



HAL
open science

**Éloquences romantiques. Les années de l’Arsenal
(1824-1834), LISAA éditeur & Wydawnictwo Naukowe
UAM**

Marta Sukiennicka

► **To cite this version:**

Marta Sukiennicka. Éloquences romantiques. Les années de l’Arsenal (1824-1834), LISAA éditeur & Wydawnictwo Naukowe UAM. 2021. hal-03168232

HAL Id: hal-03168232

<https://hal.science/hal-03168232>

Submitted on 12 Mar 2021

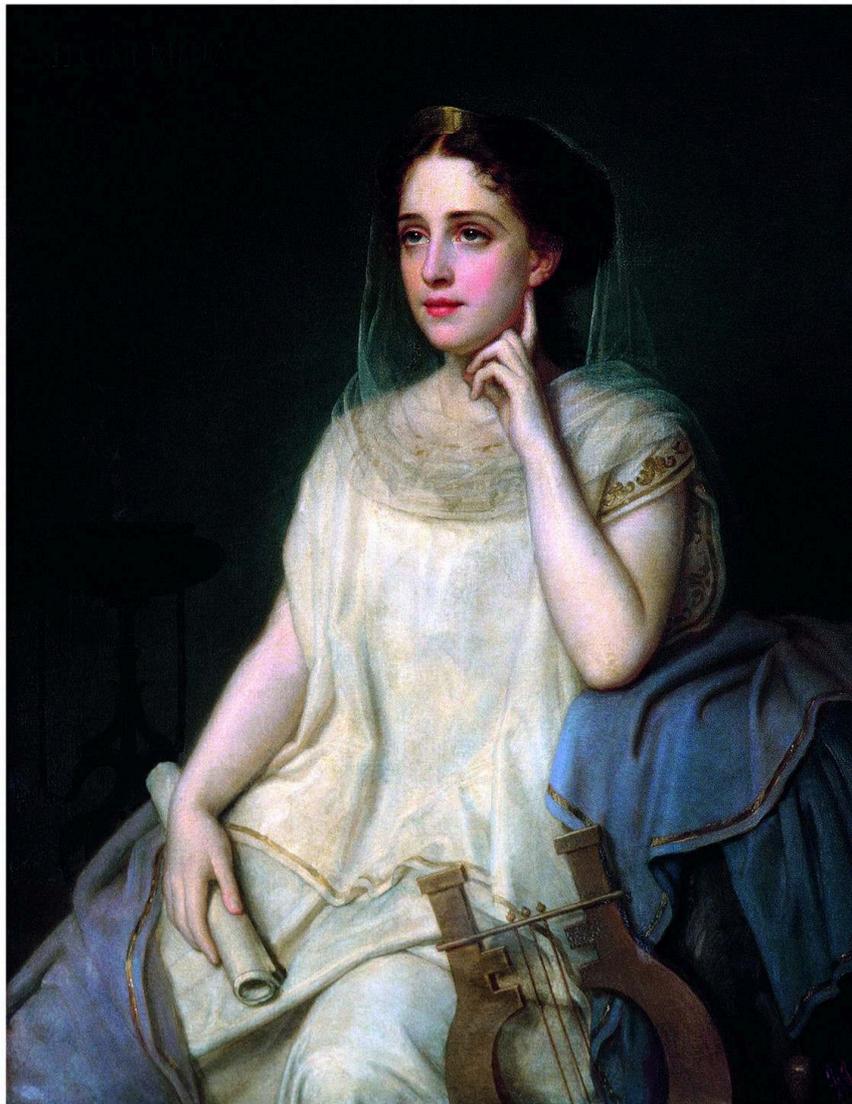
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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.

Marta Sukiennicka

Éloquences romantiques

Les années de l'Arsenal (1824-1834)



Savoirs en texte

SeT

Éloquences romantiques

Les années de l'Arsenal (1824-1834)

Marta Sukiennicka

Éditeur : LISAA éditeur, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM
(version papier)

Lieu d'édition : Champs sur Marne

Année d'édition : 2021

Date de mise en ligne : 12 mars 2021

Collection : Savoirs en Texte

ISBN électronique : 9782956648079



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2021

Nombre de pages : 278

Référence électronique

SUKIENNICKA, Marta. *Éloquences romantiques : Les années de l'Arsenal (1824-1834)*. Nouvelle édition [en ligne]. Champs sur Marne : LISAA éditeur, 2021 (généralisé le 12 mars 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/lisaa/1567>>.

© LISAA éditeur, 2021

Conditions d'utilisation :

<http://www.openedition.org/6540>

Marta Sukiennicka

Éloquences romantiques

Les années de l' Arsenal (1824-1834)



Savoirs en texte

SeT

Éloquences romantiques. Les années de l'Arsenal (1824-1834)

Savoirs en texte

SeT

Née du désir d'offrir un espace de publication entièrement numérique, ouvert à l'ensemble de la communauté scientifique, la collection « Savoirs en texte » publie des ouvrages collectifs ou des monographies soigneusement sélectionnés grâce à un processus d'expertise. Ses ouvrages abordent le savoir des textes, l'utilisation et la transformation de connaissances, de représentations, de modèles de pensée qu'ils soient issus des sciences humaines (histoire, sociologie, économie...) ou de domaines différents comme la physique, la biologie, la chimie... La collection est ouverte à des travaux qui mettent en œuvre des méthodes d'analyses diverses, soit pour étudier la genèse des représentations, l'intertextualité et le contexte culturel ou la poétique des textes. Elle a pour objectif de promouvoir une approche résolument interdisciplinaire dans le contexte des sciences humaines.

Placée sous la direction scientifique de Gisèle Séginger et sous la responsabilité éditoriale de Carmen Husti, la collection « Savoirs en texte » se veut une véritable passerelle entre la recherche et l'édition, dans la lignée de l'axe de recherche « Patrimoine, Édition et humanités numériques » de l'équipe FTD (Formes, Théories, Discours) du laboratoire LISAA.

Marta Sukiennicka

Éloquences romantiques

Les années de l'Arsenal (1824-1834)

Savoirs en texte





© Marta Sukiennicka

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

– Wydawnictwo Naukowe UAM (version papier)

© 2021, Laboratoire LISAA (version numérique)

ISBN : 9782956648079

ISSN de la collection : 2647-4131

ISBN électronique: 9791036570186

Image de couverture

Polhymnie (1869) de Giuseppe Fagnani, domaine public

Table des matières

INTRODUCTION	9
LA RHÉTORIQUE ENTRE LES BELLES-LETTRES ET LA TERREUR	21
L'art oratoire, une partie constitutive des belles-lettres ?	21
L'histoire de la rhétorique à travers son enseignement	30
L'Ancien Régime et l'aube de changements	30
La remise en cause de la rhétorique pendant la Révolution	38
L'Empire et le retour de l'éloquence	46
La rhétorique restaurée	53
La formation rhétorique des écrivains romantiques	58
DE LA RHÉTORIQUE À L'ÉLOQUENCE	65
Éloquence romantique : genèse nodiérienne	72
Vers le romantisme : les Lumières	73
La révolution de la parole	75
L'éloquence en liberté	79
Le sacre de l'orateur, le sacre de l'écrivain	86
Le panthéon républicain	87
Le poète mourant : le retrait de l'éloquence ?	91
L'énergie et l'éloquence	95
L'ironie et le désenchantement	101
Les lieux de l'éloquence romantique	105
L'éloquence omniprésente	108
La littérature comme lieu de combat	112
Une communication intime	114
L'oralité romantique, une forme nostalgique de l'éloquence	119
La fiction d'oralité en prose	123

La subjectivation de la voix lyrique	131
Les voix du théâtre	148
LES GENRES D'ÉLOQUENCE DANS LE ROMANTISME	163
L'épidictique	168
L'éloge de la parodie, la parodie de l'éloge	170
Le panthéon des brigands	178
L'amour comme un lieu commun	193
Le délibératif	201
Débattre pour en finir avec les débats	202
La paralysie de la parole révolutionnaire	210
Les délibérations sentimentales	227
Le judiciaire	235
Hugo, juge de Corneille	237
L'écriture contre la peine de mort	243
La rhétorique du <i>principum</i> et la rhétorique de <i>l'insinuatio</i>	250
CONCLUSION	259
BIBLIOGRAPHIE	263

Introduction

Si l'histoire de la rhétorique à l'époque classique a trouvé de nombreux exégètes au cours de quatre dernières décennies¹, la période qui ouvre la modernité littéraire – la période romantique – souffre toujours d'une certaine désaffection parmi les spécialistes de l'histoire de l'*ars bene dicendi*. Engendré par les romantiques eux-mêmes, le mythe de l'absence de rhétorique dans leurs œuvres a longtemps pesé sur la critique académique. Dans les années 1980, Jean Molino a tenté de combattre le préjugé de l'inexistence de la rhétorique au XIX^e siècle². Il s'est formellement opposé à la thèse de Gérard Genette sur la « rhétorique restreinte » à l'*elocutio*³, ouvrant ainsi la perspective à l'étude de la rhétorique de l'imagination et du sentiment propres au romantisme. Dans la même veine, et avec le même souci d'exactitude historique, Anne Vibert a démontré l'« erreur de perspective »⁴ de certains chercheurs qui ont voulu « réinterpréter toute l'histoire de la rhétorique au regard de l'intérêt porté par le structuralisme aux figures [de style] dans les années 1970 »⁵. L'histoire de la rhétorique a en effet eu du mal à s'affranchir d'un certain réductionnisme structuraliste qui privilégiait l'approche focalisée sur la diction au détriment des autres éléments constitutifs de l'« empire rhétorique »⁶. Aussi, dans un article de 1999, Arlette Michel n'a voulu que « poser quelques jalons »⁷ pour une plus vaste étude de la rhétorique dans le romantisme. En

1 Voir les travaux fondateurs de Marc Fumaroli, Francis Goyet et Gilles Declercq pour les XVI^e-XVII^e siècles et ceux de Michel Delon et de Jean-Paul Sermain pour le siècle des Lumières.

2 Jean Molino, « Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, mars-avril 1980, p. 186-187.

3 Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications*, n° 16, 1970, p. 158-177. L'*elocutio* est une de cinq « parties » de la rhétorique, traitant les questions du style.

4 Anne Vibert, « La rhétorique sans Fontanier ou la renaissance de la rhétorique au début du XIX^e siècle », dans Françoise Douay-Soublin et Jean-Paul Sermain (dir.), *Pierre « Émile » Fontanier : la rhétorique ou les figures de la Révolution à la Restauration*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2007, p. 84.

5 *Ibid.*, p. 84-85. La critique d'Anne Vibert vise surtout Gérard Genette et ses travaux sur Pierre Fontanier, grammairien, auteur du *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821). L'auteur pointe également les erreurs de Tzvetan Todorov qui, dans sa *Théorie du symbole* (1977), fonde son argumentation sur une lecture fort incomplète des traités de rhétorique du XIX^e siècle.

6 Ce terme vient de Chaïm Perelman, chef de file de l'école de Bruxelles et auteur d'un ouvrage fondamental qui visait à réévaluer le lien de la rhétorique avec la philosophie et l'argumentation (*Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, J. Vrin, 1977).

7 Arlette Michel, « Romantisme, littérature et rhétorique », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 1054.

2005, Bernard Le Drezen a constaté que l'examen des aspects rhétoriques de l'éloquence hugolienne reste un sujet presque vierge⁸. Depuis ce temps, l'activité oratoire à la tribune parlementaire des « mages du romantisme » tels que Victor Hugo et Alphonse de Lamartine a inspiré quelques études éclairantes et approfondies⁹, sans cependant mener à une analyse globale de l'influence de la pratique oratoire sur les œuvres proprement littéraires de ces écrivains. La nécessité d'une investigation des rapports du romantisme à la rhétorique ainsi que de la manière dont celui-ci a réinterprété et modifié l'héritage oratoire classique se pose comme une évidence si l'on veut obtenir un tableau complet de l'histoire de la rhétorique dans la littérature française.

De fait, si l'esthétique romantique s'est construite en opposition à la poésie classique et à ses hérauts tels que Boileau ou La Harpe, son rapport à la rhétorique et à l'éloquence, les socles du classicisme, semble plus ambigu. Suscitant à la fois la nostalgie, l'admiration et la répulsion, l'éloquence à l'époque romantique renvoie à la fois au mythe de la parole efficace qui soulève et enthousiasme les foules, de la parole enfin libérée des entraves de l'absolutisme politique, mais aussi au souvenir de la démesure et de la terreur de la parole de la Révolution française. Le romantisme en tant que mouvement culturel, social et littéraire fut immédiatement associé à la sanglante révolution politique, il en fut l'héritier, et même – apparemment – le résultat, au dire d'un Nodier ou d'un Hugo¹⁰. La parole révolutionnaire marqua la production littéraire des premiers romantiques, mais leur conscience rhétorique ne se réduisait pas à ce seul souvenir des sanglantes années de la Révolution. En tenant compte des travaux sur l'histoire de l'éducation au XIX^e siècle, on ne peut contester aujourd'hui l'intériorisation complète des préceptes rhétoriques acquis encore à l'école par les écrivains qui débutèrent leur carrière dans les années 1800-1830¹¹.

8 Bernard Le Drezen, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 20. Bernard Le Drezen se concentre principalement sur la période 1841-1851.

9 Voir Dominique Dupart, *Le Lyrisme démocratique ou la naissance de l'éloquence romantique chez Lamartine 1834-1849*, Paris, Honoré Champion, 2012 et Bernard Le Drezen, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine*, op. cit.

10 Voir la préface à *Odes* de 1824 dans laquelle Hugo admet, quoique prudemment, que la nouvelle esthétique est un résultat de la révolution politique (« Préface de 1824 », dans *Œuvres poétiques de Victor Hugo*, t. I « Avant l'exil 1802-1851 », éd. de Pierre Albouy, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 273) ainsi que la préface d'*Hernani* de Hugo, dans laquelle il associe ouvertement le romantisme avec le libéralisme politique (« *Hernani* », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, éd. J.-J. Thierry, J. Méléze, t. I, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1147-1148). Pour un commentaire sur Charles Nodier, voir ci-dessous, la deuxième partie de l'étude.

11 Arlette Michel, « Romantisme, littérature et rhétorique », art. cit., p. 1084-1085.

L'apprentissage scolaire combiné à la nouvelle donne politique, constituée à la fois de souvenirs républicains, de résistances monarchiques et d'espoirs démocratiques, ainsi que la nouvelle position de l'écrivain dans la société postrévolutionnaire, furent autant de facteurs qui rapprochèrent la figure de l'écrivain de celle de l'orateur. Les conclusions d'une étude désormais classique du « sacre de l'écrivain », proposée par Paul Bénichou¹², confirment cette hypothèse. Dans la première partie du XIX^e siècle, l'écrivain n'est plus un individu suspect à métier honteux, mais il n'est toujours pas cet ouvrier de l'absolu travaillant la seule matière du langage poétique. Si on observe, à l'époque romantique, une certaine sacralisation de la poésie, son but dépasse ou plutôt n'atteint pas encore ce niveau de la religion de l'art pur. Dans l'imaginaire romantique le poète se trouve situé au sein de la cité, ou plus exactement, de la société moderne dont il se fait la conscience et le guide. Ainsi, c'est la définition de la poésie qui change, en investissant d'une manière inédite les fonctions traditionnelles de *docere* et de *movere* rhétoriques qui ont enfin la possibilité de se créer à la fois un champ d'écoute et de nouveaux destinataires, réceptifs à cette parole.

Si l'on doit admettre la thèse de Benoît Timmermans sur la diminution de l'importance de l'éloquence au profit de l'histoire et de la poésie à l'époque romantique¹³ – à quoi on pourrait même ajouter d'autres facteurs comme le développement de la presse ou l'importance grandissante des sciences et des universités qui modifient le protocole de la divulgation du savoir – il faut cependant tenir compte du fait que l'histoire, la poésie, la presse et même la vulgarisation des sciences ont été influencées par l'éloquence dont elles héritent les modèles discursifs. Loin donc de désertier la littérature et les autres discours sociaux, l'éloquence les investit de façon plus inattendue tout en créant de nouveaux champs discursifs où elle s'exerce parfois sur le mode ironique, conscient de sa propre historicité, et parfois avec tout le sérieux d'une conquête politique et sociale nouvelle. À la charnière des siècles, le concept de littérature subit un profond changement qui, pour reprendre les termes de Germaine de Staël, tend vers la séparation de la littérature d'imagination de celle d'idées¹⁴. Si la littérature ne peut plus être confondue, comme au temps des belles-lettres, avec l'éloquence, elle ne parvient toujours

12 Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, dans *Romantismes français* t. I, Paris, Gallimard « Quarto », 2004.

13 Benoît Timmermans, « Le XIX^e siècle entre idéologie et philosophie », dans Michel Meyer (dir.), *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 229.

14 Germaine de Staël, « Essai sur les fictions » [1795], *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1871, t. I, p. 62-63. Sur ce sujet, voir José-Luis Diaz, « Autonomisation de la littérature (1760-1860) », *Littérature* 2001, n° 124, p. 7-22.

pas à l'effacement radical du modèle oratoire, humaniste et universalisant. L'éloquence informe la littérature romantique à la fois de façon globale, en contribuant à la redéfinition des notions élémentaires d'esthétique littéraire, et de façon ponctuelle, par exemple à travers sa topique des genres rhétoriques.

De fait, la question de la présence de la rhétorique dans la littérature romantique ne se réduit pas au problème des figures de style. Elle affecte également les genres pratiqués par les écrivains en contribuant ainsi à la complexité de la transgénéricité romantique. Celle-ci fut considérée jusqu'à présent comme un mélange de genres poétiques (lyrique, dramatique et épique ou romanesque), mais pour rendre pleinement compte du phénomène de la transgénéricité, il faut prendre également en considération les genres rhétoriques, c'est-à-dire l'épidictique, le délibératif et le judiciaire. Ces genres, définis dans les manuels de rhétorique depuis Aristote et pratiqués par les orateurs et les écrivains au XIX^e siècle, contribuent eux aussi à façonner la nouvelle voix du poète romantique, mage ou ironiste. S'affranchissant du carcan de la poétique classique dans laquelle la bienséance réglait la question du style et définissait la voix de celui qui parle, l'éloquence romantique contribue à la différenciation des langages, au mélange des registres et des genres qui remplit à la fois des finalités esthétiques et persuasives. La rhétorique romantique ne forme plus un système hiérarchisé, connu sous le nom de belles-lettres, et organisé autour d'un classement générique fixe. En revanche, elle puise librement dans toutes les ressources de la parole pour dépeindre la complexité du monde et du « moi ».

Pour analyser cette nouvelle éloquence romantique nous nous limiterons à des œuvres d'écrivains appartenant au cénacle formé dans le salon de la Bibliothèque de l'Arsenal autour de Charles Nodier, le seul auteur romantique qui ait non seulement reçu, mais aussi professé un cours public de rhétorique (1808-1809), consigné par son auditeur Charles-Augustin Dusillet et publié pour la première fois seulement en 1988¹⁵. Véritable passeur entre le XVIII^e et le XIX^e siècles, orateur révolutionnaire¹⁶ et théoricien de la parole politique, Charles Nodier a contribué de la manière la plus riche à définir dans les années 1820-1830 la nouvelle éloquence romantique qui se libère des entraves du classicisme. Un des précurseurs du romantisme en France, Nodier a joué un rôle de guide ou même de père spirituel pour toute une génération d'écrivains qui ont commencé leur carrière littéraire dans les années 1820 et qui ont fréquenté la Bibliothèque de l'Arsenal. Pour analyser la formation de la nouvelle éloquence romantique, nous nous focaliserons sur la période de 1824, quand le salon de Charles Nodier ouvre ses

15 Charles Nodier, *Cours de belles-lettres*, éd. d'Annie Barraux, Genève, Droz, 1988.

16 À l'âge de douze ans, Nodier prononce des discours louant les héros de la République. Nous allons y revenir dans la deuxième partie de l'étude.

portes, à 1834, quand son importance diminue sensiblement sur la carte de la sociabilité littéraire parisienne¹⁷. Durant cette décennie, l'Arsenal, cette « boutique romantique », selon les mots d'Alfred de Musset¹⁸, forgea le mythe de l'aventure collective du romantisme et de la camaraderie littéraire qui a suscité la nostalgie de toute une génération venue en littérature après cette période d'amitié et de soutien entre les écrivains.

De nombreux souvenirs et Mémoires qui paraissent tout au long du XIX^e siècle évoquent les soirées à l'Arsenal, ce qui permet de reconstituer aujourd'hui, avec toutes les précautions requises, le personnel et le déroulement des soirées dans ce cénacle. Cette recherche sur la sociabilité romantique a été menée par Vincent Laisney¹⁹. En reconnaissant notre dette envers ce travail magistral, alliant une analyse sociologique et mythographique à une recherche sur le développement même de l'idée du romantisme en France, nous voudrions proposer un angle d'approche complémentaire et étudier de plus près les œuvres littéraires des hôtes du cénacle et du maître de maison. Ne souscrivant pas entièrement aux conclusions de Vincent Laisney sur l'absence d'une quelconque esthétique propre au groupe, ni sur l'inexistence du romantisme en tant que courant esthétique²⁰, nous voulons

17 L'existence du salon de Nodier se poursuit presque jusqu'à la mort du maître de maison en 1844, cependant nous avons décidé, en suivant en ce choix Vincent Laisney, de nous concentrer seulement sur la première décennie de l'existence de l'Arsenal. Laisney explique son choix par la moindre importance du salon après 1834 dans le paysage littéraire, il parle même de sa « fermeture » symbolique en 1834 : « On a d'ailleurs d'autant moins de scrupule à réaliser cette coupe que la seconde tranche de son histoire (1834-1844) ne présente que peu d'intérêt, comparée à la première où le salon est en prise directe avec l'actualité littéraire et idéologique et, surtout, accueille les plus grandes figures de la littérature et de l'art, ce qui n'est plus le cas ensuite », dans Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 17. En outre, cette coupure à la date de 1834 (et non à 1830 qui est souvent choisi pour césure littéraire à cause de la « bataille d'*Hernani* ») nous permet d'inclure dans notre champ d'investigation la transformation de l'éloquence après ce seuil politique et littéraire que constitue la révolution de Juillet.

18 Alfred de Musset, « Réponse à Charles Nodier », dans *Poésies complètes*, éd. de Maurice Allem, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 443.

19 Pour les détails de la vie à l'Arsenal et la biographie des écrivains qui le fréquentèrent, voir les travaux de Vincent Laisney et de Jean Larat, dont l'ouvrage *La Tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier* (1923), contient des analyses fort systématiques, ainsi que de Michel Salomon, dont *Charles Nodier et le groupe romantique d'après des documents inédits* (1908) apporte des détails biographiques et bibliographiques précieux et toujours inexploités.

20 Voir Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique, op. cit.*, p. 805 où l'auteur affirme que « le romantisme n'existe pas ». De l'autre côté, un peu contradictoirement, Laisney assigne à sa recherche le souci d'« en finir, par exemple, avec le préjugé selon lequel le salon n'aurait été

chercher une possible unité d'inspiration, d'ambition ou de manière qui serait propre à ces romantiques groupés autour de Charles Nodier. Cette unité prendrait sa source dans l'idée et la pratique romantiques d'éloquence, phénomène à la fois politique, social et littéraire.

Avant d'aller plus loin, il convient de décrire brièvement l'histoire et le personnel du cénacle, ainsi que son importance pour le développement du mouvement romantique. L'ouverture du salon en 1824 concorda avec la disparition de l'organe officiel du romantisme en France, à savoir de la revue littéraire *La Muse française* (1823-1824), dirigée par Alexandre Soumet, Alexandre Guiraud et Émile Deschamps²¹. Parmi les collaborateurs de la revue, on comptait des critiques avérés comme Charles Nodier, mais aussi de jeunes poètes destinés à un grand avenir, comme Victor Hugo et Alfred de Vigny, ou à un oubli relatif, comme Adolphe de Saint-Valry, Jules de Rességuier et Gaspard de Pons. Le profil de la revue était politiquement monarchique²² et esthétiquement romantique : c'est là que parurent les premiers poèmes de Vigny, les odes de Hugo et ses articles sur Walter Scott et Lord Byron. C'est aussi *La Muse* qui commentait les premières escarmouches contre les classiques et qui, finalement, fut victime des rigueurs académiques. En 1824, après ses triomphes à la Comédie Française et à l'Odéon avec les tragédies *Clytemnestre* et *Saül*, Alexandre Soumet candidata à l'Académie française. Le prix de son élection fut précisément la fermeture de *La Muse française*, ce qui signifiait au plan symbolique le renoncement à la doctrine romantique. Le tribut fut payé avec regret par le groupe mais en avril 1824, Charles Nodier obtint la prestigieuse

pour ces hommes [les hôtes de l'Arsenal] qu'une distraction anodine et qu'il n'aurait aucune influence sur leur devenir littéraire » (*ibid.*, p. 261-262).

21 Pour plus d'informations sur l'histoire de cette revue, voir Jules Marsan, *La Muse française 1823-1824*, Paris Cornély, 1907-1909.

22 Ce critère sociologique s'impose avec d'autant plus d'évidence à celui qui veut investiguer l'éloquence romantique que *La Muse française* et, à ses débuts, le salon de Nodier regroupait surtout le romantisme de droite. En effet, avant le tournant libéral du romantisme français, fixé approximativement à 1828 (Hugo rejoint Sainte-Beuve et le journal *Le Globe* devient réceptif au romantisme), la nouvelle esthétique romantique était fortement liée au monarchisme et à la réaction contre-révolutionnaire. La nouvelle éloquence romantique commence à éclore dans ces milieux ultras, comme le cénacle de *La Muse française*, la Société des Bonnes-Lettres ou l'Arsenal de 1824, donc dans des sociétés où l'on ne voyait plus la possibilité de revenir à l'esthétique classique après la catastrophe advenue en 1789. Jusqu'au milieu des années 1820, l'éloquence des libéraux fut à l'inverse une éloquence essentiellement classique, puisqu'ils ne voyaient pas dans la Révolution une rupture politique ni esthétique radicale, seulement un accomplissement des idées en germe pendant tout le XVIII^e siècle. C'est donc dans le milieu ultra qu'il faut chercher la spécificité de l'éloquence romantique naissante.

fonction de bibliothécaire du comte d'Artois, futur roi Charles X, et ouvrit les portes de l'Arsenal à ses confrères romantiques désorientés par ce qui passait pour une trahison de la part de Soumet.

Les habitués des réunions à l'Arsenal changèrent au cours des années. Hormis les célébrités comme Lamartine et Hugo et, plus tardivement, Musset, Dumas et Balzac, le salon accueillait aussi des écrivains mineurs ou provinciaux, comme Édouard Turquety, Victor Pavie et Ymbert Galloix²³. Les portes du salon étaient également ouvertes à des rédacteurs de revues et des éditeurs (Pierre-François Ladvoat, Urbain Canel et les frères Delangle), des critiques (Jules Janin, Gustave Planche, François Buloz), des peintres et des illustrateurs (Eugène Delacroix, Louis Boulanger, Achille et Eugène Déveria, Tony Johannot). Les représentants de tous les métiers du livre – depuis la conception, par l'illustration, la publication, jusqu'à la critique – étaient rassemblés à l'Arsenal dans une atmosphère amicale et conviviale.

Parmi tous les écrivains qui fréquentèrent l'Arsenal et sur lesquels Nodier eut une plus ou moins grande influence, il a fallu opérer un choix. Nous avons retenu, à côté de Charles Nodier, trois auteurs principaux – Victor Hugo, Alfred de Vigny et Alfred de Musset – qui nous guideront dans l'histoire du développement de l'éloquence romantique pour deux raisons : premièrement, parce que les affinités entre leurs poétiques et la poétique nodiérienne sont les plus évidentes, et deuxièmement, parce que dans leurs œuvres, ils posent les jalons les plus solides de la nouvelle conception et de la pratique de l'éloquence. Toutefois, d'autres écrivains et poètes proches de l'Arsenal (Lamartine, Sainte-Beuve, Balzac) nourriront également notre réflexion et nous serviront occasionnellement d'exemple pour décrire le développement de l'éloquence romantique.

La relation entre Charles Nodier et Victor Hugo fut particulièrement féconde. Vincent Laisney affirme que « Hugo a *pesé* sur le destin de l'Arsenal, car il fut une pièce essentielle du système, une partie constitutive de l'identité de l'Arsenal »²⁴ grâce à ses rapports privilégiés avec le maître de maison qui dépassèrent le seul cadre de sympathie intellectuelle pour s'étendre au domaine amical et affectueux. L'influence littéraire de Nodier sur Hugo fut grande : c'est l'œuvre de Nodier qui a inspiré l'esthétique frénétique et fantastique d'*Han d'Islande* et d'*Odes et ballades*, c'est lui qui communiqua au jeune poète la passion pour le théâtre de Shakespeare, et

23 Sur l'intérêt de Nodier pour les poètes provinciaux, voir Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique...*, *op. cit.*, p. 379-432.

24 *Ibid.*, p. 139. L'auteur analyse les rapports entre Hugo et Nodier en termes de relation entre le fils et le père, spirituel et symbolique à la fois (*ibid.*, p. 247-257). Il consacre en outre plus d'une centaine de pages de son ouvrage pour retracer les liens d'amitié entre Nodier et Hugo. Nous ne pouvons que renvoyer à ces belles analyses (*op. cit.*, p. 139-257).

c'est apparemment encore Nodier qui fut l'inspirateur de la plupart des idées exprimées dans la célèbre « Préface » de *Cromwell*²⁵.

Nodier attirait les jeunes poètes et écrivains par sa réputation de romantique de longue date. Grâce à sa position dans le champ littéraire, il pouvait promouvoir le jeune débutant encore sans nom. Ce fut le cas de Hugo comme celui d'Alfred de Vigny qui, après la publication du poème *Éloa* et du roman *Cinq Mars*, pria Nodier de rédiger une note critique pour la revue *La Quotidienne* avec laquelle celui-ci collaborait régulièrement. La correspondance vignyenne des années 1824-1825 atteste de son amitié pour Nodier²⁶. De même, son œuvre romanesque trahit une forte influence de l'auteur de *Smarra* et de *La Fée aux miettes*. Ceci est particulièrement visible dans le roman *Stello* dont la poétique excentrique ainsi que les analyses politiques s'inspirent directement de l'auteur des *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire*²⁷.

Plus tardif, mais plus fidèle et éclatant dans son passage à l'Arsenal fut Alfred de Musset, jeune romantique de la seconde génération. Musset fut proprement un enfant de l'Arsenal ; quelques témoignages indiquent qu'il fit ses premiers pas dans le salon à l'âge de quinze ans²⁸ et qu'il y récita avec beaucoup de succès ses premières poésies du recueil *Contes d'Espagne et d'Italie*. Son œuvre poétique enregistre plusieurs souvenirs de l'Arsenal : Musset y évoque notamment la fille de Nodier, Marie-Menessier Nodier, muse et musicienne du salon, son amie d'enfance. Mais outre ces éléments biographiques qui rattachent Musset à l'Arsenal, c'est surtout sa poétique désenchantée qui se revendique le plus de l'œuvre et de la pensée de Charles Nodier. Paul Bénichou l'a bien vu, pour les romantiques de la seconde génération, l'auteur de *L'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* peut passer pour un maître ès excentricité. La conception nodiérienne de la littérature comme jeu, qui fait place à la dérision et à la blague, déteint fortement sur Musset²⁹.

25 Eunice Morgan Schenck, *La Part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo jusqu'à la Préface de « Cromwell »*, Paris, Champion, 1914 et Raymond Setbon, *Libertés d'une écriture critique, Charles Nodier*, Genève, Slatkine, 1979, p. 115-116.

26 Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique, op. cit.*, p. 268-269.

27 Voir notamment Marc Citoleux qui va jusqu'à dire que le personnage du docteur Noir a pu être inspiré par Nodier et ses opinions politiques sur les acteurs de la Révolution ; Marc Citoleux, *Alfred de Vigny, persistances classiques et affinités étrangères*, Paris, Édouard Champion, 1924, p. 181-183. Vincent Laisney suggère que c'est Charles Nodier qui a « offert à Vigny le modèle » de Gilbert dont l'histoire va figurer dans *Stello* (*L'Arsenal romantique, op. cit.*, p. 274). Paul Bénichou indique pour sa part l'influence de la pensée palingénésique nodiérienne sur Vigny (Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, dans *Romantismes français, op. cit.*, t. II, p. 1152).

28 Voir *Souvenirs inédits* de Marie Mennessier-Nodier et *Biographie d'Alfred de Musset* de Paul de Musset, les deux cités par Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique, op. cit.*, p. 294-296.

29 Vincent Laisney a observé d'autres points de contact entre les deux auteurs : « [...] à un

L'aperçu des invités des soirées de Charles Nodier permet de constater l'ouverture du salon à différents courants du romantisme : depuis sa tendance idéaliste et humanitaire jusqu'au romantisme excentrique. Effectivement, comme en témoignent les Mémoires d'époque, cette pluralité des romantismes qui se côtoyèrent à l'Arsenal fut sa marque distinctive. À la différence du cénacle de Victor Hugo, le salon de Nodier n'était pas à proprement parler une école à doctrine, mais plutôt, comme l'appelle Vincent Laisney, *une tribune* où se discutaient toutes les définitions du mouvement romantique naissant. De plus, même les classiques les plus farouches comme Louis-Simon Auger, le contempteur des romantiques du 24 avril 1824³⁰, ou encore Jean Viennet et Jacques-François Ancelot ne manquaient pas de participer à ces débats : souvent, par leur opposition systématique, ils incitaient les romantiques à prendre des positions plus tranchées pour définir leur esthétique et l'illustrer par des œuvres. Cependant, comme l'atteste ce souvenir de Victor Pavie, à l'Arsenal, les polémiques ne prenaient pas forme d'une « guerre en temps de paix », pour reprendre la formule utilisée par Émile Deschamps dans *La Muse française*³¹. Pavie note avec plaisir qu'à l'Arsenal les discussions furent les poncifs et la rigidité doctrinaire :

Là s'abordaient, de la meilleure grâce du monde, les champions de deux camps dont le salon de Nodier était l'unique point de rencontre, et qui, nulle part ailleurs, ne se fussent croisés sans se heurter. [...] Grâce aux douceurs de l'armistice, les romantiques s'avisèrent qu'il y avait des classiques sans perruque, et ceux-ci que tous les romantiques n'étaient pas de mise à Charenton.³²

La liste des invités de l'Arsenal, comprenant les romantiques et les classiques en trêve, illustre bien le rôle de Charles Nodier dans le paysage littéraire des années 1820-1830 : celui d'un passeur qui a permis les rencontres et les échanges les plus improbables. C'est aussi grâce à lui que ces deux continents

moment crucial de l'histoire du romantisme, l'un et l'autre font le choix d'une carrière solitaire, le premier dans l'exploitation d'un genre marginal (le conte pour adultes), le second dans la poursuite d'une carrière théâtrale exclusivement livresque (*Un Spectacle dans un fauteuil*). De l'engagement dans une telle voie résulte une conception similaire de l'œuvre considérée non plus comme une totalité mais comme une somme éclatée. » (*op. cit.*, p. 306) Nous allons revenir à cet aspect de la création des deux auteurs.

30 Voir son discours devant l'Académie Française dans lequel il fustige l'hérésie étrangère qu'est pour lui l'esthétique romantique : Louis-Simon Auger, *Recueil des discours prononcés dans la séance annuelle de l'Institut royal de France*, le samedi 24 avril 1824, Paris, Firmin Didot, 1824.

31 Émile Deschamps, « La guerre en temps de paix », *La Muse française*, *op. cit.*, p. 293.

32 Victor Pavie, *Œuvres choisies*, Paris, Perrin, 1887, t. II, p. 100.

– la rhétorique classique et le romantisme – ont pu se toucher dès le début du siècle et donner naissance au concept d'éloquence romantique.

La première partie de l'étude abordera le problème du statut de la rhétorique au sein des belles-lettres ainsi que de son enseignement entre la fin du XVIII^e et les trois premières décennies du XIX^e siècle. Nous analyserons les programmes scolaires et les traités rhétoriques de l'époque témoignant de l'évolution de la réflexion sur l'art de bien dire dans cette période. Le *Cours de belles-lettres* de Charles Nodier – qui fut déjà en réalité un *Cours de littérature*³³ – servira à montrer comment le romantisme naissant réinterprète les catégories de l'ancienne rhétorique et se les réapproprie pour penser la création littéraire sur nouveaux frais. La deuxième partie s'ouvrira par l'analyse des jugements des romantiques sur la rhétorique et l'éloquence, termes qui ne jouissent pas de la même popularité auprès des écrivains du cercle de l'Arsenal. Elle traitera également du lien entre le « sacre de l'écrivain » et le retour à l'éloquence au XIX^e siècle. On verra dans quelle mesure la pratique romantique de l'éloquence a permis de repenser les lieux traditionnels de l'exercice de la parole oratoire (la chaire, la tribune, le barreau) et comment elle a affecté la pratique des genres littéraires. Enfin, la troisième partie sera consacrée au rôle de trois genres rhétoriques – l'épidictique, le délibératif et le judiciaire – dans la transgénéricité romantique. L'éloquence à l'époque moderne a en effet tendance à brouiller les genres et se manifester « partout où règnent les passions »³⁴, c'est pourquoi à côté des lieux traditionnels comme la tribune politique, on trouvera son empreinte également dans le discours amoureux et le discours méta-poétique qui s'introduisent dans les œuvres des romantiques, surtout aux alentours de 1830, date qui correspond à l'apogée de la bataille des classiques et des romantiques.

Ainsi, nous tiendrons à dégager une composante de la littérature romantique qui a été trop longtemps oubliée à cause de quelques jugements trop hâtifs tirés du mot d'ordre fameux de Victor Hugo : « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe. »³⁵ Nous essayerons de montrer que cette guerre n'a pas

33 Le titre *Cours de belles-lettres* vient d'Annie Barraux qui a édité le texte, jamais publié du vivant de Nodier. Les manuscrits des notes du cours portent pourtant le titre *Cours de littérature ancienne et moderne par M. C. Nodier*. Nous allons y revenir dans la première partie de l'étude. Au sujet du titre du *Cours*, voir Jacques Geoffroy, « Trois = un », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 6, 2018, vol. II, p. 185-200.

34 Valentin Parisot, *Précis d'éloquence et d'art oratoire*, Paris, Au bureau de l'Encyclopédie portative, 1828, p. 1.

35 Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », dans *Œuvres poétiques II : Les Châtiments, Les Contemplations*, éd. de Pierre Albouy, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 497. Pierre Laforgue remarque aussi, en commentant ce fameux vers : « En réalité ses audaces lexicales et rhétoriques ont été bien moindres et assurément en 1834, à la

abouti à la disparition de la rhétorique de l'esthétique romantique, mais, au contraire, à son profond renouvellement.

Une dernière remarque générale s'impose. Les outils conceptuels de la rhétorique sont d'une extrême souplesse et peuvent s'appliquer à n'importe quel texte et discours. Nous croyons qu'un relevé de figures de style ne suffit pas pour parler de la « rhétorique » d'un auteur, surtout si les figures ne sont pas envisagées du point de vue de leur fonctionnalité discursive. En revanche, dans notre optique, il faut mettre en évidence une certaine volonté persuasive d'un texte ou, au moins, une certaine conscience méta-rhétorique de l'auteur pour pouvoir penser sa rhétorique dans des catégories plus pertinentes. Ainsi, nous voudrions éviter l'impasse des études purement techniques, telles que celles offertes par exemple par Albert Halsall³⁶. Bernard Le Drezen a dit avec justesse en critiquant ce livre : « L'auteur, concluant à l'omniprésence des outils rhétoriques classiques chez Hugo, ne semble pas s'apercevoir que le résultat de sa recherche était inclus dans la question initiale »³⁷. Effectivement, Halsall ne propose qu'un dictionnaire des figures, souvent très rares et très recherchées, mais qui finalement prouvent très peu de chose. Nous voudrions nous focaliser sur un autre niveau d'analyse que celui de l'élocution qui, contrairement à ce qu'avancait Gérard Genette, n'était pas au centre de la réflexion sur la rhétorique chez les auteurs du XIX^e siècle³⁸. C'est pour cela que nous privilégions l'exploration des deux autres *parties*³⁹ de la rhétorique : l'*inventio* et la *dispositio*, ainsi que de la transgénéricité.

date où est censé être écrit ce poème, le romantisme de Hugo n'a rien d'incendiaire » (Pierre Laforgue, *Hugo : romantisme et révolution*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises 2001, p. 9) ; voir également p. 59-62.

36 Albert W. Halsall, *Victor Hugo ou l'art de convaincre, Le récit hugolien : rhétorique, argumentation, persuasion*, Montréal, Les éditions Balzac, 1995.

37 Bernard Le Drezen, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine*, *op. cit.*, p. 39.

38 Voir Anne Vibert, « Fontanier : autour et au-delà la rhétorique dans le premier tiers du XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 105, 2005/2, p. 369-393 et Anne Vibert, « La rhétorique sans Fontanier ou la renaissance de la rhétorique au début du XIX^e siècle », *art. cit.*

39 Quintilien a défini les cinq « parties » de la rhétorique qui correspondent aux étapes de la préparation d'un discours : *inventio* – c'est la recherche des arguments, *dispositio* – leur arrangement logique, *elocutio* – la recherche des mots, l'adaptation du style à l'auditoire, *memoria* – la mémorisation du discours (parce qu'il ne doit pas être lu devant le public) et enfin *actio* – la performance devant l'auditoire (Quintilien, *Institution oratoire*, trad. par C. V. Ouzille, Paris, Panckoucke, 1830, t. II, p. 17).

La rhétorique entre les belles-lettres et la Terreur

Souvenir indélébile du règne des belles-lettres sous l’Ancien Régime, la rhétorique était indissociable de la poétique avec laquelle elle définissait l’art de parler et d’écrire jusqu’à la fin du XVIII^e siècle. Aristote a indiqué les points de convergence entre la rhétorique et la poétique à travers les catégories de la pensée (*dianoia*) et des caractères (*ethê*) des personnages, sans parler de *lexis*, commun à ces deux *technès*¹. Dans le *trivium* du Moyen Âge, la poétique est regardée comme une seconde rhétorique ; les deux arts visent à établir les normes génériques et stylistiques de la langue écrite². Dès la Renaissance, cette union se réaffirme avec encore plus de netteté. Comme le remarque François Lecerclé, dans les traités d’époque on peut observer deux tendances : on procède soit par l’inclusion de la poétique dans le domaine de la rhétorique, soit par la soumission de la prose rhétorique aux règles de la poésie³. Néanmoins, l’éloquence garde sa position de surplomb : comme l’écrit Jean Starobinski, elle « avait le droit de regard sur toute invention et toute diction [...] ce qui faisait que les discours attribués à leurs héros par les poètes épiques, les dramaturges et les historiens appartenaient de droit à l’éloquence »⁴. Cette complémentarité de la poétique et de la rhétorique définit la littérature classique et néoclassique, ce qu’on peut voir par exemple dans *Éléments de littérature* de Jean-François Marmontel, ouvrage didactique de référence qui a servi dans le cursus scolaire des futurs auteurs romantiques.

L’art oratoire, une partie constitutive des belles-lettres ?

Rédigé par Marmontel entre 1753 et 1787, *Éléments de littérature* est une des sommes de l’esthétique néoclassique. L’ouvrage témoigne de la tendance à concevoir la poétique et la rhétorique comme un type de réflexion métalittéraire complémentaire. Marmontel y regroupe ses articles encyclopédiques

1 Aristote, *Poétique*, trad. par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 2011, p. 53-57.

2 Peter France, *Rhetoric and Truth in France, Descartes to Diderot*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 19.

3 François Lecerclé, « Théoriciens français et italiens : une “politique” des genres », dans Guy Demerson (dir.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 71. Voir aussi : Francis Goyet, *Théories poétiques de la Renaissance*, Paris, Le Livre de poche, 1990.

4 Jean Starobinski, « La chaire, la tribune, le barreau », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire, Nation*, t. III, Paris, Gallimard, 1986, p. 428.

consacrés à différentes notions et sujets relevant des belles-lettres. Les entrées ne sont pas hiérarchisées ni mises en ordre autrement que par l'ordre alphabétique, ce qui crée une confusion entre le domaine de l'art poétique et celui de l'art rhétorique. Néanmoins, cette confusion n'est qu'illusoire – c'est plutôt un effet d'optique dû à un regard imprégné de théories littéraires du xx^e siècle et qui aurait tendance à séparer ce qui relève de l'analyse du discours de ce qui relève de la construction d'une œuvre littéraire. Comme l'explique Marmontel dans l'article « Éloquence poétique », il existe en réalité une profonde unité des belles-lettres qui se réalise à travers l'idée d'éloquence :

La poésie n'est que l'éloquence dans toute sa force et tous ses charmes. [...] L'éloquence du poète n'est donc que l'éloquence exquise de l'orateur [...], appliquée à des sujets intéressants, féconds, sublimes ; et les divers genres d'éloquence que les rhéteurs ont distingués, le délibératif, le démonstratif, le judiciaire, sont du ressort de l'art poétique, comme de l'art oratoire [...].⁵

L'art poétique est imprégné de rhétorique puisque le délibératif, le judiciaire et l'épidictique s'immiscent dans les formes de la poésie. Comme dans les représentations allégoriques, ornant les frontispices d'ouvrages consacrés aux règles de bien dire, l'éloquence et la poésie se tiennent par la main. Marmontel voit cette profonde unité dans leur but – instruire et plaire – aussi bien que dans leur emploi des genres. Le poète tragique, tel Racine ou Voltaire, produit de l'émotion chez les spectateurs en les attendrissant par l'éloquence délibérative dans *Brutus* ou judiciaire dans *Phèdre* : « c'est là ce qui gagne les esprits en faveur du coupable odieux à lui-même et tourmenté par ses remords »⁶. Le modèle rhétorique déteint sur l'art du poète dramatique ; l'éloquence tragique puise dans ce fonds commun de préceptes et de valeurs esthétiques défini par l'art de bien dire dans le but d'inspirer la pitié et la terreur. Dans son raisonnement, Marmontel s'appuie non seulement sur les œuvres, mais aussi sur la figure de leurs auteurs. La même catégorie d'enthousiasme sert à décrire la source d'inspiration du poète et de l'orateur qui se créent volontairement une illusion du personnage qu'ils représentent ou interprètent pour faire passer de l'émotion à l'auditoire :

L'enthousiasme est donc volontaire dans l'orateur comme dans le poète ; et l'orateur lui-même a souvent besoin, pour se rendre présente la vérité dans toute sa force, de réaliser, comme le poète, l'objet de sa pensée, de croire voir ce qu'il ne voit pas, d'animer ce qui ne peut l'être, de revêtir un caractère qui n'est pas le

5 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. de Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 467-468.

6 *Ibid.*, p. 470.

sien, d'emprunter une âme étrangère, en un mot, de se transformer, par un effort d'illusion qui ne diffère plus en rien de l'enthousiasme poétique.⁷

Si dans le domaine des genres c'était la rhétorique qui prêtait à la poétique ses catégories (genres délibératif, judiciaire, épideictique), dans le domaine de l'attitude de l'auteur face à sa création, c'est le modèle poétique et tragique qui domine : le poète et l'orateur doivent littéralement incarner leurs rôles et leurs discours⁸. Pour Marmontel, il n'y a pas de différence entre l'illusion théâtrale et celle qui se produit à la chaire, lors du discours d'un Bossuet ou d'un Massillon. Effectivement, les mêmes principes et règles de style qui définissent la poétique de la sensibilité et de l'exaltation doivent servir à l'orateur : leur but commun est d'émouvoir, de plaire, de persuader et d'inspirer l'auditoire. Seulement, pendant que le poète s'occupe de la feinte, du mensonge et de la fantaisie, l'orateur a pour objet « ce qui intéresse sérieusement les hommes : le juste, l'honnête, l'utile et le vrai »⁹. Dans un style oratoire pathétique et mouvementé, soutenu par une suite de questions rhétoriques, qui, loin d'être une banale ornementation, reflètent l'actualité ou même l'urgence politique de l'art oratoire, Marmontel définit ainsi la fonction de l'orateur :

Ici, tous les jours, et du centre et des extrémités du royaume, la voix s'élève et dit aux orateurs : « Tel abus règne, tel préjugé domine ; pour le combattre et le détruire : Qui veut parler ? Qui veut parler contre la servitude, contre la rigueur inutile de nos anciennes lois pénales, contre l'iniquité des peines infamantes, sur les moyens de conserver cette multitude innombrable d'enfants qui vont périr dans les asiles de l'indigence, ou sur les moyens de détruire ce vieux fléau de la mendicité, sans manquer au respect que l'on doit au malheur ; qui veut parler ? »¹⁰

L'éloquence est d'autant plus sacrée qu'elle s'occupe directement des affaires publiques. C'est grâce à elle que peut s'accomplir la mission civilisatrice des Lumières : combattre la misère et le préjugé, en finir avec la servitude et l'oppression. La mission de l'orateur, telle que la définit Marmontel, se transformera à la charnière du XVIII^e et XIX^e siècles en celle de l'écrivain romantique humanitaire, du « poète sacré », selon la formule de Paul Bénichou.

7 *Ibid.*, p. 487.

8 Voir Juliette Dross, « De l'imagination à l'illusion : quelques aspects de la *phantasia* chez Quintilien et dans la rhétorique impériale », *Incontri triestini di filologia classica* 4, Triest 2004-2005, p. 272-290.

9 Jean-François Marmontel, *op. cit.*, p. 1009.

10 *Ibid.*, p. 999.

Toutefois, la rhétorique au début du XIX^e siècle ne se limite pas à son acception strictement littéraire. Le terme renvoie également au souvenir de la Révolution française, le temps d'un grand retour de l'éloquence politique dans la France moderne qui, au temps de l'absolutisme, avait muselé ses orateurs. Comme l'explique Jean Starobinski, la parole politique a été censurée sous l'Ancien Régime : « [c]e qui tua l'éloquence, [...] ce fut le triomphe de la royauté. Auguste avait supprimé l'éloquence romaine, [...] Henri IV, en pacifiant le royaume, ferma la bouche aux orateurs »¹¹. Jusqu'au XVIII^e siècle se répétait le même constat, inspiré de Tacite mais confirmé par la réalité politique : le pouvoir absolu est contraire à toute forme d'éloquence directe. Sous les monarchies absolues, l'éloquence délibérative, judiciaire et épideictique se réfugiaient dans la littérature et recouraient à la fiction pour s'adresser indirectement au roi et participer à la vie publique¹².

Si la libération révolutionnaire de la parole politique fut fêtée comme un triomphe par ses théoriciens, elle ne manqua pas de susciter de la terreur dès qu'elle fut réellement mise en pratique. Dans ses écrits sur la Révolution, Germaine de Staël observe la déliquescence progressive de l'éloquence politique dans le Paris révolutionnaire. Du fait de l'évincement du parti aristocratique, « dans l'assemblée législative, il n'y avait ni dangers, ni obstacles, et les factieux étaient obligés de créer des fantômes, pour exercer contre eux l'escrime de la parole »¹³. Une fois le mécanisme de la destruction des ennemis déclenché, la parole politique tourne à vide. L'éloquence de la Terreur est passée sous silence, ce qui traduit bien le traumatisme de ces événements :

Nous passerons, le plus rapidement qu'il nous sera possible, sur cette crise affreuse, dans laquelle aucun homme ne doit fixer attention, aucune circonstance ne saurait exciter l'intérêt : tout est semblable, bien qu'extraordinaire ; tout est monotone,

11 Jean Starobinski, « La chaire, la tribune, le barreau », art. cit., p. 440.

12 Starobinski note à propos de la littérature du XVII^e siècle : « Ce qui ne peut être dit dans la vie publique accède ainsi à l'expression indirecte ; les interdits sont partiellement tournés par le biais de la fiction ; on dénonce ostensiblement les mauvais conseillers, qui, flattant les plaisirs des princes, les mènent à leur perte. [...] Sans méconnaître tout ce que cette littérature comporte de compromis avec l'hommage courtois, il n'est pas injustifié de la considérer comme une remontrance feutrée, offrant au monarque les modèles de la vraie gloire et de la générosité mais lui mettant sous les yeux la déchéance comique ou monstrueuse réservée à ceux qui se détournent de la raison, ou que la grâce abandonne. Le théâtre remplit la fonction réservée, au sein du discours, à l'exemplum et à la narration oratoire et, puisque les voix y sont multipliées, il est apte à mettre en jeu tout ensemble une rhétorique de l'adresse et une rhétorique de la réplique. » (*ibid.*, p. 443-444)

13 Germaine de Staël, *Considérations sur la révolution française* [1818], éd. de Jacques Godechot, Paris, Tallandier, 1983, p. 266.

bien qu'horrible ; et l'on serait presque honteux de soi-même si l'on pouvait regarder ces atrocités grossières d'assez près pour les caractériser en détail.¹⁴

Lors de la Révolution, la parole politique fut progressivement privée de ses bases morales, ce qui – selon Germaine de Staël – finit par rendre impossible l'exercice d'une vraie éloquence : sans morale, on ne peut ni louer ni blâmer les actions ou les hommes, puisqu'il n'y a plus de repères pour juger de leur utilité publique. Ayant annihilé les anciennes valeurs, la Révolution a sombré dans une cacophonie sophistique qui n'a su faire émerger aucune nouvelle éthique, base nécessaire de la politique et de l'éloquence. Madame de Staël revient à ce désarroi post-terroriste dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) : « Dans un tel état de choses, comment tomber ? comment s'élever ? À quoi sert-il d'accuser ou de défendre ? où est le tribunal qui peut absoudre ou condamner ? [...] mais aussi quels monuments peut-on fonder, si l'on n'a point de base ? »¹⁵ Évinçant les nobles motivations, les passions basses comme la vanité, l'ambition et la peur guidèrent, selon Madame de Staël, les orateurs révolutionnaires. Ainsi la parole éloquente se changea en un despotisme raisonneur et sanglant, « comme une espèce de litanie, comme si l'on exorcisait avec des phrases convenues l'éloquence et la raison »¹⁶. Au lieu de se contenter du parler simple, les orateurs introduisirent un style alambiqué, vulgaire, contraire à la « politesse républicaine »¹⁷, et qui au lieu d'inciter à penser, glaça les cœurs et la raison¹⁸. En conséquence, la langue révolutionnaire se transforma en une rhétorique de la haine partisane qui ne permettait plus le libre exercice de la faculté de juger : « On ne sait plus ce qui doit fixer l'appréciation des hommes ; les calomnies commandées par l'esprit de parti, les louanges inspirées par la terreur ont tout révoqué en doute, et la parole errante frappe l'air sans but et sans effet. »¹⁹

Jean François de La Harpe, disciple de Voltaire et adepte enthousiaste de la Révolution dans les premières années de son déroulement, ensuite

14 *Ibid.*, p. 301.

15 Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. de Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, GF Flammarion, 1991, p. 394.

16 *Ibid.*, p. 395.

17 *Ibid.*, p. 313-314. Le concept de la politesse républicaine, qui ne renvoie pas aux manières de la cour, est nouveau : Mme de Staël essaie de définir le changement des mœurs introduit par la révolution politique. S'instaure aussi un nouvel ethos de la politesse qui est synonyme de l'égalité et de la fraternité.

18 « Dans un pays où l'on anéantit tout ascendant des idées morales, la crainte de la mort peut seule remuer les âmes. La parole conserve encore la puissance d'une arme meurtrière ; mais elle n'a plus de force intellectuelle. » (*ibid.*, p. 394-395)

19 *Ibid.*, p. 394.

converti au Trône et à l'Autel, témoigne aussi de cette dégénérescence de la langue dans la brochure *Du fanatisme de la langue révolutionnaire* (1797) et dans d'autres publications journalistiques : « Tous les mots essentiels de la langue sont aujourd'hui en sens inverse ; toutes les idées primitives sont dénaturées, nous avons un dictionnaire tout nouveau dans lequel la vertu signifie le crime et le crime la vertu. »²⁰ Ainsi, la langue révolutionnaire, à cause de sa perversion et son exubérance même, tomba dans l'insignifiance²¹.

Malgré ces violentes critiques de l'expérience révolutionnaire, certains écrivains ont proposé une autre analyse du phénomène de l'éloquence après les années de tourmente les plus sanglantes. On dénonce toujours la dérive terroriste, mais on prévoit aussi la renaissance de la parole politique. Ainsi, Germaine de Staël envisage une possibilité de régénération : le chapitre dédié à l'éloquence, qui couronne *De la littérature*, ne l'enferme pas dans le seul souvenir horrifié des débordements de la Terreur. De fait, l'auteur imagine un renouvellement de l'éloquence régie par la morale et la vérité, et non par le vraisemblable, séducteur et sujet à des détournements terroristes²². C'est bien le genre délibératif – donc un genre rhétorique – qui est placé au sommet des genres littéraires, puisqu'il répond mieux que les romans ou la poésie au principe fondamental de l'utilité morale de la littérature : « ce qui est vraiment beau, c'est ce qui rend l'homme meilleur »²³. Rachetée à condition d'incarner les valeurs platoniciennes (l'union du Beau, du Bon et du Vrai), l'éloquence se voit attribuer un but plus haut et une dignité plus grande que la littérature de fiction puisqu'elle seule peut contribuer au progrès moral de la société, étant « la véritable garantie de la liberté »²⁴. Toute la littérature doit se régler sur son modèle, laissant de côté le souci de pure forme ou de délassement afin de commencer à « se mêle[r] d'objets sérieux » et pouvoir « influencer sur le sort de leurs concitoyens », comme le font les bons orateurs :

Les beaux-arts, en général, peuvent quelquefois contribuer, par leurs jouissances mêmes, à former des sujets tels que les tyrans les désirent. Les arts peuvent

20 Jean-François de La Harpe, « Nouvelles littéraires », *Mercure français*, Paris, Au bureau du Mercure français, n° 18, juin 1793, p. 293.

21 Voir aussi Patrick Brasart, « Les rendez-vous manqués : Mme de Staël et l'éloquence révolutionnaire », dans Jean-Paul Sermain et Éric Négrel (dir.), *Une expérience rhétorique, l'éloquence de la révolution*, Oxford, Voltaire University Foundation, 2002, p. 273.

22 Elle se place donc du côté de la tradition platonicienne et contre Aristote et sa conception du discours fondé sur ce qui est vraisemblable. Sur le platonisme de Madame de Staël, voir Michel Brix, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », *Romantisme*, 2001, n° 113, p. 45-49.

23 Mme de Staël, *De la littérature, op. cit.*, p. 351.

24 *Ibid.*, p. 78.

distraire l'esprit, par les plaisirs de chaque jour, de toute pensée dominante : ils ramènent les hommes vers les sensations [...]. La seule puissance littéraire qui fasse trembler toutes les autorités injustes, c'est l'éloquence généreuse, c'est la philosophie indépendante, qui juge au tribunal de la pensée toutes les institutions et toutes les opinions humaines.²⁵

Si dans *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796) Madame de Staël ne voyait que l'aspect dévastateur de l'éloquence révolutionnaire, quatre ans plus tard, dans *De la littérature*, son diagnostic change diamétralement : elle y énonce son nouvel axiome selon lequel « tout ce qui est éloquent est vrai ; [...] l'éloquence proprement dite est toujours fondée sur une vérité »²⁶ puisqu'elle prend sa source dans la sincérité du cœur. Les passions ne sont plus définies comme la cause de la décadence de la politique. Au contraire, elles sont nécessaires pour bâtir une nouvelle société républicaine à laquelle chacun doit participer moralement et émotionnellement. L'éloquence provient de l'âme et des passions généreuses – Germaine de Staël concède que même les orateurs de la Révolution étaient mus par l'amour de la patrie, de la justice et de la liberté. L'erreur ou la dérive terroriste dont il faut désormais se garder proviennent seulement du raisonnement, des mauvaises conséquences que l'on tire des prémisses de ses vraies émotions : « [c]e qui est vrai dans le fanatisme politique, c'est l'amour de son pays [...] ; mais c'est qui est faux, c'est le raisonnement qui justifie tous les crimes pour arriver au but que l'on croit utile »²⁷. Ainsi, ayant nettement distingué l'éloquence, foyer de nobles sentiments, de la philosophie et du raisonnement, seuls principes corrupteurs, Madame de Staël peut exonérer l'éloquence de la dérive terroriste et espérer la renaissance de la parole politique comprise comme un vecteur de progrès social. C'est précisément ce vœu qui clôt le célèbre essai de Madame de Staël²⁸.

25 *Ibid.*, p. 80-81. On voit ici converger deux influences : celle des Lumières et celle de Tacite du *Dialogue des orateurs*. Dans le *Dialogue*, c'est Maternus qui remarque que dans les états impériaux, l'éloquence se réfugie dans la littérature et endort les consciences qui devraient entreprendre une action politique (Tacite, *Dialogue des orateurs*, éd. d'Alain Michel, Paris, PUF, 1962, p. 113-132).

26 Mme de Staël, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 404.

27 *Ibid.*, p. 404-405.

28 Pour plus de développements sur la conception staëlienne de l'éloquence, voir Marie-Françoise Delpeyroux, « Roman, rhétorique et éloquence chez Madame de Staël », *Romantisme*, 2001/3, n° 113, p. 24-27 et Alain Vaillant, « Corinne, ou la littérature selon Germaine de Staël », dans *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, p. 231-248.

Cependant, au début du siècle, les écrivains qui expriment la même confiance en éloquence ne sont pas nombreux. La mémoire des orateurs de la Révolution pendant l'Empire et la Restauration fut soumise à une rigoureuse censure politique. En 1804, l'inspecteur général de l'Instruction publique, Louis Domairon, dans le chapitre consacré à l'éloquence politique de sa *Rhétorique française*, passe entièrement sous silence l'expérience révolutionnaire pour ne parler que d'Henri IV et des généraux romains²⁹. En 1813, Dubois-Fontenalle (le professeur de rhétorique de Stendhal) publie sans remaniement son *Cours de belles-lettres*, rédigé avant la Révolution, sans y faire pourtant aucune allusion. Pareillement, dans la *Nouvelle rhétorique française* l'abbé Mathieu Andrieux ne mentionne pas le bouleversement de la condition de l'exercice de la parole due à la Révolution. Le mot « nouvelle » du titre semble quelque peu ironique étant donné que le contenu de son cours est parfaitement conforme à la doctrine néoclassique.

Ce n'est qu'à la fin du régime de la Restauration et sous la monarchie de Juillet que vont commencer à paraître les ouvrages dédiés à la nouvelle éloquence politique. Dans ce contexte, il importe d'évoquer deux publications qui osèrent aller au-devant des changements : *Recherches sur l'éloquence révolutionnaire* (1829) de Charles Nodier³⁰ et *Études sur les orateurs parlementaires* (1836) de Louis de Cormenin³¹. L'essai de Nodier est une audacieuse tentative de réhabilitation esthétique – mais pas forcément politique – des orateurs révolutionnaires. L'auteur esquisse une genèse de la littérature romantique qui s'ancre précisément dans la parole des orateurs révolutionnaires. Le livre de Louis de Cormenin est pour sa part une analyse de l'éloquence des chambres politiques de la Restauration, mais l'auteur revient souvent à l'événement fondateur de celle-ci, à savoir la Révolution. S'il lui

29 Voir Peter France, « Éloquence révolutionnaire et rhétorique traditionnelle : étude d'une séance de la Convention », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. XXIV, Roma, Bulzoni Editore, 1985, p. 143.

30 Trois articles qui constituent les *Recherches sur l'éloquence révolutionnaire* furent d'abord publiés séparément dans la *Revue de Paris* en 1829 dans les volumes I, V et VI.

31 Louis de Cormenin, Timon (1788-1868), juriste, député de la Restauration et de Juillet, journaliste et pamphlétaire antigouvernemental très célèbre dans les années 1830-1840. Ses *Études sur les orateurs parlementaires*, publiés d'abord par fragments et ensuite en volume, en 1836, dans *La Minerve nouvelle*, augmentés et republiés en 1843 sous le titre (beaucoup plus connu) *Le Livre des orateurs*, constituent un précieux témoignage de la perception de l'éloquence de la Révolution et de la Monarchie de Juillet. La version augmentée de l'essai (*Le Livre des orateurs*) a connu un grand succès et a été souvent rééditée au cours du XIX^e siècle. Sur ce sujet, voir Mirela Saïm, M., « “Les représentants représentés” : théorie et critique de l'éloquence “démocratique” chez Cormenin », dans Alain Vaillant (dir.), *Écriture, parole, discours : littérature et rhétorique au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Éditions Printier, 1997, p. 89-98.

est possible d'affirmer dès l'entrée en matière que « [l']Éloquence est l'art d'émouvoir et de convaincre »³² sans vitupérer contre les excès de la parole révolutionnaire, il ménage une place à part pour la Révolution dans l'histoire de l'éloquence. Ce fut un état d'exception qu'il « [...] ne faudrait pas juger à distance, par les règles du goût, ou peser avec une froide raison et sans tenir compte, ni du trouble du temps, ni des revirements extraordinaires de l'opinion, ni de mortelles inimités des partis... »³³. Mais ce temps d'orage est fini. Cormenin fait état du statut de l'éloquence dans le régime parlementaire, nouvellement introduit en France, en analysant les discours délibératifs de la Constituante (sur l'exemple de Mirabeau) et la Convention (Danton), ensuite ceux de l'Empire (Napoléon), de la Restauration (entre autres les philosophes Benjamin Constant, Royer-Collard, et le ministre Martignac) et de la Monarchie de Juillet (Casimir Perrier, les avocats Odilon-Barrot et Berryer). L'image de cette époque est tout à fait enthousiaste ; l'éloquence a redonné la liberté au peuple français :

Elle ne fut pas sans éclat, cette époque de notre vie parlementaire où la liberté, si longtemps comprimée par la main d'un despote, relevait la tête ; où la France s'éveillait à des accents inconnus, où la tribune déliait sa langue de muette et parlait, où tous les intérêts, toutes les passions, toutes les espérances semblaient s'être donné rendez-vous autour d'elle, pour s'y disputer la possession du présent et la domination de l'avenir. L'Empire, abattu dans son chef, vivait encore dans les souvenirs des vieux soldats. Il faut toujours une passion à la France. La liberté avait remplacé la gloire. Les émigrés rêvaient de Louis XV, les militaires de Napoléon, et les jeunes gens, de la Révolution. Le peuple frémissait autour du Forum. C'était beaucoup qu'un orateur !³⁴

La fin de la Restauration et le début de la Monarchie de Juillet sont présentés comme un temps de liberté, un festin de la parole d'autant plus savoureux qu'il véhiculait les rêves de grandeur historique, passée et future. Esprit plus pragmatique, Mathieu Andrieux dans ses *Préceptes d'éloquence*, adressés aux jeunes adeptes de l'art de bien dire, vante le potentiel de carrière qu'assure, au XIX^e siècle, l'exercice de l'éloquence publique :

L'éloquence est devenue l'un des ressorts de nos institutions politiques ; elle peut conduire aux premiers honneurs de la tribune et du pouvoir. Chaque jour plus nécessaire, elle sera à l'avenir l'instrument de l'ambition, de la gloire et du bien

32 Louis-Marie de Lahaye, vicomte de Cormenin, *Le Livre des orateurs*, Paris, Pagnerre Éditeur, 1843, p. 1.

33 *Ibid.*, p. 7.

34 *Ibid.*, p. 191.

public. L'art de la parole est chez nous une puissance, comme il l'était chez les Grecs et chez les Romains.³⁵

Le statut de l'éloquence évolue donc au début du XIX^e siècle : étroitement liée à la Révolution et à ses débordements, elle est par la suite purifiée et exorcisée dans les régimes qui profitent de la redécouverte de la tribune politique et du régime parlementaire. C'est la raison pour laquelle on peut avancer que la France, jusqu'au Second Empire, fut une « civilisation d'éloquence »³⁶, d'autant plus pérenne que cette discipline fut transmise et enseignée à l'école.

L'histoire de la rhétorique à travers son enseignement

En dehors du domaine académique et politique, la rhétorique au XIX^e siècle renvoie aussi à une expérience scolaire, vécue également par les futurs écrivains romantiques. Si, comme l'a constaté Françoise Douay-Soublin, le collège fut au XIX^e siècle le véritable bastion de l'enseignement rhétorique³⁷, il ne fut pas à l'abri des attaques et des changements dont on esquissera l'histoire pour la période de 1750 à 1830.

L'Ancien Régime et l'aube de changements

Pour comprendre les changements apportés par la Révolution, il faut évoquer brièvement le statut de la rhétorique dans l'enseignement sous l'Ancien Régime. À cette époque, la rhétorique couronnait, avec la classe de philosophie, l'apprentissage au collège et formait une classe à part dans le cursus des élèves. Le contenu des programmes incluait l'étude des poètes et orateurs anciens, grecs et romains, alternée avec des exercices de composition et d'amplification faites par les élèves à partir d'une idée donnée par le professeur. Le contenu du programme de la classe de rhétorique était relativement stable dans la première partie du XVIII^e siècle, mais il faut noter un changement de grande importance : l'introduction de la langue française comme langue de

35 Mathieu Andrieux, *Précéptes d'éloquence, extraits des meilleurs auteurs anciens et modernes*, Paris, Didier, 1838, p. X.

36 L'expression vient de Corinne Saminadayar-Perrin, *Le Discours du journal. La rhétorique et les médias au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 45.

37 Françoise Douay, « La rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, op. cit.*, p. 1071-1214, p. 1075.

classe avec, comme corollaire, l'introduction des modèles français à côté des modèles latins à étudier et à traduire, ce qui fut le mérite de Charles Rollin (*Traité des études*, 1726-1728) et de l'abbé Batteux (*Principes de littérature*, 1763). Comme le remarque Peter France, grâce à ce changement, le cours de rhétorique visa moins la formation des professeurs et des prédicateurs utilisant couramment le latin, que la formation du goût des hommes du monde qui devaient puiser leur langage et leur culture dans les modèles grecs, latins et français³⁸. La rhétorique elle-même prit par conséquent une teinte beaucoup plus littéraire : désormais, l'enseignement scolaire servait moins à apprendre à devenir éloquent dans l'exercice des magistratures publiques qu'à apprécier et comprendre la beauté des textes littéraires, analysés avec l'aide des concepts rhétoriques.

Cependant, au milieu du siècle, avec l'expulsion en 1764 des Jésuites qui assuraient la transmission d'un enseignement rhétorique de haut niveau, ainsi qu'avec l'esprit de l'*Encyclopédie* et les progrès de la philosophie rationaliste, l'apprentissage rhétorique fut l'objet de plusieurs critiques, ce qui engendra sa disparition pendant la période révolutionnaire. En 1792 Nicolas de Condorcet présenta à la Législative son *Rapport sur l'organisation générale de l'Instruction publique* où il proposa d'évacuer l'apprentissage rhétorique au profit de la philosophie rationnelle et de la science. Ce projet aboutit aux réformes introduites en 1794 et 1795 par Joseph Lakanal et Pierre Daunou. Dans les nouvelles écoles centrales qui remplacèrent les anciens collèges on ne ménagera plus de place pour la rhétorique. Les causes de cette défiance envers la rhétorique sont nombreuses. Les attaques provenaient de plusieurs camps philosophiques. Les jugements négatifs se laissent grouper en trois catégories, reflétant différentes tendances dans la réflexion sur le langage à la fin du XVIII^e siècle³⁹. Premièrement, on critique la rhétorique au nom de la préséance de la logique et du raisonnement qui doivent suppléer à l'exercice rhétorique scolaire. C'est l'avis de l'encyclopédiste d'Alembert pour qui la rhétorique n'est qu'un vain exercice, scolastique et pédantesque, d'autant

38 Voir Peter France, « Lumières, politesse, énergie », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, op. cit., p. 949, 954. Sur Rollin et Batteux, voir également : Jean-Paul Sermain, « Le code du bon goût », dans *ibid.*, p. 909-918 où l'auteur explique notamment la subordination de la rhétorique à l'esthétique naissante chez ces deux auteurs : « Les textes oratoires relèvent pleinement de la rhétorique, mais seulement à un premier niveau, puisque les critères internes qu'elle fournit pour mesurer l'éloquence obéissent eux-mêmes à des principes plus généraux, ceux du beau, qui concernent l'ensemble des textes, sinon des productions artistiques [...] » (art. cit., p. 911)

39 Voir Jacques Guilhaumou, « La rhétorique des porte-parole (1789-1792) », dans Jean-Paul Sermain et Éric Négrel (dir.), *Une expérience rhétorique, l'éloquence de la révolution*, op. cit., p. 223-224. Nous réaménageons légèrement ses catégories.

plus nuisible qu'il n'est pas accompagné d'un apprentissage philosophique. Dans son article de l'*Encyclopédie*, il écrit :

Rhétorique, s. f. *terme d'école*, c'est la classe où l'on enseigne aux jeunes gens les préceptes de l'art oratoire. On fait la *rhétorique* avant la philosophie, c'est-à-dire qu'on apprend à être éloquent, avant que d'avoir appris aucune chose, et à bien dire, avant que de savoir raisonner. Si jamais l'éloquence devient de quelque importance dans la société, par le changement de la forme du gouvernement, on renversera l'ordre des deux classes appelées *rhétorique* et *philosophie*.⁴⁰

Dans la réforme éducative que d'Alembert appelle de ses vœux, il s'agit de restituer le rapport rationaliste entre les mots et les choses : on doit d'abord apprendre les faits, ensuite le langage pour en parler. Dans un autre article encyclopédique consacré au collège, d'Alembert n'a pas de mots assez durs pour fustiger la pratique d'amplification, l'âme même de la rhétorique⁴¹, qui « consiste pour l'ordinaire à noyer dans deux feuilles de verbiage ce qu'on pourrait et ce qu'on devrait dire en deux lignes »⁴². L'idéal stylistique de d'Alembert était ancré dans le langage des calculs et c'étaient la clarté et la simplicité d'une démonstration mathématique qui devaient, selon lui, organiser les discours et guider l'apprentissage des lettres⁴³. Le verbiage rhétorique était à l'opposé du projet linguistique et scientifique des Lumières qui cherchaient une expression claire et univoque, fondée sur l'évidence cartésienne et l'objectivité de l'expérience de Locke, appliquée à la fois aux sciences exactes et humaines. Les tropes et les figures du discours furent annexés non à la rhétorique mais à la grammaire générale, et étudiés non comme des moyens d'ornementation du discours littéraire, mais du point de vue des rapports entre la pensée et son représentant.

L'avis de Jean-François Marmontel, encyclopédiste et rédacteur des articles consacrés à la poétique et à la rhétorique, fut plus nuancé. S'il ne

40 Denis Diderot et Jean D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchâtel, Faulche libraire et imprimeur, 1751-1765, t. XIV, p. 250. Il importe de souligner que l'auteur distingue nettement la rhétorique de l'éloquence, et qu'à cette dernière il attribue une puissance et une mission de transformer la société et de renverser l'ordre des savoirs. Nous allons revenir à cette opposition entre l'éloquence et la rhétorique dans la deuxième partie de l'étude.

41 Stéphane Macé, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 05 décembre 2014. URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/364>.

42 Denis Diderot et Jean D'Alembert, *Encyclopédie...*, *op. cit.*, t. XIV, p. 250.

43 Voir Peter France, *Rhetoric and Truth in France, Descartes to Diderot*, *op. cit.*, p. 97-104.

propose pas la suppression de cet enseignement, il le critique aussi sévèrement, en ciblant notamment l'exercice de la chrie, définie comme une « sorte d'amplification que les rhéteurs donnent à faire à leurs disciples, et qui consiste à commenter un mot sentencieux ou un fait mémorable »⁴⁴. Selon Marmontel, les enfants n'ont pas assez de notions ni d'idées pour amplifier les maximes morales et politiques proposées par les rhéteurs. La cible de son attaque est la méthode topique du développement du discours. Marmontel ironise sur les lieux rhétoriques, dont l'abstraction et l'artificialité glacent les jeunes intelligences :

Il faut espérer qu'à présent, qu'on a délivré la tendre mollesse de l'enfance des entraves du maillot et les grâces de l'adolescence de leur prison de baleine, on fera pour l'esprit humain ce qu'on a fait pour le corps ; que la pensée, l'imagination, le sentiment, dans la jeunesse, seront délivrés à leur tour des brassières du pédantisme, et que la chrie, comme la plus barbare des inventions scholastiques, sera proscrite à jamais [...].⁴⁵

La pratique de la chrie est trop artificielle, et c'est au nom de la nature et du libre exercice de l'intelligence que l'on doit la bannir du programme scolaire. La comparaison avec la police du corps est révélatrice : et le corps et l'esprit doivent pouvoir se développer sans artifices scolastiques ni régimes disciplinaires par trop inhibitifs. Cependant, Marmontel est loin de vouloir écarter la rhétorique de l'enseignement. Dans son article des *Éléments de littérature*, il souligne le rôle de l'éloquence politique : Socrate est mort faute d'avoir eu recours à un plaidoyer qui l'aurait sauvé de la haine des Athéniens. Il est donc essentiel de transmettre aux élèves les rudiments de l'éloquence antique : de manière anticipatoire (si l'on songe à l'avenir révolutionnaire de la France) Marmontel qualifie cette question de « vitale ». Si la religion chrétienne a sauvegardé l'éloquence épideictique dans le genre hagiographique, elle n'a pas su faire vivre le genre politique, ce qui provoque chez Marmontel un regret certain : « [...] l'éloquence politique, celle qui, dans les tribunaux d'Athènes et de Rome, avait exercé la censure de l'administration publique, cette fille du patriotisme et de la liberté, cette éloquence gardienne et protectrice du bien public, ne reparut presque jamais »⁴⁶. C'est pourquoi pour Marmontel il semble nécessaire d'apprendre l'art de la parole aux enfants, dans sa dimension aussi bien politique et délibérative que commémorative et élogieuse. L'éloquence naturelle et vulgaire n'est pas suffisante : elle n'aurait pas convaincu Athènes, César ni le peuple romain, et d'autant moins le

44 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 277.

45 *Ibid.*, p. 279.

46 *Ibid.*, p. 379.

public français, réputé pour la finesse de son goût. Marmontel opte pour la rhétorique d'excellence – une opinion qui se frayera un chemin sous la Restauration – puisque c'est elle qui permet de persuader efficacement : « Et la nature nous a-t-elle appris à raisonner, à réfuter, à menacer comme Démosthène, à supplier, à caresser, à flatter comme Cicéron ? »⁴⁷ La rhétorique scolaire nécessite une profonde réforme en vue d'une adaptation à la nouvelle réalité politique du pays et à de nouvelles tendances de la pédagogie des Lumières⁴⁸.

La deuxième catégorie des critiques de la rhétorique regroupe les condamnations d'inspiration rousseauiste faites au nom du langage de la nature et du sentiment. Le désir de ce que Jean Starobinski appelle « transparence »⁴⁹, c'est-à-dire une communication immédiate, qui se passerait du langage pour atteindre directement les cœurs des interlocuteurs, provoqua chez Rousseau une violente condamnation de toute rhétorique⁵⁰. Cette tendance est notamment visible dans son *Discours sur les sciences et les arts* (1750) où il accuse les sociétés perfectionnées d'avoir corrompu la langue naturelle et de l'avoir remplacée par « l'étude et le charme des hommes futiles »⁵¹, la frivole éloquence née « de l'ambition, de la haine, de la flatterie, du mensonge »⁵². Dans les sociétés primitives, libres de cette trompeuse pratique de la belle parole, le langage ne servait pas à cacher les sentiments ni à leurrer l'autrui : « les hommes trouvaient leur sécurité dans la facilité de se pénétrer réciproquement, et cet avantage, dont nous ne sentons plus le prix, leur épargnait bien des vices »⁵³. En revanche, les sociétés policées ont remplacé le « bien faire » par le « bien dire »⁵⁴ et elles enseignent cette langue corrompue aux enfants :

47 *Ibid.*, p. 998.

48 Sur ce sujet voir également Jean-Paul Sermain, « Marmontel et la réforme de la rhétorique », dans Kees Meerhoff, Annie Jourdan (dir.), *Mémorable Marmontel*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 172-174.

49 Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.

50 Bien évidemment, de nombreux critiques reprochaient à Rousseau de se servir de l'éloquence la plus chaleureuse et entraînant pour combattre l'éloquence même. Voir Peter France, *Rhetoric and Truth in France, Descartes to Rousseau*, *op. cit.*, p. 240-257.

51 Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts, Discours sur l'origine de l'inégalité*, éd. de Jacques Roger, Paris, Flammarion, 1971, p. 46.

52 *Ibid.*, p. 47.

53 *Ibid.*, p. 40.

54 *Ibid.*, p. 59.

Vos enfants ignoreront leur propre langue, mais ils en parleront d'autres qui ne sont en usage nulle part [...] ; sans savoir démêler l'erreur de la vérité, ils posséderont l'art de les rendre méconnaissables aux autres par des arguments spécieux [...]. J'aimerais autant, disait un sage, que mon écolier eût passé le temps dans un jeu de paume, au moins le corps en serait plus dispos.⁵⁵

La question de la place de la rhétorique dans l'éducation des enfants reviendra dans d'autres ouvrages de Rousseau, et notamment dans *Émile* (1762). Nul apprentissage rhétorique ne doit être inculqué au jeune garçon ; aucune fausse science livresque ne doit troubler le développement naturel de son esprit :

Je ne me lasse point de le dire : mettez toutes les leçons des jeunes gens en actions plutôt qu'en discours. Qu'ils n'apprennent rien dans les livres de ce que l'expérience peut leur enseigner. Quel extravagant projet de les exercer à parler, sans sujet de rien dire, de croire leur faire sentir, sur les bancs d'un collègue, l'énergie du langage des passions et toute la force de l'art de persuader, sans intérêt de rien persuader à personne ! Tous les préceptes de la rhétorique ne semblent qu'un pur verbiage à quiconque n'en sent pas l'usage pour son profit. Qu'importe à un écolier de savoir comment s'y prit Annibal pour déterminer ses soldats à passer les Alpes ?⁵⁶

Rousseau rejoint ici d'Alembert : il est inutile d'apprendre à bien parler à celui qui n'a encore rien à dire. L'éducation rhétorique est foncièrement fautive : les élèves ne peuvent pas disserter avec passion sur des sujets qui ne les intéressent point et qu'ils ne comprennent pas. Au lieu d'enseigner un langage mort et vide de sens, l'instituteur doit seulement veiller sur le développement de l'*accent vrai*⁵⁷ que vont inspirer à Émile ses besoins moraux et ses passions qui trouveront, au moment venu, leur expression naturelle et chaleureuse, sans aucun artifice rhétorique, grâce à la seule sincérité du garçon :

Borné presque au seul nécessaire physique, il [Émile] a moins besoin des autres que les autres n'ont besoin de lui ; et n'ayant rien à leur demander pour lui-même, ce qu'il veut leur persuader ne le touche pas d'assez près pour l'émouvoir excessivement. Il suit de là qu'en général il doit avoir un langage simple et peu figuré. Il parle ordinairement au propre et seulement pour être entendu. Il est peu sentencieux,

55 *Ibid.*, p. 53-54.

56 Jean-Jacques Rousseau, « Émile », dans *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, t. VII, éd. sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 651.

57 Voir Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 483.

parce qu'il n'a pas appris à généraliser ses idées : il a peu d'images, parce qu'il est rarement passionné. Ce n'est pas pourtant qu'il soit tout à fait flegmatique et froid ; ni son âge, ni ses mœurs, ni ses goûts ne le permettent. Dans le feu de l'adolescence, les esprits vivifiants, retenus, et cohobés dans son sang, portent à son jeune cœur une chaleur qui brille dans ses regards, qu'on sent dans ses discours, qu'on voit dans ses actions. Son langage a pris de l'accent, et quelquefois de la véhémence. Le noble sentiment qui l'inspire lui donne de la force et de l'élévation : pénétré du tendre amour de l'humanité, il transmet en parlant les mouvements de son âme ; sa généreuse franchise a je ne sais quoi de plus enchanteur que l'artificieuse éloquence des autres ; ou plutôt lui seul est véritablement éloquent, puisqu'il n'a qu'à montrer ce qu'il sent pour le communiquer à ceux qui l'écoutent.⁵⁸

L'intime conviction, la chaleur, la sincérité et l'amour pour le vrai doivent guider seuls la parole de l'homme, en lui conférant de l'éloquence naturelle. Peu de figures, peu d'images, pas de sentences : le langage d'Émile doit être surtout communicatif (« il parle [...] pour être entendu »). Les besoins dictent mécaniquement le langage approprié aux passions.

