées à lier la modification d'un espace urbain ou rural à une caractéristique sédimentologique du sol régional (ces propositions ne sont envisageables que s'il existe des galets, quelle que soit leur origine). La méthode consiste à prélever un échantillon représentatif et proportionné à l'espace à traiter. Sur chaque galet mesurer la longueur a, la largeur b, l'épaisseur c ; ces mesures permettant de calculer le module d'aplatissement c/b et le module d'allongement b/a , puis de construire un diagramme de Zingg $c/b/b/a$ où l'échantillon apparaît alors sous forme de nuage morphométrique. Après avoir effectué les corrections d'échelle, le diagramme sera superposé à la vue en élévation de l'espace à aménager, donnant ainsi le plan de répartition des éléments qui constitueront la strate arborescente haute du lieu (un point sur le diagramme correspondant à un arbre). Si les alluvions sont de nature composite présence de plusieurs roches ou éléments minéraux, on pourra les différencier sur le diagramme et attribuer à chacun des groupes (par exemple : galets calcaires, galets siliceux, etc...) une espèce végétale différente. Les essences seront choisies en fonction de la nature du sol et des caractéristiques du climat local. On laissera ensuite se développer, de manière spontanée, une strate arbustive et une strate herbacée (successions secondaires) dont on pourra, au cours des premières années, observer les variations qui s'y produiront, établir la liste des espèces y apparaissant et étudier quel disclimax s'y établira. Les voies de circulation ne seront pas préétablies mais déterminées par la libre circulation du public. » [Gette 1983, p. 28].

2. Voir Tortosa 1995, p. 461.

de toucher de Marcel Duchamp, aux domaines du toucher, de l'ouïe, du goût, de l'odorat... Le jardin planifié à Kassel puis celui réalisé à Castres désignent, de façon à la fois monumentale et imperceptible, un aspect de la composition du sol sur lequel il a été planté.

L'importance de *l'acte nominatif* dans l'art de Paul-Armand Gette invite à mesurer les implications de l'expression *Proposition phyto-ornementale*. Françoise Clédat propose de considérer d'abord le substantif *proposition* en ce qu'il évoque une légèreté suggestive et se rapproche des « Divertissements de l'auteur » auxquels Paul-Armand Gette, en d'autres circonstances « paysagères¹ » s'est adonné. Le divertissement en tant que *passé-temps* — dans le sens d'occuper son temps — est bien la motivation que Gette se reconnaît le plus volontiers, mais il doit aussi être envisagé comme détournement, changement de direction. L'artiste combine ensuite le terme *phyto*, qui se réfère à l'origine des plantes dans l'ordre du langage et aux sciences qui les étudient, à l'adjectif *ornementale* qui s'applique à la sculpture et, inévitablement, aux pierres et aux lieux qu'elles ornent, parcs et jardins en particulier. Ici, l'ensemble de la proposition forme un jardin où les arbres occupent, littéralement et terme à terme, la place des pierres ou des sculptures.

Ajoutons que toutes les manifestations de Gette sont de l'ordre de la sculpture, que proposant une « sculpture complexe que le spectateur parcourra » [Gette 1994, p. 38], c'est bien un jardin qu'il offre : « sculpture et jardin, comme pierres et plantes, constituent les deux pôles d'une œuvre » [Clédat 1997, p. 22]. Sculpture et/ou jardin. Cette double articulation critique, l'interpénétration des thèmes, le trouble et les écarts qu'elle favorise, permet d'appréhender le niveau d'originalité de la *Proposition phyto-ornementale* de Castres. Paul-Armand Gette dit de la sculpture qu'elle est un aménagement d'espace autant qu'un corps dans l'espace.

L'intervention qu'il propose sur le terrain « porte essentiellement sur l'établissement d'une strate arborescente haute² » (c'est-à-dire

1. Voir Gette 1994, « Propositions paysagères ou Les divertissements de l'auteur en Provence ». Publication et exposition au Crestet-Centre d'art, Vaison-la-Romaine, en 1994.

2. Les descriptions de la proposition sont des citations d'*Étude concernant une proposition phyto-ornementale*, Castres-Gourjade, 1996. Cette étude fait partie de

planter quelques arbres). Établi d'après un échantillon de trente et un galets extraits des alluvions de la rivière Agout en bordure du terrain, le diagramme de Zingg propose « une répartition des galets dans un espace autre que celui du paysage » — en l'occurrence l'espace du dessin qui aboutit à des nuages morphométriques composés de points noirs sur la surface de papier millimétré, choisi bleu par l'artiste. Paul-Armand Gette procède alors à une sorte de renversement de lecture puisqu'il va replacer cette répartition dans l'espace réel du paysage. Il opère par superposition, mise en coïncidence des deux relevés, le relevé morphométrique et le relevé topographique. C'est ainsi qu'à chaque point du diagramme représentant un galet sur le dessin, correspond un arbre sur le terrain. Si les galets sont représentés dans l'espace du diagramme, le paysage, conjointement, va représenter le diagramme de Zingg. Un plan. Un dessin. Une abstraction. Les arbres — trente et un au total — ne vont eux-mêmes représenter les galets que par la médiation du *point*, une autre abstraction.

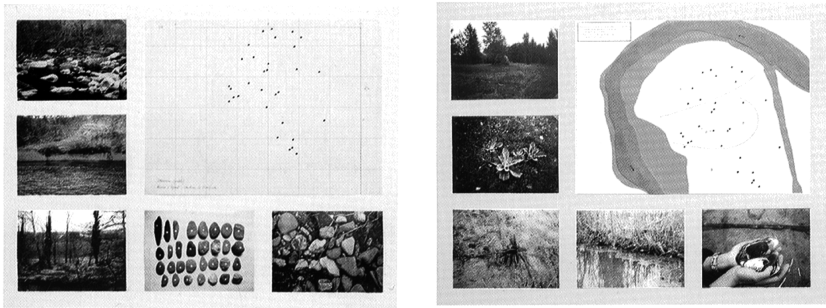


Figure 5. — *Proposition phyto-ornementale*, photographies, diagramme de Zingg, plan sur panneaux. Jardin au domaine de Gourjade, Castres, 1997.

Cependant, le jardin ainsi créé est difficilement percevable en tant qu'œuvre d'art pour le passant. Le nuage morphométrique reste mystérieux. Seule la ressource documentaire telle qu'elle se présente sur les panneaux documentaires conçus par l'artiste, permet de visualiser

l'œuvre; elle inclut un texte et différents documents visuels, photographies et croquis.

les étapes d'élaboration du projet et d'en comprendre le sens¹. Toutefois, et telle est bien la volonté de Paul-Armand Gette, cité par Françoise Clédat, « il y aura toujours une grande ambiguïté pour le public à situer tant le jardin (Où est le jardin ? il est le graphe) que le graphe (Où est le graphe ? il est le jardin). Cherchant le jardin, c'est dans le graphe qu'il va se promener » [Clédat 1997, p.25].

À Vassivière, le remplacement d'une île minérale par une île de végétation se réalisait physiquement. Ici, le graphe confère à cette substitution la grâce et la sobriété du concept. Entre les deux projets, il semble que la même recherche soit en jeu : celle du « point avant l'invisibilité » [Gette 1989, p. 59]. La démarche de Gette se situe ainsi sur le *bord fragile* de la définition et place le spectateur en état d'incertitude, juste avant le *rien* : « ce que je préfère », écrit-il, « rien, attente de tout qui ne vient jamais » [Gette 1991, n. p.]. Comme à Vassivière dans le glissement opéré du minéral au végétal, à Castres, des alluvions aux arbres, Françoise Clédat voit s'exécuter une continuation de la réflexion sur « la juste suffisance de l'écart » à « ce pas toujours » qui trouble la « distanciation entre la représentation et la matière utilisée pour représenter » [Clédat 1997, p. 25]. Les galets n'étant pas une formation stabilisée, ils sont issus d'une fragmentation de la roche sous l'effet de différents facteurs d'érosion. Eux-mêmes fragments travaillés par l'eau, ils ne sont considérés comme galets qu'à un moment donné de leur évolution, s'amointrissant jusqu'à devenir sable. Ce que l'on nomme galet est un état intermédiaire plus ou moins avancé de dégradation vers le néant. L'utilisation conjointe des galets et d'une plantation d'arbres, elle-même de nature instable et évolutive, se révèle d'une perspicacité et manifeste une franche ironie par rapport à la pérennité de l'art dans le cadre d'une commande publique.

Devenue langage plastique dans la pratique de Paul-Armand Gette, la méthode morphométrique s'impose avec élégance comme un système scientifique d'identification, bien qu'abstrait, où la manipulation pour la mesure côtoie le toucher des galets par la main. Cependant, et ce n'est pas le moindre paradoxe de la démarche de Gette, le

1. Présentés au Centre d'art le temps de l'exposition inaugurale du jardin en été 1997, ces panneaux font partie de l'achat d'état ; il est toujours possible de les réclamer à l'institution pour en prendre connaissance.

diagramme fonctionne comme un espace de très grande liberté pour l'imaginaire, une liberté qui vient de ce que le *nuage morphométrique* fait disparaître l'objet. « Si fascinants pour tout un chacun, choisis en fonction de certains critères de forme, de couleur, de texture, etc.¹ », les galets sont visuellement absents du diagramme qui ne les suggère que d'un point, d'où la possibilité offerte de les imaginer... comme des arbres, à l'exemple de l'artiste : « Quand je regarde ces superbes diagrammes de Zingg je m'y promène comme dans un parc où chaque point serait un arbre » [Gette 1989, p. 82]. Ainsi, *le rêve du libre jardin* est-il contenu dans le diagramme comme sa potentialité même que la science ignorait mais que l'art révèle, le pouvoir de l'art étant, littéralement, de produire des images et des espaces.

Sa proposition de Castres exclut d'entrée de jeu toute circulation orientée des promeneurs par des tracés de chemins et de sentiers. Ceci voisine parfaitement avec sa capacité à *inventer des jardins* et à les laisser s'inventer dans l'imaginaire du promeneur. L'une des constantes de son art protéiforme réside en cette propension inscrite organiquement dans sa démarche, qui découle d'elle, qui en est une sorte d'aboutissement ludique, ironique et même jubilatoire.

Dès 1976, lorsque l'artiste dénomme des terrains vagues voués à l'abandon dans les villes ou les bords de routes des jardins spontanés (réunissant ainsi deux termes contradictoires), il procède à une indexation comme jeu avec l'ordre établi. Si *faire un jardin* consiste à établir un ordre tout en en questionnant la nature, l'établissement de listes des espèces rencontrées² tel que Paul-Armand Gette s'y appliqua jadis, participe à cette *mise en ordre* matérialisée dans toute investigations paysagères, autant que sur la parcelle de Castres. Là, il adopte une position dont l'ironie tient au fait que le graphe utilisé pour contrecarrer l'ordre paysager est un modèle d'une rigidité scientifique absolue. Cette caractéristique introduit une équivalence entre l'ordre qu'il impose et celui qu'il détourne : « la projection du diagramme sur le plan de l'endroit où on voudrait établir un parc le des-

1. Paul-Armand Gette, entretien non publié avec Françoise Clédat, 1997.

2. La critique de l'ordre menée par Paul-Armand Gette s'applique aux jardins paysagers (du jardin à la française au jardin anglais) dès 1974 par le biais d'un travail sur les jardins botaniques. Régis par la nomenclature et l'étiquette, ils sont acclamés par l'artiste comme les lieux géométriques du renversement des valeurs et des perspectives.

sine immédiatement¹ » dit-il. Récusant l'arrangement lourd, la multiplication des motifs et cet encombrement de l'imaginaire qui caractérisent selon lui l'erreur paysagiste, il choisit de « jouer en mineur » [Clédat 1997, p. 33] et ramène la plantation à un geste minimum. Il se pose ainsi implicitement la question : est-ce qu'on peut faire moins ?

« Aucune proposition de Paul-Armand Gette ne saurait se résoudre à ce qu'elle semble être. L'avers y a toujours son revers et toute certitude dès qu'atteinte se diffracte en une nouvelle complexité » [Clédat 1997, p. 33]. Les deux exemples de Vassivière et de Castres, illustrent parfaitement cela et s'accordent sur le sens de l'*originalité* — qui n'est autre que l'expression de la singularité de l'artiste — révélée sous la *contrainte* de commandes institutionnelles, somme toute, ordinaires.

Incontestablement respectueux du lieu qui l'accueille et auquel il soumet sa réflexion, il invente une écriture si éminemment personnelle et subjective, qu'il semblerait l'imposer à la nature comme un signe de lui-même. Le jardin, œuvre et lieu de l'œuvre, magnifie par le paradoxe de procédés scientifiques et objectifs, la subjectivité du créateur et son imaginaire. Les propositions de Paul-Armand Gette sont toujours des *œuvres ouvertes* où le public est invité à se promener comme en un lieu dont la conquête relève de stratégies extrêmement abstraites, aux lisières de *l'invisibilité*, puisque c'est d'art qu'il s'agit.

Bibliographie succincte

- CLÉDAT Françoise (1997), *Paul-Armand Gette*, Paris, Regard, coll. « Carnet de la commande publique ».
- GETTE Paul-Armand (1983), *Perturbation*, Paris, ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- GETTE Paul-Armand (1989), *Textes très peu choisis*, Dijon, Adac.
- GETTE Paul-Armand (1991), *L'Extrême passion*, Corte, F.R.A.C. Corse.
- GETTE Paul-Armand (1994), « Propositions paysagères ou Les divertissements de l'auteur en Provence », Arles, Actes-Sud.
- KRAUSS Rosalind (1993), *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula.

1. Voir note 1 p. 278.

LAPALUS Marie (1995), « Écrits », préface de la publication *Du volcanisme et de quelques roses*, Crest, Galerie Lydie Rekow.

LATREILLE Emmanuel (1993), « Texte introductif au catalogue », dans Emmanuel LATREILLE, dir., *D'un feu encore si présent, exposition du 5 mars au 2 mai 1993*, Clermont-Ferrand, F.R.A.C. Auvergne.

MARCADÉ Bernard (1983), « De Margine », dans Paul-Armand GETTE, *Perturbation*, Paris, ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

TORTOSA Guy (1995), « Jardins minimaux et ready-made », dans M. MOSSER & P. NYS, dir., *Jardin, art et lieux de mémoire*, Paris, L'imprimeur.

L'école doctorale Langues, Littératures, Cultures (E.D. 58)

L'école doctorale LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES (E.D. 58) rassemble en 2003-2004 environ 250 étudiants en D.E.A., et 350 en doctorat : doctorats d'Études anglo-américaines, germaniques, occitanes et romanes (espagnoles, italiennes et portugaises), de Littérature française et comparée, de Musicologie, d'Arts du Spectacle, d'Études Culturelles, de Philosophie, et de Sciences du Langage.

Elle s'appuie sur des équipes reconnues : deux équipes de statut C.N.R.S., onze équipes d'accueil labellisées par le ministère, et une E.R.T. Les évaluations scientifiques de ces équipes dans le cadre de la nouvelle contractualisation sont positives et encourageantes. L'école doctorale elle-même a été évaluée positivement, et son contrat reconduit pour 4 ans.

Elle peut se prévaloir d'un fonctionnement bien assuré, au sein des disciplines et des équipes d'accueil où elle développe ses activités. La période de contractualisation qui s'achève (1999-2002) a été en effet mise à profit pour lui donner à la fois :

- un fonctionnement institutionnel régulier,
- des activités pédagogiques également régulières, correspondant à ses missions de formation à et par la recherche,
- une personnalité scientifique propre.

L'université Paul-Valéry est entrée depuis 2003-2004 dans une nouvelle contractualisation, et a mis en place le système L.M.D. Cette période de renouvellement des structures et des projets est particulièrement importante pour penser la personnalité de l'école doctorale *Langues, Littératures, Cultures* entre héritage, et innovation.

Objectifs scientifiques et pédagogiques de l'école doctorale « Langues, Littératures, Cultures » (E.D. 58)

Politique scientifique : principes généraux et orientations

Un lieu de convergences entre disciplines et équipes

L'école doctorale constitue un échelon intermédiaire entre la politique scientifique globale de l'établissement, politique qui est du ressort de la présidence et du conseil scientifique de l'université, et, d'autre part, les politiques et les choix propres aux équipes de recherche, assurant l'accueil des étudiants de D.E.A. (bientôt étudiants du Master recherche) et des étudiants en doctorat. Le rôle spécifique de l'E.D. 58 consiste en particulier :

- à favoriser les activités interdisciplinaires,
- à impulser de manière transversale la politique des équipes, en vue d'une meilleure visibilité de leur offre scientifique, et d'un accueil toujours plus efficace de leurs étudiants.
- Ce dispositif place bien entendu en son centre les doctorants eux-mêmes. Plutôt que de les prendre en charge, l'école doctorale se doit de leur confier des responsabilités, un rôle important dans l'initiation des projets doctoraux, et dans leur réalisation.

Interdisciplinarité et formation à/par la recherche :

L'école doctorale a souhaité permettre à ses composantes (disciplines et équipes de recherche) de se fédérer, en vue de participer de manière cohérente à des activités communes de recherche, et de formation des doctorants à/par la recherche. C'est par ce biais qu'elle a réussi à se constituer une personnalité scientifique propre, fondée sur l'interdisciplinarité. Option qui se réalise de manière harmonieuse et assez naturelle au sein des disciplines et des équipes qui composent l'école, puisque celles-ci avaient déjà coutume de procéder à des échanges scientifiques. Il restait cependant à rendre réguliers et visibles, donc plus efficaces, ces échanges interdisciplinaires, et à les tourner davantage vers les doctorants.

Ce dialogue donne lieu (1) à des séminaires réguliers, auxquels participent directeurs de recherche de l'école, doctorants, et conférenciers invités ; (2) à des colloques de jeunes chercheurs (un colloque chaque

année). Colloques et séminaires des jeunes chercheurs sont désormais publiés dans les *Cahiers de l'école doctorale* — dont on trouve ici la deuxième livraison. Ces activités constituent actuellement la composante centrale de l'encadrement doctoral en Langues, Littératures, Cultures.

Faits notables dans l'actualité de l'école doctorale (année 2003-2004) :

1.— Un important projet, où se trouvent impliquée l'E.D. 58 et ses équipes de recherche en langue et en littérature françaises, est en cours de développement. Il s'agit de l'école doctorale algéro-française pour le français. Le projet, qui regroupe plusieurs universités, vise à conduire à soutenance en 5 ans 2 000 enseignants de français pour les universités et les établissements d'enseignement supérieur algériens. Au sein de cet ensemble, l'université Paul-Valéry propose des offres de formation en Sciences du langage, et en Lettres Modernes. Il est prévu que Montpellier III assure la direction d'environ 150 thèses.

2.— La M.S.H. de Montpellier

La mise en place d'une Maison des Sciences de l'Homme à Montpellier, sur le thème *Europes-Méditerranées : dynamiques des interactions* présente un fort intérêt pour l'E.D. 58, en vue de promouvoir une politique d'excellence, ainsi que pour déterminer les aires culturelles pertinentes où peuvent se situer ses priorités scientifiques. Cette institution intéresse non seulement les chercheurs confirmés, mais aussi les jeunes chercheurs.

Le dialogue entre disciplines, actuellement point de convergence des composantes de l'école doctorale 58, est également une caractéristique fondatrice de la M.S.H. : dans ce domaine, les deux structures peuvent harmoniser certains de leurs objectifs scientifiques.

Organisation de l'E.D. 58 « Langues, Littératures, Cultures »

Organisation pédagogique (encadrement doctoral)

Formation à/par la recherche

Comme cela a été souligné dans le point 1, les activités de l'école fonctionnent sur le principe de l'interdisciplinarité, et offrent un encadrement effectif aux doctorants visant à leur attribuer de véritables responsabilités. Ceux-ci sont en effet considérés, non comme public de conférences, mais bien comme partie prenante voire élément moteur dans les projets et les activités.

L'encadrement doctoral, et les activités de recherche promues au sein de l'école, s'organisent en trois étapes, correspondant aux trois années de préparation de la thèse :

— Doctorants de première année :

L'école leur propose une journée d'information (fin mars-début avril) et de mise en place de l'encadrement doctoral. Un comité de coordination composé de doctorants, aidé par un comité scientifique de professeurs, est mis en place. Le pilotage de la suite est laissé au maximum à l'initiative des jeunes chercheurs. La deuxième année se déroule sous forme d'un séminaire, la troisième année donne lieu à un colloque de jeunes chercheurs.

— Doctorants de deuxième année :

Ils sont invités à participer à des séminaires de trois heures répartis sur l'année. Le thème retenu en 2002-2003 était : « De la création à la récupération des modèles ». Celui du séminaire 2003-2004 : « Médiations : transmission et métamorphoses ». Enfin, en 2004-2005, le séminaire porte sur « Mythes : oubli et devenir du sens ».

On en trouvera en fin de volume le programme détaillé.

— Doctorants de troisième année :

Le colloque se déroule en juin. En 2003, le colloque a porté sur « Contrainte et originalité » (12, 13 et 14 juin 2003, université Paul-Valéry). Les actes font l'objet du présent numéro des *Cahiers de l'école doctorale* (numéro 2). Le colloque 2004 s'intitulait « Modèles : révolution ou résolution ? Mise à l'épreuve indi-

viduelle d'un savoir objectif», et s'est déroulé les 16 et 17 juin à l'université Paul-Valéry (actes en préparation, destinés à s'insérer dans le numéro 3 des *Cahiers*). Enfin le colloque programmé pour juin 2005 : « Médiations : transmission et métamorphoses » est décrit à la fin du volume.

Cette formation à/par la recherche spécifique à l'E.D. 58 est complétée par des modules « généralistes » offerts par la Maison des Écoles Doctorales, organisation interuniversitaire (Montpellier I-II-III) à laquelle participe l'université Paul-Valéry. L'école doctorale projette d'autre part de se doter d'une maquette d'encadrement doctoral plus complète, sur laquelle elle travaille en ce moment.

Diplômes : Masters 2 recherche et mentions de doctorats de l'école doctorale Langues, Littératures, Cultures

Il s'agit des nouvelles maquettes mises en place à la rentrée 2004-2005.