Cette pédagogie antirhétorique, Rousseau l'a mise en pratique : précepteur des deux fils de Jean Bonnot de Mably, il écarta du programme tous les ouvrages de rhétorique, sauf *La Logique de Port-Royal* (1662) d'Arnauld et Nicole et *L'Art de parler* (1675) de Bernard Lamy. Ce dernier put être une inspiration directe pour Rousseau. Dans *L'Art de bien parler*, Lamy avance l'idée selon laquelle les figures de diction et toute l'expressivité du langage sont un reflet direct et involontaire des mouvements de l'âme de celui qui parle. Le discours devient ainsi un miroir des émotions du sujet parlant⁵⁹. Ainsi, on ramène les principes de l'éloquence aux principes de la nature humaine et à sa psychologie⁶⁰. Le traité de Lamy eut un vif succès et connut de nombreuses réimpressions durant le XVIII^e siècle. Il put inspirer les romantiques dans leur croyance en une expressivité naturelle du langage.

Le troisième type de jugement antirhétorique, qui reprend les arguments des encyclopédistes, décrit l'art oratoire comme inadapté à la nouvelle science analytique, promue par des Idéologues tels que Condorcet, Cabanis ou Destutt de Tracy qui, grâce à leurs travaux, ont profondément marqué le

58 Jean-Jacques Rousseau, « Émile », dans *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, t. VII, *op. cit.*, p. 651.

59 Voir par exemple : « Les figures étant [...] les caractères des passions, quand ces passions sont dérégées, les figures ne servent qu'à peindre leurs dérèglements » (Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, éd. de Benoît Timmermans, Paris, PUF, 1998, p. 231).

60 Voir Peter France, « Lumières, politesse, énergie », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique*, *op. cit.*, p. 963-965. Ce courant naturaliste de l'éloquence domine surtout dans la pensée anglaise (Adam Smith, George Campbell, Joseph Priestly).

destin de la rhétorique pendant la Révolution. Selon ces philosophes, héritiers conceptuels de Locke et de Condillac, la rhétorique devait disparaître naturellement, grâce au progrès apporté par la science de l'Idéologie, c'est-à-dire l'analyse des idées et la construction d'un nouveau langage scientifique au sein duquel la rhétorique aurait pu tout au plus jouer le rôle de vestige d'une époque révolue. La langue vraiment claire et philosophique devait se purifier des traces de la parole éloquente liée à l'oralité. Pour les Idéologues, à l'école, il ne s'agit pas tant d'apprendre à parler, mais à bien lire et surtout bien écrire, en cherchant à atteindre le plus haut niveau possible de précision et d'adéquation de l'expression à la pensée. Or, la rhétorique menace le projet de perfectionnement de la langue savante, elle est – comme l'explique Brigitte Schlieben-Lange – « l'autre de la "langue bien faite", à trois points de vue : le retour de l'action, du vocal, la préférence donnée à l'image et à l'imagination et la dissémination des significations, ce qui revient à une dissolution complète du rapport qui constitue le signe »⁶¹.

Exclue de la langue des sciences, la rhétorique n'est pas mieux accueillie dans celle de la morale. Dans l'optique des Idéologues, la rhétorique, considérée comme une méthode pour résoudre des problèmes relevant des sciences morales, est vaine, puisque ces problèmes peuvent être résolus grâce à la nouvelle méthode analytique de la même manière que ceux qui relèvent des sciences exactes. Selon les prédictions de Joseph Lakanal, professeur de rhétorique et député de la Convention, « les sciences morales, si nécessaires aux peuples qui se gouvernent avec leurs propres vertus, vont être soumises à des démonstrations aussi rigoureuses que les sciences exactes et physiques »⁶². Le barreau n'est pas non plus un lieu où l'on pourrait exercer l'éloquence : sans entendre les avocats, le juge seul doit appliquer la loi selon une formule mathématicienne, exprimée par Montesquieu et ensuite par Condorcet : « le jugement est comme le syllogisme dont la loi constitue la majeure, la qualification du fait, la mineure, et la sentence, la conclusion »⁶³. Brigitte Schlieben-Lange diagnostique chez les Idéologues, héritiers du rationalisme unitaire qu'ils ont reformulé en termes sensualistes, la profonde inaptitude de penser le *dissensus* politique⁶⁴. Comme l'explique Jean-Paul Sermain,

61 Brigitte Schlieben-Lange et Jochen Hafner, « Rhétorique et Grammaire générale dans les Écoles centrales », dans Jean-Paul Sermain et Éric Négrel (dir.), *Une expérience rhétorique*, *op. cit.*, p. 235.

62 Lakanal, cité par Jean-Paul Sermain, « Raison et révolution, le problème de l'éloquence politique », dans Winfried Busse et Jürgen Trabant (dir.), *Idéologues, sémiotique, théories et politiques linguistiques pendant la Révolution française*, Amsterdam, J. Benjamins, 1986, p. 152.

63 Cité par Françoise Douay, « Rhétorique au XIX^e siècle... », *art. cit.*, p. 1094.

64 Brigitte Schlieben-Lange et Jochen Hafner, « Rhétorique et Grammaire générale dans les Écoles centrales », dans Jean-Paul Sermain et Éric Négrel (dir.), *Une expérience rhétorique*,

Ce qui fait l'originalité des idéologues, c'est d'ôter à l'éloquence non seulement les débats politiques, mais aussi le monde moral. La rhétorique s'offrait en effet comme une méthode dans le domaine incertain des évaluations et des décisions pratiques ; à cette prétention à la fois heuristique et pragmatique, les idéologues opposent la méthode analytique qui doit produire des certitudes suffisantes pour faire l'unanimité.⁶⁵

La rhétorique dans les années précédant la Révolution n'avait donc pas bonne presse : jugée inutile ou même nocive, elle fut attaquée à la fois au nom de la sincérité et du progrès de la raison. Les mots de Saint-Just résument bien la nouvelle pédagogie antirhétorique : « on élève les enfants dans l'amour du silence et le mépris des rhéteurs. Ils sont formés au laconisme du langage. »⁶⁶ Dans la république, on doit privilégier le silence de Sparte au bavardage d'Athènes⁶⁷. La Révolution reprit ces thèmes et exclut la rhétorique de l'enseignement en 1794-1795 grâce aux réformes de Lakanal et de Daunou.

La remise en cause de la rhétorique pendant la Révolution

L'attitude des orateurs de la tribune révolutionnaire se caractérise par un déni des fondements mêmes qui ont constitué leurs discours, déni qui couronne la pensée antirhétorique des Lumières. En effet, les orateurs révolutionnaires, bien qu'ils aient reçu une éducation oratoire à l'ancienne⁶⁸, se méfiaient de

op. cit., p. 233.

65 Jean-Paul Sermain, « Raison et révolution, le problème de l'éloquence politique », art. cit., p. 152. Nous conservons ici la minuscule dans la graphie du mot « idéologues ». Les deux orthographes se rencontrent dans les diverses études consacrées à ce sujet.

66 Louis Antoine de Saint-Just, « Fragments sur les institutions républicaines », dans *Œuvres complètes*, éd. de Charles Vellay, Paris, Eugène Fasquelle, 1908, t. II, p. 517.

67 Voir : « On apprend aux hommes de parler ; on devrait leur apprendre à se taire : la parole dissipe la pensée, la méditation l'accumule [...]. Athènes éloquente ne fut qu'un peuple de brouillons ; Sparte silencieuse fut un peuple d'hommes posés et graves [...]. » (Volney, « Leçons d'histoire », dans *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1838, p. 577)

68 Peter France mentionne seulement une exception, celle du boucher Legendre qui était fier de son parler du paysan du Danube (Peter France, « Éloquence révolutionnaire et rhétorique traditionnelle : étude d'une séance de la Convention », art. cit., p. 150), et il démontre la continuité formelle entre les discours des orateurs de la Constituante et la tradition rhétorique de l'Ancien Régime. De même, comme le remarquent Françoise Douay et Jean-Paul Sermain, « [p]ar un curieux tour de passe-passe, il était possible à l'homme de la Révolution de se glisser dans les habits détestés de l'éloquence absolutiste, après les avoir retournées, d'autant plus qu'il avait été formé par elle, par les techniques d'enseignement rhétoriques, et qu'il les

l'éloquence, associée soit à son histoire dans la France absolutiste du XVIII^e siècle, où elle était mise au service du monarque et de l'Église, soit à son effrayant pouvoir de détournement de la raison par les passions. La référence à l'éloquence politique de l'Athènes et de la Rome antiques fut déjouée par l'histoire de l'éloquence dans l'état moderne. La rhétorique oscillait ainsi entre deux écueils : d'un côté, c'est le babillage monarchique ou conspirateur, de l'autre, l'éloquence faussement patriotique qui ne servait qu'à berner le peuple. Sur l'éloquence pèse la menace du sophisme et de la volonté de détournement du vrai chemin de la vertu républicaine, plus austère et concise que les discours oratoires. À la tribune républicaine les accusations d'abus de mots sont incessantes et indéfiniment réversibles. L'éloquence est un piège à cause de sa force irrésistible et magique qui entraîne et aveugle la raison. On peut citer à l'appui cette remarque de Mirabeau :

Nous avons entendu un de nos orateurs vous proposer, si l'Angleterre faisait à l'Espagne une guerre injuste, de franchir sur-le-champ les mers, de renverser une nation sur l'autre [...] et nous avons tous applaudi ! et je me suis surpris moi-même à applaudir ! et un mouvement oratoire a suffi pour tromper un instant votre sagesse !⁶⁹

Les exclamations de l'orateur étonné de son propre assentiment à un projet politique extravagant prouvent bien quel pouvoir l'éloquence détenait dans une assemblée d'hommes passionnés par les idées de liberté et de justice. Effectivement, les révolutionnaires doivent se méfier des élans de passions qui exaltent, certes, mais qui égarent également. À ce sujet, Jacques Guilhaumou note que le but des jacobins était de redonner le sens à des termes comme « peuple », « loi », « liberté », et de veiller à leur application exacte aux choses. Il fallait mettre en œuvre une nouvelle économie linguistique qui réglerait les questions politiques. Dans ce cas, selon Condorcet et les Idéologues, l'éloquence classique ne peut qu'embrouiller les nouveaux rapports des mots et des choses⁷⁰.

avait déjà mises au service de la philosophie "populaire" et du sermon laïque : sa position discursive comme orateur, comme agent de la parole publique, ressemblait ainsi à ce qu'il rejetait. » (Françoise Douay et Jean-Paul Sermain, « Présentation », dans Jean-Paul Sermain et Éric Négrel (dir.), *Une expérience rhétorique, op. cit.*, p. 14)

69 Honoré-Gabriel de Mirabeau, « 1^{er} discours sur le droit de paix et de guerre », dans *Discours*, éd. de François Furet, Paris, Gallimard, 1973, p. 211-212.

70 Jacques Guilhaumou, « Rhétorique et antirhétorique à l'époque de la Révolution française », dans Christian Croisille et Jean Ehrard (dir.), *La Légende de la Révolution française*, Clermont Ferrand, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, 1988, p. 150-152.

Pour éviter l'écueil de la langue ancienne, les révolutionnaires eurent recours à une nouvelle forme d'éloquence populaire, nécessaire pour transmettre les valeurs républicaines et former les citoyens. Plus qu'aux discours oratoires prononcés devant le peuple, c'est aux fêtes nationales que les révolutionnaires accordaient le plus d'importance. Les fêtes avaient engendré une éloquence épideictique populaire se passant presque de mots, destinée à éblouir les participants par la mobilisation commune et la force du nombre, grâce à la vertu immédiate de la réunion des hommes⁷¹. Ce n'est pas la raison qui y est interpellée, ce sont les sens. La fête doit rendre manifeste et tangible le nouveau lien social ; son but n'est pas de le débattre, mais de le consacrer. Le peuple n'a pas besoin d'éloquence, de discussion sur les bases du contrat politique nouvellement établi en son nom par les révolutionnaires ; il suffit de réaffirmer le lien social en l'exaltant dans la fête qui, toute comme la pensée politique dont elle provient, se fonde sur le fantasme d'unité et d'unanimité. Tel était le projet de Condorcet : trouver une éloquence populaire, accessible à tous. La fête devait remplacer, prolonger ou pallier l'éducation républicaine. Cabanis le disait explicitement, c'est par le physique, le sensuel qu'il faut que l'argumentation passe :

L'homme, en sa qualité d'être sensitif, est mené bien moins par des principes rigoureux, qui demandent de la méditation pour être saisis sous toutes leurs faces, que par des objets imposants, des images frappantes, de grands spectacles, des émotions profondes. [...] Il s'agit moins de le convaincre que de le persuader.⁷²

Remplissant ainsi les postulats des empiristes du XVIII^e siècle, la fête révolutionnaire se passe de mots, elle s'accomplit dans les images, elle doit parler aux sens et non pas tant à la raison du peuple, suspecte et facile à tromper. Les images jouissent aux yeux des théoriciens de la fête d'une puissance persuasive immédiate. Comme l'explique Mona Ozouf, « [l]inéaire est l'action des signes sur les idées, et des idées sur les mœurs. Elle est pensée sur le modèle de la contagion. »⁷³ L'image, potentiellement dangereuse et passionnelle, peut donc être récupérée à condition de bien l'employer et encadrer idéologiquement. Il y a donc un déplacement qui s'opère : l'esthétique de l'image est évacuée du langage politique, aspirant à l'exactitude scientifique, pour trouver sa place dans la rhétorique foraine.

71 Mona Ozouf, *Les Fêtes révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1988, p. 238. Cette pratique est inspirée, encore une fois, par la pensée rousseauiste.

72 Pierre Jean Georges Cabanis, *Travail sur l'éducation publique* (publié sous le nom de Mirabeau en 1791), cité par Jean-Paul Sermain, « Raison et révolution : le problème de l'éloquence politique », dans Winfried Busse et Jürgen Trabant (dir.), *Idéologues, op. cit.*, p. 152.

73 Mona Ozouf, *Les Fêtes révolutionnaires, op. cit.*, p. 243.

Cette modalité admirative de l'éloge républicain réduit à la simple exaltation des vertus civiques apparaît également dans d'autres genres de la littérature révolutionnaire, notamment dans le théâtre qui a pour but de présenter, sans aucune distanciation, la légende naissante de la Révolution⁷⁴. Une nouvelle éloquence d'apparat, destinée à moraliser le peuple, mais coupée de ses enjeux délibératifs propres à la haute éloquence politique, exaltait les événements du passé proche des acteurs révolutionnaires. Cette utilisation récurrente de l'éloge infléchit les règles et la destinée du genre : passé de la glorification des hommes illustres du passé à l'immédiateté de l'action politique souvent malhonnête et trompeuse, il s'ouvre à des champs, des thèmes et des destinataires nouveaux. Cette extension du champ de l'éloge se ressentira encore à l'époque romantique, notamment dans la poésie engagée de la Restauration.

Le programme des écoles centrales, établi par les Idéologues, eut pour but de renouveler l'éducation nationale après la période révolutionnaire dans l'esprit de la nouvelle méthode. S'inscrivant dans le courant antirhétorique qui se développait pendant tout le déroulement de la Révolution, les auteurs du programme exclurent la classe de rhétorique au profit de l'Idéologie ou de l'art d'écrire d'inspiration condillacienne. Cependant, certains professeurs de grammaire générale, anciennement professeurs de rhétorique, incluaient des éléments de l'art oratoire dans la grammaire, en étudiant soit les tropes et les figures, soit les règles de composition du discours, parfois avec plus d'insistance sur la nécessité de la formation oratoire dans une république⁷⁵. D'autres instituteurs travaillaient à une nouvelle éloquence adaptée à la réalité politique de l'époque. Après la chute de Robespierre, la rhétorique regagne de l'intérêt aux yeux des républicains et le besoin de former les élèves à la parole publique devient plus sensible. Le régime républicain, pour s'introduire effectivement dans la constitution sociale d'un pays, avait besoin d'institutions plus démocratiques, qui sauraient rendre compte de la nécessité du débat public, de la nécessaire discordance d'opinions et d'intérêts.

Cette intuition fut à l'origine du seul traité rhétorique républicain paru dans les temps de la Révolution, intitulé significativement, sans référence explicite à la rhétorique ni à l'éloquence, *Essai sur l'art oratoire*⁷⁶. Ce traité,

74 Voir entre autres Éric Négrel, « Le théâtre au service de la Révolution : une rhétorique de l'éloge », dans Jean-Paul Sermain et Éric Négrel (dir.), *Une expérience rhétorique, op. cit.*, p. 147-159.

75 Brigitte Schlieben-Lange et Jochen Hafner, « Rhétorique et Grammaire générale dans les Écoles centrales », art. cit., p. 238.

76 J'ai déjà traité de ce sujet dans « *Essai sur l'art oratoire* (1799) de Joseph Droz, entre le naturalisme antirhétorique et l'éloquence romantique », *Orbis linguarum*, 2014, n° 41, p. 335-344. Les développements sur Joseph Droz reprennent les éléments de cet article.

composé par Joseph Droz, professeur de rhétorique à l'école centrale de Besançon, trahit déjà quelques signes du romantisme naissant par le rôle qu'il accorde au naturel, à la force du génie et à l'inspiration enthousiaste au détriment des règles rhétoriques. Son influence sur le romantisme est d'autant plus directe qu'entre 1798 et 1799, Droz a enseigné la rhétorique à Charles Nodier à l'école centrale.

Essai sur l'art oratoire, paru en 1799, fut adressé à des élèves des écoles centrales de la République nouvellement réformées. Il devait préparer les élèves à l'action politique, exercée à la tribune, de vive voix, d'où la grande importance de la partie rhétorique traditionnellement assez négligée dans les traités modernes, à savoir l'action. Droz, contrairement à Condillac et aux Idéologues qui se méfiaient de l'oralité du discours, redonne de l'importance à l'exercice de la parole publique de vive voix, corps à corps avec les adversaires :

Il ne s'agit donc pas de former seulement un écrivain qui, dans le silence du cabinet, traite avec éloquence des sujets trop indifférents aux ennemis de sa patrie, pour que son repos en soit jamais troublé ; et qui, lors même qu'il entrera dans de discussions périlleuses, donne son opinion loin du danger. L'orateur paie plus cher les services qu'il rend à ses semblables : en opposition constante avec les ennemis de son pays, c'est corps à corps qu'il lutte contre ceux qu'il attaque.⁷⁷

Le traité de Droz ne peut servir qu'accessoirement de manuel de style écrit, ce qui fait son originalité parmi les traités du passé qui mélangeaient les préceptes d'éloquence écrite et parlée, avec un net privilège pour la première. Vu l'utilité pratique de l'éloquence républicaine, le style préconisé par Droz se démarque du style ornemental, traditionnellement réservé à l'art oratoire : « des idées ingénieuses et recherchées, un style brillant et fleuri, sont précisément le contraire de ce qui fait impression sur une grande assemblée [...] les seuls charmes qui lui plaisent sont ceux qui s'allient à la force »⁷⁸. Le thème de la force du discours ainsi que sa sobriété stylistique, le dépouillement de l'art oratoire et sa réduction à la fruste pragmatique discursive marquent l'appartenance de ce traité à la tradition antirhétorique des Lumières. Le concept de force oratoire est aussi un aspect typique de cette période. Le discours doit ébranler, électriser ou encore *galvaniser* les auditeurs, les encourager à l'action. Michel Delon, auteur d'une grande étude sur le thème de l'énergie au tournant des Lumières, utilise l'opposition entre l'*enargeia* (« clarté », « évidence ») et l'*energeia* (« force », « vivacité ») pour décrire le passage de

77 Joseph Droz, *Essai sur l'art oratoire*, Paris, Renouard, 1800, p. 42.

78 *Ibid.*

l'esthétique néoclassique au romantisme⁷⁹. Droz opte déjà nettement pour la force, l'*energeia*, au détriment de la clarté et de la beauté du discours.

Une autre caractéristique fait de Droz un romantique avant la lettre, c'est son attitude face aux règles de la rhétorique. L'auteur ouvre son traité par une observation paradoxale et certainement décourageante pour les élèves auxquels il s'adresse : « Quel que soit l'art dans lequel on aspire à se distinguer, il faut être doué de qualités que les préceptes ne sauraient donner. »⁸⁰ Droz privilégie nettement le développement du génie individuel des élèves au détriment de la formation du goût et de la mémoire obtenue grâce à l'imitation des modèles de l'éloquence grecque ou romaine. Ainsi, il démantèle les fondements de la rhétorique classique qui résidaient dans la pratique de l'imitation des modèles antiques :

La définition que j'ai donnée de l'éloquence fait assez connaître que je ne pense pas qu'on l'étudie comme la rhétorique. Je la considère comme un talent plus généralement répandu qu'on ne croit d'ordinaire auquel l'art ajoute infiniment de moyens de succès, mais qu'il ne peut point donner. Sa source est dans l'âme profondément pénétrée de celui qui parle.⁸¹

Le clivage entre la rhétorique scolaire et l'éloquence individuelle s'accroît donc de façon considérable. Les romantiques hériteront de cette opposition entre la rhétorique et l'éloquence et ils l'exploiteront dans leurs textes critiques et dans la fiction. Tout comme Germaine de Staël qui aborde ce sujet dans *De la littérature*, Droz fonde la nouvelle éloquence républicaine non sur la vraisemblance aristotélicienne, mais sur la vérité du sentiment et de la conviction. Ainsi, il n'y a que l'âme et le cœur passionnés qui peuvent dicter un discours ; l'intervention de l'esprit et du jugement détruiraient tout effet de vérité et n'en feraient qu'une vaine imitation⁸². Pour Droz, l'éloquence

79 Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.

80 Joseph Droz, *Essai sur l'art oratoire*, *op. cit.*, p. 1. Certes, Joseph Droz n'est pas le seul à vanter l'éloquence individuelle aux dépens de la rhétorique scolaire. Nous l'avons déjà signalé, Marmontel avance lui aussi que l'éloquence, avant d'être un art, est un don naturel. Dans son *Dictionnaire philosophique*, Voltaire note lui aussi que « l'éloquence est née avant les règles de la rhétorique, comme les langues se sont formées avant la grammaire » (Voltaire, « Éloquence », dans « Dictionnaire philosophique », dans *Cœuvres complètes de Voltaire*, Paris, Hachette, 1876, t. XVII, p. 371-372). Cette opposition est donc acceptée par de nombreux théoriciens tant soit peu souples dans leur attitude à l'apprentissage scolaire.

81 Joseph Droz, *Essai sur l'art oratoire*, *op. cit.*, p. 31.

82 « Mais si l'esprit, à défaut d'âme, essaie de donner ces qualités au discours [la chaleur et la variété], ce n'est qu'une imitation, c'est une parodie dont vous pouvez pressentir l'effet. » (*ibid.*, p. 51)

prend sa source non dans l'histoire de la rhétorique, mais dans l'individualité de celui qui parle. C'est sur elle aussi que repose l'efficacité du discours puisque l'éloquence républicaine est entièrement fondée sur l'ethos exalté de l'orateur – même si Droz préfère le terme français de *caractère* qui a une signification plus essentialiste et politiquement plus forte que *l'ethos* discursif aristotélicien. Ainsi, en revenant sur des positions pré-aristotéliciennes, celle d'Isocrate par exemple, Droz lie le caractère réel et l'ethos oratoire⁸³. Le caractère de l'orateur, pilier de la nouvelle recherche de la vérité rhétorique, doit se distinguer par la force et la sensibilité, les vertus qui s'unissent naturellement avec la grandeur d'âme. C'est un engagement patriotique réel, et non pas les convenances, qui peut convaincre le public d'agir au nom du bien commun. Ni l'ethos ni le pathos ne relèvent d'une construction langagière, ils se fondent sur l'observation des gens et du cœur de l'orateur lui-même. Droz promet ainsi une sorte d'éloquence empirique et expérimentale : « Sentir vivement soi-même, voilà le grand secret, c'est celui qui fait découvrir des idées, des formes, que nul autre n'enseigne à trouver, et des moyens bien supérieurs à ceux qu'on peut tirer des observations que nous allons présenter. »⁸⁴ Sondant son propre cœur, l'orateur doit pressentir les peurs et les volontés de son auditoire pour pouvoir être mieux compris et répondre à l'avance à toute hésitation du public. Les formes et les arguments ne sont donc pas fixés par les règles de la *dispositio* ni celles d'*inventio* topique : ils doivent procéder de l'observation *in situ*.

Comme à Émile de Jean-Jacques Rousseau, le principe d'imitation et de posture discursive est formellement exclu à l'orateur de Droz : il « n'imité point, son talent est de rendre ce qu'il éprouve »⁸⁵. La nature du sentiment et l'enthousiasme sont les seules instances auxquelles il doit se fier. Conformément à la tradition naturaliste de Lamy⁸⁶ et de Rousseau, ce sont elles qui dictent la forme même du discours : « Lorsque vous écrirez, rempli

83 Voir Frédérique Woerther, *L'Éthos aristotélicien*, Paris, Vrin, 2007.

84 Joseph Droz, *Essai sur l'art oratoire*, op. cit., p. 170. On peut rapprocher cette idée de celle de Bernard Lamy qui écrivait dans sa *Rhétorique* : « Il n'y a point de meilleur livre que son propre cœur ; et c'est une folie de vouloir aller chercher dans les écrits des autres ce que l'on trouve chez soi. Si on désire savoir les figures de la colère, qu'on s'étudie quand on parle dans le mouvement de cette passion. » (Bernard Lamy, *Rhétorique ou art de parler*, op. cit., p. 218).

85 Joseph Droz, *Essai sur l'art oratoire*, op. cit., p. 52.

86 Lamy formule ainsi cette idée : « Puisque les paroles sont des signes qui représentent les choses qui se passent dans l'esprit, on peut dire qu'elles sont comme une peinture de nos pensées, que la langue est le pinceau qui trace cette peinture, et que les mots dont le discours est composé en sont les couleurs. » (Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, op. cit., p. 35) ou encore : « les passions ont des caractères particuliers avec lesquels elles se peignent elles-mêmes dans le discours » (*ibid.*, p. 181).

de cette chaleur qui produit le véritable abandon, non seulement des idées grandes, vives, hardies, s'offriront à vous ; mais le sentiment dont vous serez animé saura [...] leur donner les formes qui leur conviennent, au moyen des figures les plus analogues. »⁸⁷ Le mythe de la langue des passions qui arrangent les phrases et revêtent d'elles-mêmes les figures les plus expressives au moyen d'une « analogie directe » est un thème cher aux Lumières. Droz postule aussi l'existence d'un lien immédiat entre la pensée, le sentiment et la parole, en quoi il suit les rêves d'une langue idéale, qui refléterait parfaitement les idées et serait ainsi un miroir de l'esprit humain⁸⁸. Les mots n'ont pas de signification différente de celle que la pensée veut leur donner : ils « ne sont que les signes représentatifs de nos idées »⁸⁹.

Dans l'optique de Droz, le pur souci de beauté d'une langue et la recherche esthétique de l'effet sont frappés de ridicule. Droz supprime de son traité spartiate la partie classique intitulée autrefois *elocutio*. L'éloquence se trouve réduite à la seule partie d'*inventio* expérimentale, et accessoirement, à *dispositio*, mais cette dernière doit tout simplement reproduire la marche naturelle de la pensée. Droz combat l'idée d'un ordre fixe du discours oratoire et donne des preuves tirées des plus grands orateurs qui sautaient qui l'exorde, qui la narration, qui la péroraison. Le but de la parole oratoire n'est donc pas la beauté, mais l'efficacité. Si on érige en idéal stylistique la simplicité, le naturel et l'abandon, alors la fonction de l'apprentissage oratoire est de former les caractères et de chauffer les passions, les exploiter à des fins justes et utiles à la république, comme la défense de la liberté, de la patrie et des opprimés. Ce privilège donné à l'éloquence libre et naturelle, ainsi que l'importance accordée au style individuel de l'orateur qui puise son

87 Joseph Droz, *Essai sur l'art oratoire*, op. cit., p. 45.

88 Ce rêve a été principalement poursuivi par les Idéologues, notamment Destutt de Tracy. Voir Rose Goetz, *Destutt de Tracy, philosophie du langage, science de l'homme*, Genève, Droz, 1993, p. 294-305. Droz était ami des Idéologues, dès 1802 il fréquentait la société d'Auteuil qui réunissait Cabanis, Destutt de Tracy et Andrieux. Voir Éric Négrel, « 1799 : L'Essai sur l'art oratoire de Joseph Droz », *Le dix-huitième siècle*, n° 35, 2003, p. 502.

89 Joseph Droz, *Essai sur l'art oratoire*, op. cit., p. 88. Voir aussi Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 70-72 où Foucault décrit l'Idéologie comme « la dernière des philosophies classiques ». Rose Goetz prolonge la réflexion foucauldienne en ces termes : « Née au terme de l'âge classique, dans l'imminence de sa disparition, l'Idéologie se déploie entièrement à l'intérieur de cette épistémè définie par le rapport qu'elle impose de toute connaissance à la *mathesis*, à cette science générale de l'Ordre qui adopte l'Analyse pour méthode universelle et trouve ses instruments dans le "système des signes". » (Rose Goetz, *Destutt de Tracy...*, op. cit., p. 4) Sur les limites de ces interprétations, voir Marc Dominicy, « Le programme scientifique de la grammaire générale », dans Sylvain Auroux (dir.), *Histoire des idées linguistiques*, Liège, Mardaga, 1992, t. II, p. 425-439.

inspiration dans le cœur et l'observation des gens vont bientôt devenir un principe de l'éloquence romantique, et l'orateur de Droz est déjà quelque peu un mage romantique⁹⁰.

L'Empire et le retour de l'éloquence

Cependant, le traité de Droz ne connut pas une très large diffusion dans les écoles ni dans le milieu des lettres, puisqu'avec l'installation du régime napoléonien on revint à des traités antérieurs à 1789⁹¹, la classe de rhétorique à l'ancienne étant rétablie dans tout l'Empire en 1808. Pourtant, *l'Essai sur l'art oratoire* a directement influencé Charles Nodier, l'élève de Droz à l'école centrale du Doubs. Bien que Léonce Pingaud n'ait pas recensé le cours de rhétorique de Droz dans la liste des cours suivis par Nodier, nous pouvons être certains que Nodier fut familier de son enseignement. Dans ses *Souvenirs de jeunesse*, il nota que son seul « mérite » à l'époque, le mérite de la rédaction, fut acquis à l'« école de rhétorique dirigée par le bon et judicieux Droz »⁹². Il s'en servit non seulement lors de la rédaction des textes : il devint à son tour professeur de rhétorique.

En 1808, hanté par le manque d'argent, Nodier fut invité, grâce à l'entremise de Jean de Bry, le préfet du Doubs, à donner un cours de littérature pour la jeunesse et le public cultivé de Dole. Du vivant de Nodier, ce cours n'a jamais été imprimé. Ce n'est qu'en 1908 que Michel Salomon signale l'existence d'un cahier de notes prises par un de ses auditeurs, Charles-Augustin Dusillet. Morgan Schenck en 1914 et Jean Larat en 1921 publient quelques fragments de ce texte. En 1988 paraît l'édition la plus complète du cours, basée sur les notes de Dusillet⁹³. L'état matériel du texte laisse supposer

90 Voir Jean-Paul Sermain, « Une rhétorique républicaine : *l'Essai sur l'art oratoire* de Joseph Droz », dans Jean-Paul Sermain et Éric Négrel (dir.), *Une expérience rhétorique : l'éloquence de la Révolution*, op. cit., p. 264-265.

91 *Ibid.*, p. 257. Sur les causes de l'insuccès à la librairie du livre de Joseph Droz, voir Éric Négrel, « 1799 : *L'Essai sur l'art oratoire* de Joseph Droz », art. cit., p. 504-513.

92 Charles Nodier, « Souvenirs de jeunesse », dans *Œuvres complètes de Charles Nodier*, t. X, Paris, Renduel, 1834, p. 83.

93 Dans son édition du *Cours*, Annie Barraux évoque l'existence d'un deuxième manuscrit conservé dans la bibliothèque du château de Joseph Picot d'Aligny, à Montmirey-la-Ville, avec lequel elle aurait comparé le texte de Dusillet pour avoir une vision stéréoscopique du *Cours*. Elle affirme que c'est un autre auditeur du cours, resté anonyme, qui serait responsable de la prise des notes et de la rédaction du manuscrit (Annie Barraux, « Préface » à Charles Nodier, *Cours de belles-lettres*, éd. d'Annie Barraux, Genève, Droz, 1988, p. 29-30). Or, comme l'a montré Jacques Geoffroy, ce manuscrit n'est qu'une reprise exacte des notes de Dusillet. On

certaines inexactitudes et quelques coupures, surtout à la fin du cours (il s'arrête brusquement sur le sujet de l'épigramme). Malgré son incomplétude, l'importance du cours est incontestable ; elle fut déjà soulignée par Larat, pour qui ce cours a été « l'un des meilleurs miroirs qui ont aidé le romantisme français à s'épanouir »⁹⁴.

Malheureusement, le caractère de l'entreprise de Nodier fut en partie altéré par l'étonnante méprise de l'éditrice Annie Barraux. Le titre *Cours de littérature ancienne et moderne par M. C. Nodier* qui figure sur toutes les trois versions du manuscrit des notes prises par Dusillet a été substitué par un titre bien plus classique : *Cours de belles-lettres*⁹⁵. Contrairement aux *belles-lettres*, la *littérature* – dans le sens employé par Nodier – est un concept moderne qui traduit mieux l'ambition de l'auteur de se distancier des préceptes rhétoriques et poétiques pour brosser un tableau large et pittoresque de l'histoire littéraire qui englobe plusieurs genres, y compris la production romanesque la plus contemporaine.

Le choix éditorial d'Annie Barraux peut toutefois s'expliquer dans une certaine mesure par la structure du cours nodierien. Il est divisé en deux parties : art oratoire et art poétique, ce qui reproduit fidèlement le partage des manuels classiques de belles-lettres. Pourtant, la volonté de Nodier de se démarquer des auteurs classiques et néoclassiques relève d'une évidence à la lecture du *Cours*. Cela se voit dès le « Discours inaugural » dans lequel avant les auteurs consacrés comme La Harpe⁹⁶ et Nicolas Sélis⁹⁷, Nodier évoque Joseph Droz comme sa principale source d'inspiration pendant la préparation de son cours⁹⁸. L'influence de Droz se traduit par l'importance attachée

n'a donc qu'une seule source du *Cours* tel qu'il est consigné dans les archives. Voir Jacques Geoffroy, « Trois = un », art. cit., p. 192.

94 Jean Larat, *La Tradition et exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier*, Paris, Champion, 1923, p. 416.

95 À aucun moment, Annie Barraux ne signale ni n'explique ce changement de titre, révélé pour la première fois par Jacques Geoffroy, « Trois = un », art. cit. Les deux manuscrits de Dusillet, dont un est retravaillé au net et relié, sont conservés à la Médiathèque du Grand Dole (côtes 19 MS/P/4 et 19 MS/P/5) et ils sont disponibles sur le site <http://patrimoine-archives.grand-dole.fr/ark:/55063/a011453451953ZbrPTw>.

96 Jean-François de la Harpe, dont *Le Lycée, ou cours de littérature* paraissait entre 1798 et 1804 et faisait autorité dans le domaine de la poésie et de la rhétorique dans la première partie du XIX^e siècle.

97 Nicolas Sélis professait un cours de belles-lettres sous le Directoire à l'école centrale du Panthéon, ensuite il a hérité de l'abbé Delille la chaire de la poésie latine au Collège de France. Nodier a pu l'entendre à Paris durant son passage dans la capitale.

98 Jacques-Remi Dahan a également observé que Nodier s'est inspiré de l'enseignement de Joseph Droz. Dans une lettre à Charles Weiss, Nodier réclame en effet son « cahier de

au génie (*ingenium*) au détriment du jugement (*judicium*) et par un relatif mépris pour les règles oratoires au nom d'une éloquence libre. Ce qui dans le traité de Droz a pu paraître comme un signe avant-coureur du romantisme va s'accroître et s'énoncer clairement dans la partie « Art oratoire » du cours de Nodier. La nouvelle tendance esthétique s'y laisse clairement discerner. L'auteur avoue son rapport difficile au classicisme qu'il n'a pas su apprécier dans son temps :

Soit que je ne fusse point doué de ces organisations heureuses auxquelles la perception du beau et du vrai paraît toute naturelle ; soit que la forme de mes études et le genre de mes lectures aient usé en moi cette fleur de sentiment et de goût sans laquelle il n'y a plus ni vivacité dans la sensation, ni exactitude dans le jugement ; soit enfin que les froissements d'une vie agitée aient disposé mon cœur à ne jouir profondément que de beautés d'une espèce agreste et sauvage, il faut bien que j'avoue à ma honte que j'ai longtemps mal apprécié le beau classique.⁹⁹

Une propension naturelle à la mélancolie, la vie agitée par la tourmente révolutionnaire, les premières lectures romantiques : autant de facteurs qui éloignaient Nodier de la beauté classique, synonyme à ses yeux du bonheur, de la fraîcheur des sentiments et de la rectitude du jugement qui lui manquent. Cette distance par rapport aux règles classiques se lit sur plusieurs niveaux de son enseignement. Premièrement, son cours ne forme pas un système rationnel de préceptes et d'exemples ; l'ordre de la disposition de la matière est assez lâche et fragmentaire. Le cours ne ressemble pas aux traités classiques, clairs et bien organisés, dont la table des matières dit à elle seule tout le contenu du livre en esquissant des systèmes de dépendances entre les parties et les notions. Sans respecter les anciennes hiérarchies, Nodier ouvre ses réflexions par des questions grammaticales et stylistiques (anciennement, l'avant-dernière partie, *elocutio*) pour ne passer qu'au milieu du cours à des questions autrefois primordiales comme la définition, les buts et les moyens de l'éloquence. Nodier, s'inspirant du courant grammatical de l'approche de l'éloquence, suit davantage l'ordre analytique d'une langue que la formation d'un discours. De leur côté, les notions d'*inventio* ou de *dispositio*, autrefois grandes entrées dans les traités rhétoriques, n'apparaissent ici qu'accidentellement, lors d'une analyse aussi brève que schématique de la *Jérusalem libérée* du Tasse :

Il y a quatre choses à remarquer dans la composition d'un ouvrage littéraire : le choix du sujet ; l'invention, qui consiste à faire ressortir du plan qu'on s'est

littérature » contenant vraisemblablement les notes du cours de Droz (Charles Nodier, *Correspondance de jeunesse*, éd. de Jacques-Remi Dahan, Genève, Droz, 1995, t. I, p. 289).

99 Charles Nodier, *Cours de belles-lettres*, op. cit., p. 35.

proposé les idées les plus heureuses pour en composer un tout ; la disposition, qui ordonne le rapport des parties entre elles et qui les met dans l'ordre le plus convenable ; l'élocution, qui les représente par leur style propre.¹⁰⁰

Nodier n'entre point dans les détails de l'*inventio* tels que la triade *logos – ethos – pathos*, la topique et l'argumentation ou la relation de l'imitation à l'invention. Il professe une conception sensualiste de l'éloquence : il s'agit moins de convaincre par des raisons que de persuader et de parler au cœur et à la sensibilité. En adaptant la perspective naturaliste du langage des passions, il ne s'attarde pas sur les figures de style et leur description systématique : les émotions, comme chez Lamy, trouvent elles-mêmes une langue appropriée, inutile donc de les décrire du point de vue normatif ou, du moins, systématique. Nodier perpétue ainsi la tradition de penser l'éloquence en termes de langage des passions et de tenir les règles oratoires pour superflues. Reflet des émotions de l'orateur et de son individualité, l'éloquence a trait à la physiologie et la psychologie de l'homme sensible, à la fois de l'orateur et de son public, puisque la communication entre eux se passe sur le mode fusionnel qui exige une pleine identification au discours et de l'orateur et du public.

De l'autre côté, le caractère expéditif de l'analyse de la partie rationnelle de la rhétorique s'explique aussi par la forme même du cours adressé à un public mondain, qui se laisserait facilement rebuter par les questions techniques plus ardues. Nodier mentionne seulement en passant les parties du discours, analysées, curieusement, à l'occasion d'un poème épique : l'exorde, la narration, la preuve, la réfutation et la péroraison¹⁰¹. Le lecteur ressent la gêne et le sentiment d'artificialité que dût éprouver Nodier lors de ces analyses.

Une autre preuve de la distance de Nodier face à l'univers rhétorique classique réside dans sa pratique du commentaire des notions qu'il présente. D'un côté, la glose peut être orthodoxe. Effectivement, on ne saurait reprocher à Nodier un manque de maîtrise des catégories classiques. La définition des qualités du style provient directement de Cicéron et de Quintilien. Nodier loue notamment la clarté, la précision, la propriété, la facilité, le nombre et l'harmonie, il parle également de la doctrine des convenances du style, le pilier de la bienséance classique :

100 *Ibid.*, p. 65. Soit Nodier oublie de mentionner la quatrième des « choses à remarquer » dans une œuvre littéraire qu'il a annoncée au début de la phrase, soit nous avons affaire à une omission de la part de Dusillet puisque « le choix de sujet » signifie, dans la tradition rhétorique, à peu près la même chose que l'invention.

101 Charles Nodier, *Cours de belles-lettres*, *op. cit.*, p. 66. Le fait que Nodier analyse les parties du discours oratoire sur l'exemple d'une œuvre poétique confirmerait au besoin combien les deux disciplines sont intriquées à l'époque.

La propriété du style aux idées et aux sujets est une des qualités importantes ; c'est une des trois convenances à observer dans le discours : convenance des pensées accessoires avec la pensée principale, convenance générale du style avec le sujet et avec chaque idée en particulier, convenance des mots avec le genre du style auquel ils sont adaptés.¹⁰²

Ici, point de critique de cette bienséance honnie des romantiques et que Nodier combattra avec eux deux décennies plus tard. Le style est défini, en accord avec les auteurs classiques, seulement comme une « couleur » que l'écrivain ou l'orateur donnent à leur pensée¹⁰³. Il n'est donc point indépendant de la pensée, il ne constitue pas une matière à part, une matière proprement dite de la littérature. Les qualités de style sont liées à certains auteurs dont les noms fonctionnent comme des signalétiques des belles-lettres. À titre d'exemple on peut citer ce fragment de l'analyse du *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet – loué partout ailleurs dans le cours. Ce court fragment fait partie de la vaste description de variantes rhétoriques de l'écriture historiographique : « Chronologiste, c'est la rapidité de Tacite ; narrateur, c'est l'élégance de Tite-Live et la vigueur de Salluste ; observateur, c'est l'inspiration d'Isaïe ; orateur, c'est tout à la fois Démosthène, Chrysostome, Tertullien ; ou, pour mieux dire, c'est partout Bossuet et je ne sais rien ajouter à cet éloge. »¹⁰⁴ Nodier manie parfaitement bien l'ancien système de normes littéraires, il sait juger les modernes à l'aune des écrivains antiques, tout comme Marmontel ou La Harpe : là, il ne s'éloigne pas de la critique académique de son temps.

Pendant, dans d'autres parties du cours, notamment dans celles consacrées à l'éloquence délibérative, au roman et au genre épistolaire (tous annexés à l'art oratoire), la normativité des assertions nodiériennes s'efface au profit d'une attitude descriptive, ouverte aux innovations littéraires, surtout celles venues d'Allemagne et d'Angleterre (*Werther* de Goethe, les romans de Fielding, de Richardson, de Sterne et de Radcliffe). Nodier vante de nouvelles qualités de leur style comme la sensibilité, l'imagination, la chaleur et la mélancolie¹⁰⁵. De fait, il ouvre la rhétorique à la relativité historique en esquissant – davantage qu'un traité normatif et universel – un tableau historique de différentes littératures européennes pour marquer leurs phases d'évolution et de décadence ou la fortune de certains genres littéraires. La chronologie de Nodier est plus fine que celle des traités classiques : il ne s'arrête pas à ce que Jean-Paul Sermain a appelé les « quatre périodes bénies » des rhétoriciens, à savoir Athènes, Rome,

102 *Ibid.*, p. 52.

103 *Ibid.*, p. 47 et 51.

104 *Ibid.*, p. 98.

105 *Ibid.*, p. 102-105.

l'Italie de Léon X et la France de Louis XIV¹⁰⁶. Il brosse en revanche un portrait plus général et plus évolutif des lettres en évoquant les personnages de la mythologie grecque, du Moyen Âge ou encore de la toute récente Révolution française. Il analyse sans transition l'éloquence politique grecque, romaine et française en comparant par exemple Mirabeau aux plus illustres orateurs anciens : « Doué de plus de grâce que Démosthène, de plus d'énergie que Cicéron et d'autant de génie que tous les deux, Mirabeau a rassemblé toutes les parties du grand orateur, excepté la vertu. »¹⁰⁷ Il passe en revue également l'abbé Maury, Cazalès, Barnave et Vergniaud, sans pour autant s'arrêter sur les différences de leurs rhétoriques (ce qu'il fera plus tard dans ses *Recherches sur l'éloquence révolutionnaire*).

Un autre trait qui éloigne l'auteur de la tradition rhétorique, c'est la constante critique des notions qu'il commente. Nodier attaque, comme le faisaient Condillac et les Idéologues, la typologie des styles, connue sous le nom de la « roue de Virgile »¹⁰⁸ : puisque chaque pensée modifie le style de l'ensemble d'un ouvrage, il est inutile de le qualifier de sublime, tempéré ou simple¹⁰⁹. Il en va de même pour le partage en genres rhétoriques : après avoir énuméré les genres délibératif, démonstratif et judiciaire, Nodier commente : « Nous ne nous étendrons pas davantage sur ces subdivisions inutiles de la vieille rhétorique : il nous suffira d'examiner dans la suite chacun des discours qu'elle contenait suivant son espèce. »¹¹⁰ Pareillement, quand il analyse les lieux de l'éloquence (la chaire, la tribune et le barreau), Nodier se permet l'observation suivante : « Quoique l'art oratoire se borne à un nombre déterminé de genres que je viens de parcourir, comme on pourrait le définir plus généralement l'art d'exposer la pensée et les faits de la manière la plus propre à instruire et à persuader les autres, nous

106 Jean-Paul Sermain, « Belles-lettres et rhétorique dans les écoles centrales de l'an VII », dans Françoise Douay et Jean-Paul Sermain (dir.), *Pierre « Émile » Fontanier. La rhétorique ou les figures de la Révolution à la Restauration*, op. cit., p. 196-197.

107 Charles Nodier, *Cours de belles-lettres*, op. cit., p. 68. Marie-Joseph Chénier appelait également Mirabeau le « Démosthène des Français » (Marie-Joseph Chénier, *Œuvres choisies de M. J. Chénier*, Paris, Béchét, 1822, t. I, p. 77).

108 Cicéron exprime ainsi cette idée d'adéquation du style au sujet : « Mais nous avons trouvé de toute façon l'homme éloquent qu'Antoine n'a jamais vu. Alors, quel est-il ? En deux mots : c'est celui qui sait employer le style simple pour disserter sur les sujets insignifiants, le sublime pour aborder les grands problèmes, et le tempéré pour traiter des questions moins élevées. » (Cicéron, *L'Orateur idéal*, trad. par Nicolas Waquet, Paris, Rivages poche, 2009, p. 59) Pour l'appellation « roue de Virgile », voir Ernest-Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. par Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 324.

109 Charles Nodier, *Cours de belles-lettres*, op. cit., p. 52.

110 *Ibid.*, p. 63.

en retrouverons des traces dans toutes les productions de l'esprit et de l'homme. »¹¹¹ Nodier discrédite non seulement l'ancien partage des lieux, mais aussi l'idée même d'une spécificité des situations discursives propres à un certain type d'éloquence. L'incise qui définit l'éloquence comme un « art d'exposer la pensée et les faits de la manière la plus propre à instruire et à persuader » est significative de la nouvelle attitude romantique face à l'art de parler. Puisque l'éloquence est un moyen général et universel d'exprimer une parole convaincante et instructrice, on peut l'exploiter dans chaque type de discours, sans prendre garde aux convenances liées aux anciens genres rhétoriques. Effectivement, les frontières entre les genres sont floues, d'autant plus que l'auteur ne fait pas de différence entre un *genre* et un *lieu*¹¹² où s'exerce la parole éloquente :

Les démarcations des différents genres d'éloquence sont bien près de se confondre. Telle question de la tribune appartient à l'éloquence du barreau, par exemple le discours de Mirabeau sur le droit de tester ; telle question du barreau rentre dans les sujets de la tribune, par exemple la défense du Roi. La chaire embrasse les panégyriques et le sermon. Les sermons des ligueurs peuvent même se considérer comme des discours politiques.¹¹³

Les anciens partages de la « vieille rhétorique » ne conviennent plus à la pratique discursive moderne. Ce qui survit à une telle critique, c'est le concept même de parole éloquente. Effectivement, en suivant en cela la tradition naturaliste de la rhétorique moderne, Nodier prise surtout le don de la parole qui n'obéit pas aux règles rhétoriques : « L'art oratoire s'enseigne, l'éloquence est un don du ciel. On peut devenir orateur, on naît éloquent. »¹¹⁴ Puisqu'elle est une inspiration céleste, on ne l'apprend pas grâce aux préceptes techniques de la rhétorique :

Vous chercherez donc inutilement à apprendre l'éloquence dans les leçons et dans les livres des rhéteurs, mais vous la trouverez souvent dans votre cœur si

111 *Ibid.*, p. 38. Encore une fois, Nodier se montre héritier des conceptions de Bernard Lamy qui lui aussi élargissait la rhétorique à tout l'art de parler. Voir Benoît Timmermans, « Le xvii^e siècle entre baroque et classicisme », dans Michel Meyer (dir.), *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, op. cit., p. 188.

112 En effet, Nodier sous-entend une équivalence – qui ne va pas de soi – entre les trois genres rhétoriques (le délibératif, le judiciaire, l'épidictique) et trois lieux traditionnels de son exercice (la chaire, la tribune, le barreau). Cette confusion – qui est peut-être volontaire – lui permet de mieux critiquer l'esprit pédantesque de la rhétorique.

113 *Ibid.*, p. 81.

114 *Ibid.*, p. 60.

vous avez reçu de la nature quelque sensibilité, quelque génie, un sentiment profond du beau et surtout un grand amour pour la vérité.¹¹⁵

Nodier reprend à son compte le constat de Joseph Droz : la rhétorique scolaire est inutile, elle n'apprend pas à devenir éloquent, ce qui relève plutôt de la sensibilité, du génie individuel et du cœur. Opérant à la manière d'une contagion, l'éloquence vise à enflammer le public et à « faire passer avec force et rapidité dans l'âme des autres les sentiments dont on est pénétré soi-même »¹¹⁶. Selon Nodier, dont la voix prend ici un accent rousseauiste, l'essor de l'éloquence n'est possible que dans les sociétés qui ont conservé la simplicité et la « fraîcheur des sentiments ». Seulement dans ces conditions, elle a pour objet la défense de la liberté, de l'amour et de la religion et peut devenir une véritable magistrature romantique :

Elle anime la voix de la religion, de la liberté, de l'amour. C'est elle qui fonde les cultes, qui maintient la république et qui règle toutes les destinées du monde. L'homme vraiment éloquent exerce la première des magistratures ; il a sur tout le genre humain un droit inaliénable de domination. L'empire de l'éloquence est la seule tyrannie légitime.¹¹⁷

L'éloquence est placée au sommet des pouvoirs de l'homme : l'expression « seule tyrannie légitime » rend bien son caractère à la fois irrésistible, absolu et souverainement bon. Ainsi, Nodier, avant même d'avoir romantiquement glorifié le poète, sacre d'abord l'orateur.

La rhétorique restaurée

La rhétorique fait toujours partie des *res literariae* à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles. Sous une forme principalement scolaire, on la retrouve dans la réalité éditoriale et intellectuelle des premières décennies du XIX^e siècle. Selon Françoise Douay, on peut parler d'une véritable renaissance de la rhétorique sous l'Empire et surtout pendant la Restauration. Cela se voit non seulement dans le foisonnement des traités et des manuels de rhétorique destinés à l'usage scolaire, dont la production reprend sous l'impulsion de Napoléon pour culminer dans les années 1820¹¹⁸, mais aussi dans de nombreuses rééditions d'auteurs classiques, grecs et romains. Après 1800, l'enseignement

115 *Ibid.*

116 *Ibid.*

117 *Ibid.*

118 Françoise Douay, « La rhétorique en France au XIX^e siècle », art. cit., p. 1141.

de la rhétorique vise à limiter les pouvoirs transgressifs de l'éloquence et sa force inflammatoire des passions. Par conséquent, on observe un retour aux auteurs consacrés. Le tableau suivant présente les auteurs et les types d'ouvrages consacrés à l'éloquence publiés dans la décennie 1824-1834 :

Tableau 1 : Liste des publications consacrées à la rhétorique et à l'éloquence en France dans les années 1824-1834, d'après la *Bibliographie de la France ou le journal général de l'imprimerie et de la librairie* (Paris, Pillet aîné).

	1824	1825	1826	1827	1828	1829	1830	1831	1832	1833	1834	somme
Cours de rhétorique	4	9	12	10	25	6	9	6	1	9	6	97
Lysias	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	2	3
Thucydide	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
Xénophon	-	-	-	-	-	2	-	-	1	-	-	3
Isocrate	-	-	1	-	1	1	-	1	4	3	3	14
Platon	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	2
Lycurgue	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	2
Aristote	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
Démosthène	7	1	5	4	4	5	3	1	1	7	1	39
Eschine	1	-	-	1	1	-	1	-	2	1	1	8
Cicéron	-	12	8	18	9	12	3	6	7	2	5	82
Sénèque	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
Quintilien	1	1	-	-	-	-	-	1	1	-	-	4
Pline le Jeune	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
Tacite	-	-	1	-	1	-	-	-	-	1	-	3
Flavien	-	-	2	-	1	-	-	-	-	-	-	3
Jean Chrysostome	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	1	3

Godeau	1	-		-	-	-	-	-	-	-	-	1
Bossuet	3	3	1	3	1	1	2	1	1	-	1	17
Fléchier	2	2	1	3	1	-	-	1	1	1	-	12
Fénelon	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1
Massillon	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Dumarsais	-	1	1	-	1	1	-	-	-	-	-	4
Rousseau	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Saint-Just	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1	2
Fontanier	-	1	-	1	-	-	1	-	-	-	-	3
général Foy	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Discours académiques	6	6	5	7	6	4	3	4	3	3	3	50
Oraisons funèbres autres	6	-	4	9	3	1	-	1	1	1	1	27
Éloges autres	15	6	9	18	12	9	5	3	1	4	6	88
Éloquence du barreau	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Éloquence de la tribune	2	1	1	1	-	-	-	1	-	-	1	7
Éloquence de la chaire	-	-	-	1	-	1	1	-	1	-	-	4

L'imposant nombre de cours de rhétorique, 97 volumes dans la seule décennie (rééditions incluses), s'explique par le rétablissement du cursus de rhétorique dans les lycées napoléoniens et, ensuite, les collèges royaux (après une dizaine d'années d'absence dans les programmes des écoles centrales). La réintégration de la rhétorique dans le programme scolaire engendra ce foisonnement de manuels ; la plus intense période de publication s'échelonne sur les années 1825-1828, ce qui s'explique par l'introduction de la rhétorique aux questions du baccalauréat et une plus grande demande de manuels adaptés à ce genre d'épreuves. Les cours de rhétorique sont de différents types, allant des plus classiques préceptes d'éloquence d'après Aristote et

Cicéron, par des *conciones* latins et français¹¹⁹, jusqu'à des manuels de style ou des traités de narration. Une bonne partie des cours englobait également l'art poétique – c'est le cas de l'anonyme *Traité de rhétorique et de poétique* publié en 1828, du traité tout scolaire *Rhétorique et poétique de Voltaire* d'Eloi Johanneau (1828) ou encore du *Nouvel essai de rhétorique et de poétique* de Théophile Lodin de Lalaire (1829). La rhétorique scolaire sert souvent à l'analyse des œuvres littéraires, d'où le mélange du contenu rhétorique et poétique dans les cours mentionnés ci-dessus. Le cours de rhétorique offrait de plus une assez vaste culture antique et humaniste : les *conciones* contenaient des choix de discours de grands orateurs et de fragments choisis de chefs-d'œuvre de l'Antiquité. Les *conciones* français pour leur part parcouraient aussi l'histoire et la littérature du Moyen Âge, de la Renaissance et du Grand Siècle, allant parfois jusqu'à la fin de l'Ancien Régime (par exemple avec les discours de Marie-Antoinette). Les élèves s'exerçaient à l'amplification à partir de ces fragments, en faisant ainsi revivre le parallèle entre les héros anciens et l'histoire moderne¹²⁰.

En outre, il faut mentionner une catégorie de cours de rhétorique destinés non pas aux élèves, mais au public mondain, comme dans le cas des *Soirées littéraires, ou cours de littérature à l'usage des gens du monde* de Charles Durand, publié en 1828. Ce type d'ouvrage reflète la curiosité d'une partie de la bonne société qui voulait s'instruire ou approfondir ses connaissances littéraires par des anecdotes savoureuses et des détails piquants de la vie littéraire. Un versant de ce type de publications, plus sérieux et de meilleure qualité, est représenté par le *Cours de littérature* de Villemain, publié en 1828. Avant la publication, Abel-François Villemain professait ses cours à la Sorbonne avec parmi la jeunesse et le public mondain de Paris, d'où le grand succès éditorial du livre.

Le tableau montre également une grande augmentation de l'édition des auteurs classiques. La prédominance de Cicéron dans cette catégorie est frappante : 82 rééditions en une décennie, deux fois plus que Démosthène, pourtant aussi très en vogue (39 rééditions). Dans la plupart des cas, ce sont des publications savantes ou des commentaires destinés aux collégiens. Les éditions latines priment dans cette catégorie, mais les éditions françaises commencent aussi à être nombreuses. La montée de l'intérêt pour la culture

119 Le terme « *conciones* » vient du mot latin « *contio* » qui désigne les discours adressés au peuple ou aux soldats. Les recueils de *conciones* contenaient un choix de discours tirés principalement des historiens latins (Tite-Live, Salluste, Tacite). Au XIX^e siècle on voit également des *conciones* d'auteurs français. Sur ce sujet voir Françoise Douay, « Les recueils de discours français pour la classe de rhétorique (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Histoire de l'éducation. Les humanités classiques*, mai 1997, n° 74, p. 151-185.

120 Voir Françoise Douay, « La rhétorique en France au XIX^e siècle », art. cit., p. 1123.

grecque qui deviendra sensible dès la deuxième moitié du siècle ne se laisse pas encore prévoir : dans la décennie 1824-1834, on compte seulement une édition de la *Rhétorique* d'Aristote. Décidément plus populaire, Isocrate compte 14 rééditions au cours de ces années. Cependant on ne doit pas tirer de conclusions trop hâtives : Aristote reste toujours une des références majeures pour les questions de poétique et de rhétorique. C'est toujours à lui que se réfèrent les classiques et les romantiques lors de la fameuse bataille d'*Hernani* (et quelques années plus tôt). Pareillement, si Quintilien ne connaît pas beaucoup de rééditions dans cette décennie, il semble que c'est parce qu'il a été réédité tout au long du XVIII^e siècle.

Si Aristote ou Quintilien ne sont pas très souvent réédités, les auteurs mineurs connaissent un certain succès. On peut observer une extension du corpus des auteurs anciens publiés au cours de la décennie 1824-1834. Après la vogue de Cicéron en 1828, on commence à publier Lysias, Lycurgue (l'orateur), Xénophon ou Eschine. On remarque également un intérêt croissant pour les Pères de l'Église, représentés ici par Jean Chrysostome ou le patriarche Flavien. Publications savantes, elles ne rencontrent pas le même intérêt éditorial que les auteurs étudiés en classe. Quant aux auteurs modernes, Bossuet et Fléchier jouissent d'une popularité qui ne faiblit pas au cours de la décennie : ce sont surtout leurs oraisons funèbres qui sont rééditées chaque année. Le genre de l'oraison funèbre est fréquemment adopté dans les temps de troubles de la Restauration : la mort de Louis XVI et celle du duc d'Enghien sont commémorées au retour des Bourbons. Ensuite la mort de Louis XVIII engendre un grand nombre d'oraisons funèbres et de pièces de circonstance comme les poèmes, les chansons ou les odes¹²¹. Le genre de l'éloge jouit de la même fortune : à part les éloges indépendants des circonstances historiques d'actualité, comme ceux de Jeanne d'Arc, les autres panégyriques sont occasionnés par de grands événements comme la naissance du duc ou l'intronisation du roi Charles X.

Si les catégories anciennes : éloquence du barreau, de la chaire et de la tribune tendent à se faire moins visibles dans la réalité éditoriale de la décennie, il en va autrement de l'éloquence académique. Ces discours, tout comme les éloges et les oraisons funèbres, sont fortement liés aux circonstances de la vie de l'Académie Française : discours de réception et leurs réponses, résultats de travaux académiques et de concours de prix d'éloquence, ces ouvrages reflètent surtout les occupations des savants et concernent occasionnellement les aspirants ou les lauréats des couronnes académiques.

Les autres auteurs modernes sont relativement sous-représentés : on compte seulement une édition de Rousseau, deux de Saint-Just, une du

121 Voir Corinne Legoy, *L'Enthousiasme désenchanté. Éloge du pouvoir sous la Restauration*, Paris, Société des études robespierristes, 2010.

général Foy. Pour leur part, les œuvres de Dumarsais et de Fontanier n'ont pas été comptées parmi les cours de rhétorique vu leur statut dans la réflexion sur le langage au XIX^e siècle : ils sont consacrés à la grammaire générale et par conséquent figurent dans une section de la *Bibliographie de la France* autre que la rhétorique. Le tableau montre clairement que, contrairement aux vœux de Gérard Genette, ni Dumarsais ni Fontanier ne dominaient le savoir rhétorique du XIX^e siècle. En revanche, la vieille rhétorique, comprise à la fois comme une discipline scolaire et comme une activité académique et littéraire, n'a pas disparu du champ éditorial durant les années 1824-1834.

La formation rhétorique des écrivains romantiques

Les écrivains du cénacle de Nodier furent scolarisés pendant l'Empire et la Restauration. Cette période de formation est d'autant plus importante que c'est grâce à elle que les futurs écrivains acquièrent les notions de rhétorique scolaire, qu'ils critiqueront ou développeront plus tard. Comme l'a noté Arlette Michel, « le Romantisme n'a fondé sa nouvelle rhétorique que sur les bases d'une connaissance complète et complètement intériorisée des enseignements reçus »¹²² et c'est précisément cette intériorisation du savoir qui leur permit de refonder l'éloquence dans un mouvement dialectique entre tradition et modernité. De fait, la plupart des écrivains romantiques commencent leur carrière littéraire avec une « fidélité militaire »¹²³ à la littérature classique. Certains tentèrent dans leur jeunesse les concours académiques pour le prix d'éloquence, de dissertation ou de vers latins. Tous fervents admirateurs des classiques, ils ne songeaient pas encore à mettre en cause l'esthétique régnante.

D'après les travaux de Géraud Venzac, le programme officiel de la classe de rhétorique dans les années 1813-1822 contenait, dans la section des auteurs antiques, les tragiques grecs, Platon, Démosthène, Quintilien, Tite-Live, Tacite, Cicéron, Virgile et Horace et dans la section des modernes – *Oraisons funèbres* de Bossuet, *Petit Carême* de Massillon et un *Théâtre classique* (sans précision d'auteurs). Cette liste était accompagnée de celle des lectures conseillées pour exercer le goût des élèves : *Œuvres choisies* de Corneille, *Œuvres* de Racine, *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet, *Télémaque* et *Dialogues sur l'éloquence* de Fénelon, *Lettres* de Mme de Sévigné, *Caractères* de La Bruyère, *Traité des études* de Charles Rollin, *Grandeur et décadence des Romains* de Montesquieu, *Éloges* de Fontenelle, *La Henriade*, *Histoire de Charles XII* et *Siècle de Louis XIV* de Voltaire, *Discours*

122 Arlette Michel, « Romantisme, littérature et rhétorique », art. cit., p. 1039.

123 Le terme vient de José-Luis Diaz, *Devenir Balzac*, Paris, Christian Pirot, 2007, p. 29.

du magistrat d'Aguesseau, *Révolutions romaines* de l'abbé Vertot, *Cours de littérature* de La Harpe, *Éléments de littérature* de Marmontel, *Grammaire générale, grecque et latine* de Port-Royal¹²⁴. Cette liste prouve que la rhétorique fut enseignée – conformément à l'esprit de la réforme de Batteux et de Rollin – non seulement de manière théorique, avec des manuels (Quintilien, Marmontel), mais aussi sur les exemples littéraires (Virgile, Horace, Racine, Corneille, Voltaire). Elle reflète également la richesse du bagage humaniste avec lequel chaque lycéen devait se familiariser à la fin de l'Empire et sous la Restauration. Les parcours individuels des élèves pouvaient varier selon les circonstances et les établissements mais il n'en reste pas moins que la culture rhétorique leur était bien familière.

L'éducation de Charles Nodier, né en 1780, se fit d'abord à domicile, sous l'œil de son père, à cause de la tourmente politique qui empêcha l'enfant de suivre des cours réguliers. Une figure – le père – et un événement – la Révolution – ont ainsi déterminé l'éducation de Charles Nodier. Son père, Antoine-Melchior Nodier appartenait à la Congrégation de l'Oratoire. Aux alentours de 1764, il professa les humanités au collège de Salins, puis la rhétorique au collège de Lyon¹²⁵. Ensuite, sa carrière se dirigea vers le barreau : il devint avocat et président au Tribunal Criminel pendant la Révolution. L'éducation du père influença fortement celle du fils. Le futur auteur de *La Fée aux miettes* apprit avec lui le latin et il fut encouragé, à l'âge de huit ans, à lire Montaigne et Plutarque, ainsi qu'à comparaître en tant qu'orateur dans des clubs révolutionnaires¹²⁶. Le jeune Charles devint membre de la Société des amis de la Constitution à l'âge de douze ans et harangua deux fois les membres de cette société¹²⁷. Plus tard, en mai 1794, il prononça une

124 Géraud Venzac, *Les Premiers maîtres de Victor Hugo*, Paris, Bloud et Gay, 1955, p. 300-301.

125 Léonce Pingaud, *Le Père de Charles Nodier*, Mémoires de l'Académie de Besançon, bulletin des années 1915-16-19, p. 1-22, cité par Jean Larat, *La Tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier*, op. cit., p. 9. Sur ce sujet, voir aussi, Georges Zaragoza, *Charles Nodier. Le dériseur sensé. Biographie*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 27-34.

126 Jean Larat cite ces discours dans *La Tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier*, op. cit., p. 37-40. Ils témoignent de la parfaite maîtrise de la rhétorique révolutionnaire par le jeune garçon.

127 Les discours furent d'une telle maturité que Prosper Mérimée, dans une lettre à Charles Weiss, demandait : « J'ai lu un discours fort curieux de Charles Nodier prononcé en 1792 à la Société des amis de la Constitution. Ce discours est-il bien de Ch. Nodier ou n'a-t-il pas été composé par son père ? » (Lettre de Mérimée à Weiss du 4 mai 1844 citée par Georges Gazier, « La jeunesse de Charles Nodier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1922, n° XXIX, p. 449). Léonce Pingaud affirme que les discours du jeune *Fanfan* furent corrigés probablement par le maître de sa pension, Mathieu, mais cela n'empêcha pas le jeune Nodier d'acquiescer

Apothéose de Joseph Barra et d'Agriola Viala pendant une fête de l'enfance instiguée par Robespierre¹²⁸. Léonce Pingaud commente ainsi ce discours : « Ce n'est plus une dictée faite à un écolier. Ce tribun de quatorze ans a su exprimer avec fidélité les sentiments de ses auditeurs en reproduisant tous les lieux communs de la rhétorique d'alors. »¹²⁹ L'apprentissage rhétorique de Nodier fut donc d'abord pratique : il écrivait des discours révolutionnaires par mimétisme, avant d'en apprendre les règles au collège et avant de comprendre les vrais enjeux de l'éloquence de la tribune. On l'a vu, le programme de toute l'éducation rhétorique à l'époque fut tourné vers la pratique de l'éloquence orale, exercée sur des sujets politiques, ce que Nodier, dans sa maturité, jugea hautement inadapté à l'âge et au développement moral des enfants. Il souligna à plusieurs reprises que le collège avait préparé les enfants à une sanglante révolution, qu'ils louaient par accoutumance depuis leur plus jeune âge. Ainsi, dans ses *Recherches sur l'éloquence révolutionnaire*, Nodier écrira au début des années 1830 :

Ce qu'il y a de remarquable, c'est que nous étions tout prêts pour cet ordre de choses exceptionnel, nous autres écoliers qu'une éducation anormale et anormale préparait assiduellement [sic] depuis l'enfance à toutes les aberrations d'une politique sans bases. [...] à la veille des nouveaux événements, le prix de composition de rhétorique s'était débattu entre deux plaidoyers, à la manière de Sénèque l'orateur, en faveur de Brutus l'ancien et de Brutus le jeune. Je ne sais qui l'emporta de celui qui avait tué son père ou celui qui avait tué ses enfants. Le lendemain on parla d'une révolution, et on s'étonna, comme si on n'avait pas dû savoir qu'elle était faite dans l'éducation du peuple.¹³⁰

Comme le constatait Nodier, avant même d'éclater, la Révolution s'était faite dans l'éducation des enfants qui apprenaient à lire dans les sanglants discours de Tite-Live et de Plutarque. Aliénés moralement par une culture antique qui n'avait rien de commun avec les règles politiques de leur monde, les élèves

la réputation d'un enfant prodige ou d'un « prince de la jeunesse » (Léonce Pingaud, *La Jeunesse de Charles Nodier*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 19-22).

128 L'analyse de ces discours se trouve dans Jean Larat, *La Tradition et exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier*, op. cit., p. 35-39.

129 Léonce Pingaud, *La Jeunesse de Charles Nodier*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 31.

130 Charles Nodier, « Recherches sur l'éloquence révolutionnaire », dans *Œuvres complètes de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1833, t. VII, p. 325. La même critique est à trouver dans l'article « Le Génie de la Révolution considéré dans l'éducation, ou *Mémoires pour servir à l'histoire de l'instruction publique depuis 1789 jusqu'à nos jours* », *Journal des Débats*, 23 août 1819, repris dans Charles Nodier, *Mélanges de littérature et de critique*, Paris, Raymond, 1820, t. I, p. 79-80.

s'enthousiasmaient par des discours oratoires qui frôlaient l'endoctrinement et qui les accoutumèrent à la violence. Et la violence révolutionnaire, le jeune Nodier en fut souvent témoin. La fréquentation des sociétés jacobines et l'assistance à des procès criminels lors desquels son père envoyait des citoyens à l'échafaud décidèrent Antoine-Melchior à envoyer son fils à Strasbourg chez l'helléniste Euloge Schneider pour qu'il puisse apprendre ses humanités dans un milieu plus paisible. Mais la tourmente révolutionnaire ne permit pas à l'enfant de profiter du savoir de l'helléniste : Schneider fut guillotiné sur la place publique précisément le jour de l'arrivée du jeune Nodier dans la ville¹³¹. Dérouté et traumatisé, l'enfant fut ensuite envoyé à la campagne, à Novillars, pour étudier les lettres et la botanique sous l'œil du chevalier de Chantrons, épisode que l'écrivain évoquera longuement et avec beaucoup d'affection dans ses *Souvenirs de jeunesse*. Après le retour dans sa ville natale, Nodier put pour la première fois suivre un vrai cours consacré à l'éloquence auprès de Joseph Droz, avant de prendre le relais et d'enseigner lui-même l'art oratoire à Dole.

Ce qui distingue le parcours de Nodier de celui des autres romantiques, c'est l'apprentissage direct de l'éloquence. Les autres n'ont connu qu'une formation scolaire dont ils parlent souvent dans leurs Mémoires ou dans la fiction. Tel fut le cas d'Alfred de Vigny qui revient à sa vie d'écolier dans ses *Mémoires* dans lesquels il pose un diagnostic de l'instruction publique semblable à celui de Nodier. En effet, malgré le changement de régime, il y décrit une école « toute militaire et impériale, où je fus non élevé mais endoctriné et retardé pendant quelques années [...] »¹³². L'apprentissage humaniste sera visé également dans *Stello* où le romancier observe, tout comme Nodier, une exacte concordance entre le vocabulaire des écoliers épris de l'Antiquité et celui des jacobins :

Prenez au hasard, au fond d'un collège, quelque grand jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, tout plein de ses Spartiates et de ses Romains délayés dans de vieilles phrases, tout roide de son Droit ancien et de son Droit moderne ; ne connaissant du monde actuel et de ses mœurs que ses camarades et leurs mœurs ; bien irrité de voir passer des voitures où il ne monte pas, méprisant les femmes parce qu'il ne connaît que les plus viles [...] prenez-le dans ce moment et faites-lui un cadeau d'une petite guillotine [...]. Après avoir un peu réfléchi, il prendra d'une main son papier d'écolier et de l'autre le joujou ; et voyant qu'en effet on a peur, il tirera et poussera jusqu'à ce qu'on l'écrase, lui et sa mécanique. Et à peine s'il sera un méchant homme. – Non ; il sera même, à la rigueur, un homme vertueux. Mais c'est qu'il aura tant lu dans de beaux livres : *juste sévérité* ;

131 Charles Nodier, « Souvenirs et portraits », dans *Cœuvres complètes de Charles Nodier*, op. cit., t. VIII, p. 67.

132 Alfred de Vigny, *Mémoires inédits*, éd. de Jean Sangnier, Paris, Gallimard, 1958, p. 169.

salutaire massacre, et : de vos plus chers parents saintement homicides [...] ; il prend cette impassibilité pour grandeur et courage et ... il exécute.¹³³

Mais Vigny naquit en 1797, après la Terreur, et ne subit pas directement les conséquences meurtrières de ce type d'endoctrinement qu'il dénonce dans le roman. Dès l'âge de 10 ans, il suivit en effet les cours de la pension Hix, à Paris¹³⁴. Cette école réputée comptait dans son équipe d'enseignants Julien-Louis Geoffroy, professeur de rhétorique et critique littéraire au *Journal des débats*. Toutefois, Vigny n'y resta pas longtemps : à sa demande – car il était maltraité par ses condisciples – il fut retiré de cette pension et confié à un précepteur, l'abbé Gaillard, pour finir ses études secondaires. Sous son œil et celui de sa mère, qui veillait depuis toujours à l'éducation de l'enfant, Vigny perfectionna ses connaissances en grec, latin et en langues vivantes, en traduisant, par exemple, Homère du grec à l'anglais. Dans les années 1811-1813, il devint externe du lycée Bonaparte. Pendant tout ce temps, il se passionna pour l'histoire et la littérature du XVIII^e siècle, notamment les mémorialistes et Pierre Corneille.

Le parcours de Victor Hugo, né en 1802, fut aussi assez tourmenté à cause des voyages de la famille Hugo en Espagne. Pendant cette période, en 1810-1811, son éducation se passait partiellement à la maison, à côté de ses frères, et au Collège de Nobles à Madrid où à l'âge de neuf ans il fit pour la première fois sa classe de rhétorique¹³⁵. Cette expérience sera transformée dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* en un morceau exemplaire de biographie romantique. Victor Hugo y est décrit comme un génie précoce qui étonne ses maîtres obtus :

Il y avait sur une table des livres latins, les mêmes que ceux des collèges français. Vu l'âge des deux frères, on leur présenta l'Épitome, qu'ils traduisirent couramment. On passa au *De Viris* ; ils n'eurent pas besoin de dictionnaire, non plus que pour Justin, ni pour Quinte-Curce. Les deux moines étaient profondément étonnés [...]. De difficulté en difficulté, on vint à Virgile, où ils furent plus attentifs et moins rapides ; ils se tirèrent encore de Lucrèce, quoique péniblement, et n'échouèrent qu'à Plaute. Don Bazile, mécontent, leur demanda qu'est-ce donc qu'ils expliquaient à huit ans. Lorsque Victor lui répondit : Tacite, il le regarda presque avec hostilité.¹³⁶

133 Alfred de Vigny, *Stello* dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. de Fernand Baldensperger, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 748-749.

134 Jean-Pierre Lassalle, *Alfred de Vigny*, Paris, Fayard, 2010, p. 32-33.

135 Hugo a été profondément marqué par la sévérité régnante dans ce collège, qualifié d'ailleurs de « prison » (Adèle Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, Librairie Internationale, 1863, t. I, p. 191).

136 *Ibid.*, p. 194-195.

Hugo était tellement précoce que les moines du collège l'ont fait avancer en une semaine de la septième à la rhétorique¹³⁷ où il continuait à lire et traduire les auteurs anciens. Selon Géraud Venzac, Hugo fit probablement pour la deuxième fois sa rhétorique dès son retour en France, à la pension de Cordier et de Cotte¹³⁸. Transféré au lycée parisien de Louis-le-Grand entre 1816-1818, il poursuivit les classes de philosophie et de mathématiques qui devaient le préparer, selon les vœux de son père, à l'École Polytechnique. Cependant, l'intérêt pour les lettres ne faiblit pas. En 1817 Victor Hugo participa au concours de poésie de l'Académie française où il obtint une mention. Un an plus tard il remporta le premier prix au concours poétique de l'Académie des Jeux floraux de Toulouse et il fut couronné dans les années suivantes jusqu'en 1820. Malgré ces succès scolaires, Victor Hugo n'a pas gardé un bon souvenir de ses années de collège. Dans *Les Rayons et les Ombres* (1840) ainsi que dans *Les Contemplations* (1856) où il revient à ses souvenirs d'enfance, il fustige la discipline scolaire et l'inutilité de l'enseignement proposé aux élèves.

Le parcours scolaire d'Alfred de Musset, né en 1810, fut plus régulier et proprement brillant. Il fit sa classe de rhétorique au prestigieux lycée Henri IV à Paris. D'après la biographie écrite par Paul de Musset, c'était un enfant très appliqué et consciencieux, « toujours agité pendant le temps de ses études classiques. Une mauvaise place le mettait au désespoir ; s'il n'avait pu apprendre ses leçons jusqu'au dernier mot, il partait pour le collège tremblant de frayeur ; le remords d'une faute même légère le poursuivait à ce point qu'il venait s'accuser lui-même ». ¹³⁹ Ces crises d'angoisse d'un enfant surdoué ne l'ont pas empêché d'obtenir des prix de vers latins, de dissertation française et de philosophie où il étalait son éloquence cicéronienne¹⁴⁰. En 1827, Musset remporta le deuxième prix au concours général de dissertation latine alors qu'il eut dans son jury le grand maître de l'Université parisienne, le magister Frayssinous. La même année, il se vit couronné en présence du duc et de la duchesse d'Orléans d'un premier prix de philosophie¹⁴¹. Malgré ses brillants succès, Musset évoque la période de sa scolarité comme une expérience traumatisante d'ennui et d'impuissance, sentiments par lesquels il caractérisera toute sa génération dans *Confession d'un enfant du siècle* (1836). Si Nodier et Vigny dénonçaient l'endoctrinement politique propre à l'enseignement

137 *Ibid.*, p. 197.

138 Géraud Venzac, *Les Premiers maîtres de Victor Hugo*, op. cit., p. 183 et 274.

139 Paul de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset, sa vie et ses œuvres*, Paris, Charpentier, 1877, p. 54.

140 Frank Lestringant, *Alfred de Musset*, Paris, Flammarion, 1999, p. 50.

141 *Ibid.*, p. 51. Voir aussi : *Alfred de Musset, 1810-1857, Exposition organisée pour le centenaire de sa mort*, Paris, Bibliothèque nationale, 1957, p. 13.

des humanités basé sur des historiens et des rhéteurs latins, Musset pointait pour sa part le vide idéologique abyssal apporté par la Restauration qui renia les dieux politiques de la veille :

Un étrange sourire leur [aux enfants] passa sur les lèvres à cette triste vue ; mais d'autres harangueurs, montant à la tribune, [...] firent voir l'horreur de la guerre et appelèrent boucheries les hécatombes. Et ils parlèrent tant et si longtemps que toutes les illusions humaines, comme des arbres en automne, tombaient feuille à feuille autour d'eux, et que ceux qui les écoutaient passaient leur main sur leur front, comme des fiévreux qui s'éveillent.¹⁴²

Avec le régime de la Restauration, les nobles sacrifices d'hier (« hécatombes ») ne sont plus que des « boucheries » et c'est toute la légende napoléonienne, source d'enthousiasme et d'émulation pour le narrateur de *Confession*, qui se trouve démentie et proscrite. Le travail politique de la restauration d'une langue – pervertie pendant la Révolution et les guerres de l'Empire – n'arrive cependant pas à redonner le sens au monde : c'est toute la génération qui est, selon Musset, en proie au désenchantement et qui vit comme une crise morale personnelle cette vacuité de la rhétorique officielle à laquelle plus personne ne croit et qu'il faudra désormais réinventer¹⁴³.

Le même schéma se dégage de chacune de ces quatre biographies. Nodier, Vigny, Hugo et Musset reçurent une éducation rhétorique soignée, malgré le caractère plus ou moins sinueux de leurs parcours scolaires. Ils lisaient des auteurs anciens – surtout latins – et modernes. Néanmoins, tous étaient plus ou moins traumatisés par la période de leur scolarité, marquée par la violence de l'Histoire ou la rigidité de leurs maîtres. Certains premiers amours s'avèrent durables – comme celui de Nodier pour Montaigne et la Renaissance ou encore celui de Vigny pour les auteurs du Grand Siècle – mais ils se mettront tous à caricaturer leurs professeurs de rhétorique et à se révolter contre leurs préceptes pour réinventer l'éloquence.

142 Alfred de Musset, *Confession d'un enfant du siècle*, dans *Œuvres complètes en prose*, éd. de Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 69.

143 L'ouverture célèbre de la *Confession d'un enfant de siècle* dans laquelle Musset diagnostique le mal du siècle de sa génération en proie à la désespérance a été magistralement étudiée par Paul Bénichou (*L'École du désenchantement*, dans *Romantismes français, op. cit.*, t. II) et, plus récemment, par Gisèle Séginger (*Un lyrisme de la finitude. Musset et la poésie*, Paris, Hermann, 2015). Nous n'allons pas revenir à cette œuvre – qui se prêterait bien à une analyse du point de vue de la pratique romantique d'éloquence – parce qu'elle dépasse le cadre chronologique fixé pour cette étude.

De la rhétorique à l'éloquence

Même si la classe de rhétorique n'a pas laissé de bons souvenirs chez les futurs romantiques, il faudra attendre la fin des années 1820 pour les entendre lancer de vrais postulats rhétoricides. En 1824, les auteurs groupés autour de *La Muse française* tentent davantage de montrer que les principes de l'esthétique classique sont respectés dans les œuvres de la nouvelle école, autant au niveau poétique que rhétorique, et même plus fidèlement que dans celles des survivants du néoclassicisme sclérosé et imitatif¹. Pour prouver leur conformité aux principes classiques, ils invoquent notamment Boileau et l'idée exprimée dans l'Épître IX selon laquelle « rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable »² afin de justifier la nécessité de renouveler la littérature et de l'adapter à la réalité de leur époque. En insistant sur le besoin de vérité, Charles Nodier explique dans sa « Première lettre sur Paris » :

D'où vient ce style nouvellement révélé, que les gens de goût trouvent téméraire, et que les âmes pieuses trouvent profane ? Par quel caractère se distingue-t-il du style des écrivains de l'ancienne école ? Et s'il n'en diffère que par l'application des formes éternelles du beau à de nouvelles modifications de la pensée, à de nouveaux faits de la civilisation, à de nouveaux besoins du cœur humain, pourquoi ce style serait-il absurde, si ces faits et ces besoins ne le sont pas ?³

Les « formes éternelles du beau » sont respectées par la nouvelle école qui les adapte seulement au monde moderne. Les auteurs de *La Muse française* reprennent souvent le vers d'André Chénier (« Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques ») pour montrer leur attachement à la forme classique, tout en l'investissant d'idées et de sentiments propres à la génération post-révolutionnaire. Dans l'article « Nos doctrines », Alexandre Guiraud se réfère au même vers de Boileau : « nous aimons à répéter après lui [Boileau] qu'il n'y a de beau et bon en littérature, et surtout en poésie, que ce qui est vrai »⁴.