Masters 2 Recherche

- *Littératures françaises et comparées* (resp. François Roudaut)
- *Arts du spectacle et musique* (resp. Maxime Scheinfeigel)
- *Sciences du Langage* (resp. Henri Boyer)
- *Études des mondes anglophones et germanophones* (resp. Yves Peyré)
- *Cultures et littératures de l'Europe de la Renaissance aux Lumières* (resp. Luc Borot)
- *Études romanes : aires occitane, catalane, hispanophone et lusophone* (resp. Marie-Catherine Barbazza)
- *Études culturelles* (resp. Catherine Berthet-Cahuzac)
- *Philosophie* (resp. Jean-Louis Labussière)

Doctorats

- *Littératures françaises et comparées, arts du spectacle, musicologie* (resp. François Roudaut).
- *Sciences du langage* (resp. Jacques Bres)
- *Études anglo-américaines* (resp. Yves Peyré)
- *Études romanes* (resp. Rafaël Carrasco)
- *Études occitanes* (resp. Gérard Gouiran)
- *Études germaniques et scandinaves* (resp. Maurice Godé)

- *Études culturelles* (resp. Pascal Gabellone)
- *Études néo-helléniques* (resp. Marie-Paule Masson)
- *Philosophie* (resp. Marlène Zarader)

Organisation scientifique

Thèmes prioritaires de l'école doctorale

L'ensemble des disciplines de l'école doctorale se regroupent au sein de la M.S.T.P. (Mission Scientifique, Technologique et Pédagogique) 6 : *Sciences humaines et sociales* — et plus précisément, autour de deux de ses thèmes scientifiques :

- *Langues, littératures* (thème 61),
- *Philosophie et arts* (thème 62).

Unités de recherche rattachées à l'école doctorale

Les équipes de recherche et d'accueil des doctorants sur lesquelles s'appuie l'E.D. 58 sont les suivantes :

Équipes C.N.R.S. (2)

- U.M.R. 5186, I.R.C.L., Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières, dir. Charles Whitworth
- U.M.R. 5191, Praxiling-ICAR, dir. Jacques Bres.

Équipes d'accueil labellisées par le ministère (11)

- E.A. 742, Centre d'Études du xx^e siècle, dir. Serge Bourjea,
- E.A. 3019, Centre d'Études romantiques et dix-neuviémistes, dir. Alain Vaillant,
- E.A. 739, Laboratoire de linguistique diachronique, de sociolinguistique et de didactique des langues, codir. Henri Boyer, Jean-Marie Prieur,
- E.A. 741, Etude des pays anglophones, dir. Annie Escuret,
- E.A. 740, Institut de Recherche en Études Culturelles, dir. Catherine Berthet-Cahuzac,
- E.A. 1970, Moyen Âge, Renaissance, Baroque, dir. Armand Strubel,
- E.A. 1971, Études germaniques et centre-européennes, dir. Maurice Godé,
- E.A. 3020, Études ibériques, latino-américaines et lusophones, dir. Raphaël Carrasco,

- E.A. 738, Crises et frontières de la pensée européenne, codir. Bertrand Binoche, Marlène Zarader,
- E.A. 3531, Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les îles Britanniques et l'Europe des Lumières (CIRBEL), dir. Elisabeth Detis,
- E.A. 3765, Héliénisme : ruptures et continuités, dir. Marie-Paule Masson.

L'école doctorale comporte également une E.R.T.

- E.R.T. 40, Conditions et difficultés de l'entrée dans le situations d'apprentissage : les langages, vecteurs de la construction des savoirs, dir. Dominique Bucheton.

Formation à et par la recherche : programmation 2004-2005

École doctorale *Langues, Littératures et Cultures*
Université Paul-Valéry, Montpellier III
Les séances se tiendront de 14H30 à 17H30.

Séminaire interdisciplinaire des doctorants de deuxième année : « Mythes : oubli et devenir du sens »

Lorsque le mythe traverse le temps, les arts, les sociétés, que reste-t-il de son essence ? Entre effritement, métamorphoses et distorsion, la réécriture confère aux mythes une nouvelle dimension : enrichissement ou effacement du sens originel, dans les méandres de la réactualisation. Les différents séminaires, offrant chacun le point de vue d'une discipline de l'école doctorale, permettront d'en illustrer quelques aspects.

Réactualisation des mythes anciens.

Lundi 12 janvier (Salle des colloques C 020)

- Luc VERRIER (CERVEC) : Le mythe d'Andromède à l'épreuve du postmodernisme : une lecture de « The Little Puppy That Could » de Martin Amis.
- Gaëlle GINESTET (IRCL) : Le mythe d'Ixion revu par les poètes élisabéthains.

Les mythes dans l'imaginaire ethno-socio-culturel.

Lundi 2 février (Salle des colloques C 020)

- Catherine JORGENSEN : Le mythe : un objet de grande utilité dans l'œuvre de Jean-Loup Trassard.

- Christelle CLAUDE (Centre d'Études du xx^e siècle) : La maison-roman : *Le Panthéon des mythiques* chez Peter Ackroyd et *La Cabane des oubliés* chez Pascal Quignard.
- Patrick COUFFIN (REDOC) : Le Héros Bodonenc, entre traditions, mythes et fantasmes.

Muthos et logos.

Mardi 2 mars (Salle des colloques C 020)

- Nicolas KOBERICH (CERD) : La notion d'énergie en tant que base d'une théorie de la mythologie.
- Anca MURESAN (Crises et Frontières de la Pensée Européenne Contemporaine) : La mythologie blanche.

Religion et mythes.

Mardi 6 avril (Salle des colloques C 020)

- Catherine Nicolas (MARENBAR) : Le Graal, christianisation d'un mythe ?
- Inès KIRSCHLEGER (IRCL) : « L'Orphée chrétien ».

Traitement littéraire et artistique des mythes.

Mardi 4 mai (Salle des colloques C 020)

- Silvan CHABAUD (REDOC) : « Réécrire le mythe pour survivre à l'enfer. » L'exemple du poète prisonnier Louis Bellaud de la Belaudière.
- Benoit VIEU (REDOC) : Présence et emploi de la mythologie dans l'œuvre d'Isaac Despuech, poète occitan du xvii^e siècle.

Avec la participation de Monsieur Philippe GARDY, chercheur au C.N.R.S. et spécialiste de littérature occitane : La Camargue comme territoire de la fin dans la littérature occitane des xix^e et xx^e siècles.

Traitement littéraire et artistique des mythes

Mardi 8 juin (Salle des colloques C 020)

- Rémi GARNIER (Centre d'Études du xx^e siècle) : « Théorème » : le mythe selon Pasolini, entre plasticité et aporie poétique.

- Antonella Feola BALADIER (MARENBAR) : Le mythe de la femme-cygne dans le *Dolopathos*. Traitement artistique de ce mythe dans le ballet « Le Lac des Cygnes ».
- François SICRE (Centre d'Études du xx^e siècle) : Femme mythique : pré-texte à l'écriture poétique.

Colloque interdisciplinaire des doctorants de troisième année : « Médiations : transmission et métamorphoses » (16 et 17 juin 2005)

Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme.

Antoine Laurent DE LAVOISIER.

Quelle est la nature de la médiation ? En quoi consiste-t-elle ? Quels sont ses cadres et ses limites ? Sa définition se cantonne-t-elle au seul champ des « médias », ou englobe-t-elle l'ensemble des processus de production et de diffusion des œuvres, des discours ?

D'autre part, comment s'opèrent ces processus ? Qu'est-ce qui est produit ou diffusé ? Existe-t-il un donné originel, un « matériau premier » ? Qu'est-ce qui perdure et qu'est-ce qui se transforme au sein de la médiation, au cours des médiations successives ?

Parole, écrit, musique, image... Toute médiation est transmission et opère des métamorphoses ; elle véhicule, perpétue ou réactualise, plus ou moins sciemment, des formes et des modèles. Les productions rebondissent d'écho en imitation, d'imitation en parodie, chaque reprise-remaniement apportant une nouvelle forme de médiation. On s'interrogera sur les langages, les cadres socio-culturels, les idéologies et les formes d'imaginaire qui participent à la médiation, ainsi que sur la dimension technologique et sur les contraintes du marché qui en constituent l'arrière-plan.

Entre permanence et labilité, comment peut-on appréhender les actes de médiation, leurs différents supports et leurs niveaux d'incidence ? Telle sera la problématique de ce colloque.

Le colloque est ouvert aux doctorants et jeunes docteurs pouvant se rattacher à l'École Doctorale *Langues, Littératures, Cultures*, qu'ils soient de Montpellier ou non. Les disciplines concernées sont : Littératures française et comparée, Sciences du langage, Langues vivantes

— études anglophones, romanes (espagnol, portugais, italien, occitan), germaniques, études néo-helléniques — Philosophie, Arts du spectacle, Musicologie, Études Culturelles.

Une publication des actes est prévue dans les *Cahiers de l'école doctorale*.

Le comité d'organisation des doctorants : Catherine Dupuy, Thibaut Garcia, Rémi Garnier.

Thèses soutenues en 2003

École doctorale Langues, Littératures, Cultures (E.D. 58)

Université Paul-Valéry — Montpellier III

**Doctorat de Littératures françaises et comparées, Arts
du spectacle, Musicologie, option : Littérature française**

Christian GUILLEMAT

a soutenu une thèse le 20 mai 2003

sous la direction de Michèle Weil

sur le sujet : *Le jeu et le roman dans l'œuvre de Crébillon fils*

Les membres du jury :

M. Jean-Noël Pascal, Professeur, Université Toulouse 2, Président ;

M^{me} Violaine Geraud, Professeur, Université Lyon 3, Rapporteur ;

M. Dominique Traire, Professeur, Université Montpellier 3 ;

M^{me} Michèle Weil, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Claude Crébillon (1707-1777) écrivit des romans libertins et pour cela fut longtemps oublié. Sa redécouverte récente a fabriqué un auteur moraliste ou ethnographe alors que cette œuvre est celle d'un joueur. Inextricablement, jeux libertins et jeux du roman tissent des fictions témoignant des troubles d'une société, des difficultés du genre, des incertitudes de la création. Crébillon invente des personnages s'égarant dans le libertinage sans pouvoir s'établir dans la durée, ni se construire par rapport à l'autre. En romancier conscient, il fonde son écriture sur le jeu des genres et de la tradition pour composer des romans où les êtres se perdent dans leurs représentations. En

artiste, il crée un univers d'instant et de formes que d'innombrables chemins traversent sans jamais le quitter. Ce jeu n'est ni gratuit, ni désordonné, ni offensif, ni futile : organisé par le texte, il produit une œuvre artistique, relativise tout concept et promet un exutoire à l'embarras philosophique.

Achmy HADJADJ-HALLEY

a soutenu une thèse le 27 juin 2003
sous la direction de Pierre Caizergues
sur le sujet : *Marguerite Yourcenar et la poésie : archéologie d'un silence*

Les membres du jury :

M^{me} Henriette Levillain, Professeur, Université Paris 4, Président ;
M. Rémy Poignault, Professeur, Université Clermont-Ferrand 2, Rapporteur ;
M^{me} Marie-Louise Audin, Professeur émérite, Université Montpellier 3 ;
M. Pierre Caizergues, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

De la lecture à la critique, de l'écriture à la traduction, *Marguerite Yourcenar et la poésie* analyse, dans toutes ses dimensions, la relation de l'écrivain avec l'art poétique. De la découverte de la poésie aux choix esthétiques de la maturité, du décryptage de ses propres poèmes à sa pratique de la traduction, de ses relations avec les poètes de son temps aux textes critiques qu'elle a consacrés à certains poètes, notre étude retrace l'itinéraire de Marguerite Yourcenar dans le mouvement de la poésie du xx^e siècle. Surtout reconnue comme romancière et mémorialiste, elle n'a pourtant cessé d'entretenir une relation féconde et privilégiée avec la poésie. À partir de l'analyse des nombreux points de contact entre l'écrivain et la poésie se dessine une dynamique particulière qui situe l'art poétique à la fois à la marge et au cœur de la vie et des écrits de Marguerite Yourcenar.

Claire LEFEVERE, épouse GUIZARD

a soutenu une thèse le 13 juin 2003
sous la direction de Jean-François Durand
sur le sujet : *La poétique de la répétition dans quatre œuvres de Claude Simon* : La Route des Flandres, Histoire, Les Géorgiques, L'Acacia

Les membres du jury :

M. Jean-Yves Laurichesse, Professeur, Université de Perpignan, Président ;
M. Christian Petr, Professeur, Université d'Avignon, Rapporteur ;
M. Jean-François Durand, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Entendue au sens élargi de ce qui retourne ou revient, sous une forme identique, analogique et équivalente, la répétition se révèle un ferment majeur des œuvres simoniennes, en particulier de *La Route des Flandres*, *Histoire, Les Géorgiques* et *L'Acacia*. Au niveau fictionnel, où la réitération de certaines manifestations textuelles symptomatise les carences d'un être vaincu dans un monde chaotique et insensé, la répétition est l'instrument stabilisateur d'une inscription identitaire, d'un nouvel ordre logique et d'une résolution herméneutique. Dans la narration où le ressassement fige un discours plombé par les traumatismes morbides, la ré-pétition d'une origine temporelle et causale fonde le mouvement régressif d'une parole généalogique, phylogénétique et mythique. Dans l'écriture enfin, la répétition pointe la nature profondément mimétique de la prose simonienne qui imite le réel et les signes littéraires trouvant ainsi dans la reproduction les conditions d'une production signifiante.

Régis LEFORT

a soutenu une thèse le 27 juin 2003
sous la direction de Pierre Caizergues
sur le sujet : *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*

Les membres du jury :

M^{me} Henriette Levillain, Université Paris 4, Président ;
M. Rémy Poignault, Professeur, Université Clermont-Ferrand 2, Rapporteur ;
M^{me} Marie-Louise Audin, Professeur émérite, Université Montpellier 3 ;
M. Pierre Caizergues, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Cette étude tente de mettre en évidence l'inscription, dans l'œuvre, d'un son de voix qui sans cesse fuit sa trace écrite. Ce mouvement permanent d'affleurement et de retrait se révèle dans un présent jaillissant. Un sujet, otage de la narration, finit par s'y abîmer. L'écriture devient en quelque sorte trace blanche dans la matière.

N'écouter que le rythme naissant, s'en allant, l'écrivain construit peu à peu dans l'espace textuel de ses premiers romans, ses premières pièces de théâtre et ses premiers poèmes, une mythologie personnelle qu'il ouvre, à partir du début des années 80, à une mythologie collective : avec le recours aux mythes d'Œdipe et d'Antigone il devient chaman. Par le chant, par la danse, deux voies, comme deux mises en abyme du fonctionnement de l'écriture, l'aède, le danseur plongent dans le chant profond ou la danse profonde et dans cette profondeur retrouvent « le centre et l'image primordiale », « le son initial de l'être », « l'espérance ascensionnelle du mouvement ».

Le mythe, personnel ou collectif, n'épuise cependant pas la richesse d'une œuvre qui en appelle en outre aux religions dans un savant syncrétisme. Ces religions se rejoignent dans l'espace sacré du texte, dans un « sacré dans la langue » du poème. L'entreprise du poète obéit alors à « la nécessité du dire l'indicible... avec les moyens du langage pour le dicible ». L'originel de son écriture est l'expérience même de cet indicible, celle qu'il fait dans son combat de scribe, celle que le lecteur fait à sa suite et dont l'espérance est celle de l'arbre : « l'ampleur végétale ».

Dès la première lecture, il semble évident que le point central de l'œuvre est l'originel, à la fois point de convergence et lieu natif d'où elle s'irradie. Ce point pourrait ressembler à l'Aleph de Borges ou à ce point qui est Dieu chez Jabès : « Dieu, El, pour se révéler, se manifesta par un point » (Edmond Jabès, *El ou le dernier livre*, Paris, Gallimard, 1973, p. 7). Originel et non pas origine, car l'origine, point de départ, s'opposerait à la fin. L'origine serait trop proche également de ce qui provoque l'apparition d'un phénomène, soit la cause, quand l'originel est davantage cause de soi. Originel pour sa proximité de sens avec orient (*oriri* latin), un « s'élancer hors de » dans la permanence du mouvement de naître, inachevé et inachevable. L'originel, comme un suspens frappé de la certitude d'une incertitude.

L'originel choisi comme problématique pour l'étude d'une œuvre peut surprendre. En effet, il n'est ni une notion critique, ni un thème. En revanche, il indique clairement un traitement particulier de l'espace et du temps. Selon Bauchau, « le plus originel est une écriture » (Henry Bauchau, *L'Écriture à l'oreille enfantine, Études freudiennes* 26/novembre 1985, pp 174-175). De fait, il s'agit de rejoindre un espace et un temps d'avant les commencements, un *avant* source d'un art que l'on peut rapprocher de l'art éternel du poète voyant chez Rimbaud.

Porté par l'errance et l'espérance, l'écrivain explore un verbe proche du Verbe divin, un verbe de l'*avant*, l'originel. Unissant mythe, psychanalyse et religieux, il parvient à la « maison du temps ». Ouvrant l'espace littéraire à l'indicible, il ouvre avec son lecteur un entretien infini.

Emma PALLARÈS

a soutenu une thèse le 11 janvier 2003

sous la direction de Jean-Claude Blachère

sur le sujet : *La fuite autobiographique dans les récits de Philippe Soupault*

Les membres du jury :

M. Christian Petr, Professeur, Université d'Avignon, Président ;

M^{me} Myriam Boucharenc, Maître de Conférences habilitée, Université de Limoges, Rapporteur ;

M. Jean-François Durand, Professeur, Université Montpellier 3 ;

M. Jean-Claude Blachère, Professeur émérite, Université Montpellier 3
lui ont décerné la mention Très Honorable.

La lecture des récits, des nouvelles et des romans de Philippe Soupault, éclairée par ses textes plus traditionnellement autobiographiques — journaux, mémoires, entretiens — révèle une pratique originale de l'autobiographie. Au lecteur averti de déjouer les pièges de la dissimulation instaurée par Soupault. Au-delà des modalités de la fuite — mythe du raté, refus du souvenir, personnages-modèles — se manifeste une écriture de soi. L'œuvre résonne comme un manifeste de l'oubli ; la notion d'autofiction fournit une grille de lecture. Elle permet de déceler dans la tentative romanesque — empreinte de l'époque et des séquelles surréalistes –, une fictionnalisation du moi de l'auteur. Le lecteur devient interprète de celui qui, même sous des masques divers, reste présent dans son œuvre.

Doctorat de Littératures françaises et comparées, Arts du spectacle, Musicologie, option : Littérature comparée

Lambert BARTHÉLÉMY

a soutenu une thèse le 22 novembre 2003

sous la direction de Michel Collomb

sur le sujet : *Fictions contemporaines de l'errance (Peter Handke, Cormac Mc Carthy, Claude Simon)*

Les membres du jury :

M. Jean-Pierre Morel, Professeur, Université Paris 3, Président ;

M^{me} Jeanne-Marie Clerc, Professeur, Université Montpellier 3, Rapporteur ;

M. Michel Brandy, Professeur, Université Montpellier 3 ;

M. Gérard Stieg, Professeur, Université Paris 3 ;

M. Michel Collomb, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Ce travail s'interroge sur la mise en fiction de l'errance dans les romans de Peter Handke, Cormac Mc Carthy et Claude Simon. Il aborde tout d'abord l'errance en tant qu'expérience fictive, en propose une caractérisation à partir de quatre notions principales : l'évasion, le dédoublement, la désorientation, la désynchronisation. L'étude s'attache dans un second temps à la configuration de cette expérience, proposant une analyse des principaux procédés poétiques par lesquels l'errance saisit l'écriture : l'exubérance lexicale et syntaxique, la très large dominance du descriptif, l'indétermination

du sens produite par l'agencement d'ellipses, par la dispersion de l'information, et par un régime énonciatif marqué par l'hypothèse, toutes ces qualités contribuent à la délinéarisation du texte. Dans la foulée de cette approche poétique, un troisième moment s'attache à l'analyse des relations intertextuelles qui structurent très densément les œuvres des trois romanciers, et permettent de penser l'errance en termes de déplacement textuel ou de dérivation.

Anastasia BISTA

a soutenu une thèse le 9 décembre 2003
sous la direction de Jean-François Durand
sur le sujet : *Subversion par la parole, la quête et l'énonciation : l'accueil critique du personnage féminin dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun en France et au Maroc de 1981 à 1996.*

Les membres du jury :

M^{me} Pierrette Renard, Professeur, Université Grenoble 3, Présidente ;
M. André Not, Professeur, Université Aix-Marseille 1, Rapporteur ;
Jean-François Durand, Professeur, Université Montpellier 3
lui ont décerné la mention Honorable.

L'origine et les études de Tahar Ben Jelloun, le nombre important des critiques consultées imbibées par l'esprit occidental et l'importance du personnage féminin dans l'œuvre romanesque de l'auteur m'ont incitée à entamer cette étude, ayant comme but d'examiner les paramètres à partir desquels fut analysé le personnage féminin par les critiques consultés convergeant vers la révolte à travers la parole et la quête dans leur sens psychanalytique. [Bases théoriques : « Sens et non-sens de la révolte » de Julia Kristeva et « La théorie de la réception » de H.R. Jauss.]

Le personnage féminin chez l'auteur est marqué par la vacuité. Chargée d'importance subvertive, la prise de parole se dresse contre la configuration ancestrale de la mémoire selon la vision nietzschéenne, permettant le renouvellement du sujet. Ce qui m'a permis de constater que la reprise de la révolte prend la forme sublime que devient l'art. Le personnage féminin redevient subversif par l'énonciation ; ce qui prouve que l'auteur est un artiste, avant tout.