1 La querelle entre les classiques et les romantiques leur semble vaine et les contributeurs de *La Muse* espèrent démontrer aux académiciens que « nous sommes bien près de nous entendre, quand nous nous écoutons, et que si nous partons de points différents, nous tendons tous au même but. » (Émile Deschamps, « La guerre aux temps de paix », dans *La Muse française*, Paris, Cornély, 1824, t. II, p. 309).

2 Nicolas Boileau, « Épître IX », dans *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1995, p. 203.

3 Charles Nodier, « Première lettre sur Paris : de quelques logomachies classiques », *La Muse française, op. cit.*, p. 219.

4 Alexandre Guiraud, « Nos Doctrines », *La Muse française, op. cit.*, t. II, p. 6.

La littérature, pour plaire et émouvoir selon les définitions classiques, doit se fonder sur les vrais sentiments et les vrais problèmes de l'époque, comme le faisaient Corneille, Racine et Molière en s'adressant au public de leur temps. Pour mieux appuyer son argumentation, Guiraud distingue dans la vérité littéraire un élément éternel et absolu de l'élément relatif et transitoire :

Mais il est deux sortes de vérités littéraires : l'une absolue, qui s'applique à toutes les compositions dans lesquelles l'auteur ne figure que comme narrateur ou interprète, telles que l'épopée et le drame ; l'autre relative, qui se fait distinguer dans les productions où l'auteur entre en scène lui-même, et nous révèle ses impressions et tous les mystères de sa propre nature.⁵

L'éternité des règles classiques peut s'accommoder à la beauté relative, transitoire, romantique, surtout si on l'envisage dans le contexte de différents genres littéraires. L'épopée et la tragédie sont davantage régentées par les règles classiques que le genre lyrique – de loin le plus pratiqué par la jeune école – qui s'enracine dans la sensibilité du poète. Ainsi, pour Guiraud, le classicisme et le romantisme ne s'excluent pas mutuellement, mais peuvent coexister dans un paysage générique plus vaste que celui prévu par Aristote⁶. Pour sa part, Victor Hugo dans la « Préface » de 1824 à ses *Odes* déclare ne pas comprendre la différence entre le genre romantique et le genre classique et n'y voit qu'une « frivole querelle »⁷. Sans prétendre vouloir renouveler la forme littéraire, il insiste sur le besoin de vérité qui est le seul motif de son irrévérence envers le goût académique : « Il faut le dire et redire, ce n'est pas un besoin de nouveauté qui tourmente les esprits, c'est un besoin de vérité ; et il est immense. »⁸

Au fur et à mesure, au postulat de vérité se joint une critique plus acerbe de la rhétorique classique. Les romantiques sont unanimes lorsqu'il s'agit de condamner la rigidité de la rhétorique utilisée comme méthode de

5 *Ibid.*, p. 6. Cette formule présage déjà les définitions baudelairiennes de la beauté et de la modernité comme l'union de l'absolu et du transitoire (« Toutes les beautés contiennent [...] quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier. », (Charles Baudelaire, « Le Salon de 1846 » dans *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 2005, p. 153) ; « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » (Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », dans *ibid.*, p. 355).

6 On sait qu'Aristote dans sa *Poétique* n'a pas donné des règles du genre lyrique puisque celui-ci ne remplit pas le critère aristotélien principal de la poésie mimétique, représentative d'actions des hommes.

7 Victor Hugo, « Préface de 1824 », dans *Œuvres poétiques de Victor Hugo*, t. I « Avant l'exil 1802-1851 », *op. cit.*, p. 272.

8 *Ibid.*, p. 274.

composition et d'interprétation des textes. Cette grille de lecture et d'écriture s'adaptait mal à la prétention toute romantique d'une écriture libre, sincère et personnelle. La vieille rhétorique empêchait la nouveauté du style qu'ils cherchaient. Ainsi, Victor Hugo dans la « Préface » de 1826 à *Odes et ballades*, encore toutes trempées de l'esthétique classique, s'empporte contre la rhétorique :

La pensée est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croître librement, et, pour ainsi dire, au hasard, sans se classer, sans s'aligner en plates-bandes comme les bouquets dans un jardin classique de Le Nôtre, ou comme les fleurs du langage dans un traité de rhétorique.⁹

La rhétorique est ici ironiquement comparée à une plate-bande de fleurs dans un jardin classique. Hugo, en caricaturant l'idée même des *fleurs de rhétorique*¹⁰, opte clairement pour la liberté et la fantaisie du « jardin anglais » qui croît librement, c'est-à-dire pour une poésie romantique dictée par la nature et le sentiment. Pareillement, dans la « Préface » de *Cromwell*, l'auteur fustigera les disciples de La Harpe, Campistron et de Delille¹¹ qui ne cessent de reproduire les vieilles idées prétendument poétiques :

En somme, rien n'est si *commun* que cette élégance et cette noblesse. Rien de trouvé, rien d'imaginé, rien d'inventé dans ce style. Ce qu'on a vu partout, rhétorique, ampoule, lieux communs, fleurs de collège, poésie de vers latins. Des idées d'emprunt vêtues d'images de pacotille. Les poètes de cette école sont élégants à la manière des princes et princesses de théâtre, toujours sûrs de trouver dans les cases étiquetées du magasin manteaux et couronnes de similor, qui n'ont que le malheur d'avoir servi à tout le monde. Si ces poètes ne feuilletent pas la Bible, ce n'est pas qu'ils n'aient aussi leur gros livre, le *Dictionnaire des rimes*. C'est là leur source de poésie, *fontes aquarum*.¹²

9 *Ibid.*, p. 280.

10 Par cette expression, on désignait les plus beaux ornements stylistiques du discours oratoire. Au XIX^e siècle, l'expression acquiert un sens péjoratif, ce dont témoigne le *Dictionnaire de l'Académie* de 1835 (6^e éd., t. I, p. 768) qui donne la définition suivante : « Fleurs de rhétorique, Ornaments, embellissements du discours. Il se prend souvent en mauvaise part, lorsqu'on veut parler d'un discours où les ornements sont placés sans goût, prodigués sans mesure, etc. »

11 Jean Galbert de Campistron (poète dramatique du XVII^e siècle, surnommé le « singe de Racine ») et Jacques Delille (poète et traducteur du XVIII^e siècle, auteur de poèmes didactiques et descriptifs) servent à Hugo et d'autres romantiques de boucs émissaires pour dénoncer la mauvaise poésie classique.

12 Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 439-440.

Afin de démasquer la nullité des poètes classiques, Hugo se sert, avec une ironie grinçante, de la périphrase « gros livre » pour comparer les deux bibles : celle des romantiques (écrite avec un grand « B ») et celle des classiques, c'est-à-dire le *Dictionnaire des rimes*. Les adeptes de Campistron ne font que rimer les lieux communs et les fleurs de rhétorique, ils n'ont aucune capacité à inventer ou à sentir¹³. Dans le même esprit, Alfred de Vigny critiquera les rhéteurs dans la préface « La dernière nuit de travail » (1834), annexée à son drame *Chatterton*. Le poète y exprime la croyance toute romantique en la libre communication des idées et des sentiments dans la littérature :

La vanité la plus vaine est peut-être celle des théories littéraires. Je ne cesse de m'étonner qu'il y ait eu des hommes qui aient pu croire de bonne foi, durant un jour entier, à la durée des règles qu'ils écrivaient. Une idée vient au monde tout armée, comme Minerve ; elle revêt, en naissant, la seule armure qui lui convienne, et qui doit dans l'avenir être sa forme durable : l'une, aujourd'hui, aura un vêtement composé de mille pièces ; l'autre, demain, un vêtement simple. Si elle paraît belle à tous, on se hâte de calquer sa forme, et de prendre sa mesure ; les rhéteurs notent ses dimensions, pour qu'à l'avenir on en taille de semblables. – Soit puéril ! Il n'y a ni maître ni école en Poésie ; le seul maître, c'est celui qui daigne faire descendre dans l'homme l'émotion féconde, et faire sortir les idées de nos fronts, qui en sont brisés quelquefois.¹⁴

Le poète n'a donc besoin d'aucune théorie littéraire ni de rhéteurs-législateurs du Parnasse. L'idée commande la forme littéraire où aucune fixité ni mode rhétorique ne sont souhaitables. Dans sa « Lettre à Lord *** » (1830) Vigny exprime ce reproche à l'adresse de rhéteurs de manière plus compatissante et subtile, mais le fond de sa pensée est le même : « En voulant conserver ils ont falsifié... »¹⁵ Avec ses ambitions prétendument conservatrices – du bon goût et du bon style – la rhétorique dégrade l'art au rang d'une imitation servile, d'un décalque, d'un faux qui n'est capable ni d'émouvoir ni d'exprimer les idées. Le vrai style qui est toujours une affaire individuelle puisque « [e]n poésie, en philosophie, en action, qu'est-ce que système, que manière, que genre, que ton, que style ? ces questions ne sont résolues que par un mot, et toujours ce mot est un nom d'homme »¹⁶. Ainsi Vigny fait sienne la formule de Georges-Louis

13 Voir Pierre Laforgue, « Rhétorique et poésie chez Hugo (1822-1855) » dans Alain Vaillant, *Écriture, parole, discours : rhétorique et littérature au XIX^e siècle*, op. cit., p. 63-76.

14 Alfred de Vigny, « La dernière nuit de travail », dans *Cœuvres complètes d'Alfred de Vigny*, t. I, op. cit., p. 820.

15 Alfred de Vigny, « Lettre à Lord *** », dans *Cœuvres complètes d'Alfred de Vigny*, t. I, op. cit., p. 338.

16 *Ibid.*, p. 344.

Leclerc de Buffon qui affirmait dans un discours prononcé à l'Académie en 1753 que « le style c'est l'homme même »¹⁷. Pour Vigny comme pour les autres romantiques cette formule se lit comme un mot d'ordre invitant à la diversification et l'individualisation du style, censé traduire le regard original, ancré dans le corps et dans la subjectivité, sur le monde¹⁸.

Dans son article « Un mot sur l'art moderne » (1833), Alfred de Musset reprend le même postulat d'individualisation du style en y apportant une motivation supplémentaire. L'homogénéité stylistique et, plus généralement, esthétique, n'est plus possible dans un monde en manque de religion et d'idéal :

Non-seulement les associations étaient possibles dans les temps religieux, mais elles étaient belles, naturelles, nécessaires. Autrefois le temple des arts était le temple de Dieu même. [...] S'il y a une religion, il y a un art céleste, au-dessus de l'art humain ; qu'il y ait alors des écoles, des associations [...]. Mais dans un siècle où il n'y a que l'homme, qu'on ferme les écoles, que la solitude plante son dieu d'argile sur son foyer ; – l'indépendance, voilà le dieu d'aujourd'hui [...].¹⁹

L'unité et l'harmonie classiques du style étaient un reflet de l'unité et de l'harmonie métaphysique du monde. Le XIX^e siècle en revanche est une époque du désenchantement du monde, du retrait de Dieu qui se traduit par la destruction de la tour de Babel artistique, la confusion des langues et l'inéluctable multiplication des idiomes artistiques. Dès lors, toutes les « associations »²⁰ d'artistes ne sont que factices et pernicieuses. Musset affirme,

17 Au XIX^e siècle la formule de Buffon a connu beaucoup de succès qui s'est traduit par diverses interprétations et déformations. Sur ce sujet, voir Jacques Dürrenmatt, « Le style est l'homme même. Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », *Romantisme*, n° 148, 2010/2, p. 63-76.

18 La conception physiologique du style est monnaie courante dans les années 1820-1830. On la retrouve par exemple chez un autre auteur de *La Muse française*, Émile Deschamps : « Autant d'hommes de talent, autant de styles. C'est le son de voix, c'est la physionomie, c'est le regard. On peut préférer un style à un autre, mais on ne peut contester qu'il y ait cent façons d'écrire très bien. Il n'y en revanche qu'une manière de très mal écrire, c'est d'écrire comme tout le monde. » (Émile Deschamps, *Études françaises et étrangères*, Paris, Urbain Canel, 1828, p. LIV).

19 Alfred de Musset, « Un mot sur l'art moderne », *Revue des deux mondes*, 1833, t. III, p. 515-519.

20 *Ibid.* Le terme reviendra sous la plume d'Alfred de Vigny, dans l'ordonnance que le Docteur noir présente à Stello : « Seul et libre d'accomplir sa mission. Suivre les conditions de son être, dégagé de l'influence des Associations, même les plus belles. » (Alfred de Vigny, *Stello*, dans *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny*, t. I, op. cit., p. 801).

quelque peu désespérément, la liberté et la solitude radicales de l'écrivain : « il n'y a pas d'art, il n'y a que des hommes. [...] L'art, c'est le sentiment ; et chacun sent à sa manière. »²¹ Cette autonomie poétique proclamée en force par Musset conduit à une inévitable multiplication et une individualisation des éloquences libérées de contraintes académiques.

Au cours des années 1830, les images caricaturales de la rhétorique et de ses professeurs se font de plus en plus abondantes. Victor Hugo dans un poème « Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 » (1838), décrit ainsi le « principal d'un collègue quelconque » venu réclamer l'enfant qui vivait tranquillement dans la campagne :

Les tritons que Coypel groupe autour d'une conque,
 Les faunes que Watteau dans les bois fourvoya,
 Les sorciers de Rembrandt, les gnomes de Goya,
 Les diables variés, vrais cauchemars de moine
 Dont Callot en riant taquine saint Antoine,
 Sont laids, mais sont charmants ; difformes, mais remplis
 D'un feu qui de leur face anime tous les plis
 Et parfois dans leurs yeux jette un éclair rapide.
 – Notre homme était fort laid, mais il était stupide.²²

Cette amplification de figures grotesques de la peinture européenne servant de comparant au personnage du professeur de collègue renforce le sentiment d'effroi et de mépris chez le lecteur. Le pédagogue semble un monstre tout droit sorti d'un cauchemar. Mais ce n'est pas uniquement la posture des professeurs de collègue qui réveille de mauvais souvenirs, c'est aussi le contenu du programme scolaire. Nodier dans « La Légende de sœur Béatrix » prend des accents ironiques et farouches qui plus tard seront ceux de Jules Vallès :

Quand vous en aviez fini avec les Aloïdes, les Phaëtonides, les Méléagrides, les Labdacides, les Danaïdes, les Pélopidés, et les autres dynasties malencontreuses, fatalement vouées aux Euménides par la docte cabale d'Aristote et surtout par la rime, il ne vous restait plus qu'une partie à prendre : c'était de recommencer, et on recommençait. La patiente admiration des collègues ne se lassait jamais de ces beaux mythes qui ne disaient pas la moindre chose à l'esprit et au cœur, mais qui flattaient l'oreille de sons épurés à la douce euphonie des Hellènes. [...] On décernait des récompenses et des couronnes à l'heureux enfant qui était parvenu à rassembler dans sa mémoire le plus grand nombre possible de ces inepties

21 *Ibid.*, p. 514.

22 Victor Hugo, « Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 » [*Les Rayons et les Ombres*], dans *Œuvres poétiques de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 1064.

classiques [...]. Cette méthode d'abrutissement et de dégradation intellectuelle, qui manquait rarement son effet, s'appelait l'éducation.²³

La calamité de l'éducation classique ne finit cependant pas au collège : les héros romantiques sont hantés par leurs professeurs jusque dans leur maturité. Balzac dans *La Peau de chagrin* met en scène le personnage de Monsieur Porriquet, professeur de rhétorique de Raphaël de Valentin. Ce vieillard, « vêtu de noir, maigre et ossu », qualifié de « vivante palingénésie de Rollin »²⁴, incarne l'étroitesse d'esprit, la grandiloquence et l'égoïsme. Venu chercher la protection de Raphaël, riche et puissant, mais au bout de ses forces vitales, Porriquet l'assomme de ses amplifications et de son style boursofflé. Cependant, le prestige de la parole du vieux professeur est tel qu'il réussit à arracher un vœu à Raphaël mourant : sa rhétorique vainc donc l'apathie du jeune homme esclave de la peau de chagrin qui se rétrécit avec chaque vœu. Après s'être rendu compte de l'astuce du professeur, Raphaël est en proie à une inexprimable colère puisque sa vie s'écourtera davantage. Décidément, entre les classiques et les romantiques c'est un combat à mort²⁵.

Les rhéteurs sont souvent associés à la mort et à la décrépitude. Dans la « Préface » de *Cromwell* Hugo fait un lien entre la décadence du monde antique et l'essor de la rhétorique. Les professeurs sont comparés à des mouches qui s'abattent sur le cadavre de la littérature puisque leur discipline ne fleurit que lorsque la création et l'esprit n'y sont plus :

Ces grandes catastrophes étaient aussi de grands spectacles, de frappantes péripéties. C'était le Nord se ruant sur le Midi, l'univers romain changeant de forme, les dernières convulsions de tout un monde à l'agonie. Dès que ce monde fut mort, voici que des nuées de rhéteurs, de grammairiens, de sophistes, viennent

23 Charles Nodier, « La Légende de sœur Béatrix », dans *Contes de Nodier*, éd. de Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961, p. 781-782. La conception nodiérienne de l'éducation a été analysée par Jacques-Remi Dahan dans *Visages de Charles Nodier*. En principe, Nodier n'a pas été partisan de l'éducation du peuple, puisque celle-ci est contraire aux superstitions et à la croyance primitive qui sont la source de la poésie et de l'imagination : « Comme la mort physique dont parle le poète latin, l'éducation première, cette mort hideuse de l'intelligence et de l'imagination, frappe au seuil des moindres chaumières. » (Jacques-Remi Dahan, *Visages de Charles Nodier*, Paris, PUPS, 2008, p. 78).

24 Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine, IX, Études philosophiques, I*, éd. de Marcel Bouteron, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 165. Il s'agit de Charles Rollin, auteur du *Traité des études*.

25 Voir aussi Sainte-Beuve qui dans le poème « Cénacle » du recueil *Vie, poésies et les pensées de Joseph Delorme* (1829) donne une image des « rhéteurs » comme de ceux qui oppriment et même tuent les chrétiens-poètes romantiques.

s'abattre, comme des moucheron, sur son immense cadavre. On les voit pulluler, on les entend bourdonner dans ce foyer de putréfaction. C'est à qui examinera, commentera, discutera.²⁶

Ce type d'hypotypose qui associe les rhéteurs à la mort de la civilisation antique reviendra souvent sous la plume des romantiques. Cependant, malgré ces vives condamnations de la rhétorique classique, les écrivains romantiques ne renoncent pas au concept d'éloquence. Charles Nodier contribua de la manière la plus riche à forger le concept d'éloquence romantique dans un cycle d'articles publiés au tournant des années 1830, donc au moment crucial de la « bataille romantique ».

Éloquence romantique : genèse nodiérienne

En 1829²⁷ Nodier commence une véritable campagne de presse contre la rhétorique classique et surtout contre les « rhéteurs ampoulés » qu'il surnomme également « *cicerone* lourdement emphatiques », « déclamateurs gonflés de paroles et de vent », « priseurs de parole », ou encore, de manière encore plus pittoresque, « louangeur[s] de collègue qui trace[nt] servilement [leur] sillon apologétique sous le joug de quelques vanités exigeantes »²⁸. Outre le caractère tout superficiel de leur érudition antique²⁹, ils sont incapables – selon Nodier – de comprendre la nouvelle littérature puisqu'ils manquent d'outils intellectuels pour mesurer l'écart qui sépare la poésie ancienne de la nouvelle : « On a beau faire, et les rhéteurs un peu acerbes qui régissent le siècle y perdront leur rhétorique : une poésie nous est venue. »³⁰ Nodier

26 Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 415.

27 J'ai traité plus amplement de ce sujet dans mon article « L'éloquence révolutionnaire dans les articles de presse de Charles Nodier au tournant des années 1830 », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 4, 2017/2, p. 65-91.

28 Charles Nodier, « Monsieur Cazotte », dans *Contes de Nodier*, *op. cit.*, p. 601 et Charles Nodier, « Du style topographique », *Revue de Paris*, 1829, t. VI, p. 245.

29 Il les accuse, comme dans la seconde préface de *Smarra* (1832), de manquer de connaissances sur les auteurs antiques qu'ils revendiquent pourtant comme leurs modèles. Nodier démontre en gros qu'ils reprochent à Hugo ce qu'ils sont censés admirer chez Horace ; Charles Nodier, « *Marion Delorme*, par M. Victor Hugo. Premier article », *Le Temps*, 31 octobre 1831, reproduit dans *Feuilletons du Temps, Articles et feuilletons (1830-1843)*, éd. de Jacques-Remi Dahan, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 144-145.

30 Charles Nodier, « Variétés. Souvenirs poétiques, par A. De Beauchesne », dans *Feuilletons du Temps*, *op. cit.*, p. 31.

aime bien confronter la rhétorique classique (« ce verbiage monotone de lieux communs ») à la poésie romantique (« langue intelligente et passionnée, qui pense et qui fait penser »³¹) mais cette simple opposition n'épuise pas le sujet : les rapports entre l'art oratoire et la littérature se compliquent par le concept d'éloquence romantique théorisé par Nodier au tournant des années 1830. Dans un cycle d'études publiées dans la presse, l'auteur esquisse une histoire de la formation d'une éloquence privée de ses attaches néoclassiques. Sa genèse s'échelonne sur trois étapes : la littérature des Lumières finissantes, la parole révolutionnaire et enfin les œuvres romantiques elles-mêmes.

Vers le romantisme : les Lumières

Tout en condamnant la philosophie des Lumières pour son fonds d'irrévérence religieuse, Nodier a su apprécier le style de Diderot et de Voltaire. En 1831 il publie un article intitulé « Du style et particulièrement de celui des chroniques » dans lequel il esquisse l'histoire du renouveau littéraire de la deuxième moitié du XVIII^e siècle :

Un esprit d'investigation curieuse jusqu'à l'audace s'introduisit dans la partie pensante de la société [...]. Ce fut la philosophie du dix-huitième siècle ; philosophie sans principes, sans méthode, sans discernement, sans conviction, sans amour senti et raisonné de l'humanité, sans perception distincte du bien ; et pour la peindre d'un seul trait, sans philosophie. Mais, à force de tout remuer, elle mit tout à découvert, jusqu'à la vérité, jusqu'aux pensées intimes de l'homme ; et quand la vérité fut à nu, quand la pensée revint à surgir au milieu de la confusion des mots, la *parole* se retrouva. Le chaos avait enfanté une seconde fois le monde.³²

Les philosophes des Lumières ont renouvelé non pas tant la *langue* littéraire, toujours très codifiée et classique, que la « *parole* », plus spontanée et individuelle, dressée efficacement en opposition aux préceptes rhétoriques. Ce travail de sape qui creuse l'opposition entre la pratique de la parole éloquente d'un côté et la réflexion rhétorique de l'autre côté, n'a pas été perçu par les gardiens du bon goût : « Cette transition n'a pas été promulguée en rhétorique mais elle est patente et sensible. »³³ Insoucieux – selon Nodier – de la critique académique, les philosophes des Lumières ont découvert « un style

31 *Ibid.*, p. 33.

32 Charles Nodier, « Du style, et particulièrement sur celui des chroniques », *Album littéraire*, Paris, Louis Janet, 1831, p. 234-235.

33 Charles Nodier, « De la prose française, et de Diderot », art. cit., p. 675.

de l'âme, sobre d'ornements, plein de choses, valide, émancipé, viril », « âpre, incorrect, inégal, mais véhément, passionné, profond, presque sublime », un style qui « n'avait été appris ni sur les bancs, ni dans les livres »³⁴. La correction et la suavité ont été remplacées par des traits comme la véhémence, la passion ou même la rudesse. La *vile prose*, dont le potentiel révolutionnaire a été souligné par Nodier grâce à une allusion au discours de l'abbé Sieyès, a déclassé la poésie ornée et fade des Dorat, des Parny, des Delille³⁵ :

La puissance de la pensée passa dans la prose, comme toutes les puissances d'action avaient passé dans le peuple [...]. La prose est dans l'institution du langage ce qu'est le peuple dans celle de la société : TOUT, parce qu'elle en est l'élément essentiel, RIEN, parce qu'elle n'en est pas l'expression symétrique, le simulacre orné.³⁶

La prose apparaît ici comme un élément par trop longtemps méprisé et oublié dans les traités poétiques classiques. C'est pourtant elle qui, dans toute sa sobriété et nudité, décèle cette « puissance de pensée » qui renouvelle la littérature. La promotion de la prose au rang de moteur de la palingénésie littéraire – annoncée en 1830, donc à la date de publication du roman nodierien *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* – est significative et cache des motivations personnelles, ce qui est d'autant plus évident quand on prend en considération le fait que Nodier ne se limite pas à vanter la prose en général. En effet, il choisit un auteur avec lequel il a de très nombreuses affinités : c'est Denis Diderot dont les *Mémoires* ainsi que d'autres inédits venaient tout juste d'être publiés. Selon Nodier, le mérite de Diderot est plus considérable que celui de Rousseau dont la prose reste oratoire, celui de Montesquieu dont le style est trop ciselé, ou celui de Buffon qui écrivait toujours dans un « habit de cour »³⁷. Diderot a découvert un style qui se distingue par une plasticité et une liberté de composition qui ont bousculé toutes les habitudes littéraires :

Quel style que celui-là ! un style spontané comme l'imagination, indépendant et infini comme l'âme, un style qui vit de lui-même, et où la pensée s'est incarnée dans le verbe. [...] Il a pour toutes vos affections des accents qui émeuvent ; il a pour toute votre destination à venir une voix qui transporte. À l'instant même où il affirmera vos croyances les plus sublimes, il y aura en lui je ne sais quel dieu

34 Charles Nodier, « Du style et particulièrement sur celui des chroniques », art. cit., p. 235-236.

35 Charles Nodier, « Du style topographique », *Revue de Paris*, 1829, t. VI, p. 243. Claude-Joseph Dorat et Évariste de Parny sont des poètes du XVIII^e siècle.

36 Charles Nodier, « De la prose française, et de Diderot », art. cit., p. 675-676.

37 *Ibid.*, p. 678.

qui les révèle. Et ce n'est ni à l'arrangement des phrases, ni au choix des mots, ni à la combinaison de quelques sons flatteurs qu'il devra son autorité ; c'est à un principe d'existence qui lui est propre, et qui, presque à son insu, anime et vivifie sa parole.³⁸

Le style de Diderot ne se laisse pas définir par un simple répertoire des figures rhétoriques : son « autorité » provient plus directement du « principe d'existence » qui régit à l'insu de l'auteur son propre langage ; il est donc enraciné dans le corps, dans la physiologie mobile de l'écrivain qui déjoue les « ressorts matériels et mécaniques »³⁹ de la prosodie, de la grammaire et de la rhétorique. Dans cette description, on peut lire en filigrane le portrait de Nodier lui-même qui s'identifie sur plusieurs niveaux à Diderot, légitimant son propre style fantaisiste, décousu et excentrique par cet argument d'autorité⁴⁰. L'écriture de Diderot est fragmentaire : « Jamais l'homme ne fut moins l'homme d'un livre, et ne s'appliqua moins à en faire. »⁴¹ Nodier lui aussi a laissé plutôt des feuilles ou des « débris d'un livre »⁴². Pour Nodier la fragmentation, autant que l'individualité du style et la désinvolture par rapport aux règles de l'art de bien écrire, est essentielle dans la définition de la nouvelle éloquence romantique. Mais dans ce processus de la remise en cause de la rhétorique classique Nodier distingue encore une étape capitale avant l'avènement de l'éloquence romantique : c'est l'expérience de la Révolution.

La révolution de la parole

Si les philosophes des Lumières ont réussi à ébranler les fondations de la rhétorique classique, les orateurs de la Révolution ont parachevé le travail de destruction et de recréation de la langue. Il s'agit bien d'une palingénésie littéraire⁴³, c'est-à-dire d'une renaissance après un cataclysme, puisque l'influence de la Révolution sur le langage est comparée au « [...] chaos [qui]

38 *Ibid.*, p. 683.

39 *Ibid.*, p. 673.

40 Sur ce sujet, voir également Roland Mortier, « Charles Nodier lecteur de Diderot », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 1990, n° 9, p. 81-82.

41 Charles Nodier, « De la prose française, et de Diderot », art. cit., 681-682.

42 Charles Nodier, *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Levasseur, 1831, t. I, p. IX.

43 Sur le concept de palingénésie chez Charles Nodier, voir mon article « Charles Nodier et la fin du genre humain », *Arts et Savoirs*, n° 7, 2016, URL : <http://journals.openedition.org/aes/929>.

avait enfanté une seconde fois le monde »⁴⁴. Dans ses divers articles, selon la période de leur composition, Nodier mettait l'accent tantôt sur la destruction, tantôt sur la régénération de la langue accomplie durant la période en question. Son premier geste fut celui de la condamnation, motivée par le contexte politique de la Restauration. À propos de cette première période, Nodier avoue avoir suivi aveuglement les détracteurs de la Révolution et, dans une métaphore rabelaisienne, il se compare à un des « moutons de M. de la Harpe »⁴⁵. Plus tard, dans les années qui précèdent directement les événements politiques de juillet 1830, son attitude change radicalement. Il décrit la pratique oratoire révolutionnaire de manière enthousiaste et il la compare même à la naissance du christianisme dans l'Empire romain. Comme la religion catholique, la Révolution a détrôné les vieilles habitudes de langage et de pensée :

Le christianisme fut longtemps un état exceptionnel dans la société païenne ; l'éloquence des Augustin, des Basile, des Athanase, fut longtemps un langage exceptionnel, méconnu des sophistes hellènes et des rhéteurs latins, dont l'art consistait à envelopper une pensée ambiguë dans les replis d'un gryphe oratoire, mais les noms des classiques dégénérés, [...] n'est point parvenu jusqu'à nous, et la voix de Jean, de Luc et de Paul a retenti à travers seize siècles dans la chaire de Bossuet. La révolution est donc le commencement d'une double ère littéraire et sociale, qu'il faut absolument reconnaître, en dépit de toutes les préventions de parti.⁴⁶

La Révolution, à l'instar de la religion catholique aux temps des apôtres et des premiers pères de l'Église, a bouleversé toutes les habitudes linguistiques, son œuvre portera ses fruits pendant des siècles. Faisant abstraction de toute identification politique, l'auteur apprécie cet « état exceptionnel » d'un langage tellement nouveau que « nous n'y entendions pas un mot »⁴⁷. La déclamation pédante de l'Ancien Régime s'est vidée de son sens à l'avènement du génie de la parole révolutionnaire :

Après la trivialité de la révolution, qui fut obligée de se faire peuple pour être une puissance, le pédantisme classique de l'ancien régime, et puis la fatuité solennelle

44 Charles Nodier, « De la littérature pendant la Révolution, Éloquence de la tribune : la Gironde », *Revue de Paris*, 1829, tome V, p. 6.

45 Charles Nodier, « Du style, et surtout de celui des chroniques », art. cit., p. 237. Nodier fait allusion à la brochure contre-révolutionnaire *Du fanatisme de la langue révolutionnaire* (1797) de Jean-François de La Harpe.

46 Charles Nodier, « De la littérature pendant la Révolution, Éloquence de la tribune : la Gironde », art. cit., p. 6.

47 Charles Nodier, « Du style, et surtout de celui des chroniques », art. cit., p. 237.

d'un langage déclamatoire, tout badigeonné d'images et tout boursoufflé de mots, de la dialectique à faire honte, et de l'éloquence à faire pitié. Le génie de la parole traversa l'Assemblée constituante et la Convention avec la rapidité d'un éclair. Il y brilla comme ces feux météoriques qu'on voit étinceler au haut des mâts dans un vaisseau tourmenté par la tempête.⁴⁸

Après cette période d'émerveillement, Nodier procède à une profonde remise en cause de l'éloquence révolutionnaire, cette fois-ci causée non pas par un sentiment d'esthète, mais par une frayeur de penseur politique : tout juste après la Révolution de Juillet 1830, dans la préface à l'édition en volume des trois articles de la *Revue de Paris*⁴⁹, l'auteur exprime un doute et même un regret de les avoir publiés. C'est que les libéraux qui revendiquaient l'héritage de la grande Révolution ont réussi à ébranler la monarchie des Bourbons, ce que Nodier ne pouvait approuver. Voulant se distancier du nouveau régime, l'auteur se distancie également de la teneur politique de ses propres textes :

Je ne finirai pas sans rappeler que les pages suivantes ont été écrites sous la Restauration, époque où il était plus inconvenant que dangereux de réhabiliter de certaines réputations. Je ne les écrivais certainement pas aujourd'hui, de peur de les laisser prendre pour une concession à des idées qui deviennent une puissance, et que j'ai servies plus que je ne voulais quand elles n'étaient qu'un souvenir. [...] Les âmes de ma trempe sont bien ridicules : elles ne sympathisent qu'avec les causes perdues.⁵⁰

Malgré ces tergiversations, le dessein de Nodier est clair : il s'agit d'apprécier la parole des orateurs révolutionnaires en termes littéraires et non pas politiques. C'est cette intention qui préside aux analyses des discours de Maximilien Robespierre dont l'éloquence est comparable par sa grandeur pathétique à celle de Pierre Corneille⁵¹, de Maximin Isnard, dont les

48 Charles Nodier, « De la prose française, et de Diderot », art. cit., p. 676.

49 Parus dans les *Œuvres de Charles Nodier* en tant qu'annexe au *Dernier banquet des Girondins* (« Recherches sur l'éloquence révolutionnaire ») et dans le tome VIII en tant que fragment des *Souvenirs et portraits*.

50 Charles Nodier, *Œuvres de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1833, t. VII, p. 226.

51 Dans l'article consacré à Robespierre Nodier cite abondamment son discours du 8 thermidor en y apportant quelques modifications stylistiques (ajout d'exclamations et de points de suspension, répétitions, découpage des phrases) qui épaississent la teneur tragique de la parole de l'Incorruptible : « Eh quoi ! Je n'aurais passé sur la terre que pour y laisser le nom d'un tyran !... un tyran !... Si je l'étais, ils ramperaient à mes pieds, je les égorgerais d'or, je leur assurerais le droit de commettre tous les crimes, et ils seraient reconnaissants !... Qui suis-je, moi qu'on accuse ? un esclave de la liberté, un martyr vivant de la République, la victime

hyperboles outrées et les métaphores sanglantes ne faisaient que suggérer la cruauté des débats à la Convention ; et finalement de Pierre Victurnien Vergniaud dont les discours laissaient deviner un caractère d'une « mélancolie douce et timide, qui n'aspire qu'à la solitude rêveuse du désert, ou au sommeil tranquille du tombeau »⁵², particulièrement cher à Nodier⁵³.

Le langage de la Révolution s'est éloigné de la tradition de l'éloquence de la tribune française, il a rompu avec les codes esthétiques du classicisme fondé sur la mesure et l'harmonie puisque, comme l'écrit Nodier, « [o]n ne jette pas l'acte d'accusation d'une monarchie de quatorze siècles dans le moule pygmée d'un panégyrique ou d'un discours de réception »⁵⁴. Pour marquer une rupture politique, il fallait une rupture stylistique et c'est pourquoi cette langue a dû être âpre, brutale et sauvage : « Ce langage fut ce qu'il était, parce qu'il devait être ainsi, parce qu'il ne pouvait pas être autrement. »⁵⁵ Si les orateurs accusaient une certaine indifférence à l'égard de la forme oratoire,

encore plus que le fléau du crime... Ôtez-moi ma conscience... je suis le plus malheureux de tous les hommes (Charles Nodier, « De la littérature pendant la Révolution : Éloquence de la tribune : Robespierre », *Revue de Paris*, 1829, t. VI, p. 33). Loin de condamner le personnage dans lequel il voit une figure tragique, plutôt victime que l'auteur de la Terreur, Nodier fait de Robespierre le seul représentant de ce qui restait de « spiritualisme et de sentiments humains dans l'éloquence conventionnelle » (*ibid.*, p. 23) et constate avec une perspicacité narquoise « que nous aurions peu d'objections contre une pareille éloquence, si elle était scellée du timbre de l'antiquité, et honorée de l'approbation banale des rhéteurs » (*ibid.*, p. 30).

52 Charles Nodier, « De la littérature pendant la Révolution : Éloquence de la tribune : Gironde », *Revue de Paris*, 1829, tome V, p. 12. Nodier lui prêtait ses propres vues sur le rôle de la poésie primitive dans la constitution de la société, sur le rôle du merveilleux, des croyances populaires et même de la « fée du romancier ». Les discours que Nodier fait tenir à Vergniaud ressemblent à s'y méprendre aux théories de l'auteur de *La Fée aux miettes*, comme dans l'exemple suivant : « La divinité qui préside aux créations sociales, ce n'est ni la doctrine du philosophe, ni l'expérience du légiste. C'est la nymphe du poète et la fée du romancier. » (*ibid.*, p. 16) Dans son article de la *Revue de Paris* Nodier écrit même un pastiche de Vergniaud qu'il va réutiliser ensuite dans le *Dernier banquet des Girondins* ; et il l'écrit si bien que La Place et Noël en 1840 ont inclus ce fragment dans leurs *Leçons françaises de littérature et de morale* à côté de morceaux d'éloquence originaux de Vergniaud (François-Joseph-Michel Noël et François de La Laplace, *Leçons françaises de littérature et de morale*, Bruxelles, Société belge de librairie, 1840, p. 516-517).

53 Pour plus de détails sur la façon dont Nodier interprète les moules oratoires de ces trois révolutionnaires, voir mon article « L'éloquence révolutionnaire dans les articles de presse de Charles Nodier au tournant des années 1830 », art. cit., p. 79-83.

54 Charles Nodier, « Du style, et surtout de celui des chroniques », art. cit., p. 238.

55 *Ibid.*, p. 238.

c'est parce qu'elle résonnait avec la culture de l'Ancien Régime⁵⁶ qu'il fallait combattre dans tous ses aspects :

Il n'était pas difficile de prouver que ce langage était peu grammatical, peu littéraire, peu classique, même quand il était imposant et solennel. Les révolutionnaires n'avaient rien à démêler avec la grammaire et l'art oratoire, et plus leur langage s'éloignait des formes arrêtées d'une langue stationnaire, d'une langue immobile, délicate jusqu'à la pusillanimité, soigneuse jusqu'à l'afféterie, cérémonieuse et servile jusqu'à la bassesse, plus il s'appropriait aux idées et aux choses du temps.⁵⁷

Toute délicatesse et recherche stylistique étaient synonymes de pusillanimité et d'afféterie. C'est la raison pour laquelle les traités rhétoriques avec leur répertoire des figures figées par la tradition littéraire n'offrent pas la clé de cette éloquence : « Il ne faut comparer à aucune éloquence l'éloquence révolutionnaire. C'est un langage de contagion dont la rhétorique n'a pas le secret. »⁵⁸ Contagion, chaleur, force et énergie sont précisément les catégories à travers lesquelles Michel Delon a décrit la naissante esthétique romantique⁵⁹.

L'éloquence en liberté

Dans l'essai « Du fantastique en littérature » (1830) Nodier tire les conséquences de l'influence de la langue révolutionnaire sur la littérature en avançant que l'ancienne rhétorique était condamnée à disparaître avec la société de l'Ancien Régime dont elle ne fut qu'un reflet :

Et alors ce fut un cri d'aigre et d'ignorante colère contre l'invasion inopinée qui menaçait les belles formes du classique ; et on ne comprit pas qu'il y avait encore une forme plus large, plus universelle, plus irréparable qui allait finir ; que cette forme, c'était celle d'une civilisation usée, dont le classique n'est que l'expression partielle, momentanée, indifférente, et qu'il n'était pas étonnant que le lien puéril des sortes unités de la rhétorique se relâchât, quand l'immense unité du monde social se rompait de toutes parts.⁶⁰

56 Voir Jacques Guilhaumou, « La rhétorique des porte-parole (1789-1792) », art. cit., p. 223-224.

57 Charles Nodier, « Du style, et surtout de celui des chroniques », art. cit. p. 237.

58 Charles Nodier, « De la littérature pendant la Révolution : Éloquence de la tribune : Gironde », art. cit., p. 17.

59 Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, op. cit.

60 Charles Nodier, « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, t. XX, 1830, p. 223.

Les « unités de la rhétorique » – notion qui ressemble aux trois « convenances discursives » évoquées dans le *Cours de belles-lettres* de Nodier⁶¹ – s’adaptèrent seulement à une forme désormais révolue de société, à un monde déjà disparu. La Révolution a instauré le règne de la liberté dans les arts et elle a ouvert la voie à une éloquence individuelle et libre de toute codification. L’écrivain n’était plus censé satisfaire le goût de l’aristocratie ni répondre aux exigences de ses institutions littéraires. Le savoir des « rhéteurs » s’est avéré rétrograde et inutilisable. Nodier revient à cette idée dans son article publié dans l’*Album littéraire* en 1831 où il proclame une éloquence en liberté :

Ce qui résultera de la révolution littéraire actuelle est un mystère pour les jours actuels. Ce qui n’est pas un mystère, c’est que cette révolution est faite. [...] Liberté plénière à chacun de conserver en attendant son rituel et sa rhétorique, de s’imposer des règles, d’y croire et de les suivre. Ce qui n’est plus permis, c’est de les prescrire tyranniquement aux autres. On ne fera plus rien en France avec le régime du bon plaisir. Le réseau du père Bossu et de l’abbé d’Aubignac est devenu trop lâche et trop fragile pour emprisonner l’essor de nos poètes. Le génie arrêté dans les préceptes des pédants, c’est l’aigle des Alpes tombé du haut du ciel dans une toile d’araignée.⁶²

C’est donc la fin du règne des coteries tyranniques des d’Aubignac et des Bossu⁶³ : le poète, tel un « aigle des Alpes », plane au-dessus de basses régions des cabales littéraires. D’une discipline normative, la rhétorique devient une affaire individuelle, ce qui reflète une tendance plus large à la subjectivation de la langue à l’époque romantique⁶⁴. Pour décrire ce passage du classique au romantique, Nodier utilise l’allégorie des abeilles et des araignées, en cours déjà à l’époque de la Querelle des Anciens et des Modernes. Marc Fumaroli l’explique de manière suivante :

61 « La propriété du style aux idées et aux sujets est une des qualités importantes ; c’est une de trois convenances à observer dans le discours : convenance des pensées accessoires avec la pensée principale, convenance générale du style avec le sujet et avec chaque idée en particulier, convenance des mots avec le genre du style auquel ils sont adaptés. » (*Cours de belles-lettres*, *op. cit.*, p. 52).

62 Charles Nodier, « Du style et surtout de celui des chroniques », *art. cit.*, p. 245-246.

63 François Hédelin d’Aubignac et René Bossu sont des auteurs des poétiques classiques du xvii^e siècle. Ils ont écrit respectivement *La Pratique du théâtre* (1657) et le *Traité du poème épique* (1675).

64 Voir les déformations romantiques de la formule « Le style c’est l’homme même » de Buffon : Jacques Dürrenmatt, « Le style est l’homme même. Destin d’une buffonnerie à l’époque romantique », *art. cit.*

Les abeilles, dit Ésope, tirent leur miel et leur cire du suc de nombreuses fleurs et de ce donné naturel elles extraient les substances aussi essentielles à la joie et à la sagesse humaines que la douceur et la lumière. Les araignées, au contraire, veulent tout tirer d'elles-mêmes ; leur orgueil va puiser dans leurs propres excréments le fil abstrait dont elles font leurs toiles géométriques. Ce sont des pièges de mort, dont leurs proies deviennent captives et victimes.⁶⁵

Nodier détourne sensiblement le sens de l'allégorie classique. L'araignée symbolise désormais les forces réactionnaires qui tentent de retenir le génie et empêchent le libre exercice de son esprit. Les araignées sont dangereuses : manquant de souplesse dans leur jugement, elles procèdent par esprit de système qui entortille et étouffe le génie. Le résultat du combat entre l'araignée et l'aigle (cette nouvelle figuration, sensiblement agrandie, de l'abeille) est prévu d'avance : l'oiseau l'emporte sur les basses manœuvres des « bestioles » littéraires.

Le but de la nouvelle littérature, épurée de ses « oripeaux » classiques⁶⁶, ce n'est plus de correspondre à un idéal rhétorique rétrograde, mais d'intéresser, d'émouvoir et d'atteindre un certain niveau universel, « effets qu'on n'obtient pas sans éloquence et sans poésie »⁶⁷. L'éloquence peut donc être réévaluée chez Nodier, comme chez Joseph Droz et Madame de Staël, à condition de la fonder non pas sur la vraisemblance classique, trop froide et artificielle, mais sur la vérité qui, comme le dit Nodier, « est essentiellement éloquente »⁶⁸. Pour illustrer le passage du monolithe rhétorique du classicisme à une nouvelle éloquence – ou plutôt : des éloquences individuelles, appropriées à la réalité politique et sociale de la France moderne, Nodier prend appui sur la création théâtrale de Victor Hugo. Il s'attaque donc non pas à la poésie lyrique, comme le faisait Alexandre Guiraud au temps de *La Muse française*, mais à un grand genre, le théâtre, bastion des classiques.

Dans l'article consacré à *Marion Delorme*, mélodrame hugolien représenté en 1831 au Théâtre de la Porte Saint-Martin, Nodier livre les bases de sa théorie du drame : « c'est la représentation fidèle d'une action domestique, développée par les personnages mêmes de cette action, et dont le style est soumis à autant de modifications qu'en a mis entre eux la différence des

65 Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. d'Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, 2001, p. 217.

66 Charles Nodier, « Du fantastique en littérature », art. cit., p. 95.

67 Charles Nodier, « Du style topographique », art. cit., p. 241. La formule « style topographique » est une version péjorative du « style descriptif » du XVIII^e siècle.

68 « Du style topographique », art. cit., p. 243. Quelques lignes plus loin, il poursuit que « sans vérité il n'y a ni éloquence ni poésie ». Les mêmes formules sont à retrouver dans le chapitre « De l'éloquence » de *De la littérature* de Madame de Staël (voir ci-dessus).

états, des âges, des sentiments, des passions qui les animent »⁶⁹. Le privilège accordé à la représentation de l'action, le mode mimétique du récit, l'accord entre le langage, les passions, les âges et les conditions des personnages sont autant des souvenirs d'Aristote, ce qui peut paraître surprenant chez un pourfendeur du Stagirite...⁷⁰ Cependant, Nodier refuse une lecture classicisante de sa *Poétique* et de sa *Rhétorique* en postulant au moins deux changements majeurs qui permettraient de renouveler l'éloquence dramatique.

La première réforme consiste en l'introduction sur la scène française moderne du peuple, source de parole éloquente. Si dans la tragédie antique « le chant du chœur exprimait admirablement l'émotion de la multitude⁷¹ », les auteurs classiques français, pour leur part, ont fait taire la voix du peuple : « Si jamais les constitutions d'un royaume ont défendu au peuple de parler, les constitutions d'Aristote le lui défendaient vraiment bien davantage. Le peuple si éloquent, si poète, si dramatique, nul classique français n'a daigné le conduire jusqu'au *proscenium*. »⁷² Cette erreur a été réparée dans les drames de Victor Hugo qui les a « peuplé[s] de personnages qu'il [le vieux système dramatique] repoussait à son préjudice et à sa honte, et qui appartiennent à un ordre de choses que toute la rhétorique de l'ancienne école n'était pas capable de prévoir ! »⁷³ Ainsi, Nodier oppose l'éloquence du peuple et la *rhétorique* de l'école et sa sympathie est entièrement du côté de cette première. De plus, dans *Marion Delorme*, en introduisant sur scène une courtisane à côté du cardinal Richelieu et en faisant d'elle l'héroïne principale du drame, Hugo a piétiné la doctrine de séparation et de hiérarchisation des genres et des styles, procédé d'autant plus iconoclaste que l'intrigue du drame se passe sous l'Ancien Régime, en ce xvii^e siècle qui, sous l'instigation de Richelieu et de son Académie Française, a œuvré pour la pureté et la distinction linguistiques. Hugo a rompu avec le monolithe de la tragédie classique en diversifiant les voix de ses personnages. Ainsi on touche à la deuxième réforme du vieux système dramatique que Nodier appelle de ses

69 Charles Nodier, « *Marion Delorme*, par M. Victor Hugo », dans *Feuilletons du Temps*, *op. cit.*, p. 141. L'importance donnée à « l'action domestique », au détriment d'une intrigue politique plus classique, est une marque d'influence diderotienne.

70 Pareillement, Victor Hugo (et Stendhal, dans son *Racine et Shakespeare*) rejette les deux unités du théâtre classique au nom de la vraisemblance, donc du critère par excellence aristotélicien ; Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 427-428.

71 Charles Nodier, « *Marion Delorme*, par M. Victor Hugo », *art. cit.*, p. 154.

72 *Ibid.*, p. 153. La formule ironique et méprisante « les constitutions d'Aristote » renvoie plutôt à d'Aubignac et d'autres théoriciens de la tragédie classique : Nodier concède lui-même que le peuple s'exprimait dans les chœurs des tragédies antiques.

73 *Ibid.*, p. 154-155.

vœux : l'individualisation de la langue des personnages. Le langage de la tragédie classique manquait d'individualisation, ce qui le rendait inefficace à trois niveaux : celui de l'intelligence de l'intrigue (*logos*), celui de la construction des caractères (*ethos*) et celui de la représentation des passions (*pathos*) :

C'est cette propriété de langage personnel qui a dû être recherchée dans la facture de notre nouvelle versification. C'est le mouvement d'une conversation plus ou moins passionnée, plus ou moins élevée suivant les situations et personnes, qu'on a voulu substituer à la période monotone de deux ou trois interlocuteurs impassibles qui attendent pour s'émouvoir, s'attendrir ou s'irriter, le repos de l'hémistiche et la réclame obligeante d'une rime [...], orateurs froidement alternatifs qui s'étendaient l'un après l'autre sur le lit du Procruste métrique, étouffés dans les douze bras d'alexandrin, ou disloqués à tour de phrases dans les longues dimensions de la tirade.⁷⁴

Toute la triade de la rhétorique classique (*logos, ethos, pathos*) exige une redéfinition pour pouvoir représenter fidèlement le langage et la société modernes. Premièrement, la langue classique, à cause de l'harmonie de son vers, était contraire à la logique de l'action puisque sa périodicité même était contraire aux différents rebondissements de l'intrigue : « je vous demanderai s'il a jamais pu entrer dans un esprit bien fait que la pensée d'un *personnage en action* et la coupe d'un dialogue animé s'emprisonnassent naturellement dans la forme convenue de cette périodicité ridicule comme le pendule d'une horloge ? »⁷⁵ Au nom de la « vérité de l'action » et des passions, au nom de la « dialectique du discours et [du] bon sens de l'auditoire »⁷⁶, Nodier réclame l'individualisation du langage des personnages du drame dans le but de créer une illusion⁷⁷ scénique irrésistible parce qu'adaptée aux réalités sociales modernes. C'est le principe d'illusion qui exige du poète la diversification du style des personnages dans le drame, parce qu'« une fois que le poète s'y

74 *Ibid.*, p. 142.

75 *Ibid.*, p. 149. C'est moi qui souligne.

76 *Ibid.*, p. 156.

77 Cette fois-ci, tout aussi paradoxalement, on retrouve le postulat que Jean Chapelain a énoncé dans sa *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*. Dans ce texte fondateur de la doctrine classique, la catégorie de l'illusion est centrale pour la définition d'un poème dramatique. Voir Jean Chapelain, « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures », dans *Opuscules critiques*, éd. d'Alfred Collinson Hunter et Anne Duprat, Genève, Droz, 2007, p. 223-226. De cette façon, Nodier parvient à dépoussiérer et récupérer le concept-clé de l'esthétique théâtrale classique pour légitimer ses propres positions théoriques. Pour d'autres exemples de cette récupération (les concepts de la nature et de la vérité), voir Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 325-326, 337, 360-361.

laisse voir, l'illusion s'évanouit ; il n'y a plus ni poète, ni ouvrage, ni style ; car le style n'est qu'un absurde mensonge quand il manque de spécialité »⁷⁸.

Deuxièmement, le style individualisé, cachet de vérité dramatique, doit être subordonné aux caractères des personnages et non pas à des préceptes d'une rhétorique académique. La voix du poète est censée disparaître derrière le style individuel de ses protagonistes. Or, c'est précisément le contraire qui se produit dans le style des auteurs du XVII^e siècle, trop fidèles à leurs manuels de rhétorique. Le classicisme est narcissique car il fait toujours entendre la même voix, celle du poète érudit, ce que Nodier prouve en commentant le style de l'auteur d'*Iphigénie* : « C'est Racine qui se fait soldat, qui se fait roi, qui se fait mère éplorée et gémissante, qui se fait fille tendre et dévouée, qui se fait amant impétueux et désespéré [...]. C'est Racine partout, Racine incomparable, Racine divin, mais Racine identifié à sa tragédie, et la créant, la développant, la représentant tout seul. »⁷⁹ Nodier opte donc pour une pluralité énonciative des voix, étrangère à l'univocité oratoire des auteurs classiques.

Troisièmement, la langue classique n'est pas seulement contraire à l'intelligence de l'action et la crédibilité des caractères, elle est aussi inadaptée à l'expression des passions : « il n'y a rien de plus ridicule [...] que cette pathologie classique d'une exaltation qui mesure son essor, d'une frénésie qui décrit ses symptômes, d'une fièvre ardente qui tâte son pouls »⁸⁰. L'expression « pathologie classique » est particulièrement intéressante dans ce contexte puisque Nodier joue sur le double sens historique du mot « pathos » : c'est à la fois la passion comprise comme une maladie, un dérèglement de l'âme (ce sens moral et médical dominait jusqu'à la fin du XVII^e siècle) et la passion comprise comme un sentiment intense et irrésistible, une émotion, une affection recherchée et valorisée pour elle-même (ce sens est attesté dès le XVIII^e siècle et promu par l'esthétique romantique⁸¹). Or, quand Nodier critique la « pathologie classique » du théâtre racinien, il emploie une double syllepse, très savante : profitant du sens historique du terme (la pathologie classique,

78 Charles Nodier, « *Marion Delorme*, par M. Victor Hugo », art. cit., p. 141.

79 *Ibid.*, p. 152.

80 *Ibid.*, p. 140.

81 Cette évolution est facile à saisir lors de la comparaison des définitions des dictionnaires de l'Académie Française. Si le Dictionnaire de 1694 privilégie le sens religieux (la Passion du Christ) et le sens médical du terme, celui de 1835 consacre beaucoup plus de place à l'appréhension sentimentale du terme. Voir <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=passion>. Sur l'évolution sémantique du terme « passion », ainsi que son étymologie, voir François Tricaud, « Pathos-passion-Leidenschaft : quelques jalons de lexicographie historique », *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1978, p. 7-13. Sur le sens des passions dans le théâtre classique, voir Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.

c'est littéralement l'étude des passions, c'est-à-dire des dérèglements de l'âme des héros tragiques qui conduit à une catastrophe), il dénonce la pathologie (c'est-à-dire une maladie) de l'esthétique classique dans son ensemble qui, au lieu de représenter les vraies passions (c'est-à-dire des émotions), se contente d'une étude des passions prises dans les traités de rhétorique⁸². Autrement dit, les émotions tragiques dans le théâtre classique, inspirées non pas par l'étude de vraies passions humaines, mais par l'étude des livres, sont une vraie maladie de l'esthétique académique. Ces émotions sont factices et invraisemblables non seulement parce que leur origine est toute livresque, mais aussi parce qu'elles obéissent aux règles de la métrique et de la bienséance :

Comment, traître, tu me réciteras de suite vingt phrases dont aucune ne manque d'atteindre à la vingt-quatrième syllabe, dont aucune ne l'excède ! [...] et tu me persuaderais que ton automatisme métrique ressemble en quelque chose à la vie de l'âme et du sentiment ! J'aimerais mieux attribuer au flûteur de Vaucanson l'inspiration de Paganini [...]. Les passions n'ont jamais parlé comme toi.⁸³

En revanche, Victor Hugo a rompu le vers de manière « inusitée et antimétrique »⁸⁴, il a introduit dans le drame moderne un langage incorrect⁸⁵ puisque les nouvelles passions romantiques se traduisent par « la confusion

82 Le livre II de la *Rhétorique* d'Aristote est consacré aux passions comme la colère, la crainte, l'amour, l'indignation et à leur expression linguistique.

83 Charles Nodier, « *Marion Delorme*, par M. Victor Hugo », art. cit., p. 149-150.

84 *Ibid.*, p. 139. Rappelons également ce que Victor Hugo note à propos de l'usage du vers dans la « Préface » de *Cromwell* : « Que si nous avions le droit de dire quel pourrait être, à notre gré, le style du drame, nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans prudence, tout exprimer sans recherche ; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque [...]. Il nous semble que ce vers-là serait bien aussi beau que de la prose » (Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 441).

85 « De par les jurés priseurs de la parole, il est fait défense aux passions d'être incorrectement éloquentes, comme elles le sont toujours » (Charles Nodier, « *Marion Delorme*, par M. Victor Hugo », art. cit., p. 142). Nodier aurait pu se référer à l'autorité de Bernard Lamy qui plus d'un siècle et demi plus tôt (1675) écrivait déjà : « Les figures étant [...] les caractères des passions, quand ces passions sont dérégées, les figures ne servent qu'à peindre leurs dérèglements. » (Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, *op. cit.*, p. 231). Ou encore : « Ainsi les paroles répondant à nos pensées, le discours d'un homme qui est ému ne peut être égal. Quelquefois il est diffus [...]. Une autre fois son discours est coupé, les expressions sont tronquées ; cent choses y sont dites à la fois : il est entrecoupé d'interrogations, d'exclamations, il est interrompu par de fréquentes digressions ; il est diversifié par une infinité de tours particuliers et de manières de parler différentes » (*ibid.*, p. 182).

logique mais tumultueuse d'une période qui n'a plus rien d'oratoire, [par] l'oubli adroitement simulé de la forme poétique »⁸⁶. Sans approuver toutes les audaces de la versification de Hugo, Nodier le félicite d'avoir su recréer la passion d'une héroïne populaire au paroxysme de désespoir : « Les prières délirantes et confuses de Marion dans votre quatrième acte sont sublimes [...], parce qu'elles sont l'expression saisie sur le fait des sentiments d'une femme éperdue d'amour et de terreur, à qui on arrache son mari pour le conduire à la mort. »⁸⁷ En brisant la monotonie du vers classique, Victor Hugo a rendu les passions et les personnages crédibles et émouvants, tout en facilitant l'intelligence de l'intrigue dramatique qui ne doit plus s'adapter au « lit de Procruste métrique »⁸⁸. Il a su en finir avec la rhétorique traditionnelle de la poésie dramatique qui interdisait le mélange des genres et des registres pour permettre de parler plus librement et plus efficacement ses personnages. Ainsi se précise le concept même de l'éloquence romantique, affranchie de la bienséance classique, et qui permet d'accommoder l'héritage classique à la modernité.

Le sacre de l'orateur, le sacre de l'écrivain

Dans ses écrits critiques consacrés à la littérature de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècles, Nodier théorise le concept de l'éloquence romantique. La littérature du premier romantisme peut en effet être envisagée du point de vue de ce nouvel art de la parole qui acquiert de l'indépendance par rapport aux anciennes règles rhétoriques. Ce processus n'aurait toutefois pas été pas possible sans un phénomène concomitant, redonnant foi dans le pouvoir performatif de la parole, à savoir le changement du statut social de l'homme de lettres. Au début du siècle, l'écrivain se voit doté d'un pouvoir moral et spirituel, hérité de la philosophie des Lumières, et analysé par Paul Bénichou en termes de « sacre de l'écrivain »⁸⁹. Plusieurs phénomènes décrits par Bénichou peuvent rentrer dans le cadre des recherches sur la façon dont le romantisme réinterprète le concept d'éloquence fixant l'idéal de la parole non seulement en tant qu'objet esthétique mais aussi en tant qu'action. De fait, ce que les Lumières et le romanisme sacrent dans l'écrivain, c'est sa capacité à remplir la fonction de l'orateur qui se prononce et qui agit au nom de la nation ou de l'humanité entière. À présent, il s'agira de décrire ce lien de parenté qui unit l'écrivain à l'orateur ainsi que d'esquisser les développements ultérieurs de la littérature moulée sur le patron de l'éloquence.

86 Charles Nodier, « *Marion Delorme*, par M. Victor Hugo », art. cit., p. 140.

87 *Ibid.*, p. 155.

88 *Ibid.*, p. 142.

89 Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, dans *Romantismes français*, op. cit., t. I.

Le panthéon républicain

Depuis le milieu du XVIII^e siècle, le culte des grands hommes s'installe dans la république des lettres, nourri par de nombreuses manifestations académiques servant à glorifier les gens de lettres dans une perspective non pas eschatologique (ce fut le but des éloges des membres de la famille royale ou de la cour au XVII^e siècle⁹⁰), mais commémorative et bientôt même présentiste⁹¹. Dès le milieu du XVIII^e siècle, après la réforme des concours académiques en 1750 puis en 1758, le prix d'éloquence a pour sujet l'éloge non pas du roi Louis, mais des « hommes célèbres de la nation »⁹², bienfaiteurs et porteurs de lumières à l'humanité. L'oraison funèbre traditionnelle cède la place à l'éloge républicain qui vise l'édification civique et morale de la nation⁹³. Dans l'optique des auteurs des Lumières, il s'agit bien de réformer un genre qui autrefois ne servait qu'à la flatterie de la cour royale. Dans l'article « Oraison funèbre », Marmontel postule la régénération du genre fondé désormais non sur une fausse rhétorique ornementale, mais sur une éloquence plus sobre, utilitaire, mais en même temps entraînante :

On ne louerait que des morts dignes de mémoire [...] et la véritable destination de la gloire serait remplie, puisqu'elle serait réservée aux qualités et aux actions qui auraient le plus contribué au bien public et au bonheur des hommes. [...] Enfin, l'utilité publique, qui est le fruit de l'exemple, étant le seul objet moral de ces tristes solennités, l'éloquence s'attacherait aux résultats que lui présenteraient les détails d'une vie habituellement occupée des intérêts de la société [...]. Par ce moyen, l'oraison funèbre, au lieu d'être une école de flatterie, serait une leçon ou de politique ou de mœurs.⁹⁴

Devenir une école de politique et de mœurs : voilà un nouvel objectif fixé pour les prestations oratoires. En effet, le programme de la louange académique change : dans les concours d'éloquence furent loués non seulement les princes et les militaires (Maurice de Saxe, Catinat, Vauban), mais aussi les magistrats (Colbert, Aguesseau, De Thou) et enfin quelques hommes de lettres (Molière, Fénelon, Bossuet). Comme le souligne Antoine-Léonard

90 Il suffit de penser aux oraisons funèbres de Bossuet.

91 Jean-Claude Bonnet, *La Naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998, p. 53-54.

92 Duclos cité par Jean-Claude Bonnet, *ibid.*, p. 64.

93 *Ibid.*, p. 55-58. Le discrédit de l'oraison funèbre est particulièrement visible dans les écrits de Voltaire et de Sébastien Mercier.

94 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature, op. cit.*, p. 825-826.

Thomas dans son célèbre *Essai sur les éloges* (1773)⁹⁵, le but de ce genre de discours n'est plus de flatter les puissances, mais d'édifier les citoyens, de « réveiller les grandes idées ou de grands sentiments »⁹⁶ par le récit de nouvelles vies exemplaires. Thomas glorifie surtout les orateurs de la Rome républicaine qui surent se garder de toute flatterie adressée au pouvoir en place :

Non, l'orateur républicain n'est pas un vain discoureur chargé de cadencer des mots ; ce n'est pas l'amusement d'une société ou d'un cercle ; c'est un homme à qui la nature a remis un empire inévitable ; c'est le défenseur d'une nation, c'est un souverain, c'est un maître ; c'est lui qui fait trembler les ennemis de sa patrie.⁹⁷

Ce n'est pas le langage fleuri de Cicéron, mais le style sobre et véhément de Démosthène que l'orateur moderne doit adopter, regardant vers le passé glorieux afin de s'inspirer de l'indépendance et de la puissance de l'éloquence de la Grèce et de la Rome antiques. Il devient à son tour la conscience de la nation (cette formule reviendra sous la plume de Victor Hugo cinquante ans plus tard). L'histoire du genre de l'éloge s'écrit à rebours : après les siècles de soumission, l'éloge s'émancipe et reflète la nouvelle fonction civique que s'attribue le parti philosophique au sein de la société.

Étant donné la visée combative de l'éloquence des philosophes, le style de l'éloge doit dépasser la sècheresse du genre historique et érudit ; l'orateur est censé recourir à toutes les armes de l'éloquence pathétique pour soulever l'enthousiasme et susciter de l'émulation pour la vertu. Antoine-Léonard Thomas a donné quelques préceptes concernant à la fois l'*inventio* et l'*elocutio* qu'il faut employer dans les éloges :

Mais par la manière dont vous présentez les faits, dont vous rapprochez les uns des autres, par les grandes actions comparées aux grands obstacles, par l'influence d'un homme sur sa nation, par les traits énergiques et mâles avec lesquels vous peignez ses vertus, par les traits touchants sous lesquels vous montrez la reconnaissance ou des particuliers ou des peuples, [...] enfin, par les retours que vous faites sur votre siècle, sur ses besoins, sur ses faiblesses, sur les services qu'un grand homme pourrait rendre, et qu'on attend sans espérer, vous excitez les âmes, vous les réveillez de leur léthargie, vous contribuez du moins à entretenir encore dans un petit nombre l'enthousiasme des choses honnêtes et grandes. Et croyez-vous produire ces effets sans éloquence ? Sera-ce après la lecture d'un éloge froidement historique que l'on tombera dans cette rêverie profonde qui

95 Marmontel le qualifie de « l'un de meilleurs ouvrages de littérature dont notre siècle ait droit de s'honorer » (*ibid.*, p. 379).

96 Antoine-Léonard Thomas, *Essai sur les éloges*, Paris, Delalain, 1829, p. 509.

97 *Ibid.*, p. 348-349.

accompagne les impressions fortes ? Sera-ce alors que l'on descendra dans soi-même, que l'on interrogera sa vie, que l'on se demandera ce que l'on a fait de grand ou d'utile, que l'on prendra la résolution de se consacrer enfin à des travaux pour l'État ou pour soi-même, que le fantôme de la postérité qui n'existait point pour l'âme indifférente, se réalisera enfin à ses yeux, et qu'elle consentira à mépriser la fortune, à irriter l'envie ?⁹⁸

Antoine-Léonard Thomas indique clairement la nécessité de l'éloquence pathétique et chaleureuse qui se propage par contagion et suscite une réaction mimétique à des exemples de la vertu. L'orateur peut recourir aux hyperboles, aux antithèses grandioses (« grandes actions comparées aux grands obstacles »), aux comparaisons qui ramènent les auditeurs vers leur siècle et leur conscience. Le discours doit inciter à l'action : le public est appelé à relever les défis jetés non seulement par l'avenir, mais aussi par le passé – pour égaler ou même éclipser les Anciens – et s'immortaliser à son tour dans la mémoire de la postérité.

Ainsi, l'homme de lettres armé de son éloquence devient le guide de la nation. La nouvelle imagerie de grands hommes a peu à peu destitué de son pouvoir symbolique la monarchie qui autrefois était dépositaire de la gloire. Dans son *Discours de réception* à l'Académie française en 1775, contenant une définition du nouveau sacerdoce, Malesherbes souligne l'indépendance de l'homme de lettres par rapport au pouvoir politique :

Il s'est élevé un tribunal indépendant de toutes les puissances, et que toutes les puissances respectent, qui apprécie tous les talents, qui prononce sur tous les genres de mérite ; et, dans un siècle éclairé, dans un siècle où chaque citoyen peut parler à la nation entière par la voie de l'impression, ceux qui ont le talent d'instruire les hommes et le don de les émouvoir, les gens de lettres, en un mot, sont au milieu du public dispersé ce qu'étaient les orateurs de Rome et d'Athènes au milieu du peuple assemblé.⁹⁹

La comparaison des gens de lettres avec les orateurs de l'Athènes et de la Rome antiques n'est pas fortuite : le sacerdoce de l'homme de lettres est investi de la même fonction civique et civilisatrice qui appartenait autrefois à l'orateur, défini comme *vir bonus dicendi peritus*, c'est-à-dire un homme de bien habile à parler. Instruit, indépendant, généreux, l'orateur moderne acquiert un immense pouvoir au sein de la société. La littérature hérite du

98 *Ibid.*, p. 510.

99 Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, « Discours de réception à l'Académie française », dans *Choix de discours de réception à l'Académie Française*, Paris, Demonville, 1808, t. II, p. 68.

modèle de l'éloquence, elle se le réapproprie en assimilant la parole poétique à la harangue oratoire. Seulement, le mode de diffusion du discours public change. Malesherbes l'a souligné, dans un état moderne, plus grand que la *polis* grecque ou que le forum romain, l'imprimerie assure la diffusion de la parole à grande échelle : malgré la dispersion du public, l'orateur moderne, bénéficiant des avancées de la presse et du marché du livre, peut s'adresser « à la nation entière ». Chacun à son tour peut parler à la tribune : l'imprimerie a rendu l'éloquence plus égalitaire et démocratique. C'est aussi grâce à l'avancée de l'imprimerie que peut s'instituer ce nouveau tribunal à côté du pouvoir temporel et politique de l'État. Il a pour mission de soulager les maux, rendre sensible les riches aux malheurs des pauvres et régénérer l'humanité¹⁰⁰. Ainsi, l'homme de lettres devient citoyen, il a une fonction politique dans la république des lettres. Après la crise de la spiritualité traditionnellement liée à l'église catholique, la littérature devient une magistrature qui s'inspire du modèle civique de l'éloquence antique et qui tend à ressouder le lien social. Ce n'est plus, comme à l'âge classique, un amusement de la cour, un passe-temps futile et honteux, mais un « sacerdoce » rempli au nom de l'humanité tout entière. L'homme de lettres se drape alors en « maître », « précepteur du genre humain » ou encore en « législateur » à qui incombe le devoir de haranguer les tyrans et de montrer à la nation la voie de la liberté et du bonheur¹⁰¹. Un imaginaire foisonnant anime aussi les poètes qui s'attribuent les idées de génie et de divin enthousiasme. José-Luis Diaz a décrit le décor de cette mise en scène du poète en Phaéton, Icare, Pygmalion, Homère ou Tyrtée, tous victimes du « feu sacré » : les torrents, les volcans, les orages, les tonnerres, les éclairs, l'ivresse et la fureur de l'inspiration¹⁰². Épris et enthousiasmé par la nouvelle fonction de l'éloquence – que ce soit celle de l'orateur ou celle de l'écrivain politique¹⁰³ – le journaliste Louis de

100 Voir Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, dans *Romantismes français*, op. cit., t. I, p. 38.

101 Le jeune Nodier a composé dans la même veine son ode « La Napoléone » (1802) qui lui a valu des poursuites judiciaires et l'emprisonnement. Cette pièce de poésie offre un excellent exemple de la rhétorique combative du poète-tribun qui s'adresse à l'Empereur pour lui prédire une chute inévitable qui est le sort de chaque tyran : « Quand le peuple gémit sous sa chaîne nouvelle, / Je m'indigne d'un maître, et mon âme fidèle / Respire encore la liberté / [...] D'un espoir trop altier ton âme s'est bercée. / Retourne parmi tes guerriers. / À force de grandeur crois-tu devoir t'absoudre ? / Crois-tu mettre ta tête à l'abri de la foudre / En la cachant sous des lauriers ? / [...] Dans l'ivresse de ton empire / Révais-tu quelque fois le poignard de Brutus ? / [...] La roche Tarpéienne est près du Capitole » (Charles Nodier, « La Napoléone », dans *Poésies diverses*, Paris, Ladvocat, 1829, p. 78-80).

102 José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 250-255.

103 « J'insiste sur la comparaison des orateurs et des écrivains politiques [...]. L'écriture,

Cormenin reprend le flambeau du parti philosophique, régénéré à l'époque par le romantisme humanitaire et sa croyance en la mission des lettres :

L'art de parler et d'écrire n'est plus, comme la rhétorique de nos pères, un art sublime, mais frivole, fait uniquement pour l'amusement des nobles esprits. Il s'est élevé à la hauteur d'une mission sociale. La civilisation a changé de courant. L'épée a cessé d'être la souveraine et l'unique maîtresse des empires. L'éloquence et la presse se soumettent, de proche en proche, toutes les parties de l'Europe. Les orateurs et les écrivains sont les rois de l'intelligence, et c'est l'intelligence qui finira par gouverner le monde.¹⁰⁴

Le centre du pouvoir se déplace : ce sont désormais les écrivains et les orateurs qui prennent les rênes du gouvernement des esprits, ils exercent un « ministère substitutif »¹⁰⁵ palliant la médiocrité des hommes de pouvoir politique. Ainsi, dans l'imaginaire des Lumières réinventé par le romantisme humanitaire, la plume du lettré devient une arme plus puissante que l'épée du militaire.

Le poète mourant : le retrait de l'éloquence ?

S'il y a une certaine continuité entre le culte de l'homme de lettres des Lumières et le magistère humanitaire romantique des années 1830, dans les années qui séparent ces deux périodes d'autres « scénographies auctoriales »¹⁰⁶ se mettent en place. Après les années sanglantes de la Révolution, comme si le silence et la retenue avaient pour but d'apaiser le douloureux souvenir des clameurs des tribuns, le sacerdoce poétique revêt pendant une

de même que l'oraison, n'est qu'une forme de l'éloquence. Discours ou pamphlets, autres moyens, même but » (Louis de Cormenin, *Le Livre des orateurs*, op. cit., p. 76).

104 *Ibid.*, p. 75.

105 Jean Starobinski, « La chaire, la tribune, le barreau », art. cit., p. 453.

106 Le terme vient de José-Luis Diaz qui le définit comme une représentation stéréotypée, un *pattern* ou un *prêt-à-être auteur* qu'on endosse pour se donner la carrure d'un Écrivain. Comme l'explique Diaz : « Depuis le romantisme en tout cas, être écrivain, c'est toujours un peu "jouer à l'écrivain". L'expression de "scénario auctorial" a le mérite de marquer cette dimension théâtrale de la prestation de l'écrivain, et d'insister sur le côté stéréotypé de ces mises en scènes. Le rôle offert à l'écrivain est choisi dans une liste restreinte d'emplois, qui se renouvellent lors des grandes mutations de l'histoire littéraire » (José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit., p. 47). La notion de « scénographie auctoriale » peut être rapprochée de l'ethos rhétorique puisque les deux visent à cerner l'image de soi que le locuteur donne au public à travers son discours et les deux relèvent d'une construction langagière plus ou moins stéréotypée et dépendante des effets de mode.

dizaine d'années une forme négative, celle du « poète mourant ». Cette scénographie auctoriale n'exclut toutefois pas toute forme d'éloquence. En revanche, en recourant au sublime du silence et de la lente extinction de la voix, le poète mourant instaure une nouvelle forme de communication pathétique dans laquelle l'absence imminente de parole, se figeant en un nouveau topos du romantique, à la fois menaçante et jamais advenue, ne fait qu'éterniser la sonorité de cette éloquence en mode mineur. La plainte du poète faible, dépossédé et mélancolique, reste une parole d'adresse : elle concentre en soi et exprime la douleur éprouvée par une partie de la génération romantique.

Au début du XIX^e siècle, la veine pindarique, grandiose, fait donc peu à peu place à de nouvelles définitions de la mission du poète. Dans le poème « L'Aigle céleste, imité de Pindare » Nodier propose une figuration symbolique de ce passage de l'*aigle* néoclassique au *cygne* romantique¹⁰⁷. L'image est toute en grandeur : l'aigle, ce « fier monarque des airs », vit dans le royaume de Jupiter et « Voilé du chaste azur d'un firmament serein, / Dans un calme immortel il affronte les nues. »¹⁰⁸ Maître sublime du ciel, l'aigle jouit de son indépendance et de sa quiétude mais celles-ci disparaissent du moment qu'il entend les plaintes du poète, un nouveau venu dans le royaume des cieux :

Ma voix est parvenue aux suprêmes parvis.
 Il écoute, et, sensible au charme de mes plaintes,
 Il chancelle étonné sur ses foudres éteintes.
 Une douce langueur endort ses sens ravis.
 Il soupire, il frissonne, il se connaît à peine.
 De son plumage obscur doucement agité
 Un long frémissement parcourt la molle ébène.
 Son œil se trouble et meurt, noyé de volupté.¹⁰⁹

Autrefois habitant impassible du ciel mythologique, l'aigle succombe à la plainte langoureuse du poète : son œil meurt « noyé de volupté ». S'il ne se transforme pas littéralement en cygne, symboliquement il lui cède la place dans le royaume des cieux. La rhétorique néoclassique se meurt aussi face à l'avènement des « charmes » de la nouvelle poésie, langoureuse et envoûtante. Dans un autre poème, « Poète malheureux » écrit en 1802, Nodier revient à la même fable de la transformation du poète assailli par de sinistres torrents :

107 Voir José-Luis Diaz, « L'Aigle et le Cygne : au temps des poètes mourants », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 92/5, 1992, p. 828-845.

108 Charles Nodier, « L'Aigle céleste, imité de Pindare », dans *Poésies diverses, op. cit.*, p. 38.

109 *Ibid.*

Vois du haut de ces monts dans sa course indomptée
 Bouillonner ce torrent qui tombe impétueux,
 Et sur la plaine épouvantée,
 Suis de ses flots vainqueurs l'élan tumultueux.¹¹⁰

Cette description – les cimes, le torrent, les élans tumultueux – met en œuvre l'ancien imaginaire pindarique, mais le poème témoigne également d'une transition intéressante d'une scénographie auctoriale à l'autre. Le poète subjugué par les malheurs se transforme en cygne :

Ici je suspendrai ma lyre.
 L'aurore de mes ans touchait à leur déclin.
 Fier du pudique éclat de son aile argentée,
 Ainsi, noble Eurotras, le cygne aimé des dieux
 Sillonne, éblouissant, ta surface agitée,
 Et remplit tes échos d'accents mélodieux.
 Il consume sa vie en préludant sa gloire,
 Mêle un hymne de mort à ses hymnes touchants,
 Et chassé de ton onde aux bords de l'onde noire,
 Frémit, soupire, et tombe, étonné de ses chants.¹¹¹

Tous les attributs du poète mourant sont là : avant d'avoir acquis la gloire, il s'éteint lentement, continuant toutefois son chant – mêlant « un hymne de mort à ses hymnes touchants ». Le poète malheureux, « abandonné de tout

110 *Ibid.*, p. 83. Curieusement, dans son analyse du poète mourant, José-Luis Diaz omet délibérément ce poème de Charles Nodier. Sans expliquer ce choix, Diaz conseille : « Oublions ce “Poète malheureux” que Nodier, en 1807, emprunte un peu à Gilbert, et qui constitue une branche adjacente du cycle. » (José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 294). De l'autre côté, José-Luis Diaz dans sa note en bas de page affirme que ce n'est guère que le titre qui est emprunté à Gilbert. Quant à la datation du poème, dans les *Poésies diverses* Nodier indique comme date de composition de son « Poète malheureux » l'an 1802, et c'est cette date que nous adoptons ici. Il nous semble également que la pièce de Nodier offre un mélange très intéressant de la veine du poète mourant et du poète sacré : Nodier se situe au carrefour de deux scénographies auctoriales qui n'étaient pas souvent exploitées *ensemble* à l'époque (même si l'on accepte la date donnée par José-Luis Diaz, c'est-à-dire 1807). Le pic de la vague du poète mourant se situe, selon le même critique, au cours des années 1820. Nodier a commencé à « mourir » beaucoup plus tôt, avant les autres romantiques. Cela permet de jeter un pont, si besoin en était, entre la génération de Gilbert et de Millevoye et les romantiques de la génération suivante.

111 Charles Nodier, « Le Poète malheureux », dans *Poésies diverses*, *op. cit.*, p. 88.

ce qui respire, / Du Père de tous déplorable orphelin »¹¹² se tait et rejette la lyre. D'un symbole de la force, le sujet lyrique se transforme en un barde qui chante, armé d'une harpe ou d'une lyre, son imminente disparition.

De nombreux auteurs se drapent dans le costume du poète mourant. José-Luis Diaz parle même d'un « topos à la mode »¹¹³ pour décrire cette vogue des poètes fébriles de la Restauration qui suivent tous le même schéma dans la composition de leurs plaintes : le poète mourant est un « noble amant des Muses et des Arts »¹¹⁴, atteint d'un mal mortel « à l'aube, à la fleur de ses ans »¹¹⁵, il se meurt à coup d'odes et d'élégies. Malgré cette mort imminente qui menace toujours le poète élégiaque, il ne cesse de chanter. Et Lamartine de déplorer que la coupe de sa vie se soit brisée encore pleine et de décider, en même temps, de poursuivre son chant de cygne :

Chantons, puisque mes doigts sont encore sur la lyre ;
Chantons, puisque la mort, comme au cygne, m'inspire
Aux bords d'un autre monde un cri mélodieux.¹¹⁶

Cette scénographie auctoriale se caractérise par un ethos particulier. Chez Chénier, Chênedollé et Millevoeye, le poète se présente comme un personnage faible, dépossédé, mélancolique et rêveur, vivant loin des hommes, souvent exilé¹¹⁷. La prose abonde aussi en ces incarnations presque célestes : Chateaubriand, Ballanche et Nodier peignent des poètes mythiques chantant tristement aux confins du monde. Leur voix est celle d'un solitaire, même si elle vise à traduire l'expérience de toute une génération en proie à l'errance, au vague des passions et au désespoir. L'éloquence du poète mourant est celle du silence, de la disparition de la voix, du chant du cygne qui « frémit, soupire, et tombe, étonné de ses chants »¹¹⁸.

112 *Ibid.*

113 José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 293.

114 Charles-Julien Lioult de Chênedollé, « Le Génie de l'homme », cité par José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 298.

115 José-Luis Diaz a décrit ainsi ce poète mourant : « Pour insister hyperboliquement sur sa jeunesse, on le représente comme un "enfant", aux lèvres "encore humides du lait de Mnémosyne". Il a appris la poésie en folâtrant avec les Muses, qui l'ont nourri d'un lait mystérieux. À peine assis au "banquet de la vie", il doit "redescendre dans la tombe" » (*ibid.*, p. 299).

116 Alphonse de Lamartine, « Poète mourant », dans *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, éd. d'Aurélien Loiseleur, Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 304.

117 José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 263-279.

118 Charles Nodier, « Le Poète malheureux », dans *Poésies diverses*, *op. cit.*, p. 88.

Mais le chant du cygne est aussi un chant sublime (« La lyre en se brisant jette un son plus sublime »¹¹⁹) qui ne prend sa source ni dans la grandiloquence ni dans la véhémence de l'expression, mais dans l'affaiblissement de la voix. Chez Lamartine, les images expriment la douceur et la pureté des derniers instants avant la *disparition* élocutoire du poète (c'est d'ailleurs le sens de la figure emblématique de la harpe éolienne qui produit le son grâce au seul souffle du vent, sans l'intervention du musicien). Le chant du cygne est aussi un paroxysme puisque « La lampe qui s'éteint tout à coup se ranime »¹²⁰ : le poète vit une extase avant de rendre son dernier souffle. Il n'y a rien de criard dans ce chant du mourant : il ne s'exclame pas, il ne prêche pas, et au lieu de « gémir », il préfère chanter. Son éloquence s'éloigne de la clameur de la tribune, mais ce déni apparent du politique n'est pas un déni du partage de la douleur élégiaque. Les derniers vers du « Poète mourant » de Lamartine sont une adresse qui invite les lecteurs à prendre la lyre à leur tour :

Mon luth glacé se tait... Amis, prenez le vôtre ;
Et que mon âme encor passe d'un monde à l'autre
Au bruit de vos sacrés concerts !¹²¹

Le chant du cygne est une parole d'adresse, une invitation, parfois envoûtante et mortelle – comme dans le cas du poète de l'« Aigle céleste » de Nodier – et parfois plus douce et amicale – comme dans le cas du « Poète mourant » de Lamartine. Il y a une certaine complaisance dans la douleur, une communication donc qui passe non pas tant par les paroles mais par l'harmonie du chant. Parfois – même chez Lamartine et Nodier – le poète mourant sait aussi joindre une autre corde à sa lyre : celle d'airain, pour reprendre la formule de Hugo, c'est-à-dire celle de l'énergie et de la persuasion.

L'énergie et l'éloquence

La scénographie auctoriale du poète mourant s'est vite muée en un topos, reproductible à souhait. À côté des cygnes romantiques, une autre figure du poète se frayera un chemin dans l'imaginaire littéraire, celle du prophète, reprenant le flambeau de l'homme de lettres des Lumières. Comme l'explique Paul Bénichou :

119 Alphonse de Lamartine, « Poète mourant », dans *Méditations poétiques...*, *op. cit.*, p. 304.

120 *Ibid.*, p. 305.