Jules KEMPF-ROCHD

a soutenu une thèse le 23 mai 2003
sous la direction de Guy Dugas
sur le sujet : *Études critique et génétique de Sud-Oranais d'Isabelle Eberhardt*

Les membres du jury :

M. Pierre Citti, Professeur, Université Montpellier 3, Président ;

M^{me} Soumyah Ammar Khodja, Maître Assistante, Docteur, Université d'Alger (Algérie), Rapporteur ;

M. Guy Dugas, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Au début du xx^e siècle, situation politique et économique de l'Algérie. Position de l'auteur sur l'enseignement des filles, l'affaire de Margueritte et de la pénétration au Sahara. Notice biographique, influence des séjours en Algérie en 1897 et au Sahara en 1900. Après l'exil marseillais, installation définitive en Algérie (1902). Histoire du manuscrit et sa présentation, bilan du reclassement. Analyse *Notes de route* et *Dans l'ombre chaude de l'Islam*, publiées par V. Barrucand : changements des titres, modifications du texte, de la ponctuation et des nouveaux chapitres. Analyse de la version de *Sud-Oranais*, dans *Écrits sur le sable*, (études des modifications et des améliorations). Critique génétique : analyse des variantes imprimées, des brouillons et variantes manuscrites. Originalité du style d'Isabelle Eberhardt par rapport à Pierre Loti, recherches antérieures et analyse comparative des deux styles dans six types de phrases les plus employées. Comparaison avec *Le jardin de la mort* de Louis Bertrand.

Tae Hoon KIM

a soutenu une thèse le 14 juin 2003

sous la direction de Michèle Weil

sur le sujet : *La structure dialogique dans les drames et les romans de Diderot*

Les membres du jury :

M. Jean-Noël Pascal, Professeur, Université Toulouse 2, Président ;

M. Dominique Triaire, Professeur, Université Montpellier 3, Rapporteur ;

M. Claude Lauriol, Professeur honoraire, Université Montpellier 3 ;

M. André Magnan, Professeur, Université Paris 10 ;

M^{me} Michèle Weil, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Les œuvres de Diderot se caractérisent par le dialogue. Il existe une tradition du dialogue philosophique à travers tout le xviii^e siècle. Cependant, Diderot n'est pas un simple successeur de cette tradition. Tandis que, chez la plupart des philosophes des Lumières, le dialogue est considéré comme un outil pour donner des leçons, Diderot l'adopte pour montrer des idées contradictoires de lui-même et de son époque. Dans ses œuvres dramatiques et romanesques, ses héros font entendre des voix indépendantes de celle de

l'auteur et possèdent leurs propres idées souvent opposées à celles du dernier. En ce sens, ses œuvres sont polyphoniques. Les dialogues se déploient sur plusieurs plans sans se réduire à la conversation entre les personnages et s'étendent jusqu'aux dialogues entre les textes, entre les discours et entre les genres. C'est là que se trouve l'intertextualité. En se référant aussi à la tradition carnavalesque et au plurilinguisme, Diderot réalise ses œuvres originales.

Toshio TAKEMOTO

a soutenu une thèse le 20 décembre 2003
sous la direction de Gérard Siary
sur le sujet : *Image et fonction de l'Occident dans l'œuvre romanesque d'Endô Shūsaku*

Les membres du jury :

M. Jean-François Vergnaud, Professeur, Université Montpellier 3, Président ;

M. Alain Rocher, Professeur, Université Bordeaux 3, Rapporteur ;

M. André Włodarczyk, Professeur, Université Lille 3

M. Gérard Siary, Maître de Conférences habilité, Université Montpellier 3
lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Porteur des valeurs morales, l'étranger permet à Endô d'interroger la psyché nippone.

Partant du malaise du Japonais en Occident, il oppose le pécheur français au Nippon n'ayant pas le sens des fautes, décrit des Japonais qui peinent à communiquer avec autrui, et confronte le missionnaire occidental pharisien zélé au prêtre japonais inerte. Il dépeint aussi un Français servant de parangon à la mauvaise conscience du Nippon. Ailleurs, il décrit une France qui signale au Japonais leur clivage. Après avoir mis la faiblesse au cœur de la sensibilité religieuse nippone, mêlée du sentiment de culpabilité, il représente la rencontre du Japon et de l'Occident. Enfin, il offre l'image du Gange amorçant le changement salutaire d'une Japonaise.

Si le missionnaire occidental révèle l'immoralité ou l'amoralité du Nippon, l'étranger païen contribue à l'apparition d'une conscience morale chez ce dernier. Quand le missionnaire perd sa vigueur, il opère une japonisation de Jésus, homme de douleur.

Doctorat de Littératures françaises et comparées, Arts du spectacle, Musicologie, option : Musicologie

Béatrice PRIORON, épouse PINELLI

a soutenu une thèse le 17 décembre 2003

sous la direction de Josiane Mas

sur le sujet : *Le Juif errant de Fromental Halévy : un grand opéra français au début du Second Empire*

Les membres du jury :

M. Alain Vaillant, Professeur, Université Montpellier 3, Président ;

M. Jean-Claude Yon, Maître de Conférences, Université de Versailles/Saint Quentin-en-Yvelines, Rapporteur ;

M. Paul Prevost, Professeur, Université de Metz ;

M. Herbert Schneider, Professeur, Universität des Saarlandes (Allemagne) ;

M^{me} Josiane Mas, Professeur honoraire, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Créé le 23 avril 1852 à l'Opéra de Paris, *Le Juif errant* de F. Halévy sur un livret d'E. Scribe et J.H.V. Saint-Georges, est considéré ici comme l'emblème du courant opératique français légendaire et fantastique. Reflet de l'activité lyrique, de la sensibilité et du goût du public français autour des années 1850, le juif errant est l'œuvre d'une époque. Son succès tient également à la réunion des meilleures interprètes du moment, à l'introduction des très controversés sax-tubas, à une mise en scène emphatique avec des costumes et décors somptueux et des effets de lumière. La presse s'en est largement fait l'écho. Née de la rencontre entre plusieurs adaptations du mythe, notamment celle d'Eugène Sue et des plaintes populaires du XVIII^e siècle et bâtie sur des formes musicales traditionnelles, l'œuvre est principalement fondée sur les thèmes induits par le caractère même du juif errant, le temps et le fantastique qui en reliant vers, situations et décors, créent une émotion certaine.

Doctorat de Sciences du langage

Pierre CARRÈRE

a soutenu une thèse le 7 juillet 2003

sous la direction de Michèle Verdelhan

sur le sujet : *L'album de littérature de jeunesse au cycle des apprentissages fondamentaux. Étude sémio-linguistique et implications didactiques pour apprendre à lire*

Les membres du jury :

M. Jean-Marie Prieur, Professeur, Université Montpellier 3, Président ;
M. Francis Grossmann, Professeur, Université Grenoble 3, Rapporteur ;
M^{me} Claudine Garcia-Debanc, Professeur, IUFM, Toulouse ;
M^{me} Michèle Verdelhan, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

L'album de littérature de jeunesse associe lecture et littérature aux sources du savoir-lire. Réévaluer sa fonction didactique dans les conduites d'apprentissage de l'écrit et de l'écriture revient à déterminer les apports spécifiques de ce support — en termes d'*exigence* mais aussi de *facilitation* — à la formation de l'apprenti lecteur. La structure iconotextuelle développe souvent des messages d'une réelle consistance sémantique ; elle constitue la forme première d'une littérature qui fait de l'apprenant un narrataire authentique. Quant à l'inflexion rhétorique conjointe des systèmes linguistique et visuel, elle produit une signalétique accrue des unités et des structures. Il s'ensuit un apprentissage dynamique du lecteur qui outrepassé le déchiffrement pour s'investir dans une œuvre, afin d'y développer des stratégies inférentielles et interprétatives. L'argumentaire de la thèse s'appuie sur les sciences du langage, qu'il s'agisse d'analyse structurale du support ou d'interlocution littéraire.

Armelle CASSANAS

a soutenu une thèse le 13 décembre 2003

sous la direction de Paul Siblot

sur le sujet : *L'actualisation nominale en contexte visuel. Comment les pancartes organisent le réel*

Les membres du jury :

M^{me} Jeanne-Marie Barbéris, Professeur, Université Montpellier 3, Président ;

M. Georges Kleiber, Professeur, Université Strasbourg 2, Rapporteur ;

M. Bernard Bosredon, Professeur, Université Paris 3 ;

M^{me} Catherine Détrié, Maître de Conférences habilitée, Université Montpellier 3 ;

M. Paul SIBLOT, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Nous abordons la problématique de la nomination en contexte visuel à partir d'une analyse de la production de sens des pancartes du bord des routes. Nous présentons dans une première partie un compte-rendu des approches du contexte en linguistiques, puis des classifications par les sémiologues et les sémioticiens des différentes relations qu'entretiennent le texte et le sens

visuel. Pour l'analyse linguistique des pancartes, nous considérons leurs syntagmes nominaux comme le produit d'une énonciation dont nous retraçons les différentes étapes d'approche du contexte par le concept d'actualisation. Nous nous basons pour cela sur les travaux accomplis sur l'actualisation nominale dans le cadre praxématique. Afin de juger de l'actualisation praxématique en fonction d'un contexte visuel, nous étudions la nature et le fonctionnement des programmes de sens, à partir des données des recherches en cognition. Nos questionnements se concentrent sur les relations entre vision et perception, entre perception et traitement de l'information puis entre perception et catégorisation. Nous proposons une articulation entre ces données et le processus d'actualisation, en intégrant le positionnement du sujet énonciateur.

Damien CHABANAL

a soutenu une thèse le 16 décembre 2003

sous la direction de Pierre Dumont

sur le sujet : *Un aspect de l'acquisition du français oral : la variation socio-phonétique chez l'enfant francophone*

Les membres du jury :

M^{me} Michèle Verdelhan, Professeur, Université Montpellier 3, Président ;

M. François Wioland, Professeur, Université Strasbourg 3, Rapporteur ;

M. Philip Carr, Professeur, Université Montpellier 3 ;

M. Jean-Pierre Chevrot, Professeur, Université Grenoble 3 ;

M. Pierre Dumont, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Cette recherche a pour objet de suivre le jeune locuteur francophone au cours de ses acquisitions phonologiques tardives. Afin de mieux comprendre le développement de l'activité phonologique, nos travaux ont porté sur l'apprentissage de la liaison et des liquides à partir d'une étude longitudinale (deux enfants issus de milieux sociaux très contrastés et enregistrés de 40 à 50 mois) et d'un point de comparaison transversal (24 enfants âgés de 8 ans originaires également de milieux sociaux différents).

Une grande attention a été prêtée à la variation présente dans les différents corpus. L'observation de formes variantes suggère que l'acquisition est un processus complexe reposant sur divers types de contraintes : articulatoires, sociales, cognitives. En effet, d'une part on a pu observer que la variation était plus manifeste pour la production de phonèmes plus complexes sur le plan articulatoire. D'autre part, les enfants bénéficiant d'un bain linguistique plus favorable se sont montrés plus en adéquation avec la norme orale. Enfin, d'un point de vue cognitif, il semblerait que seule la mémoire soit au départ au centre des apprentissages (acquisition de type

lexicale). Nous avons également souscrits à l'hypothèse selon laquelle l'enfant serait sensible aux régularités statistiques du langage à partir du contact avec sa langue. Au-delà de la description précise de la variation phonétique chez le jeune sujet francophone et des différents facteurs qui la conditionne, cette étude a aussi permis de confirmer l'importance d'une pratique capitale pour les recherches en acquisition du langage : axer la recherche sur les différentes facettes du sujet en développement en favorisant une approche interdisciplinaire.