121 *Ibid.*, p. 309.

Le poète prend donc la place du philosophe, qui ne saurait plus être vide. Il hérite jusqu'à un certain point de ses attributions : son chant enseigne les grandes vérités de la condition humaine, et les voies qui conduisent l'homme à travers son histoire. Prêchant le salut pour la société, il se situe nécessairement au-dessus d'elle, et en avant.¹²²

Cette scénographie auctoriale est plus proche de la formule traditionnelle de l'éloquence à cause du phantasme de la puissance du verbe qui l'anime. L'imaginaire formé autour du poète-prophète marque un retour en force du modèle de la littérature éloquente et engagée dans le débat politique et social. Comme l'a observé José-Luis Diaz, la nouvelle formulation du magistère humanitaire ne fait que reprendre les scénarios exploités par les écrivains des Lumières :

[...] ce prophète tient à se glisser *mutatis mutandis* dans les formes qui, au siècle précédent, furent aménagées pour définir l'« Homme de lettres ». Car lui aussi prétendait avoir une « mission », « être utile » à la Patrie et à l'Humanité. Par bien des aspects, le « prophète » romantique aspire à occuper, en un style nouveau, un « poste » déjà défini.¹²³

Cette scénographie auctoriale mobilise tout un arsenal rhétorique. Le magistère humanitaire procède par la construction d'un ethos spécifique : l'instance discursive est dotée d'un pouvoir moral apte à révéler la vérité et à susciter l'adhésion des lecteurs. D'ailleurs, diverses instances discursives peuvent s'imbriquer grâce au phénomène de « transferts d'autorité »¹²⁴, défini par Christelle Couleau-Maixent : l'auteur peut à la fois jouer de son image d'un écrivain engagé (royaliste, libéral etc.) et, parallèlement, créer des personnages auxquels il délègue sa voix d'auteur. En outre, on ne peut pas négliger le rôle des préfaces dans la construction d'un portrait éthique de l'auteur, mais c'est seulement le privilège des célébrités¹²⁵.

Les stratégies pour se procurer de l'autorité peuvent différer d'une œuvre à l'autre. Ainsi, l'imaginaire du poète-prophète hugolien s'ancre dans la tradition de l'ode qui disposait d'une vision gigantesque du créateur, dépositaire de la vérité religieuse et politique. Les premières formulations de

122 Paul Benichou, *Le Sacre de l'écrivain*, dans *Romantismes français*, t. I, *op. cit.*, p. 152.

123 José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 352.

124 Christelle Couleau-Maixent, *Balzac. Le roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 111-112.

125 Voir Hugo après 1830 et surtout lors du procès lié à la représentation théâtrale de la pièce *Le Roi s'amuse* (voir les documents rassemblés dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 1661-1687).

la mission du poète s'appuyaient sur cette tradition pindarique, revue et corrigée par le christianisme¹²⁶ : le poète hugolien se peignait en « aigle ». Jeune premier, il revendiquait un ethos d'emprunt, celui de la cause royale qu'il défendait. Ce n'est qu'après son tournant libéral que Victor Hugo construit un ethos entièrement basé sur la conscience du poète qu'il explore de préférence dans le genre du drame. La préface de *Lucrèce Borgia* donne le mot d'ordre : le poète a une « mission nationale, une mission sociale, une mission humaine »¹²⁷, il a « charge d'âmes », il doit guider tout un peuple. Le théâtre est conçu sur le modèle de la tribune oratoire :

Il y a beaucoup de questions sociales dans les questions littéraires, et toute œuvre est une action. [...] Le théâtre, on ne saurait trop le répéter, a de nos jours une importance immense, et qui tend à s'accroître sans cesse avec la civilisation même. Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle fort et parle haut. Lorsque Corneille dit : *Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose*, Corneille c'est Mirabeau. Quand Shakespeare dit: *To die, to sleep*, Shakespeare, c'est Bossuet.¹²⁸

Le poète dramatique se définit par la référence à l'orateur politique (Mirabeau) et au prédicateur religieux (Bossuet)¹²⁹. Comme eux, il doit enseigner et délivrer au public une « moralité austère et profonde ». Hugo substitue sa propre image à celles de Mirabeau et Bossuet : désormais, il incarne leur éloquence dans son théâtre qui remplace les lieux traditionnels

126 Victor Hugo dans la préface de 1823 à ses *Odes* exprime le besoin de christianiser l'ode pour renouveler le genre : « Il a donc pensé que si l'on plaçait le mouvement de l'Ode dans les idées plutôt que dans les mots, [...] en substituant aux couleurs usées et fausses de la mythologie païenne les couleurs neuves et vraies de la théogonie chrétienne, on pourrait jeter dans l'Ode quelque chose de l'intérêt du drame, et lui faire parler en outre ce langage austère, consolant et religieux, dont a besoin une vieille société qui sort, encore toute chancelante, des saturnales de l'athéisme et de l'anarchie. » (Victor Hugo, « Préface de 1823 à *Odes* », dans *Œuvres poétiques de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 267).

127 Victor Hugo, « *Lucrèce Borgia* », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, éd. de Jean-Jacques Thiéry et Josette Mélèze, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. II, p. 289.

128 *Ibid.*

129 Balzac écrira dans le même sens : « Aujourd'hui l'écrivain a remplacé le prêtre ; il prend la lumière sur l'autel et la répand au sein des peuples [...] il console, il maudit, il prie, il prophétise. Sa voix ne parcourt pas seulement la nef d'une cathédrale, elle peut résonner d'un bout du monde à l'autre. L'humanité devient son troupeau, écoute ses poésies, les médite. » (Honoré de Balzac, « Envoi » du *Prêtre catholique*, cité par José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 383).

de l'éloquence, la chaire et la tribune. Ainsi, Hugo transforme son théâtre en un temple¹³⁰ d'éloquence nouvelle.

Les autres écrivains romantiques ne tarderont pas à suivre cette voie. Alfred de Vigny incarnera le rôle du poète-penseur plaidant la cause des parias de la société bourgeoise. Avant de s'engager pour défendre le Poète et le Soldat, deux figures emblématiques de sa prose des années 1830 (*Stello et Servitude et Grandeur militaires*), dans ses premiers poèmes Vigny se drape dans le costume d'un poète ayant, selon les mots de Paul Bénichou, « à guider une humanité abandonnée de Dieu et victime d'un Pouvoir indifférent »¹³¹. Ce trait est visible dès la première pièce des *Poèmes antiques et modernes* (1826), intitulée « Moïse », dans laquelle l'auteur met en scène le sacrifice du prophète solitaire et souffrant ; figure au travers de laquelle on peut lire facilement une méditation sur le sort des génies, y compris du génie poétique :

Il disait au Seigneur : « Ne finirai-je pas ?
Où voulez-vous encore que je porte mes pas ?
Je vivrai donc toujours puissant et solitaire ?
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.
Que vous ai-je donc fait pour être votre élu ?
J'ai conduit votre peuple où vous avez voulu.
Voilà que son pied touche à la terre promise.
De vous à lui qu'un autre accepte l'entremise,
Au coursier d'Israël qu'il attache le frein ;
Je lui lègue mon livre et la verge d'airain ». ¹³²

Par la suite, dans de nombreux paratextes Vigny réfléchira à la fonction du poète et se plaira à opposer les différents types de littérateurs : « Homme de lettres », « Grand écrivain » et « Poète » dans la préface de *Chatterton* ; ou encore « Improvisateur » et « Penseur » dans son *Discours de réception*

130 Selon une autre métaphore qu'il développe dans une lettre à Victor Pavie : « Le théâtre est une sorte d'église, l'humanité est une sorte de religion. Méditez ceci, Pavie. C'est beaucoup d'impiété ou beaucoup de piété, je crois accomplir une mission. » (Victor Hugo, « Correspondance », cité par José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 393).

131 Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, dans *Romantismes français*, *op. cit.*, t. II, p. 1081.

132 Alfred de Vigny, « Moïse », [*Poèmes antiques et modernes*], dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 58. La première publication de quelques-uns de poèmes date de mars 1822 (« Hélène », « La Dryade », « Symétha », « Somnambule », « La Fille de Jephté », « Le Bain », « La Femme adultère », « Le Bal », « La Prison », « Le Malheur »). Le recueil porte le titre de *Poèmes* et est divisé en trois sections : « poèmes antiques », « poèmes judaïques » et « poèmes modernes ». Ce n'est qu'en 1826 que Vigny adjoint de nouvelles pièces (y compris « Moïse ») et change le titre pour *Poèmes antiques et modernes*.

à l'*Académie française*¹³³. Il serait difficile d'identifier Vigny à la figure du « Poète », trop fébrile et imaginatif. L'auteur correspond davantage à la définition du « Grand écrivain », plus philosophe et magistral :

Une conviction profonde et grave est la source où il puise ses œuvres et les répand à larges flots sur un sol dur et souvent ingrat. Il a médité dans la retraite sa philosophie entière ; il la voit toute d'un coup d'œil [...]. Sa mémoire est riche, exacte et presque infaillible ; son jugement est sain, exempt de troubles autres que ceux qu'il cherche, de passions autres que ses colères contenues ; il est studieux et calme [...]. Son langage est juste, net, franc, grand dans son allure et vigoureux dans ses coups. Il a surtout besoin d'ordre et de clarté, ayant toujours en vue le peuple auquel il parle, et la voie où il conduit ceux qui croient en lui. L'ardeur d'un combat perpétuel enflamme sa vie et ses écrits. Son cœur a de grandes révoltes et des haines larges et sublimes qui le rongent en secret, mais que domine et dissimule son exacte raison. [...] Il est maître de lui et de beaucoup d'âmes qu'il entraîne du nord au sud, selon son bon vouloir ; il tient le peuple dans sa main [...].¹³⁴

Les qualités de style du « Grand écrivain » correspondent à l'atticisme recherché par Vigny (l'ordre et la clarté, le langage juste et sobre)¹³⁵. Méditation, solitude, retrait – c'est par ces activités que les contemporains de Vigny décrivaient la posture du poète dans les années 1830. Homme de conviction, plein de dignité et écouté par le peuple, il est « maître de lui et de beaucoup d'âmes ». Dans les préfaces à ses œuvres, Vigny soulignait souvent le caractère philanthropique et philosophique de son projet littéraire. Il ne cessera d'affirmer la primauté de l'idée sur les faits et les circonstances fortuites de l'histoire¹³⁶. En 1860, il décrit rétrospectivement sa méthode de composition :

133 Alfred de Vigny, « Discours de réception à l'Académie française », dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 948-949.

134 Alfred de Vigny, « Dernière nuit de travail », dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 813-814.

135 Lise Sabourin, « Atticisme : du style à l'éthique chez Alfred de Vigny », dans Venceslas Bubenicek et Roger Marchal, (dir.) *Gouvernement des hommes, gouvernement des âmes*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2007, p. 375-382. Au sujet des affinités de Vigny avec le classicisme, voir également l'étude de Marc Citoleux (*Alfred de Vigny, persistances classiques et affinités étrangères, op. cit.*) et la contribution plus récente de Marie-Hélène Girard, « Images de soldats. Vigny et la culture visuelle de son temps », dans Sylvain Ledda et Lise Sabourin (dir.), *Poétique de Vigny*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 255-275.

136 On se souvient de la distinction faite dans la préface de *Cinq Mars* entre la vérité de l'art et le vrai du fait : « Cette vérité toute belle, tout intellectuelle, que je sens, que je vois et voudrais définir, dont j'ose ici distinguer le nom de celui du vrai, pour me mieux faire entendre, est comme l'âme de tous les arts. C'est un choix du signe caractéristique dans toutes

L'idée une fois reçue m'émeut jusqu'au cœur, et je la prends en adoration. [...] Puis je travaille pour elle, je lui choisis une époque pour sa demeure, pour son vêtement une nation. Là je fouille les temps et les débris de la société de ces âges qui conviennent le mieux à sa manifestation. Ces précieux restes une fois assemblés, je trouve le point par lequel l'idée s'unit à eux dans la vérité de l'art et par lequel la réalité des mœurs s'élève jusqu'à l'idéal de la pensée-mère ; sur ce point flotte une fable, qu'il faut inventer assez passionnée, assez émouvante pour servir de démonstration à l'idée et la démonstration incontestable s'il se peut.¹³⁷

Si l'*inventio* vignyenne est de nature philosophique, elle obéit aux nécessités d'une démonstration rhétorique. L'idée-mère une fois trouvée, le poète s'attache à inventer une fiction, une fable qui pourrait l'exprimer et la prouver. C'est de cette manière que Vigny a créé *Stello*, l'idée-mère étant la défense des génies littéraires maltraités par la société dans différents régimes politiques. Jacques-Philippe Saint-Gérard commente ainsi cette emprise de l'argumentatif sur le littéraire : « À la dominance de l'idée-mère correspond l'épuration du développement, sa concentration et sa continuité ; à la nécessité de démontrer et de persuader, le besoin d'une argumentation logique dont les éléments constitutifs sont répartis également dans chaque portion du déroulement de l'action. »¹³⁸ Autrement dit, il faut faire de la place au discours démonstratif au sein même de la narration, ou encore, pour revenir aux termes plus techniques de Vigny, « noue[r] les arguments aux preuves, les règles aux exemples, les corolaires aux propositions »¹³⁹. L'auteur de *Stello* n'hésite pas à recourir à la terminologie de l'art rhétorique (« preuve », « exemple », etc.) pour décrire ses objectifs poétiques. Il incarne ce prophète-pédagogue, soucieux de faire passer efficacement son message, et dont l'arme est la narration oratoire qu'il emploie aussi bien dans ses romans qu'au théâtre¹⁴⁰.

les beautés et toutes les grandeurs du vrai visible ; mais ce n'est pas lui-même, c'est mieux que lui [...]. À cette seule vérité doivent prétendre les œuvres de l'Art qui sont une représentation morale de la vie, les œuvres dramatiques » (*Cinq Mars*, dans *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny*, t. II, *op. cit.*, p. 21).

137 Alfred de Vigny, « Ma manière de composer », dans *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny*, t. II, *op. cit.*, p. 1355-1356.

138 Jacques-Philippe Saint-Gérard, *L'Intelligence et émotion, fragments d'une esthétique vignyenne*, Louvain, Société pour l'information grammaticale, 1988, p. 67.

139 Alfred de Vigny, « Dernière nuit de travail », dans *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny*, t. I, *op. cit.*, p. 811.

140 Voir ci-dessous, les chapitres « Les voix du théâtre » et « Débattre pour en finir avec les débats ».

L'ironie et le désenchantement

Les scénographies auctoriales se dévaluent vite et nécessitent de nouvelles formulations. L' Arsenal dans la décennie 1824-1834 abrite toute sorte d'écrivains : des poètes mourants, des prophètes, des ironistes et des désenchantés. Si José-Luis Diaz insiste sur une certaine succession temporelle des scénographies auctoriales, mesurée à l'aune des mutations artistiques des grands écrivains comme Lamartine, Hugo et Vigny, l'exemple du cénacle de l' Arsenal montre davantage la coexistence de différents types de postures éthiques et de rhétoriques. Victor Hugo développe ses idées sur la mission du poète-prophète pendant que Gaspard de Pons et Ulric Guttinguer continuent à publier des élégies typiques pour la Restauration. Simultanément, Charles Nodier et Alfred de Musset développent une pensée désenchantée qui déteint également sur leurs conceptions de l'éloquence et de la figure du poète ou de l'écrivain.

En soi, l'idée de la poésie sacrée et prophétique n'est pas étrangère à Nodier, mais à partir des années 1830, il ne croit plus à la possibilité de son existence au XIX^e siècle. Dans les siècles d'incrédulité et de prétendu perfectionnement, la parole poétique a perdu son pouvoir mythique qu'elle avait par le passé :

Interprète des révélations du Sinaï, elle [la poésie] a gouverné le monde avec Moïse ; elle a civilisé les barbares avec Orphée ; elle a élevé les villes avec Amphion ; elle a réglé la police des états libres avec Pythagore. Tout ce qu'il a été donné à l'homme d'obtenir de progrès en morale et en sociabilité, jusqu'à la grande époque du christianisme, c'est à la poésie qu'il le doit. Son œuvre une fois accomplie, elle s'est retirée de la terre, comme un ambassadeur qui a rempli son message, en abandonnant les nations à leur prosaïsme et à leur impuissance.¹⁴¹

La poésie, autrefois civilisatrice et traductrice du sacré, s'est retirée de la terre – ce triste constat se répète à maintes reprises dans les écrits nodériens aux alentours des années 1830. Dans l'essai « Du fantastique en littérature », Nodier exprime également cette opinion d'un désenchanté. La poésie est impuissante puisque plus personne n'accorde foi à la fiction et à l'imagination, qui autrefois guidaient les peuples et leur dictaient la loi :

La pensée s'éleva du connu à l'inconnu. Elle approfondit les lois occultes de la société, elle étudia les ressorts secrets de l'organisation universelle ; elle écouta,

141 Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique* [1834], éd. de Jean-François Jeandillou, Genève, Droz, 2005, p. 64-65.

dans le silence des nuits, l'harmonie merveilleuse des sphères, elle inventa les sciences contemplatives et les religions. Ce ministère imposant fut l'initiation du poète au grand ouvrage de la législation. Il se trouva, par le fait de cette puissance qui s'est révélé en lui, magistrat et pontife, et s'institua au-dessus de toutes les sociétés humaines un sanctuaire sacré, duquel il ne communiqua plus avec la terre que par des instructions solennelles.¹⁴²

L'esprit positif et matérialiste a rendu impossible cette sorte de révélations qui au XIX^e siècle n'est acceptable que dans la bouche d'un fou, du moins d'après le narrateur désabusé de *La Fée aux Miettes*¹⁴³. Un constat similaire concerne l'éloquence : si l'éloquence de la Révolution naquit dans un moment grave et sublime qui réveilla les passions politiques de la nation, après la révolution de Juillet, la parole s'est dégradée à cause de la petitesse des causes abordées au barreau et à la tribune. Dans les années 1830, ce ne sont que l'argent et le vain désir de la gloire qui guident les orateurs :

L'époque actuelle est déshéritée des principaux éléments de l'éloquence ; elle manque de passions nobles et de vrais malheurs. Dans les formes d'un gouvernement représentatif sagement pondéré, la discussion de la tribune ne s'élèverait guère au-dessus de la discussion du barreau ; car elle ne vivrait, comme l'autre, que de questions de fait et de légalité. Pour que ces ferments de la pensée qui font l'homme éloquent se retrouvent, il faut que nos sottises dissensions intérieures aient amené Philippe à nos portes.¹⁴⁴

Après l'état d'exception révolutionnaire, l'éloquence de la tribune se rapetissa jusqu'à ressembler à celle du barreau : la démocratie bourgeoise, sûre d'elle-même et somnolente en absence d'ennemi, ne connaît point de grands débats politiques, elle ne discute que « de fait et de légalité ».

Mais la réponse nodiérienne à ce désenchantement ne se laisse pas résumer à la mélancolie et au ressentiment. Face à la crise ou même la « fin imminente »¹⁴⁵ de la civilisation, Nodier s'arme d'une bonne dose d'ironie et

142 Charles Nodier, « Du fantastique en littérature », dans *Œuvres de Charles Nodier, op. cit.*, t. V, p. 70.

143 « [...] j'en avais conclu, dis-je, que la bonne et véritable histoire fantastique d'une époque sans croyance ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou, sauf à choisir parmi ces fous ingénieux qui sont organisés pour tout ce qu'il y a de bien, mais préoccupés de quelque étrange roman dont les combinaisons ont absorbé toutes leurs facultés imaginatives et rationnelles. » (Charles Nodier, « La Fée aux Miettes », dans *Trilogie écossaise*, éd. de Sébastien Vacelet et Georges Zaragoza, Paris, Champion, 2013, p. 351).

144 Charles Nodier, « De la prose française et de Diderot », art. cit., p. 677.

145 Charles Nodier, « De la palingénésie humaine et de la résurrection », dans *Œuvres de*

de dérision. L'usage nodiérien de l'éloquence se fonde souvent sur une métaphore parodique et jubilatoire qui exhibe la fossilisation de la rhétorique et qui essaie d'en huiler les rouages par l'introduction du fantastique, du frénétique et, surtout, de l'excentrique dans l'art oratoire. Les anciens usages de la parole éloquente, qu'elle soit académique ou amoureuse, prêtent à rire, sauf dans de rares cas où Nodier décide de revenir à un ministère plus sérieux pour prendre part aux débats qui concernent, par exemple, la peine de mort¹⁴⁶.

De son côté, Alfred de Musset éprouve la même défiance et le même dégoût de la vie politique. Dans la « Préface » au poème dramatique *La Coupe et les lèvres* dans lequel il met en scène Frank, un rebelle incendiaire de sa maison, dévoré par des appétits excessifs, Musset formule son propre credo :

Je ne me suis pas fait écrivain politique
N'étant pas amoureux de la place publique ;
D'ailleurs, il n'entre pas dans mes prétentions
D'être homme du siècle et de ses passions.¹⁴⁷

Musset refuse donc de prêter sa plume à des thuriféraires quelconques. Comme l'a noté Gisèle Séginger, « le poète refuse l'esprit de sérieux, les idées, les causes. Musset renvoie dos à dos tous les partis, n'adhérant à d'autre vérité qu'à celles du jeu poétique, et choisissant toujours la liberté contre l'hypocrisie, contre les lieux communs et les convenances »¹⁴⁸. Dans « Vœux stériles » (octobre 1830), le poète se moque des écrivains-prophètes qui participent, mais seulement par la parole, aux révolutions :

Que du moins l'histrion, couvert d'un masque infâme,
N'aille pas, dégradant ta pensée avec lui,
Sur d'ignobles tréteaux la mettre au pilori ;
Que nul plan, nul détour, nul voile ne l'ombrage.
[...]
Point d'autel, de trépied, point d'arrière aux profanes !
Que ta muse, brisant le luth des courtisanes
Fasse vibrer sans peur l'air de la liberté.¹⁴⁹

Charles Nodier, *op. cit.*, t. V, p. 337-389.

146 Voir la troisième partie de la présente étude.

147 Alfred de Musset, « Préface » à « La Coupe et les lèvres » dans *Poésies complètes, op. cit.*, p. 155.

148 Gisèle Séginger, « Introduction » dans Gisèle Séginger (dir.), *Musset. Poésie et vérité*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 11.

149 Alfred de Musset, « Les Vœux stériles », dans *Poésies complètes, op. cit.*, p. 113.

Par un tour de passe-passe vertigineux, Musset se définit non pas comme ce poète licencieux et frivole, mais comme un chantre de la liberté : le luth des courtisanes n'appartient pas à l'auteur des *Contes d'Espagne et d'Italie*, mais aux prophètes qui prostituent leur lyre sur la place publique¹⁵⁰. Musset incorpore dans ses vers les paroles et les attributs des prophètes (trépied, autel, le cri « arrière aux profanes »), mais ce procédé polyphonique relève de l'ironie. Comme l'a noté Paul Bénichou, le déni du politique exprimé dans « Les Vœux stériles » englobe effectivement le prophétisme engagé des mages romantiques : « Ce qu'il répudie ici, ce ne sont plus les tréteaux du démagogue, c'est le trépied du *vates* romantique, du poète inspiré, interprète de l'ordre divin et annonciateur de l'avenir humain. »¹⁵¹ Au XIX^e siècle, contrairement aux temps des grands maîtres de la Renaissance italienne, pour laquelle Musset exprime à plusieurs reprises sa nostalgie¹⁵², il n'y a pas de cause politique qui mériterait l'engagement du poète :

Temps heureux, temps aimés ! Mes mains alors peut-être,
Mes lâches mains, pour vous auraient pu s'occuper ;
Mais aujourd'hui, pour qui ? dans quel but ? sous quel maître ?¹⁵³

Pour Musset, tout comme pour Nodier, l'idée même d'éloquence renvoie à la fois au passé lointain, appréhendé de manière nostalgique, et au sentiment d'impuissance et de désenchantement face au monde moderne. L'ethos critique et railleur d'un Nodier ou d'un Musset fait vivre l'ancienne éloquence d'une manière intertextuelle et souvent satirique. En effet, ces deux auteurs dialoguent avec la conception du poète-prophète en parodiant son inhérente

150 Sur l'image de l'écrivain en prostituée chez Musset, voir José-Luis Diaz, « Le désenchantement du poète (1835-1845) », dans Gisèle Séginger (dir.), *Musset. Poésie et vérité*, op. cit., p. 20-21.

151 Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, dans *Romantismes français*, op. cit., t. II, p. 1601.

152 Dans plusieurs œuvres de Musset (par exemple *André del Sarto* [1833] ou *Lorenzaccio* [1834]), la Renaissance italienne est porteuse d'une rêverie sur la lente décadence de l'âge d'or de l'art et de la société. La Renaissance fut un temps d'une unité politique et religieuse des cités italiennes qui permettait l'unité et l'harmonie des arts. Comme l'explique Gisèle Séginger, « L'art tenait sa dimension sacrée de la foi commune qui liait toutes les parties de la société et celle-ci au monde divin. L'art témoignait du rapport harmonieux entre le ciel et la terre, entre Dieu et les hommes. [...] Non seulement les mots et les choses correspondaient mais aussi les mots et les réalités suprasensibles. Musset idéalise ces époques passées comme des âges d'or où l'art n'était pas un "métier" mais touchait au divin dont il rendait compte grâce à une sorte de langage transparent. » (Gisèle Séginger, *Un lyrisme de la finitude*, op. cit., p. 38-39).

153 Alfred de Musset, « Les Vœux stériles », dans *Poésies complètes*, op. cit., p. 115.

propension à la boursoufflure au nom d'une écriture disparate et excentrique dans laquelle le désenchantement se traduit par un humour violent et amer.

Les lieux de l'éloquence romantique

Si la rhétorique érudite et scolaire n'a pas bonne presse parmi les écrivains romantiques, ils sont en revanche fascinés par le mythe du pouvoir de l'éloquence libre et individualiste qui entraîne, émeut et enthousiasme. Pour exercer leur éloquence, sérieuse ou ironique, les romantiques non seulement réinventent la figure de l'écrivain-orateur, mais aussi ils investissent de nouveaux champs ou « lieux » discursifs, compris non pas dans un sens strictement argumentatif (*loci argumentorum*¹⁵⁴), mais plutôt dans un sens énonciatif : ce sont les lieux d'où on parle. Rappelons qu'Aristote répartit les genres rhétoriques en délibératif, judiciaire et épideictique selon les différentes fonctionnalités du discours, variant selon le sujet, le public visé et les buts recherchés par l'orateur :

Les genres oratoires sont au nombre de trois ; car il n'y a que trois sortes d'auditeurs. Trois éléments constitutifs sont à distinguer pour tout discours : celui qui parle, le sujet sur lequel il parle, celui à qui il parle ; c'est à ce dernier, j'entends l'auditeur, que se rapporte la fin. Or, il faut nécessairement que l'auditeur soit ou spectateur ou juge, et que le juge prononce ou sur le passé ou sur l'avenir ; celui qui prononce sur l'avenir, c'est par exemple, le membre de l'assemblée ; celui qui prononce sur le passé, le juge ; celui qui prononce sur le talent de l'orateur, le spectateur ; il y a donc nécessairement trois genres de discours en rhétorique : le délibératif, le judiciaire, l'épideictique.¹⁵⁵

La répartition aristotélicienne en trois genres rhétoriques est donc fortement liée aux pratiques discursives exercées sur le forum antique où l'on pouvait comparaître en tant que membre d'une assemblée politique (genre délibératif), en tant que plaideur ou juge (genre judiciaire) ou en tant que spectateur (genre épideictique).

Au cours des siècles, les commentateurs d'Aristote ont modifié l'adéquation entre les types de discours et leurs destinataires en la conformant à leurs propres pratiques discursives. Plus précisément, ils ont adapté les genres de l'éloquence aux lieux où on l'exerçait : la chaire, la tribune et le

154 Voir Cicéron, *Divisions de l'art oratoire. Topiques*, trad. par Henri Borneque, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

155 Aristote, *Rhétorique*, trad. par Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991, t. I, p. 83-84.

barreau. Comparée à la tribune et le barreau calqués sur le modèle gréco-romain, la chaire fut une invention tardive puisqu'elle date de l'époque des Pères de l'Église. Comme le remarque Frank Paul Bowmann, la formation de la classe de discours de la chaire répondit au besoin de catégoriser les discours sacrés à l'intérieur de l'univers de la pensée rhétorique classique¹⁵⁶. Le discours de la chaire s'apparentait d'ailleurs au genre épидictique du moment qu'il visait l'éloge des saints servant à édifier les croyants et à leur proposer un nouveau modèle de vie exemplaire.

Cependant, même cette division en éloquence de la chaire, du barreau et de la tribune fut sujette à des réaménagements liés directement à la pratique oratoire dans différents moments historiques. Ainsi, le genre délibératif disparaissant dans la France absolutiste, les théoriciens de l'éloquence avaient tendance à réduire la rhétorique à deux genres : l'éloquence sacrée du prédicateur (qui, occasionnellement, se chargeait de la défense du peuple auprès du roi) et l'éloquence profane de l'avocat ou du magistrat ; c'est-à-dire la chaire et le barreau.¹⁵⁷

Malgré ces tentatives de réaménagement, l'idée même de genres rhétoriques fut vivement critiquée, et cela dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans ses *Éléments de littérature*, Marmontel s'acharne contre les trois genres rhétoriques postulant même que les anciens furent mécontents de cet esprit à la fois inexact et pédantesque :

Les anciens n'étaient pas contents de leur division de l'éloquence en trois genres. Ils devaient être encore moins satisfaits des noms qu'ils y avaient attachés. Ils appelaient *délibératif* un genre où l'orateur prouvait de toutes ses forces qu'il n'y avait point à *délibérer*. Ils appelaient *démonstratif* un genre où la louange et la satire exagéraient tout, et ne *démontraient* rien, que la faveur ou la haine. Ils appelaient *judiciaire* un genre qui ne tendait qu'à *démontrer*, et ne faisait que soumettre l'affaire à la *délibération* des juges. On voit par-là combien ces trois genres étaient peu distincts l'un de l'autre.¹⁵⁸

156 Voir Frank Paul Bowmann, *Le Discours sur l'éloquence sacrée à l'époque romantique*, Genève, Droz, 1980.

157 Françoise Douay-Soublin, « Y-a-t-il renaissance de la Rhétorique au XIX^e siècle ? », dans Samuel Ijsseling et Geert Vervaecke (dir.), *Renaissances of Rhetoric*, Leuven, Leuven University Press, 1994, p. 68.

158 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 362. L'auteur va encore plus loin dans le démantèlement des définitions antiques, puisqu'il nie le sens du partage des *buts* de chaque genre de l'éloquence. Selon Aristote, le genre délibératif avait pour but le vrai ; le judiciaire – le juste ; l'épidictique – l'honnête. Marmontel constate que malgré ces

Marmontel tente de prouver que l'ancienne répartition en genres ne suffit plus pour décrire la réalité discursive moderne. Les formes et les objectifs d'un discours oratoire se sont à tel point brassés qu'il n'est plus possible de distinguer nettement les trois genres. Nonobstant cette critique virulente, la triade chaire-tribune-barreau ne disparaît pas des manuels de rhétorique. Au XIX^e siècle, on a plutôt tendance à rallonger la liste des genres et des lieux d'éloquence. Ainsi par exemple Louis de Cormenin ajoute à la triade consacrée quelques lieux plus hétéroclites, comme l'éloquence de la presse ou l'éloquence en plein air :

J'ai voulu aussi comparer avec l'Éloquence parlementaire qui fait le fond de mon livre, les divers autres genres d'Éloquence, à savoir : l'Éloquence de la presse, l'Éloquence de la chaire, l'Éloquence du barreau, l'Éloquence délibérative des conseils d'État, l'Éloquence officielle, l'Éloquence en plein air, l'Éloquence militaire.¹⁵⁹

Cette observation est confirmée par l'historienne de la rhétorique Françoise Douay qui souligne le fait que l'éloquence ne cessait d'évoluer et de se propager sur d'autres supports de la parole, écrite ou parlée :

La Chaire, où se transmettent les vérités de la Foi, où s'affrontent Réforme et Contre-Réforme, qui s'en va convertir les deux Indes et la Chine ; le Barreau, indispensable au règlement des conflits administratifs et judiciaires ; la Tribune, du Parlement anglais, de l'Indépendance américaine, de la Révolution française, et ses chambres d'écho, la presse, les clubs, la rue ; les Académies, officielles ou mondaines, les correspondances, les salons, les dîners, où s'élaborent, avec les critères et les rituels du Goût, la conscience de former une opinion publique ; autant de lieux, fort éloignés de l'Athènes et de la Rome antiques, où s'exerce, en Europe, aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'art de parler, de parler pour persuader un public, de parler pour instruire, plaire et toucher.¹⁶⁰

distinctions, les objectifs de l'éloquence peuvent se réunir : « En cherchant le vrai, on s'occupe souvent de l'utile, du juste ou de l'honnête ; ce n'est même que dans ces rapports que le vrai a quelque valeur. En cherchant l'utile, on considère aussi ou l'honnête ou le juste [...]. En louant l'honnête, en blâmant ce qui lui est contraire, on se fonde et sur le vrai, et sur le juste ; l'utile et le nuisible n'y sont pas oubliés. [...] Ainsi les limites des genres ne sont rien moins qu'invariables. » (*ibid.*, p. 689)

159 Louis de Cormenin, *Le Livre des orateurs*, *op. cit.*, p. 2.

160 Françoise Douay-Soublin, « La rhétorique en Europe à travers son enseignement », dans Sylvain Auroux (dir.), *Histoire des idées linguistiques*, *op. cit.*, p. 467.

L'éloquence s'empare de nouveaux lieux discursifs. La presse, les salons, les académies et même les cafés deviennent des endroits privilégiés de la communication verbale, et pour une simple raison, énoncée par Valentin Parisot dans ses *Précis d'éloquence et d'art oratoire* : c'est que « l'éloquence brille et tonne partout où règnent les passions »¹⁶¹.

L'éloquence omniprésente

La pratique moderne de l'éloquence rend donc caduque l'idée d'étanchéité des anciennes catégories rhétoriques. Comme le remarque Jean Starobinski au sujet de la triade chaire-tribune-barreau, « ces mots subsistent, ils servent toujours à désigner collectivement, par métonymie, les prédicateurs, les avocats et les officiers de justice, les parlementaires ». Mais, comme poursuit le chercheur suisse, « l'emploi de ces termes, qui définissent les lieux où s'exerce un type spécifique de discours, n'est pas exempt d'archaïsme ; une mémoire du passé les grève de solennité un peu vieillotte »¹⁶². Malgré l'obsolescence de vieilles catégories, les dictionnaires du XIX^e siècle n'ont pour autant enregistré que deux phénomènes nouveaux : le développement de l'éloquence militaire et académique¹⁶³, à quoi nous voudrions ajouter, en suivant Louis Cormenin et Françoise Douay, celle de la presse. En effet, le foisonnement des lieux de parole est lié au rôle grandissant de la presse qui sert de tribune politique et culturelle dans les temps de l'imprimé. Servant de support médiatique à tout type de discours (politique, littéraire, critique etc.), la presse acquiert un rôle éminent dans le développement et la diffusion de l'éloquence¹⁶⁴. Malgré le fait que le journal dans les années 1830 (et notamment depuis 1836, date de la fondation de la revue *La Presse* d'Émile de Girardin) inaugure un nouveau dispositif communicationnel, il ne cesse de se revendiquer de l'ancienne

161 Valentin Parisot, *Précis d'éloquence et d'art oratoire*, op. cit., p. 1.

162 Jean Starobinski, « La chaire, la tribune, le barreau », art. cit., p. 426. Mais Starobinski ne définit pas de nouveaux lieux propres à l'éloquence romantique.

163 *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1870, t. VII, p. 385.

164 Voir l'analyse de Michel Delon : « La multiplication des lieux de parole entraîne celle des journaux, des brochures et des placards qui portent la voix dans tous les quartiers de Paris, dans les campagnes, en province. L'accélération de l'histoire tend à rapprocher l'imprimé de la parole publique [...]. Les genres autrefois distincts de l'art oratoire sont désormais mêlés. Celui qui prend la parole à l'Assemblée, dans un club, dans une fête civique est en même temps un sermonnaire laïque, un avocat qui plaide sa cause, un savant qui expose une thèse. » (Michel Delon, « La Révolution et le passage des Belles-lettres à la littérature », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4/5 1990, p. 579-580).

éloquence. Plusieurs spécialistes de la presse au XIX^e siècle s'accordent pour dire que le journaliste est un avatar moderne de l'orateur¹⁶⁵ : « [...] le journalisme constitue, au XIX^e siècle, la pratique littéraire qui assume pleinement la nature communicationnelle de toute écriture et qui, en conséquence, fait de cette rhétoricité le principe même de l'invention scripturale »¹⁶⁶. Privilégiant l'argumentation sur l'information, le journal hérite des modèles de l'éloquence où le journaliste-orateur harangue toute la nation¹⁶⁷. La presse met à profit sa large audience pour investir le rôle autrefois réservé à l'orateur qui ne s'adressait qu'à un petit nombre d'auditeurs. Ainsi elle devient, selon les mots de Cormenin, le quatrième ou même le premier des pouvoirs¹⁶⁸. Et Balzac de plaisanter que même « Bossuet aujourd'hui serait journaliste »¹⁶⁹. En outre, cette éclosion de l'éloquence contribue au brouillage de la répartition traditionnelle en lieux de la parole publique¹⁷⁰ : le journal peut emprunter tout autant le modèle du genre épideictique, délibératif que judiciaire. La presse parasite ainsi tous les types de discours oratoires qui aspirent à ce type de publicité.

La presse est donc un des lieux qui au XIX^e siècle deviennent propices à la propagation massive de l'éloquence. Pour sa part, l'éloquence académique, restant attachée au modèle de transmission orale, remporte également un énorme succès auprès du public, avant d'être peu à peu remplacée dans la deuxième moitié du siècle par les collections de vulgarisation scientifique imprimées. Ce phénomène est un reflet du pouvoir grandissant de l'université et des sciences au XIX^e siècle. Les conférences académiques attiraient dans les années 1820-1830 un large public avide non seulement d'instruction, mais aussi de plaisir oratoire. C'est d'ailleurs la cause pour laquelle Georges Gusdorf juge avec quelque mépris ces conférences académiques à la française :

165 Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et plumes*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004, p. 8 : « Le journal peut apparaître paradoxalement comme le produit de la société postrévolutionnaire et, aussi bien, comme l'héritier direct de l'antique civilisation de la parole : cette ambivalence n'est pas le moindre de ses charmes. » ; voir aussi Corinne Saminadayar-Perrin, *Le Discours du journal*, *op. cit.*, p. 8 : « Le journaliste apparaît comme l'un des possibles avatars du Prophète romantique exerçant une magistrature spirituelle et civique – et aussi, très tôt, son envers grimaçant, sa scandaleuse caricature. » Voir aussi Arlette Michel, « Balzac et la rhétorique : modernité et tradition », *Année balzacienne*, n° 9, Paris, PUF, 1988, p. 250.

166 Alain Vaillant et Marie-Ève Thérénty, *L'An I de l'ère médiatique, étude littéraire et historique du journal. La Presse d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001, p. 93.

167 Corinne Saminadayar-Perrin, *Le Discours du journal*, *op. cit.*, p. 90-91.

168 Louis de Cormenin, *Le Livre des orateurs*, *op. cit.*, p. 71.

169 Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, IV, Études de mœurs : scènes de la vie de province II, éd. de Marcel Bouteron, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 806.

170 Corinne Saminadayar-Perrin, *Le Discours du journal*, *op. cit.*, p. 180.

À défaut d'université, Paris possède des facultés, mais pas de séminaires, ces laboratoires littéraires du haut enseignement germanique. L'enseignement se réduit à un ministère de la parole, qui peut attirer les foules séduites par tel ou tel orateur réputé, surtout s'il se recommande à son public par des sentiments politiques opposés au pouvoir en place. Alors, le paisible cours universitaire se transforme en meeting où des milliers d'auditeurs enthousiastes se pressent pour applaudir les allusions subtilement dosées de l'idole du jour.¹⁷¹

Effectivement, les conférences du littéraire Villemain, de l'historien Guizot ou du philosophe Cousin (le *triumvirat* de la Sorbonne) donnaient fréquemment l'occasion à un commentaire d'actualité sur la politique¹⁷². Souvent, avant d'être livrés au grand public sous la forme d'un volume, les cours étaient retranscrits dans la presse, ce qui agrandissait le cercle d'influence et de publicité de la parole académique en la rapprochant en même temps des genres journalistiques¹⁷³.

Enfin, l'inclusion de l'éloquence militaire dans la liste des lieux officiels de la parole éloquentة résulte directement de l'expérience de la Révolution et des guerres napoléoniennes. Les bulletins de la Grande Armée suscitaient l'engouement non seulement des soldats, mais aussi des littéraires, et notamment de Hugo, de Vigny et de Sainte-Beuve¹⁷⁴. Les traités de l'art oratoire militaire qui paraissaient sous la Restauration avaient pour objectif de conserver pour les futures générations les préceptes d'un langage qui inspire les sentiments d'honneur, de gloire et de courage soldatesques. Jacques-Gilbert Ymbert décrivait ainsi le but qu'il se proposait en composant un curieux volume intitulé *Éloquence militaire ou l'art d'émouvoir le soldat* en 1818 :

171 Georges Gusdorf, *Les Origines de l'herméneutique*, Paris, Payot, 1988, p. 177, cité par Françoise Douay, « La rhétorique en France au XIX^e siècle », art. cit., p. 1100.

172 Ainsi par exemple le cours de Villemain, consacré à l'histoire de l'éloquence en Angleterre, offrait plus d'un parallèle avec l'histoire de la France révolutionnaire. À travers l'histoire de Cromwell perçait des allusions à la France sous le règne de Napoléon. Libéral convaincu, Villemain promouvait ainsi à la fin de la Restauration le modèle de l'éloquence parlementaire anglaise, en commentant longuement les discours de Lord Chatham, de William Pitt et d'Edmund Burke et en les comparant avec la tribune française sous la Révolution. Voir Abel-François Villemain, *Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, Paris, Didier, 1840, t. IV.

173 Voir Corinne Saminadayar-Perrin, *Le Discours du journal*, op. cit., p. 65-66.

174 Voir Marcel Dunan, « Le génie littéraire de Napoléon », *Revue de l'Institut Napoléon*, n° 107, avril 1968, p. 51. Sur ce sujet, voir également Philippe Roger, « Mars au Parnasse », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 369-387.

Ne laissons point s'égarer ces fruits insaisissables de leurs nobles travaux ; tandis que les loisirs de la paix nous permettent de promener de longs regards sur ces vastes champs de bataille, tâchons de recueillir d'utiles préceptes militaires, qui, médités par de nouveaux chefs, dignes héritiers de nos travaux, puissent, au besoin, conduire les Français à la victoire, d'un pas encore plus sûr et rapide.¹⁷⁵

L'auteur, étonné de ne rencontrer dans l'histoire de l'éloquence aucun Quintilien de la parole militaire, se félicite d'avoir été le premier à cerner ce genre d'éloquence comme objet de tout un traité. Mais les écrivains aussi s'enthousiasment pour le langage militaire. Des nouvelles, des romans, des Mémoires militaires connaissent un grand succès jusque dans les années 1840¹⁷⁶. L'auteur anonyme de l'article « De la poésie et de la critique de nos jours », paru en 1830 dans la *Tribune romantique*, s'exclame ainsi en démontrant la nécessité d'une réforme littéraire qui aurait puisé dans les ressources du langage soldatesque :

Écoutez, après une grande bataille, un soldat sans éducation, mais échauffé, électrisé, couvert de sang, du sien et de celui de l'ennemi ; bronzé par la poudre qu'il a brûlée ; il raconte, il peint la mêlée d'où il sort ; ses paroles sont figurées, pleines d'images, hardies, téméraires peut-être. Il l'a été quand il courait à la charge ; il fait de la poésie, de la poésie actuelle. Le pays a été vingt ans dans cet état d'inspiration, et nous ne nous en ressentirons pas dans nos chants lyriques !¹⁷⁷

L'éloquence militaire réalise pleinement le désir tout romantique d'une parole naïve, inculte, mais puissante et électrisante, figurative selon les passions et pas les traités de figures de style. Le soldat fraîchement sorti de la mêlée est, pour revenir à la formule de Joseph Droz, « rempli de cette chaleur qui produit le véritable abandon »¹⁷⁸, et c'est bien lui qui, avec ses paroles « pleines d'images, hardies, téméraires peut-être », est un modèle pour le poète de la vie moderne.

175 Jacques-Gilbert Ymbert, *Éloquence militaire ou l'art d'émouvoir le soldat*, Paris, Magimel, Anselin et Pochard, 1818, t. I, p. 2-3.

176 Isabelle Hautbout, « L'Adieu aux armes d'Alfred de Vigny : *Servitude et grandeur militaires* », *Romantisme*, 2013/3, n° 161, p. 7-17.

177 ***, « De la poésie et de la critique de nos jours », dans *Tribune romantique*, Paris, Corréard jeune, 1830, 1^e livraison, p. 17.

178 Joseph Droz, *Essai sur l'art oratoire*, op. cit., p. 45.

La littérature comme lieu de combat

Le romantisme s'empare des nouveaux lieux pour exercer la parole persuasive. Mais au milieu des années 1820, d'un support médiatique, la littérature elle-même devient un lieu d'éloquence à part, déclenchant ainsi le processus d'autonomisation du champ littéraire, lié à la réflexivité et à l'autotélisme modernes. L'autonomisation de la littérature a été décrite par Pierre Bourdieu en termes de constitution d'un champ littéraire indépendant, consistant en une coupure franche avec l'engagement politique et d'autres discours sociaux. Bourdieu a observé ce processus dans les années 1850, c'est-à-dire à l'époque de Baudelaire et de Flaubert¹⁷⁹. Or, comme l'a montré José-Luis Diaz, l'autonomisation est non seulement plus ancienne (elle commence dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle)¹⁸⁰, mais aussi plus dialectique : dans la première moitié du XIX^e siècle, temps de transition et de confusion, le processus d'autonomisation est déjà en place, quoiqu'il passe par une saturation du littéraire par le politique, par une négociation du sens de la littérature et finalement par une redéfinition de la fonction du « poète » et de l'« écrivain », visible dans les textes et les paratextes de la jeune génération.

Au début des années 1820, le romantisme se définit avec beaucoup de difficultés en opposition au classicisme. Après une première période de la négation de toute différence (qui correspond à la période de *La Muse française*), la poétique normative du classicisme est peu à peu remplacée par une réflexion de nature esthétique qui pose la question des conditions de possibilité du beau dans les arts et la littérature. La bataille pour la légitimation de l'esthétique nouvelle se traduit par une polarisation du champ littéraire : s'ouvrent alors des tribunes à idées, comme celle de l'Arsenal ou du cénacle hugolien de la rue Notre-Dame-des-Champs ; des batailles se déclarent contre les représentants du classicisme à l'Académie ; des préfaces ont une tonalité de plus en plus pugnace pour justifier la transformation de la littérature et son adaptation aux goûts de la société postrévolutionnaire ; des manifestes enfin s'inscrivent de plus en plus nettement, ou effrontément, dans la littérature romantique, empruntant souvent une forme pamphlétaire, avec son manichéisme sémantique et sa rhétorique de l'emphase, du contraste et de l'agression. Au moment climatérique de la bataille d'*Hernani*, les jeunes

179 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil Points, 1998.

180 « Le processus d'« autonomisation de la littérature », s'est joué d'abord, à l'époque romantique, dans un refus de la littérature comprise au sens large, impur, encyclopédique, à la fois comme ensemble indistinct des œuvres et des connaissances littéraires. » (José-Luis Diaz, « Autonomisation de la littérature (1760-1860) », art. cit., p. 16).

auteurs de la *Tribune romantique* définissent le but de leur publication périodique tout en résumant cette tendance à la fois délibérative et polémique de leur critique littéraire :

Signaler une à une les sottises, les erreurs et petites calomnies, écrites ou débitées pendant quinze grands jours par ces messieurs, dans leurs journaux, leurs livres, leurs salons ou leurs académies ; les suivre pied à pied ; prendre leurs mots au vol, leurs plumes sur le fait ; sténographier leur pensée présente, la détruire par leur pensée d'hier ; lier, ficeler ensemble, et montrer au public tout cela comme on montre une collection de curiosités : tel sera l'objet de notre *Polémique*.¹⁸¹

Aux prises avec les tenants du classicisme, les romantiques transforment leurs œuvres en machines de guerre : préfaces, épigraphes, articles de presse, travaux d'érudition (*Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* de Sainte-Beuve), enfin la fiction même se charge d'un poids rhétorique dont le but est de prouver la nécessité d'une réforme littéraire. Les livres deviennent des plaidoyers dans une immense délibération pour et contre les innovations littéraires.

La figure du poète, mise en lumière grâce au « sacre de l'écrivain », ne relève plus d'une évidence mais constitue un sujet à débattre dans la société traversée par des crises identitaires. Les écrivains mettent en scène leurs hésitations entre les différentes « scénographies auctoriales » à endosser, tel Victor Hugo qui dans « La Lyre et la Harpe » orchestre un dialogue agonistique, une vraie *disputatio* rhétorique, entre la Lyre, l'allégorie de la poésie classique, hédoniste et épicurienne, et la Harpe, symbole de la poésie romantique d'inspiration chrétienne¹⁸² :

LA LYRE

Dors, ô fils d'Apollon ! ses lauriers te couronnent,
Dors en paix ! Les neuf Sœurs t'adorent comme un roi ;
De leurs chœurs nébuleux les Songes t'environnent ;
La lyre chante auprès de toi !

LA HARPE

Éveille-toi, jeune homme, enfant de la misère !

181 Cordélier Delanoue, « Prospectus », dans *Tribune romantique*, Paris, Corréad Jeune, 1830, 1^e livraison, p. 6.

182 Sur les représentations allégoriques de ces deux instruments, voir Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 170-171.

Un rêve ferme au jour tes regards obscurcis,
 Et pendant ton sommeil, un indigent, ton frère,
 À ta porte en vain s'est assis !¹⁸³

Les deux voix s'opposent en tout point au sujet de la généalogie du poète (fils d'Apollon ou l'enfant de la misère), de sa religion (païenne ou chrétienne), de l'amour (divin ou profane), de l'engagement politique (la fuite ou le prêche), et c'est au poète de décider laquelle de deux « identités imaginaires »¹⁸⁴, classique ou romantique, il faut adopter, ne serait-ce que provisoirement. La poésie recourt souvent au genre délibératif pour illustrer les tensions dans la définition de la « fonction du poète ». Les figures de poète peuplent également l'univers romanesque et, dans une moindre mesure, théâtral, et contribuent ainsi à ce jeu de mise en abyme et de démultiplication réflexive de la figure de l'auteur qui s'inscrit de plain-pied dans le processus de l'auto-nomisation de la littérature.

Une communication intime

L'éloquence ne se restreint pas au domaine de la parole publique, elle fleurit également dans l'espace intime, cette autre invention du XIX^e siècle¹⁸⁵. En effet, comme l'ont observé Daniel Madelénat et Pierre Reboul, « le sentiment de l'intimité n'est pas anhistorique »¹⁸⁶, ni universel¹⁸⁷. Avec la révolution romantique, l'espace privé devient non seulement un des sujets privilégiés des poètes et des prosateurs, mais aussi un mode de réception, un nouveau pacte de lecture qui présuppose une fiction d'« interchangeabilité des places entre le poète et son lecteur »¹⁸⁸. Parmi d'innombrables exemples poétiques,

183 Victor Hugo, « La Lyre et la Harpe » [Odes], dans *Œuvres poétiques de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 405.

184 Le terme est de José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 105-106.

185 Voir Brigitte Diaz et José-Luis Diaz, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires*, n° 4, 2009. URL : <http://journals.openedition.org/itinéraires/1052>.

186 Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989, p. 34.

187 Voir Pierre Reboul, « De l'intime à l'intimisme. L'intimité comme lieu et comme perte de sens », dans Pierre Reboul et Raphaël Molho (dir.), *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Éditions universitaires de Lille III, 1976, p. 7. Pour appuyer sa thèse, Reboul cite le dramaturge classiciste Étienne Jouy pour lequel l'intimisme fut une invention anglaise : « c'est le *home*, le chez soi, terme ignoré du reste de l'Europe et qui ne pouvait être que l'idiotisme de ces insulaires. » (*ibid.* p. 8).

188 Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité poétique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2006, p. 122.

voici celui de Sainte-Beuve, à l'époque un proche de Nodier et de l'Arsenal, qui dans ses *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* instaure ce lien intime censé désormais unir le poète, tout consacré à l'expression de ses douleurs, et son lecteur, sensible à ce genre d'épanouissements :

À toute époque, et à la nôtre en particulier, une publication de cette nature ne s'adresse, nous le savons, qu'à une classe déterminée de lecteurs, qu'un goût invincible pour la rêverie, et d'ordinaire une conformité douloureuse d'existence, intéressent aux peines de cœur harmonieusement déplorées. Mais si ce petit nombre perdu dans la foule ne reste pas insensible aux accents de notre ami, si ces pages empreintes de tristesse vont soulager dans leur retraite quelques-unes des âmes, malades comme la sienne, qu'un génie importun dévore, que la pauvreté comprime, que le désappointement a brisées, ce sera pour lui plus de bonheur et de gloire qu'il n'en eût osé espérer durant sa vie, et pour nous ce sera la plus douce récompense de notre mission pieuse.¹⁸⁹

La poésie romantique se réserve à un public autrement restreint que la littérature classique : elle s'adresse à ceux qui souffrent et savent apprécier l'expression de la douleur. La communication poétique est circonscrite dans un espace privé : le lecteur est admis dans une zone étroite pour entendre « ces consolations pleines de larmes qui s'étaient passées dans la solitude, entre la Muse et lui [le poète] »¹⁹⁰. On a affaire à une intimité du pacte de la lecture selon lequel, comme l'écrivent Brigitte et José-Luis Diaz, « l'œuvre est dorénavant perçue comme une parole de connivence chuchotée entre des élus »¹⁹¹. Tout un pan de poésie lyrique de la Restauration instaure ce lien intime entre le sujet lyrique et son récepteur¹⁹².

Ainsi, les poètes romantiques ont su exaucer le vœu de Madame de Staël qui rêvait d'une littérature qui donnerait de la « dignité aux circonstances

189 Charles Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* [1829], Paris, Michel Lévy Frères, 1863, p. 6.

190 *Ibid.*, p. 5.

191 Brigitte Diaz et José-Luis Diaz, « Le siècle de l'intime », art. cit.

192 « L'élégiaque est celui qui parle ; il parle et n'est que parole et sa parole est toujours adressée : elle apostrophe, apitoie, supplie, persuade, console, mendie la consolation, appelle au secours, invite au sursaut, elle argumente, ergote, prie, accuse, déplore, déraile, raconte, etc. L'élégie est phatique : elle embrasse, instaure un corps à corps, des zones de contact entre le moi et tout ce qui n'est pas lui, les morts, les absents, les objets, les abstractions, ce qu'il y a d'intime dans tout ; et elle tisse une relation avec son lecteur ou auditeur, au cœur d'un espace public, social, ou symbolique, qui est celui de sa propre performance. » (Pierre Loubier, *La Voix plaintive. Les sentinelles de la douleur. Élégie, histoire et société sous la Restauration*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 15).

communes » de la vie¹⁹³. Ils s'intéressent moins à l'éloquence d'apparat qu'à la parole dans le contexte familial et privé. Dans la préface des *Odes* de 1822, Victor Hugo lance sa définition de la poésie comme « tout ce qu'il y a d'intime dans tout » et dans celle adjointe aux *Feuilles d'automne* (1831) il oppose l'espace public et l'espace privé pour revendiquer la liberté du poète de se réfugier dans l'intimité. Hugo justifie ainsi la décision de publier un livre de poésies intimes au moment où les événements révolutionnaires éclatent dans le Paris de 1830 : « Parce que la tribune aux harangues regorge de Démosthènes, parce que les rostres sont encombrés de Cicérons, parce que nous avons trop de Mirabeaux, ce n'est pas une raison pour que nous n'ayons pas, dans quelque coin obscur, un poète. »¹⁹⁴ La poésie intime, à l'exact opposé de l'éloquence de la tribune politique évoquée par les noms de ses orateurs, est censée non pas tant concurrencer ou remplacer celle-ci – rappelons qu'entre la « Préface » de *Cromwell* (1827) et *Lucrèce Borgia* (1833), Hugo continue de concevoir le théâtre comme une chaire ou une tribune – qu'explorer des thèmes universels qui auparavant n'avaient pas de droit de cité dans le royaume de belles-lettres. Hugo explique que *Les Feuilles d'automne* « [c]e n'est point là de la poésie de tumulte et de bruit ; ce sont des vers sereins et paisibles, des vers comme tout le monde en fait ou en rêve, des vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée ; des vers de l'intérieur de l'âme »¹⁹⁵. La poésie s'adresse aux sentiments et à ce qui est supposé éternel dans l'homme, c'est-à-dire à sa vie intime :

Il est donc tout simple, quel que soit le tumulte de la place publique, que l'art persiste, que l'art s'entête, que l'art se reste fidèle à lui-même, *tenax propositi*. Car la poésie ne s'adresse pas seulement au sujet de telle monarchie, au sénateur de telle oligarchie, au citoyen de telle république, au natif de telle nation ; elle s'adresse à l'homme, à l'homme tout entier. À l'adolescent, elle parle de l'amour ; au père, de la famille ; au vieillard, du passé ; et, quoi qu'on fasse, quelles que soient les révolutions futures, soit qu'elles prennent les sociétés caduques aux entrailles, soit qu'elles leur écorchent seulement l'épiderme, à travers tous les changements politiques possibles, il y aura toujours des enfants, des mères, des jeunes filles, des vieillards, des hommes enfin, qui aimeront, qui se réjouiront, qui souffriront. C'est à eux que va la poésie.¹⁹⁶

L'art résiste à la politique, et persiste dans son noble entêtement (*tenax propositi*) à créer ce qui est universel et transcendant dans l'intime. Comme

193 Germaine de Staël, *De la littérature*, *op. cit.*, 353.

194 Victor Hugo, « Préface à *Les Feuilles d'automne* », dans *Œuvres poétiques de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 712.

195 *Ibid.*, p. 715.

196 *Ibid.*, p. 713.

dans le cas du recueil de Sainte-Beuve, le public auquel s'adresse Hugo est restreint à ceux qui aiment, se réjouissent et souffrent.

Les romantiques se vantent d'ailleurs d'avoir enfin découvert pour la littérature française l'amour et son éloquence. Charles Nodier note dans plusieurs essais, et notamment dans « De l'amour et de son influence » et dans « Quelques observations pour servir à l'histoire de la nouvelle école littéraire »¹⁹⁷, que l'amour romantique diffère de l'amour classique :

Elle ne tiendra pas une grande place dans l'histoire de l'amour, l'histoire littéraire des temps classiques. On croirait qu'il n'a jamais existé d'homme plus antipathique avec l'amour que Malherbe qui *vint enfin*, et qui aurait pu sans inconvénient se dispenser de venir. [...] À part un petit nombre de scènes admirables de Molière, à part un petit nombre d'effusions admirables de La Fontaine, quelques élans de *Phèdre* et d'*Ariane*, et quelques pleurs d'*Andromaque*, de beaux mouvements du *Cid*, et un hémistiche sublime de *Sertorius*, les classiques n'ont pas plus entendu l'amour que la liberté. Tout ce qu'ils savaient de l'amour, vous l'enfermerez en dix pages.¹⁹⁸

Selon Nodier, les auteurs du xvii^e siècle ne savaient pas exploiter les ressources poétiques du sentiment parce que le langage de l'amour fut inconnu des maîtres de l'Antiquité. Le « divin langage » du sentiment n'est pas trouvable

[...] dans les chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome ; ne le demandez pas à ces génies de l'antiquité dont l'exemple est encore la règle de vos règles et la lumière de vos écoles ; ne l'attendez ni des naïves et pompeuses inspirations d'Homère, ni des touchantes mélancolies de cet autre Homère qui a chanté les amours de Didon, ni des voluptueuses confidences de Properce heureux, ni des regrets d'Ovide exilé. Il [le langage divin] s'élève de la cellule d'un pauvre ermite chrétien tout mortifié de jeûnes, de privations et de douleurs, qui ne nous a pas même laissé son nom [...].¹⁹⁹

C'est que le christianisme a changé la conception de l'amour : de l'Antiquité jusqu'au xviii^e siècle, l'amour n'était qu'un sentiment matériel, alors que le romantisme christianisé d'un Chateaubriand en a découvert la mysticité²⁰⁰. Nodier a repris au *Génie du christianisme* l'idée selon laquelle « c'est le

197 Charles Nodier, « Quelques observations pour servir à l'histoire de la nouvelle école littéraire », *Revue de Paris*, 1829, t. VII, p. 142.

198 Charles Nodier, « De l'amour et de son influence comme sentiment sur la société actuelle », dans *Cœuvres de Charles Nodier*, t. V, Paris, Renduel, 1832, p. 138-139.

199 *Ibid.*, p. 134.

200 *Ibid.*, p. 130. Mme de Staël avance également que : « L'événement était tout dans l'antiquité ; le caractère tient plus de place dans les temps modernes. Les anciens avaient, pour ainsi

christianisme qui a pour ainsi dire inventé tous nos sentiments »²⁰¹. Si l'amour et le sentiment religieux se ressemblent tant, c'est parce qu'ils procèdent d'une même source : le sentiment intime, le cœur²⁰², et qu'ils emploient le même langage, déjà mis en œuvre dans la poésie des troubadours, dans les chroniques du Moyen Âge et dans les fables romantiques des paladins. Ce langage revit sous la « baguette » de Victor Hugo et d'Alfred de Vigny²⁰³. Quelques poètes d'exception ont connu également cette inspiration : Pétrarque, Dante, Arioste, Marot et Shakespeare, mais plus loin dans le siècle,

[l]'Apollon gourmé des classiques a secoué tout à fait les cendres de la bibliothèque d'Alexandrie ; il s'était caché dans les monastères, il venait de prendre le bonnet en Sorbonne, et de soutenir thèse à l'Université ; il allait s'asseoir à l'Académie, tout chargé de fourrures pédantesques et de lauriers postiches, sous la pourpre de Richelieu, entre La Mesnardière et Chapelain.²⁰⁴

Le diagnostic nodierien est sévère : les classiques n'ont connu qu'un amour dont le « type immuable se trouve inviolablement fixé dans les écrits des rhéteurs »²⁰⁵ et ils ont étouffé tout sentiment amoureux et religieux dans la littérature française. Le mérite des romantiques est de réintroduire cette spiritualité amoureuse et de lui redonner enfin la parole qui défie les règles de l'ancienne rhétorique. Cet amour, même s'il « ne s'analyse plus, comme chez Mme de Lafayette, [il] disserte, s'éprouve comme un être de langage »²⁰⁶ et il est donc propre au développement d'une nouvelle éloquence qui sera analysée dans la troisième partie de cet ouvrage.

dire, une âme corporelle, dont tous les mouvements étaient forts, directs et conséquents ; il n'en est pas de même du cœur humain développé par le christianisme : les modernes ont puisé dans le repentir chrétien l'habitude de se replier continuellement sur eux-mêmes. » (Germaine de Staël, « De la poésie classique et de la poésie romantique », *Tablettes romantiques*, Paris, Persan, 1822, p. 16). Cette conception de l'amour qui serait le premier stade d'une élévation vers Dieu s'inspire des travaux de Claude de Saint-Martin, philosophe illuministe de la fin du XVIII^e siècle qui a eu une grande influence sur Nodier. Voir Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, op. cit., p. 563-566.

201 Charles Nodier, « De l'amour... », art. cit., p. 129.

202 Sur ce sujet, voir Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, op. cit., p. 735-741.

203 Charles Nodier, « De l'amour... », art. cit., p. 136.

204 *Ibid.*, p. 137-138.

205 Charles Nodier, « Notice », dans Louis Ramond de Carbonnières, *Les Dernières aventures du jeune d'Olban*, Paris, Techener, 1829, p. VI-VII.

206 Alain Vaillant, *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 12.

L'oralité romantique, une forme nostalgique de l'éloquence

Ce qui au XVIII^e siècle relevait de la parole dite, que ce soit dans l'espace public ou privé, s'imprime massivement au siècle suivant grâce à l'entremise de la presse et l'inflation sans précédent du marché du livre, passé au régime industriel²⁰⁷. Toutefois l'imprimé veut garder la fraîcheur de la parole vive, c'est pourquoi une certaine forme d'oralité continue à nourrir l'idéal esthétique de nombreux écrivains. Le recours à l'oralité, associée à la spontanéité et à l'expression de soi, permet de contourner les règles de la « vieille rhétorique »²⁰⁸ et de réaliser par ce biais l'idéal romantique de l'éloquence individualiste et libre, comme sans écriture. En même temps, l'oralité est souvent une marque de nostalgie pour les temps dans lesquels la littérature était une expérience plus intime que dans le siècle du marché du livre industriel²⁰⁹ qui dépersonnalise et monétise le lien entre l'auteur et le récepteur. De fait, la volonté de faire exister une éloquence orale au sein même de la littérature écrite est un signe de résistance d'une forme classique, désormais révolue, mais qui continue à fasciner les écrivains. Pour les romantiques, il s'agit en effet de renouveler un protocole de communication qui ne serait ni une reprise pure et simple du modèle classique ni un compromis avec la littérature industrielle.

De nombreux chercheurs ont souligné l'apport du modèle de l'éloquence orale à la littérature du classicisme français. La parole polie des membres de la haute société a constitué pendant deux siècles le référent central des belles-lettres : les genres écrits étaient calqués – comme pour l'épître ou le sermon – ou du moins enracinés dans les genres oraux²¹⁰. Ce phénomène

207 Daniel Sangsue a chiffré cette inflation du marché du livre : « de 1000 titres annuels à la veille de la Révolution, on passe à 8000 titres sous la Restauration et à 12000 sous le Second Empire » (Daniel Sangsue, « Démesures du livre », *Romantisme*, n° 69, 1990, p. 43).

208 Le terme vient de Charles Nodier, *Cours de belles-lettres*, *op. cit.*, p. 52.

209 Le terme « littérature industrielle » vient de Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, Paris, 1839, t. XIX, p. 675-691. Sur ce sujet voir également l'essai « Le Conteur » de Walter Benjamin dans lequel il analyse le processus de perte de la faculté de narrer dans les sociétés industrielles (Walter Benjamin, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », trad. par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, dans *Œuvres* III, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151).

210 Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1994, p. 283-320. Voir aussi l'analyse de Michel Foucault qui dans *L'Archéologie du savoir* (Paris, Gallimard, 1969, p. 103) affirme qu'à l'âge classique « parler, écrire et savoir sont, au sens strict du terme, *du même ordre* ».

a attiré l'attention d'Alain Vaillant qui pose cette subordination de l'écrit à l'oral comme une évidence :

En fait, il est tout simplement impensable, pour un lecteur de l'âge classique, d'admettre que le texte qu'il lit ne soit pas la transcription (brute ou embellie) d'une parole (effective ou virtuelle). [...] La lecture silencieuse est longtemps restée le simple substitut de l'écoute, dont le texte écrit doit, d'une manière ou d'une autre, donner l'illusion.²¹¹

Cette prééminence de la parole sur l'écriture a été largement soutenue par la pédagogie rhétorique qui préparait aussi bien à l'écriture qu'à la conversation mondaine, spirituelle et pleine de verve, réalisant à merveille les principes d'*ars celare artem*. Comme l'explique Marc Fumaroli :

Le sommet d'une éducation rhétorique est l'*extemporanea oratio*, l'improvisation orale qui permet à l'orateur (et éventuellement à l'écrivain) de proférer sur-le-champ, en réponse immédiate au défi des circonstances, le discours qui convient, le discours à propos, même si les circonstances requièrent que ce discours obéisse aux règles d'une forme fixe ou d'un genre très conversationnel.²¹²

La *sprezzatura* de l'improvisation orale constitue donc un modèle pour les genres écrits exempts de pédanterie et de lourdeur. Si la prééminence du modèle discursif dans la littérature de l'époque classique ne soulève pas de doutes, l'assignation de la fin de ce règne semble poser plus de problèmes. La question est épineuse : il ne s'agit de rien de moins que d'une délimitation du début de la modernité littéraire. Pour la définir, Alain Vaillant propose de parler d'un passage de la *littérature-discours* à la *littérature-texte* entraînant l'évacuation du modèle rhétorique de l'œuvre littéraire, désormais confinée au silence de la représentation du réel²¹³. La discursivité serait inéluctablement amenée à être remplacée par la consécration de la *littérature-texte*. Selon Alain Vaillant, on passe ainsi de l'esthétique du *dire* à celle de *faire-voir* :

Sous les formes les plus variées [...], la littérature a ainsi permis pendant des siècles la sublimation scripturale de la parole : nous appellerons désormais *littérature-discours* ce premier avatar du système textuel. Mais il est vrai que, à partir du XIX^e siècle [...] cette rhétoricité littéraire a fait l'objet d'une profonde remise en cause. La littérature n'est plus apparue comme un discours donné à

211 Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 254. Voir aussi du même auteur *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, op. cit., p. 17-18.

212 Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit*, op. cit., p. 298.

213 Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 307.

entendre (même par le truchement de l'écrit), mais comme un texte à lire, un réseau de signes soumis à l'herméneutique silencieuse du lecteur. Cette nouvelle littérature, que nous nommerons *littérature-texte*, se marque par l'effacement du modèle discursif et par l'impersonnification de l'écriture : tous deux trouveront leur consécration dans l'émergence du roman réaliste à la troisième personne, qui est à cette littérature-texte ce qu'a représenté la tragédie racinienne pour la littérature-discours.²¹⁴

S'il est incontestable que la rhétorique subit une profonde remise en cause depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, et si une certaine littérature ressent cette distanciation comme une possibilité de renouveau, il serait plus difficile cependant de considérer ce mouvement de façon linéaire et presque téléologique. D'après Alain Vaillant, la révolution qui mène de l'oralité du *discours* littéraire à la modernité du *texte* a lieu dans les années 1830. À cette époque-là, la littérature cesserait d'être une « forme esthétique d'un discours, c'est-à-dire d'une parole virtuellement adressée à un destinataire [...] pour être définie comme texte, texte donné à lire à un public indifférencié [...] »²¹⁵. Cette fin assignée au modèle oratoire semble cependant moins évidente quand on analyse les textes parus autour des années 1830 dans le cénacle de la Bibliothèque de l'Arsenal. Le modèle oral, conversationnel subsiste sous sa forme ancienne dans la littérature romantique qui n'est ni impersonnelle ni intransitive, et cela malgré les avancées du marché industrialisé du livre. Dans son article consacré à l'inflation du livre au XIX^e siècle, Daniel Sangsue a observé une curieuse répercussion de la production démesurée de la chose imprimée au XIX^e siècle : c'est précisément le développement d'une forme d'oralité romantique²¹⁶. Le chercheur a préconisé de réenvisager « la valorisation de l'oralité et, notamment, les mises en scène visant à accréditer une origine extra-livresque du littéraire »²¹⁷. Vincent Laisney va dans le même sens en affirmant qu'au XIX^e siècle, les registres écrit et oral ne sont pas encore si dissociés ni opposés :

Au cours du XIX^e siècle, il n'est en vérité pas un écrivain qui n'ait été tenté un jour de rivaliser avec la parole. [...] Tous [...] poursuivent à leur manière l'utopie

214 *Ibid.*, p. 255.

215 Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme*, 2010(2), n° 148, p. 11.

216 Daniel Sangsue note : « à considérer [...] les "cadres" des contes de nouvelles de Balzac, Barbey d'Aurevilly, Mérimée, Maupassant, etc., on peut s'étonner qu'au siècle de l'explosion du livre, de la presse, de l'écrit sous toutes ses formes, la fiction d'une transmission orale de la littérature ait été aussi prégnante » (Daniel Sangsue, « Démesures du livre », art. cit., p. 46).

217 *Ibid.*, p. 46.

d'une langue qui effacerait les frontières entre l'oral et l'écrit, qui unirait la vivacité du discours à la précision de l'écriture.²¹⁸

L'oralité laisse sa trace dans tous les genres pratiqués dans les années 1820 et 1830 : roman, conte, nouvelle, drame et mélodrame, ode ou poème se revendiquent tous d'une certaine forme d'oralité. La persistance du modèle oral se traduit souvent par l'introduction dans le dispositif énonciatif de l'œuvre d'une fiction de l'oralité, fondée sur une situation de communication inscrite dans la fiction même et qui, s'adressant à des interlocuteurs inscrits également dans la diégèse, interpelle aussi, indirectement, les lecteurs du texte littéraire, façonnant ainsi sa propre réception. S'il est impossible d'assigner l'usage de ce dispositif à la poétique de la modernité – on le retrouve en effet chez Boccace ou Marguerite de Navarre – il se démarque pourtant de la littérature des siècles précédents par le recours massif à l'ironie et l'irrévérence romantiques, par une réflexivité toute moderne, perceptibles notamment dans les œuvres des auteurs de l'école du désenchantement.

Dans les analyses qui vont suivre, il s'agira de définir comment le romantisme réinterprète l'oralité classique et comment il en fait un support de sa pratique d'éloquence. L'oralité romantique peut se mettre aussi bien aux services de la poétique de l'écrivain « sacré » (dans ce cas, la voix de l'écrivain a tendance à se faire prophétique) que de la poétique du désenchantement (la voix sert alors à déstabiliser le discours littéraire par l'ironie et la métalepse). Accessoirement, on tentera de démontrer que les pratiques de la voix dans le romantisme rompent avec les bienséances politiques et sociales de l'Ancien Régime. L'oralité persiste dans le romantisme, mais se prête à un tout autre projet politique que celui du classicisme de l'Ancien Régime. Ce phénomène est perceptible surtout dans le théâtre romantique qui diversifie les voix de ses personnages en introduisant sur scène la parole populaire et en reversant les hiérarchies des styles. Le processus concerne tous les genres et formes poétiques : l'oralité romantique contourne les anciennes contraintes génériques pour libérer la voix, elle-même porteuse d'un message de liberté.

218 Vincent Laisney, « Choses dites : petite histoire littéraire de la parole au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, 2003/3 n° 103, p. 645-646. De même, selon Marc Fumaroli, il n'y a pas de solution de continuité entre la littérature et la conversation à la charnière du XVIII^e et XIX^e siècles. Entre elles il y a un lien qui « était une évidence pour Voltaire comme pour Sainte-Beuve » et qui « faisait à leurs yeux la singularité des lettres françaises, le principe de leur prestige contagieux en Europe » (Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit*, op. cit., p. 287).

La fiction d'oralité en prose

La tourmente révolutionnaire a temporairement mis fin à l'art de la conversation mondaine, les salons restant majoritairement clos et les aristocrates dispersés ou émigrés, mais la sociabilité romantique, telle qu'elle se pratique dans les cercles et cénacles littéraires, y compris celui de l'Arsenal, a pris le relais et fait revivre ce mode de communication. Dans la fiction, on observe une fréquente mise en scène de la parole vive, mondaine et spirituelle à la française. À titre d'exemple on peut citer le conte balzacien « Une conversation entre onze heures et minuit » publié en 1832 dans un recueil collectif *Contes bruns*. Le narrateur principal pose le cadre et anime le tableau ainsi créé :

Donc représentez-vous, assis autour d'une cheminée, dans un salon élégant, une douzaine de personnes dont toutes les physionomies, plus ou moins tourmentées, plus ou moins belles, expriment des passions et des pensées. Trois femmes aimables, bien mises, gracieuses, dont la voix était douce, présidaient à cette scène, à laquelle aucune séduction ne manqua, pour moi du moins.²¹⁹

Selon le narrateur, ce salon est « le dernier asile où se soit réfugié l'esprit français d'autrefois, avec sa profondeur cachée, ses milles détours, sa politesse exquise »²²⁰. Balzac met en scène une petite société d'artistes, de savants et de jeunes gens qui ressemble fort à celle de l'Arsenal. En effet, Nodier, évoqué au moyen d'une périphrase comme « le meilleur de nos philologues et le plus aimable des bibliophiles »²²¹, participe à la soirée et raconte des histoires. La conversation est libre et gratuite, personne ne songe à profiter de ce qui y est raconté pour en faire de la littérature²²². Les participants improvisent avec facilité, sans se soucier de la forme de leurs récits. Ils sont de vrais artistes de la parole, aux dires du narrateur :

Ingénieuses réparties, observations fines, railleries excellentes, peintures dessinées avec une netteté brillante, pétillèrent et se pressèrent sans apprêt, se prodiguèrent

219 Honoré de Balzac, « Une conversation entre onze heures et minuit », dans *Contes bruns*, Paris, Urbain Canel, 1832, p. 7.

220 *Ibid.*, p. 4.

221 *Ibid.*, p. 17-18.

222 « Personne ne vous apporte le hideux squelette de la littérature, à propos d'une saillie heureuse ou d'un sujet intéressant. » (*ibid.*, p. 18)

sans dédain comme sans recherche, mais furent délicieusement senties, délicatement savourées. Les gens du monde se firent surtout remarquer par une grâce, par une verve tout artistiques.²²³

La compréhension réciproque, la générosité intellectuelle et la communion des esprits sont plusieurs fois soulignées par le narrateur. La nouvelle balzacienne reproduit le flux de la parole : les récits s'emmêlent, la narration ménage la place aux réactions des auditeurs. Le narrateur principal se place dans une position de scribe dont la plume sert à recréer l'atmosphère unique de la conversation : « je m'engageai presque à reproduire les plaisirs de cette soirée, [...] pour donner à mes émotions la vie factice du souvenir, la distance qui se trouve entre la parole et l'écrit »²²⁴. L'oralité constitue un défi pour le narrateur qui assure pour autant avoir proposé une « traduction littérale » non seulement des mots, mais aussi « des faits, des hommes, des événements »²²⁵. Hormis ces déclarations, qui plutôt que d'une technique réaliste de l'écriture, relèvent de l'ethos du conteur, on a effectivement affaire à un style oral, tout constitué de dialogues et de récits d'une douzaine de narrateurs. Dans ce conte, le personnage de Charles Nodier est évoqué deux fois et l'atmosphère générale du salon balzacien correspond bien à celle décrite par les hôtes de la bibliothèque de la rue de Sully. Par la suite, on se concentrera sur les témoignages concernant la pratique conteuse de Nodier à l'Arsenal et sur sa théorie de l'éloquence orale pour arriver enfin au problème de la mise en texte du dispositif oral dans ses contes et ses romans.

La conversation nodiérienne et ses traces dans sa prose

Nodier avait une grande réputation de conteur parmi ses contemporains. Une simple conversation pouvait facilement donner prétexte à un conte, une saynète, une histoire. Parfois, l'hôte de l'Arsenal avait recours à une mise en scène plus théâtrale : resté debout, il s'accoude à la cheminée du salon et commence à conter. Les mémorialistes ont décrit la posture de Nodier, grêle et fluët, sa voix émue et vibrante. Voici ce que note Sainte-Beuve dans son portrait de Nodier :

Les soirs même de dimanche, en cet Arsenal toujours gracieux et embelli, s'il s'oublie quelquefois, comme par mégarde, à causer et à rajeunir, si, debout à la cheminée, il s'engage en un attachant récit qui ne va plus cesser, à mesure que sa parole élégante et flexible se déroule, écoutez, assistez ! Voyez-vous cette

223 *Ibid.*

224 *Ibid.*, p. 6.

225 *Ibid.*, p. 96.

organisation puissante qui a faibli, comme elle se rehausse aux souvenirs ! l'œil s'éclaire, la voix monte, le geste lui-même, à peine sorti de sa longue indolence, est éloquent. Je me figure un Vergniaud qui cause.²²⁶

Sainte-Beuve décrit avec brio le corps du conteur qui se transforme grâce à la parole : l'œil se rallume, la voix monte, le récit prend de l'ampleur. La présence physique du conteur, l'éloquence de son corps, le timbre de sa voix permettent en premier lieu, avant que la parole ne commence à signifier, de susciter la curiosité, d'attirer la bienveillance et même de crédibiliser la parole auprès du public²²⁷. Sainte-Beuve compare Nodier à Vergniaud avec lequel l'auteur des *Études sur l'éloquence révolutionnaire* s'identifiait plusieurs fois, en raison de la modération de leur style et de leur pensée. Cette comparaison avec l'orateur est certainement flatteuse – Nodier admirait l'éloquence de Vergniaud – mais une certaine ironie perce : Nodier est un personnage du siècle révolu, c'est un ancien.

Le salon de l'Arsenal a indubitablement contribué à la reviviscence de l'art de la conversation et de la littérature orale dans la sociabilité romantique. À ces deux phénomènes s'ajoutent aussi les lectures publiques effectuées dans le salon²²⁸. La possibilité d'entendre la voix du poète constituait souvent le plus grand appât pour les amateurs de poésie qui fréquentaient l'Arsenal. La lecture et souvent même l'improvisation tenaient une part importante dans le déroulement des soirées à l'hôtel de la rue de Sully. Pour Nodier, ce n'était pas seulement une affaire de sociabilité puisque toute sa conception de la poésie se fonde sur l'éloquence orale, comme en témoignent plusieurs passages de ses écrits théoriques :

L'éloquence traduite en lettres alphabétiques n'est que l'ombre de l'éloquence. Le génie de l'homme est dans sa parole. Le Dieu fait homme, c'est le *Verbe*. La pensée a perdu tout ce qu'elle avait de divin, quand elle a été prisonnière dans un tuyau de plume et noyée dans une écritoire.²²⁹

226 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, t. I, Paris, Laffont, 1993, p. 310.

227 Peter France, « L'éthos du conteur », dans François Cornilliat et Richard Lockwood (dir.), *Éthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 295.

228 Voir Anthony Glinoyer, « Dramaturgie des lectures autour de 1830 », *Romantisme*, 2010/2, n° 148, p. 135-144.

229 Charles Nodier, « Souvenirs et portraits », dans *Œuvres de Charles Nodier, op. cit.*, t. VIII, p. 345. Au sujet de la poétique de la voix chez Nodier, voir également Roselyne de Villeneuve, « Jean Sbogor, la voix, le style », dans Émilie Pézard et Marta Sukiennicka (dir.), *Autour de Jean Sbogor. Le bicentenaire d'un roman majeur du romantisme. Atelier du XIX^e siècle de la SERD*, 2019. URL : https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3676/files/2019/06/Roselyne-de-Villeneuve_Jean-Sbogor-la-voix-le-style.pdf.

La parole vive exprime le génie de l'homme, elle lui permet d'échapper au carcan des règles et des façons de dire, elle a un pouvoir proprement libérateur pour le sujet. La voix a un certain prestige pour Nodier qui à cette époque-là commence sa longue et étonnante croisade contre le livre imprimé et contre l'écriture elle-même²³⁰. Ses arguments reprennent en partie ceux de la condamnation platonicienne et rousseauiste de l'écriture – elle serait traîtresse et inessentielle en comparaison avec la langue parlée –, mais son contexte est différent. La génération de Nodier assiste à une effervescente surproduction de la chose imprimée, ce qui provoque chez lui un sentiment de révolte et de dégoût :

Voilà le grand inconvénient de l'imprimerie : elle est passive et non intelligente ; elle obéit et ne juge pas ; elle a mis le bon en circulation, elle y a mis le mauvais ; elle a rendu plus faciles quelques jouissances délicates ; elle a fomenté des milliers d'erreurs et de folies [...].²³¹

Autrefois, l'imprimeur était un savant et un artiste alors qu'au XIX^e siècle, ce n'est qu'un marchand avare et ignare, imprimant sans art et sans discernement. En 1835 Nodier s'indignait contre la médiocrité de l'industrie du livre moderne et, entre autres, contre la mauvaise qualité du papier :

Sa pâte molle, fongueuse et altérée comme l'éponge, qui s'imbibe avidement des flots boueux d'une encre sans consistance et presque sans couleur, épargne d'autant le bras débile d'un pressier au rabais et les ressorts vermoulus d'une vieille presse ; il suffira, pour absorber le liquide dégoûtant dont le tampon les abreuve avec parcimonie, qu'elle essuie sans les fouler ces têtes de clous rompus qui usurpent dans la classe le nom de caractère, et dont on ne distingue plus la figure qu'à des linéaments grossiers et confus [...].²³²

Les produits de l'imprimerie moderne ne sont pas de vrais livres, ce sont « de sales chiffons hideusement maculés »²³³, transformés en une marchandise de très piètre qualité. L'imprimerie industrielle a déshonoré non seulement l'art de fabriquer des livres, mais aussi l'art d'écrire : elle a transformé un « sacerdoce » en un « métier »²³⁴. Nodier, bibliophile et bibliomane, amateur

230 Didier Barrière a rassemblé les textes de Nodier sur ce sujet dans le volume : Charles Nodier, *Critiques de l'imprimerie, par le Docteur Néophobus*, éd. de Didier Barrière, Paris, Éditions des Cendres, 1989.

231 Charles Nodier, « De la perfectibilité de l'homme et de l'imprimerie » dans *ibid.*, p. 52.

232 Charles Nodier, « Annales de l'imprimerie des Alde », dans *ibid.*, p. 58.

233 *Ibid.*, p. 57.

234 Nodier a fait preuve d'une grande lucidité en prévoyant la dégradation sociale du métier

de belles éditions d'Elzévir, ne supporte pas cette inflation de l'imprimé dans laquelle il voit même un signe avant-coureur d'une décadence de la civilisation européenne :

L'imprimerie est si peu une digue contre la barbarie, qu'on ne court aucun risque d'avancer qu'elle l'a rendue plus imminente et plus inévitable. Elle n'est pas l'aurore d'un jour sans fin, elle est le crépuscule d'une éternelle nuit. Tous les siècles que la civilisation perdra sur sa longévité présumable lui ont été volés par Gutenberg.²³⁵

Face à ce fléau de l'imprimé, la réaction du bibliophile est complexe : il ne se limite pas à louer les vieux manuscrits ou d'anciens éditeurs²³⁶, ni même à exploiter – quand même – les insoupçonnées possibilités artistiques de la nouvelle typographie dans des éditions luxueuses (comme dans le cas de l'*Histoire du Roi de Bohême*), il fait aussi marche arrière en se tournant avec nostalgie vers une transmission orale – vraie ou du moins rêvée et reconstituée par l'écriture. Dans ses divers contes et romans, Nodier a essayé d'imiter la présence réelle de la voix grâce à une curieuse méthode de composition, décrite ainsi dans une lettre à son ami Jean de Bry :

Depuis longtemps, j'ai adopté une méthode de composition qui ne prête aucune garantie au talent, mais qui me semble très-bien trouvée pour maintenir l'esprit dans une assiette ferme et consciencieuse. Je m'imagine que je lis ce que je fais, à mesure que j'y mets la dernière main, dans un petit cercle de quatre personnes qui exercent sur moi une influence presque égale par la supériorité de leurs lumières et la pureté de leurs goûts, mais que des circonstances diverses ont placées dans la société de manière à leur faire envisager toutes les parties de mon travail sous les aspects les plus différents qu'elles puissent offrir. Cette épreuve décisive pour moi n'est pas sans solennité. Je fais ma lecture à haute-voix dans un salon bien éclairé devant quatre fauteuils où mon imagination n'a pas de peine à voir mes quatre auditeurs. [...] Vous pouvez bien juger qu'ils ont tout droit de m'interrompre, mais vous n'imaginerez pas avec quelle sévère autorité ils en usent, avec quelle docile résignation je me soumetts à leurs critiques [...].²³⁷

d'écrivain : « La culture de l'esprit conduisait alors à tout ce qui est grand et honorable ; on n'y voit aujourd'hui que la vaine occupation des oisifs, la ressource du pauvre et l'arme du méchant. » (Charles Nodier, « De la perfectibilité de l'homme et de l'imprimerie », art. cit., p. 52-53)

235 *Ibid.*, p. 46.

236 Charles Nodier, « Annales de l'imprimerie des Alde », art. cit., p. 55-57.

237 Charles Nodier, « Lettre à Jean de Bry », dans *Europe, Charles Nodier*, juin-juillet 1980, p. 60-61.

Les œuvres écrites obéissent à ce principe d'oralité imaginaire ou fantomatique qui mène aussi à une certaine polyphonie énonciative. Nodier feint de lire à voix haute ses contes devant un nombre restreint d'amis lettrés qui sont aussi des critiques sévères (un souvenir d'Horace et de Boileau ?) et qui interviennent dans la narration. Ainsi, au niveau de la théorie et de la pratique de l'écrivain (puisque'il s'agit d'une « méthode de composition »), chez Nodier il existe une interaction fondamentale entre l'écriture et l'oralité.

Dans un contexte moins savant, que Nodier privilégie nettement dans les paratextes de ses œuvres, la littérature est intimement liée à l'oralité populaire, aux récits racontés au coin du feu pendant une veillée de village puisque « [c]'est là que se retrouvent de touchantes et magnifiques traditions dont personne ne s'est jamais avisé de contester l'autorité, et qui passent de génération en génération, comme un pieux héritage, sur la parole infaillible et respectée des vieillards »²³⁸. Nodier s'appuie sur l'ethos du conteur populaire jouissant d'une bonne réputation dans sa communauté. Il entreprend une tentative de retranscrire cette littérature orale et folklorique, ce qui exige un cadre narratif approprié. On le retrouve souvent au seuil du récit, comme dans l'exemple de l'« Histoire d'Hélène Gillet » :

L'hiver sera long et triste. L'aspect de la nature n'est pas joyeux. Celui du monde social ne l'est guère. Vous craignez l'ennui des spectacles. Vous craignez l'ennui des concerts. Vous craignez surtout l'ennui des salons. C'est le cas de faire chez vous un grand feu, bien clair, bien vif et bien pétillant, de baisser un peu les lampes devenues presque inutiles [...] ; et, ces dispositions prises, je vous engage à raconter ou bien écouter des histoires, au milieu de votre famille et de vos amis, car je n'ai pas supposé que vous fussiez seul. Si vous êtes seul cependant, racontez-vous des histoires à vous seul.²³⁹

L'auteur recrée dans sa prose le cadre traditionnel des contes de la veillée : une soirée d'hiver, le feu dans la cheminée, une lumière tamisée évoquent l'atmosphère propice à la narration. L'intimité du cadre favorise une relation amicale et étroite entre le conteur et son public, comme dans « La Légende de sœur Béatrix » :

238 Charles Nodier, « La Légende de sœur Béatrix », dans *Contes de Nodier*, éd. de Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 783. Cette vision est partagée par toute la génération romantique, on en retrouve des traces entre autres dans la poésie de Saint-Valry, dans la ballade « La chapelle de Notre-Dame du Chêne » : « Près d'un ardent foyer, au fond d'un vieux château / Une grande famille, en cercle rassemblée, / Par des récits divers prolongeait la veillée », dans *Annales romantiques*, 1825, p. 276.

239 Charles Nodier, « Histoire d'Hélène Gillet », dans *Contes de Nodier*, éd. de Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 330.

Ô vous ! mes amis, que le feu divin qui anima l'homme au jour de sa création n'a pas encore tout à fait abandonnés ; vous qui conservez encore une âme pour croire, pour sentir et pour aimer [...], venez participer avec moi à ces enchantements de la parole, qui font revivre à la pensée l'heureuse vie des siècles d'ignorance et de vertu [...]²⁴⁰

Dans d'autres contes on retrouve le même dispositif. « Trilby » (1822) s'ouvre sur l'adresse suivante qui crée de la complicité entre l'auteur et le lecteur : « Il n'y a personne parmi vous, mes chers amis, qui n'ait entendu parler des *drows* de Thulé et des *elfs* ou lutins familiers de l'Écosse [...] »²⁴¹ La communauté se crée non seulement grâce à l'apostrophe récurrente « mes amis », mais aussi grâce au partage – du moins supposé – des mêmes références culturelles (la familiarité avec le folklore écossais). Dans d'autres cas, la complicité se noue sur le mode purement comique de la parabase, comme dans l'exemple de l'*Histoire du Roi de Bohême* : « ô jeune lecteur, qui que tu sois... (mais quel âge avez-vous, s'il vous plaît ? Mettons vingt-trois ans à la Saint-Sylvestre ; c'est à prendre ou à laisser, et je crois vous traiter en ami). »²⁴² Le conte, ainsi que le roman nodiérien, exigent donc un cadre amical (« mes amis »), un pacte de confiance et de croyance en ce qui est conté puisque la poésie (servant ici de dénominateur commun pour les différents genres littéraires) ne consiste pas en un arrangement des rimes ni en une forme artificielle du langage, mais réside en une double croyance de celui qui raconte et de celui qui écoute raconter. Comme l'affirme le narrateur de « La Légende de sœur Béatrix », « [l]a poésie d'une époque se compose, en effet, de deux éléments essentiels, la foi sincère de l'homme d'imagination qui croit ce qu'il raconte, et la foi sincère des hommes de sentiment qui croient ce qu'ils entendent raconter »²⁴³. Pour susciter cette croyance, le récit exige donc une certaine vraisemblance que Nodier, aux dires de ses contemporains, savait respecter :

240 Charles Nodier, « La Légende de sœur Béatrix », dans *ibid.*, p. 783-784.

241 Charles Nodier, « Trilby », dans *Trilogie écossaise, op. cit.*, p. 271. Les *drows* ou *trous* sont, dans le folklore nordique (« Thulé » étant une appellation mythologique des îles à l'extrême nord de l'Angleterre), des créatures imaginaires malveillantes, évoquées notamment dans l'œuvre de Walter Scott (voir la note explicative de l'édition citée de « Trilby »).

242 Charles Nodier, *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle frères, 1830, p. 300.

243 Charles Nodier, « La Légende de sœur Béatrix », dans *Contes de Nodier, op. cit.*, p. 782. Voir aussi : « La première condition essentielle pour écrire une bonne histoire fantastique, ce serait d'y croire fermement, et personne ne croit à ce qu'il invente. Il arrive aussi bientôt qu'une combinaison d'effets trop arrangés, un jeu trop recherché de la pensée, un trait maladroitement spirituel viennent trahir le sceptique dans le récit du conteur, et l'illusion s'évanouit. », Charles Nodier, « Jean-François les Bas-Bleus », dans *Contes de Nodier, op. cit.*, p. 362.

Avec quelle grâce parfaite il raconte les anecdotes les plus communes, comme il sait les embellir de détails vraisemblables s'ils ne sont pas exactement vrais. En l'écoutant, on est obligé de convenir que, si les événements dont il est le narrateur ne se sont pas passés exactement comme il le dit, c'est comme il les raconte qu'ils auraient dû se passer.²⁴⁴

Comment écrire une fiction crédible quand celle-ci dévie facilement vers le fantastique ? Ce problème soulève inmanquablement la question de l'autorité de celui qui parle, c'est-à-dire de l'ethos du conteur qui, aux dires de Nodier, est d'une construction particulièrement fragile. Dans la préface de *La Fée aux Miettes*, Nodier réfléchit sur la dévaluation de cette posture éthique et raconte une anecdote sur un certain Joseph Poisson. Ce conteur de village a été victime de sa popularité puisque des auditeurs peu doués ont commencé à répéter ses histoires au point que plus personne ne les croyait. Nodier commente : « À mesure que la foi s'affaiblissait dans l'historien, elle s'évanouissait dans l'auditoire, et je crois me rappeler qu'à la longue nous n'attachâmes guère plus d'importance aux légendes et aux traditions fantastiques, que je n'en aurais accordé pour ma part à quelque beau conte moral de M. de Marmontel »²⁴⁵. Cette théorie nodiérienne concorde parfaitement avec les analyses de chercheurs contemporains. Christelle Couleau-Maixent commente ainsi cette nécessité de croyance qui est à la base de toute poétique fondée sur la vraisemblance : « La fiction, plus encore qu'un texte strictement argumentatif, repose sur un pacte de confiance, sur une adhésion à l'autorité du conteur (qu'elle soit fondée sur ses capacités propres, sur le prestige du genre choisi, ou sur une quelconque règle de jeu). »²⁴⁶ Et l'auteur de rappeler les mots de Philippe Hamon pour qui « croire à » l'histoire racontée passe nécessairement par un « croire en » le locuteur²⁴⁷, ce qui chez Nodier s'obtient par la construction d'un ethos de celui qui croit à ce qu'il dit, garantissant ses dires par sa propre expérience, comme dans le cas du conte « Jean-François les Bas-Bleus » :

244 Manuscrit de Charles Weiss, cité par Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique*, *op. cit.*, p. 75.

245 Charles Nodier, « La Fée aux miettes », dans *Trilogie écossaise*, *op. cit.*, p. 350-351. Marmontel sert ici de repoussoir pour signifier une histoire morale fautive, privée de toute originalité, et, partant, invraisemblable. Le constat de Nodier est étonnamment proche de celui de Walter Benjamin : l'art du conteur est rare et ne se prête pas à la simple reproduction par ceux qui n'y voient qu'une récréation de l'esprit (Walter Benjamin, « Le Conteur », *art. cit.*, p. 116-121).

246 Christelle Couleau-Maixent, *Balzac. Le roman de l'autorité*, *op. cit.*, p. 107.

247 *Ibid.*, p. 107 Philippe Hamon parle de la littérature réaliste, mais il semble que le cadre de la littérature fantastique soit encore plus propice à cette croyance basée sur l'expérience du conteur qui a vu ou senti l'influence de l'extraordinaire.

Je n'écrirai de ma vie une histoire fantastique, on peut m'en croire, si je n'ai en elle une foi aussi sincère que dans les notions les plus communes de ma mémoire, que dans les faits les plus journaliers de mon existence et je ne crois pas pour ceci rien devoir en intelligence et en raison aux esprits forts qui nient absolument le fantastique.²⁴⁸

La fiction de l'oralité – cette mise en scène au sein de l'énonciation littéraire qui se fonde sur une situation, toute fictive, de communication verbale avec le lecteur – permet donc d'accroître la vraisemblance d'une histoire racontée, même la plus fantastique, et de souligner la source extra-livresque du récit, ancré dans le vécu et par là plus véridique. Évitant l'écueil de l'écriture – *lettre morte* – l'éloquence d'un conteur de veillée est ancrée dans la parole vive et dans la tradition populaire qu'il porte à travers sa voix. Agréable illusion d'une présence recrée miraculeusement malgré l'écriture, cette oralité nostalgique d'un mode de communication en voie de disparition au XIX^e siècle permet, selon Nodier, de revenir à la source même de la poésie primitive : la parole sans médium de l'écriture, la parole *immédiatisée*.

La subjectivation de la voix lyrique

La poésie des hôtes de l'Arsenal reste elle aussi fidèle au modèle discursif hérité du XVIII^e siècle : elle ne renonce pas aux formules d'adresse directes et à une fiction de communication avec le récepteur. Se revendiquant du lyrisme antique, celui d'un Tibulle, d'un Properce et d'un Catulle, souvent cités dans les épigraphes dans les années 1820, cette poésie garde toujours le souvenir du chant qui autrefois accompagnait la voix du poète. Les théoriciens néoclassiques comme Marmontel ont souligné la parenté entre le chant, la voix et le lyrisme même si les poètes modernes ont abandonné les vrais instruments : la musicalité du vers est devenue, en outre du style, une question d'énonciation. Le poète a délaissé la lyre, mais elle est devenue son attribut imaginaire. Dans l'article « Lyrique » des *Éléments de littérature*, Marmontel écrit : « À cet égard le poème lyrique, ou l'ode, chez les Latins et chez les nations modernes, n'a été qu'une frivole imitation du poème lyrique des Grecs. On a dit : *Je chante*, et on n'a point chanté ; on a parlé des accords de la *lyre*, et on n'avait point de lyre. »²⁴⁹ Le lyrisme des modernes, évacuant la musique d'accompagnement de la lyre, s'est concentré sur cette fiction de la voix du poète qui mettait un ingénieux « Je chante » (avec d'autres attributs musicaux qui vont foisonner au début du XIX^e siècle) au lieu du

248 Charles Nodier, « Jean-François les Bas-Bleus », dans *Contes de Nodier*, *op. cit.*, p. 363.

249 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 698.

plus prosaïque « J'écris ». Malgré cette supercherie, comme l'indique l'article « Ode », « toutes les règles [de l'ode] sont prises dans la situation de celui qui chante et dans la nature même du chant »²⁵⁰. Les premiers romantiques resteront fidèles à cette énonciation orale et musicale, dont le modèle est pris sur le chant. En août 1839 Alfred de Vigny note dans son journal : « On lit avec les yeux, seul, dans le cabinet, un roman, une longue histoire, un livre de sciences, de métaphysique, etc., qui seraient insupportables à entendre ; on écoute la poésie, la tragédie, le discours des rhéteurs ou de la chaire. »²⁵¹ Le chant du poète doit donc être écouté, et non pas seulement lu et il se range, selon Vigny, dans la même catégorie que les genres oratoires.

La poésie romantique continue à se mouler dans le schéma discursif traditionnel, mais elle le transforme en personnalisant la voix lyrique, ce qui la différencie du modèle de l'éloquence poétique du siècle des Lumières. La révolution romantique qui advient avec les *Méditations poétiques* de Lamartine consiste en une singularisation de la voix. Lamartine joue ici un rôle fondamental grâce à sa poésie et à ses réflexions sur sa pratique d'écriture. Les deux préfaces aux *Méditations poétiques* que le poète rédige en 1834 et 1849, ainsi que la préface aux *Recueils poétiques* de 1839 sont particulièrement éclairantes sur ce sujet. La poésie y est assimilée traditionnellement au chant et à la voix, mais cette voix n'est plus celle d'un tribun public ni celle fixée par les codes des genres lyriques ; elle devient plus personnelle, intérieure, ou même intime et familiale. Dans les préfaces, Lamartine évoque d'abord la voix du père lisant à son enfant les tragédies de Voltaire²⁵², la voix d'une mère chantant au berceau de son enfant²⁵³, enfin la voix avec laquelle le poète se berce lui-même et se console de ses malheurs. Lamartine l'affirme à plusieurs reprises :

250 *Ibid.*, p. 781. On aura remarqué que Marmontel lui-même pose la question de la voix en termes d'énonciation poétique.

251 Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1122.

252 « Mon père avait une voix sonore, douce, grave, vibrante, comme les palpitations d'une corde de harpe, où la vie des entrailles auxquelles on l'a arrachée semble avoir laissé le gémissement d'un nerf animé. [...] Elle empruntait un attendrissement d'organe et une suavité de son de plus, de l'heure, du lieu, du recueillement de la soirée [...]. Il lisait dans un grand et beau volume relié en peau et à tranche dorée (c'était un volume des œuvres de Voltaire) la tragédie *Méropé*. [...] Je me disais intérieurement : "Voilà une langue que je voudrais bien parler quand je serai grand". » (Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 51-52)

253 « Voilà pourquoi cette langue [...] foudroie l'homme comme la foudre et l'anéantit de conviction intérieure et d'évidence irréflectie, ou l'enchanter comme un philtre, et le berce immobile et charmé, comme un enfant dans son berceau, aux refrains sympathiques de la voix d'une mère. » (*ibid.*, p. 507) Laurence Tibi donne une interprétation psychanalytique de la présence de ces deux voix (maternelle et paternelle) dans la poésie de Lamartine : Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 92-95.

La poésie, c'est le chant intérieur²⁵⁴.

C'est [la poésie] aussi cette voix intérieure qui lui [à l'humanité] parle à tous les âges, qui aime, chante, prie ou pleure avec elle à toutes les phases de son pèlerinage séculaire ici-bas.²⁵⁵

Le poète est semblable aux oiseaux de passage

[...]

Ils passent en chantant loin des bords, et le monde

Ne connaît rien d'eux, que leur voix.²⁵⁶

Cette voix bouleverse l'éloquence poétique traditionnelle en puisant dans l'inspiration subjective, sentimentale, personnelle. Lamartine l'affirmait lui-même : « Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la Nature. »²⁵⁷ Les cordes de la poésie conventionnelle se voient remplacées par les fibres du cœur. Laurence Tibi a donné une belle interprétation de cette substitution :

Les cordes de l'ancienne lyre correspondaient à des genres poétiques, des schémas de pensée et une phraséologie dont le caractère pré-codé tentait à brider toute inspiration authentiquement personnelle. Les nouvelles, en prise directe sur ce « cœur », sont réputées en rendre audibles les moindres frissons, en traduire les moindres frémissements. La poésie cesse d'être un exercice de rhétorique pour devenir une émanation de l'être.²⁵⁸

Malgré le caractère effectivement plus personnel de la poésie de Lamartine, il est difficile de suivre la dernière constatation de Laurence Tibi. Si le poète s'éloigne des « exercice[s] de rhétorique » (formule plus péjorative que descriptive), il ne se libère pas de certains modèles que la rhétorique lui avait fournis. La poésie lamartinienne est discursive et souvent même argumentative, comme en témoignent les poèmes du premier recueil des *Méditations*. Il faut insister sur la présence massive de poèmes qui ne sont pas une simple transcription des sentiments, comme l'a voulu faire entendre Lamartine et une partie de la critique²⁵⁹, mais qui relèvent d'une mise en discours

254 Alphonse de Lamartine, *Recueils poétiques*, Gosselin, Paris 1839, p. IV.

255 Alphonse de Lamartine, « Des destinées de la poésie », dans *Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 527.

256 Alphonse de Lamartine, « Le poète mourant », dans *ibid.*, p. 305.

257 Alphonse de Lamartine, « Première préface des *Méditations* », *ibid.*, p. 56.

258 Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 106.

259 Cependant, à l'époque de la première publication des *Méditations*, la critique a vu

d'un contenu sapientiel, théologique ou politique. Ainsi par exemple dans le poème « L'Homme », le sujet lyrique fait une remontrance à Lord Byron qui n'a pas su chanter la gloire de Dieu et qui s'est contenté d'un blasphème. Lamartine ne cesse d'interpeller Byron, il prend la position de celui qui sait, qui a été éclairé par la lumière divine :

Notre crime est d'être homme et de vouloir connaître :
Ignorer et servir, c'est la loi de notre être.
Byron, ce mot est dur : longtemps j'en ai douté ;
Mais pourquoi reculer devant la vérité ?
Ton titre devant Dieu c'est d'être son ouvrage !
De sentir, d'adorer ton divin esclavage.²⁶⁰

Prévoyant une opposition de sa part, le sujet lyrique fait une concession²⁶¹ en feignant une conversation avec Byron, mais elle finit par un argument d'autorité plein de désinvolture et même de violence :

Mais cette loi, dis-tu, révolte ta justice ;
Elle n'est à tes yeux qu'un bizarre caprice,
Un piège où la raison trébuche à chaque pas.
Comme toi, ma raison en ténèbres abonde,
Et ce n'est pas à moi de t'expliquer le monde.²⁶²

d'autres causes du succès de Lamartine : c'était certes le charme de sa voix, mais aussi la justesse de ses opinions politiques. Charles Nodier, dans sa critique de la *Quotidienne* qui a servi ensuite de préface à l'édition des *Méditations* de 1823, écrivait ainsi : « Le succès des *Méditations poétiques* est dû sans doute en grande partie au talent prodigieux de l'auteur ; mais M. de Lamartine a trop d'esprit pour ne pas reconnaître qu'il doit beaucoup lui-même aux circonstances, à l'âge de la création littéraire dans lequel il a paru. [...] C'est alors que le christianisme se releva des ruines sanglantes sous lesquelles il avait paru enseveli, et manifesta, par la voix d'un de ses plus éloquents interprètes, qu'il était la religion immortelle. » (Charles Nodier, « Préface de Charles Nodier », dans Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 498)

260 Alphonse de Lamartine, « L'Homme », dans *Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 78-79.

261 Les concessions sont nombreuses dans les *Méditations* de Lamartine : elles donnent aux poèmes une dramaturgie de controverse et une allure de véritable combat d'idées qui aurait lieu dans la conscience du sujet ; voir « L'Immortalité », vers 53-76, le diptyque des poèmes « Le désespoir » et « La providence à l'homme » ainsi que « La Foi » qui rassemble et qui fait dialoguer dans un seul poème les deux points de vue : sceptique et confiant dans la bonté céleste.

262 *Ibid.*, p. 79.

Si l'on songe à l'intégralité du poème, cette dernière affirmation semble involontairement ironique : il s'agit précisément d'« expliquer le monde » à Byron : le convertir, le convaincre de la nécessité de « laisse[r] aux fils de la nuit le doute et le blasphème », enfin de se reconnaître comme un pur enfant de Dieu « qu'il fit pour chanter, pour croire et pour aimer »²⁶³ – message particulièrement clair dans la péroraison du poème. Ainsi, le poète reste un relais de la transcendance, il tire sa légitimité et son autorité de la cause dont il prend la défense – le christianisme restauré.

À cet égard, Lamartine ne s'éloigne pas des préceptes établis par Marmontel qui a souligné l'intrication de la poésie lyrique (surtout du genre de l'ode) et de l'éloquence, capable de défendre ou d'accuser. L'ode cumule les vertus persuasives de l'éloquence et de l'énonciation musicale capable d'émouvoir le public. Elle se rapproche de l'éloquence à cause de son implication dans le discours public ; sa fonction – perçue déjà dans l'optique du sacre de l'écrivain dont Marmontel donne une pleine formulation – est de louer les héros et les dieux, de « [s'associer] avec les lois pour former des mœurs » :

Ainsi, née au sein de la joie, élevée, ennoblie par la religion, accueillie et honorée par l'orgueil des rois et par la vanité des peuples, employée à former les mœurs en rappelant de grands exemples, en donnant de grandes leçons, la poésie lyrique avait un caractère aussi sérieux que l'éloquence même. Il n'est donc pas étonnant qu'un poète, honoré à la cour des rois, dans les temples des dieux, dans les solennités de la Grèce assemblée fût écouté dans les conseils et à la tête des armées, lorsqu'animé lui-même par les sons de sa lyre, il faisait passer dans les âmes, aux noms de liberté, de gloire et de patrie, les sentiments dont il était rempli.²⁶⁴

Le genre noble de l'ode procure au poète une rare puissance d'action par la parole : il est censé faire écouter les poètes par les assemblés politiques puisque le caractère de la poésie lyrique est « aussi sérieux que [celui de] l'éloquence même ». La voix du poète devient celle de la vertu et du bien. Didactisme, exemplarité, élévation, enthousiasme : la poésie réunit ainsi les traits qui correspondent à la définition *magistrale* de la littérature, celle qui se réalisera à la fois dans la poésie engagée (de droite) de la Restauration et celle qui prendra le relais du côté libéral et humanitaire après 1830. Paul Bénichou et José-Luis Díaz ont déjà décrit cette parenté entre le chantre des odes monarchiques et le poète humanitaire ayant « charge d'âmes »²⁶⁵.

263 *Ibid.*, p. 87.

264 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 699.

265 La formule, déjà citée, vient de Victor Hugo. Sur ce sujet, voir Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, dans *Romantismes français*, *op. cit.*, t. II, p. 1265-1267 ; voir aussi José-Luis Díaz, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 348-363.

Cependant, l'ode n'épuise pas toute l'inventivité des poètes romantiques explorant le dispositif de l'énonciation orale dans leurs œuvres : vers la fin des années 1820, ils déconstruisent l'oralité classique grâce au recours à l'ironie et à la métalepse, ainsi que grâce à l'introduction d'une thématique intimiste, libertine et frénétique, qui renouvelle les ressources et la forme même de l'éloquence romantique.

Victor Hugo et les voix de l'ode

Entre 1822 et 1827 Victor Hugo publie cinq livres d'*Odes* et un livre de *Ballades* dans lesquels on peut observer l'évolution de sa pratique de la voix lyrique. Les premiers poèmes métalittéraires (« À mes odes », « Le génie », « Le poète ») restent marqués par l'influence néoclassique de Jean-Baptiste Rousseau et Lebrun-Pindare autant au niveau du style que de l'imaginaire auctorial, étudié par José-Luis Diaz²⁶⁶. Le poète réactive l'ethos de l'enthousiasme poétique véhiculant les rêveries sur la force du verbe. Dans « Le poète dans les révolutions », poème dont l'architecture se fonde sur une *disputatio* toute rhétorique et scolaire²⁶⁷, Hugo définit la fonction du poète comme chantre et consolateur des malheurs des opprimés, selon la formule rhétorique de *consolatio* :

Non, le poète sur la terre
 Console, exilé volontaire,
 Les tristes humains dans leurs fers ;
 Parmi les peuples en délire,
 Il s'élance, armé de sa lyre,
 Comme Orphée au sein des enfers !²⁶⁸

L'ethos du consolateur n'est pas uniquement narcissique²⁶⁹ ; le poète prend la parole au nom d'une certaine communauté – le « nous » sous toutes ses

266 José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire, op. cit.*, p. 348-363.

267 Le poème met en scène deux voix qui présentent deux visions de la poésie : l'une, intime et joyeuse, l'autre, politique et engagée. Les répliques de la première voix sont marquées par les guillemets, ce qui sert à marquer la distance du sujet lyrique face à ces thèses, réfutées une à une tout au long du poème. Le même procédé rhétorique soutiendra d'autres poèmes où il est question de définir le rôle même de la poésie, notamment « La Lyre et la Harpe » évoqué ci-dessus.

268 Victor Hugo, « Le poète dans les révolutions » [*Odes*], dans *Œuvres poétiques de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 291-292.

269 C'est l'avis de José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire, op. cit.*, p. 357 : « La seule véritable "action" performative qu'elle [poésie prophétique] consomme, c'est celle, narcissique, qui consiste à produire une image surplombante du sujet poétique ».

formes étant omniprésent dans le premier et le deuxième livre des *Odes* – dans laquelle son propre « moi » se dissout. La voix individuelle est porteuse d'universalité. Les odes monarchiques de Hugo visent surtout à ressouder la société, recréer le lien social. Selon le diagnostic de la « Préface » aux *Odes* de 1823, la « vieille société qui sort, encore toute chancelante des saturnales de l'athéisme et de l'anarchie »²⁷⁰ a besoin de ce langage consolant qui restituerait aussi l'ancien ordre politique et religieux. La consolation politique s'adresse à la royauté destituée de ses droits et à tout un peuple qui en souffre, comme dans l'ode « La Vendée » :

Qui de nous, en posant une urne cinéraire,
N'a trouvé quelque ami pleurant sur un cercueil ?
Autour du froid tombeau d'une épouse ou d'un frère
Qui de nous n'a mené le deuil ?²⁷¹

Les odes commémorant la mort dans la famille royale abondent en images des parents affligés, peints en toute dignité. La souffrance royale est exemplaire, elle montre la constance et le courage dans les malheurs qui sont opposées aux passions féroces des oppresseurs. Selon le même procédé, les mères des victimes héroïques de Quiberon sont comparées aux génitrices des Macchabées, égorgés pour ne pas avoir renié leur foi chrétienne : « Comme jadis, aux pieds des idoles impures, / Tour à tour, une veuve, en de longues tortures, Vit expirer ses sept enfants. »²⁷² Le récit de deuil sert à commémorer les victimes et édifier les lecteurs avec des exemples de constance, de fidélité à la foi monarchique et de magnanimité à l'égard de l'oppresseur – ainsi le duc de Berry pardonne à son assassin au moment de sa mort. La consolation s'adresse aussi à tout le peuple. C'est le but de l'ode « Histoire » dont l'accent providentiel doit rassurer les opprimés au sujet de la justice divine qui récompensera les victimes par-delà le tombeau. Le poète invoque la Muse de l'Histoire, Clio, et s'adresse aux hommes : « Bourreaux, n'en doutez pas ; n'en doutez pas, victimes ! / Elle porte en tous lieux son immortel flambeau, / Plane au sommet des monts, plonge au fond des abîmes, / Et souvent fonde un temple où manquait un tombeau. »²⁷³ La consolation poétique réalise d'avance la promesse de l'eschatologie chrétienne : les victimes anonymes de la Révolution, aujourd'hui privées de tombeaux, seront honorées et commémorées par des temples.

270 Victor Hugo, « Préface de 1823 à *Odes* », dans *Œuvres poétiques de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 267.

271 Victor Hugo, « La Vendée », *ibid.*, p. 294.

272 Victor Hugo, « Quiberon », *ibid.*, p. 305.

273 Victor Hugo, « Histoire », *ibid.*, p. 340.

Souvent, Hugo se met en scène comme un mage ou un chaman communiquant les plaintes des victimes de la Révolution. Dans l'ode « Les Vierges de Verdun », le sujet lyrique parle à des spectres qui le hantent dans la nuit et qui lui demandent de chanter leurs peines :

Pourquoi m'apportez-vous ma lyre,
Spectres légers ? – que voulez-vous ?
Fantastiques beautés, ce lugubre sourire
M'annonce-t-il votre courroux ?
[...]
Qu'exigez-vous de moi ? J'ai pleuré vos misères ;
Dois-je donc expier les crimes de mes pères ?
Pourquoi m'apportez-vous ma lyre frémissante ?
Demandez-vous des chants à ma voix innocente,
Et des remords à vos bourreaux ?²⁷⁴

Le poète est hanté par la vision du crime (« Ah ! que me montrez-vous ?... quels sont ces trois tombeaux ? / Quel est ce char affreux, surchargé de victimes ? »), et cette reviviscence actualise le passé traumatique qui ne peut pas passer dans l'ordre de l'histoire. Les images du carnage des innocentes se présentent à lui qui, tel une harpe éolienne, chante ce qui est littéralement dans l'air (« J'entends des chants de mort ; j'entends des cris de fête »). Le poète rapporte les paroles des accusateurs, il peint au présent historique les lieux et le moment de leur supplice recourant à l'oxymore et à l'antithèse pour bouleverser et apitoyer ses lecteurs²⁷⁵. Le massacre des vierges semble se perpétuer dans l'éternité dans les chants du poète : « Tout rentra dans la nuit des siècles révolus ; / Les Vierges avaient fui vers la naissante aurore ; / Je me trouvai seul, et je pleurais encore / Quand ma lyre ne chantait plus ! »²⁷⁶

Le même procédé pathétique sert dans l'ode « Louis XVIII » à raconter l'ascension de l'enfant royal, mort prisonnier au Temple le 8 juin 1795, parmi les chérubins. Le poète, tel un orateur *euphantasiôton*, c'est-à-dire doué d'une bonne imagination et incarnant littéralement celui dont il embrasse la cause²⁷⁷, endosse la voix du supplicé qui s'adresse aux anges. La simplicité de la plainte de l'enfant, contrastée avec son haut rang social et presque métaphysique

274 Victor Hugo, « Les Vierges de Verdun », *ibid.*, p. 298-299.

275 « Du mépris qui le couvre acceptez le partage, / Souillez-vous d'un forfait, l'infâme aréopage / Vous absoudra de vos vertus ! [...] Coupables de piété pour des Français fidèles, / Vous n'auriez pas voulu, devant des lois cruelles, / Nier un si noble forfait ! » (*ibid.*, p. 300-301)

276 *Ibid.*, p. 301.

277 Juliette Dross, « De l'imagination à l'illusion : quelques aspects de la *phantasia* chez Quintilien et dans la rhétorique impériale », art. cit., p. 273.

– puisqu’il est comparé à Jésus – produit un pathos de pitié et d’attendrissement, renforcé par le contraste entre son prétendu « crime » et son « berceau » :

Car vous ne savez point quelle était ma misère !
 Chaque jour dans ma vie amenait des malheurs ;
 Et, lorsque je pleurais, je n’avais pas de mère
 Pour chanter à mes cris, pour sourire à mes pleurs
 [...]
 J’étais proscrit bien jeune, et j’ignorais quel crime
 J’avais commis dans mon berceau.²⁷⁸

Nombre de poèmes cèdent la voix aux personnages royaux persécutés, le poète se faisant le porte-parole des Bourbons restaurés. Mais il ne s’arrête pas à la consolation politique. Dans le genre de la consolation religieuse, Hugo revisite l’éloquence biblique en se drapant en prophète et en dévoilant l’avenir de la France. Parfois, l’énonciation prophétique est reléguée à d’autres personnages, comme dans l’ode « Vision » : « Voici ce qu’ont dit les prophètes, / Aux jours où ces hommes pieux / Voyaient en songe sur leurs têtes / L’Esprit Saint descendre des cieux. »²⁷⁹ En revanche, dans l’ode « À M. Alphonse de L. » (1825), la prophétie est associée à l’auteur des *Méditations poétiques*. Ainsi, Hugo se distancie de cette parole inspirée : « Mais qu’importe ! accomplis ta mission sacrée. / Chante, juge, bénis ; ta bouche est inspirée ! / [...] Moi, fussé-je vaincu, j’aimerai ta victoire. »²⁸⁰ Cette distribution des rôles est significative : c’est Lamartine le prophète, celui qui est inadapté à la société du XIX^e siècle, frivole et lascive, qui cherche dans la poésie la riante fable mythologique (« Nous aimons qu’on nous charme en des chants bucoliques²⁸¹ »). Hugo délaisse son « luth », il doute de l’inspiration prophétique. Le poème s’ouvre sur ce constat de doute et d’impuissance : « Abritons mon navire. / Ne livrons plus ma voile au vent qui la déchire. / Cachons ce luth. Mes chants peut-être auraient vécu !... »²⁸². Ce désenchantement est même antérieur à 1825 : « Le Dernier Chant » (1823) exprime l’adieu du poète à la veine prophétique :

278 Victor Hugo, « Louis XVIII », *op. cit.*, p. 308.

279 Victor Hugo, « Vision », *ibid.*, p. 328. Cette relégation de la parole à des prophètes en 3^e personne et qui seraient difficilement assimilables avec le sujet lyrique lui-même rend plus complexe la scénographie auctoriale du poète missionnaire dont parle José-Luis Diaz (*L’Écrivain imaginaire, op. cit.*, p. 356-357) qui semble identifier dans son analyse du poème le sujet lyrique et les paroles des prophètes rapportées en discours direct, entre guillemets.

280 Victor Hugo, « À M. Alphonse de L. », *ibid.*, p. 372.

281 *Ibid.*, p. 371.

282 *Ibid.*, p. 367.

En vain j'ai fait gronder la vengeance éternelle ;
 En vain j'ai, pour fléchir leur âme criminelle,
 Fait parler le pardon par la voix des douleurs.
 Du haut des cieux tonnans, mon austère pensée,
 Sur cette terre ingrate où germent les malheurs,
 Tombant, pluie orageuse ou propice rosée,
 N'a point flétri l'ivraie et fécondé les fleurs.²⁸³

Le XIX^e siècle s'est avéré être la biblique terre vaine : nulle modalité d'adresse, ni la pluie orageuse (le mode prophétique), ni la propice rosée (le mode plus doux, consolant ou instructif) n'ont su se faire audibles auprès des récepteurs.

La visée persuasive de cette poésie est claire : il s'agit de condamner les révolutionnaires et louer la monarchie restaurée, comme Hugo l'a explicité dans la première préface des *Odes*. Ainsi s'explique l'inscription de la plupart de ces poèmes dans la logique de l'éloge ou du blâme, puisque la parole de gloire est souvent accompagnée de la parole de mépris ou de haine. Le poète, « armé de sa lyre », non seulement « console » et « célèbre », mais aussi « imite » les héros²⁸⁴ : sa parole tend à se transformer en une action politique. C'est une tendance propre à toute une production thuriféraire d'époque : le topos d'enthousiasme traduit une véritable volonté d'action politique²⁸⁵. Indigné et véhément, le poète tonne contre les « bourreaux qu'on célèbre » ; par ses chants, il veut « venger la cause des morts »²⁸⁶. Signe du sacre en ébullition, les ambitions deviennent de plus en plus grandes puisqu'il s'agit non seulement de célébrer, mais aussi de devenir soi-même un héros.

L'ode monarchique, ainsi que la veine humanitaire explorée par Hugo quelques années plus tard, dotent la voix du poète d'un surplus de force, c'est là aussi que celle-ci se rapproche le plus du modèle oratoire défini non seulement comme représentation du discours, mais aussi comme discours agissant. Le désir de l'action peut s'énoncer sur le mode nostalgique comme dans l'ode « À mon père » où Hugo rêve d'échanger la lyre contre l'épée de son père, général sous Napoléon. Pareillement dans l'ode « À la colonne de la place Vendôme » se lit sa relative déception : « Nous froissons dans nos mains, hélas ! inoccupées / Des lyres, à défaut d'épées ! / Nous chantons, comme on combattrait »²⁸⁷. Les mêmes regrets de l'impossibilité d'une prise d'action

283 Victor Hugo, « Le Dernier Chant », *ibid.*, p. 365.

284 Victor Hugo, « Le poète dans les révolutions », *ibid.*, p. 293.

285 Corinne Legoy, *L'Enthousiasme désenchanté*, *op. cit.*, p. 54-55.

286 Victor Hugo, « Quiberon » [*Odes*], dans *Œuvres poétiques de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 302.

287 Victor Hugo, « À la colonne de la place Vendôme », *ibid.*, p. 399.

efficace ont été exprimés par Vigny et Musset. José-Luis Diaz commente ainsi cette rêverie de la force :

Agir sur leurs semblables : ces écrivains rêvent de sortir de l'ordre du dire pour passer dans l'ordre du faire. Ils veulent retrouver le sens étymologique du mot « poésie ». Mais ils insistent sur la fonction sociale d'une telle action. L'agir prophétique ne peut se contenter de rester une force « illocutoire », il doit devenir « perlocutoire » : s'inscrire dans les faits, changer le monde.²⁸⁸

Les livres ultérieurs des odes de Hugo seront pourtant plus personnels. La fin du troisième livre, avec les pièces comme « À la colonne » ou « Fin », marque une intrusion de la voix qui n'est plus celle des thuriféraires bourbonniens, même si Hugo transfère quelques procédés rhétoriques classiques dans ce langage qui sera bientôt celui du libéralisme politique et esthétique. La subjectivation du discours va jusqu'à la dilution du genre de l'ode qui se rapproche de plus en plus de la ballade. Hugo s'en explique dans la dernière préface des *Odes* auxquelles il a joint les *Ballades*. Ce n'est qu'en 1828, dans la dernière livraison des *Odes*, qu'il osera publier ses poèmes plus personnels composés presque dix ans plus tôt, comme dans le cas de l'ode « Premier soupir » (décembre 1819) qui commémore les fiançailles du poète avec Adèle Foucher. De la même façon, poussant encore plus loin la volonté de déconstruire les codes classiques de la poésie lyrique, dans le cinquième livre des *Odes* (1828) Hugo publie les pièces teintées du frénétisme nodiérien : « La Chauve-souris » (1822) et « Le Cauchemar » (1822). Ce deuxième poème, précédé d'une épigraphe shakespearienne, est consacré à la description d'une effrayante vision nocturne. Tout comme dans le récit de *Smarra* (1821) de Nodier, la scène représente le poète hanté par les mauvais rêves, et une femme innocente qui dort paisiblement à ses côtés. Les souffrances du sujet lyrique sont semblables à celles du protagoniste de la nouvelle de Nodier – le souffle lui manque, un démon s'assoit sur sa poitrine, un monstre ailé lui rit diaboliquement au nez :

Sur mon sein haletant, sur ma tête inclinée,
Écoute, cette nuit il est venu s'asseoir ;
Posant sa main de plomb sur mon âme enchaînée,
Dans l'ombre il la montrait, comme une fleur fanée
Aux spectres qui naissent le soir.
Ce monstre aux éléments prend vingt formes nouvelles
Tantôt d'une eau dormante il lève son front bleu ;
Tantôt son rire éclate en rouges étincelles ;

288 José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire, op. cit.*, p. 353.

Deux éclairs sont ses yeux, deux flammes sont ses ailes ;
Il vole sur un lac de feu !²⁸⁹

Le récit est adressé (« Écoute ») à une femme qui ne connaît pas de mauvais rêves : « Vierge ! ton doux repos n'a point de noir mensonge / La nuit d'un pas léger court sur ton front vermeil. / Jamais jusqu'à ton cœur un rêve affreux ne plonge. »²⁹⁰ Hugo persiste à qualifier ce poème d'« ode », mais ni son imaginaire frénétique, ni son épigraphe romantique, ni finalement le style exubérant et noir ne correspondent plus aux définitions d'un Marmontel et même d'un jeune Hugo, auteur du « Poète dans les révolutions ». Le lyrisme s'ouvre à d'autres inspirations, déconstruisant ainsi l'ancien code rhétorique de l'ode et brouillant les frontières génériques.

La poésie phatique d'Alfred de Musset

À l'opposé de ces voix sérieuses de Lamartine et de Hugo, on retrouve la pratique de la voix comique et moqueuse d'un Alfred de Musset des *Contes d'Espagne et d'Italie* (1829). Le poète met en œuvre le même dispositif énonciatif de l'adresse directe, la même fiction d'un discours dirigé vers un public supposé présent et même engagé dans l'acte de l'énonciation, mais sa pratique d'éloquence poétique s'éloigne de façon beaucoup plus prononcée de la rhétorique classique, encore massivement présente dans les premiers recueils de Lamartine et de Hugo. Premièrement, ses apostrophes sont désinvoltées et dirigées contre toutes les convenances sociales et littéraires de son temps. La conversation mussétienne, parfois franchement chaotique, est tissée de différentes voix qui ne sont pas toujours compréhensibles ni même audibles pour le lecteur. De fait, les deux premiers vers du recueil, ceux de « Don Paez » : « Je n'ai jamais aimé, pour ma part, ces bégueules / Qui ne sauraient aller au Prado toutes seules. » donnent l'impression que le sujet lyrique participe à une conversation déjà engagée auparavant – c'est, comme au théâtre, un début *in medias res* – puisqu'il prend la parole après un autre interlocuteur qui n'est pas défini dans le texte (c'est le sens de la locution prépositive « pour ma part »). D'entrée de jeu cette polyphonie crée un effet discordant et chaotique qui récuse le modèle du grand soliloque romantique. De fait, Musset ne se limite pas à s'adresser à son destinataire – présent, mais réduit au silence ou tout au plus endossant le rôle prévu par le sujet lyrique, comme le faisaient Lamartine admonestant Byron ou Hugo consolant les vierges de Verdun – ; il refuse

289 Victor Hugo, « Le Cauchemar », *op. cit.*, p. 459.

290 *Ibid.*, p. 459.

le monologue, il feint de donner la voix à son lecteur qu'il transforme en un interlocuteur actif²⁹¹.

Dans les nombreux poèmes du recueil *Contes d'Espagne et d'Italie*, l'adresse au lecteur est provocatrice et sollicite une certaine complicité de sa part. Le lecteur est souvent traité en « frère », comme dans « Don Paez » où il est censé vivre à proximité du poète et pouvoir participer aux mêmes événements que lui :

Un mardi, cet été,
Vers deux heures de nuit, si vous aviez été
Place San-Bernardo, contre la jalousie
D'une fenêtre en brique, à frange cramoisie,
Et que, le cerveau mû de quelque esprit follet,
Vous eussiez regardé par le trou du volet,
Vous auriez vu [...]
En y regardant bien, frère, vous auriez pu,
Dans l'ombre transparente, entrevoir un pied nu.²⁹²

Ou de même dans « Portia » :

Ainsi vous l'auriez vu sur ce bras endormi
Mettre un baiser brûlant – puis, tremblant à demi²⁹³

[...] Frère, si vous avez
Par le monde jamais vu quelqu'un de Florence,
Et de son sang en lui pris quelque expérience,
Vous savez que la haine en ce pays n'est pas
Un géant comme ici fier et levant le bras²⁹⁴ ;

Et dans les « Chansons à mettre en musique » :

Avez-vous vu, dans Barcelone,
Une Andalouse au sein bruni ?²⁹⁵

291 Voir Ludmila Wurtz, « La figure du lecteur dans les *Premières poésie* et les *Poésies nouvelles* », dans José-Luis Diaz (dir.), *Alfred de Musset, Poésies, « Faire perle d'une larme »*, Paris, SEDES, 1995, p. 79.

292 Alfred de Musset, « Don Paez », dans *Poésies complètes, op. cit.*, p. 5.

293 Alfred de Musset, « Portia », *ibid.*, p. 61.

294 *Ibid.*, p. 62.

295 Alfred de Musset, « L'Andalouse », dans *ibid.*, p. 73.

Vous connaissez que j'ai pour mie
 Une Andalouse à l'œil lutin,
 Et sur mon cœur, toute endormie,
 Je la berce jusqu'au matin.
 Voyez-la, quand son bras m'enlace.²⁹⁶

De nombreux déictiques (« cet été », « vers deux heures de nuit », « vous » etc.), les hypothèses sur les mœurs quelque peu voyeuristes de ses lecteurs (« mû par quelque esprit follet ») tissent une relation de complicité entre le locuteur et le destinataire de ces poèmes éminemment phatiques²⁹⁷. La formule d'adresse est omniprésente et se décline en plusieurs cas de figure : le poète peut prévoir les réactions d'étonnement du lecteur et y répondre par avance (« N'allez pas, frère, vous en surprendre »²⁹⁸) ou encore jouer avec les attentes et la curiosité du public, en taquinant à travers une anaphore dans « Mardoche » :

Je ne vous dirai pas quelle fut la douairière
 Qui lui laissa son bien en s'en allant en terre
 [...] Je ne vous dirai pas non plus à quelle dame
 Mardoche, ayant d'abord laissé son âme,
 Dut ces douces leçons, [...]
 Je ne vous dirai pas comment, à quelle fête
 [...] – Hélas ! qu'en sais-je
 Que vous ne sachiez mieux, et que vous apprendrais-je ?²⁹⁹

Le dernier poème de la première livraison d'*Un spectacle dans un fauteuil* (1833), « Namouna », est également construit comme une conversation avec le lecteur. Musset inclut les réactions possibles (les paroles, mais aussi les réactions physiologiques) de son auditoire face à un récit licencieux qui commence par une *captatio benevolentiae* provocatrice, à savoir par la description du corps nu masculin :

Quoi ! tout nu ! dira-t-on – n'avait-il pas honte ?
 Nu, dès le second mot ! – Que sera-ce à la fin ?
 Monsieur, excusez-moi – je commence ce conte
 Juste quand mon héros vient de sortir du bain.

296 Alfred de Musset, « Madame la marquise », dans *ibid.*, p. 77.

297 La formule vient d'Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, *op. cit.*, p. 298.

298 Alfred de Musset, « Don Paez », dans *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 5.

299 Alfred de Musset, « Mardoche », dans *ibid.*, p. 89-90.

Je demande pour lui l'indulgence et j'y compte
 [...] Ma lectrice rougit, je la scandalise.
 Mais comment se fait-il, madame, que l'on dise
 Que vous avez la jambe et la poitrine bien ?³⁰⁰

Ce discours entre le poète et sa lectrice (dans la suite, le locuteur est seulement féminin) continue sur le mode de la taquinerie, de l'intimidation et même du défi. Le poète suppose à la femme un amant qui aurait dévoilé au monde ses charmes, il l'assure de la faire asseoir nue chez lui : « Croyez-m'en, belle dame, et, ne vous déplaît, / Si vous m'apparteniez, vous y seriez bientôt. » L'intrigue du poème est lâche, truffée de digressions à caractère phatique et méta-poétique, le sujet lyrique avouant suivre son propre caprice et écrire sans plan :

En vérité, lecteur, je crois que je radote.
 Si tout ce que je dis vient à propos de botte,
 Comment goûteras-tu ce que je dis de bon ?
 J'ai fait un hiatus indigne de pardon ;
 Je compte là-dessus rédiger une note.
 Je suis donc à te dire... Où diable en suis-je donc ?

LXII

M'y voilà. – Je disais [...].³⁰¹

L'histoire des amours de Namouna et de Hassan n'arrive qu'à la toute fin du récit mussétien, et elle est vite délaissée sans avoir vraiment de conclusion. Le poème est en revanche rempli de diverses digressions. Défiant les règles classiques de la *dispositio*, Musset écrit au hasard de ses idées, en mettant en œuvre ce que Gisèle Séginger a appelé la poétique de la disparate³⁰² et du tâtonnement :

Mon premier chant est fait. – Je viens de le lire.
 J'ai bien mal expliqué ce que je voulais dire ;
 Je n'avais pas dit un mot de ce que j'aurais dit

300 Alfred de Musset, « Namouna », dans *ibid.*, p. 239-240.

301 *Ibid.*, p. 252.

302 Gisèle Séginger, « Une poétique de la disparate », dans Sylvain Ledda, Frank Lestringant et Gisèle Séginger (dir.), *Poétique de Musset*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 231-246.

Si j'avais fait un plan une heure avant d'écrire³⁰³.

Le poème et le plan, les héros et la fable,
Tout s'en va de travers [...].³⁰⁴

Le poète donne l'impression de se perdre dans sa propre narration, de l'inventer sur-le-champ et de se laisser guider par la muse capricieuse, allégorisée dans une veine héroïcomique à la fin du premier chant de « Namouna » :

Lecteur, nous allons voir si tu comprends ceci.
Anchise est mon poème ; et ma femme Créuse
Qui va toujours traînant en chemin, c'est ma muse.
Elle s'en va là-bas quand je la crois ici.
Une pierre l'arrête, un papillon l'amuse.
Quand arriverons-nous, si nous marchons ainsi ?³⁰⁵

Le récit n'étant fixé ni prémédité, il tâtonne et procède par négation et hypothèse. Transformant son poème en un véritable *work-in-progress* censé correspondre aux goûts changeants d'époque, le sujet lyrique réfléchit comment décrire son personnage : « Dire qu'il est pacha, / C'est un moyen usé, c'est une maladresse. Dire qu'il est grognon, sombre et mystérieux, / Ce n'est pas vrai d'abord, et c'est encore plus vieux. Dire qu'il me plaît fort, cela n'importe guère. » L'énonciateur veut adapter son récit au public auquel il s'adresse mais il se laisse emporter par sa muse capricante et étourdie : « Je crois qu'une sottise est au bout de ma plume. »³⁰⁶ Paradoxalement, c'est la présence insistante et massive de l'énonciateur qui préserve le poème de sombrer dans une illisibilité et un chaos impénétrables. Elle sert aussi de support pour feindre des querelles et défendre son poème contre les accusations d'incohérence de son personnage. Le poète joue un jeu de rôles, les changements de rôles et les pauses étant soulignés par les tirets :

« Alors, me dira-t-on, c'est vous que vous peignez ;
Vous êtes le héros, vous vous mettez en scène. »
– Pas du tout, – cher lecteur, – je prends à l'un le nez,
– À l'autre le talon, – à l'autre, – devinez.³⁰⁷

303 Alfred de Musset, « Namouna », dans *Poésies complètes, op. cit.*, p. 258.

304 *Ibid.*, p. 268.

305 *Ibid.*, p. 255.

306 *Ibid.*, p. 254.

307 *Ibid.*, p. 243.

Le poète aime aussi à se portraiturer en train d'écrire : sa voix domine à tel point le récit qu'il serait peut-être inapproprié de parler de métalepse, plus ponctuelle que la stratégie d'énonciation globale qui soutient le récit poétique. Voici un exemple de ce portrait du poète en barbouilleur paresseux et fantasque :

Diable ! j'ai du malheur, – encore un barbarisme.

LXXIV

On dit mahométanisme, et j'en suis bien fâché.
Il fallait me lever pour prendre un dictionnaire,
Et j'avais fait mon vers avant d'avoir cherché.
Je me suis retourné, – ma plume était par terre.
J'avais marché dessus, j'ai soufflé de colère
Ma bougie et ma verve, et je me suis couché.

LXXV

Tu vois, ami lecteur, jusqu'où va ma franchise.
Mon héros est tout nu, – moi je suis en chemise.³⁰⁸

La fiction de l'oralité se construit par les adresses directes au locuteur, par le style oral (« Ce qui m'étonne, moi [...] »³⁰⁹), marqué de nombreuses ruptures (« Où voulais-je en venir ? / Je ne sais vraiment pas comment je vais finir. »³¹⁰) et reprises discursives (« Je disais donc. »³¹¹) De même, d'abondants enjambements, opérant également entre les sizains, donnent cette allure du langage parlé et de la prose qui fait fi des nécessités de la versification. Dans « Mardoche » Musset semble vouloir faire concurrence aux hardiesses de versification de Hugo dans *Hernani* :

Henri huit, révérend, dit Mardoche, fut veuf
De sept reines, tua deux cardinaux, dix-neuf
Évêques, treize abbés, cinq cent prieurs, soixante-
Un chanoines, quatorze archidiacres, cinquante
Docteurs, douze marquis, trois cent dix chevaliers,
Vingt-neuf barons chrétiens, et six-vingt roturiers.³¹²

Dans « Namouna », de nombreuses phrases intercalées miment la propension à la digression propre au conte proférée de vive voix et à l'improvisiste. Le poète

308 *Ibid.*, p. 254-255.

309 *Ibid.*, p. 249.

310 *Ibid.*, p. 255.

311 *Ibid.*, p. 246.

312 Alfred de Musset, « Mardoche », dans *ibid.*, p. 98.

souligne avec insouciance le caractère oral de son récit et de l'histoire qu'il n'arrive pas à raconter : « Mais j'ai dit que l'histoire existait, – la voilà. / Puisqu'en son temps et lieu je n'ai pas pu l'écrire, / Je vais la raconter ; l'écrira qui voudra. »³¹³ Le mépris affiché pour l'écriture, synonyme du travail ennuyeux et forcé, est le propre des premiers recueils de Musset. La différence entre le style écrit et le style oral (le sujet lyrique ne fait que « raconter ») devient d'ailleurs un des sujets majeurs de ses poésies autoréflexives. Musset met pleinement à profit la tradition de la littérature orale, racontée dans un cercle étroit d'amis indulgents et complices, ou faussement indignés par les impudicités (que l'on songe à la « Ballade à lune » qui clôt le volume des *Contes d'Espagne et d'Italie*). De fait, le poète met à profit, y compris pour la parodier, la tradition de la littérature-discours définie ainsi par Alain Vaillant :

La littérature-discours était fondamentalement construite sur un modèle rhétorique. Même écrite, imprimée ou donnée à lire, elle était avant tout la mise en forme d'un discours, d'une parole adressée à un destinataire et manifestant une pensée individuelle dont il s'agissait de convaincre le public par les voies d'argumentation.³¹⁴

La poésie de Musset remplit ces conditions à la seule différence qu'elle ne vise pas une argumentation quelconque (même si elle en parodie les procédés) : son but réside dans le pur plaisir de cette conversation littéraire qui déstabilise les codes du genre lyrique en les rapprochant de la prose, des genres mineurs et du langage familier. Ainsi, renonçant à l'unicité et l'univocité du *je* lyrique des mages romantiques, tels Hugo et Lamartine qui, bon gré mal gré, restent fidèles à l'idéal tout classique d'un sujet lyrique porteur d'une voix transcendante, que ce soit celle de la religion ou celle de la politique, Musset invente une nouvelle éloquence légère, bavarde, bigarrée et disparate, une éloquence blagueuse qui ne s'épuise toutefois pas dans le jeu puisqu'elle annonce les nouvelles poétiques du *moi* réfracté et insaisissable. L'apostrophe, l'anaphore, le schéma dialogique – c'est par ces trois figures qu'Alain Vaillant a caractérisé la poétique de la « logorrhée » mussétienne³¹⁵. Le dispositif d'énonciation orale, « à géométrie variable » puisqu'elle ne cesse de chercher et de changer ses interlocuteurs³¹⁶, déconstruit le monolithe de l'éloquence traditionnelle en introduisant dans la poésie une voix instable, multiple, la voix d'un sujet réfracté qui se cherche incessamment à travers son chant, sautant joyeusement du coq à l'âne.

313 *Ibid.*, p. 268.

314 Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 307.

315 Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, op. cit., p. 296.

316 Voir Gisèle Séginger, *Un lyrisme de la finitude. Musset et la poésie*, op. cit., p. 288-292.

Les voix du théâtre

La question de la voix dans le genre dramatique se pose avec peut-être encore plus d'évidence puisque le drame repose sur une *mimésis* qui se fonde principalement sur les discours. Chaque personnage a le droit de s'exprimer de manière différente, le *logos*, l'*ethos* et le *pathos* devant refléter, selon Aristote, les diversités dans les caractères des personnages du drame. Par son essence même, le texte dramaturgique est un genre polyphonique, « apte à faire résonner la diversité des voix qui s'entrecroisent dans l'espace de la communication »³¹⁷. Malgré cette aptitude à exprimer différentes voix, le classicisme français, soutenu par une interprétation politique de la *Poétique* d'Aristote, a restreint les capacités du théâtre à faire résonner la diversité en travaillant sur une homogénéisation du style soutenu tragique. Le système générique du classicisme a exclu, toute une partie de la société de la représentation dans un spectacle théâtral, comme l'a observé Nodier. Les bienséances littéraires étaient des conventions politiques ; les théoriciens de la rhétorique du XIX^e siècle en étaient parfaitement conscients. Ainsi, en 1838, Mathieu Andrieux a noté dans ses *Préceptes d'éloquence* : « Les bienséances oratoires ne sont autre chose que les bienséances sociales transportées dans le discours. »³¹⁸ Le philosophe Jacques Rancière commente ainsi ce phénomène :

La hiérarchie des genres soumettait aussi le style à un principe de convenance : les rois devaient parler en rois et les gens du commun en gens du commun. Cet ensemble de normes définissait bien plus qu'une contrainte académique. Il liait la rationalité de la fiction poétique à une certaine forme d'intelligibilité des actions humaines, à un certain type d'adéquation entre des manières d'être, des manières de faire et des manières de parler.³¹⁹

Le classicisme instaure ainsi une certaine police des voix dans laquelle « genre littéraire » est synonyme de « façon de parler » qui est également une façon d'être dans la société. Le théâtre romantique veut rompre avec les convenances académiques (et politiques, par ricochet) grâce à une différenciation des voix représentées dans le drame, ce qui sera démontré sur deux exemples : celui d'Alfred de Vigny qui veut en finir avec la « politesse » classique et celui de Victor Hugo qui bouleverse la hiérarchie des styles.

317 Pierre-André Rieben, *Délires romantiques*, Paris, José Corti, 1989, p. 31.

318 Mathieu Andrieux, *Préceptes d'éloquence*, *op. cit.*, p. V.

319 Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 18.

Alfred de Vigny contre la Politesse

L'aventure théâtrale de Vigny a commencé par la traduction des œuvres de Shakespeare. Cette rencontre avec le dramaturge anglais a laissé une trace profonde dans la réflexion et la pratique théâtrales vignyennes, et notamment dans sa conception du dialogue théâtral³²⁰. Rappelons encore une fois que selon Vigny, le théâtre doit être écrit pour l'oreille et non pas pour la vue : « On lit avec les yeux, seul, dans le cabinet, un roman, une longue histoire, un livre de sciences, de métaphysique, etc., qui seraient insupportables à entendre ; on écoute la poésie, la tragédie, le discours des rhéteurs ou de la chaire. »³²¹ Le théâtre relève donc du domaine de la parole vive, mais il est aussi une caisse de résonance pour la voix de l'auteur – et c'est ce que Vigny souligne dans sa description des avantages donnés par la scène théâtrale au poète-philosophe :

J'avais quelque chose de pressé à dire au public, et la *machine* dont je vous ai parlé [la machine théâtrale, c'est-à-dire le spectacle] est la voie la plus prompte. C'est vraiment une manière excellente de s'adresser à trois mille hommes assemblés, sans qu'ils puissent en aucune façon éviter d'entendre ce que l'on a à leur dire. Un lecteur a bien des ressources contre nous, comme, par exemple, de jeter son livre au feu ou par la fenêtre : on ne connaît aucun moyen de répression contre cet acte d'indignation ; mais, contre le spectateur, on est bien plus fort : une fois entré, il est pris comme dans une souricière, et il est bien difficile qu'il sorte s'il a des voisins brusques et que le bruit dérange. Dans cet état de contraction, d'étouffement et de suffocation, il faut qu'il écoute. [...] La soirée finie, trois mille intelligences ont été remplies de vos idées. N'est-ce pas là une invention merveilleuse ?³²²

Dans cette description quelque peu cynique des vertus du genre dramatique, le théâtre s'avère une excellente manière de passer en force afin de pouvoir s'adresser à un large public, forcé physiquement d'entendre la voix du poète. Dans une lettre à Alexandre Dumas datant de 1836, Vigny n'hésite pas à appeler le public son « ennemi » et à se réjouir du fait de l'avoir pris en otage durant le spectacle :

320 La conception vignyenne de l'adaptation des discours à la diversité des personnages trouve son modèle dans l'œuvre de Shakespeare. Encore en 1824, dans un article consacré à la traduction du dramaturge anglais par le baron de Sorsum, Vigny admirait la manière dont l'auteur d'*Othello* a su rendre « la différence des langages dans les êtres de la société » (Alfred de Vigny, « Les œuvres posthumes de M. le baron de Sorsum », *La Muse française*, op. cit., p. 63).

321 Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, dans *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny*, t. II, op. cit., p. 1122.

322 Alfred de Vigny, « Lettre à Lord *** », dans *ibid.*, t. I, p. 329-330.

Nous aurons enfin, devant nous, des gens forcés d'entendre de beaux vers, l'ennemi sera en face et ne pourra pas dire, comme d'un livre : je l'ai là, mais je ne le lis pas. Ils seront tous fusillés sur leurs bancs par les acteurs et voilà le bon côté du théâtre, ce doit être notre chaire la plus puissante.³²³

Mais la violence qu'on fait subir à un public incapable de s'enfouir de ce théâtre-« souricière », dans lequel les acteurs « fusillent » les spectateurs avec leurs discours, n'est pas à elle seule suffisante pour se faire comprendre. À cet effet il faut encore convaincre et cela n'est pas possible, selon Vigny, si l'on n'arrive pas à concilier la voix du poète qui enseigne avec les voix individuelles des personnages crédibles et émouvants. Dans l'optique de Vigny, qui malgré tout conçoit le théâtre comme une pédagogie douce, l'instituteur doit être comme Dieu, présent partout et visible nulle part. D'un côté, il faut donner de l'indépendance aux protagonistes et de l'autre côté, poursuivre le projet didactique, chez Vigny l'écriture dramatique étant toujours « au service d'une idée à plaider, d'une philosophie dont il s'agit de persuader le public »³²⁴. Cette double exigence d'individualité et d'exemplarité lors du processus de création dramatique est expliquée par Vigny dans la « Lettre à Lord *** » :

D'abord il prendra dans sa large main beaucoup de temps et y fera mouvoir des existences entières ; il créera l'homme, non comme *espèce*, mais comme *individu*, seul moyen d'intéresser à l'humanité ; il laissera ses créatures vivre de leur propre vie, et jettera seulement dans leur cœur ces germes de passions par où se préparent les grands événements ; puis, lorsque l'heure en sera venue et seulement alors, sans que l'on sente que son doigt la hâte, il montrera la destinée enveloppant ses victimes dans des nœuds aussi multipliés, aussi inextricables que ceux où se tordent Laocoon et ses deux fils. Alors, le créateur trouvera dans ses personnages assez de têtes pour répandre toutes ses idées, assez de cœurs à faire battre de tous ses sentiments, et partout on sentira son âme entière agitant la masse. *Mens agitat molem.*³²⁵

Le mouvement créateur doit donc harmoniser deux tendances contradictoires – le particulier et l'universel, ainsi que faire coexister deux buts complémentaires

323 Alfred de Vigny, « Lettre à Adolphe Dumas, le 9 août 1836 », citée par Amélie Calderone, « La publication de *Quitte pour la peur* dans la *Revue des deux mondes* : théâtre-chaire ou théâtre d'élite ? », dans Sylvain Ledda et Lise Sabourin (dir.), *Poétique de Vigny, op. cit.*, p. 163.

324 Jacques-Philippe Saint-Gérard, *L'Intelligence et l'émotion fragments d'une esthétique vignyenne : théâtre et roman, op. cit.*, p. 127.

325 Alfred de Vigny, « Lettre à Lord *** », dans *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny*, t. I, *op. cit.*, p. 335.

du poète – le *movere* et le *docere*. De fait, pour l'auteur de *Chatterton* la narration théâtrale est de par sa nature rhétorique : elle sert de prétexte à la probation (*probatio*) dans laquelle le spectateur serait amené à tirer lui-même les conclusions philosophiques ou morales de l'histoire qu'il avait vue se dérouler sur scène³²⁶. Mais cette opération logique serait trop faible et trop risquée sans le recours aux émotions des spectateurs, plus enclins à s'émouvoir qu'à philosopher. À cet effet, le poète doit créer des personnages crédibles et touchants, avec toute une biographie dramatique (il « fera mouvoir des existences entières ») pour influencer non seulement la raison, mais aussi le cœur des spectateurs. Manipuler est plus efficace que seulement convaincre. C'est pour cette raison – pour éviter le prêche trop visible et ennuyeux – que le poète doit incarner ses idées philosophiques dans les péripéties individuelles de ses héros. Il y a tout un travail poétique sur la construction dramatique d'une pièce qui pense et qui fait penser : le poète doit choisir un moment propice – *kairos*, évoqué à travers l'allusion à *Laocoon*³²⁷ – qui lui permettrait, « sans que l'on sente que son doigt la hâte », de faire agir la destinée des personnages de façon à les inciter à philosopher et à « répandre toutes ses [du poète] idées ».

Au début de sa carrière dramaturgique, avant de créer ses propres drames et en choisissant de traduire *Le More de Venise*, Vigny a voulu vérifier la possibilité d'adaptation des habitudes scéniques des Français à un nouveau système dramatique dans lequel on remplacerait l'intrigue et la catastrophe par un « tableau large de la vie » et le langage uniformément tragique par un style plus diversifié³²⁸ : « Écoutez ce soir le langage que je pense devoir être celui de la tragédie moderne ; dans lequel chaque personnage parlera selon son caractère, et, dans l'art comme dans la vie, passera de la simplicité habituelle à l'exaltation passionnée ; du *récitatif* au *chant*. »³²⁹ La gamme stylistique du poète doit donc s'élargir et inclure à la fois le style passionné du chant et le style simple du récitatif, sans toutefois aller jusqu'au pathos factice de l'air. Dans cette métaphore empruntée au langage du théâtre lyrique, Jacques-Philippe Saint-Gérard voit le trait principal de la poétique théâtrale vignyenne³³⁰. Pour sa part, Loïc

326 La *probatio* est la quatrième partie d'un discours oratoire : elle vient après l'exorde, la proposition et la narration, et avant la confirmation (péroraison). Dans la *probatio*, l'orateur appelle principalement aux facultés de raisonnement de l'auditoire qui est invité à tirer les conclusions de la narration présentée par l'orateur.

327 Sur la notion de *kairos* – c'est-à-dire « moment propice » – voir Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. par Charles Vanderbourg, Paris, Renouard, 1802, p. 23-27.

328 Alfred de Vigny, « Lettre à Lord *** », dans *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny*, t. I, *op. cit.*, p. 330.

329 *Ibid.*, p. 331.

330 Jacques-Philippe Saint-Gérard, *L'Intelligence et l'émotion...*, *op. cit.*, p. 73.

Chotard rattache cette conception au procès que Vigny fait aux classiques, et particulièrement à Corneille³³¹, qui ne surent éviter l'écueil du théâtre fait pour être lu, et par conséquent touffu de discours froids et interminables. Il importe également de souligner que l'auteur de *Chatterton* n'oppose pas directement, comme le faisaient les auteurs du XVIII^e siècle³³², le récitatif à l'air opératique : le registre de l'air, le plus soutenu et le plus codé, semble exclu de sa pensée théâtrale. C'est le chant qui se hisse au rang, autrefois réservé à l'air, de climax des passions³³³. Le dramaturge préfère donc deux registres moins élevés et moins tragiques que l'air, et qui pourraient correspondre à ce que dans l'ancienne doctrine stylistique on appelle le style humble (le récitatif) et le style tempéré (le chant), procédant à l'exclusion du style noble (l'air). Vigny oppose la tragédie classique où l'on n'entend que la psalmodie monotone du poète, et le drame dans lequel différents personnages parlent de manière simple, franche et adaptée à leurs caractères :

Chaque homme, dans sa conversation habituelle, n'a-t-il pas ses formules favorites, ses mots coutumiers nés de son éducation, de sa profession, de ses goûts, appris en famille, inspirés par ses amours et ses aversions naturelles, par son tempérament bilieux, sanguin ou nerveux, dictés par un esprit passionné ou froid, calculateur ou candide ? N'est-il pas des comparaisons de prédilection et tout un vocabulaire journalier auquel un ami le reconnaîtrait, sans entendre sa voix, à la tournure seule d'une phrase qu'on lui redirait ? Faut-il donc toujours que chaque personnage se serve des mêmes mots, des mêmes images, que tous les autres emploient aussi ? Non, il doit être concis ou diffus, négligé ou calculé, prodigue ou avare d'ornements selon son caractère, son âge, ses penchants.³³⁴

331 Loïc Chotard, « Vigny lecteur de Corneille », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin 1998, n° 3, p. 410-413. Il nous semble cependant que Racine ferait mieux comme la cible de l'attaque, ne serait-ce qu'à cause de l'uniformité de son alexandrin. Corneille quant à lui a eu le courage d'alterner l'alexandrin dans les stances du *Cid*, ce qui lui a d'ailleurs valu une violente critique de la part de d'Aubignac.

332 Voir par exemple Voltaire avec sa « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne » (dans Voltaire, *Sémiramis*, Paris, Le Mercier, 1749).

333 Cette pensée semble influencée par la révolution opératique de Gioachino Rossini : auparavant, l'air fut souvent considéré comme un morceau de bravoure dénoué d'intérêt dramatique (c'est l'avis de Voltaire, par exemple ; *ibid.*, p. 7). Rossini rompt avec l'opposition forte entre l'air et le récitatif, en les rapprochant du chant et en conservant partout de l'intérêt dramatique. C'est pourquoi, semble-t-il, Vigny peut considérer le chant comme le moment climatérique des passions.

334 Alfred de Vigny, « Lettre à Lord *** », *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny*, t. I, *op. cit.*, p. 338.

Partageant les vues d'Alexandre Guiraud et de Charles Nodier sur la réforme du genre théâtral, Vigny rejette l'univocité et l'harmonie stylistiques qui ne sont propres – selon lui – qu'au genre lyrique. Dans le drame, il faut prendre acte des différents modes de vie des personnages qui doivent paraître vrais et persuasifs puisque « montrer l'homme tel qu'il est, c'est déjà émouvoir »³³⁵. Pas de faux héroïsme ni de grandiloquence : Vigny postule que la seule peinture vraie d'un être suffit pour émouvoir et intéresser les spectateurs. Ce qui est contraire au drame moderne avec sa nouvelle conception des caractères et de l'action, c'est la « politesse » classique, c'est-à-dire la bienséance qui ordonne des périphrases au lieu du mot propre :

Pour moi, je crois qu'il ne serait pas difficile de prouver que la puissance qui nous retint si longtemps dans ce monde de convention, que la muse de cette tragédie secondaire fut la Politesse. Oui, ce fut elle certainement. Elle seule était capable de bannir à la fois les caractères vrais, même grossiers ; le langage simple, comme trivial ; l'idéalité de la philosophie et des passions, comme extravagance, la poésie, comme bizarrerie. La politesse, quoique fille de la cour, fut et sera toujours niveleuse, elle efface et aplanit tout ; ni trop haut ni trop bas est sa devise. Elle n'entend pas la nature qui crie de toutes parts au génie comme Macbeth : viens haut ou bas. – *come high or low*!³³⁶

Cette théorie a influencé la pratique théâtrale vignyenne. Ainsi par exemple dans la comédie-proverbe *Quitte pour la peur*, représentée le 30 mai 1833 lors d'une soirée au bénéfice de l'actrice Marie Dorval et jouée conjointement avec les quatrièmes actes de la *Phèdre* de Pradon et celle de Racine³³⁷, Vigny explore un thème qu'il a plusieurs fois traité dans sa poésie : l'infidélité et ses conséquences. Dans *Quitte pour la peur*, contrairement à l'histoire racontée dans « Dolorida » (*Poèmes antiques et modernes*, 1826) par exemple, l'infidélité est réciproque et finalement ne mène pas à la vengeance. Sous une forme légère de comédie badine en douze scènes, une question grave est posée : « A-t-il le droit d'être un juge implacable, a-t-il le droit de vie et de mort, l'homme qui lui-même est attaché par une chaîne étrangère et qui a méconnu ou brisé la chaîne légitime ? »³³⁸ À cette question, qui pourrait d'ailleurs également s'appliquer à l'intrigue des deux *Phèdres* joués avec *Quitte pour la peur*, Vigny répond de

335 *Ibid.*, p. 337.

336 *Ibid.*, p. 336-337.

337 Marie Dorval incarnait l'héroïne de Pradon pendant que Mlle Duchesnoy celle de Racine. Voir Valentina Ponzetto, « Vigny et le genre du proverbe », dans Sylvain Ledda et Lise Sabourin (dir.), *Poétique de Vigny, op. cit.*, p. 148-149.

338 Alfred de Vigny, « Quitte pour la peur », dans *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny*, t. II, *op. cit.*, p. 683.

manière tout autre que les tragédiens du XVII^e siècle, à la fois au niveau de la solution de l'intrigue et au niveau du style adapté : il renonce délibérément au style tragique et les personnages mêmes de son proverbe se débattent contre cette propension au style pathétique du grand genre³³⁹.

De fait, l'intrigue du proverbe, fort simple et soumise à la fonction démonstrative³⁴⁰, se cristallise autour de la question du style. Le mari trompé, le duc de ***, sachant sa femme enceinte de son amant, arrive de Versailles à Paris pour lui en parler. Essayant d'adapter le ton de Voltaire de *Zaïre*, il se voit vite dévoyé par la jeune femme qui ne veut pas emprunter ce ton de tragédie. Cette scène décèle un potentiel méta-théâtral : Vigny ne veut pas se hausser jusqu'au registre tragique, considéré comme faux, pour parler de problèmes d'un ménage. Le duc insiste, il récite un fragment de *Zaïre* – concernant précisément l'infidélité de la femme – mais la duchesse ne joue pas le jeu :

LE DUC : [...] Tenez (nous avons le temps), si vous étiez la belle Zaïre, soupçonnée d'infidélité par Orosmane, le violent, le terrible Orosmane...

LA DUCHESSE (à part. À demi-voix à la cloison) : Ah ! c'est ma mort qu'il a résolue ! [...]

LE DUC : En vérité, madame, c'est le plus généreux des mortels que ce soudan Orosmane ; n'ayez donc pas peur de lui. S'il entrait ici, par exemple, disant avec la tendresse que met Lekain dans cette scène-là :

Hélas ! le crime veille et son horreur me suit.

À ce coupable excès porter sa hardiesse !

Tu ne connaissais pas mon cœur et ma tendresse.

Combien je t'adorais ! quels feux !...

LA DUCHESSE, *se levant et allant à lui* : Monsieur, avez-vous quelque chose à me reprocher ?

LE DUC, *riant* : Ah ! le mauvais vers que voilà ! Eh ! bon Dieu, que dites-vous

339 Lors de la soirée du 30 mai, les spectateurs ont eu affaire à un *paragone* des styles tragique et plus conversationnel, propre au genre de proverbe. Toutefois, ni la programmation de la soirée, jugée trop longue, ni le style de Vigny, jugé trop alambiqué, n'ont remporté de succès auprès du public lors de sa première représentation en 1833. C'est bien Racine qui est sorti gagnant de cette confrontation de l'éloquence classique (*Phèdre*) et romantique (*Quitte pour la peur*). Sur le sujet de la réception de la pièce, voir Valentina Ponzetto, art. cit., p. 149-153 et Amélie Calderone, art. cit., p. 171-175.

340 Dans le genre du proverbe, il s'agit traditionnellement d'illustrer une maxime morale par une courte action scénique, souvent sous forme de devinette à déchiffrer au cours de la représentation. Or, l'ambition de Vigny est beaucoup plus grande : dans *Quitte pour la peur* il questionne, de manière beaucoup plus sérieuse que la plupart des proverbes scéniques de son temps, la nature même de l'institution de mariage, ainsi que les inégalités entre les sexes et la violence inhérente à leurs rapports.

donc ? Ce n'est pas dans la pièce.

LA DUCHESSE, *boudant* : Eh ! monsieur, je ne dis pas de vers, je parle.³⁴¹

Cette réplique « je parle », proférée au deuxième degré d'énonciation théâtrale, crée une parfaite illusion de vérité : en quittant le registre tragique, le personnage semble retrouver la vraie parole, le « degré zéro » du style. Les discours évitent donc l'écueil du langage tragique et boursoufflé. Celui-ci se trouve dénoncé de deux parts. En effet, une fois que la réplique de la duchesse prend l'ampleur de l'éloquence, elle est rapidement tempérée par une remarque ironique du duc : « Ah madame, les beaux yeux que voilà ; aussi éloquents que votre bouche lorsqu'un peu d'agitation la fait parler. – Eh bien ! voulez-vous que je vous explique une chose inexplicable ? Voulez-vous que je fasse du pédantisme avec vous ? »³⁴² La conversation domestique ne prendra donc ni le ton tragique, ni les formes d'éloquence classique : les époux se contentent de demi-mots et d'allusions (ni le mot « adultère » ni « grossesse » ne sont évoqués directement). De cette façon, Vigny croit retrouver la vérité du dialogue domestique : vif, passionné, parfois accusateur, mais restant dans les bornes du style simple.

Cette comédie, considérée comme mineure par Vigny et la critique contemporaine³⁴³, réalise bien le double postulat vignyen : à la fois aborder des questions graves concernant les relations entre les sexes, laisser parler le poète-philosophe, et créer des personnages vrais, indépendants, se servant de leur propre langage. Dans *Chatterton* (1835), Vigny poursuivra le même but avec encore plus d'adresse et de réussite scénique. Son plaidoyer en faveur des poètes misérables, traqués par la société matérialiste et bourgeoise, s'il n'a pas été entendu par les puissants eux-mêmes, a au moins touché les spectateurs³⁴⁴.

Victor Hugo et « un langage qui n'a pas de nom »

Nous l'avons déjà signalé à propos de la conception nodiérienne de l'éloquence romantique : Victor Hugo introduit sur scène des personnages populaires qui autrefois n'avaient pas droit à une parole sérieuse, proférée hors du registre comique. Chez Hugo, ce ne sont pas les rois ou les cardinaux, mais la courtisane Marion Delorme, le bouffon Triboulet et le laquais Ruy Blas qui occupent le devant de la scène. Hugo procède à un renversement

341 Alfred de Vigny, « Quitte pour la peur », *op. cit.*, p. 709-710.

342 *Ibid.*, p. 713.

343 Jacques-Philippe Saint-Gérard, *L'Intelligence et émotion...*, *op. cit.*, p. 117.

344 L'accueil de la pièce fut favorable, surtout auprès des romantiques comme Musset. Cette question reviendra dans la troisième partie de cette étude.

des hiérarchies des langues et des personnages, abondamment commenté à la parution de ses pièces et dans la critique académique³⁴⁵. La censure l'a bien vu, le mélange des styles dans *Hernani* est dangereux et irrecevable : « Cette pièce abonde en inconvenances de toute nature. Le roi s'exprime souvent comme un bandit, le bandit traite le roi comme un brigand. La fille d'un grand d'Espagne n'est qu'une dévergondée. »³⁴⁶ La hiérarchie des styles est renversée de fond en comble : la famille royale ne tient plus un langage approprié à son rang et le bandit fait preuve de vertus proprement royales. Comme l'a noté Florence Naugrette, c'est l'inadéquation des discours, des comportements et des caractères qui choque le censeur Brifaut³⁴⁷. Le dramaturge refuse de recourir à la parole bourgeoise du drame pseudo-populaire et du mélodrame à la Pixérécourt dans lequel le peuple apparaissait toujours comme niais³⁴⁸. Le langage expressif de Marion Delorme, quoiqu'empruntant à la phraséologie mélodramatique, est beaucoup plus explosif : il ne se produit pas dans le silence de la maison bourgeoise, mais dans la rue et dans la chambre du roi. Ainsi, grâce au nouveau système dramatique, la parole, les sentiments et les actions de la courtisane deviennent intelligibles, pour reprendre la formule de Jacques Rancière³⁴⁹, parce qu'ils accèdent à l'espace public figuré sur la scène théâtrale. Même si la parole de Marion Delorme reste une parole profondément et douloureusement inefficace³⁵⁰, c'est elle qui est au centre de l'intrigue. Choquant non seulement par ce renversement dans la dignité traditionnelle des rôles, le langage des personnages pêche aussi aux yeux des critiques par son prosaïsme, qui est aussi sa grande nouveauté. Dans son pamphlet antiromantique, Antoine Jay s'emportait contre ce « langage qui n'a pas de nom » qu'il perçoit dans *Hernani* :

Il n'y a de nouveau dans *Hernani* qu'un langage qui n'a pas de nom. Ce langage fait mentir la définition du maître de philosophie de M. Jourdain, qui prétendait qu'on ne peut parler qu'en prose ou en vers. Le style d'*Hernani*, comme celui de *Cromwell*, est une espèce de jargon bâtard qu'on ne sait comment qualifier, qui n'a ni la mesure du vers, ni le mouvement naturel de la prose.³⁵¹

345 Voir la thèse d'Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, Paris, José Corti, 1974.

346 Cité par Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001, p. 80-81.

347 Florence Naugrette, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue Internationale de Philosophie*, PUF, 2011-1, n° 255, p. 34.