Raul LILO

a soutenu une thèse le 15 décembre 2003
sous la direction de Michèle Verdelhan
sur le sujet : *La mobilité lexicale en français et en albanais contemporains.*
Étude linguistique et didactique

Les membres du jury :

M. Teddy Arnavielle, Professeur, Université Montpellier 3, Président ;
M^{me} Drita Hadaj, Professeur, Université de Tirana (Albanie), Rapporteur ;
M^{me} Sylvianne Rémi-Giraud, Professeur, Université Lyon 2 ;
M^{me} Michèle Verdelhan, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

La métamorphose prodigieuse des sociétés, dans une foule de domaines, contraint les langues modernes à s'ajuster sans cesse à de nouveaux besoins langagiers. La langue française et la langue albanaise ne font pas exception à la règle, en cette fin de siècle. Toute langue vivante intègre un composant néologique, faute duquel elle ne pourrait pas suivre l'évolution de la société. À réalité nouvelle, vocable nouveau : lorsque la vie politico-sociale est modifiée, une nuance de la pensée entérinée, un objet créé, une invention technique réalisée, une découverte scientifique opérée, il faut bien lui attribuer une dénomination, trouver un signifiant à coller sur ce nouveau signifié. L'impulsion qui déclenche l'apparition d'un néologisme se situe dans la communication, lorsqu'un locuteur a l'impression que le stock d'unités lexicales dont il dispose à un moment donné ne lui fournit pas le vocable adéquat à son propos. Donc, le néologisme est d'abord un fait de discours. Par la suite, selon les cas, les néologismes tombent en désuétude ou s'infiltrant dans la langue ; une fois entrés dans les dictionnaires de langue généraux, ils commencent à perdre leur nature néologique. À toute époque de l'histoire du Français et de l'Albanais, il y a eu des néologismes. Mais, seules nous frappent les nouvelles unités lexicales qui nous sont contemporaines. La néologie est immanente à la langue. Écrire l'histoire d'une langue, c'est décrire l'histoire de sa néologie. Les nouveaux vocables, qui illustrent la néologie, relèvent de trois grands groupes : la néologie de forme, la néologie par

emprunt et la néologie de sens. Grâce à ces procédés de la néologie lexicale, sans cesse renouvelés et qui de plus en plus souvent lancent un défi aux lois de la langue, le Français et l'Albanais contemporains font preuve d'une vitalité sans pareille tout en essayant de résister en même temps aux déferlements étrangers. Par ailleurs, vu les difficultés rencontrées par les apprenants albanophones en matière de néologie lexicale, il faut qu'elle trouve sa place dans l'enseignement du vocabulaire.

Doctorat d'Études anglo-américaines

Agnès BOYER, épouse LAFONT

a soutenu une thèse le 20 décembre 2003

sous la direction de Yves Peyré

sur le sujet : *Visages de Diane dans le théâtre élisabéthain et jacobéen (1560-1616). Réfections poétiques du mythe*

Les membres du jury :

M. Jean-Paul Débax, Professeur émérite, Université Toulouse 2, Président ;

M^{me} Anny Crunelle, Professeur, Université Paris 10, Rapporteur ;

M. François Laroque, Professeur, Université Paris 3 ;

M. Jean-Marie Maguin, Professeur émérite, Université Montpellier 3 ;

M. Jean-Pierre Maquerlot, Professeur émérite, Université de Rouen ;

M. Yves Peyré, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Le mythe de la triple déesse Diane sur terre, mais aussi Hécate aux Enfers et Phoebé au ciel, jouit d'une réelle vogue dans le théâtre anglais de la Renaissance et du début du XVII^e siècle. L'étude de l'apport de l'héritage antique et des gloses médiévales de l'*Ovide moralisé* dans l'élaboration du portrait de la délienne a conduit à étudier une image mythique composite, sans cesse changeante. Comment s'opèrent les réfections entre genre poétique, mythographique et dramatique (*transvestitio* du mythe) et en quoi l'utilisation de ce mythe est-elle révélatrice de la création et du fonctionnement des insertions fabuleuses dans le texte de théâtre écrit et joué ? L'étude de Diane, dans le contexte cynégétique (en association avec les figures d'Actéon, d'Hippolyte, d'Orion, de Méléagre ou encore d'Atalante ou de Callisto) a permis d'étudier certains mécanismes de réfection poétique : le parallélisme ou l'opposition entre les scénarios mythiques, l'adjonction ou la troncation des mythèmes. Les jeux incessants entre chasse et chasse d'amour ont permis d'analyser les subtils rapports d'interchangeabilité entre Diane et Vénus elles-mêmes, mais dans les couples qu'elles forment respectivement avec Endymion et Adonis. Version ovidienne et version non-ovidienne

se conjuguent pour illustrer de nouvelles métamorphoses. Par ailleurs, la chaste chasserresse constitue une forme idéale pour poser diverses questions qui animent la scène élisabéthaine : par la simple présence ou mention de son Corps interdit, mais si désirable, les passions pour le plaisir, pour le pouvoir ou pour le désir de connaissance s'éveillent. Elle permet en outre, dans les célébrations officielles, d'esquisser un portrait équivoque d'Élisabeth I^{re}. Enfin, l'insistance des regards portés sur son corps virginal pose la question de la chasteté même de ce regard. Hiéroglyphe d'un savoir caché, elle est la médiatrice entre divers plans de représentation.

Sophie CHIARI-LASSERRE

a soutenu une thèse le 19 décembre 2003

sous la direction de Yves Peyré

sur le sujet : *L'image du labyrinthe dans la culture et la littérature de la Renaissance anglaise : origines, diffusion, appropriations et interprétations*

Les membres du jury :

M. Louis Roux, Professeur, Université de Saint-Étienne, Président ;

M. François Laroque, Professeur, Université Paris 3, Rapporteur ;

M. Jean-Marie Maguin, Professeur émérite, Université Montpellier 3 ;

M. Jean-Pierre Maquerlot, Professeur, Université de Rouen ;

M. Yves Peyré, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Les seizième et dix-septième siècles anglais révélèrent une culture de l'oblique, en marge de l'Europe. Les Élisabéthains façonnèrent une esthétique labyrinthique, puisant dans le réservoir mythologique des Anciens à l'instar d'Hérodote, premier historien à mentionner le mythe dans une description des pyramides d'Égypte, mais aussi de Pline, d'Ovide ou de Plutarque. Les traducteurs renaissants des sources antiques amplifièrent la résonance de l'image, alors que de nombreux poètes s'accaparaient eux aussi de la légende des méandres en faisant fructifier leur héritage médiéval. Le motif du dédale, polymorphe, fut alors sécularisé, complexifié, et remodelé par les auteurs de manuels sur l'art des jardins qui, inspirés par les énigmatiques écrits de Francesco Colonna à la fin du quinzième siècle, créèrent à partir de l'*Hypnerotomachia Poliphili* des voies multiples, loin des chemins unicursaux qui, jadis, ornaient le sol des cathédrales et les marges des manuscrits transmis par les clercs. En outre, sous le règne d'Élisabeth, la vogue des emblèmes privilégia la notion de secret, étroitement lié au motif crétois. Le labyrinthe, refuge des amours interdites, vint parallèlement se glisser dans les plus belles pages de la poésie renaissante. Il fut par la suite mis en valeur sur la scène, grâce aux arabesques des danseurs,

notamment décrites par Ben Jonson, ou par les dramaturges, de Shakespeare à Beaumont et Fletcher. La légende du « maze », terme populaire, ou du « labyrinth », mot aux connotations savantes, généra des mises en scène tantôt comiques, tantôt tragiques, parfois tragi-comiques. Toutes, aujourd'hui encore, s'avèrent surprenantes, subversives et surtout, révélatrices de représentations mentales bien particulières. Parce que se développa aux seizième et dix-septième siècles un dense réseau métaphorique tissé à partir d'un symbole ambigu, harmonieux et attractif, ou chaotique et répulsif, il importe aujourd'hui de relire, et mieux encore, de redécouvrir la valeur polysémique des textes palimpsestes de la Renaissance anglaise par le truchement du mythe dédaléen. Les grands thèmes existentiels, relus de manière euphorique ou dysphorique, furent abordés grâce au symbole : les détours de la passion, les filets rhétoriques, les méandres religieux, les déviations existentielles ou les impasses du pouvoir devinrent des sources d'inspiration intarissables pour les artistes, car elles renforçaient chaque jour davantage la multiplicité des voies dramatiques. Aussi semble-t-il désormais pertinent, à partir d'une méthodologie axée sur les circonvolutions antiques, d'ouvrir de nouvelles voies d'accès au monde des contemporains de Shakespeare.

Geneviève DUCROS

a soutenu une thèse le 6 mai 2003

sous la direction de Christine Reynier

sur le sujet : *Les figures du Baroque dans l'œuvre romanesque de Virginia Woolf*

Les membres du jury :

M^{me} Chantal Delourme, Professeur, Université Paris 10, Président ;

M^{me} Catherine Lanone, Professeur, Université Toulouse 2, Rapporteur ;

M. Alain Blayac, Professeur, Université Montpellier 3 ;

M^{me} Christine Reynier, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable.

Les figures du Baroque dans l'œuvre romanesque de Virginia Woolf dessinent l'envers d'une société patriarcale impitoyable à l'égard de ses minorités (femmes, artistes, enfants, « fous ») et d'une tradition littéraire soi-disant réaliste. L'analyse de ces figures — pli, spirale, ellipse, anamorphose, métamorphose, métaphore, allégorie, Mélancolie, Narcisse, Androgyne — très présentes dans la littérature baroque européenne et avec lesquelles la sensibilité artistique de la romancière entra en empathique résonance, conduit à mettre au jour la quête qu'informe une écriture poétique, indice d'une révolution esthétique et éthique.

Car la subversion s'inscrit dans le texte par effraction et infraction du langage androcentré et totalitaire : la question se pose alors de la pertinence de

la notion du genre de l'écriture woolfienne. Celle-ci expose les cadres coercitifs de la représentation traditionnelle du langage et, par le langage, du monde — en conférant au signifiant son autonomie, disjoint du signifié ; en redoublant et dédoublant à l'infini les topoï dramatiques ; en faisant de l'espace un texte. L'écriture woolfienne mine ainsi les carcans sociaux et idéologiques et libère une parole créatrice, plurivocale, poly-générique et non-directive. L'œuvre romanesque de Virginia Woolf s'approche alors au plus près d'un langage pré-historique et pré-langagier qui hante les profondeurs du texte et abrite les figures du désir de l'écriture et de la vie.

Jean-Claude MAILHOL

a soutenu une thèse le 13 décembre 2003
sous la direction de Yves Peyré
sur le sujet : *La tragédie domestique élisabéthaine : contexte éthique et perspectives esthétiques*

Les membres du jury :

M^{me} Danièle Berton, Professeur, Université de Saint-Étienne, Président ;
M. Charles Whitworth, Professeur, Université Montpellier 3, Rapporteur ;
M. Jean-Paul Débax, Professeur émérite, Université Toulouse 2 ;
M. Yves Peyré, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable.

La tragédie domestique élisabéthaine met en scène la vie conjugale du citoyen de la classe moyenne : image du bonheur édénique promis par les ouvrages de conduite puritains, ou avant-goût des enfers ? Derrière cette question : la femme. Est-elle toujours conforme aux vieux stéréotypes idéalisés de Lucrece ou de Griselda ? Les pièces proposent une image ambivalente de l'héroïne.

Ce théâtre avait un rôle d'édification. Les auteurs respectent en apparence la convention imposée, en présentant une grille homilétique immuable. Mais l'art impertinent des dramaturges bouscule l'ordre et les certitudes du discours moral. Un éventail d'images et de métaphores crée une esthétique du brouillage et de la confusion. La tragédie domestique brosse le tableau d'un univers sombre, où l'image de la chute dans le néant se substitue à la reconfortante évocation d'une ascension sublimée.

David REES

a soutenu une thèse le 30 mai 2003
sous la direction de Jacky Martin
sur le sujet : *Analyse socioculturelle du discours de négociation au sein des dyades LNN-LNN*

Les membres du jury :

M. Jean-Paul Narcy-Combes, Professeur, Université de La Rochelle, Président ;

M. Roger Burbaud, Inspecteur pédagogique, Poitiers, Rapporteur ;

M^{me} Shaeda Isani, Maître de Conférences, Université Grenoble 3 ;

M. Jacky Martin, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable.

Le propos de cette étude est d'établir que l'analyse du discours produit par les dyades LNN-LNN met en lumière le processus d'échafaudage mutuel qui se met en place par la négociation.

Les théories sur la négociation et l'échafaudage mutuel semblent indiquer que les séquences de négociation provoquées par les échecs de communication qui surviennent dans les discours entre locuteurs non natifs, jouent un rôle très important dans l'acquisition d'une langue étrangère. La présente étude s'appuie sur les transcriptions de plusieurs heures d'enregistrement effectué auprès d'étudiants de l'Institut National d'Horticulture d'Angers travaillant en binômes. Les codes de transcription servant de support à l'analyse ont été élaborés par l'auteur et sont une adaptation de codes utilisés dans de précédentes recherches. L'analyse révèle le large usage qui est fait du processus dynamique de négociation et d'échafaudage mutuel mais ne peut apporter de preuves tangibles attestant que le discours au sein de dyades LNN-LNN conduit sur le long terme à une acquisition de la langue seconde.

Doctorat d'Études romanes, option : Études hispaniques

Rudy CHAULET

a soutenu une thèse le 13 décembre 2003

sous la direction de Raphaël Carrasco

sur le sujet : *Violence et société en Vieille-Castille à l'époque des Habsbourg.*

Étude des demandes de pardons pour homicide (1564-1700)

Les membres du jury :

M. Claude Chauchadis, Professeur, Université Toulouse 2, Président ;

M^{me} Anita Gonzalez, Professeur, Université Montpellier 3, Rapporteur ;

M^{me} Annie Molinié, Professeur, Université Paris 4 ;

M. Raphaël Carrasco, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

À partir de pardons accordés par la monarchie habsbourgeoise entre 1564 et 1700, un corpus de 453 homicides commis en Castille et Léon a été constitué.

Prérogative royale, la grâce est accordée, parfois contre une somme d'argent, à condition que le pardon de la famille (*aparamiento*) ait été précédemment octroyé. Ce qui intègre des modes d'arrangement infrajudiciaires aux procédures juridiques officielles. La base de données constituée avec les procès accompagnant la demande de pardon, on peut observer que les bénéficiaires sont plutôt des possédants, citadins, qui règlent leurs comptes majoritairement dans la rue, le soir venu, à l'épée et frappent leurs adversaires plutôt à la tête et à la poitrine. Les coups sont mortels dans la majorité des cas. Les motifs de la violence, s'ils peuvent être de nature réactionnelle, sont souvent le résultat de rituels dans lesquels l'application du code de l'honneur joue un rôle prépondérant.

Éliane JUQUEL

a soutenu une thèse le 29 novembre 2003

sous la direction de Raphaël Carrasco

sur le sujet : *Expérience et expressions du désir dans le troisième abécédaire de Francisco de Osuna (1527). Théologie affective et auto-réforme de l'église espagnole*

Les membres du jury :

M^{me} Annie Molinié, Professeur, Université Paris 4, Président ;

M^{me} Marie-Catherine Barbazza, Professeur, Université Montpellier 3, Rapporteur ;

M. Felipe Pedraza, Professeur, Université de Castilla-la-Mancha (Esp.) ;

M. Raphaël Carrasco, Professeur, Université Montpellier 3 ;

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Le Troisième abécédaire spirituel du franciscain F. de Osuna (Tolède, 1527), est le fleuron de la théologie affective espagnole. Cette voie spirituelle non scolastique propose aux futurs « recueillis » l'accès à la contemplation pour tous, mais revendique contrairement aux illuministes, une exigeante ascèse fondée sur des exercices spirituels. Dans une période de crise majeure pour l'Église mais avant le schisme que signifiera la Réforme, Osuna, qui s'attache à distinguer la *Philosophia Christi* érasmiennne de la *Theologia cordis*, fait de celle-ci un projet évangélique ambitieux d'auto-Réforme de l'Église par l'auto-réforme des cœurs. Osuna « met en scène », métaphoriquement, le triomphe de l'amour et du désir dans l'instauration du paradis intérieur et « portable ». C'est ainsi que, plusieurs décennies avant les grandes réalisations littéraires et picturales du Baroque, commence à s'incarner sous la plume de notre franciscain, l'immense entreprise de *Propaganda fidei* de la Contre-Réforme.

Doctorat d'Études romanes, option : Études hispano-américaines

Michaël COLLADO

a soutenu une thèse le 8 novembre 2003

sous la direction de Jean Franco

sur le sujet : *Paco Ignacio Taibo II et le roman policier : de la défaite de la justice à la gloire de l'énigme*

Les membres du jury :

M. Yves Aguila, Professeur, Université Bordeaux 3, Président ;

M. Nestor Ponce, Professeur, Université de Rennes 2, Rapporteur ;

M^{me} Adriana Castillo De Berchenko, Professeur, Université Aix-Marseille 1 ;

M. Jean Franco Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Le roman policier est l'illustration fictive d'une justice toujours victorieuse dans son combat face au crime et le succès très relatif du genre au Mexique montre que la société mexicaine ne peut être le réceptacle d'une telle idéologie. Néanmoins, P.I. Taibo a su, contre toute logique historique, réconcilier le genre et ce pays. Au travers de *Cosa fácil*, *La Vida misma* et *Cuatro manos*, le manichéisme du roman policier laisse peu à peu place à un brouillage axiologique plus adapté aux mentalités collectives mexicaines. Parallèlement, l'énigme, suivant le cours de stérilisation du thème de l'enquête, disparaît des intrigues. Or, ce phénomène a lieu alors même que la structure énigmatique se complexifie. *Cuatro manos* représente donc l'échec de la justice et la quintessence structurelle de l'énigme. Il est aussi une tentative d'appropriation littéraire et de réorganisation de la vision structurée qu'entraîne la profusion communicationnelle postmoderne.

Raul DE AGUINAGA

a soutenu une thèse le 10 janvier 2003

sous la direction de Catherine Berthet-Cahuzac

sur le sujet : *Analyse sociocritique de la publicité télévisée du PRONASOL*

Les membres du jury :

M. Edmond Cros, Professeur émérite, Université Montpellier 3, Président ;

M. Jacques Poulet, Professeur, Université Lyon 2, Rapporteur ;

M^{me} Michèle Soriano, Professeur, Université Toulouse 2 ;

M^{me} Catherine Berthet-Cahuzac, Maître de Conférences habilitée, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Vingt-quatre heures après avoir pris le pouvoir comme président de la République mexicaine, Carlos Salinas de Gortari instaure, le 2 décembre 1988, le *Programa Nacional de Solidaridad* (programme national de Solidarité) mieux connu sous le nom de PRONASOL. Présenté comme un moyen d'améliorer la vie des plus pauvres et comme un dialogue direct entre le président et le peuple, PRONASOL devient très vite le programme gouvernemental qui bénéficie de la plus large publicité pendant tout le mandat de Salinas. L'analyse sociocritique des spots publicitaires de ce programme fait apparaître une stratégie idéologique qui vise à effacer l'image traditionnelle du PRI, y compris celle qui correspond à la culture de la Révolution, et qui transcrit l'impact d'un projet néo-libéral perceptible dans les structures textuelles et prenant pour cible la notion d'« État-Providence ».

Françoise GRIBOUL

a soutenu une thèse le 13 décembre 2003
sous la direction de Milagros Ezquerro
sur le sujet : *José Agustín et la contre-culture mexicaine (1664-1978)*

Les membres du jury :

M. Guy Thiébaud, Professeur, Université de Dijon, Président ;
M^{me} Florence Olivier, Professeur, Université Paris 12, Rapporteur ;
M^{me} Élisabeth Pagnoux, Maître de Conférences, Université Paris 13 ;
M^{me} Milagros Ezquerro, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Cette thèse propose une analyse des œuvres — romans théâtre, nouvelles — contre-culturelles de l'auteur mexicain José Agustín en les situant dans le contexte politique, social, musical et littéraire du Mexique entre 1964 et 1978. Cette analyse essaye d'appréhender les rapports qui existent entre les éléments de rupture présents dans la *literatura de la Onda* et la demande croissante de démocratisation qui apparaît dans la société et chez les jeunes en particulier. Ce travail insiste sur l'importance de la musique rock dans la littérature agustinienne et sur la création d'un nouveau langage littéraire influencé par la langue familière et l'Anglais.

Diego PETERSEN

a soutenu une thèse le 7 novembre 2004
sous la direction de Jean Franco
sur le sujet : *Les textes de tango dans la production littéraire argentine (1960-1980) : retrouver la voix de l'autre*

Les membres du jury :

M. Claude Cymerman, Professeur émérite, Université de Rouen, Président ;

M. Jean-Marie Lemogodeuc, Maître de Conférences, Docteur d'État, Université Montpellier 3, Rapporteur ;

M. Javier Garcia Mendez, Professeur, Université Rennes 2 ;

M. Jean Franco, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Retrouver la voix de l'autre à travers l'emprunt, la citation, les références aux textes de tango a été la volonté de nombreux auteurs argentins pendant la période 1960-1980. Utilisant des vers et des extraits des chansons les plus emblématiques de Gardel, Discépolo, Manzi... (*Mi Buenos Aires querido, Anclao en Paris, Cambalache, Volver...*), les romanciers comme Julio Cortázar, dans *Libro de Manuel*, Manuel Puig dans *Boquitas pintadas* et Daniel Moyano dans *Libro de navíos y borrascas* ainsi que les poètes, Juan Gelman par exemple, ont réussi — par une intertextualité prouvant une filiation solidaire avec le tango — une littérature qui réconcilie le savant et le populaire, le local et l'universel, afin de rendre « commune » une parole que les événements politiques, sociaux et économiques tendaient à séparer.