348 Anne Ubersfeld, *Paroles de Hugo*, Paris, Éditions sociales, 1985, p. 39.

349 Jacques Rancière, *Politique de la littérature, op. cit.*, p. 18.

350 Voir l'étude de *Marion Delorme* dans la troisième partie de cette étude.

351 Antoine Jay, *La Conversion d'un romantique, manuscrit de Jacques Delorme*, Paris,

Ce langage « qui n'a pas de nom », « bâtard » et hétéroclite est non seulement romantique, mais aussi réaliste. De fait, selon Philippe Dufour, le réalisme romantique réside en une introduction violente et contrastée de plusieurs langages au sein d'un ouvrage³⁵². La polyphonie énonciative ainsi obtenue contribue à l'« effet de réel » escompté par les romantiques. Cette remarque est transposable sur le théâtre hugolien, et notamment sur sa pièce la plus monstrueuse, à savoir *Cromwell*, publiée en 1827.

Cromwell est une pièce-monstre, pièce-manifeste, pièce-outrage à toutes les règles du théâtre classique, une pièce qui ose parler du régicide sur un ton principalement comique, une pièce enfin dont la fameuse préface a fait oublier un peu le drame annexe. Guy Rosa a déjà remarqué cette inadéquation entre les affirmations de la préface et la pratique littéraire de l'écrivain : « La célébrité de l'une [de la *Préface*] et l'oubli de l'autre [de la pièce] ont en effet accrédité l'idée que la pièce redouble inutilement la *Préface*. Le contraire serait plus vrai. »³⁵³ Le décalage entre la théorie et la pratique est particulièrement visible dans l'approche hugolienne de l'éloquence. Si dans la *Préface* l'auteur déclare vouloir se défaire de toutes les poétiques et « briser tous ces fils d'araignée » dont on a voulu enchaîner le drame, s'il se défend contre cette « torpille classique »³⁵⁴, dans *Cromwell* il n'hésite pas à mettre en mouvement l'ancien appareillage des genres et des discours oratoires – pour mieux les dénoncer et les moquer. Ainsi, avant de trouver une vraie langue neuve du drame moderne, Hugo se contente dans *Cromwell* de détruire par la démesure le système ancien.

Hormis les interludes comiques d'inspiration shakespearienne, la pièce peut être considérée comme un long déploiement de l'éloquence délibérative au sujet du bien-fondé de la décision d'Olivier Cromwell d'accepter la couronne. Sa femme, sa fille, le poète Milton, les orateurs parlementaires et Cromwell lui-même tiennent des discours pour ou contre le retour de la monarchie et le couronnement de Cromwell. C'est cette topique du discours *in utramque partem* qui dessine l'architecture du drame.

Moutardier, 1830, p. 7.

352 Philippe Dufour, « Balzac invente le vrai », dans Catherine Coquio et Régis Salado (dir.), *Fiction et connaissance : essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 209-222.

353 Guy Rosa, « Entre *Cromwell* et sa *Préface* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 81/6, 1981, p. 903. D'ailleurs Hugo était conscient de cette inadéquation puisqu'il soulignait : « On verra du reste à la lire combien il songeait peu à son ouvrage en écrivant cette préface, avec quel désintéressement, par exemple, il combattait le dogme des unités. [...] Son drame rentrerait presque dans les proscriptions classiques. » (Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* » dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 447-448).

354 Victor Hugo, « *Cromwell* », dans *ibid.*, p. 432.

L'éloquence délibérative dans *Cromwell* n'est pourtant pas monolithique. Hugo confronte et caricature les langages de différentes factions, notamment celle des « têtes-rondes » républicains et celle des « cavaliers » royalistes, mais les lignes de partage se dessinent également entre les classes sociales (le peuple *versus* ses représentants) ou entre les sexes. Les disputes entre les têtes-rondes et les cavaliers remplissent tout le premier acte de la pièce – cette surenchère discursive révèle en soi la critique d'une certaine forme d'éloquence en régime théâtral. Les cavaliers représentent l'intérêt de l'ancienne monarchie anglaise, de ce roi Charles exilé à Cologne et qui trame des intrigues politiques à l'aide de ses amis les plus dévoués. Les têtes-rondes défendent quant à eux la cause de la politique puritaine et républicaine, inspirée de la Bible qui prévoyait apparemment le règne d'une centaine de « saints »³⁵⁵ après la destitution du pouvoir du roi anglais. L'éloquence des puritains est un puissant ressort comique de la pièce dans laquelle l'on ne verra jamais de réconciliation entre ces deux factions si opposées. Le langage biblique, truffé d'allusions incompréhensibles pour les cavaliers, amène et prolonge la distension dans ces deux camps qui devraient être unis par le même but politique (destituer Cromwell), mais que tout sépare : la religiosité, la rationalité, les projets du futur gouvernement. Cette incompréhension s'installe dès la première entrevue entre Carr, un tête-ronde, et les conspirateurs royalistes :

CARR

Frères, j'ai bien souffert ! – On m'oubliait dans l'ombre,
Comme des morts d'un siècle en leur sépulcre sombre.
Le parlement, qu'hélas ! j'ai moi-même offensé,
Par Olivier Cromwell avait été chassé ; [...]
Mais enfin le Seigneur me plaint et me relève.
Sur la pierre du temple il aiguise mon glaive.
Il va frapper Cromwell, et chasser du Sion
La désolation de la perte !

LORD ROCHESTER (*bas à Davenant*)

Sur mon nom ! la harangue est fort originale !

CARR

Je reprends parmi vous ma robe virginale.

LORD ROCHESTER (à part)

Tudieu !

355 Davenant pose à Lord Ormond la question sur l'identité de Carr, un des têtes-rondes. Celui-ci lui réplique : « Non, il est millénaire. / Il croit que pour mille ans les saints vont être admis / À gouverner tous seuls » (*ibid.* p. 488). Les puritains eux-mêmes se disputent, de manière tout à fait comique, sur la composition de ce gouvernement des saints (acte I, scène IX).

CARR

[...] Dites-moi, vous étiez d'opinions diverses ?
 Sur quel texte roulaient vos saintes controverses ?³⁵⁶

Le langage du puritain est surprenant et inaccessible à Rochester qui ne tardera pas à se moquer de Carr et à ironiser sur son compte dans les apartés. Il comprend de manière profane les phrases qui concernent la purification spirituelle. À la suite de sa demande et ne mesurant pas encore l'écart qui sépare les deux univers, Rochester présente à Carr son quatrain frivole (puisqu'il c'était le sujet de leurs « saintes controverses »), pièce de poésie qu'il ne pouvait faire apprécier de personne dans le grave milieu des complotiers monarchistes. Carr prend le quatrain encore plus mal : sa harangue contre l'amour terrestre éclate en imprécations, apostrophes et amplifications bibliques qui, à cause de leur nombre et de leur sujet même, transforment son éloquence en une parole comique :

CARR

Démons ! damnation ! injure !
 [...] Fuis ! arrière, édomite ! arrière, amalécite !
 Madianite ! [...]
 Et moi qui l'écoutais comme un esprit divin !
 Au lieu des purs trésors d'un cœur chaste et serein,
 Il me montre une plaie ! [...]
 Une plaie effroyable où l'on voit le papisme,
 L'amour, l'épiscopat, la volupté et le schisme !
 Un incurable ulcère où Moloch-Cupidon
 Verse avec Astarté ses souillures ! [...]
 Vous desséchez mes os jusque dans leur moelle !
 Mais les saints prévaudront ! Votre engeance cruelle
 Ne les courbera point ainsi que des roseaux ;
 Et quand déborderont enfin les grandes eaux,
 Elles n'atteindront pas à leurs pieds !

LORD ROCHESTER

Tu radotes !

À quoi vous serviraient alors vos grandes bottes ?
 S'il ne pleut point sur vous, pourquoi ces grands chapeaux ?

CARR (*avec amertume*)

D'un fils de Zerviah c'est bien là le propos !

356 *Ibid.*, p. 488-489.

Eh oui ! c'est un mage ! un sphinx à face d'homme,
Vêtu, paré, selon la mode de Sodome !³⁵⁷

À plusieurs reprises, Carr recourra à l'imprécation pour dénoncer la frivolité et la concupiscence des royalistes, provoquant d'ailleurs toujours la même réaction : leur rire³⁵⁸. L'attachement hugolien à la diversité des langues théâtrales relève non seulement d'un projet littéraire (provoquer le rire grâce aux contrastes des langages et des caractères), mais aussi d'un projet politique : il s'agit de montrer l'incongruité des arguments, et plus généralement, des querelles des comploteurs, face à un pouvoir absolu et rusé détenu par Cromwell. De fait, il est le seul à manier de façon tant soit peu sérieuse le genre délibératif. Il s'entoure d'orateurs et tout au long des actes IV et V ne cesse d'écouter et de débiter lui-même des discours délibératifs qui, par leur démesure même, parodient les héros du théâtre classique.

Autant Vigny voulait combattre l'artifice du théâtre classique, inventer un style simple, écrire des pièces destinées à être entendues sur scène, autant Hugo force le trait de l'artifice, il compose un drame parfaitement injouable, démesuré et gigantesque, un drame dans lequel les personnages ne cessent de pérorer de manière outrancière et souvent très comique. De fait, rien n'arrête la faconde des cavaliers, des têtes-rondes et Cromwell lui-même : l'intrigue dramatique – qui se résume à la question de savoir si Cromwell sera couronné – passe au second plan et c'est bien l'éloquence qui occupe le devant de la scène. Avec *Cromwell*, le théâtre cesse d'être la mise en discours d'une aventure pour devenir une aventure des discours³⁵⁹, mis à nu, passés au crible du grotesque et bafoués. Ainsi parodiée, l'éloquence délibérative s'avère un puissant ressort dramatique sous la plume de Hugo. Le mélange des genres tant prôné dans la « Préface » ne s'arrête donc pas au seul genre comique et tragique, hérité de Shakespeare ; il inclut également ce genre moins visible mais tout aussi présent qu'est le genre délibératif déterminant l'architecture

357 *Ibid.*, p. 492-493.

358 Voir sa harangue aux courtisans devant la chambre de Cromwell : « Dans cet antre de Baal, où se montre sa face à nu / Où l'on ne voit que loups, histrions, faux prophètes, / Ivrognes, éperviers, dragons à mille têtes, / Serpents ailés, vautours, jureurs du nom de Dieu, / Et basilics portant pour queue un dard de feu ! WALTER (*riant*) : Si ce sont nos portraits, grand merci, monsieur l'homme ! CARR (*s'animant*) : Convives de Satan ! la cendre est dans la pomme ; / Mangez ! – Le peuple est mort, vampires d'Israël ; / Mangez sa chair, la chair des saints élus du ciel / La chair des forts, la chair des officiers de guerre, / La chair des chevaux ! WALTER (*riant plus fort*) : Bon ! le mets n'est pas vulgaire. Ainsi nous avons tous cet honneur sans rival / D'être des basilics qui mangent du cheval ! » (*ibid.*, p. 567-568).

359 Je me sers, en la détournant, de la fameuse définition du Nouveau Roman par Jean Ricardou (1963).

topique du drame. La rhétorique n'est donc pas un obstacle à la création : au contraire, elle se prête à merveille à la reprise parodique qui fait exploser les anciens cadres des genres, des styles et de la bienséance.

Les genres d'éloquence dans le romantisme

Avant d'accepter comme une évidence la thèse, peu controversée, selon laquelle la pratique du mélange des genres serait un trait définitoire de la poésie romantique, il conviendrait d'investiguer la notion même de *genre* au début du XIX^e siècle. Dans une judicieuse remarque, Alain Vaillant a souligné l'impropriété de l'application d'une théorie anhistorique et essentialiste des genres à la réalité textuelle d'une époque révolue. Vaillant avertit que l'historien de la littérature doit se méfier de cette notion :

Sa première préoccupation sera donc de considérer d'un point de vue historique la notion même de genre ainsi que ses applications précises, pour en mesurer la relativité et la variabilité : il vérifiera alors que la littérature a pu aussi bien se passer de « genre » qu'elle a fait de la « littérature » elle-même. Ensuite seulement, il se demandera quelle peut être la signification historique du genre [...], c'est-à-dire en quoi le genre permet (ou non) de mieux comprendre les phénomènes de l'histoire littéraire.¹

De fait, il serait erroné de croire que les classiques et les romantiques se servaient de la notion de genre de manière précise et bien définie, comparable à celle de théoriciens de nos jours. De l'Antiquité² jusqu'au XVIII^e siècle on ne se servait pas de la notion de *genre* pour parler de la tragédie ou de la comédie. Dans les traités poétiques de la Renaissance et du XVII^e siècle on utilisait de préférence les vocables *formes* ou *espèces* de la *poésie* ou du *poème*, conçus comme une catégorie supérieure et englobant ce que nous appelons aujourd'hui *genres*, comme la tragédie, l'épopée ou l'ode. Ce statut logique ambigu (est-ce que l'on parle des genres ou des espèces ?) se mariait pourtant à une approche à la fois normative et essentialiste : les théoriciens décrivaient

1 Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op. cit., p. 134.

2 Platon distinguait les modes de la *mimesis*, Aristote a élargi cette analyse en prenant en compte encore les moyens et l'objet de la représentation (*mimesis*) afin de distinguer les quatre espèces (*eidè*) du poème ; voir Marielle Macé, *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 52-53 et Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989, p. 12 : « Platon ne parle pas de trois genres littéraires, mais de trois catégories analytiques selon lesquelles il est possible de distribuer les pratiques discursives ». Sur ce sujet, voir aussi Gérard Genette, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 109 et Émilie Pézard, « Les genres à l'époque romantique : d'une norme prescriptive à une norme descriptive », dans Mathilde Labbé et Landry Liébart (dir.), *Norme(s) et littérature au XIX^e siècle*, édition en ligne, URL : https://doct19serd.hypotheses.org/files/2014/09/Actes_des_journees_2010-1.pdf.

les formes idéalisées de la poésie à partir de la tradition antique tout en fixant ainsi de nouveaux modèles à suivre. Ernst Cassirer, afin de décrire ce statut curieux des genres dans la pensée classique, recourt à la comparaison avec les physiciens décrivant les choses de la nature :

Les genres et les espèces de l'art ne se comportaient pas en cela autrement que les choses de la nature : ils possèdent pareillement immutabilité, stabilité, forme et destination spécifiques auxquelles rien ne peut ni ajouter, ni retrancher. L'esthéticien n'est pas plus le législateur de l'art que le mathématicien ou le physicien ne sont les législateurs de la nature.³

L'approche classique des genres est tantôt essentialiste et alors on procède comme si les formes poétiques possédaient le même degré d'objectivité que les lignes ou les courbes : le mot crée la chose ; tantôt normative, c'est-à-dire celle qui consiste à prescrire les règles pour la réalisation de chaque genre. Dans ce dernier cas, comme l'a écrit Jean-Marie Schaeffer, les genres modèles servent de mètre-étalon selon lequel on valorise les œuvres ultérieures⁴. D'une manière générale, les théoriciens classiques ne semblent pas très préoccupés de définir la catégorie centrale dont ils se servent⁵. Souvent, au lieu d'articuler les dépendances entre les genres et les espèces, ils se contentent d'une simple énumération empirique des formes de la poésie. Boileau ne procède pas autrement dans son deuxième chant de l'*Art poétique* quand il énumère les formes : idylle, élégie, ode, sonnet, ballade, etc., sans se soucier d'un éventuel principe de classification⁶. Bien qu'il n'ait pas recours au vocable *genre*, Boileau fixe les règles de la tragédie, l'ode ou l'épigramme en les classant selon leur dignité, résultant de la convenance rhétorique entre le sujet et le style. En suivant Aristote, Boileau institue ainsi une hiérarchie des formes poétiques : au sommet l'épopée et la tragédie qui traitent de sujets nobles et graves dans un style élevé, et en bas de l'échelle, l'épigramme et la comédie auxquelles sont

3 Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966, p. 366-367, cité par Françoise Le Borgne, *Rétif de la Bretonne et la crise des genres*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 40.

4 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce que le genre littéraire*, op. cit., p. 33.

5 De fait, ils suivent en cela Platon et Aristote qui eux non plus n'avaient pas forgé de terme englobant les différents types de poésie. Les philosophes parlaient des « modes » de la *mimésis* ou d'une « substance » que l'artiste s'applique à rendre dans une œuvre d'art. De plus, leur approche aux genres n'était pas exhaustive : on sait que la poésie lyrique était exclue des réflexions aristotéliennes, ainsi que le roman, genre bâtard jusqu'au XIX^e siècle (malgré quelques tentatives de théorisation au XVII^e siècle) qui n'acquerra que lentement ses lettres de noblesse.

6 Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce que le genre littéraire*, op. cit., p. 28.

réservés les sujets et le style bas. Les théoriciens classiques se passent donc de la notion de genre tout en fixant la hiérarchie des types de poèmes.

Pour autant, cela ne signifie pas qu'à l'époque le mot *genre* n'existe pas. Du Moyen Âge à l'âge classique, l'appellation générique s'applique non pas à la comédie ou à la tragédie, mais à trois autres partages au sein de la réflexion sur la langue littéraire, ce qui reflète déjà une grande hétérogénéité dans l'approche de la question. Comme l'a remarqué Marielle Macé :

Le Moyen Âge a fondé ses classifications génériques à la fois sur une combinatoire et sur une mise en concurrence de ces divers systèmes : la triade rhétorique (délibératif, judiciaire, épideictique), la triade stylistique (bas, moyen, élevé), qui mêlent peu à peu des critères de contenu aux questions d'élocution, la triade modale (narratif, mimétique, mixte), les distributions thématiques.⁷

Dans les littératures classiques, l'appellation générique convient donc à la réflexion rhétorique, dans le sillage d'Aristote : on discerne alors les genres démonstratif, délibératif et judiciaire. On peut suivre également la tradition platonicienne et prendre en compte le type d'imitation pour obtenir les genres *narrativum*, *activum* (*dramaticum*) et *mixtum*, ou encore parler des genres de style, en suivant la tradition cicéronienne, illustrée par la fameuse « roue de Virgile » ; on discerne alors les genres *humile*, *medium* et *sublime* (*vehemens*), illustrés également par la triade thématique de *pastor otiosus*, *agricola* et *miles dominans*⁸. Les trois possibilités interprétatives, enracinées dans les textes de Platon, d'Aristote ou de Cicéron, coexistent dans la réflexion sur les genres au fil des siècles.

L'analyse des dictionnaires de l'Académie Française⁹ parus entre et 1694 et 1835 montre la prégnance du sens rhétorique (aristotélicien) du vocable *genre*. À côté de la définition stylistique (cicéronienne), la définition rhétorique apparaît dans chaque édition du *Dictionnaire*. L'acceptation littéraire de la notion relève plutôt d'une compréhension familière du mot : *genre* sert alors de synonyme à *manière* et permet d'inventer des formulations comme *genre bizarre*, *genre sérieux* ou, plus tard, *genre romantique*¹⁰. En analysant les dictionnaires

7 Marielle Macé, *Le Genre littéraire*, *op. cit.*, p. 38.

8 Gisèle Mathieu-Castellani, « La notion de genre » dans Guy Demerson (dir.), *La Notion de genre à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 19. Voir Hans Robert Jauss, « Theory of Genres in Medieval Literature », dans David Duff (dir.), *Modern Genre Theory*, New York & Londres, Routledge, 2000, p. 133.

9 Pour une analyse plus détaillée, voir mon article « Les genres rhétoriques dans le roman du premier romantisme : le cas d'Alfred de Vigny », à paraître dans Émilie Pézard et Valérie Stiénon (dir.), *Les Genres du roman au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier.

10 En effet, lors du débat entre les classiques et les romantiques, le mot *genre* sera utilisé de

d'époque, on peut également constater l'absence d'un point de vue global sur la notion en question. Les définitions du mot ressemblent toujours au vieil éparpillement de formes et de styles évoqués dans les poétiques classiques : on n'y voit aucune tentative de coordonner les différentes acceptions du vocable en question, ni d'y mettre de l'ordre ou une quelconque hiérarchie. Les différents types de *genres* coexistent paisiblement dans les dictionnaires et dans la pratique littéraire. Le *genre* renvoie donc à une réalité textuelle fort hétérogène, où se mêlent les acceptions rhétorique, poétique et stylistique, ce qui ouvre la possibilité de divers transferts catégoriels que l'on rencontre effectivement dans la littérature de l'époque. De fait, avant la clarification moderne du concept de genre, il y a déjà un brouillage générique, une transgénéricité fondamentale qui s'opère non seulement à l'intérieur de ce qu'on nomme aujourd'hui des genres poétiques (la tragédie empruntant à la comédie, par exemple), mais aussi entre les genres poétiques et rhétoriques (les tragédies classiques accueillent parfaitement bien les genres rhétoriques). Pour décrire pleinement le phénomène de la transgénéricité romantique¹¹, il faut donc prendre en compte les genres rhétoriques qui faisaient partie du système générique et littéraire que les romantiques ont hérité de la poétique néoclassique.

manière intuitive et bien imprécise, en perpétuant l'opacité sémantique déjà observée dans les siècles antérieurs. Le romantisme lui-même se verra qualifié de *genre*. Les premiers théoriciens du romantisme en France essaient d'opposer le *genre* romantique au *genre* classique : « L'opposition qu'on a voulu mettre entre l'Arioste et le Tasse [...] nous peut donner lieu de comparer le genre romantique avec le genre classique » (Jean Charles Léonard de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, Crapelet, 1819, t. II, p. 156). Quelques années après, les pamphlétaires et la critique académique raillaient les « règles du genre romantique » et le « genre » lui-même (Auguste Louis Philippe vicomte de Saint-Chamans, *L'Anti-romantique ou l'examen de quelques ouvrages nouveaux*, Paris, Le Normant, 1816, p. 3-4 et le discours de Louis-Simon Auger, *op. cit.*, p. 10 et 14). Charles Nodier emploie le terme de « genre romantique », mais pour montrer l'incongruité des critiques qui l'opposent farouchement au « genre classique ». Dans son article « Du genre romantique », paru dans les *Tablettes romantiques* en 1822, Nodier use du terme *genre* dans le sens de *manière* afin de diminuer la distance présumée par les académiciens entre les œuvres romantiques et classiques. Le romantique n'est que le classique des temps modernes. Sur ce sujet, voir aussi Émilie Pézard, « Les genres à l'époque romantique : d'une norme prescriptive à une norme descriptive », art. cit.

11 La transgénéricité peut être définie comme « une expérience de la traverse et de la transversalité de différents genres » (Henri Scepi, « Avant-propos », *La Licorne*, « Les Genres de travers », 2007, p. 8) Un texte « relevant généralement de plusieurs genres, il ne s'agit plus de le classer dans une catégorie – son *appartenance* – mais d'observer les potentialités génériques qui le traversent – sa participation à un ou plusieurs genres – en tenant compte des points de vue tant auctorial, qu'éditorial et lectorial » (Jean-Michel Adam, « Six propositions pour l'étude de la généricité, *La Licorne*, « Le Savoir des genres », 2006, p. 26).

Les genres délibératif, judiciaire et épideictique s'inscrivent de fait dans les œuvres des écrivains romantiques et c'est à l'étude de cet aspect de la transgénéricité romantique que va être consacrée la troisième partie de cette étude. Comme nous l'avons constaté précédemment, l'éloquence à l'époque romantique se crée de nouveaux lieux de parole – ce ne sont plus seulement la chaire, la tribune et le barreau qui fixeraient l'horizon de la pratique rhétorique au XIX^e siècle. En accord avec les lieux recensés précédemment, nous allons étudier les trois genres de l'éloquence romantique dans leurs contextes politique, poétique et amoureux. Il faut préciser d'emblée que le lieu rhétorique, tel que compris ici, est plus qu'avatar d'un thème littéraire. Il définit plus qu'un thème : la position et la stratégie discursives, les moyens de persuasion et le type d'arguments employés. Sans s'y réduire, le lieu détermine le sujet et la façon dont il est traité. Dans les rhétoriques classiques, l'adéquation entre un lieu et un thème relevait d'une évidence : à la tribune, on parlait des affaires publiques, à la chaire – de la religion, au barreau – des affaires judiciaires. Seulement, l'esthétique néoclassique de la fin du XVIII^e siècle elle-même, soucieuse d'une plus exacte adéquation de la théorie à la réalité, a déclenché un processus d'effritement du système de la rhétorique classique. Les romantiques n'y voient que des failles d'une doctrine trop rigide et désuète. Ainsi Nodier, en suivant Marmontel et ses *Éléments de littérature*, a fait le point sur la fragilité des frontières entre les genres de l'éloquence et les lieux :

Les démarcations de différents genres d'éloquence sont bien près de se confondre. Telle question de la tribune appartient à l'éloquence du barreau, par exemple le discours de Mirabeau sur le droit de tester ; telle question du barreau rentre dans les sujets de la tribune, par exemple la défense du Roi. La chaire embrasse les panégyriques et le sermon. Les sermons des ligueurs peuvent même se considérer comme des discours politiques.¹²

Il est significatif que pour décrire la transgénéricité rhétorique Nodier ait recours à deux exemples de discours prononcés pendant la Révolution française. C'est bien ce « chaos » révolutionnaire qui « avait enfanté une seconde fois le monde »¹³. Les différents mariages et contaminations discursives sont désormais possibles. Les genres, les lieux, les thèmes s'entrecroisent et s'écrivent en liberté. Nous avons profité de cet esprit de liberté romantique pour explorer cette nouvelle éloquence romantique. Notre seul regret c'est d'avoir dû nous restreindre et choisir. Il a fallu mettre de côté tel drame de

12 Charles Nodier, *Cours de belles-lettres*, op. cit., p. 81.

13 Charles Nodier, « De la littérature pendant la Révolution, Éloquence de la tribune : la Gironde », art. cit, p. 6.

Musset ou tel roman de Hugo qui auraient très bien servi notre propos. Toutefois, le pari était, d'un côté, de privilégier les œuvres de Charles Nodier parce qu'elles n'ont toujours pas toute la place qu'elles méritent dans l'histoire du romantisme, et de choisir les exemples les plus parlants de la transgénéricité rhétorique de l'autre côté, ce qui nous a conduit à fréquenter de préférence Victor Hugo, maître ès mélange des genres. Dans les analyses qui vont suivre, il ne s'agira pas tant de proposer une interprétation globale d'une œuvre, mais de cerner la façon dont les romantiques incorporaient dans leurs écrits les genres rhétoriques – souvent pour les parodier, mais pas seulement. Le but est aussi d'extraire de la fiction le langage méta-rhétorique dont le fréquent emploi chez les romantiques de l'Arsenal prouverait au besoin leur parfaite connaissance des règles de l'art de bien dire.

L'épidictique

Le genre épidictique est abondamment exploité dans la littérature du premier romantisme en France. À l'origine de nombreuses querelles qui traversent le champ littéraire aussi bien que le champ politique, l'épidictique pointe partout, comme l'a noté ironiquement Cormenin dans *Le Livre des orateurs* :

Non, il n'y a pas de pays où l'on ait fait plus abus en prose et en vers du panégyrique, de l'hyperbole et de l'apothéose. À entendre les sots de l'Institut, tous les académiciens sont des célébrités. À entendre les prostituées, toutes les maîtresses des rois sont des femmes d'une exquise vertu. À entendre les courtisans, tous leurs princes sont un peu au-dessus de Napoléon. À entendre les chambriers du Palais-Bourbon, tous les députés sont des martyrs intrépides de la liberté. À entendre les gens d'Église, tous les prélats sont des petits saints. De telle sorte que nous aurions tous la jubilation de vivre dans un pays de vierges, de génies, de héros, de grands hommes et de bienheureux.¹⁴

Cormenin enregistre la propagation massive du discours d'éloge dans ce siècle du faux-semblant et de la réclame. L'ancien genre épidictique est fréquemment employé dans divers contextes (vie politique, académique et religieuse), mais sa topique a largement évolué. L'esprit républicain a soufflé les vieilles manières de louer. Dans ce siècle d'individualisme, on ne s'attache presque plus aux présages, songes et oracles (*genesis*) qui prédiraient le grand destin ou montreraient la faveur des dieux, moins à la naissance ou la famille (*eugeneia*), et on prime davantage les qualités intellectuelles et morales (*phusis*, *paideia*), physiques (*soma*), la conduite ordinaire (*epitedeumata*), éven-

14 Louis de Cormenin, *Le Livre des orateurs*, op. cit., p. 173.

tuellement les biens octroyés par la fortune (*tukhe*)¹⁵ – signe d’une réussite sociale. L’article de Marmontel montre combien a évolué la conception de l’éloge au XVIII^e siècle et quels *topoi* ont été tout à fait dévalorisés :

Parmi les sources de la louange et de l’invective, que les rhéteurs ont indiqués, il en est où la justice et la raison nous défendent de puiser. On peut, en louant un homme recommandable, rappeler la gloire et les vertus de ses aïeux, mais il est ridicule d’en tirer pour lui un éloge. L’on peut et l’on doit démasquer l’artifice et la scélérateuse des méchants lorsqu’on est chargé par état de défendre contre eux la faiblesse et l’innocence ; mais ce sont eux-mêmes, non leur famille, que l’on est en droit d’attaquer ; et il est absurde et barbare de reprocher aux enfants les malheurs, les vices ou les crimes des pères. Le reproche d’une naissance obscure ne prouve que la bassesse de celui qui le fait. L’éloge tiré des richesses ou le blâme fondé sur la pauvreté sont également faux et lâches. Les noms, le crédit, les dignités exigent le mérite et ne le donnent pas. En un mot, pour louer ou blâmer justement quelqu’un, il faut le prendre en lui-même, et le dépouiller de tout ce qui n’est pas lui.¹⁶

Marmontel fustigeait les mœurs aristocratiques qui s’étaient infiltrées dans le genre de l’éloge, il voulait retrouver la pureté romaine de la louange qui, à l’époque de Quintilien, ne devait concerner que la grandeur des caractères¹⁷. Malgré cette amorce d’une régénération du genre préparée par les Lumières, le XIX^e siècle défigurera quelque peu les mœurs oratoires. Désormais, l’écart entre le mérite et la louange se creuse – ce qu’a observé Cormenin dans la citation évoquée ci-dessus. La vie littéraire obéit de plus en plus à la loi marchande et à la convention tacite entre les membres de divers cénacles qui s’écrient : « Frère, il faut me louer ! »¹⁸, ce que l’on voit notamment lors de la querelle de la camaraderie littéraire, dont les échos se font sentir dans la

15 Pour la topique classique de l’éloge, voir Laurent Pernot, *La Rhétorique de l’éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d’études augustiniennes, 1993, t. I, p. 153-178. À l’époque romantique, on inverse les vecteurs de la louange : c’est la laideur ou même la débauche qui peuvent en être l’objet.

16 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, op. cit., p. 373.

17 « En général, tous les biens qui ne dépendent pas de nous, et qui nous sont départis par le sort, ne sont pas un sujet d’éloge par cela seul qu’on en a été favorisé, mais par l’usage honorable qu’on a su en faire ; car les richesses, le pouvoir, la faveur, étant un puissant véhicule pour le bien comme pour le mal, mettent nos mœurs à la plus sûre des épreuves, et font de nous des hommes plus vertueux ou plus méchants » (Quintilien, *Institution oratoire*, trad. par C. V. Ouizille, op. cit., t. II, livre III, 7, 14, p. 105).

18 Voir Michel Brix, « “Frère, il faut me louer !” Hugo, Sainte-Beuve et la critique », *Cahiers de l’AIEF*, 2005, n° 67, p. 195-209.

presse littéraire et les œuvres elles-mêmes. Mais les romantiques savent également tirer un meilleur profit du décalage entre l'éthique et l'épidictique¹⁹ : ils réhabiliteront des réputations politiques jugées autrefois infréquentables (les orateurs de la Révolution, les conspirateurs de l'Empire), ils mettront à nu l'ossature du procédé rhétorique de la louange pour interroger sa sincérité dans le domaine sentimental.

L'éloge de la parodie, la parodie de l'éloge

En 1836, Cormenin raillait la manie des éloges répandue parmi les membres des académies et à l'Institut. Mais la vraie querelle des louanges littéraires a débuté bien plus tôt dans le milieu des écrivains romantiques, ceux de *La Muse Française* et ceux de l'Arsenal, accusés d'abord par les académiciens, et ensuite par Henri Latouche, de trop donner dans l'admiration et dans la « camaraderie littéraire ». En effet dans les années 1820, la littérature est non seulement l'objet des querelles sur le système dramatique, elle devient aussi le terrain où s'exerce une éloquence partisane, marchande, liée à la réclame – phénomène qui ne fera que gagner en ampleur tout au long du siècle. Dans son article d'octobre 1829 intitulé « De la camaraderie littéraire », Latouche, visant la nouvelle forme de sociabilité romantique, reprochait aux auteurs de trop se louer réciproquement. Le pamphlet s'ouvre sur une constatation paradoxale qui attire tout de suite l'attention du lecteur : « L'amitié est une des calamités de notre époque littéraire. De jour en jour, elle glisse en tous lieux sa partialité plus dangereuse, et peut développer au sein de quelques hommes, réservés peut-être à de brillantes destinées, le sentiment le plus infertile qu'ils puissent cultiver : l'amour de soi. »²⁰ L'amitié cénaculaire dessert la cause même des romantiques parce que la complaisance des camarades mène à la morgue et à la fatuité qui tuent l'inspiration poétique en permettant aux jeunes créateurs de s'endormir sur le « lit de lauriers tout fait »²¹ avant même d'avoir produit une œuvre. Pour sa part, Latouche veut être un vrai ami des

19 Sainte-Beuve a écrit en 1834 : « Mais il y eut là une solution de continuité, une alternation, une interruption profonde dans la manière de juger les hommes et les choses. Les précédentes notions furent ébranlées ou détruites, et des habitudes nouvelles d'un ordre tout opposé s'introduisirent. L'éclat, la force, l'ordre et la grandeur matérielle substituèrent leur ascendant à celui des idées morales qui semblaient à bout [...] » (Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Mémoires de Mirabeau », *La Revue de deux mondes*, Paris, Au bureau de la *Revue de deux mondes*, 1834, t. I, p. 290-291).

20 Henri de Latouche, « De la camaraderie littéraire », *Revue de Paris*, t. VII, 11 octobre 1829, p. 102.

21 *Ibid.*

romantiques en remplaçant les mauvais services que sont les flatteries par une parole dure mais sincère. Dans son pamphlet, Latouche a recours à une *captatio malevolentiae* paradoxale²². Il affirme ne pas s'adresser au public qu'il méprise, mais aux seuls créateurs :

Le public a été mis au monde pour être dupe ; et il le mérite peut-être, à cause de son infaillible disposition à dénigrer ce qui l'amuse ou le touche ; à se venger de toute supériorité par le dédain. [...] Ce n'est donc pas en faveur de ce public distrait, tyran sublime et vulgaire, que nous essayons de stipuler ici : c'est dans l'unique intérêt des arts ; c'est aux seuls poètes que nous nous adressons.²³

Ces insinuations de Latouche sont écrites dans le meilleur style pamphlétaire et recourent à la topique du blâme. Sa position discursive est exotopique²⁴ : il ne fait plus partie du clan romantique, mais il en a fait l'expérience autrefois, ce qui lui permet de mieux percevoir les travers de ce milieu. C'est une parole solitaire, mais fondée sur la vérité et sur la nécessité de nommer le mal gangrénant la littérature contemporaine. Latouche bâtit son ethos sur l'impartialité et le souci du bien commun : il faut préserver la littérature de cette déviance épidictique qui leurre le public sur la valeur des œuvres romantiques et qui, surtout, est nuisible à l'art : « Ce n'est pas nous qui profitons, comme tant d'autres, de cette camaraderie, qui en sommes importunés ; mais le bon sens de tous ceux qui sont plus désintéressés dans la question demande à réagir de toutes parts. »²⁵ Comme l'a observé Anthony Glinoe, Latouche se revêt d'un ethos basé sur la *phronesis*, c'est-à-dire le sens commun qui fait condamner les excès du romantisme tout en se gardant de rejeter l'idée même de l'innovation littéraire²⁶. Se drapant en avance en martyr de la coterie romantique, il se dit conscient des réactions que son pamphlet va susciter et il essaye d'y répondre à l'avance par l'explication de la nécessité de son intervention. Mais un simple rappel à l'ordre se double d'une intention satirique fine et amère.

Latouche dénigre et caricature les romantiques, en les traitant de « princes », de « courtisans », de « charlatans », d'« usurpateurs », d'« agents de [la] bande noire littéraire »²⁷ ou encore, ironiquement, d'« apôtres » :

22 Cette notion a été définie par Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1995, p. 305.

23 Henri de Latouche, « De la camaraderie littéraire », art. cit., p. 102.

24 Pour la définition de l'exotopie, voir Marc Angenot, *op. cit.*, p. 74.

25 Henri de Latouche, « De la camaraderie littéraire », art. cit., p. 103.

26 Anthony Glinoe, *Querelle de la camaraderie littéraire*, *op. cit.*, p. 63.

27 Henri de Latouche, « De la camaraderie littéraire », art. cit., p. 103 et 106.

Il se sera rencontré une petite société d'apôtres, qui, se disant persécutée dans les pratiques d'un nouveau culte, s'est enfermée en elle-même pour s'encourager. Les apôtres se seront aimés ; car on commence toujours par s'aimer dans les catacombes, quitte à devenir ensuite persécuteurs et haineux. [...] Nous sommes parfaitement informés que les immortels sont intolérants et colères. Si vous leur refusez l'adoration, vous êtes Galerius ; si vous exprimez un doute, même en faveur de la syntaxe, vous êtes Dioclétien. Mais pour qui a déjà risqué de déplaire à de plus importants ennemis, l'hésitation de l'égoïsme est bientôt vaincue par le désir sincère d'être utile.²⁸

L'isotopie parodique de la *secte* constitue l'ossature même de cette logique du blâme ; elle reprend les thèmes du poème de Sainte-Beuve « Le Cénacle » paru dans le tome de *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* en avril 1829. Le poète, fervent croyant en cette course commune à la gloire et théoricien de l'esprit cénaculaire²⁹, a comparé le cénacle romantique à des réunions clandestines des premiers chrétiens³⁰, ce que reprend impitoyablement Latouche, pour le railler :

Une congrégation de rimeurs bizarres est devenue un complot pour s'aduler, et quelques confidences d'écoliers qui essayent, une conspiration flagrante contre des illustrations consacrées. Que si vous n'étiez pas doué à un très haut degré de la faculté d'applaudir en face, d'atteindre à l'exaltation d'un enthousiasme à bout portant, de guinder votre ivresse au degré qui produit l'extase, nous ne vous conseillerions pas d'aborder jamais cette réunion qui s'est dit à elle-même que « le siècle lui appartient », qui s'appelle modestement un Cénacle, et trouve dans son sein ses martyrs et ses divinités.³¹

Décidément, les gloires romantiques se sont proclamées trop tôt et en l'absence de vrais mérites littéraires. Latouche a donc pointé du doigt l'exploitation marchande de l'éloquence épideictique. La plupart des romantiques

28 *Ibid.*, p. 106-114.

29 Anthony Glinoyer, « La pensée cénaculaire de Sainte-Beuve », *Cahiers de l'AIEF*, 2005, n° 57, p. 212.

30 « En ces jours de martyre et de gloire, où la hache / Effaçait dans le sang l'impur crachat du lâche / Sur les plus nobles fronts, / Où les rhéteurs d'Athènes et les sages de Rome / Raillaient superbement les fils du Dieu fait homme / Qu'égorgeaient les Nérons, // Quelques disciples saints, les soirs, dans le cénacle / Se rassemblaient, et là parlaient du grand miracle, / À genoux, peu nombreux, / Mais unis, mais croyants, mais forts d'une foi d'ange : / Car des langues de feu voltigeaient, chose étrange ! / Et se posaient sur eux » (Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Le Cénacle », dans *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, *op. cit.*, p. 67).

31 Henri de Latouche, « De la camaraderie littéraire », *art. cit.*, p. 107.

s'est abstenue de toute réplique³². Toutefois, cette polémique s'est inscrite dans la littérature. Charles Nodier a indirectement donné raison à l'auteur du pamphlet dans *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830).

Dans ce roman³³ protéiforme, excentrique et antiromanesque, sans intrigue bien ficelée, il y a pourtant de la place pour la rhétorique épideictique qui se montre sous son aspect à la fois le plus vicieux et le plus comique. Le roman peut se lire comme une satire de la librairie romantique et de ses charlatans de critiques littéraires, une satire qui fonctionnerait comme un antidote aux vices du marché du livre en voie d'industrialisation³⁴. Parmi d'autres excès et manies, c'est notamment l'éloquence épideictique qui constitue la cible de la satire nodiérienne contre les fausses et vaines prétentions des sociétés littéraires d'un côté, et contre la fallacieuse réclame de l'autre côté³⁵. En effet, la caricature de la rage apologétique des tenants et détracteurs de la réforme du système dramatique, telle qu'elle est dépeinte par Nodier, prend un sens plus savoureux dans le contexte des débats qui animent la gent littéraire au tournant des années 1830 : ce sont la querelle de la « camaraderie littéraire » d'un côté et la « bataille romantique » de l'autre côté.

Le but satirique affecte toute la structure de la fable romanesque qui se trouve remplacée par une logique d'allégorie et de parodie³⁶. De fait, plus

32 Voir Anthony Glinoe, *Querelle de la camaraderie littéraire*, *op. cit.*, p. 93-96.

33 Sur l'appartenance générique de cette œuvre, voir Marie-Jeanne Boisacq-Generet, *Tradition et modernité dans Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, Paris, Honoré Champion, 1997. Nous ne pouvons que renvoyer à la riche bibliographie critique de ce roman d'une extrême complexité : Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, *op. cit.*, Jacques Geoffroy (dir.), *Dérision et supercherie dans l'œuvre de Charles Nodier*, Dôle, Éditions de la Passerelle, 2009, Barbara Dimopoulou, « L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier : une "moquerie" romantique », dans Michel Arrous (dir.) *Stendhal, les romantiques et le tournant de 1830*, Paris, Eurédit, 2008, p. 123-144, Marie-Madelaine Fontaine, « Marottes à vendre. Charles Nodier et l'érudition facétieuse », dans Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dir.), *La Pensée du paradoxe : approches du romantisme – hommage à Michel Crouzet*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 443-475, Charles Grivel, « Le Tour de Babel », *Romantisme*, 2007/2, n° 136, p. 15-25.

34 Une violente critique du marché du livre moderne et des chiffonniers littéraires se trouve exprimée dans la brochure de Nodier « Annales de l'imprimerie des Aldes, par M. Renouard », dans *Bulletin du bibliophile*, mai 1835, reproduit dans Charles Nodier, *Critiques de l'imprimerie*, *op. cit.*, p. 55-66.

35 Sur le XIX^e siècle comme le siècle de la réclame, voir le numéro 155 de la revue *Romantisme*. Sur la présence de la rhétorique de l'éloge marchand dans l'*Histoire du Roi de Bohême*, voir Caroline Raullet-Marcel, « *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Une polyphonie journalistique ? », *Cahiers d'études nodiéristes*, 2017/2, n° 4, p. 109-114.

36 Voir Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, *op. cit.*, p. 274-275.

que l'histoire du voyage de trois protagonistes – Don Pic de Fanferluchio, Breloque et Théodore – vers une Bohême tout imaginaire qu'ils n'atteindront jamais, le roman nodierien propose une navigation vertigineuse à travers la littérature, ancienne et contemporaine. Les diatribes de Nodier visent à la fois les romantiques et les classiques. Dans l'histoire loufoque de la marionnette Polichinelle, allégorie du théâtre du XIX^e siècle et sujet des disputes entre Girolamo le romantique et Brioché le classique, on lit toute l'histoire de la dispute sur le genre dramatique de la fin des années 1820 et du début 1830. La façon dont Nodier décrit ce fameux combat entre les classiques et les romantiques insiste surtout sur l'emploi massif, irrationnel ou même tout simplement ridicule, du procédé de la louange par les deux camps adversaires.

Les partisans romantiques de Girolamo ont élaboré tout un protocole de la louange publicitaire servant à défendre la cause de leur théâtre réformé. Nodier démasque ce discours de ruse et de séduction qui accumule à outrance toutes les qualités les plus antithétiques de la marionnette et qui tente de faire coexister noble ascendance et caractère populaire de la marionnette (« Achille du peuple », « Roscius des carrefours »), ce qui illustre d'ailleurs bien les ambitions du mélodrame romantique. Un des narrateurs du roman débite une série d'apostrophes grotesques qui magnifient les qualités de la marionnette :

- O Polichinelle, Fétiche original et capricieux des enfants !
- O Polichinelle, Grottesque Achille du peuple !
- O Polichinelle, Modeste et puissant Roscius des carrefours ! [...]
- O Polichinelle !!! je le répète !
- O Polichinelle, Inépuisable orateur, philosophe imper-
turbable, intrépide et vigoureux logicien !
- O Polichinelle, Grand moraliste pratique, infail-
liblé théologastre, politique habile et sûr ! [...]
- O Polichinelle !!! enfin !³⁷

La longue protase à construction anaphorique finit par une ridicule interjection « enfin ! » qui marque aussi la fin très brusque et plate de la période. L'éloge tourne court, tout comme les tentatives des partisans de Girolamo de libérer Polichinelle des griffes de Brioché, l'inventeur de la marionnette. Brioché, ce savant célèbre, expert en politique, morale, statique et optique, a laissé une théorie théâtrale, instituée en dogme par les universités et les parlements. C'est son « encyclisme intellectuel »³⁸ qui a provoqué une tempête pseudo-argumentative dans le camp des partisans de Girolamo. Dans

37 Charles Nodier, *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, op. cit., p. 204-205.

38 *Ibid.*, p. 210.

le chapitre intitulé significativement *Dissertation*, Nodier reprend et parodie les arguments des romantiques contre le théâtre de Brioché, arguments qui se renferment dans la seule idée d'usure, exprimée à l'aide d'une kyrielle de synonymes :

Mais le théâtre de Brioché était si ridiculement étroit
 (Polichinelle le franchissait d'une enjambée !)
 – Les planches de Brioché étaient revêtues de lambeaux si usés, à peine rajeunies de siècle en siècle [...] Les marionnettes de Briochés étaient si fatiguées,
 Si tronquées,
 Si pratiquées,
 Si critiquées,
 Si attaquées,
 Si gothiquées,
 Si mastiquées [...]
 L'histoire de Polichinelle était si monotone –³⁹

La logique du blâme est tout aussi prévisible et dérisoire que celle de l'éloge. Les partisans de Girolamo n'ont que de synonymes superficiels pour décrire la nouveauté de leur théâtre :

C'est que le devis en est tout neuf ;
 C'est qu'il est construit à neuf ;
 C'est qu'on l'a peint à neuf,
 Badigeonné à neuf,
 Vernissé à neuf,
 Décoré à neuf,
 Tapissé à neuf,
 Ciré à neuf,
 Frotté à neuf,
 Machiné à neuf.
 C'est qu'il est très-profond, très large, très élevé.⁴⁰

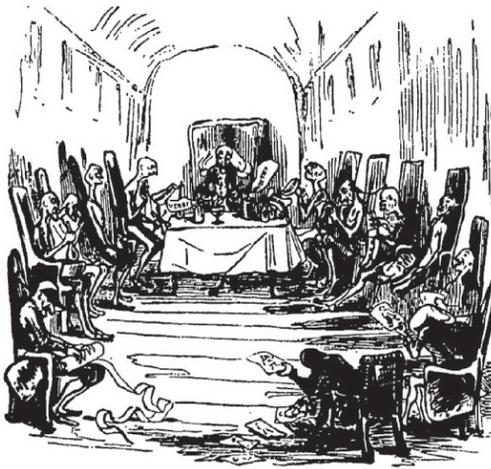
Si les boniments des romantiques ne sont qu'une pauvre rhétorique épideictique, les opinions savantes des académiciens ne valent pas plus : elles pèchent par le même zèle partisan. Nodier renvoie dos à dos la vaine rhétorique de deux camps. Pour résoudre le problème de préséance entre Brioché et Girolamo, les protagonistes du roman se rendent à l'Institut de Tombouctou,

39 *Ibid.*, p. 212-213.

40 *Ibid.*, p. 214-217.

la « perpendiculaire antipode de la capitale de Sapience »⁴¹. Les têtes à perruques de Tombouctou, c'est-à-dire les académiciens locaux, ne peuvent cependant pas trancher le débat puisqu'au moment de l'arrivée des narrateurs du roman, ils sont en train d'analyser la mâchoire de Popocambou-le-Brèche-Dent. Cette circonstance offre à Nodier une occasion de caricaturer l'éloquence académique et, plus généralement, de ridiculiser toute science livresque⁴². La description s'ouvre par les détails des occupations académiques, portraiturees ainsi par Tony Johannot :

Séance de l'Institut de Tombouctou⁴³



La gravure représente des êtres désincarnés, chétifs et fluets. Ce sont les machines parlantes dont la seule utilité est de contenter la passion du roi Popocambou-le-Chevelu pour les têtes vides munies de perruques. Sur l'image, les académiciens sont courbés, quelques-uns semblent dormir, les autres travaillent à un dictionnaire, ce que l'on peut apercevoir grâce aux petites enseignes qu'ils tiennent dans les mains. Le narrateur précise que quelques-uns « criblaient très méthodiquement les mots de la langue dans un sas académique », quelques autres « épiluchaient des pronoms », « vannaient des particules », « écosaient les adverbes ». Il y en avait même un qui « concassait grammaticalement des étymologies latines dans un beau

41 *Ibid.*, p. 221.

42 Sur les détails de cette caricature de Tony Johannot, voir Didier Barrière, *Nodier, l'homme du livre*, *op. cit.*, p. 142-146.

43 Charles Nodier, *Histoire du Roi de Bohême*, *op. cit.*, p. 265. L'image provient du site de Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108013v/f267.image>.

mortier despautérien »⁴⁴. Ainsi, avec une ironie grinçante, Nodier critique les tentatives de l'Institut de Tombouctou – qui ressemble curieusement à l'Académie française autour de 1830 – de purifier la langue (c'est le sens des métaphores culinaires) et d'en donner enfin un dictionnaire parfait⁴⁵. Les travaux académiques sont interrompus par des prestations oratoires décrites selon le modèle de comptes rendus des séances de la Chambre⁴⁶. Nodier propose un pastiche du style du discours d'apparat ouvrant les sessions académiques en le transcrivant selon une métaphore filée qui rapproche l'acte de parole de l'activité culinaire ou gastronomique :

La séance s'ouvrit, suivant l'usage, par un morceau d'apparat qui avait été demandé à la tête la plus oratoirement organisée de l'institut de Tombouctou. On commença par disposer devant l'orateur je ne sais combien de fioles industriellement préparées par le grand abstracteur de quintessences verbales et grammaticales [...]. Il mêla tout délicatement dans un verre de mesure, saupoudra ensuite sa mixtion d'une immense quantité de voyelles, de tropes et de points d'exclamation. Puis [...] il s'ingurgita la potion sonore, et s'en gargarisa éloquemment pendant une bonne heure d'horloge, suivant la formule, aux applaudissements réitérés de l'auditoire.⁴⁷

Les têtes à perruques produisent les discours de manière toute mécanique, en avalant les voyelles, les tropes et les signes de ponctuation. Leur éloquence n'a rien de noble ni de moral : ce n'est qu'un jeu matériel d'éléments de la langue et son hermétisme ne cache que l'absence du sens. Après le discours d'ouverture de la séance, l'orateur péroré sur la classification des « animaux à mâchoires improprement appelées monstrueuses »⁴⁸. Il y a un effet burlesque qui résulte du mélange des registres discursifs amalgamant la forme sérieuse d'une démonstration scientifique et le sujet extravagant des mâchoires animalières.

Dans *Histoire du Roi de Bohême*, Nodier portraiture avec prédilection l'éloquence académique et le genre épideictique. C'est une critique en acte : au lieu de dénoncer les travers du babillage des orateurs de Tombouctou,

44 Charles Nodier, *Histoire du Roi de Bohême*, op. cit., p. 265-266.

45 Nodier attaque à plusieurs reprises ces tentatives académiques de former et de fermer le dictionnaire de la langue française. Voir p. ex. « Dictionnaire général de la langue française », dans Charles Nodier, *Feuilletons du Temps*, op. cit., p. 226 et passim.

46 Sont scrupuleusement notés non seulement le discours, mais aussi les réactions du public, inscrites en italiques comme des didascalies, par exemple : « Attention profonde et soutenue. – Quelques voix de l'amphithéâtre : Écoutez ! Écoutez ! », « Les applaudissements éclatèrent » (Charles Nodier, *Histoire du Roi de Bohême*, op. cit., p. 275-276).

47 *Ibid.*, p. 267-268.

48 *Ibid.*, p. 275.

Nodier choisit la logique de l'excès et s'amuse à amplifier la parole oratoire qui devient la matière même du romanesque excentrique. La parodie nodiérienne fonctionne comme une citation détournée⁴⁹ qui se met au service de la satire dont la cible est clairement perceptible : c'est l'Académie française, le camp des tenants du classicisme, mais aussi celui des romantiques qui pèchent par le même excès de l'épidictique quand il s'agit de légitimer leur esthétique et leurs œuvres. Cette parodie de l'éloge se transforme en un blâme dirigé contre l'inanité des querelles littéraires et, plus généralement, de toute la science. La topique du genre épidictique s'avère ainsi un puissant ressort du comique et de la critique littéraire en acte.

Le panthéon des brigands

L'épidictique romantique informe non seulement les débats sur l'esthétique littéraire. Dans sa variante plus sérieuse il structure également le discours politique, sous forme de louanges et de blâmes concernant les acteurs de la vie politique contemporaine ou passée. De fait, dans les années 1830, on revient souvent aux meneurs de la grande Révolution pour les réévaluer. Les écrivains de l'Arsenal redécouvrent le potentiel détonateur de cette expérience fondatrice du fait politique moderne pour critiquer le nouveau régime bourgeois. Bernard Le Drezen explique ainsi ce besoin du retour à 1789 :

D'un avis à peu près général, la monarchie de Juillet manifeste la faillite de la parole publique. Les discussions à l'Assemblée s'enlisent dans de médiocres finasseries et des questions matérielles oubliant que la fonction principale de la politique est de produire du sens, de proposer à un peuple des valeurs communes et une grille d'interprétation du réel. Face à une telle médiocrité, la valorisation de la parole pleine et puissante des grands ancêtres révolutionnaires prend tout son sens. Hugo participe à cette entreprise de réhabilitation de la Révolution.⁵⁰

Les biographies de ceux qui passaient jusqu'alors pour les pires ennemis de l'ordre public, des fauteurs de troubles et des conspirateurs, se voient réévaluées dans les écrits d'un Nodier ou d'un Hugo qui regardent avec une certaine nostalgie vers le passé. Nous l'avons évoqué dans la première partie de cette étude, l'attitude de Nodier face aux orateurs révolutionnaires était ambiguë dès son *Cours de belles-lettres* (1808). Dans les années 1830, il avance sur cette voie et redécouvre d'autres héros de la période des guerres napoléo-

49 Selon les catégories établies par Daniel Sangsue, Nodier a donc une conception rhétorique de la parodie (Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 15-16).

50 Bernard Le Drezen, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine*, op. cit., p. 58.

niennes. Hugo, pour sa part, rompt finalement avec son monarchisme de jeunesse pour louer l'éloquence de la Révolution à travers le personnage de Mirabeau. *Souvenirs et portraits de la Révolution* ainsi qu'*Étude sur Mirabeau* visent à louer, dans un contexte politique toujours fragile, les acteurs de la Révolution et de la résistance à l'Empire. Si la forme de la louange politique reste assez classique, Nodier et Hugo innovent par le fond d'idées : avec les figures d'anciens bandits, ils forgent un nouveau panthéon républicain.

Étude sur Mirabeau de Hugo

En janvier 1834, dix ans seulement après la parution des *Nouvelles odes* du jeune thuriféraire bourbonien, Victor Hugo publie son *Étude sur Mirabeau*. Dans cet essai, l'auteur se propose un double but : premièrement, réhabiliter la réputation de l'un des orateurs majeurs de la Révolution. Grâce à la distance historique permettant de relativiser le discrédit jeté sur le personnage, on peut en effet de nouveau apprécier Mirabeau, y voir clair dans son œuvre :

[...] aujourd'hui que sa mémoire, si longtemps traînée dans la fange et baisée sur l'autel, a été retirée du Panthéon de Voltaire et de l'égout de Marat, nous pouvons froidement le dire : Mirabeau est grand. Il lui est resté l'orateur du Panthéon et non l'égout. L'impartialité historique, en nettoyant sa chevelure souillée dans le ruisseau, ne lui a pas de la même main enlevé son auréole. On a lavé la boue de ce visage, et il continue de rayonner.⁵¹

Mais derrière cette réhabilitation d'un homme politique il se cache aussi une intention littéraire. Le deuxième but de l'étude hugolienne est d'écrire une nouvelle genèse du romantisme qui ne procéderait plus des enchantements stylistiques d'un Chateaubriand, mais de la rudesse et de l'énergie du langage de l'orateur. Pour Hugo, Mirabeau n'est pas juste un exemple entre mille de cette concordance entre le politique et le littéraire. L'écrivain regarde l'orateur comme un de ses personnages théâtraux, comme un Ruy Blas par exemple. Son imagination métonymique – ou tout simplement épique – transforme l'orateur en un symbole du destin de toute la Révolution : « Mirabeau, ce n'est pas un homme, ce n'est pas un peuple, c'est un événement qui parle. »⁵² Cette définition est notoire : Mirabeau est à la fois un

51 Victor Hugo, *Étude sur Mirabeau*, Paris, Urbain Canel, 1834, p. 56.

52 *Ibid.*, p. 76-77. Ou encore, quand la mort de Mirabeau approche et les Parisiens attendent anxieux devant la porte de sa maison : « ce n'était pas seulement un homme, c'était un peuple peut-être qui allait mourir », *ibid.*, p. 11. Hugo se plaît à multiplier ces phrases tonnantes qui soulignent la grandeur de l'homme providentiel : « Son œuvre, ce n'est pas la république,

événement et une parole, et Hugo consacra toute son attention à ces deux aspects du phénomène du révolutionnaire.

Sur certains points, l'Étude respecte avec fidélité les règles du genre épictique. En conformité avec les préceptes d'un Antoine-Léonard Thomas ou d'un Jean-François Marmontel, Hugo dresse un large portrait de la vie de son héros. Suivant la topique de l'éloge théorisée par les rhéteurs antiques, il divise son discours en trois parties : les origines de Mirabeau (*eugeneia*), son rôle dans l'histoire (*praxis*) et la postérité de son œuvre politique (*ergon*). Quintilien conseillait déjà un éloge en trois temps : « L'éloge des hommes est plus varié [que l'éloge des dieux]. On a d'abord égard aux temps : à celui qui les a précédés, à celui où ils ont vécu ; s'ils ne sont plus, aux événements qui ont suivi leur mort. »⁵³ Et comme s'il écrivait avec son Quintilien sous les yeux, Hugo annonce de la sorte le plan de son ouvrage : « Nous avons essayé de caractériser ce qu'a été Mirabeau dans la famille, puis ce qu'il a été dans la nation. Il nous reste à examiner ce qu'il sera dans la postérité. »⁵⁴ La composition classique en trois parties ne lui est donc pas étrangère, pas plus que la topique du discours de l'éloge.

Conformément au topos de *genesis* (présages, songes et oracles), Hugo cherche les signes de prédestination de Mirabeau⁵⁵ : la grosseur de sa tête, la précocité des idées patriotiques, l'émerveillement de ses maîtres à l'école (prouvé, lettres à l'appui), sa générosité, son noble orgueil, tout annonce le futur destin du grand homme⁵⁶. Outre cette introduction classique, Hugo reprend un autre topos de l'épictique⁵⁷ : comparer l'homme que l'on vante à des figures déjà célèbres, en l'occurrence, à Voltaire, ce qui permet de mieux assoir son autorité dans le panthéon du siècle. L'auteur avance que les missions de deux hommes étaient semblables – détruire le vieux monde et préparer les bases du nouveau – et même si « le temps a été donné à Voltaire par années et à Mirabeau par journées [...] Mirabeau n'a pas moins fait que Voltaire »⁵⁸. Il y a là une certaine gradation fondée sur le principe d'efficacité : le philosophe n'était qu'un homme de progrès, pendant que l'orateur

c'est la révolution » (p. 80), « Cet homme c'était la fin d'une société et le commencement d'une autre » (p. 84).

53 Quintilien, *Institution oratoire*, op. cit., t. II, p. 103.

54 Victor Hugo, *Étude sur Mirabeau*, op. cit., p. 55.

55 « Quand on suit pas à pas la vie de Mirabeau depuis sa naissance jusqu'à sa mort, depuis l'humble piscine baptismale du Bignon jusqu'au Panthéon, on voit que, comme tous les hommes de sa trempe et de sa mesure, il était prédestiné. » (*ibid.*, p. 37)

56 *Ibid.*, p. 39-41.

57 Mathieu Andrieux conseillait « d'embellir les faits par des rapprochements ou par des contrastes » (Mathieu Andrieux, *Préceptes d'éloquence*, op. cit., p. 192).

58 Victor Hugo, *Étude sur Mirabeau*, op. cit., p. 81.

fut un homme de révolution et c'est lui qui répondait mieux à l'appel de son époque. Mirabeau est montré comme un enfant de la Providence dirigeant l'Histoire qui attendait cet *homme-foudre*, *homme-massue* – sobriquets que Hugo se plaît à multiplier tout au long de l'ouvrage.

La comparaison avec Voltaire – déjà toute en faveur de l'orateur – est relevée d'un contraste avec son rival de l'Assemblée nationale, Antoine Barnave. Bien que celui-ci possède les qualités traditionnelles de l'orateur (la mesure, la prudence, un conformisme qui plaît), il n'incarne que la médiocrité de l'« homme de talent » pendant que Mirabeau est un vrai « homme de génie »⁵⁹. La disproportion entre le succès de l'un et les risées qu'essayait l'autre est censée réveiller l'empathie pour ce Mirabeau si injustement dédaigné par ses pairs :

Ces deux hommes, Barnave et Mirabeau, présentaient d'ailleurs un contraste parfait. Dans l'Assemblée, quand l'un ou l'autre se levait, Barnave était toujours accueilli par un sourire, et Mirabeau par une tempête. Barnave avait en propre l'ovation du moment, le triomphe du quart-d'heure, l'applaudissement de tous, même du côté droit. Mirabeau avait la lutte et l'orage. Barnave était un assez beau jeune homme et un très beau parleur. Mirabeau, comme disait spirituellement Rivarol, était un monstrueux bavard. Barnave était de ces hommes qui prennent chaque matin la mesure de leur auditoire ; qui tâtent le pouls de leur public ; qui ne se hasardent jamais hors de la possibilité d'être applaudis. [...] Mirabeau au contraire était l'homme de l'idée neuve, de l'illumination soudaine, de la proposition risquée ; fougueux, échevelé, imprudent, toujours inattendu partout, choquant, blessant, renversant, n'obéissant qu'à lui-même [...]. L'éloquence de Barnave à côté de l'éloquence de Mirabeau, c'était un grand chemin côtoyé par un torrent.⁶⁰

Barnave n'est qu'un flatteur, il cherche un succès facile ; plus que de la vérité, il est soucieux de son auditoire. En revanche Mirabeau risque l'incompréhension : ses idées sont neuves donc difficiles à faire accepter et à applaudir par son auditoire. Il a été jaloué et haï à la tribune, traité de fou, d'assassin, de scélérat, mais pour Hugo, c'est encore une fois le signe de son génie⁶¹. Tel un prophète romantique, il est bafoué par les puissants et chéri par le peuple avec lequel il communique à travers la parole :

59 *Ibid.*, p. 24.

60 *Ibid.*, p. 28-29.

61 *Ibid.*, p. 30-32.

Quand l'orateur souverain, pris d'une subite pensée, montait à la tribune ; quand cet homme se trouvait face à face avec son peuple ; quand il était là debout et marchant sur l'envieuse assemblée, comme l'Homme-Dieu sur la mer, sans être englouti par elle ; quand son regard sardonique et lumineux, fixé, du haut de cette tribune, sur les hommes et sur les idées de son temps avait l'air de mesurer la petitesse des hommes sur la grandeur des idées, alors il n'était plus ni calomnié, ni hué, ni injurié, ses ennemis avaient beau faire, avaient beau dire, avaient beau amonceler contre lui, le premier souffle de sa bouche ouverte pour parler faisait crouler tous ces entassements. Quand cet homme était à la tribune dans sa fonction de son génie, sa figure devenait splendide, et tout s'évanouissait devant elle.⁶²

De manière hyperbolique, Hugo décrit, ou plutôt forge le mythe de Mirabeau se transfigurant à la tribune : son éloquence est irrésistible et toutes les cabales politiques cèdent devant le génie de sa parole. Cette longue amplification vise à un effet : éveiller l'enthousiasme du lecteur. Quintilien le soulignait déjà : « le véritable caractère du panégyrique est d'amplifier et d'orner » pour susciter l'admiration⁶³.

Néanmoins, c'est là que s'arrête la conformité de l'éloge hugolien avec la tradition rhétorique. L'auteur enfreint la règle cardinale du genre qui voulait que l'orateur soit un homme de bien (*vir bonus*). Or, dès la première page de son étude, Hugo présente son personnage comme le dernier des scélérats. Même enfant, Mirabeau était insoumis et turbulent. Fils prodigue, il inquiétait sa famille par ses mœurs déchaînées : il était plongé

[...] dans les frénésies de l'âge passionné, obéré de dettes, perdu de folies, [il] s'était séparé de sa femme, avait enlevé celle d'un autre, avait été condamné à mort et décapité en effigie pour ce fait, s'était enfui de France, puis venait d'y reparaitre, corrigé et repentant, disait-il, et, sa contumace purgée, il demandait à rentrer dans sa famille et à reprendre sa femme.⁶⁴

La syntaxe qui procède par l'adjonction de verbes dépeint bien la frénésie de la vie de cet « homme avorté » dont même la famille ne voulait plus entendre parler. À leurs yeux, c'est un esprit orgueilleux et insubordonné, un vaurien au tempérament méchant et vicieux. En dix ans, de 1781 à 1791, du démon de sa famille il est pourtant devenu dieu de la nation, transféré à sa mort à l'église Sainte-Geneviève, transformée exprès pour lui en Panthéon. Hugo n'hésite pas à citer les témoignages émouvants du deuil de tout un peuple à l'annonce de la

62 *Ibid.*, p. 34-35.

63 Quintilien, *Institution oratoire*, *op. cit.*, t. III, p. 101.

64 Victor Hugo, *Étude sur Mirabeau*, *op. cit.*, p. 1-2.

mort de Mirabeau, ainsi que des documents officiels exprimant la gratitude de la « patrie reconnaissante »⁶⁵. Tout le sublime de l'éloge hugolien naît de ces contrastes entre un homme de rien et le grand homme de la nation.

Ce que Hugo retient du personnage, ce ne sont pas ses engagements ambigus auprès de la cour, ce ne sont pas non plus les suspicions de complot qui pesaient sur lui, et qui auraient rendu l'appréciation du politicien plus problématique, c'est seulement la posture de l'orateur qui a soufflé toutes les vieilles définitions de la rhétorique en forgeant un nouvel idéal :

Probitas, l'orateur doit être sans reproche, M. de Mirabeau est reprochable de toutes parts ; *proestantia*, l'orateur doit être beau, M. de Mirabeau est laid ; *vox amoena*, l'orateur doit avoir un organe agréable, M. de Mirabeau a la voix dure, sèche, criarde, tonnante toujours et ne parlant jamais ; *subrisus audentium*, l'orateur doit être bien venu de son auditoire, M. de Mirabeau est haï de l'assemblée, etc. ; et une foule de gens fort contents d'eux-mêmes concluaient : *M. de Mirabeau n'est pas orateur*. Or, loin de prouver cela, tous ces raisonnements ne prouvaient qu'une chose, c'est que les Mirabeaux ne sont pas prévus par les Cicérons.⁶⁶

Toute la logique de l'appréciation de l'orateur s'en trouve renversée : ce n'est pas *malgré le fait qu'il soit laid qu'il est orateur*, mais bien *parce qu'il est laid qu'il le devient*. Dans ce retournement on lit toute la révolution esthétique et sociale accomplie avec la Révolution. Laid, insubordonné, haï, sans prédispositions physiques pour devenir un orateur – Mirabeau incarne pourtant le nouvel idéal, pris comme un négatif (au sens photographique du terme) de l'ancien idéal cicéronien. Si Mirabeau a enfreint toutes les règles de l'art oratoire, cela signifie pour Hugo que les préceptes étaient tout simplement désuets. Dans ce portrait de l'orateur, on retrouve facilement quelques caractéristiques du romantisme qui s'écrivent à rebours de la définition classique de l'homme éloquent :

Certes, il n'était pas orateur à la manière dont ces gens l'entendaient ; il était orateur selon lui, selon sa nature, selon son organisation, selon son âme, selon sa vie. Il était orateur parce qu'il était haï, comme Cicéron parce qu'il était aimé. Il était orateur parce qu'il était laid, comme Hortensius parce qu'il était beau. Il était orateur parce qu'il avait souffert, parce qu'il avait failli, parce qu'il avait été, bien jeune encore et dans l'âge où s'épanouissent toutes les ouvertures du cœur, repoussé, moqué, humilié, méprisé, diffamé, chassé, spolié, interdit, exilé,

65 *Ibid.*, p. 15. C'est un fragment de la formule inscrite sur le fronton du Panthéon parisien « Aux grands hommes, la patrie reconnaissante », citée par Hugo. Pour la description du deuil après sa mort, voir aussi *ibid.*, p. 50-51.

66 *Ibid.*, p. 19-20.

emprisonné, condamné ; parce que, comme le peuple de 1789 dont il était le plus complet symbole, il avait tenu en minorité et en tutelle beaucoup au-delà de l'âge de la raison, parce que la paternité avait été dure pour lui comme la royauté pour le peuple ; parce que, comme le peuple, il avait été mal élevé ; parce que, comme au peuple, une mauvaise éducation lui avait fait croître un vice sur la racine de chaque vertu.⁶⁷

Il n'y a pas que l'amour, la haine peut aussi rendre éloquent. Le romantisme hugolien privilégie ces orateurs marginalisés qui emportent d'autant mieux l'adhésion du public qu'ils lui sont plus proches, puisque moins idéalisés⁶⁸. Une individualité forte, la souffrance, l'incompréhension, la soumission à une autorité absurde dont il faut impérativement s'affranchir – tous ces traits font de Mirabeau un orateur passionné et chaleureux, non d'une chaleur douce et inoffensive qui endort, mais d'une chaleur incendiaire, la seule qui correspondait à son temps : « Il a la voix rude, parce qu'apparemment le temps de douces voix est passé. Il a la parole tonnante, parce que les événements tonnent de leur côté, et que c'est le propre des grands hommes d'être de la stature des grandes choses. »⁶⁹ Louis de Bonald affirmait que la littérature était l'expression de la société⁷⁰. L'éloquence l'était aussi.

Étonnamment, les maigres prédispositions physiques de Mirabeau sont devenues son grand atout à la tribune. Son action oratoire, étincelante d'une énergie à la hauteur de sa rage, pulvérisait ses adversaires : « il cognait désespérément son ennemi sur les angles de la tribune ; [...] tout mot portait coup, toute phrase était flèche ; il avait la furie au cœur, c'était terrible et superbe. C'était une colère lionne. Grand et puissant orateur, beau surtout dans ce moment-là. »⁷¹ Cette « colère lionne » rapproche Mirabeau des autres parias qui peuplent le théâtre hugolien, tel Hernani, peint lui aussi en « lion superbe et généreux »⁷². L'animalité de Mirabeau se manifeste à la tribune, il est lion et gladiateur à la fois : « il fondait sur lui [son adversaire], le prenait au ventre, l'enlevait en l'air, le foulait aux pieds. Il allait et venait sur lui, il

67 *Ibid.*, p. 20-21.

68 Que l'on songe aux protagonistes de *Bug-Jargal* (voir ci-dessous), à *Claude Gueux* (écrit la même année que *l'Étude sur Mirabeau*) ou, bien plus tard, à Jean Valjean et d'autres protagonistes des *Misérables*.

69 *Ibid.*, p. 22.

70 Sur la fortune de cette formule, souvent employée dans un sens détourné par les romantiques, voir Gérard Gengembre, « Bonald ou l'esthétique sociale de la littérature », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *Romantismes. Esthétique en acte*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009, p. 143-154.

71 Victor Hugo, *Étude sur Mirabeau*, *op. cit.*, p. 70.

72 Victor Hugo, *Hernani*, dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 1229.

le broyait, il le pilait. »⁷³ En effet, Mirabeau parle le mieux non pas dans le calme des passions, mais au faite de la colère et de l'indignation. C'est dans ces moments-là qu'il dépense son énergie sauvage⁷⁴. L'impétuosité de ses discours lui a valu ce portait en bête féroce :

L'irritation la plus violente, loin de disjoindre son éloquence dans les secousses qu'elle lui donnait, dégageait en lui une sorte de logique supérieure, et il trouvait ses arguments dans la fureur comme un autre des métaphores. Soit qu'il fit rugir son sarcasme aux dents acérées sur le front pâle de Robespierre [...] ; soit qu'il mâchait avec rage les dilemmes filandreux de l'abbé Maury, et qu'il les recrachât au côté droit, tordus, déchirés, disloqués, dévorés à demi et tout couverts de l'écume de sa colère ; soit qu'il enfonçât les ongles de son syllogisme dans la phrase molle et flasque de l'avocat Target, il était grand et magnifique, et avait une sorte de majesté formidable que ne dérangeraient pas ses bonds les plus effrénés.⁷⁵

L'isotopie du « lion » est notable. Le discours de Mirabeau est personnifié : le sarcasme rugissant a des « dents » mordantes, la bête mâche des discours des autres et les recrache après, ses syllogismes ont des « ongles » ou plutôt des griffes qui déchirent ses molles victimes. Son action oratoire lui vaut un des plus beaux éloges. Selon Hugo, et contrairement à l'opinion de Rivarol, Mirabeau a été plus grand comme orateur que comme écrivain⁷⁶. Privé de son *actio* pléthorique, le style de Mirabeau est amputé de sa vraie puissance : « Tout dans ces belles harangues aujourd'hui est gisant à terre, à plat sur le sol. [...] Voilà bien le mot ; mais où est le geste ? Voilà le cri, où est l'accent ? Voilà la parole, où est le regard ? Voilà le discours, où est la comédie de ce discours ? »⁷⁷ Le discours privé de la « comédie », c'est-à-dire de l'*actio* oratoire, reste lettre morte. L'énergie de l'orateur ne supporte pas bien l'épreuve de la médiation par l'écriture. Par la force de l'inertie, son style écrit reprend les formes anciennes de l'enflure rhétorique, il est « d'une forme médiocre,

73 Victor Hugo, *Étude sur Mirabeau, op. cit.*, p. 69.

74 Michel Delon décrivait ainsi le bouleversement introduit par l'idée d'énergie dans l'esthétique néoclassique : « Dans les domaines esthétique, philosophique et moral, elle [l'énergie] récuse l'ancien idéal d'équilibre au profit du dynamisme. À la clarté comme valeur suprême succède l'efficacité linguistique et rhétorique ; au dualisme qui sépare le mouvement et la matière succède un monde animé de forces ; à l'homme rationnel succède un être de passion et de désir. Le classicisme avait décomposé l'univers, l'avait mis en pièces puis reconstruit selon un ordre strictement hiérarchique. L'âge de l'énergie bouscule ces catégories » (Michel Delon, *L'Idée de l'énergie...*, *op. cit.*, p. 32).

75 Victor Hugo, *Étude sur Mirabeau, op. cit.*, p. 70-71.

76 « Mirabeau qui écrit, c'est quelque chose de moins que Mirabeau. » (*ibid.*, p. 57-58)

77 *Ibid.*, p. 71-72.

pâteux, mal lié, mou aux extrémités des phrases, sec d'ailleurs, se composant une couleur terne avec des épithètes banales, pauvre en images »⁷⁸. C'est le style oral qui cumule toutes les vertus : il est coulant, naturel, fougueux mais fidèle à la pensée, c'est un « spectacle toujours sublime et harmonieux »⁷⁹. Ainsi Mirabeau incarne littéralement le rêve hugolien de la parole-action, du verbe fait chair, abolissant la solution de continuité entre le langage et la réalité. Mirabeau parle comme Hugo voudrait écrire. On sent dans toute l'*Étude* l'esprit d'émulation et le désir de faire revivre la parole énergétique, galvanisante de l'orateur révolutionnaire. Sainte-Beuve l'a bien vu et il raillait ce narcissisme qui perce à travers le portrait du révolutionnaire :

En nous montrant ce revers de style *pâteux, mal lié, mou aux extrémités des phrases, avec des mosaïques bizarres de métaphores peu adhérentes*, en nous offrant en regard le cachet du grand prosateur et la substance particulière dont est fait le grand style, souple et molle d'abord, et puis figée, lave d'abord, et puis granit, il a peint lui-même sa manière, il a donné l'empreinte et le moule de son procédé.⁸⁰

Hugo s'identifiait à Mirabeau et il le peignait à son image. Jusque dans le récit des persécutions de l'orateur à la tribune, Sainte-Beuve a cru voir Hugo se plaignant de l'insuccès de ses drames⁸¹. Dans la même veine, encore en janvier 1834, Lamennais écrivait à Montalembert : « On dit que, sous le nom de ce grand orateur et de ses adversaires, il se peint lui et les siens. Il est le génie aux prises avec l'esprit. Nous sommes dans le siècle de la vanité et du petit amour-propre, s'il y a un siècle pour cela. »⁸² Quelques années plus tard, Cormenin répétera le même constat : le XIX^e siècle est un siècle de la fanfaronnade et de la promotion de soi⁸³. Sous prétexte d'une étude historique, Hugo a écrit son propre éloge en profitant de la propriété réflexive du genre épictique qui permet à l'auteur d'inscrire en palimpseste son image dans le portrait de l'autre qu'il est en train d'ébaucher. De cette manière, en l'infiltrant par de nouveaux idéaux du romantisme tels que l'énergie et la démesure, Hugo s'est approprié le moule du genre épictique, redorant l'image d'un révolutionnaire avec lequel il s'identifiait.

78 *Ibid.*, p. 61.

79 *Ibid.*, p. 62.

80 Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Mémoires de Mirabeau », art. cit., p. 305.

81 *Ibid.*, p. 300.

82 Félicité Robert de Lamennais, *Lettres inédites de Lamennais à Montalembert*, Paris, Perrin, 1898, p. 242.

83 Louis de Cormenin, *Le Livre des orateurs*, *op. cit.*, p. 173, cité en introduction du chapitre sur le genre épictique.

Souvenirs et portraits de Nodier

Plus subtile quoique toujours présente, la logique narcissique de l'éloge perce également dans les *Souvenirs et portraits* de Nodier. Publiés en 1833 en tant que huitième volume des *Ceuvres de Charles Nodier*⁸⁴, les *Souvenirs et portraits* sont consacrés à l'histoire de la Révolution française et de l'Empire, tels qu'ils ont été vécus par le jeune révolutionnaire et ensuite conspirateur antinapoléonien que fut Nodier. Les *Souvenirs et portraits* empruntent souvent le schéma générique de l'éloge pour décrire des personnalités politiques ambiguës : dans de nombreux chapitres, Nodier loue les conspirateurs et les membres de sociétés secrètes républicaines actives sous Napoléon, dont lui-même faisait partie⁸⁵. La logique discursive de l'éloge l'emporte parfois sur la vérité historique des faits. L'auteur ne s'attache pas à reproduire fidèlement l'histoire, en préférant mêler à son exposé des faits le rêve et des péripéties tout romanesques⁸⁶. De cette manière, Nodier subvertit le précepte rhétorique qui commandait de ne mentionner dans un éloge que ce qui s'inscrit bien dans la logique de la louange, en passant sous silence les pages moins glorieuses d'une vie. Désormais, ce n'est plus seulement la prétéition, mais aussi l'invention qui ont droit de cité dans l'épidictique, même si Nodier se défend quelquefois de l'accusation de l'inexactitude romanesque de ses Mémoires :

Au moment de parler d'Oudet, je sens que ce que j'ai à en dire sera suspect d'enthousiasme et de préventions romanesques à la plupart des lecteurs. J'ai besoin d'affirmer que j'ai repris à froid ces pages depuis si longtemps écrites,

84 Prépubliés en 1831 en deux volumes en tant que *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Levasseur, 1831.

85 En 1815, dans *Histoire des sociétés secrètes de l'armée et des conspirations militaires qui ont eu pour objet la destruction du gouvernement de Napoléon*, ouvrage paru sans nom d'auteur et attribué en partie à Nodier, l'auteur a déjà traité de cette matière. Même s'il s'y défend de composer un « panégyrique » (Gide, Paris 1815, p. 22), la topique de l'éloge régit les portraits des conspirateurs sur la biographie desquels Nodier reviendra une quinzaine d'années plus tard dans ses *Souvenirs et portraits*.

86 Ainsi par exemple Nodier exagère l'importance historique des sociétés secrètes. Brian Rogers constate : « Les Philadelphes et les Méditateurs, associations éphémères, deviennent ensuite le centre d'un vaste réseau clandestin qui aurait pénétré les armées républicaines dans toute la France. Un officier de carrière, Oudet, qu'il a admiré à Besançon, et un membre des Méditateurs, Maurice Quai, qui semble avoir provoqué chez lui des sentiments allant jusqu'à l'adulation, sont transformés en chefs d'un mouvement qui aurait compté des milliers d'adhérents » (Brian Rogers, « Souvenir et mystification », *Europe, revue littéraire mensuelle, Charles Nodier*, n° 614-615, juin-juillet 1980, p. 117.

que je les ai relues avec cette impassibilité que donne une longue insouciance expérimentale, une longue habitude de retour réfléchi et quelquefois dérisoire sur les déceptions de ma jeunesse, une envie sincère de témoigner en faveur de la vérité sur les personnes et sur les choses, et un désintéressement absolu de craintes et d'espérances. [...] C'est bien pénétré de cette obligation consciencieuse, bien loin des allusions admiratives de ma sensibilité de jeune homme [...] que je viens déposer ces derniers hommages [...].⁸⁷

Nodier veut se construire un ethos d'écrivain impartial (« bien loin des allusions admiratives de ma sensibilité »), désintéressé mais bien informé : il a été témoin oculaire des événements qu'il décrit, il a vécu pendant dix ans dans le milieu de conspirateurs antinapoléoniens – c'est du moins ce qu'il affirme dans son portrait du général d'Empire Claude-François de Malet⁸⁸, auteur d'un coup d'État manqué contre Napoléon en 1812. L'éloge de Malet illustre bien comment Nodier réinterprète le genre épideictique politique. Son écriture correspond aux codes du genre redéfinis par Antoine-Léonard Thomas, Jean-François Marmontel et Mathieu Andrieux. Ce dernier, auteur de manuels de rhétorique en usage au XIX^e siècle, a repris l'idée de Thomas et de Marmontel selon laquelle l'éloge ne doit concerner ni la naissance, ni la beauté, ni la richesse qui sont des vertus typiquement aristocratiques et ne conviennent pas à un éloge conçu dans un esprit plus citoyen. Dans *Rhétorique française* et *Préceptes d'éloquence*, Andrieux souligne que « sont louables par eux-mêmes l'amour de l'humanité, le dévouement pour la patrie, les actions héroïques dont l'auteur n'espérait ni avantages ni récompenses, la puissance et les œuvres du génie, la grandeur et la force de l'âme, les vertus publiques et privées »⁸⁹. L'éloge de Malet réalise presque tous ces idéaux.

Premièrement, c'est le dévouement pour la patrie et l'abnégation de soi qui sont mis en relief dans le portrait nodiérien du général Malet. Le fragment s'ouvre par une longue période antiphastique dans laquelle Nodier, paradoxalement, minimise la singularité de son héros :

Ce n'est heureusement pas une chose rare qu'un homme qui désire fermement le bonheur du plus grand nombre, avec l'envie d'y contribuer de ses efforts et de ses sacrifices. Ce n'est pas une qualité introuvable que le jugement qui fait percevoir les moyens les plus praticables d'amélioration dans les affaires publiques, et même que l'esprit d'exécution qui convient le mieux pour les mettre en œuvre. Ce n'est pas un phénomène qu'une pensée hardie servie par des organes actifs, et qui manifeste

87 Charles Nodier, « Souvenirs et portraits », dans *Œuvres complètes de Charles Nodier*, Paris, Renduel, 1833, t. VIII, p. 320-321.

88 *Ibid.*, p. 302.

89 Mathieu Andrieux, *Préceptes d'éloquence, op. cit.*, p. 190.

incessamment malgré tous les obstacles : mais je n'en suis pas moins convaincu qu'il n'y a rien de plus extraordinaire et de plus digne d'attention dans l'histoire de l'esprit humain que l'idéal psychologique d'un conspirateur complet.⁹⁰

Même si la vertu du général ne paraît pas extraordinaire, puisque de nombreux hommes sont magnanimes, pleins de capacités et de dévouement (on devine l'ironie de Nodier), le général Malet fait figure d'exception parce qu'outre toutes ces qualités il est également conspirateur. Ce vocable résonne pour Nodier comme une louange inconditionnelle, à une exception près : le dévouement du comploteur doit être entier et sans arrière-pensée. Par la suite, Nodier explicite ce qui différencie un aventurier du conspirateur idéal :

J'ai vu beaucoup de ces hommes qu'on appelle conspirateurs, et qui font profession, par goût ou par le malheur de leur destinée, de livrer une guerre à l'ordre établi. En retranchant de ce nombre les ambitieux que le désappointement de leurs folles espérances a aigris contre tous les pouvoirs qui se passent d'eux ; les esprits vains et superbes qui s'irritent contre leur nullité, et que le dédain du parti vainqueur ulcère d'un besoin de vengeance incurable ; les aventuriers sans ressources qui embrassent toutes les causes désespérées pour tenir à quelque chose, et qui jouent des chances perdues d'avance pour fatiguer l'obstination de la fortune ; les caractères turbulents que le besoin d'une activité périlleuse consume sourdement, et dont la vie entière n'est qu'un laborieux suicide, varié par quelques péripéties éclatantes, je ne saurais à peine ce que c'est qu'un conspirateur si je n'avais été l'ami de Malet.⁹¹

Un conspirateur tient un peu du bandit romantique : c'est un hors-la-loi qui agit au nom d'une cause noble et juste. Être d'élite, il se démarque des autres aventuriers guidés soit par une basse et prosaïque cupidité, soit par la nécessité impérieuse de mener une vie dangereuse et passionnée. Conspirateur idéal, Malet est désintéressé et pur de toute ambition personnelle. C'est un sacrifice absolu que l'engagement dans une conspiration ou une société secrète ; sinon, on ne devient qu'un spéculateur, un ambitieux ou un fou :

Si l'on examine que ce personnage, comme je le comprends, doit être pur de toute vue personnelle ; car s'il agit dans l'intérêt de sa fortune, ce n'est plus qu'un spéculateur affreux qui joue la vie des hommes à une loterie où il a seul à gagner ; s'il agit dans l'intérêt de son agrandissement, ce n'est qu'un ambitieux qui sacrifie à quelques jouissances passagères de l'orgueil tout l'avenir des nations. Si on ajoute à ce premier trait le trait principal de son caractère, c'est que cette

90 Charles Nodier, « Souvenirs et portraits », *op. cit.*, p. 299-300.

91 *Ibid.*, p. 303.

abnégation n'est pas seulement passive, comme celle qu'on a droit d'attendre des vertus communes, et qu'elle réagit sur les affections les plus innocentes et les plus naturelles ; c'est que, du moment qu'il se lie au projet qu'il a conçu ou accepté, il brise en même temps tous les liens qui l'attachaient ailleurs. Si l'on considère que, pour tout résultat de ses incroyables tentatives, il aboutit au ridicule s'il se laisse abattre par le découragement et la douleur ; au supplice et à l'opprobre s'il échoue, comme cela arrive presque toujours ; à la nullité et à l'oubli s'il réussit, comme cela n'arrive presque jamais [...] ; on conviendra que ce rôle d'une extravagance sublime ne convient qu'à un insensé ou qu'à un grand homme, et que le plus parfait des conspirateurs tient presque également de l'un et de l'autre.⁹²

Malgré les faibles chances de réussite de son projet, Malet a tout consacré à la cause de la république : son engagement relevait de la folie et d'une véritable grandeur. Après ces définitions, Nodier compose un tableau oratoire – le contraire d'un exposé purement historique des faits – de la vie et des œuvres de son héros⁹³. De fait, Nodier ne s'attarde pas à décrire les détails des conspirations contre Napoléon ourdies par Malet. La topique développée dans l'éloge respecte le code rhétorique ancien : Nodier loue l'apparence physique (*soma*), les qualités intellectuelles et morales (*physis*), l'éducation (*paideia*) et le genre de vie menée par le général (*epitedeumata*). La description physique est orientée sur les qualités militaires du général : « Malet n'avait pas une très grande taille, mais elle était bien prise, ample, robuste, imposante. Ses épaules étaient larges et un peu voûtées comme elles le sont ordinairement dans les hommes de race militaire. »⁹⁴ De nombreux détails sur sa physionomie (« narines épanouies d'un cheval impatient et fougueux », « bouche épaisse et proéminente », etc.), son maintien, sa voix, dessinent une figure noble, familière au narrateur. Le topos lié à la famille est réalisé brièvement : Nodier n'attache pas beaucoup d'importance au rang aristocratique du général républicain. Il souligne au contraire ses mœurs simples : « Malet était noble. Je ne sais s'il n'était pas comte. Il avait reçu l'éducation de son rang. [...] En général, il recherchait les gens simples, les habitudes bourgeoises, les conversations d'abandon. »⁹⁵ Il jouissait d'une excellente réputation : elle était tellement pure que même ses ennemis n'ont pu trouver quelque action honteuse dans sa vie. Et Nodier de conclure sen-

92 *Ibid.*, p. 301-302.

93 Selon Andrieux, pour composer un tableau oratoire dans le genre épictique, il faut réduire la vie de l'héros à quelques vertus principales. Ainsi, on évite l'ennui d'une méthode biographique trop conventionnelle (Mathieu Andrieux, *Rhétorique française*, Brunot-Labbé, Paris 1825, p. 23).

94 Charles Nodier, « Souvenirs et portraits », *op. cit.*, p. 304.

95 *Ibid.*, p. 305.

tencieusement, empruntant la phraséologie révolutionnaire : « Malet est le seul martyr de la liberté dont la calomnie ait respecté le tombeau. »⁹⁶

Les qualités morales du général sont également magnifiées par Nodier : « La nature avait formé celui-là pour troubler le sommeil des tyrans. [...] Toutes les facultés de son organisation étaient à l'unisson de cette volonté dominante : une fermeté inflexible, une pertinacité infatigable, une trempe de courage à l'épreuve des persécutions et des tortures, une force physique à rompre du fer. »⁹⁷ Cette éthopée, composée principalement de groupes nominaux (« une fermeté », « une pertinacité », « une trempe de courage » etc.), est bien plus statique que celle de Hugo décrivant Mirabeau à l'aide d'une accumulation de verbes. Ce procédé traduit bien la constance et la gravité du général qui ne s'épuise pas dans des entreprises ou des paroles démesurées. De même, ses opinions politiques, telles que les décrit Nodier, sont pondérées. Malet n'était pas animé par un sentiment de haine ni de vengeance :

Malet avait suivi le mouvement de la révolution avec toute la franchise de son caractère, avec toute la générosité de ses sentiments, en s'indignant contre les excès et les fureurs des parties, et en embrassant d'une loyale estime les opinions les plus opposées au succès de sa cause d'affection, quand elles portaient en elles des garanties évidentes de bonne foi.⁹⁸

Nodier, tout comme Hugo, réutilise les catégories rhétoriques classiques pour louer des conspirateurs et des réfractaires qui, de par la nature même de leur engagement, s'éloignent de l'idéal de l'homme politique. Malet a été perçu comme un ennemi de l'ordre politique, un factieux ourdissant un coup d'État pour lequel il a été fusillé avec ses camarades en 1812. Le domaine moral et politique – et par conséquent tout le genre épideictique qui en est un reflet – a été fractionné par la Révolution. Ceux qui sont nuisibles et dangereux pour les uns sont des héros pour les autres. Dans ses écrits, Nodier soulignait plusieurs fois le relativisme et le perspectivisme historiographiques induits par la Révolution. Cet événement a été une affaire de tout un peuple : l'Histoire a cessé d'être le privilège d'une élite. De cette guerre est né le sentiment d'implication active dans l'histoire qui a instauré la pluralité des vues. Dans les « Préliminaires » aux *Souvenirs et portraits*, Nodier comparait cette nouvelle ouverture perspectiviste de l'histoire à une expérience que l'on vit lors d'un spectacle théâtral :

Dans une révolution, en effet, le domaine des notions historiques appartient à tous comme tout. Chacun ayant pu prendre part aux événements selon ses facultés,

96 *Ibid.*, p. 306.

97 *Ibid.*, p. 303-304.

98 *Ibid.*, p. 309.

chacun a le droit de raconter ce qu'il a fait, selon son talent. [...] Autrement, il n'est personne qui ne puisse faire aussi sa biographie et la lancer hardiment dans les cabinets littéraires. Si votre portier a cinquante ans, et qu'il veuille bien avoir pour vous la complaisance des Calenders borgnes, il vous récitera facilement des aventures dans lesquelles il a figuré comme acteur ou comme témoin, et qui feront pâlir celles de *Cléveland* [sic] et de *l'Infortuné Napolitain*. Les anciens disaient très bien qu'il ne faut pas se plaindre de ses malheurs à Hécube. Ce qui reste de véritablement individuel à l'homme qui écrit sur ces matières, c'est la sensation. Il n'y a rien de plus vulgaire que les faits, et rien sur quoi on s'accorde moins. Parlez à trois personnes d'un drame nouveau : la première n'y a vu que l'exposition, la seconde que la péripétie et la troisième que le dénouement, et vous n'avez peut-être pas remarqué aucune des choses qu'elles y remarquent, si votre voisin était importun, ou si votre voisine était jolie.⁹⁹

Nodier prend acte du relativisme historique, fruit de l'expérience de l'égalité révolutionnaire en matière d'action tout aussi bien que de narration. Désormais, toute histoire n'est que partielle, subjective et impressionniste en quelque sorte. Il n'y a plus de point de vue universel qui prendrait en charge tous les récits de tous les acteurs et bien souvent les récits les plus intéressants ne se trouvent pas chez les historiens officiels. C'est la puissance de la démocratisation. Un des corollaires du perspectivisme, c'est la possibilité d'écrire une contre-histoire, une histoire dans laquelle les bandits figureront en héros, et c'est elle qui permet à Nodier de composer ses éloges des conspirateurs antinapoléoniens.

Le perspectivisme ouvre également la voie à l'incertitude et à l'imagination en rapprochant l'écriture de l'histoire des genres romanesques. Dans l'histoire comme dans le roman ce qui compte, ce n'est pas tant la vérité, mais la vraisemblance, « une narration intéressante, une péripétie dramatique, et un dénouement inattendu »¹⁰⁰. Les mêmes catégories provenant de la réflexion sur le théâtre classique s'appliquent à la poétique de l'écriture historique et romanesque : l'histoire est conçue comme une fiction dramatique qui doit surprendre (« dénouement inattendu ») et plaire – c'est son objectif principal. Non pas tant instruire que plaire et prendre acte de sa nature fractionnée, non conclusive et parfois même approximative. Nodier

99 *Ibid.*, p. 12-14. *Cleveland* (1731-1739) est un roman-mémoires de l'abbé Prévost. *L'Infortuné Napolitain*, dont le titre exact est *L'Infortuné Napolitain, ou Les aventures du seigneur Rozelli qui contiennent l'histoire de sa naissance, de son esclavage, de son état monastique, de sa prison dans l'Inquisition et de différentes figures qu'il a faites, tant en Italie, qu'en France et en Hollande*, est un roman d'aventures à caractère autobiographique de l'abbé Olivier, publié en 1785.

100 Charles Nodier, « Souvenirs et portraits », *op. cit.*, p. 8. Encore une fois, la poétique nodiérienne trahit quelques ressemblances avec les catégories de la poétique classique.

poursuit sa métaphore de l'histoire comme spectacle avec un vrai plaidoyer de l'imagination en régime de l'historiographie : « Quand ces impressions qui vous ont fui [du spectacle de l'histoire] ont quelque attrait de sentiment ou d'imagination, quand elles nous sont présentées dans un moment plus favorable avec candeur ou avec enthousiasme, nous y prenons presque autant de plaisir que si elles se réveillaient de notre propre mémoire, et qu'elles se produisissent naturellement en nous-mêmes. »¹⁰¹ L'histoire inventée mais bien racontée peut être aussi persuasive et efficace que les souvenirs personnels. Tout ce qui compte, c'est le plaisir de la narration.

La critique a souvent reproché à Nodier son penchant à l'affabulation dans les genres supposés exempts de toute inventivité littéraire. L'auteur s'en défend par avance. Vers la fin de l'épisode du général Oudet (un autre général sous Napoléon et ami de Nodier), l'auteur imagine un dialogue avec un critique qui lui reprocherait l'inanité de ses éloges :

En dernière analyse, ajoutera-t-on, las du monde positif de l'histoire que votre scepticisme maussade vous fait trouver plus ridicule encore que celui de la vie privée, vous avez cherché à vous consoler dans des apothéoses fantastiques de la petitesse de nos grands hommes, et du néant de nos réputations. Si le nom de votre Oudet ne réveillait dans le souvenir d'une génération encore virile des souvenirs de bravoure et de vertu militaire auxquels vos éloges ne pourraient rien ajouter, on serait tenté de le rejeter avec dédain au rang des personnages imaginaires de vos romans oubliés...¹⁰²

À ce soupçon mêlé de reproche, Nodier répond simplement avec les paroles d'un sceptique : « Qu'importe ? »¹⁰³ L'écriture de ses *Mémoires* constitue pour lui un espace de liberté poétique dans lequel les souvenirs peuvent, sans aucun préjudice, se muer en une mythologie toute personnelle¹⁰⁴ qui procède à des « apothéoses fantastiques » selon son bon vouloir. Il n'est reste pas moins que c'est une parole subversive parce que créatrice de l'histoire.

L'amour comme un lieu commun

Les *Souvenirs de jeunesse*, pendant intime des *Souvenirs et portraits*, sont parus pour la première fois en 1831 dans la *Revue de Paris* comme des *Mémoires*

101 *Ibid.*, p. 14-15.

102 *Ibid.*, p. 325.

103 *Ibid.*, p. 325.

104 Voir Michel Delon, « Nodier et les mythes révolutionnaires », *Europe*, 1980, n° 614-615, p. 35.

d'un certain Maxime Odin, pseudonyme que Nodier avait déjà utilisé dans *Smarra* (1822) et qu'il réutilisera encore dans le roman *Mademoiselle de Marsan* (1832)¹⁰⁵. L'édition des *Souvenirs* en volume a lieu en 1832 et elle est déjà attribuée à Charles Nodier. Le livre se compose de cinq chapitres dédiés à la mémoire des femmes dont le narrateur a été follement amoureux dans sa jeunesse. La topique de l'éloge s'exerce dans le domaine du discours intime du mémorialiste oscillant constamment entre l'adhésion lyrique et la distanciation par rapport à un discours sentimental figé en lieu commun. Les quatre premiers récits consacrés à des amours bien romantiques, entravées par les convenances sociales (Clémentine, Amélie) et /ou par la mort de la femme aimée (Séraphine, Thérèse, Clémentine) sont couronnés – ou plutôt parodiés – par un cinquième récit ironique et libertin. L'amour est impossible à vivre pleinement et durablement, et pire encore, il devient sa propre parodie à cause d'une topique amoureuse qui compromet, de par sa répétitivité même, toute prétention à la sincérité du sentiment. La réénonciation du cliché amoureux devient ainsi sa dénonciation¹⁰⁶, sans pour autant lever l'ambiguïté d'une écriture à la fois sentimentale et parodique. Ainsi, Nodier démystifie le stéréotype du langage de la passion romantique, tourné en dérision à travers le procédé de ressassement de l'éloge de l'objet aimé. Si Nodier n'est pas le seul à dénoncer la pose et l'usure du discours amoureux romantique, il va plus loin qu'un Stendhal ou Balzac par exemple – eux aussi aimant ridiculiser la faconde sentimentale de leurs héros dans les récits à la troisième personne¹⁰⁷ – puisqu'il dévoile le procédé dans le genre de l'écriture intime, s'auto-parodiant.

La topique de l'éloge constitue une amorce narrative de quatre récits du mémorialiste. Chacune de femmes aimées par le narrateur est entourée d'une aura de beauté et d'idéalité qui suscite des éloges. Ainsi, Séraphine, une fille

105 La première édition de *Smarra ou les démons de la nuit* porte en effet le sous-titre *Songes romantiques, traduits de l'esclavon du comte Maxime Odin par Charles Nodier*. Pour sa part, le héros du roman gothique *Mademoiselle de Marsan* porte le nom de Maxime Odin. Sur la continuité entre *Souvenirs de jeunesse* et *Mademoiselle de Marsan*, ainsi que sur le caractère autobiographique de ce dernier roman, voir mon article « Souvenirs gothiques d'Italie. *Mademoiselle de Marsan* », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 6, 2018, p. 55-68.

106 J'inverse la belle formule d'Anne-Marie Paillet-Guth qui, commentant le discours amoureux dans la prose de Stendhal, Balzac et Flaubert, a observé que « la dénonciation des clichés est aussi le lieu de leur réénonciation » (Anne-Marie Paillet-Guth, « Poétique du cliché et polyphonie du discours amoureux romanesque », dans Alain Vaillant (dir.), *Écriture, parole, discours : littérature et rhétorique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 115).

107 Que l'on pense au caractère artificiel et mensonger de la rhétorique amoureuse d'un Julien Sorel, d'un Canalis ou d'un Lousteau, dans *La Muse du département*, par exemple. Voir *ibid.*, p. 115-129.

noble rencontrée dans les environs de Novillars, où Maxime passait sa jeunesse auprès d'un ami de son père, est louée pour sa beauté innocente et enfantine :

Je la voyais toujours ainsi, blanche mais animée, charmante de ses grâces et de son émotion d'enfant, arrêtant sur moi ses rondes prunelles d'un bleu transparent comme le cristal, qui plongeaient des regards de feu à travers mes paupières demi closes pour surprendre à propos le moment de mon réveil, et me caressant tout près de son haleine de fleurs comme pour me défier de l'embrasser : c'était là que je l'attendais, et quand elle pensait à fuir, elle était prise.¹⁰⁸

Pour sa part, Clémentine, fille noble que Maxime rencontre à Paris à l'âge de vingt ans, est exceptionnelle pour l'aura qui émane d'elle :

Il y avait autour de Clémentine une atmosphère, une lumière, une nature, un ciel, qui n'étaient pas ailleurs. Sa voix avait une autre mélodie que la musique ; son regard était d'un autre élément que le feu. J'aurais distingué entre mille femmes le bruit léger de ses pas et le frôlement de sa robe ; si j'arrivais avant elle à l'endroit où j'étais sûr de la rencontrer tous les jours, il était un moment où mes artères gonflées, où ma respiration suspendue, où mes yeux éblouis d'une lueur fantastique, m'avertissaient de son approche.¹⁰⁹

Amélie, rencontrée quelques années plus tard, alors que Maxime est le secrétaire du chevalier Grove, éditeur de Pindare, avait non seulement une beauté céleste et proprement ineffable¹¹⁰, mais aussi un don extraordinaire de mémoriser et réciter la poésie :

Elle les avait écrites avec soin [les leçons de Pindare], et pour me les rendre plus intelligibles encore, elle daignait me les relire ou me les chanter, car à tout le

108 Charles Nodier, « Souvenirs de jeunesse », dans *Ceuvres complètes de Charles Nodier*, t. X, Paris, Renduel, 1834, p. 30.

109 *Ibid.*, p. 133.

110 « J'avais déjà remarqué sa taille svelte, élancée, harmonieusement souple, comme celle dont mes poètes gratifiaient leurs nymphes, sa robe blanche et flottante, ses beaux cheveux noirs rattachés négligemment sur la tête ; et je ne l'avais vue pas encore. [...] Le charme incomparable de ses traits me frappa moins d'abord que son éclatante blancheur. Leur ensemble avait cependant un défaut, si c'en est un. Ses yeux étaient trop grands, trop longs surtout, mais ils avaient une expression qu'aucune parole ne peut faire comprendre, qui ne passerait pas tout entière, qui s'évanouirait peut-être sous le pinceau d'un ange. Ils étaient d'un bleu plus foncé que celui de ciel profond et sans vapeur que j'ai contemplé si souvent du haut des Alpes, et le reflet qui en descendait sur son visage avait quelque chose de cette clarté veloutée que la lune verse à la surface des lacs et des prairies. » (*ibid.*, p. 220-223)

charme de cette mélopée grecque dont nous n'avons que des idées confuses, sa voix sonore, émue, pénétrante, ajoutait le charme d'une mélopée qui n'était qu'à elle. La puissance de cet organe enchanteur tenait aussi à un de ces mystères qui découragent la parole. Pour l'exprimer aujourd'hui dans une comparaison digne de la réalité, il faudrait faire comprendre ce que peut exercer d'empire sur l'âme une pensée de Lamartine proférée par la harpe éolienne ou par l'harmonica.¹¹¹

Toutes ces femmes, aux noms évoquant leur nature céleste, partagent la même aura d'idéalité. Même au niveau de la description physique, elles se ressemblent toutes : les yeux bleus, la blancheur du visage, la jeunesse, une voix mélodieuse envoûtent et charment le narrateur. Comme l'a remarqué Hubert Juin, Nodier, bien avant Nerval, cherchait son idéal de la femme sous l'apparence de plusieurs femmes :

Ce qui unit Nodier et Nerval, c'est la recherche de la Femme sous l'apparence des femmes, et cet échec à la rencontrer jamais sinon dans l'absence ou dans la mort, dans la fuite et dans l'interdit, ce qui ne sont que manières pour le rêve de triompher. [...] Séraphine, Thérèse, Clémentine, Amélie, ces jeunes mortes qui ne sont, après tout, qu'une seule et même femme-enfant présentée sans relâche par Maxime Odin.¹¹²

La récurrente topique de l'éloge contribue toutefois à créer l'effet de l'inquiétant retour du même. Dans l'« Avertissement au lecteur », Maxime Odin est présenté comme un homme romanesque, un homme de cœur qui ne vit que par ses sentiments, dans son imagination : « Jeune, c'était un de ces hommes d'émotion, qui ne vivent, au milieu de notre société artificielle et de nos mœurs de convention, que par le cœur et par la pensée ; qui arrivent dépayés dans le monde, étrangers à la langue qu'on y parle »¹¹³. L'imagination, faculté la plus développée chez le jeune homme, imprimait son sceau sur chaque objet en le transformant selon le type d'idéalité rêvé par le narrateur. Elle permettait à Maxime de jouir et de souffrir de ses amours imaginaires en créant une vie romanesque à la place de la triste réalité :

L'homme romanesque n'est donc pas celui dont l'existence est variée par le plus grand nombre possible d'événements extraordinaires [...]. C'est celui en qui les événements les plus simples eux-mêmes développent les plus vives sensations ; celui dont l'âme, indifféremment avide de troubles et de voluptés, ne se lasse jamais de ces alternatives extrêmes ; celui que tout émeut, et qui exerce sur tout

111 *Ibid.*, p. 230.

112 Hubert Juin, *Chroniques sentimentales*, Paris, Mercure de France, 1962, p. 120.

113 Charles Nodier, « Souvenirs de jeunesse », *op. cit.*, p. 7.

ce qui l'émeut l'inépuisable faculté de jouir et de souffrir, sans soumettre ni ses craintes, ni ses espérances, ni ses peines, ni ses plaisirs, au jugement de la raison. [...] Il ne sait de l'univers que ce qu'il a senti. Sa vie, c'étaient ses affections ; son génie, c'est son cœur.¹¹⁴

L'amour de Maxime porte l'empreinte de l'idéalité et du rêve. En décrivant son sentiment pour Séraphine, le narrateur s'exprime en ces termes : « J'aimais ainsi Séraphine avec la naïveté d'une impression tout idéale, toute poétique, et dont l'innocence devait avoir quelque chose de l'amour des anges. »¹¹⁵ Pareillement, Amélie semble plus qu'une femme, une apparition du monde idéal, un rêve :

Je l'ai surprise à s'amuser d'un papillon, d'une fleur, à se parer d'une plume ou d'un ruban, à causer et à rire comme une simple femme, et cependant, ce n'était pas une femme. Ce que c'était, je ne le sais pas ; une apparition sans doute ; une de ces communications du monde imaginaire que l'on croit avoir eues, qu'on se représente sous une forme idéale, qu'on se souvient d'avoir perdues en peu de temps, et qui laissent une trace éternelle dans la pensée.¹¹⁶

Plus tard, l'amour de Maxime deviendra plus frénétique, mais il gardera toujours le caractère de cette perpétuelle recherche d'idéalité :

J'avais alors vingt-trois ans, et je ne connaissais de l'amour que cette fièvre turbulente qu'on appelait de l'amour dans cette génération de malheur dont la destinée était de se méprendre sur tous ses sentiments ; maladie âpre, aiguë, dévorante, sans compensations, sans adoucissements, sans espérances, dont les émotions étaient des crises et des élans des convulsions ; frénésie pleine de visions tragiques, parmi lesquelles apparaissait une image de femme, comme Psyché aux enfers, fantôme inaccessible, insaisissable, qu'entourent tous les démons de l'imagination, toutes les furies du cœur.¹¹⁷

Frénésie, démons, furies... l'amour n'a rien de paisible quand on a vingt ans. Nodier rattache l'expérience de son héros à l'expérience de toute une « génération de malheur ». Cependant, cet ethos du solitaire amoureux romantique, propre aux héros de Goethe (*Werther*), de Chateaubriand (*René*), de Nodier (*Le Peintre de Saltzbourg*) ou de Senancour (*Obermann*), est dévalué dans le récit des *Souvenirs* à cause de la multiplication des aventures amoureuses de

114 *Ibid.*, p. 8-9.

115 *Ibid.*, p. 29.

116 *Ibid.*, p. 236.

117 *Ibid.*, p. 125-126.

Maxime. Si chaque histoire relève de la sensibilité romantique et s'accorde à ses codes génériques, au niveau de la macro-structure, le romantisme devient auto-ironique et impossible. La juxtaposition de quatre récits démentit le mythe de l'amour romantique qui s'abîme dans la répétition. Celle-ci crée une dissonance et fait naître un doute quant à la sincérité du narrateur qui enchaîne des amours idéalisées. Ce fait est d'autant plus marquant que Maxime émet plusieurs fois le vœu de n'aimer qu'une seule femme, jusqu'au tombeau. Dans chacun de quatre chapitres, le narrateur s'extasie en souhaitant faire durer éternellement le sentiment qu'il éprouve pour la femme adorée. Ainsi, quand il veille devant la fenêtre de Séraphine, frappée d'une maladie qui s'avérera mortelle, il fait une réflexion qui peut se lire à la fois comme une déclaration d'un parfait amant et comme un crédo d'un homme exalté, « aimant à aimer »¹¹⁸ : « Je restai là tant que la bougie ne s'éteignit point, et je ne sais si ce fut une minute ou une heure ; mais je sais que cela vaut toute la vie, et qu'il n'y aurait que l'espoir d'y retrouver quelques instants pareils qui pût me décider à la recommencer. »¹¹⁹ Le même vœu d'éternité du sentiment est prononcé lorsqu'il saisit la déclaration amoureuse de Clémentine : « Notre amour [...] laissait bien loin tous les amours de la terre qui savent leur destinée. Il savait, lui, qu'il était sans destinée, et par conséquent sans vicissitudes, sans changements et sans fin ! »¹²⁰ Et, pareillement, avant d'épouser Amélie, Maxime s'exclame : « [...] l'amour d'Amélie qui surpassait tous les amours ! Je ne me possédais pas, je ne me sentais pas d'enthousiasme et de ravissement. »¹²¹

L'ethos du narrateur décroît à chaque chapitre : ses sentiments, ses promesses ne sont durables ni dignes de foi. Les serments de l'amour et le sacrement du mariage du chapitre « Amélie » sont bafoués dans le chapitre suivant, sans que le narrateur en trouve à redire ni à s'en expliquer¹²². Une certaine

118 La formule vient du livre III des *Confessions* de Saint Augustin (III, I, I). Le futur évêque d'Hippone y confesse son penchant pour ce qu'il appelle d'« honteuses amours » auxquelles il s'adonnait avant de connaître Dieu. Nodier possédait un exemplaire des *Confessions* en latin (Elzevir 1675) dans sa bibliothèque (*Catalogue de la bibliothèque du feu M. Charles Nodier*, Paris, Techener, 1844, p. 3).

119 Charles Nodier, « Souvenirs de jeunesse », *op. cit.*, p. 33.

120 *Ibid.*, p. 182-183.

121 *Ibid.*, p. 291.

122 Le prêtre et l'ami de Maxime, Ferdinand, a pourtant trois fois posé la question au narrateur de savoir si son engagement était sérieux, avant de les marier. Dans un dialogue pathétique et solennel, Maxime a juré de n'avoir pour femme qu'Amélie : « – J'interroge ta conscience. [...] Ainsi tu persistes à croire que les déterminations dont tu as fait part à sir Robert [le parent d'Amélie] ... – Sont inviolables ! – J'y souscris. Encore une question. Sais-tu qu'il n'y a d'inaltérable et d'éternel dans les affections des hommes, que ce qu'il en a

ironie perce à travers la figure du héros romantique nodiérien qui est un Werther à quatre Charlottes et qui chaque fois subit le même échec amoureux. Ce cercle vicieux de l'amour impossible est figuré dès le début du livre, à travers l'image paradoxale du ruisseau qui, après mille détours, remonte à sa source (*sic* !). Le narrateur ouvre ses Mémoires par la réflexion suivante :

Le plus doux privilège que la nature ait accordé à l'homme qui vieillit, c'est de se ressaisir avec une extrême facilité des impressions de l'enfance. À cet âge de repos, le cours de la vie ressemble à celui d'un ruisseau que sa pente rapproche, à travers mille détours, des environs de sa source, et qui, libre enfin de tous les obstacles qui ont embarrassé son voyage inutile, vainqueur des rochers qui l'ont brisé à son passage, pur de l'écume des torrents qui a troublé ses eaux, se déroule et s'aplanit tout à coup pour répéter une fois encore, avant de disparaître, les premiers ombrages qui se soient mirés à ses bords. À le voir ainsi, calme et transparent, réfléchir à sa surface immobile les mêmes arbres et les mêmes rivages, on se demande volontiers de quel côté il commence et de quel côté il finit.¹²³

La métaphore du ruisseau qui remonte à sa source peut expliquer la similarité des récits racontés par le narrateur : l'inutile vie (« l'inutile voyage ») nous ramène toujours vers le point de départ, et nous fait revenir aux mêmes objets qui se reflètent dans nos âmes comme les arbres dans le ruisseau. La palette des affections de l'« homme romanesque » n'est pas infinie : ses sentiments, son cœur retournent toujours au même schéma de l'amour impossible et inaccompli.

Ainsi, le romantisme nodiérien s'abîme et se déconstruit grâce au procédé de répétition. C'est également la volonté de se distancier de l'amour romantique qui a soufflé à Nodier l'idée d'adjoindre un récit libertin « Lucrèce et Jeanette » à la fin des *Souvenirs de jeunesse*. Comme l'a remarqué Hélène Lowe-Dupas :

La disposition des textes (quatre récits sentimentaux, peignant des héros innocents et limpides, suivis – donc conclus – par un récit au ton léger et libertin) montre, à mon avis, la volonté délibérée de l'auteur d'opposer des styles contraires, de changer brusquement de perspective, et de détruire, chez son

placé hors de cette vie passagère ? Sais-tu que les joies de la terre n'ont qu'un temps, et que la félicité la mieux affermie en apparence est souvent la moins durable ? [...] Ce n'est pas la foi de l'amant que je réclame. C'est celle du chrétien. [...] Maxime, prenez-vous Amélie pour épouse ? – Oui ! m'écriai-je d'une voix étouffée de sanglots. Oui ! mon père ! » (*ibid.*, p. 303-308). Toutefois, dans le chapitre suivant, contestant ses précédents engagements, le narrateur a cette pensée saugrenue : « Ma foi, dis-je en m'habillant à la hâte, je ne sais pas pourquoi je ne me marierais pas. » (*ibid.*, p. 335)

123 *Ibid.*, p. 21-22.

lecteur, toute notion de certitude. La coupure, le hiatus entre les textes sentimentaux et les textes libertins ne sont jamais plus clairs qu'au sein du recueil constitué par les *Souvenirs de jeunesse*.¹²⁴

Le genre épideictique dans sa variante sentimentale, apparaissant avec régularité dans chaque chapitre des *Souvenirs*, prend l'allure d'un procédé rhétorique qui, à cause de sa répétitivité même, dévoile sa nature mécanique et artificielle. Ce qui est au centre de ces *Souvenirs* curieux, ce n'est pas l'histoire d'une vie à laquelle divers événements auraient donné plus de consistance ou de vraisemblance historique ; c'est bien le langage amoureux, le langage qu'on reprend et répète, capturé au moment de son extrême exaltation, mais qui, par la répétition même, se démasque, se compromet et conduit à la débauche. D'ailleurs, cette critique s'énonce dans le dernier chapitre du roman ; la baronne qui recueille les confidences du narrateur, résume ainsi les histoires racontées par Maxime Odin :

Vous promettez des histoires réelles, et, du premier élan, vous tombez dans le fantastique. On penserait, à vous entendre, que la nature a tenu partout quelque phénomène en réserve, pour fournir un texte à vos hyperboles. Que dira le critique ingénieux et malin qui suspend sur toutes vos périodes son point d'interrogation défiant et ricaner ?¹²⁵

En effet, la répétition fait naître le doute et accroît l'invraisemblance du récit jusqu'à provoquer un « rire défiant et ricaner » qui invite la baronne, et avec elle – le lecteur, à adopter une attitude critique face aux hyperboliques éloges sentimentaux de Maxime Odin. Le récit est constamment phagocyté par sa reprise à la fois obsessionnelle et parodique. La parole amoureuse, tirant inévitablement vers le cliché, s'en trouve emprisonnée dans une forme de ritournelle ou de *da capo* ironique et sentimental, figure de l'ambivalence suscitée par le lieu commun, entre la fascination et la mise à distance.

L'épideictique romantique est extrêmement flexible et il se prête bien à toutes formes de parodie. Nodier a exploré ce procédé dans son *Histoire du Roi de Bohême* où c'est la rhétorique académique qui constitue la cible du « dériseur sensé »¹²⁶. Dans son roman, celui-ci tourne la culture rhétorique contre elle-même et il se sert d'elle comme d'une arme contre la prétention, la vanité

124 Hélène Lowe-Dupas, *La Poétique de la coupure chez Charles Nodier*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 130-131.

125 Charles Nodier, « Souvenirs de jeunesse », *op. cit.*, p. 330-331.

126 Le terme vient de l'éditeur des *Contes de Nodier*, Pierre-Georges Castex.

et la boursofflure de discours qui se veulent scientifiques. Les orateurs de l'Institut de Tombouctou ressemblent curieusement dans leur manière de parler aux académiciens français, dont Nodier fera lui-même partie quelques années après la parution du roman. La parodie ne relève donc pas d'une pure malice puisqu'elle vise également les travers supposables chez son auteur. Dans la même veine d'autoparodie, le genre épideictique peut aussi se mêler à l'écriture personnelle des Mémoires. Dans les *Souvenirs et portraits* et des *Souvenirs de jeunesse* de Nodier le genre fonctionne comme une modalité de la mémoire magnifiant les hommes, les femmes et les sentiments, souvent au prix de l'exactitude historique et de la sincérité. La réénonciation du schéma discursif de l'éloge peut équivaloir à sa dénonciation, surtout dans le domaine du langage amoureux. La louange peut servir également des fins encore plus narcissiquement personnelles : c'était encore le cas des écrivains se louant réciproquement dans le cadre du procès de la « camaraderie littéraire ». Son reflet est à trouver dans l'*Histoire du Roi de Bohême* et chez Hugo qui pose de nouvelles bases de l'éloquence romantique, définie à partir d'un éloge de Mirabeau dont les traits ressemblent fort à ceux de Hugo lui-même. Insoucieux de la vérité historique qui aurait commandé plus de nuance dans le jugement du révolutionnaire, Hugo préfère écrire un nouveau manifeste littéraire et politique qui doit servir ses propres intérêts de grand écrivain. De cette manière, les deux auteurs, libérés du serment d'allégeance aux valeurs classiques du vrai, du beau et du bien, réinventent la topique de l'éloge qui s'invite dans les genres romanesque, mémorialiste et dans des essais.

Le délibératif

D'après la définition de Marmontel, dans le genre délibératif, « il s'agit de faire prendre à un peuple, à une assemblée, une résolution ; de déterminer la volonté publique pour le dessein qu'on lui propose, ou de la détourner du dessein qu'elle a pris »¹²⁷. C'est donc la prise d'une décision et, partant, l'engagement d'une action appropriée qui sont le but de ce genre d'éloquence. Cependant, malgré la limpidité de cette théorie rhétorique de la parole-action, les romantiques sont plus méfiants vis-à-vis de la capacité incitative du langage. De fait, ils tenteront un procès à l'éloquence délibérative elle-même, accusée précisément de ne pas mener à l'action, de freiner les passions et de glacer les cœurs en les enfermant dans l'impasse du langage. Cette critique sous-jacente de l'éloquence est visible dans l'emploi du délibératif politique, dominé par la thématique de la révolution, impossible ou manquée à cause du verbiage de ses supposés acteurs (*Lorenzaccio* de Musset

127 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, op. cit., p. 363.

et *Bug-Jargal* de Hugo). Outre l'éloquence romantique de la tribune – son lieu le plus traditionnel, le genre délibératif s'exerce également dans deux autres lieux discursifs recensés précédemment : le discours méta-poétique (*Stello* de Vigny) et amoureux (*On ne badine pas avec l'amour* de Musset). Pratiqué à la fois dans des lieux relevant de l'espace public et privé, ce genre d'éloquence retarde et complique le développement de l'intrigue, que ce soit dramatique ou romanesque. De fait, le délibératif tire le plus vers l'exercice de la philosophie en régime littéraire : son usage amorce facilement une réflexion métapoétique (comment écrire ?) ou métalinguistique (comment parler ?) qui définissent la modernité du premier romantisme français.

Débattre pour en finir avec les débats

Dans son roman *Stello* (1832), Alfred de Vigny a recours au genre délibératif pour réfléchir au rôle du poète dans la société moderne et à sa place par rapport aux hommes de pouvoir politique. Le poète Stello est tenté de s'engager dans la politique quelque temps après la révolution de 1830¹²⁸ mais il souffre d'une certaine maladie, ce qui le pousse à consulter un médecin. Ayant diagnostiqué la source du malaise de Stello précisément dans sa volonté d'engagement, le Docteur Noir essaie de l'en dissuader à l'aide de trois récits à thèse¹²⁹ démontrant l'ingratitude de chaque type de pouvoir politique (monarchie absolue, monarchie constitutionnelle et république) envers les poètes. Le Docteur est un habile logicien et un orateur, ce qui constitue l'un des paradoxes du livre dédié à l'éloge de l'imagination et de l'indépendance de l'écrivain, mais qui lui-même est asservi au raisonnement et à la persuasion. Le roman qui, selon certains critiques, ouvre la voie à la modernité littéraire définie comme un dégagement du champ littéraire libéré de tout asservissement aux discours sociaux, est lui-même soumis à la politique, à la démonstration et à l'éloquence. De fait, il y a une tension entre le but persuasif et le but romanesque de l'œuvre, tension observable également dans les différentes interprétations de *Stello*. Jacques-Philippe Saint-Gérard

128 On se souvient du refus du politique chez Musset des *Vœux stériles* (« Point d'autel, de trépid, point d'arrière aux profanes ! », octobre 1830). Vigny se débat lui-aussi contre cette démanaison humanitaire qu'il met en scène à travers le personnage de Stello.

129 Paul Bénichou a remarqué que ce type de narration était familier à Vigny : « il raconte pour enseigner ; c'est depuis le début la formule de sa littérature » (Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, dans *Romantismes français*, op. cit., t. II, p. 1114). Voir aussi Lise Sabourin, « Vigny et le roman : une quête des structures novatrices », dans Isabelle Hautbout et Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, Amiens, Encrege Université, 2010, p. 53.

l'a noté, parmi les critiques, « les uns se plaisent à souligner que *Stello* est un récit romanesque quand les autres n'y voient que l'application modernisée des schémas du dialogue platonicien ; les premiers insistant sur la part d'imagination qui s'inscrit au cœur de chaque nouvelle, les seconds allant directement au centre de l'idée générale du projet »¹³⁰. Cette hésitation générique (est-ce un roman ? est-ce un dialogue philosophique ?) est délibérée de la part de Vigny : son livre est soutenu à la fois par un projet poétique et rhétorique. Le roman thématise le processus de la naissance de la persuasion exercée par le biais de la fiction.

Le roman a la forme d'une consultation entre le Docteur Noir et Stello qui est en proie à un spleen appelé *blue devils*¹³¹ dont le symptôme est la volonté de « se dévouer pour une opinion politique et [de] dicter des écrits dans l'intérêt d'une sublime forme de gouvernement »¹³². La variante humanitaire, politique et utopique du romantisme est présentée comme une tentation malsaine, diabolique (la maladie s'appelant précisément « diables bleus ») dont il faut guérir. Le débat entre Stello et le Docteur, ponctué par des définitions, des thèses et des preuves apportées par ce dernier, s'apparente d'autant plus à l'exercice rhétorique de *disputatio* que Vigny, vers la fin du roman, donne une portée allégorique à ses deux personnages : « Stello ne ressemble-t-il pas à quelque chose comme le *sentiment* ? Le Docteur Noir à quelque chose comme le *raisonnement* ? Ce que je crois, c'est que si mon cœur et ma tête avaient, entre eux, agité la même question, ils ne se seraient pas autrement parlé. »¹³³ Le roman emprunte donc une forme dialogique et allégorique pour décider s'il faut ou non céder à la tentation d'une littérature engagée.

Pour convaincre son patient de l'inutilité de l'engagement, ce n'est pas à une simple argumentation propositionnelle que le Docteur Noir a recours : il développe ses arguments sous forme d'*exemplum*. Gilles Declercq a expliqué

130 Jacques-Philippe Saint-Gérard, *L'Intelligence et l'émotion...*, *op. cit.*, p. 169.

131 André Jarry rappelle que Fernand Baldensperger indiquait la possible source d'inspiration des « blue devils » chez Nodier (*La Fée aux miettes*) mais il infirme cette hypothèse en avançant que *La Fée aux miettes* ne paraît qu'en 1832, donc la même année que *Stello*. Il suggère également que « s'il y eut influence, elle ne put être que dans le sens Vigny-Nodier » (André Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique*, Genève, Droz, 1998, t. I, p. 323). Or, Jarry n'a pas pris en compte le fait que l'expression « blue devils » apparaît bien avant 1832 : elle figure déjà dans les notes à la traduction d'Amédée Pichot des *Ceuvres de lord Byron*, préfacée par Nodier (Paris, Ladvocat, 1824, t. VII, p. 388).

132 Alfred de Vigny, *Stello*, dans *Ceuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 628.

133 *Ibid.*, p. 805. On peut émettre l'hypothèse d'une possible influence de l'*Histoire du Roi de Bohême* de Nodier dans lequel on assiste également à une dispute entre trois personnages qui sont des allégories de la mémoire (Don Pic de Fanferluchio), du jugement (Breloque) et de l'imagination (Théodore).

la spécificité de ces genres de preuves rhétoriques. Pendant que l'usage propositionnel d'un argument est plus rigoureux et contraignant et qu'il sert dans le cadre d'un débat relativement formalisé, l'exemple, d'un moindre degré de technicité, s'apparente davantage aux preuves subjectives et est adapté surtout à l'éloquence délibérative et publique où il joue le rôle d'un modèle d'action puisé dans le passé et éventuellement à suivre dans l'avenir. L'efficacité de l'exemple se fonde moins sur le raisonnement que sur le pouvoir sensoriel de l'image, et c'est pourquoi il mobilise plus facilement les passions¹³⁴. Le roman vignyen illustre bien cet usage pathétique de la preuve oratoire : le Docteur Noir influe sur les passions du patient qui s'identifie à chaque fois au héros du récit rapporté et souffre, par procuration, de ses douleurs. Les exemples lui permettent de mieux comprendre sa propre situation et de prendre une décision sur la nécessité de renoncer à tout engagement politique.

Loin de se limiter à la seule force de l'exemple oratoire, le Docteur fait l'usage de deux autres types d'arguments définis par la rhétorique : l'ethos et le logos. Son métier de médecin lui confère déjà une certaine fiabilité et une posture éthique, ce qu'il énonce lui-même, non sans quelque ironie :

Les médecins jouent à présent dans la société le rôle des prêtres dans le Moyen Âge. Ils reçoivent les confidences des ménages troublés, des parentés bouleversées par les fautes et les passions de famille. L'Abbé a cédé la ruelle au Docteur, comme si la société, en devenant matérialiste, avait jugé que la cure de l'âme devait dépendre désormais de celle du corps.¹³⁵

Outre ce crédit professionnel, le Docteur Noir est doté d'un ethos de témoin direct : il était « près du lit d'un Poète mourant »¹³⁶ lors de l'agonie de Gilbert, il « [a] été témoin de [l'] anecdote » de Chatterton¹³⁷ et de celle d'André Chénier. L'ethos du témoin oculaire, le Docteur le met aux services de la persuasion à la fois pathétique (à travers les *exempla*) et logique (à travers le raisonnement). Même s'il connaît la fin tragique de Gilbert, de Chatterton et de Chénier, Stello est touché par les témoignages inédits rapportés par le docteur : « Il savait comme tout le monde la fin douloureuse de Gilbert ; mais comme tout le monde, il se trouva pénétré de cette sorte d'effroi que nous donne la présence d'un témoin qui raconte. »¹³⁸ Il y a une certaine dissymétrie entre les réactions émotives de Stello et la froideur logicienne

134 Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 1993, p. 107.

135 Alfred de Vigny, *Stello*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 659.

136 *Ibid.*, p. 636.

137 *Ibid.*, p. 653.

138 *Ibid.*, p. 652.

du Docteur. Leurs réactions sont inversement proportionnelles : « Et plus le froid docteur était inaccessible aux émotions de son récit, plus Stello en était pénétré jusqu'à la moelle de ses os. »¹³⁹ Les réactions de Stello sont très bien agencées par le Docteur, il sait où il veut conduire son patient. Après avoir entendu l'histoire tragique de Chatterton, Stello avoue : « Vous m'avez écrasé la poitrine avec cette histoire » et il improvise une harangue dans laquelle s'exprime toute son indignation causée par le destin de Chatterton :

« Oui, cela s'est dû passer ainsi ; oui, je vois chaque jour des hommes semblables à ce Beckford, qui est miraculeusement incarné d'âge en âge sous la peau blafarde des *plaideurs d'affaires publiques*. Ô cérémonieux complimenteurs ! lents paraphraseurs de banalités sentencieuses ! [...] – Ô membres rachitiques des corps politiques, impolitiques plutôt ! fibres détendues des Assemblées, dont la pensée flasque, vacillante, multiple, égarée, évaporée, corrompue, émerillonnée, et toujours et sempiternellement commune et vulgaire [...] ! Oui, noir et trop véridique Docteur ! oui, ils sont ainsi. – Ce qu'il faut au Poète, dit l'un, c'est trois cents francs et un grenier. – La misère est leur Muse, dit un autre. – Bravo ! – Courage ! – Ce rossignol a une belle voix ! crevez-lui les yeux, il chantera mieux encore ! [...] ». Stello parlait à peu près de la sorte en marchant. Le Docteur tournait la pomme de sa canne sous son menton et souriait. « Où se sont envolés vos diables bleus ? », dit-il. Le malade s'arrêta. Il ferma les yeux et sourit aussi, mais ne répondit pas, comme s'il n'eût pas voulu donner au Docteur le plaisir d'avouer sa maladie vaincue.¹⁴⁰

La parole du Docteur engendre donc d'abord une très forte réaction émotionnelle chez Stello. Toutefois, le poète, après avoir entendu la première histoire, ne veut pas se rendre et « avouer sa maladie vaincue », c'est-à-dire renoncer à son engagement politique. Il tente de formuler des preuves qui accrédi-teraient une thèse contraire à celle énoncée par son interlocuteur. Cependant, les « arguments de fer » du Docteur Noir l'atteignent et le blessent profondément :

Il éprouvait déjà l'influence de ce rude médecin des âmes qui, par ses raisonnements précis et ses insinuations préparatrices, l'avait toujours conduit à des conclusions inévitables. Les idées de Stello bouillonnaient dans sa tête et s'agitaient en tous sens, mais elles ne pouvaient réussir à sortir du cercle redoutable où le Docteur Noir les avait enfermées comme un magicien. Il s'indignait à l'histoire d'un pareil talent et d'un pareil dédain, mais il hésitait à laisser déborder son

139 *Ibid.*

140 *Ibid.*, p. 684-685.

indignation, se sentant comprimé d'avance par les arguments de fer de son ami. Des larmes gonflaient ses paupières, et il les retenait en fronçant les sourcils.¹⁴¹

Vigny décrit minutieusement les étapes de la naissance de la persuasion chez Stello : d'abord une réaction émotionnelle – la révolte et l'indignation, ensuite la naissance d'une conviction plus rationnelle et les conclusions définitives sur le caractère de son sacerdoce solitaire et sur sa mission de poète. Les preuves logiques disséminées tout au long des trois récits jouent un rôle important dans ce processus de persuasion. Le Docteur Noir reproduit la logique du pouvoir condamnant les poètes. Dans chaque récit, la parole est déléguée à des représentants de trois régimes politiques : Louis XV pour la monarchie absolue, le lord Beckford pour la monarchie constitutionnelle et Robespierre pour la république. Ceux qui apparaissent comme des oppresseurs des poètes dont le destin a si fortement ému Stello, s'avèrent d'excellents logiciens et c'est par leurs voix que le Docteur Noir énonce ses arguments défendant l'idée de séparation nécessaire du littéraire et du politique. Le médecin met à nu le supposé cynisme des politiciens. Ainsi, dans son récit, Louis XV ne manifeste aucune compassion pour le poète Gilbert mourant dans la misère :

[...] eh bien, je veux bien vous parler de vos Poètes, et vous dire que je ne vois pas la nécessité de me ruiner à soutenir ces petites bonnes gens-là, qui font le lendemain les jolis cœurs à nos dépenses. Sitôt qu'ils ont quelques sous, ils se mettent à l'ouvrage pour nous régenter, et font leur possible pour se faire fourrer à la Bastille. [...] Savez-vous, Docteur, qu'avec mon air insouciant je suis tout au moins un homme de sens, et je vois bien où l'on nous mène ? [...] C'est peut-être mon cher frère le roi de Prusse qui s'en est bien trouvé de son bon accueil à vos Poètes ?¹⁴²

Le roi se montre perspicace et pragmatique en se défiant des poètes qui prétendent « monter en chaire et nous prêcher »¹⁴³. Conscient du potentiel subversif de la parole poétique, il s'oppose à la subvention des écrivains par l'État en protégeant ainsi sa réputation de monarque :

Que voulez-vous que je fasse pour votre protégé ? Voyons : que je le pensionne ? Qu'arrivera-t-il ? [...] Dans deux jours il voudra faire l'homme d'État et raisonnera sur le gouvernement anglais [...]. Dans quatre jours il tournera en ridicule mon père, mon grand-père et tous mes aïeux jusqu'à Saint Louis

141 *Ibid.*, p. 652-653.

142 *Ibid.*, p. 645-646.

143 *Ibid.*, p. 646.

inclusivement. Il appellera *Socrate* le roi de Prusse, avec tous ses pages, et me nommera *Sardanapale*, à cause de ces dames qui viennent me voir à Trianon. On lui enverra une lettre de cachet ; il sera ravi : le voilà martyr de la philosophie.¹⁴⁴

Le roi défend donc raisonnablement son intérêt en s'opposant au mécénat. Il s'appuie sur l'exemple de Voltaire ayant voulu trop éclairer le roi de Prusse, Frédéric II. Pour éviter de tomber dans le même piège d'un fâcheux contradicteur, Louis XV refuse de secourir Gilbert. De même, Lord Beckford admoneste Chatterton : il a raison, du point de vue qu'il représente, c'est-à-dire du pouvoir dans une Angleterre en pleine révolution industrielle, de souligner l'inadaptation des poètes rêveurs au nouveau système social. Vigny n'hésite pas à adapter la pensée de Bonald¹⁴⁵ à cette philippique de Beckford :

Imagination ! dit M. Beckford, toujours l'imagination au lieu du bon sens et du jugement ! Pour être Poète à la façon lyrique et somnambule dont vous l'êtes, il faudrait vivre sous le ciel de Grèce, marcher avec des sandales, une chlamyde et les jambes nues, et faire danser les pierres avec le psaltérion. Mais avec des bottes crottées, un chapeau à trois cornes, un habit et une veste, il ne faut guère espérer se faire suivre dans les rues par le moindre caillou, et exercer le plus petit pontificat ou la plus légère direction morale sur ses concitoyens.¹⁴⁶

Lord Beckford essaie de ridiculiser la prétention pontificale des Poètes. Dans le monde moderne, le rêve orphique et prophétique est une pure folie et la mission de guider les peuples paraît tout à fait déplacée : en Angleterre, même les cailloux de la rue rechigneront à l'idée de suivre le Poète. Le Docteur Noir reprendra ces arguments en épousant en quelque sorte cette perspective bourgeoise. Si la littérature est une expression de la société, l'Angleterre du XVIII^e siècle ne prévoit pas de place pour les poètes rêveurs. Mais la volonté de se rendre utile au plus grand nombre est encore plus effrayante selon le Docteur Noir. Pour le prouver, il raconte l'histoire d'André Chénier et des poètes sous la Révolution. C'est Robespierre lui-même, accompagné de son fidèle ménechme Saint-Just, qui prononce la tirade :

144 *Ibid.*

145 « La littérature est l'expression de la société. » Sur ce sujet, voir Gérard Genette, art. cit.

146 Alfred de Vigny, *Stello*, op. cit., p. 677. Dans ce constat, on peut retrouver l'accent désenchanté de Charles Nodier regrettant la retraite de la poésie de la société du XIX^e siècle (voir « Du fantastique en littérature », art. cit., p. 70-71). Sauf que Beckford, contrairement à Nodier, ne regrette pas cette disparition.

Voilà l'homme que j'appellerais un Poète, dit Robespierre en le [Saint-Just] montrant, il voit en grand, lui ; il ne s'amuse pas à des formes de style plus ou moins habiles ; il jette des mots comme des éclairs dans les ténèbres de l'avenir, et il sent que la destinée des hommes secondaires qui s'occupent du détail des idées est de mettre en œuvre les nôtres ; que nulle race n'est plus dangereuse pour la liberté, plus ennemie de l'égalité, que celles des aristocrates de l'intelligence, dont les réputations isolées exercent une influence partielle, dangereuse, et contraire à l'*unité* qui doit tout régir.¹⁴⁷

Les poètes, aristocrates de l'esprit, ne peuvent que susciter de la haine chez les farouches défenseurs de l'égalité. Saint-Just reformule l'idée de Robespierre : les poètes doivent servir l'unité et l'indivisibilité de la République, sinon ils sont « comme les plus dangereux ennemis de la patrie » parce qu'ils découragent le peuple en semant la discorde et en attirant les esprits vers de maux imaginaires¹⁴⁸. André Chénier, poète insoumis au pouvoir despotique des Terroristes, a été décapité pour ne pas avoir su se conformer à la nouvelle poétique révolutionnaire, normative et épictétique jusqu'à la caricature, définit ainsi par Saint-Just :

« Mais... dit-il..., des hymnes qu'on leur commandera le premier jour de chaque mois, en l'honneur de l'Éternel et des bons citoyens, comme le voulait Platon. Le 1^{er} de Germinal, ils célébreront la nature et le peuple ; en Floréal, l'amour et les époux ; en Prairial, la victoire ; en Messidor, l'adoption ; en Thermidor, la jeunesse ; en Fructidor, le bonheur ; en Vendémiaire, la vieillesse ; en Brumaire, l'âme immortelle ; en Frimaire, la sagesse ; en Nivôse, la patrie ; en Pluviôse, le travail, et en Ventôse, les amis ». ¹⁴⁹

Somme toute, chacun de ses personnages (Louis XV, Beckford et Saint-Just) tient un discours fort cohérent qui prouve l'inutilité ou le danger des poètes pour le pouvoir en place. De la perspective de la pragmatique politique, toujours plus ou moins machiavélique, leurs arguments sont pertinents et se démarquent par une « logique de fer » que le Docteur Noir ne fait que reproduire et expliquer à Stello. Dans la péroraison de son discours, le Docteur souligne non pas le tort des hommes de pouvoir, mais l'incompatibilité de ceux-ci avec les intérêts des hommes de lettres : « Et mes trois exemples politiques ne prouvent point que le Pouvoir ait tort d'agir ainsi, mais seulement

147 Alfred de Vigny, *Stello, op. cit.*, p. 761.

148 Voir *ibid.*, p. 758 : « Les écrivains, les faiseurs de vers qui font du dédain rimé, qui crient : Ô mon âme ! fuyons dans les déserts ; ces gens-là découragent. La Convention doit traiter tous ceux qui ne sont pas utiles à la République comme des contre-révolutionnaires. »

149 *Ibid.*, p. 760.

que son essence est contraire à la vôtre et qu'il ne peut faire autrement que de chercher à détruire ce qui le gêne »¹⁵⁰. Le but de Vigny n'est certes pas de ridiculiser les écrivains, au contraire, il veut insuffler une nouvelle vie à la mission du Poète comme « guide spirituel du genre humain¹⁵¹ », mais qui exclut tout engagement politique direct. Par cette stratégie argumentative astucieuse, le Docteur veut persuader Stello que le Poète doit se tenir loin du centre du pouvoir.

Grâce aux « insinuations préparatrices »¹⁵² semées par le conteur tout au long de son récit, c'est Stello tire lui-même les conclusions des trois anecdotes. Quand le Docteur émet sournoisement un doute à la fin de son histoire sur la véracité de celle-ci, Stello est tellement immergé dans le monde de la fiction exemplaire qu'il refuse de douter du moindre détail. Il n'entend même pas l'avertissement du Docteur Noir :

– Mes histoires, dit rudement le conteur satirique, sont, comme toutes les paroles des hommes, à moitié vraies. – Oui, cela dut se passer ainsi, poursuivit Stello, oui, je t'atteste par tout ce que j'ai souffert en écoutant. [...] Donc, de trois formes de Pouvoir possibles, la première nous craint, la seconde nous dédaigne comme inutiles, la troisième nous haït et nous nivelle comme supériorités aristocratiques.¹⁵³

Le Poète doit donc renoncer à toute finalité politique de son œuvre : il doit obéir à la Muse et ne pas s'inquiéter autrement de l'utilité de ce qu'il écrit puisque « sa mission est de produire des œuvres et seulement lorsqu'il entend la voix secrète. Que nulle influence étrangère ne lui dicte ses paroles : elles seraient périssables. – Qu'il ne craigne pas l'inutilité de son œuvre ; si elle est belle, elle sera utile par cela seul [...]. »¹⁵⁴ Le modèle de la littérature prôné à la fin du roman évacue donc toute finalité rhétorique de l'œuvre : elle doit se

150 *Ibid.*, p. 794.

151 Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, dans *Romantismes français*, *op. cit.*, t. II, p. 1115.

152 Alfred de Vigny, *Stello*, *op. cit.*, p. 652. Les « insinuations préparatrices » sont un avatar moderne des *semina probationis* de Quintilien (*Institution oratoire*, *op. cit.*, t. II, livre IV, p. 243). Roberto Gazich explique ainsi ce concept rhétorique : « il s'agit de narrer avec un regard dirigé vers le moment de la *probatio*. C'est un appât caché dans le continuum de la narration ; ce sont des indications qui ensuite seront reprises par l'orateur et trouveront leur explication ainsi que leur confirmation au moment de la *probatio* » [nous traduisons], Roberto Gazich, *Exemplum ed esemplarità in Properzio*, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1995, p. 99. La probation dans *Stello* commence dans le chapitre XXXVII, « De l'ostracisme perpétuel », dans lequel, tour à tour, Stello et le Docteur Noir tirent les conclusions de trois récits sur l'inutilité, ou même la nocivité des arts pour l'état social.

153 Alfred de Vigny, *Stello*, *op. cit.*, p. 785.

154 *Ibid.*, p. 793.

faire « voix secrète » et obéir seulement au cœur et à l'imagination du poète, enfermé désormais dans sa tour d'ivoire¹⁵⁵. Cependant, la théorie énoncée dans le roman sur le désengagement du poète ne correspond pas forcément à celle qui soutient l'œuvre elle-même, engagée et aux prises avec les discours sociaux et politiques. De fait, on décèle chez l'écrivain une « propension [...] à mettre en cause la poétique qu'il adopte par ailleurs », comme le note Isabelle Hautbout au sujet de la création poétique de Vigny¹⁵⁶. Ici, c'est bien le modèle de la littérature conçue comme une tribune à idées qui est mis en cause dans les déclarations finales du Docteur Noir. Or, tout le roman était construit sur le patron du genre délibératif, avec ses arguments et exemples, appartenant de droit à l'éloquence. L'art de conter, quoiqu'il vise à persuader qu'une œuvre d'art doit être libre de tout but autre que la beauté poétique, est asservi ici à la délibération, ce qui constitue l'un des paradoxes du roman vignyen : débattre, pour en finir avec les débats.

La paralysie de la parole révolutionnaire

Dans le romantisme de l'Arsenal, le délibératif politique est intrinsèquement lié aux expériences manquées des révolutions (celle de 1789 et celle de 1830). Le destin de la parole révolutionnaire française est raconté à travers les épisodes historiques éloignés dans le temps et dans l'espace, que ce soit l'Italie à la Renaissance ou les colonies françaises en guerre contre la domination et l'esclavage. Dans le roman *Bug-Jargal*, Victor Hugo met en scène les délibérations politiques ayant lieu pendant la Révolution haïtienne (1791-1804) pour constater la nullité de toute éloquence traditionnelle, obéissant aux schémas de la communication politique tracés dans les livres de rhétorique. L'éloquence en « style blanc », quoiqu'enviée par les révolutionnaires haïtiens, s'avère une vraie calamité qui empêche les colons d'entreprendre une quelconque action politique visant à calmer la révolte et reprendre le pouvoir dans la région. De la même manière, le drame mussétien *Lorenzaccio*, mettant en scène l'Italie au temps des Médicis, diagnostique la futilité de tout projet révolutionnaire et l'échec de la parole politique qui n'est pas une incitation, mais un obstacle à l'action. Par ailleurs, les récepteurs ne sont jamais prêts à entendre la parole *autre*, porteuse du renouveau, et la vie poli-

155 L'image traditionnelle de Vigny, c'est précisément celle du poète en retrait ou encore celle du poète enfermé dans sa tour d'ivoire. C'est pour prouver l'inexactitude de cette image reçue de Vigny que Lise Sabourin et Sylvain Ledda ont rassemblé vingt-quatre études consacrées à la poétique de l'auteur (*Poétique de Vigny, op. cit.*, p. 409).

156 Isabelle Hautbout, « La poétique à l'épreuve de la poésie », dans Sylvain Ledda et Lise Sabourin (dir.), *Poétique de Vigny, op. cit.*, p. 100.

tique stagne dans une rhétorique conservatrice du *status quo*. Ce qui réunit ces œuvres, *Bug-Jargal* et *Lorenzaccio*, c'est le triste constat de l'inefficacité et de la perversité de l'éloquence délibérative politique, oscillant entre deux écueils, celui du bavardage rédhibitoire et celui de la parole terroriste.

Bug-Jargal de Hugo

Selon Marmontel, dans le genre délibératif, quand l'orateur comparait devant une assemblée politique, il faut éviter de discourir avec trop de passion et respecter l'auditoire en faisant preuve de modestie et de mesure :

Si c'est dans un sénat, dans un conseil que l'on harangue, il faut parler en peu de mots, avec une dignité simple [...]. Le ton impérieux y serait déplacé ; le langage des passions, les grands mouvements de l'éloquence y sont rarement en usage [...]. On sent combien serait éloigné du caractère de cette éloquence l'enthousiasme d'un jeune écervelé, qui dans les délibérations d'un corps ne porterait qu'une âme pétulante, une imagination fougueuse, un esprit faux, une ignorance présomptueuse, une langue sans frein, une résolution impudente de se faire craindre et payer.¹⁵⁷

Dans une assemblée, on ne peut pas tenir un discours démesurément véhément au risque de passer pour un « jeune écervelé ». Selon les rhétoriciens, les passions doivent être maîtrisées, le langage trop fougueux et l'imagination débridée étant contraires aux règles du genre délibératif. Or, dans son roman *Bug-Jargal* (1826), Victor Hugo exploite précisément ces prétendus défauts de l'éloquence délibérative pour dénoncer la vieille rhétorique et montrer en même temps la puissance d'une parole libérée du carcan des bienséances oratoires. L'opposition se joue entre deux types de parole : celle des colons, incapables et ergotants, et celle des colonisés dont le langage est porté par la puissance de leur révolte.

L'action du roman se déroule pendant la Révolution haïtienne qui visait la fin de la domination coloniale esclavagiste à Saint-Domingue. Hugo portait avec prédilection les orateurs révolutionnaires haïtiens qui, durant leurs assemblées, se démarquèrent entre autres par cette « ignorance présomptueuse » et cette « imagination fougueuse » autrefois condamnées par Marmontel. Le narrateur hugolien, Léopold d'Auverney, n'a certes pas de perspective normative et classicisante sur la rhétorique. Bien qu'il soit victime de cette éloquence (il est emprisonné et condamné à mort dans un camp des rebelles), il n'en reste pas moins admiratif de cette parole à cause de sa

157 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, op. cit., p. 363-364.

puissance et de son efficacité. Dans son roman, tout comme dans *Étude sur Mirabeau* publié huit ans plus tard, Hugo met en scène un nouveau type d'éloquence politique qui n'obéit pas aux règles classiques du genre délibératif. Le langage des colons contraste avec celui des orateurs noirs dont les portraits sont plus fournis et plus riches que l'éloquence « en style blanc ».

De fait, l'image de l'éloquence des colons vivant à Saint-Domingue n'est pas flatteuse : la dispute, le verbiage égoïste et aveugle dominant dans leurs assemblées délibérantes. Conscients du danger imminent de la révolution, les colons perdent leur temps dans des discussions tout à fait futiles sur la préséance entre les assemblées provinciales, générales, coloniales et nationales¹⁵⁸ :

Cependant la clameur d'angoisse qui éclatait dans toute la ville se faisait entendre de moments en moments jusque chez le gouverneur, et rappelait aux membres de cette conférence le sujet qui les rassemblait. [...] – Les sang-mêlés vont être armés, messieurs, mais il reste bien d'autres mesures à prendre. – Il faut convoquer l'assemblée provinciale, dit le membre de cette assemblée [...] – L'assemblée provinciale ! reprit son antagoniste de l'assemblée coloniale. Qu'est-ce que c'est que l'assemblée provinciale ? [...] – Je ne connais pas plus *coloniale* que la *provinciale*. Il n'y a que l'assemblée générale, entendez-vous, monsieur ? – Hé bien, reparti le pompon blanc, je vous dirai, moi, qu'il n'y a que l'assemblée nationale de Paris. – Convoquer l'assemblée provinciale ! répétait l'indépendant en riant ; comme si elle n'était pas dissoute du moment où la générale a décidé qu'elle tiendrait ses séances ici. Une réclamation universelle éclatait dans l'auditoire, ennuyé de cette discussion oiseuse.¹⁵⁹

Hugo dénonce le caractère des colons qui ne savent que mener des disputes insipides qui empêchent de passer à l'action. Le narrateur, Léopold D'Auverney, incarne lui aussi l'essoufflement de la rhétorique traditionnelle. Il se fait connaître comme un piètre orateur : au moment de l'éclatement de la Révolution haïtienne, il ne sait pas se défendre ni négocier, et même des années plus tard, lorsqu'il raconte ses aventures dans le camp militaire en France, il est raillé par ses auditeurs¹⁶⁰. Ne sachant pas lire les signes de la

158 Comme l'a rappelé Pierre Laforge, dans la version du roman de 1826, les colons ne sont plus royalistes, mais révolutionnaires. Leur idéologie républicaine est en flagrante contradiction avec leurs pratiques esclavagistes (Pierre Laforge, « *Bug-Jargal*, ou de la difficulté d'écrire en "style blanc" », *Romantisme*, 1990, n° 69, p. 30-31).

159 Victor Hugo, *Bug-Jargal*, dans *Roman I*, éd. de Jacques Seebacher, Paris, Robert Lafont, 1985, p. 308-309.

160 Les soldats auxquels il s'adresse sont à la fois curieux et ironiques ; souvent, ils s'impatientent et veulent tarir la verve du capitaine quand celui-ci raconte la misère dans laquelle

révolution qui s'approche, ni des massacres qui se préparent, il subit les événements au lieu de les créer. S'emportant facilement¹⁶¹, il ne fait pas preuve de ruse ni d'adresse qui sont propres à d'autres héros-orateurs du roman.

Au cours de son récit, Léopold D'Auverney rapporte seulement la parole des autres, ce qui donne encore plus l'impression de sa maladresse oratoire qui est, malgré tout, teintée de mystère. D'Auverney se méfie manifestement de la parole, il ne voit pas le but de la communication ni de la persuasion. C'est un sceptique :

Si quelquefois il se laissait entraîner à un débat de paroles, il prononçait trois ou quatre mots pleins de sens et de haute raison, puis, au moment de convaincre son adversaire, il s'arrêtait tout court, en disant À quoi bon ?... et sortait pour demander au commandant ce qu'on pourrait faire en attendant l'heure de la charge.¹⁶²

Quoique visiblement traumatisé par la parole et par les débats d'idées meurtrières, il n'a de cesse de rapporter ces discours. Son récit abonde en descriptions de la parole des chefs de la révolte, ce qui trahit son attitude ambivalente face aux Haïtiens : il est à la fois fasciné et effrayé par leur éloquence. Trois orateurs noirs, bien différents entre eux, ont le plus marqué sa conscience : le noble Bug-Jargal, l'astucieux nain Habibrah et le populiste Jean Biassou.

Contrairement aux colons, Jean Biassou, le chef des révoltés noirs, n'a pas reçu de formation rhétorique et il est conscient de sa maladresse oratoire. Au moment où il lui faut écrire une lettre à l'Assemblée coloniale, il s'adresse à D'Auverney, son prisonnier, pour que celui-ci l'écrive à sa place afin d'éviter le ridicule de son langage inculte :

vivaient les esclaves : « j'espère que le capitaine ne laissera point passer les malheurs des *ci-devant noirs*, sans quelque petite dissertation sur les devoirs qu'impose l'humanité, *et cætera*. On n'en eût pas été quitte à moins au club Massiac (*sic*) » (*ibid.*, p. 285-286). Leurs réactions au récit du capitaine sont inscrites dans le texte et contrastent avec la teneur mélodramatique de l'histoire des protagonistes. Vers la fin du récit, par exemple, quand d'Auverney quitte la tente pour calmer son émotion, quelques soldats se plaignent de la longueur de l'histoire de Bug-Jargal : « – Ma fois, dit Alfred, je n'ai pas écouté fort attentivement, mais je vous avoue que j'aurais espéré quelque chose de plus intéressant de la bouche du rêveur d'Auverney. [...] En somme, l'histoire de Bug-Jargal m'ennuie ; c'est trop long. » (*ibid.*, p. 390). Sur ce sujet, voir Caroline Raulet-Marcel, « Le *Bug-Jargal* de 1826 : les enjeux d'un dispositif d'énigme caduc » ; URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/09-09-26Raulet.pdf>.

161 Par exemple lorsque, délivré par Bug-Jargal, il quitte le camp de Biassou en jurant sur l'honneur français de revenir avant l'aube. À cause de cette parole intempestive, il devient une marionnette dans les mains de Biassou, ce qui va causer la mort de Bug-Jargal.

162 Victor Hugo, *Bug-Jargal*, *op. cit.*, p. 282-283.

Or voilà ce que je veux de toi. Ni Jean-François, ni moi, n'avons été élevés dans les écoles des blancs où l'on apprend le beau langage. Nous savons nous battre, mais nous ne savons point écrire. Cependant nous ne voulons pas qu'il reste rien dans notre lettre à l'assemblée qui puisse exciter les *burlerias* orgueilleuses de nos anciens maîtres. Tu parais avoir appris cette science frivole qui nous manque. Corrige les fautes qui pourraient, dans notre dépêche, prêter à rire aux blancs : à ce prix-là, je t'accorde la vie.¹⁶³

La maîtrise du beau langage est un signe d'appartenance à la classe de « maîtres ». Quoiqu'ils veuillent s'affranchir de la domination politique et culturelle des blancs, les esclaves souhaitent d'abord s'approprier leur langue pour se sauver du ridicule et des *burlerias* qui auraient compromis, à leurs yeux, la cause des révoltés. Toutefois, si Biassou ne parle qu'un sabir grotesque, « un mauvais français mêlé d'espagnol macaronique »¹⁶⁴, en revanche, il manie parfaitement bien la parole militaire échauffant les cœurs et décidant à l'action. Il donne une image quelque peu déformée et démoniaque de l'idéal romantique de l'éloquence naturelle, frustre mais efficace, d'autant plus effrayante que sous l'écorce de l'efficacité se cache une confusion idéologique vertigineuse¹⁶⁵. Pourtant, comme le souligne le narrateur, sa parole produit un effet prodigieux sur ses auditeurs. Dans la grande allocution aux rebelles, Biassou démontre la nécessité et la légitimité de leur révolte :

Un moment après, il se fit apporter un vase de verre plein de grains de maïs noir et il y jeta quelques grains de maïs blanc ; puis élevant le vase au-dessus de sa tête, pour qu'il fût mieux vu de toute son armée : – Frères, vous êtes le maïs noir ; les blancs vos ennemis sont le maïs blanc ! À ces paroles, il remua le vase, et quand presque tous les grains blancs eurent disparu sous les noirs, il s'écria d'un air d'inspiration et de triomphe : *Guetté blan ci la la !* [« Voyez ce que sont les blancs relativement à vous ! »] [...] – *El tiempo de la mansuetud es pasado* [« Le temps de la mansuétude est passé »]. Nous avons été longtemps patients comme les moutons dont les blancs comparent la laine à nos cheveux ; soyons maintenant implacables comme les panthères et les jaguars des pays d'où ils nous ont arrachés. La force peut seule acquérir les droits : tout appartient à qui se montre fort et sans pitié.¹⁶⁶

163 *Ibid.*, p. 357.

164 Julien Dominique, « *Bug-Jargal* : la Révolution et ses doubles », *Littérature*, n° 139, 2005, p. 84.

165 Pierre Laforgue a analysé les contradictions idéologiques des rebelles noirs qui soutiennent à la fois la monarchie (française et espagnole) et les idéaux révolutionnaires ; voir Pierre Laforgue, « *Bug-Jargal* ou de la difficulté d'écrire... », art. cit., p. 30-32.

166 Victor Hugo, *Bug-Jargal*, *op. cit.*, p. 331.

L'action oratoire de Biassou s'appuie sur une allégorie théâtralisée de la force des rebelles. Soucieux de la visibilité de son spectacle, il élève le vase avec les grains au-dessus de sa tête dans une pose triomphante et s'adresse à ceux qu'il appelle ses « frères ». Dans un langage plein de fougue et de pittoresque, il compare ses compatriotes à des bêtes sauvages, nourries de vengeance et de haine, afin d'éveiller davantage leur courroux. Recourant plusieurs fois à l'adjectif démonstratif « ces » qui génère une opposition forte entre « nous » et « eux », Biassou indique l'ennemi qu'il faut combattre et soulève l'indignation de son peuple :

Ils sont venus, les ennemis de la régénération humaine, ces blancs, ces colons, ces planteurs, ces hommes de négoce, vrais *demonios* vomis de la bouche d'Alecto ! *Son venidos con insolentia* ; ils étaient couverts, les superbes, d'armes, de panaches, et d'habits magnifiques à l'œil, et nous méprisaient parce que nous sommes noirs et nus [...] Mais, ô mes frères, notre armée a fondu sur la leur comme les bigaillles sur un cadavre ; ils sont tombés avec leurs beaux uniformes sous les coups de ces bras nus qu'ils croyaient sans vigueur, ignorant que le bon bois est plus dur quand il est dépouillé d'écorce. Ils tremblent maintenant, ces tyrans exécrés ! *yo gagné peur !* [« Ils ont peur ! »].¹⁶⁷

La syntaxe appositive qui domine dans ces phrases (« les ennemis », « ces blancs », « les superbes », « ces tyrans exécrés » etc.) s'inscrit bien dans la logique de l'invective et de la haine dirigée contre les colons. En opposant les beaux costumes des blancs à la nudité des bras noirs, Biassou valorise la pure force physique au détriment d'un semblant de civilisation et de domination, ce qui s'exprime à travers une allégorie du bon bois qui « est plus dur quand il est dépouillé d'écorce ». Pour se faire comprendre de toute son armée, Biassou mélange dans son discours le français, l'espagnol et le dialecte créole. Il appelle ouvertement au massacre :

Point de grâce pour les blancs, pour les planteurs ! Massacrions leurs familles, dévastons leurs plantations ; ne laissons point dans leurs domaines un arbre qui n'ait la racine en haut. Bouleversons la terre pour qu'elle engloutisse les blancs ! Courage donc, amis et frères ! Nous irons bientôt combattre et exterminer. Nous triompherons ou nous mourrons. Vainqueurs, nous jouirons à notre tour de toutes les joies de la vie ; morts, nous irons dans le ciel, où les saints nous attendent, dans le paradis où chaque brave recevra une double mesure d'*aguardiente* et une piastre-gourde par jour !¹⁶⁸

167 *Ibid.*, p. 331-332.

168 *Ibid.*, p. 332.

Biassou flatte l'intérêt des rebelles, il adapte sa parole à ce qu'il croit être le sommet de leurs aspirations : l'eau-de-vie et des piastre-gourdes *post mortem* promis à ceux qui tueront les blancs. Le narrateur qui rapporte le discours de Biassou n'omet pas de décrire l'effet prodigieux de cette allocution sur les soldats noirs : ils « paraissaient parler et se mouvoir sous la main du chef, comme les touches du clavecin sous les doigts du musicien »¹⁶⁹. Lui-même fut subjugué par l'éloquence du chef des rebelles :

Cette sorte de sermon soldatesque [...] produisit sur les rebelles un effet prodigieux. Il est vrai que la pantomime extraordinaire de Biassou, l'accent inspiré de sa voix, le ricanement étrange qui entrecoupait ses paroles, donnaient à sa harangue je ne sais quelle puissance de prestige et de fascination. L'art avec lequel il entremêlait sa déclamation de détails faits pour flatter la passion ou l'intérêt des révoltés ajoutait un degré de force à cette éloquence, appropriée à cet auditoire.¹⁷⁰

D'Auverney souligne la force, l'efficacité et la paradoxale bienséance du discours de Biassou : il est parfaitement adapté aux attentes des soldats révoltés. Tout réussit : l'action oratoire, la voix, les gestes – ces éléments produisent une fascination parmi les membres de l'auditoire. Le pouvoir moral de Biassou consiste en sa capacité de les convaincre de se faire obéir aveuglement :

Ici j'eus encore une nouvelle preuve du pouvoir moral de Biassou sur les rebelles. L'infortuné, chargé d'aller lui-même se faire exécuter, ne se permit pas un murmure ; il baissa la tête, croisa les bras sur sa poitrine, salua trois fois son juge impitoyable, et, après s'être agenouillé devant l'obi, qui lui donna gravement une absolution sommaire, il sortit de la grotte. Quelques minutes après, une détonation de mousqueterie annonça à Biassou que le nègre avait obéi et vécu !¹⁷¹

Si le langage de Biassou suscite une certaine admiration chez d'Auverney, celui du sorcier Habibrah, lui aussi habile orateur, ne provoque que de la répulsion. L'obi est un charmeur, il ensorcelle par la parole les troupes craintives et superstitieuses. Exerçant l'office de médecin auprès de Biassou, il profite de circonstances pour prouver ses capacités à guérir miraculeusement toutes les plaies et, même plus, à prédire l'avenir. D'Auverney commente :

Vous concevez aisément que cette médecine était aussi dérisoire que le culte dont il se faisait ministre ; et il est probable que le petit nombre de cures qu'elle

169 *Ibid.*, p. 333.

170 *Ibid.*, p. 332.

171 *Ibid.*, p. 354.

opérait par hasard n'eût point suffi pour conserver à l'obi la confiance des noirs, s'il n'eût joint des jongleries à ses drogues, et s'il n'eût cherché à agir d'autant plus sur l'imagination des nègres qu'il agissait moins sur leurs maux.¹⁷²

Ces impostures sont toutefois efficaces et renforcent l'autorité de Jean Biassou et de Habibrah : « Tous les rebelles [...] passèrent du découragement à l'enthousiasme, et se confiant aveuglément à leur sorcier infailible et à leur général prédestiné, se mirent à hurler à l'envie : *Vive l'obi ! Vive Biassou !* »¹⁷³

La parole de Habibrah ne se limite pas à la sorcellerie et à l'imposture. Derrière ce nain atroce, il se cache un personnage typiquement hugolien, c'est-à-dire un être malheureux, corrompu par la société. Dans une discussion avec d'Auverney, quand celui-ci découvre enfin le passé de l'obi (c'est un ancien esclave de l'oncle de d'Auverney), Habibrah explique la raison de ses cruautés. Dans son plaidoyer aussi inattendu qu'attendrissant, on retrouve des accents qui seront plus tard ceux de Triboulet par exemple :

Crois-tu donc que pour être mulâtre, nain et difforme, je ne sois pas homme ? Ah, j'ai une âme, et une âme plus profonde et plus forte que celle dont je vais délivrer ton corps de jeune fille ! J'ai été donné à ton oncle comme un sapajou. Je servais à ses plaisirs, j'amusais ses mépris. Il m'aimait, dis-tu ; j'avais une place dans son cœur ; oui, entre sa guenon et son perroquet. Je m'en suis choisi une autre avec mon poignard !¹⁷⁴

Habibrah justifie ainsi ses cruautés et son absence de morale en prouvant à d'Auverney que la révolte des Noirs n'était qu'une vengeance pour le traitement que leur avaient infligé les colons blancs. Ce qui semblait être un privilège pour le fils du colon, s'avère un traitement inhumain et humiliant pour le serviteur : « Malheureux ! lâche assassin ! tu as donc oublié les faveurs qu'il n'accordait qu'à toi ? tu mangeais près de sa table, tu dormais près de son lit... – Comme un chien ! interrompit brusquement Habibrah ; *como un perro !* »¹⁷⁵ C'est le seul moment dans le roman où l'esclavagisme est réellement mis en cause et indiqué comme la source de la révolte des Haïtiens et de tous les malheurs. Cependant, dans *Bug-Jargal*, il n'y aura pas de grâce pour cet être difforme et malheureux qu'est Habibrah : Hugo le fait périr dans un précipice, invengé et écumant de rage. Mais sa parole, même au-delà de sa tombe, continue à hanter le narrateur, atteint d'un remords pour les crimes de sa caste. L'éloquence de la haine, celle d'Habibrah comme celle

172 *Ibid.*, p. 333.

173 *Ibid.*, p. 339.

174 *Ibid.*, p. 382.