Doctorat d'Études Occitanes

Gilda CAÏTI, épouse RUSSO

a soutenu une thèse le 24 mai 2003

sous la direction de Gérard Gouiran

sur le sujet : *Les troubadours et la cour italienne des Malaspina*

Les membres du jury :

M^{me} Myriam Carminati, Professeur, Université Montpellier 3, Président ;

M^{me} Isabel de Riquer, Professeur, Université de Barcelone (Espagne), Rapporteur ;

M^{me} Valeria Bertolucci-Pizzorusso, Professeur, Université de Pise (Italie) ;

M. Patrick Gilli, Professeur, Université Montpellier 3 ;

M. Gérard Gouiran, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Les chansonniers médiévaux étaient souvent ordonnés selon des critères destinés à en orienter l'interprétation et à constituer une tradition (au sens de « transmission ») de modèles pour la littérature à venir. Pourquoi alors ne pas suivre le même parcours tout en s'appuyant sur le critère contemporain de l'esthétique de la réception, surtout lorsque les troubadours composent en Italie et nous permettent ainsi d'accéder à une page fondamentale de la culture européenne ? C'est ainsi que nous proposons, en édition critique,

avec notes interprétatives et traduction, le corpus des textes poétiques occitans adressés aux Malaspina, grande maison aristocratique italienne, entre la fin du XII^e et la fin du XIII^e siècle. Au fil de ce parcours, les destinataires désignés par les troubadours sembleraient se situer, tout comme la poésie qui en perpétue la mémoire, à la croisée des chemins culturels et politiques de l'Italie médiévale.

Magali MONTEL, épouse FRAISSE

a soutenu une thèse le 21 novembre 2003

sous la direction de Philippe Gardy

sur le sujet : *Verd Paradis par Verd Paradis, lecture métalinguistique des quatre premiers volumes de l'œuvre en prose de Max Rouquette*

Les membres du jury :

M. Gérard Gouiran, Professeur, Université Montpellier 3, Président ;

M. Jean-Yves Casanova, Professeur, Université de Pau, Rapporteur ;

M. Jacques Fusina, Professeur, Université de Corse ;

M. Philippe Gardy, Directeur de Recherche C.N.R.S., Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Les quatre premiers volumes de l'œuvre en prose de Max Rouquette, *Verd Paradis* (1961), *Verd Paradis II* (1974), *Lo grand Teatre de Dieu* (1986), *L'Uòlh dau cat* (1987) sont constitués de textes brefs à dominante narrative.

Cette étude se propose d'analyser la dimension métalinguistique d'une œuvre qui semble constamment mettre en mots son propre cheminement. L'analyse des motifs récurrents — l'herbe, le désert, l'affût, le puits, le grenier, le fil, la vague, l'abeille, la lune, etc. — permet de dégager les caractéristiques de cette écriture, moderne, musicale, sensuelle, qui réclame un détachement absolu du monde des hommes, un engagement total dans les profondeurs de l'être et de sa mémoire, et une recherche constante d'épuration. Chaque récit semble alors reproduire l'expérience à la fois phénoménologique et métaphysique qui expose l'écrivain à l'éblouissement poétique mais aussi à la connaissance du Néant.

Doctorat d'Études germaniques et scandinaves, option : Linguistique

Stéphanie BENOIST

a soutenu une thèse le 11 octobre 2003

sous la direction de Roger Sauter

sur le sujet : *De la préposition à la particule verbale : l'exemple de « auf »*

Les membres du jury :

M^{me} Irmtraud Behr, Professeur, Université Paris 3, Président et Rapporteur ;

M^{me} Barbara Kaltz, Professeur, Université Aix-Marseille 1 ;

M. Thierry Grass, Maître de Conférences habilité, Université de Tours ;

M. Roger Sauter, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

Une réflexion théorique sur la notion de signifié et les modèles d'analyse des prépositions nous fait opter pour une lecture polysémique de *auf* préposition-particule. En étudiant de manière exhaustive ses représentés, nous démontrons que ni la thèse localiste, ni celle des prépositions incolores ne sont tenables, et que le caractère spatial ou peu coloré des représentés provient de la fonction syntaxique et de l'environnement sémantique de la préposition-particule. Les théories de l'incidence (G. Guillaume, G. Moignet, J. Cervoni) et de l'inférence (P. Cadiot), nous permettent de traiter les emplois spatiaux et abstraits d'une manière homogène, ce qui revient dans le cas de la particule verbale à réfuter la théorie de l'*Aktionsart*. Nous concluons par le constat d'une continuité sémantique entre la préposition et la particule et inscrivons nos résultats dans le modèle guillaumien du signifié de puissance, dont nous soulignons la complémentarité avec les théories de la catégorisation.

Doctorat d'Études germaniques et scandinaves, option : Littérature

Pascale FRAVALO, épouse TANE

a soutenu une thèse le 7 novembre 2003

sous la direction de Maurice Godé

sur le sujet : « *Dans une sorte de langue étrangère...* » Réception d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust en France et en Allemagne : une étude comparée (1913-1958)

Les membres du jury :

M. Michel Espagne, Directeur de Recherche C.N.R.S., Paris, Président ;

M^{me} Florence Godeau-Maurel, Professeur, Université Lyon 3, Rapporteur ;

M^{me} Michel Collomb, Professeur, Université Montpellier 3 ;

M. Luc Fraisse, Professeur, Université Strasbourg 2 ;

M. Maurice Godé, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

La réception d'À la recherche du temps perdu en France et en Allemagne, depuis la parution du premier volume en 1913 jusqu'à sa première traduction allemande intégrale en 1958, met en évidence une imbrication de facteurs idéologiques, politiques et esthétiques : tour à tour admiré et méprisé, le roman proustien suscite la polémique. Les travaux universitaires esquissent un panorama de la critique au xx^e siècle ; associés à d'autres types de discours (articles de journaux, correspondances), ils témoignent de la complexité des transferts culturels franco-allemands. À la reconnaissance consacrée par le Prix Goncourt de 1919 et aux premières études (Crémieux, Pierre-Quint) succède une période de défaveur (1926-1945) qui n'empêche pas la richesse du discours critique (Curtius, Benjamin, Spitzer). Après 1945, la France revient progressivement à Proust (Poulet) et l'Allemagne redécouvre grâce à certains intellectuels (Jaus, Adorno) un roman susceptible de devenir un « nouveau paradigme littéraire ».

Doctorat de Philosophie

Jean DELORD

a soutenu une thèse le 14 novembre 2003
sous la direction de Daniel Parrochia
sur le sujet : *La prudence de l'écriture dans l'Éthique de Spinoza : approche formelle des scolies*

Les membres du jury :

M. Franck Tinland, Professeur émérite, Université Montpellier 3, Président ;

M. André Tosel Professeur, Université de Nice-Sophia-Antipolis, Rapporteur ;

M. Jean Sallantin, Directeur de Recherche C.N.R.S., LIRMM, Université Montpellier 1 ;

M. Daniel Parrochia, Professeur, Université Montpellier 3

lui ont décerné la mention Très Honorable avec félicitations.

À travers une approche formelle et textologique, il s'agit de produire et d'interpréter le sens de l'ensemble des scolies de l'*Éthique* de Spinoza. La mise au jour de la Mise en Forme Matérielle et celle du Modèle d'Architecture Textuelle des scolies, à travers les réseaux de références, leurs modalités, et les différents sous-ensembles qu'ils constituent, engage une relecture de ce texte longtemps enfermée dans une structure déductive et géométrique. Sans constituer une autre *Éthique* homogène, les scolies sont autant de

transformateurs textuels pour le troisième genre de connaissance. La formalisation des réseaux sémantiques et de leurs propriétés textuelles autorise ainsi une lecture philosophique plus expérimentale qu'herméneutique de ce texte.

CAHIERS DE L'ÉCOLE DOCTORALE
LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES
Publication annuelle

Numéro déjà paru :

— **Numéro 1 — Décembre 2003 :**

Traces : transmission et création

Actes du séminaire de l'école doctorale (2001-2002)

Héritages

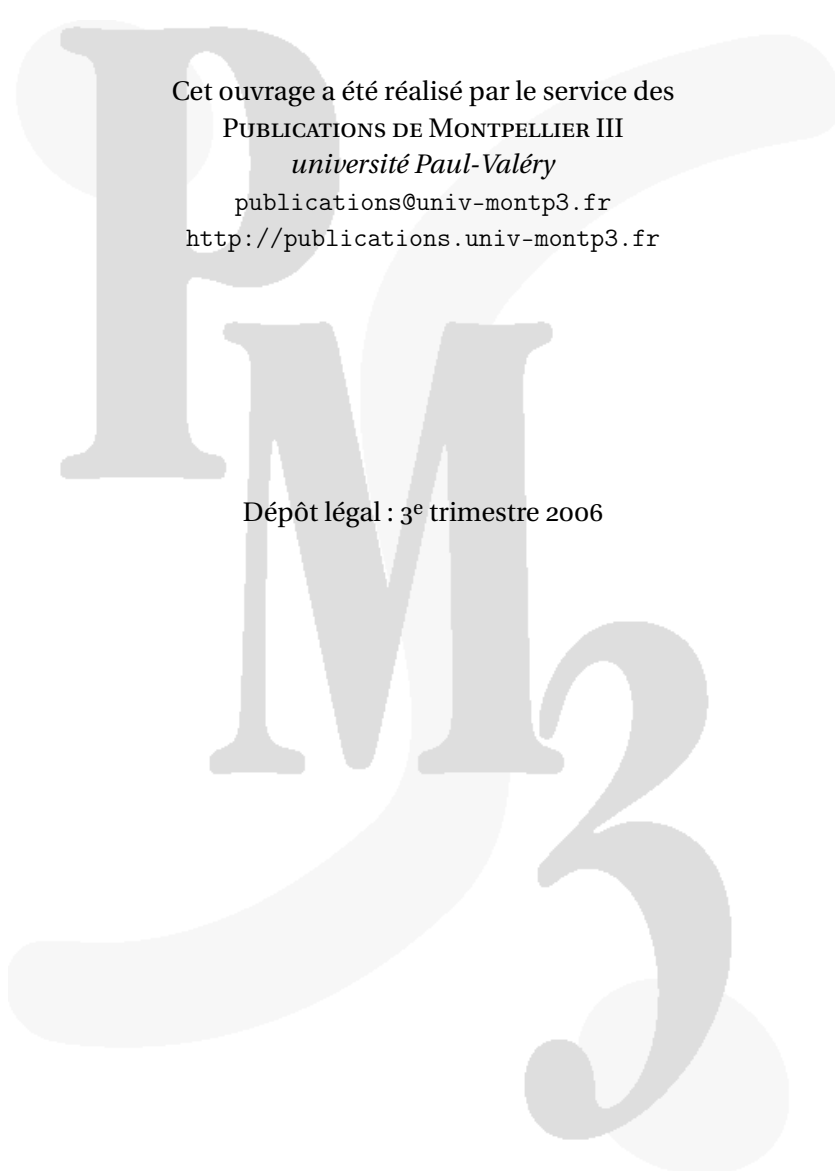
Actes du colloque de l'école doctorale (2002)

À paraître :

— **Numéro 3 — Décembre 2005 :**

*Modèles : révolution ou résolution ? Mise à l'épreuve d'un savoir
objectif*

Actes du colloque de l'école doctorale (2004)



Cet ouvrage a été réalisé par le service des
PUBLICATIONS DE MONTPELLIER III
université Paul-Valéry
publications@univ-montp3.fr
<http://publications.univ-montp3.fr>

Dépôt légal : 3^e trimestre 2006