175 *Ibid.*

de Jean Biassou, annonce une nouvelle ère de l'action politique qui est tout aussi efficace qu'effrayante.

Le seul antidote possible au paroxysme de la violence révolutionnaire serait à trouver dans le langage de Bug-Jargal, le héros éponyme du roman. Il incarne quant à lui un certain idéal dialectique de ce que l'on pourrait appeler l'éloquence grise – ni noire ni blanche. Il maîtrise le code de la culture occidentale, il sait parler et dispose d'un ethos dont doute seulement, et à tort, Léopold d'Auverney qui le prend pour Pierrot, simple serviteur de son oncle. Toutefois, il suffit à Bug Jargal d'apparaître ou de prononcer son nom pour jouir de toute son autorité parmi les rebelles :

Cependant ce bruit de voix avait réveillé les six nègres qui me gardaient. Apercevant un étranger, ils se levèrent précipitamment en saisissant leurs armes ; mais dès que leurs regards furent arrêtés sur Pierrot, ils poussèrent un cri de surprise et de joie, et tombèrent prosternés en battant la terre de leurs fronts.¹⁷⁶

Pareillement, lors de la lutte entre l'obi et Bug-Jargal, il lui suffit de rappeler son origine pour être obéi tout aussi machinalement par les soldats : « - Il vivra ! Je suis Bug-Jargal. Mon père était roi au pays de Kakongo, et rendait justice sur le seuil de la porte. Les noirs s'étaient prosternés de nouveau. »¹⁷⁷ Personne ne lui résiste et même Jean Biassou craint son autorité. C'est un orateur accompli : magnanime, généreux, il connaît les usages des blancs, il a une éloquence qui persuade et qui enchante tout le monde. Son pouvoir inexplicable s'exerce même sur le narrateur : « Cette manière d'agir et de parler cachait quelque mystère que je ne pouvais pas comprendre. Malgré toutes mes préventions contre cet homme, sa voix faisait toujours vibrer une corde dans mon cœur ; en l'écoutant, je ne sais quelle puissance me dominait. »¹⁷⁸ Quand Biassou veut tuer d'Auverney pour assouvir la vengeance de ses troupes, Bug Jargal fait un plaidoyer pour la vie de son ami blanc :

Comment avez-vous pu [...] adhérer à ces horribles représailles ? Écoutez-moi, Jean Biassou : ce sont ces cruautés qui perdront notre cause [...]. Pourquoi ces massacres qui contraignent les blancs à la férocité ? Pourquoi encore user de jongleries afin d'exciter la fureur de nos malheureux camarades, déjà trop exaspérés ? [...] Je n'ignore point qu'ayant à conduire une armée composée d'hommes de tous pays, de toutes familles, de toutes couleurs, un lien commun vous est nécessaire ; mais ne pouvez-vous le trouver autre part que dans un fanatisme féroce et des superstitions ridicules ? Croyez-moi, Biassou, les blancs sont moins

176 *Ibid.*, p. 361.

177 *Ibid.*, p. 385.

178 *Ibid.*, p. 363.

cruels que nous [...]. Notre cause sera-t-elle plus sainte et plus juste quand nous aurons exterminé des femmes, égorgé des enfants, torturé des vieillards, brûlé des colons dans leurs maisons ? Ce sont pourtant là nos exploits de chaque jour. Faut-il, répondez Biassou, que le seul vestige de notre passage soit toujours une trace de sang ou une trace de feu ?¹⁷⁹

Dans ce discours, Bug-Jargal montre son aptitude à penser et parler politique de manière plus abstraite et plus philosophique que le reste des chefs de la rébellion. Il ne veut pas construire une unité politique sur la cruauté de la vengeance. Son ethos se fonde sur la *phronesis* qui commande la modération et la prévoyance. En racontant la funeste histoire de Bouckmann et de Jeannot, décapités par les chefs d'une fraction des rebelles, Bug-Jargal compte pousser Biassou à changer de politique au nom de son propre intérêt vital. Les questions rhétoriques, ainsi que l'usage ironique du mot « exploit », mettent en relief l'absurdité du comportement de Biassou et sa cruauté inacceptable. Malgré son accent qui avait « une expression ineffable de persuasion et de douleur »¹⁸⁰, malgré son action oratoire impressionnante (« L'éclat de son regard, l'accent de sa voix donnait à ses paroles une force de conviction et une autorité impossible à reproduire »¹⁸¹), les rebelles poursuivent leur œuvre de destruction. Bug-Jargal meurt inécouté.

Tout au long de son roman, Hugo imagine et note minutieusement la parole révolutionnaire haïtienne. L'action mélodramatique du roman ménage beaucoup de place pour les discours véhéments et passionnés des chefs des rebelles. L'auteur recourt avec prédilection au genre délibératif exercé dans les deux camps : celui des blancs, où la parole empêche toute prise d'action, et celui des Noirs, où les harangues politiques prolifèrent et agissent avec efficacité. Les contradictions idéologiques des rebelles, qui revendiquent tout à la fois la royauté et les principes révolutionnaires, sont contrebalancées par la stupidité et la cruauté des colons. L'éloquence des deux camps est dépeinte sous leur plus mauvais jour : si ce n'est pas la parole vaine et querelleuse des colons, c'est la sorcellerie barbare de Biassou et Habibrah, mais cette dernière génère une forme de fascination ambivalente. Malgré ces défauts et leur incapacité d'écrire en style blanc, les rebelles haïtiens manient bien la parole et même le narrateur, Léopold d'Auverney, est impressionné par la force du langage de Biassou. Dans ce paysage, Bug-Jargal fait figure d'exception étant donné sa modération et sa sensibilité. Seulement, la parole modérée se fait inaudible dans la clameur de la révolution.

179 *Ibid.*, p. 364-365.

180 *Ibid.*, p. 369.

181 *Ibid.*, p. 365.

Lorenzaccio de Musset

Le drame mussétien *Lorenzaccio* (1834) peut aussi être interprété comme une réflexion désenchantée sur les dangers de l'éloquence. Musset dresse un triste constat sur l'impossibilité de l'action politique qui est d'avance vouée à l'échec pour au moins deux raisons : premièrement, parce que ceux qui doivent agir ne font que parler ; deuxièmement, parce que ceux qui agissent ne savent pas parler de manière à se faire écouter. Cette symétrie permet d'opposer deux types de personnages : d'un côté, les républicains très déserts, groupés autour de Philippe Strozzi ; de l'autre côté, Lorenzo et la marquise Cibo qui entreprennent des actions concrètes pour se débarrasser du tyran jouisseur qu'est Alexandre de Médicis, mais qui ne sont pas écoutés. L'éloquence est donc doublement coupable de l'échec révolutionnaire dans la Florence du xvr^e siècle : à la fois omniprésente dans l'air du temps¹⁸², elle est inaudible au moment où il faut passer à l'action.

C'est sa verbosité qui empêche le vieux Philippe Strozzi, républicain convaincu, de prendre des mesures concrètes pour mettre fin à la tyrannie du duc Alexandre de Médicis¹⁸³. Strozzi est parfaitement conscient de son incapacité de passer à l'action au moment où son fils est emprisonné et sa fille insultée par Salviati, un proche du duc :

On croit Philippe Strozzi un honnête homme, parce qu'il fait le bien sans empêcher le mal ! Et maintenant, moi, père, que ne donnerais-je pas pour qu'il y eût au monde un être capable de me rendre mon fils et de punir juridiquement l'insulte faite à ma fille ! Mais pourquoi empêcherait-on le mal qui m'arrive, quand je n'ai pas empêché celui qui arrive aux autres, moi qui en avais le pouvoir ? Je me suis courbé sur des livres, et j'ai rêvé pour ma patrie ce que j'admirais dans l'antiquité. Les murs criaient vengeance autour de moi, et je me bouchais

182 Les harangues sont omniprésentes dans la vie publique et privée : les ecclésiastiques font des « harangues en latin contre le mutilateur de l'arc de Constantin » (Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, dans *Théâtre complet d'Alfred de Musset*, éd. de Maurice Allem, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 69), la marquise Cibo fait une « harangue sentimentale » à son mari (*ibid.*, p. 63).

183 Rappelons que le duc reste impuni pour ses crimes et ses débauches. Ce sont la bourgeoisie et le clergé qui demandent le rétablissement de l'ordre dans la ville : la bourgeoisie, parce que le duc démoralise les jeunes filles ; le clergé, parce que *Lorenzaccio*, qui est de la suite du duc, a porté atteinte aux symboles religieux en coupant les têtes de saints de l'arc de Constantin. Sur la figure de cette autorité politique déchu et inique, voir Sophie Mentzel, « Musset : dramaturgie et politique » dans Sylvain Ledda, Frank Lestringant et Gisèle Séginger (dir.), *Poétique de Musset*, *op. cit.*, p. 157-169.

les oreilles pour m'enfoncer dans mes méditations ; il a fallu que la tyrannie vînt me frapper au visage pour me faire dire : Agissons ! – et ma vengeance a des cheveux gris.¹⁸⁴

En proie aux remords, Strozzi se rend compte qu'il a trop tardé à passer des livres aux actes. Trop admiratif de l'antiquité lointaine, sourd à la souffrance de ses concitoyens, il est à son tour victime de la tyrannie du duc. Quand son fils, Pierre, manifeste la volonté de diriger la conspiration contre Alexandre, le vieux Strozzi hésite toujours, effrayé du manque de plan tactique chez les conspirateurs. C'est un théoricien de la révolution qui ne sait que parler :

Mais vous n'avez rien d'arrêté ? pas de plan ? pas de mesures prises ? ô enfants, enfants ! jouer avec la vie et la mort ! Des questions qui ont remué le monde ! des idées qui ont blanchi des milliers de têtes, et qui les ont fait rouler comme des grains de sable sur les pieds du bourreau ! [...] Vous parlez de tout cela en faisant des armes et en buvant un verre de vin d'Espagne, comme s'il s'agissait d'un cheval ou d'une mascarade ! Savez-vous ce que c'est qu'une république ? [...] ô enfants, enfants ! savez-vous compter sur vos doigts ?¹⁸⁵

Terrifié par la perspective de réaliser les théories politiques qu'il a longuement mûries dans sa tête, il dissuade les jeunes révolutionnaires de mettre leur plan de conspiration à exécution. Il les traite à plusieurs reprises d'enfants incapables de prévoir les conséquences de leurs actes et irrespectueux des autorités (« des idées qui ont blanchi des milliers de têtes »). La répétition de la même question « Et vous voulez agir ? Cela est décidé ? [...] Cela est irrévocable ? Vous voulez agir ? »¹⁸⁶ montre son désarroi dans la situation qui ne permet pas de longues délibérations. La seule aide qu'il propose aux révolutionnaires, ce sont ses paroles qu'il veut proférer à tout prix : « je ne vous ferai pas de longs discours, je ne dirai que quelques mots ; il peut y avoir quelque chose de bon dans cette tête grise : deux mots, et ce sera fait »¹⁸⁷.

184 Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, *op. cit.*, p. 111. Le vieux Strozzi serait à comparer avec Don Diègue du *Cid* de Corneille. Les deux se disent trop vieux pour accomplir leur vengeance (l'image de cheveux « gris » ou « blanchi[s] » revient dans les deux monologues, voir Pierre Corneille, *Le Cid*, éd. Christian Biet, Paris, Le livre de poche, 2001, p. 62). Mais, contrairement à Don Diègue qui ordonne à Rodrigue, réticent, d'aller, courir, voler et les venger, Strozzi n'a pas de confiance en Pierre, pourtant très impétueux, et le dissuade d'agir. Si *Le Cid* est une tragédie de la jeunesse obéissante à l'autorité parentale, *Lorenzaccio* serait un drame d'une jeunesse freinée et frustrée de sa volonté (noble ou... monstrueuse).

185 Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, *op. cit.*, p. 123.

186 *Ibid.*, p. 124.

187 *Ibid.*, p. 125.

Impitoyable envers le radotage de son vieux père, Pierre lui reprochera de n'être qu'un « inexorable faiseur de sentences »¹⁸⁸ quand celui-ci refusera de mener l'offensive républicaine après la mort du duc.

Mais ce n'est pas seulement Philippe Strozzi qui ne sait que parler : les autres républicains pèchent par le même travers. Ainsi, Bindo et Venturi reprochent à Lorenzo de ne pas savoir s'opposer à la volonté du duc et de ne pas s'engager dans leurs complots. Lorenzo, méditant un plus haut attentat, ironise sur le verbiage de ceux qui ne sauront jamais tirer l'épée au moment venu. Il répond ironiquement à Bindo et Venturi :

LORENZO : Qu'en dites-vous, seigneur Venturi ? Parlez, parlez ! Voilà mon oncle qui reprend haleine ; saisissez cette occasion, si vous aimez votre pays.

VENTURI : Seigneur, je pense de même et n'ai pas un mot à ajouter.

LORENZO : Pas un mot ? pas un beau petit mot bien sonore ? Vous ne connaissez pas la véritable éloquence. On tourne une grande période autour d'un beau petit mot, pas trop court ni trop long, et rond comme une toupie ; on rejette son bras gauche en arrière de manière à faire faire à son manteau des plis pleins d'une dignité tempérée par la grâce ; on lâche sa période qui se déroule comme une corde ronflante, et la petite toupie s'échappe avec un murmure délicieux. On pourrait presque la ramasser dans le creux de la main, comme les enfants des rues.

BINDO : Tu es un insolent ! Réponds, ou sors d'ici.

LORENZO : Je suis des vôtres, mon oncle. Ne voyez-vous pas à ma coiffure que je suis républicain dans l'âme ? Regardez comme ma barbe est coupée. N'en doutez pas un seul instant ; l'amour de la patrie respire dans mes vêtements les plus cachés.¹⁸⁹

Lorenzo insinue sournoisement que Bindo et Venturi ne jugent des opinions politiques qu'à l'habit et à la coupe de cheveux des prétendus républicains. Les confessions de foi politique qu'ils veulent arracher à Lorenzo sont comparées aux vêtements et à des masques trompeurs et faciles à endosser. À lui, le *dire* ne donne pas l'illusion du *faire*. Pour lui, la parole n'est pas une pose oratoire ou un jouet¹⁹⁰. Se défiant de la parole, Lorenzo ridiculise l'éloquence de Bindo et de Venturi à travers la métaphore filée du mot-toupie qui tourne en rond et qui n'est qu'un amusement d'enfant¹⁹¹.

188 *Ibid.*, p. 171.

189 *Ibid.*, p. 103-104.

190 Voir Jean-Marie Thomasseau, *Alfred de Musset, Lorenzaccio*, Paris, PUF, 1986, p. 91.

191 Voir Françoise Court-Perez, « Le langage dans *Lorenzaccio* », dans Jeanne Bem, Patrick Berthier, Loïc Chotard *et alii* (dir.), *Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*, Paris, SEDES, 1991, p. 120.

Si elle n'est pas tout simplement nuisible à cause de ses vains enchantements, l'éloquence reste impuissante même si elle sort du foyer domestique des conspirateurs. La seule personne qui tente de convaincre le duc de changer de politique, la seule à essayer de joindre la parole à l'action¹⁹², c'est la marquise de Cibo. En sacrifiant sa réputation pour parvenir à l'oreille du duc, elle n'obtient que de l'indifférence. Pourtant, la femme parle selon toutes les règles de l'art oratoire. En commençant par une flatterie, elle tente de rappeler à Alexandre de Médicis que sa grandeur implique également une grande responsabilité envers le peuple. Le duc a « au bout de son bras cent mille mains », il est puissant, mais le vrai pouvoir provient non pas de la force, mais du bonheur du peuple obéissant volontairement à son « bienfaiteur »¹⁹³. C'est un topos propre aux remontrances adressées aux souverains : ils doivent régner par amour de leurs sujets et non pas se faire obéir par la terreur. Afin d'éveiller la jalousie du duc pour une joie qu'il n'a jamais connue, la marquise dépeint cette heureuse obéissance du peuple qui aurait dû lui donner une vraie jouissance : « Ah ! sais-tu ce que c'est qu'un peuple qui prend son bienfaiteur dans ses bras ? Sais-tu ce que c'est que d'être montré par un père à son enfant ? »¹⁹⁴ Ce sont les idées nobles de la responsabilité du *pater patriae* que la marquise évoque, c'est la haute mission d'un dirigeant d'État qu'elle lui met sous les yeux, sans cependant obtenir d'effet face à la passion dévastatrice d'Alexandre de Médicis. Plus loin, elle rappelle également la possibilité de se faire pardonner par le peuple, indulgent pour ses princes¹⁹⁵. Elle essaie de jeter une nouvelle lumière sur l'ethos du duc pour trouver plus facilement son oreille : elle tente de le disculper, en soulignant notamment le fait qu'il soit jeune, inexpérimenté, mal conseillé et trompé par ses courtisans. Pourtant, les seules réactions du duc révèlent son insolence : « que m'importe », « assez, ma chère, assez » ainsi que « tu as une jolie jambe » et « assieds-toi donc là, ma petite » sont les seules répliques qu'il propose au conseil courageux de la marquise. Au lieu de reconsidérer sa politique, il pense à la chasse, comme le fera le risible roi d'Espagne Charles II de *Ruy Blas*¹⁹⁶.

La marquise tente également un argument religieux dans une supplique pathétique : « Toi qui ne vas pas à la messe, et qui ne tiens qu'à l'impôt, es-tu sûr que l'Éternité soit sourde, et qu'il n'y ait pas un écho de la vie dans

192 Voir Bernard Masson, « Dramaturgie de la parole sociale dans *Lorenzaccio* », dans *ibid.*, p. 105.

193 Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, *op. cit.*, p. 146.

194 *Ibid.*, p. 145-146.

195 *Ibid.*, p. 146.

196 Voir la lettre que le roi envoie à sa femme : « Madame, il fait grand vent et j'ai tué six loups. / Signé CARLOS » (Victor Hugo, « Ruy Blas », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 1552).

le séjour hideux des trépassés ? Sais-tu où vont les larmes des peuples, quand le vent les emporte ? »¹⁹⁷ La perspective de cette double éternité réservée aux princes (celle dans la mémoire du peuple et celle qu'il rencontrera après la mort), cette éternité autrefois évoquée par Bossuet dans ses remontrances adressées aux rois et aux princes, n'émeut plus l'impie. L'éloquence religieuse n'est pas plus efficace que les arguments politiques.

Sentant l'ennui grandir dans l'esprit d'Alexandre, la marquise se sauve par une cajolerie dans laquelle elle souligne la beauté et le courage du duc¹⁹⁸ ; elle a recours à des supplications attendrissantes¹⁹⁹ avant de l'appeler brusquement et rudement : « Écoute ! Je te dis que Florence t'appelle sa peste nouvelle, et qu'il n'y a pas une chaumière où ton portrait ne soit collé sur les murailles, avec un coup de couteau dans le cœur. »²⁰⁰ ou, dans une formule encore plus laconique et saisissante : « Mais enfin, on t'assassinera. »²⁰¹ Même la menace ne suscite que des commentaires grivois et méprisants de la part d'Alexandre : « Pourquoi diable te mêles-tu de politique ? Allons, allons, ton petit rôle de femme, et de vraie femme, te va si bien. [...] Aide-moi donc à remettre mon habit ; je suis tout débraillé. »²⁰² Ainsi, l'entretien finit par un échec, compromettant la marquise Cibo aux yeux de son mari qu'elle a trahi lors de ce tête-à-tête avec un débauché. L'éloquence délibérative est associée symboliquement à la trahison et à la prostitution ; ce qui plus est, elle est inefficace.

Pour sa part, Lorenzo refuse toute éloquence classique ainsi que les moyens traditionnels de la persuasion. En bon romantique, il emploie un discours dédoublé de conspirateur, dédaignant la parole ouverte et sincère pour privilégier la ruse et la parole délirante. Paradoxalement, Lorenzo s'évertue à gagner la réputation d'un fou auprès de ses concitoyens, et cela pour deux causes. Premièrement, seule sa parole délirante déstabilise les discours tenus par différents groupes politiques florentins. Comme l'a remarqué Pierre-André Rieben, « [p]ar cette pratique irrégulière de la parole, par la dérision, l'incohérence, l'inconséquence délibérées, mêlant hallucinations,

197 Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, *op. cit.*, p. 146-147.

198 « Mon ami, qui ne sait pas que tu es brave ? Tu es brave comme tu es beau. » (*ibid.*, p. 147)

199 « Je t'en supplie, que je ne sois pas perdue sans ressource ; que mon nom, que mon pauvre amour pour toi ne soit pas inscrit sur une liste infâme [...] O Dieu ! Tu m'es témoin de ce que je souffre. » (*ibid.*, p. 147-148) Cette supplique, le duc ne peut pas la comprendre puisque la marquise quitte son jeu d'amour et de séduction pour faire une réflexion sur le poids de son sacrifice conjugal accompli au nom du bien commun.

200 *Ibid.*, p. 148.

201 *Ibid.*, p. 146.

202 *Ibid.*, p. 149.

éclair de lucidité, ironie, mensonge, dérision, Lorenzaccio tentera de mettre en pièces un discours social figé en paroles toutes faites. »²⁰³ Deuxièmement, la parole hallucinante décrédibilise ses dires et déjoue l'opinion que les autres peuvent se faire à son sujet. Dans ses conversations avec Sire Maurice, avec le peintre Tebaldeo ou encore avec le duc, Lorenzaccio montre une parfaite indifférence pour l'adéquation de ses propos à la réalité et à la situation de l'énonciation. Cette pratique assidue du paradoxe, de l'énigme et du mensonge lui confère une réputation de celui dont les propos ne comptent pas. Grâce à ce discrédit qu'il jette lui-même sur sa parole et sur sa personne, il se crée un espace de liberté inédit. Le monde le croit inoffensif puisqu'il « se moque de tout »²⁰⁴. Personne ne prend au sérieux ses paroles sur l'assassinat du duc. Insouciant du *qu'en-dira-t-on* des républicains, Lorenzo couve sa vengeance : « Ceux qui tournent autour de moi avec des yeux louches [...] pourront satisfaire leur gosier, et vider leur sac à paroles. [...] - dans deux jours, les hommes comparaitront devant le tribunal de ma volonté. »²⁰⁵

Dans un dialogue avec Philippe Strozzi, dans lequel Lorenzo découvre les vrais motifs de son comportement, il dénigre également toute forme d'éloquence politique directe :

J'ai voulu d'abord tuer Clément VII. Je n'ai pas pu le faire parce qu'on m'a banni de Rome avant le temps. J'ai recommencé mon ouvrage avec Alexandre. Je voulais agir seul, sans le secours d'aucun homme. Je travaillais pour l'humanité ; mais mon orgueil restait solitaire au milieu de tous mes rêves philanthropiques. Il fallait donc entamer par la ruse un combat singulier avec mon ennemi. Je ne voulais pas soulever les masses, ni conquérir la gloire bavarde d'un paralytique comme Cicéron. Je voulais arriver à l'homme, me prendre corps à corps avec la tyrannie vivante, la tuer, et après cela porter mon épée sanglante sur la tribune, et laisser la fumée du sang d'Alexandre monter au nez des harangueurs, pour réchauffer leur cervelle ampoulée.²⁰⁶

Lorenzo choisit donc l'action solitaire dont le but n'est ni la gloire personnelle, ni le bien public puisqu'il se désolidarise des républicains et de leur éloquence ampoulée et littéralement paralysante. Il est conscient de l'insignifiance de son acte. Ses motivations sont d'ailleurs égoïstes : ce sont précisément le ressentiment et le désir de vengeance contre les « harangueurs » qui le guident. Lorenzo se rend compte que les républicains n'agiraient pas, même s'il tue le duc : « Si les républicains étaient des hommes, quelle révolution

203 Pierre-André Rieben, *Délires romantiques*, op. cit., p. 21.

204 Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, op. cit., p. 69.

205 *Ibid.*, p. 141-142.

206 *Ibid.*, p. 134.

demain dans la ville ! [...] – Ah les mots, les mots, les éternelles paroles ! [...] ô bavardage humain ! ô grand tueur de corps morts ! grand défonceur de portes ouvertes ! ô hommes sans bras ! »²⁰⁷ Le sacrifice de Lorenzaccio est vain, il le sait, mais se sent obligé de l'accomplir non pas tant pour des raisons politiques, mais personnelles. C'est pour donner un sens à sa vie, pour obéir à un pressentiment inexplicable²⁰⁸, qu'il tue Alexandre.

C'est précisément à cause de son refus de l'éloquence que la révolution républicaine ne peut pas avoir vraiment lieu. L'ethos de courtisan débauché qui passe sa vie en fêtes et ivrogneries discrédite l'entreprise de Lorenzo aux yeux des Ruccellaï, des Pazzi et des Corsini. Lorenzo ne se donne même pas la peine de jouer un double jeu devant les républicains comme il l'avait fait face à Philippe Strozzi. C'est avec désinvolture qu'il raconte à Philippe sa tentative de préparer les républicains à l'action :

PHILIPPE : Tu ne leur as donc pas expliqué l'affaire ?

LORENZO : Que diantre voulez-vous que j'explique ? – Croyez-vous que j'eusse une heure à perdre avec chacun d'eux ? Je leur ai dit : préparez-vous et j'ai fait mon coup.²⁰⁹

Le genre délibératif utilisé abondamment par Musset dans *Lorenzaccio* n'arrive pas à remplir son but, c'est-à-dire décider les républicains à mener une action politique coordonnée et efficace. L'usage mussétien de l'éloquence est désenchanté et critique, puisque c'est elle qui empêche de passer à l'action²¹⁰. Le drame résulte du fait que même Lorenzaccio, celui qui tue le duc, méprise la parole et ne communique point. Son ethos de débauché capricieux et

207 *Ibid.*, p. 175.

208 « Pourquoi cela ? Le spectre de mon père me conduisait-il, comme Oreste, vers un nouvel Égisthe ? M'avait-il offensé alors ? C'est étrange et cependant pour cette idée que j'ai tout quitté. La seule pensée de ce meurtre a fait tomber en poussière les rêves de ma vie ; je n'ai plus été qu'une ruine, dès que ce meurtre, comme un corbeau sinistre, s'est posé sur ma route et m'a appelé à lui. Que veut dire cela ? [...] Suis-je le bras de Dieu ? Y a-t-il une nuée au-dessus de ma tête ? » (*ibid.*, p. 160)

209 *Ibid.*, p. 190.

210 C'est précisément le contraire de ce que l'Antiquité demandait d'un bon orateur. Jean Starobinski a rappelé cet impératif de soumission de la parole aux actes : « On conçoit que l'éloquence, c'est-à-dire l'art de persuader, ait pu être considérée comme l'action par excellence. Si elle est efficace, elle précède et détermine l'action pratique (les armes prises ou déposées), elle précède et détermine la teneur de la loi, qui règlera les activités quotidiennes des individus : elle entraîne la conviction du juge ; elle façonne les consciences. » (Jean Starobinski, « La chaire, la tribune, le barreau », art. cit., p. 425). Dans la pièce de Musset, l'éloquence joue un rôle exactement contraire : elle inhibe les consciences et les bras.

irresponsable rend impossible la réaction républicaine après la mise à mort du tyran : du coup, c'est de nouveau un fantoche bavard qu'on couronne. Comme l'a remarqué Sophie Mentzel, « toute velléité de lutte politique est un leurre. Les figures du pouvoir sont des poupées gigognes : en détruire une, c'est la voir remplacée immédiatement par une autre. »²¹¹ Avec le sacre de Côme de Médicis qui clôt la pièce, l'éternelle mascarade et le bavardage humain l'emportent : les bourgeois continuent à débiter du galimatias, le peuple se soûle de mots pendant que le nouveau duc est présenté comme « un beau dévideur de paroles ». Dans toute la ville, on n'entend qu'« un vacarme de paroles »²¹² qui symbolisent l'échec de la révolution.

À l'aube du régime politique moderne avec sa démocratie parlementaire et délibérative, Musset et Hugo diagnostiquent ainsi, à travers les fictions hautement symboliques, comment ce qui relevait d'une promesse démocratique est devenu une calamité de la vie publique : l'éloquence délibérative, au lieu d'être un moteur du progrès, s'avère soit une effrayante machine de guerre et de destruction, quand elle se nourrit de haine et de ressentiment, soit une irrésistible force d'inertie inhibant les cœurs et les bras, quand les peuples se laissent bercer par son beau chant qui n'est autre qu'un chant des sirènes.

Les délibérations sentimentales

L'opposition entre l'action et la parole est aussi valable pour les discussions amoureuses. En 1830, Balzac a observé qu'au XIX^e siècle, le genre délibératif informe et déforme le langage de passions : « [l']amour prend la couleur de chaque siècle [...]. Au lieu de se prouver, comme jadis, par des faits, on le discute, on le disserte, on le met en discours de tribune. »²¹³ Le proverbe dramatique mussétien *On ne badine pas avec l'amour* (juillet 1834) offre un excellent exemple de l'éloquence délibérative appliquée au sujet de l'amour. Si le titre de la pièce semble annoncer la légèreté et le didactisme propres au genre du proverbe, l'usage de l'éloquence des personnages au fur et à mesure du développement de l'intrigue a de moins en moins le caractère de badinage et il tire la pièce vers d'autres genres, plus sérieux, de la comédie des mœurs, ou même de la tragédie. Les deux protagonistes, Perdican et Camille, destinés par leur parent à un mariage arrangé²¹⁴, s'offrent un vertigineux tour de

211 Sophie Mentzel, « Musset : dramaturgie et politique », art. cit., p. 161.

212 Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, op. cit., p. 196.

213 Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans*, dans *La Comédie humaine*, II, Études de mœurs : scènes de la vie privée, II, éd. de Marcel Bouteron, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 765.

214 En effet, c'est Le Baron, père de Perdican et oncle de Camille, qui arrange ce mariage.

passé-oratoire avant de s'avouer leur amour, après force de faux bonds et de péripéties. L'une d'entre elles s'avérera mortelle pour l'innocente paysanne Rosette qui assiste et puis participe à ce jeu de cache-cache amoureux. Ainsi, l'excès du dire s'avère mortellement dangereux pour protagonistes et empêche finalement l'union des jeunes gens. Le badinage amoureux transformé en une vraie dispute, lors de laquelle on met en cause le fondement même de l'institution du mariage et aborde le problème de l'inégalité des sexes, fait exploser les cadres génériques du proverbe mondain tout en questionnant le pouvoir destructeur de la parole. Encore une fois, Musset pointe les dangers de l'éloquence délibérative dont on fait montre cette fois-ci à la « tribune » – pour reprendre le terme de Balzac – de l'amour.

Perdican est présenté dès la première scène de l'acte I comme un bon orateur. C'est maître Blazius qui parle ainsi de son ancien élève : « le jeune Perdican [...] revient aujourd'hui même au château, la bouche pleine de façons de parler si belles et si fleuries qu'on se sait que lui répondre les trois quarts du temps »²¹⁵. Celui qu'au village on nomme désormais « un savant » est en effet quatre fois docteur : en littérature, botanique, droit romain et droit canon. Ces connaissances acquises à l'université de Paris vont l'aliéner de fait à la fois des mœurs et du langage des gens de la campagne parmi lesquels il avait passé sa première jeunesse. Camille, pour sa part, revenant également au village, n'a pas eu le même privilège d'une éducation prestigieuse, attestée par des diplômes, quoiqu'elle soit fraîchement sortie du « meilleur couvent de France »²¹⁶. Elle est décrite comme une fille sage, dévote et ignorante : « Son éducation, Dieu merci, est terminée, et ceux qui la verront auront la joie de respirer une glorieuse fleur de sagesse et de dévotion. Jamais il n'y a rien eu de si pur, de si ange, de si agneau et de si colombe que cette chère nonnain. »²¹⁷ Malgré ces épithètes soulignant la candeur et l'ingéniosité de Camille, tous les protagonistes du drame (et surtout Perdican !) seront largement surpris par la capacité à parler et à raisonner de la jeune fille. En effet, c'est elle qui commence le « badinage » amoureux qui tourne vite en une vraie *disputatio* oratoire dont l'enjeu n'est rien moins que

Ayant dépensé une grosse somme d'argent (6 mille écus) pour l'éducation de deux enfants, il attend maintenant leur union pour se désennuyer de sa vie en province où il exerce le métier de receveur du Roi. Le mariage est non seulement arrangé mais aussi mis en scène par Le Baron – il veut orchestrer jusque par où vont entrer sur scène Camille et Perdican et il se trouve fort déçu de voir que les jeunes gens ne réalisent pas, dès leur première conversation, le scénario rêvé par lui (acte I, scène 2).

215 Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, dans *Théâtre complet d'Alfred de Musset*, op. cit., p. 327-328.

216 *Ibid.*, p. 331.

217 *Ibid.*, p. 329.

le destin de trois vies. Deux scènes qui mobilisent l'éloquence des protagonistes et opposent leurs rhétoriques – celle apprise en droit et celle apprise au couvent – méritent particulièrement l'attention dans le contexte d'une réflexion sur l'usage du genre délibératif.

Après une première entrevue pendant laquelle Camille fait preuve d'une étonnante froideur vis-à-vis de Perdican, c'est la fille qui veut, poussée par les premiers coups de jalousie (Perdican ayant entre-temps commencé à couriser la paysanne Rosette), se confronter avec le jeune homme. À la grande surprise de celui-ci, elle annonce son désir de prendre le voile, de renoncer au monde, mais il s'avère rapidement que ce n'est qu'un prétexte pour arracher quelques aveux à Perdican et pour connaître sa définition de l'amour. La dispute portera sur les vertus du modèle de l'amour-union mystique des âmes, prôné par Camille, et de l'amour charnel, défendu par Perdican. Si les conceptions de la fille relèvent de cette religion romantique de l'amour dont Musset se distançait à plusieurs reprises, Perdican en revanche se fait porte-parole d'une philosophie de la passion ancrée dans l'immanence et dans l'instantanéité, sans pouvoir répondre aux exigences de la fille²¹⁸.

Camille amorce le dialogue par une feinte posture de conciliation : elle donne à Perdican un baiser, autrefois refusé, elle s'assoit près de lui pour lui parler et écouter ses conseils, comptant sur le caractère du jeune homme, supérieur par sa nature et par son éducation aux autres²¹⁹. Cette acceptation de l'autorité du garçon – toute feinte puisqu'elle lui suppose au contraire une vie et un caractère de libertin – doit servir à gagner sa confiance et à obtenir plus facilement ses aveux. Cependant, la conversation prend rapidement l'allure d'une interrogation à laquelle Perdican n'a pas forcément envie de répondre. De fait, il ne se prête pas facilement à ce jeu en esquivant la première question sur ses maîtresses : « – Dites-moi, avez-vous eu des maîtresses ? – Pourquoi cela ? [...] Voilà, en vérité des questions singulières [...] Tu es une drôle de fille ! Veux-tu te faire mon confesseur ? »²²⁰ Tout au long de la dispute, l'homme reste réservé et froid afin de garder pour la fin

218 À travers les figures de Camille et de Perdican, on peut voir l'opposition entre Georges Sand, partisane de la religion de l'amour néoplatonicien et romantique (*Lélia*, 1833) et de Musset lui-même qui revendiquait un amour-*excédence* qui, se passant de la transcendance, inscrit le sujet dans la matérialité du monde. Comme l'explique Gisèle Séginger, « Aux illusions de la transcendance, il [Musset] préfère l'*excédence*, une nouvelle forme de sublime : un dépassement de soi à l'intérieur même de la finitude. », (*Un lyrisme de la finitude*, op. cit., p. 132) Ce dépassement de soi se réalise le mieux dans l'union amoureuse, conçue comme une expérience de perte de limites – une expérience non de l'infini religieux, mais de l'illimité dans la finitude et dans l'immanence. Voir Gisèle Séginger, *ibid.*, p. 129-137.

219 Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, op. cit., p. 355.

220 *Ibid.*, p. 355-356.

ses conclusions pleines de véhémence qui condamnent la feinte froideur de la fille, sa peur de vivre et son incapacité d'aimer.

Camille, imperturbable, poursuit son interrogatoire pour faire admettre à Perdican son infidélité foncière. Elle veut lui démontrer dans un simple syllogisme que s'il a eu de maîtresses qu'il avait aimées et quittées, il est foncièrement incapable d'un sentiment durable. Si elle acceptait de l'aimer, il l'abandonnerait de la même façon qu'il avait délaissé ses précédentes amantes. Pour mieux étayer sa thèse, elle lui pose des questions de manière abstraite et générale : « Connaissez-vous un homme qui n'ait aimé qu'une femme ? »²²¹, ce à quoi Perdican ne peut répondre que partiellement et de manière imprécise :

PERDICAN : Il y en a certainement.

CAMILLE : Est-ce un de vos amis ? Dites-moi son nom.

PERDICAN : Je n'ai pas de nom à vous dire ; mais je crois qu'il y a des hommes capables de n'aimer qu'une fois.²²²

Faute de preuves réelles, c'est l'avis de la fille qui emporte, d'autant plus qu'elle réussit à démontrer les incohérences du discours de l'autre. Perdican admet avoir eu plusieurs amantes ; il admet également que les hommes fidèles sont rarissimes, mais il persiste à penser que Camille ferait mieux de l'épouser, malgré tout. Ce conseil incongru selon la jeune fille provoque une nouvelle charge argumentative, cette fois-ci sous forme d'une parabole :

CAMILLE : Répondez donc à ma première question. Ai-je raison de rester au couvent ?

PERDICAN : Non.

CAMILLE : Je ferais donc mieux de vous épouser ?

PERDICAN : Oui.

CAMILLE : Si le curé de votre paroisse soufflait sur un verre d'eau, et vous disait que c'est un verre de vin, le boiriez-vous comme tel ?

PERDICAN : Non.

CAMILLE : Si le curé de votre paroisse soufflait sur vous, et me disait que vous m'aimeriez toute votre vie, aurais-je raison de le croire ?

PERDICAN : Oui et non.²²³

Cependant, la jeune fille n'accepte pas la conclusion de Perdican, partisan de l'amour libre, fidèle dans l'infidélité même. Elle préfère réfuter l'argument de

221 *Ibid.*

222 *Ibid.*

223 *Ibid.*, p. 357.

Perdican en passant à une autre histoire exemplaire, celle des femmes enfermées dans les couvents et qui souffrent à cause de leurs amours trahis. Camille raconte notamment ce qui est arrivé à son amie Louise, la beauté et la vertu incarnées. Ce récit doit servir de contre-exemple à la précédente réponse de Perdican et mettre en doute ses conclusions : la femme qui prend des amants ne peut jamais être heureuse. Le contraste entre le bonheur passager d'une toquade et de l'inexpiable remords qui s'en est ensuivi est renforcé par la parataxe des phrases : « Aucune de nobles facultés humaines n'était restée sans culture en elle [...]. Jamais l'amour et le bonheur ne poseront leur couronne fleurie sur un front plus beau. Son mari l'a trompée ; elle a aimé un autre homme, et elle se meurt de désespoir. »²²⁴ Camille s'identifie aux malheurs de Louise, elle s'est approprié cette expérience comme sienne :

Nous habitons la même cellule, et j'ai passé des nuits entières à parler de ses malheurs ; ils sont presque devenus les miens ; cela est singulier, n'est-ce pas ? [...] Quand elle disait : « Là, j'ai été heureuse », mon cœur bondissait ; et quand elle ajoutait : « Là, j'ai pleuré », mes larmes coulaient. Mais figurez-vous quelque chose de plus singulier encore ; j'avais fini par me créer une vie imaginaire ; cela a duré quatre ans ; il est inutile de vous dire par combien de réflexions, de retours sur moi-même, tout cela est venu. Ce que je voulais vous raconter comme une curiosité, c'est que tous les récits de Louise, toutes les fictions de mes rêves portaient votre ressemblance.²²⁵

Malgré le contenu pathétique et attendrissant de son récit, Camille revendique un savoir et une expérience tout imaginaires (elle s'est vue trahie et délaissée avant même d'être mariée), ce que Perdican lui reprochera sans tarder. Il essaie de décrédibiliser ses dires en rappelant son âge : « – Quel âge as-tu, Camille ? – Dix-huit ans. – Continue, continue, j'écoute »²²⁶, son manque d'expérience et même son endoctrinement religieux : « je ne crois pas que c'est toi qui parles ». Selon Perdican, le vœu de renoncer au monde ne peut pas provenir du cœur de la jeune et belle fille, elle n'est donc pas sincère, elle récite seulement une leçon : « Ma sœur chérie, les religieuses t'ont donné leur expérience ; mais, crois-moi, ce n'est pas la tienne [...] ». ²²⁷ Perdican s'acharne à détruire l'exemplarité du récit de Camille en mettant en doute la sincérité et l'intégrité morale des nonnes à qui Camille se fie tant :

224 *Ibid.*, p. 358.

225 *Ibid.*, p. 358-359.

226 *Ibid.*, p. 359. À ce moment, c'est Perdican qui mène son interrogatoire : les rôles se sont momentanément inversés.

227 *Ibid.*, p. 361.

Es-tu sûre que si l'homme qui passe était celui qui les a trompées, celui pour qui elles pleurent et elles souffrent, celui qu'elles maudissent en priant Dieu, es-tu sûre qu'en le voyant elles ne briseraient pas leurs chaînes pour courir à leurs malheurs passés, et pour presser leurs poitrines sanglantes sur le poignard qui les a meurtries ? O mon enfant ! sais-tu les rêves de ces femmes qui te disent de ne pas rêver ? Sais-tu quel nom elles murmurent quand les sanglots qui sortent de leurs lèvres font trembler l'hostie qu'on leur présente ? Elles qui s'assoient près de toi avec leurs têtes branlantes pour verser dans ton oreille leur vieillesse flétrie, elles qui sonnent dans les ruines de ta jeunesse le tocsin de leur désespoir et font sentir à ton sang vermeil la fraîcheur de leurs tombes ; sais-tu qui elles sont ? [...] Eh bien ! Camille, ces femmes ont bien parlé ; elles t'ont mise dans le vrai chemin ; il pourra m'en coûter le bonheur de ma vie ; mais dis-leur cela de ma part : le ciel n'est pas pour elles.²²⁸

Dans une harangue pleine de passion, mobilisant tout un imaginaire gothique et frénétique de la vie monacale²²⁹, Perdican détruit l'idée de sainteté des nonnes en insinuant que le désir qui les dévore ne leur permettrait pas de gagner leur ciel. Leur saint amour n'est qu'un leurre et ressentiment ; hypocrites et empoisonneuses, ces cadavres de femmes piétinent la naïveté et la candeur de jeunes filles inexpérimentées à qui elles inculquent leur triste savoir. Perdican se sert de l'ironie en disant que « ces femmes ont bien parlé » : le « bien parler » ne signifie pas qu'elles aient voulu montrer à Camille le chemin du bien, mais qu'elles ont seulement et malheureusement parlé avec efficacité. La dernière réplique de Perdican, grâce à laquelle c'est lui qui emporte dans la dispute, est construite sur hypotypose scabreuse qui traduit bien sa définition de l'amour, mêlant inconstance, dégoût et sublime :

Adieu, Camille, retourne à ton couvent, et lorsqu'on te fera de ces récits hideux qui t'ont empoisonnée, réponds ce que je vais te dire : Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées ; le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur une montagne de fange ; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux êtres si imparfaits et si affreux.²³⁰

228 *Ibid.*, p. 363-364.

229 Dans la description de la vie des nonnes par Perdican, on peut en effet déceler des réminiscences de romans gothiques, et notamment du *Moine* de M. G. Lewis qui a connu beaucoup de succès en France jusque dans les années 1830. Sur ce sujet, voir Anthony Glinoyer, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, 2009.

230 Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, op. cit., p. 364.

L'inconstance amoureuse n'est plus perçue comme une trahison et elle contribue, comme l'écrit Gisèle Séginger au sujet de l'éthique de la légèreté mussétienne, à « revaloriser l'existence et l'immanence »²³¹ au détriment des prétentions captatives de l'absolu. Dans cette scène, Camille ne réussit ni à décrédibiliser Perdican, ni à condamner son mode de vie. C'est plutôt Perdican qui endosse le rôle de celui qui fait découvrir la vérité sur la nature du sentiment religieux qui n'est qu'une sublimation ratée. Comme l'a remarqué Bernard Masson, c'est l'homme qui emploie une maïeutique amoureuse pour faire avouer à la femme ses vrais sentiments. Il y a donc une dissymétrie entre les sexes : la femme parle, mais c'est l'homme qui a raison.

On dirait d'une situation type, dans laquelle le langage, qui est l'action même, exerce tout uniment son pouvoir créateur : un homme, par la seule vertu de sa parole, révèle à une femme la vérité profonde de sa nature, qu'ont oblitérée la pudeur, les bienséances, le romanesque, l'orgueil, l'éducation, et, d'une manière générale, toutes les forces de contrainte qui brisent le libre jeu de l'instinct, toutes les formes qu'ont accoutumé de revêtir le mensonge social ou la rébellion contre l'ordre du monde. Le dialogue se fait alors « maïeutique », dessillant les yeux obscurcis de la femme et l'obligeant à regarder au fond d'elle-même pour y découvrir la vérité intérieure qu'elle ne pouvait ou ne voulait pas voir.²³²

Après avoir tenté de convaincre ouvertement l'adversaire, les deux protagonistes auront recours à la ruse et la mise en scène pour faire fléchir l'autre. Perdican, voulant se venger de la froideur de Camille, courtise devant ses yeux Rosette, en tenant un discours qui n'est pas adressé à la jeune paysanne, mais à Camille, cachée dans les bois et épiant les paroles et les actes des autres. Perdican souligne notamment que le sang de Rosette n'est pas aigri par les paroles empoisonnées de nonnes, qu'elle croit à l'amour tel qu'il le conçoit²³³. Dans cette scène à double énonciation, savamment orchestrée par Perdican, il s'agit de blesser Camille et de lui faire regretter sa décision de s'enfermer dans le cloître.

231 Et elle poursuit avec des mots qui s'appliquent bien à *On ne badine pas* : « Le mythe de la première trahison n'est plus qu'une erreur de perspective, liée à une conception métaphysique de l'amour. L'instant et l'intensité sont les nouvelles valeurs que Musset tente d'opposer aux croyances religieuses ou amoureuses qui ne connaissent que la dimension de l'éternité. » (Gisèle Séginger, *Un lyrisme de la finitude. Musset et la poésie*, op. cit., p. 139)

232 Bernard Masson, *Théâtre et langage*, op. cit., p. 40.

233 « On n'a pas flétri ta jeunesse ? on n'a pas infiltré dans ton sang vermeil les restes d'un sang affadi ? Tu ne veux pas te faire religieuse ; te voilà jeune et belle dans les bras d'un jeune homme. [...] tu m'aimeras mieux [...] que ces pâles statues fabriquées par les nonnes, qui ont la tête à la place du cœur, et qui sortent des cloîtres pour venir répandre dans la vie l'atmosphère humide de leurs cellules. » (Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, op. cit., p. 373)

Le jeune homme décide d'épouser Rosette par esprit de contradiction, ce qui révolte Camille et la pousse à avouer devant le baron et son cousin sa jalousie. Cette fois-ci, c'est elle qui essaie de dissuader Perdican de la décision d'épouser la paysanne. Elle lui donne quatre arguments, en appelant à la fois à son sentiment d'honneur (il l'épouse par le dépit), ses préférences (la fille sent le ragoût, elle ne peut pas lui plaire), l'orgueil (« c'est une fille de rien ») et finalement le devoir familial (son éducation a valu beaucoup trop pour être gaspillée dans un mariage pareil). Cette argumentation qui devrait prouver à Perdican l'attachement et l'amour de Camille, manque son but – cette fois-ci c'est l'homme, trop orgueilleux, qui est insensible à l'éloquence de la fille. Dans la scène finale, quand les deux obstinés s'avouèrent leur amour devant un autel, il sera trop tard pour éviter les conséquences néfastes de la parole : Rosette, victime du bavardage, sera morte de jalousie et de honte d'avoir ainsi été bernée par la parole du « Monseigneur ».

Dans l'amour, selon Musset, on devrait se taire et écouter le langage de la nature qui apprend seule à aimer, à « prendre racine dans la sève du monde »²³⁴. Manifestation de la fausse éducation et de l'orgueil, la parole – surtout si elle ne relève pas de l'expérience personnelle, comme ce fut le cas de Camille – aliène le sujet amoureux. Dans la pièce de Musset, même s'ils savent argumenter avec finesse, les deux protagonistes ne sont pas de bons orateurs : ils ne savent pas prévoir les conséquences de leurs dires, ils manient la parole à tort et à travers, se laissent emporter par l'orgueil et se perdent dans les discours mensongers, blessants et irresponsables. Si dans *Lorenzaccio* le « bavardage humain » retardait et empêchait l'emprise avec le réel, dans *On ne badine pas* on découvre en revanche son efficacité perverse et inattendue : ce qui semblait n'être que de la rhétorique est une vraie arme, et à double tranchant. N'est-ce pas de cette parole que rêvait Lorenzaccio ? Cette efficacité enfin retrouvée du langage, n'est-elle pas celle que cherchaient tous les romantiques qui voulaient transformer la plume en épée, la parole en action ? Dans *On ne badine pas* la rhétorique s'avère non seulement extérieure au sujet parlant (Camille répète la leçon des nonnes, Perdican ne peut échapper à la casuistique apprise en droit), mais aussi incontrôlable et destructrice : Rosette, cette enfant du pays, la seule à comprendre intuitivement le langage naturel de l'amour²³⁵, devient victime des délibérations sentimentales de ses

234 *Ibid.*, p. 373. Pour l'analyse de la métaphore goethéenne de la sève du monde dans la poésie de Musset, voir Gisèle Séginger, *Un lyrisme de la finitude. Musset et la poésie*, op. cit., p. 200-203.

235 Dans une conversation avec Perdican, Rosette avoue n'avoir guère d'esprit et ne pas connaître les usages du monde (acte II, scène 3). Ici, Musset reproduit la même disproportion encore les capacités à parler du Dom Juan de Molière et la paysanne Charlotte (« Mon Dieu ! je ne sais si vous dites vrai, ou non ; mais vous faites que l'on vous croit », Molière, *Dom*

maîtres. Le langage de la ville et de la religion détruit l'idylle du retour à la campagne, à la jeunesse, aux premiers sentiments, et rend à jamais impossible l'union de Camille et Perdican, coupables d'avoir trop parlé.

L'éloquence délibérative politique, telle qu'elle est mise en œuvre par Hugo et Musset, s'avère surtout inefficace : elle empêche les révolutionnaires florentins ou français, établis à Haïti, d'entreprendre une action politique capable d'endiguer la propagation de la tyrannie ou de la terreur. La parole leurre et endort les consciences, si elle n'est pas tout simplement une incitation à la haine et à la barbarie, comme dans le cas de la parole des insurgés noirs chez Hugo. De même, l'éloquence amoureuse s'avère trompeuse et meurtrière : les délibérations, si elles ne tournent pas en badinage qui aliène ou frustre les héros du drame mussétien, ont des conséquences fatales pour les tiers qui participent involontairement à ces altercations. Il est donc rare que le romantisme considère la délibération comme un exercice de la raison qui mène de manière effective à une prise de décision, comme le voulaient les rhétoriques classiques. Le seul à garder intacte cette forme de maïeutique littéraire, c'est Vigny. Dans *Stello*, le délibératif poétique, s'appuyant sur une rhétorique de l'*exemplum*, fonctionne comme un ressort à la fois philosophique et romanesque servant à définir la place du poète dans la société moderne. Même si Vigny se sert de l'éloquence pour mieux revendiquer l'indépendance de la littérature des discours sociaux, et, partant, de la rhétorique comprise comme l'exercice d'une parole publique et politique, il reste fidèle, au niveau de la forme romanesque elle-même, à la tradition du dialogue philosophique et de l'apologue, tous les deux régis par la topique délibérative. L'usage romantique de l'éloquence délibérative se démarque dans tous les cas étudiés ici par sa modernité qui se manifeste par la méfiance généralisée vis-à-vis du langage. L'idéal de la parole-action est soit compromis, soit perdu, et la littérature s'écrit précisément dans la carence de leur accord.

Le judiciaire

Dans l'article « Barreau », Marmontel définit de façon succincte le genre judiciaire : « c'est la discussion contradictoire d'une chose ou d'un fait dans son rapport avec les lois et à l'égard de certaines personnes. C'est accusation ou défense, demande ou dénégation ; et des deux causes débattues, le résultat

est un jugement »²³⁶. Marmontel souligne également la différence entre le barreau ancien et le barreau moderne. Les avocats modernes n'ont pas la même tâche ni le même genre de causes à défendre. Il ne s'agit que rarement d'apitoyer ou d'émouvoir le juge : il suffit de l'éclairer et de l'instruire²³⁷. Or, les romantiques renouent avec la grande éloquence judiciaire, fondée sur l'usage des preuves pathétiques, sans toutefois tomber dans les travers de l'éloquence classique, calquée sur la tragédie et décriée ainsi par Louis de Cormenin :

Il y a une réforme encore plus urgente que la réforme de la loi électorale. C'est la réforme de l'éloquence criminelle qui s'évertue et se pavane dans les actes d'accusation et dans les réquisitoires : s'amuser, lorsqu'on traîne par les cheveux un homme sous le couteau, à arrondir, à polir, à vernir sa phrase, à faire des haut-le-corps comme un mime, à déclamer comme Oreste tordu par les serpents des Euménides, mais c'est n'avoir pas d'entrailles [...] ! Sous le point de vue du goût, je ne saurais trop le redire, tout ce pathos est faux, faux, archifaux !²³⁸

Réinventant une nouvelle éloquence judiciaire qui ne se prive pas des ressources du fantastique, du frénétique, du mélodramatique ou de l'ironie, les romantiques évitent le double écueil de la parole purement informative, postulée par le néoclassique Marmontel, et de la parole tragiquement démesurée, dénoncée par Cormenin. Mobilisant autrement les passions oratoires, ils veulent éveiller la pitié chez les lecteurs, sollicités en tant que juges dans les grands débats sociaux qui animent la France au XIX^e siècle, par exemple au sujet de la peine de mort ; ou encore dans des débats purement littéraires qui appellent également, mais avec une moindre charge émotive et parfois même sur le mode comique, le jugement du public.

236 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, op. cit., p. 757.

237 Nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, cette pensée, caractéristique de l'attitude antirhétorique des Lumières, sera reprise par les Idéologues qui voulaient rationaliser l'éloquence et la réduire à sa dimension purement logique, évacuant les passions.

238 Louis de Cormenin, *Le Livre des orateurs*, op. cit., p. 129. Victor Hugo critique lui aussi l'éloquence judiciaire traditionnelle, qualifiée d'« entortillages sonores du parquet », dans son *Dernier Jour d'un condamné* (1829) et dans la nouvelle préface qu'il adjoint au roman en 1832 (Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, dans *Roman I*, op. cit., p. 402). Ce roman a été analysé, y compris du point de vue de sa rhétorique, par Myriam Roman, « *Le Dernier Jour d'un Condamné* : le style contre la rhétorique », dans Guy Rosa et Florence Naugrette (dir.), *Victor Hugo et la langue*, Paris, Bréal, 2005, URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Hugo%20et%20la%20langue/Roman.pdf>, ainsi que par Pierre Laforgue, *Hugo : romantisme et révolution*, op. cit., p. 33-47.

Hugo, juge de Corneille

Reffet de la bataille contre les classiques, le genre judiciaire s'exerce dans le domaine poétique. La nouvelle génération des poètes juge les mérites des auteurs du passé et réinterprète les anciennes querelles littéraires comme une annonce de leurs propres déboires avec la critique. Dans ce contexte, leur jugement porté sur Corneille est particulièrement intéressant parce qu'il n'entraîne pas une condamnation définitive de leur part. Contrairement aux épigones du classicisme ou même à Racine, dont les tragédies sont vivement critiquées dans la presse littéraire au tournant des années 1830²³⁹, la place de l'auteur du *Cid* dans le panthéon romantique est ambiguë. Certes, Corneille reste un des représentants du classicisme, mais de l'autre côté, il préfigure le poète génial, rebelle, incompris, insoumis au carcan des règles classiques. C'est un archétype du poète romantique. Comme l'ont observé Florence Naugrette et Myriam Dufour-Maître, Corneille est la « figure tutélaire d'un écrivain dont la médiocrité du monde empêche le sacré légitime, le paria dont la force créatrice offusque les puissants, si elle ne parvient pas à libérer les peuples »²⁴⁰.

Outre son insoumission aux règles classiques, il y a une autre raison à ce retour à Corneille au XIX^e siècle. Contrairement à Racine qui a fondé son modèle dramaturgique sur le théâtre des passions, Corneille passe pour un dramaturge de l'Histoire²⁴¹. Le conflit politique étant au centre de sa réflexion sur la tragédie d'un côté et ses œuvres de l'autre côté²⁴², il permet aux spectateurs du XIX^e siècle de reconnaître dans les intrigues dramatiques leur propre expérience politique, celle de la Révolution et de l'Empire notamment. Dans ses chroniques du *Journal de l'Empire* de 1807, Geoffroy oppose

239 Voir les critiques que Nodier formule à l'égard de Racine dans l'article « *Marion Delorme*, par M. Victor Hugo », analysé dans la deuxième partie de cette étude. Voir aussi les mots de Musset de la préface des *Contes d'Espagne et d'Italie* [1830] : « Le moule de Racine a été brisé ; c'est là le principal grief : car, pour cet adultère tant discuté du fou et du sérieux, il nous est familier. Les règles de la trinité de l'unité, établie par Aristote, ont été outrepassées. En un mot, les chastes Muses ont été, je crois, violées », Alfred de Musset, « Au lecteur », dans *Contes d'Espagne et d'Italie*, Paris, Levavasseur & Canel 1830 p. vij. Pour sa part, Alfred de Vigny a plus d'admiration pour Racine, même s'il lui préfère Corneille et Molière. Sur ce sujet, voir Lise Sabourin, « Vigny et la pensée classique » dans Isabelle Hautbout (dir.), *Alfred de Vigny et le romantisme*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 125-128.

240 Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette, « Présentation », dans *Corneille des romantiques*, Mont-Saint-Aignan, Presses des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 10.

241 Anne Ubersfeld, « Le retour à Corneille au début du XIX^e siècle », dans *ibid.*, p. 150.

242 Voir les *Trois discours sur le poème dramatique* et les tragédies *Cinna*, *Horace* et *Nicomède*, particulièrement prisées au XIX^e siècle.

le « mâle » intérêt cornélien pour l'Histoire à la passion efféminée des intrigues amoureuses de Racine :

Quelle étonnante variété dans les tragédies de Corneille ! Que de ressources dans ce génie mâle et vigoureux ! Le caractère de Nicomède est une des conceptions théâtrales les plus extraordinaires. Corneille est assez fort pour n'avoir pas besoin des passions qui sont l'âme de la tragédie : il ne tend point de pièges au cœur du spectateur ; ce n'est ni par une tendresse efféminée, ni pas des fureurs passionnées qu'il se propose d'enlever les suffrages ; [...] c'est la politique romaine, ce sont les intrigues d'une cour avilie ; c'est un jeune prince, au-dessus de cette politique et de ces intrigues, qu'il entreprend de peindre.²⁴³

Le début du siècle prépare le triomphe de Corneille dont les rôles héroïques sont magistralement interprétés par François-Joseph Talma²⁴⁴. Mais, loin de se réduire à la présence au répertoire de la Comédie Française, Corneille devient lui-même une *dramatis persona*. En effet, tout au long du XIX^e siècle de nombreuses pièces de théâtre font apparaître la figure de Corneille²⁴⁵. À côté des discours d'éloge qu'on prononce sur scène à l'adresse de l'auteur du *Cid*, on retrouve aussi une forme plus judiciaire du débat sur ses mérites littéraires : on se livre soit à la défense soit à l'attaque de Corneille et ces deux faces de son *procès* sont mises en texte dans la fiction dramatique. De fait, les romantiques rejouent le procès intenté au dramaturge lors de la querelle du *Cid*, ils rapportent scrupuleusement les arguments dirigés contre lui par Georges Scudéry²⁴⁶, auteur des *Observations sur le Cid* (1637). Mais cet usage de l'éloquence judiciaire est d'emblée profondément ironique : les condamnations académiques ne font que ridiculiser les zélés défenseurs d'Aristote et de d'Aubignac, tout en établissant le paradigme romantique du génie aux prises avec la critique de son temps.

243 Julien-Louis Geoffroy, « Théâtre français. Nicomède », *Journal de l'Empire*, 8 septembre 1807, p. 1. Un peu plus loin, Geoffroy polémique avec Voltaire et affirme que contrairement à Racine, l'intrigue dramatique cornélienne n'est jamais fondée sur l'amour seul : « l'action de ses pièces offre toujours un noble intérêt, indépendant de l'amour ».

244 Entre 1799 et 1805 Talma joue dans *Le Cid*, *Cinna* et *Nicomède*. Dans son article, Anne Ubersfeld donne le nombre des représentations des pièces de Corneille entre 1770-1830 (art. cit., p. 155). Nodier admirait lui aussi ce grand acteur tragique dans sa rubrique théâtrale du *Journal des débats* en 1814 (voir la livraison du 8 juillet 1814).

245 Roxane Martin, « La figure de Corneille dans le théâtre du XIX^e siècle », dans *Corneille des romantiques*, op. cit., p. 133-146.

246 Voir aussi Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, op. cit., p. 431-432 où Hugo se moque de Scudéry et de ses semblables.

Telle est la stratégie d'appropriation de Corneille adoptée par Victor Hugo dans son drame inachevé, rédigé probablement en 1825 et publié dans son *Théâtre complet* de la Pléiade sous le titre de *Corneille*²⁴⁷. Esprit fier et indépendant, le Corneille hugolien refuse la pension royale et le logement proposés par le cardinal de Richelieu en préférant vivre obscurément dans une pauvre demeure en ville. Curieux de découvrir l'homme de génie, Le Duc, un Grand d'Espagne et neveu de Rodrigo Díaz de Vivar, c'est-à-dire du Cid historique, cherche Corneille en toute humilité, décidant de se rendre sur place, à la maison du poète :

Je vais le voir ! je vais contempler un grand homme !
 Corneille ! que déjà le monde entier renomme !
 Le chantre glorieux du Cid, mon noble aïeul !
 Je lui dois cet hommage, et le dois à lui seul.
 Il a droit aux respects de ma fierté muette.
 Je suis le fils du Cid : mais il est son poète.²⁴⁸

Cet éloge du « grand homme » s'inscrit dans la logique romantique du sacre de l'écrivain : les mérites des poètes sont supérieurs aux privilèges de la naissance, la grandeur aristocratique pâlit comparée à la grandeur littéraire. L'antithèse du dernier vers, formée par les propositions « fils du Cid » et « son poète », placée en position forte sémantiquement, à la fin du vers, fonctionne comme une surprenante gradation des mérites : le Duc affirme que c'est la littérature et non pas la famille qui donne une vraie renommée dans le monde²⁴⁹. Toutefois, ni les autres nobles ni même les bourgeois ne ressentent le même enthousiasme que le Duc. Dans une discussion avec Gomez, le Duc défend les droits du génie pendant que le second s'indigne que celui-ci veuille parler à un roturier :

247 Il n'en reste que le plan et les quatre premières scènes. Le texte a été publié pour la première fois le 15 décembre 1909 dans la *Revue de Paris*.

248 Victor Hugo, « Corneille », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. II, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1346-1347.

249 La même conception de la royauté du génie, relative à Pierre Corneille et à John Milton, est exprimée dans *Cinq-Mars* (1826) d'Alfred de Vigny à travers l'épigramme tirée de Félicité Robert de Lamennais : « Les circonstances dévoilent pour ainsi dire la royauté du génie, dernière ressource des peuples éteints. Les grands écrivains... ces rois qui n'en ont pas le nom, mais qui règnent véritablement par la force du caractère et la grandeur des pensées, sont élus par les événements auxquels ils doivent commander. » (Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 261).

GOMEZ : Justement ! je rougis
 Que votre Seigneurie à ce point soit trompée
 D'aller chercher un manant qui ne ceint pas l'épée.
 LE DUC : Qu'est cela ?
 GOMEZ : Ce Corneille est un petit bourgeois,
 Bourgeois, fils de bourgeois, et des moindres, je crois,
 Famille de robins !...
 [...] Hé ! c'est un pauvre diable
 Exerçant je ne sais quel métier pitoyable,
 Faisant je ne sais quoi, dont il perd la raison,
 [...] Encore si je n'avais pris soin
 De vous peindre combien son rang du vôtre est loin !...
 Saint-Jacques monseigneur ! les marauds de la sorte
 Sont faits pour amuser vos gens à votre porte.²⁵⁰

Gomez traite Corneille de « manant qui ne ceint pas l'épée », il méprise son origine bourgeoise (le terme est répété trois fois) et tente de faire entendre raison au Duc en lui rappelant la hiérarchie sociale : un poète n'est rien de plus qu'un fou (« il perd la raison »), qu'un bouffon propre à « amuser [ses] gens à [sa] porte ». Malgré cette philippique contre le « métier pitoyable » du poète, le Duc ne se laisse pas décourager. Au contraire, son enthousiasme redouble – il souhaite non seulement honorer le génie, mais aussi nuire à Richelieu qui, jaloux de son succès, persécute le poète :

De la morgue des grands ma fierté s'inquiète ;
 J'humilie un ministre et j'honore un poète. -
 Mais aussi, quel poète ! et comme en traits vainqueurs
 Sa pensée est puissante à fondre dans les cœurs !
 [...] Ô ! qu'il mérite bien ce triomphe éclatant
 De tenir tout un peuple à sa voix palpitant !
 Comme au théâtre hier les bouches inquiètes
 Se taisaient, suspendant leurs haleines muettes !
 [...] Arrière tout mortel dont l'ingrate manie
 Marchande ce tribut que doit l'âme au génie !
 Et qui ne daigne pas, lorsqu'un grand homme a lui,
 Descendre de son rang pour monter jusqu'à lui !²⁵¹

Le dernier vers illustre bien ce nouveau système de valeurs qui fait concurrence au régime monarchique et féodal : certes, pour parler au bourgeois Corneille,

250 Victor Hugo, « Corneille », *op. cit.*, p. 1348-1355.

251 *Ibid.*, p. 1357-1358.

un noble doit d'abord « descendre de son rang », mais ensuite, il lui faut « monter » jusqu'au poète qui « a lui » comme une étoile. Ce double mouvement de descente et d'ascension ne s'accomplit donc pas dans le même espace symbolique. Le Duc n'est aucunement jaloux de ce nouveau génie bourgeois qui mine le monopole aristocratique de la gloire.

Six ans après sa tentative avortée de *Corneille*, Hugo revient à l'auteur du *Cid* dans son mélodrame *Marion Delorme* (1831). Dans cette pièce, la discussion sur Corneille dévoile surtout la morgue et l'inanité de ceux qui émettent des jugements, à savoir les nobles réunis à Blois. Pour taquiner son ami Montpesat, Villac affirme péremptoirement que « Le Corneille est mauvais »²⁵². On lui reproche non seulement ses origines (« Ce nom sent le bourgeois d'une façon qui blesse »), mais aussi la bassesse de son langage et l'extravagance des intrigues dramatiques :

Mélite ! soit ! j'en dois avouer le mérite ;
 Mais Corneille n'a fait que descendre depuis,
 Comme ils font tous ! [...]
 Ton *Cid*, mais Scudéry l'écrase en le touchant !
 Quel style ! ce ne sont que choses singulières,
 Que façons de parler basses et familières.
 Il nomme à tout propos les choses par leurs noms.
 Puis le *Cid* est obscène et blesse les canons.
 Le *Cid* n'a pas le droit d'épouser son amante.²⁵³

Somme toute, on reproche à Corneille ce que deux siècles plus tard la critique académique reprochera aux romantiques : son style est trop familier, trop bas et trop cru et, au lieu de paraphrases et de métaphores galantes, il « nomme à tout propos les choses par leurs noms ». Dans son accusation, Villac fait allusion à la querelle du *Cid* provoquée, entre autres, par le dénouement de la pièce accusée d'invraisemblance et d'obscénité. Corneille ne respecte ni les lois du poème dramatique (il « blesse les canons »), ni les personnes – dans son orgueil, il semble défier personnellement les académiciens :

Puis, il a l'âme vaine et hardie.
 Croit-il pas égaler messieurs de Boisrobert,
 Chapelain, Serisay, Mairet, Gombault, Habert,

252 Victor Hugo, « Marion Delorme », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 992.

253 *Ibid.*, p. 992-993.

Bautru, Giry, Faret, Desmarets, Malleville,
 Duryer, Cherisy, Colletet, Gomberville,
 Toute l'Académie enfin !²⁵⁴

Cette énumération relève de l'ironie : ce que Villac prend pour la sommité de la gloire littéraire est parfaitement passager et illusoire. Les noms des premiers académiciens, à quelques rares exceptions, doivent sembler parfaitement étrangers à l'oreille du public du Théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1831. Homme de génie, Corneille, offusque les académiciens par encore un autre aspect – il rejette la doctrine d'imitation et il prétend « inventer », chose absurde pour un classique féru comme Villac :

Puis monsieur veut créer ! Inventer ! Insolent !
 Créer après Garnier ! Après Théophile !
 Après Hardy ! Le fat ! Créer, chose facile !
 Comme si ces esprits fameux avaient laissé
 Quelque chose après eux qui ne fût pas usé !
 Chapelain là-dessus le raille d'une grâce ! [...]
 S'il écrivait autrement qu'il n'écrit,
 S'il suivait Aristote et la bonne méthode...²⁵⁵

Tout comme dans son drame inachevé, dans *Marion Delorme*, Hugo représente Corneille comme un contestataire qui refuse l'autorité académique. Le dramaturge du Grand Siècle répond au mythe romantique du génie solitaire et décalé par rapport à son époque parce que, comme l'écrit Roxane Martin, il est « peint comme un auteur à la fois humble et travailleur, privilégiant la gloire à la fortune, ne tolérant aucune concession et sachant braver l'autorité

254 *Ibid.*, p. 993. Pour son énumération, Hugo choisit, dans la plupart de cas, les noms des premiers académiciens qui y siégeaient dès sa création en 1635. Cette réplique se trouve déjà à l'état d'esquisse, avec de légères modifications (« Godeau » pour « Mairet », « Mairet » pour « Colletet » etc.), dans son *Corneille*. Visiblement, Hugo est revenu vers ses notes préparatrices de *Corneille* en composant *Marion Delorme*. De plus, comme l'a observé Arnaud Rykner, Hugo adjoint à la liste d'opposants réels de Corneille lors de la querelle du *Cid* quelques noms de ses partisans qui défendaient Corneille contre Scudéry. Ainsi, Hugo « s'attache à grossir systématiquement les traits, en refusant les nuances qui s'imposent, et cela dans le but évident de faire du 'génie' celui dont l'essence même est de résister » (Arnaud Rykner, « Hugo lecteur de Corneille, jeux de miroirs et jeux de rôles », *Elseneur. Postérités du Grand Siècle*, Presses Universitaires de Caen, février 2000, n° 15-16, p. 39.

255 Victor Hugo, « Marion Delorme », *op. cit.*, p. 993-994. Robert Garnier, Théophile de Viau et Alexandre Hardy sont des poètes et dramaturges du xvii^e siècle.

politique et la censure »²⁵⁶. Le destin de Corneille, ce « lion muselé »²⁵⁷, selon la métaphore de la « Préface » de *Cromwell*, préfigure celui de Victor Hugo, lui aussi victime de la « torpille classique »²⁵⁸. En effet, comme l'a noté Arnaud Rykner, l'image de Corneille chez Hugo, tout comme celle de Mirabeau analysée dans le chapitre sur le genre épideictique, « c'est d'abord et surtout Hugo lui-même qui se cherche dans le miroir tendu par le XVIII^e siècle »²⁵⁹. L'éloquence judiciaire révèle ainsi tout son potentiel métalittéraire et réflexif : le procès de Corneille n'est qu'une nouvelle pièce à conviction dans la bataille contre les classiques.

L'écriture contre la peine de mort

Dans un versant bien plus sérieux que les procès littéraires étudiés ci-dessus, l'écriture abolitionniste constitue elle aussi un des champs de l'exercice de l'éloquence judiciaire au XIX^e siècle. Au début des années 1830, Charles Nodier compose des œuvres qui s'inscrivent dans le débat autour de la peine capitale, amorcé par Victor Hugo avec son récit *Le Dernier Jour d'un Condamné* (1829). Le conte *Histoire d'Hélène Gillet* ainsi que le roman *La Fée aux miettes* prennent appui sur l'éloquence judiciaire pour dénoncer la barbarie de la peine de mort. Myriam Roman l'a bien noté, au tournant des années 1830, « l'écriture de l'échafaud se définit par son caractère rhétorique, au sens premier du terme, en ce qu'elle obéit à une visée persuasive et utilise des procédés de l'art oratoire »²⁶⁰. L'éloquence judiciaire s'inscrit aussi bien au niveau de la représentation (elle est au cœur même de la diégèse) qu'au niveau de la communication avec le lecteur, grâce au procédé de parabase, fréquemment utilisé dans les romans nodériens. L'auteur affiche ses intentions sans ambages : il s'agit de persuader le lecteur de la nécessité d'abolir la peine de mort.

256 Roxane Martin, « La figure de Corneille dans le théâtre du XIX^e siècle : Pierre Corneille, modèle du dramaturge romantique ? », dans *Corneille romantique*, *op. cit.*, p. 133.

257 Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 432.

258 *Ibid.*

259 Arnaud Rykner, « Hugo lecteur de Corneille, jeux de miroirs et jeux de rôles », *art. cit.*, p. 42.

260 Myriam Roman, « *Le Dernier Jour d'un Condamné* : le style contre la rhétorique » dans Florence Naugrette et Guy Rosa, *Victor Hugo et la langue*, *op. cit.*, p. 37.

Histoire d'Hélène Gillet de Charles Nodier

L'usage nodiérien de l'éloquence au sein de la fiction romanesque est rarement sérieux et sous ce rapport, l'*Histoire d'Hélène Gillet* (1832) fait figure d'exception dans son œuvre. Quand dans sa fiction il aborde le sujet de la peine de mort, il quitte le ton moqueur pour parler en écrivain engagé, déployant toute son éloquence sérieuse et passionnée. L'*Histoire d'Hélène Gillet* raconte l'aventure d'une jeune femme noble et pieuse, injustement accusée du meurtre de son enfant et condamnée à la peine de mort. Son exécution n'a pourtant pas eu lieu grâce à une suite d'événements extraordinaires qui ont empêché l'actionnement de l'instrument de supplice, par trois fois le coutelas du bourreau glissant sur le cou de l'accusée. Délaisée par le bourreau qui dans le concours de circonstances lit un signe divin de l'innocence de l'accusée, Hélène Gillet, après avoir fui l'échafaud, obtient enfin la grâce du roi. Le bourreau, dont les hésitations ont attiré la haine de la populace assemblée pour voir l'exécution d'Hélène, périt sous les coups de la foule furieuse et avide de sang.

Le recours à l'éloquence judiciaire dans ce récit s'explique par les sources du conte nodiérien. L'histoire d'Hélène Gillet de Dijon, condamnée à mort le 12 mai 1625, a été trouvée par Gabriel Peignot, un ami de Nodier, dans les chroniques du XVII^e siècle²⁶¹. Peignot a lui-même composé un opuscule sur ce sujet²⁶², mais la façon dont les deux auteurs ont exploité les documents historiques est fort différente. La transcription du procès judiciaire est plus abondante chez Peignot qui a incorporé dans son texte l'intégralité des discours des avocats et des juges pour reconstituer ce type d'argumentation dans laquelle la procédure juridique doit prendre en compte des preuves religieuses²⁶³. Malgré le caractère pompeux et souvent boursoufflé des discours des magistrats, Peignot rapporte avec une certaine prédilection le plaidoyer de Charles Fevret, défenseur historique d'Hélène Gillet, qu'il commente abondamment :

Ce discours [...] a passé dans le temps pour le chef-d'œuvre d'éloquence, mais c'était de l'éloquence du commencement du XVII^e siècle, époque où la langue se formait à peine, où dans ces sortes de harangues, le style était en général pédantesque, boursoufflé, ridicule ; en effet, si l'on compare ce discours à d'autres morceaux du temps, on ne pourra s'empêcher de reconnaître qu'il leur est infiniment

261 Gabriel Peignot, *Histoire d'Hélène Gillet ou Relation d'un événement extraordinaire et tragique survenu à Dijon dans le dix-septième siècle*, Paris, Lagier, 1829.

262 *Ibid.*, p. XI-XI.

263 En effet, les remords du bourreau ainsi que d'autres événements extraordinaires qui surviennent devant l'échafaud sont traités comme des preuves divines de l'innocence de la femme.

supérieur et pour le fond et pour la forme, quoique maintenant il puisse paraître singulier à la plupart des lecteurs.²⁶⁴

Pour sa part, Nodier insiste moins sur le ridicule et la boursofflure du discours de Charles Fevret et il loue, non sans une certaine ironie, l'éloquence du magistrat :

Charles Fevret passait pour un grand orateur dans son temps, et cette réputation n'est pas usurpée, si l'éloquence se mesure au nombre harmonieux de la phrase et à la pompe majestueuse de la parole. C'est cette *dictio togata* du sénat et du Capitole qui a je ne sais quoi de patricien et de consulaire, et qui s'élève au-dessus du commun langage par des tours magnifiques et des mots solennels, comme les magistrats des nations se distinguent du vulgaire par l'hermine et le pourpre. On croirait entendre dans sa prose le retentissement des vers de Malherbe, et on y pressent la manière de Balzac, dans la profusion des images et dans le luxe des allusions.²⁶⁵

Nodier se distancie de l'éloquence majestueuse de l'avocat, qui, au fond, n'est qu'« hermine » et « pourpre »²⁶⁶, mais en même temps, il se sert littéralement de son discours pour finir le récit de la vie d'Hélène. Le narrateur se met en retrait afin de mettre en relief la voix de l'orateur habile qui, dans un langage fleuri et harmonieux, décrit le destin de la femme innocentée qui, au lieu de périr sur l'échafaud, a terminé sa vie dans un cloître :

Quel prodige en nos jours qu'une fille de cet âge ait colleté la mort corps à corps, qu'elle ait lutté avec cette puissante géante dans le parc de ses plus sanglantes exécutions, dans le champ mesme de son Morimont ! [...] Quel autre dessein peut-elle choisir de plus convenable à sa condition que d'ériger un autel dans son cœur, où elle admirera, tous les jours de sa vie, la puissante main de son libérateur, les moyens incogneus aux hommes par lesquels il a brisé les cepts de sa captivité, et l'ordre de sa dispensation providente à faire que toutes choses aient encouru pour sa libération ?²⁶⁷

La citation finie, le bon vieux style oratoire est remplacé par une langue plus directe. Sur l'éloquence classique de Charles Fevret se greffe celle de

264 *Ibid.*, p. 29-30.

265 Charles Nodier, « Histoire d'Hélène Gillet », *Contes de Nodier*, éd. de Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 345. Il s'agit bien sûr de Guez de Balzac, fameux prosateur du XVII^e siècle. Il est curieux de constater que Nodier n'insiste pas du tout sur l'aspect « singulier » ou « ridicule » du style de la harangue.

266 Il y a un accent pascalien dans cette condamnation des fastes de l'éloquence.

267 Charles Fevret cité par Nodier, *ibid.*, p. 345-346.

Nodier. La période harmonieuse cède la place à l'invective. La péroraison nodiérienne ne relève plus de la *dictio togata* ; elle est plus simple, mais aussi plus véhémence :

Oh ! vous êtes de grands faiseurs de révolutions ! Vous avez fait des révolutions contre toutes les institutions morales et politiques de la société ! [...] Vous n'avez point fait de révolution contre l'échafaud, car jamais un sentiment d'homme n'a prévalu [...] dans vos révolutions sauvages ! Et vous parlez de vos lumières ! et vous ne craignez pas de vous proposer pour modèles d'une civilisation perfectionnée ! [...] Allez, vous êtes des barbares !²⁶⁸

Le style de cette péroraison se démarque par les apostrophes violentes et les invectives pleines d'ironie, renforcées par une syncdoque expressive (« révolution contre l'échafaud »). Nodier se sert de l'histoire d'Hélène pour apporter une preuve à la thèse énoncée plusieurs fois par l'auteur dans ses articles de presse et dans sa fiction : il faut abolir la peine de mort. Cette voix de l'auteur apparaît tout au long du récit, elle se fait entendre, avec des « précautions oratoires »²⁶⁹, même au milieu du récit afin de justifier ses cruels détails par la volonté de garder la fidélité à la source historique. Nodier accuse la « populace »²⁷⁰ avide de ces horribles spectacles et il plaide pour l'abolition de la peine de mort : « Il ne faut tuer personne. Il ne faut pas tuer ceux qui tuent. Il ne faut pas tuer le bourreau ! Les lois d'homicide, il faut les tuer ! »²⁷¹ Le narrateur devient à son tour orateur pour admonester les auteurs des lois, tout cela selon le modèle du romantisme humanitaire et engagé. Ainsi, l'éloquence classique, inscrite dans le texte grâce à un procédé intertextuel frappé d'une certaine ironie et discordance, se marie malgré tout à l'éloquence humanitaire, proprement romantique. L'usage de la parole oratoire de Charles Fevret illustre bien l'attitude ambiguë de Nodier face à l'héritage de l'éloquence classique, à la fois reprise et mise à distance dans le récit.

La Fée aux miettes de Nodier

Dans un autre texte datant également de 1832, Nodier revient au même sujet, mais les moyens littéraires employés dans *La Fée aux miettes* diffèrent largement de ceux d'*Hélène Gillet*. Cette fois-ci, ce n'est pas tant par une éloquence franche et ouverte, mais par une description des absurdités d'un

268 *Ibid.*, p. 347.

269 *Ibid.*, p. 341.

270 *Ibid.*, p. 341 et 347.

271 *Ibid.*, p. 347-348.

procès judiciaire, teintée de fantastique et de frénétique, que Nodier veut convaincre le public de la nécessité de l'abolition de la peine capitale.

Le chapitre XVII de *La Fée aux Miettes* décrit le procès de Michel le charpentier, accusé d'avoir tué un certain Jap Muzzleburn²⁷² avec qui il partageait un lit d'hôtel la veille de son départ pour la Calédonie. Michel se réveille en présence d'un juge d'instruction qui l'accuse, à la grande surprise de celui-ci, d'assassinat. Les policiers le mènent dans une chambre de justice, étonnamment proche de la chambre d'hôtel où il séjournait. Le procès commence sur-le-champ, les juges étant déjà assemblés et prêts à rendre la sentence. Toute la scène exploite les procédés de la poétique du récit fantastique fondée sur une retranscription d'un rêve du narrateur²⁷³. Michel affirme en effet : « Je ne rentrais, à vrai dire, dans un monde bizarre et imaginaire que lorsque je finissais de dormir, et ce regard d'étonnement et de dérision que nous jetons ordinairement au réveil sur les songes de la nuit accomplie, je ne le suspendais pas sans honte sur les songes de la journée commencée [...]. »²⁷⁴ Dans ces songes de la journée, plus étonnants que les rêves nocturnes, les juges que côtoie le narrateur se présentent sous forme d'animaux fantastiques et effrayants : le président ressemble à la fois à un taureau, un turbot et un hippopotame ; le nez du magistrat est celui d'un vautour ; l'avocat a la forme d'un perroquet et se meut avec l'agilité d'un singe²⁷⁵.

Le procès qui commence semble une horrificante parodie de la procédure légale. Le narrateur doit faire face à la volonté arbitraire des juges et à leur soif de sang. Ce qui dans la rhétorique classique était prétexte au développement d'une éloquence noble et majestueuse devient ici une diatribe cauchemardesque et terrifiante. Les accusations infondées provoquent l'indignation de la part de Michel, mais il n'arrive pas à adapter son discours aux circonstances. Il parle en effet du « mystère du sixième jour de la Genèse »²⁷⁶ et non pas de sa prétendue responsabilité du crime, ce qui aura des conséquences dans la sentence : l'accusé doit être un monomane et un fou. Le magistrat

272 Ce nom est bien évidemment parlant et il constitue une énigme à déchiffrer : « Jap » peut venir du verbe anglais « yap » qui signifie « aboyer » ou « japper », « muzzle » équivaut à un « museau » et « burn » est un verbe signifiant « brûler ». Le camarade de chambre de Michel l'aurait-il agacé par ces jappements furieux d'un cerveau brûlé ? En tout cas, c'est bien le bavardage effréné du personnage qui est suggéré par son nom.

273 En 1821, Nodier a mis en œuvre ce schéma narratif dans son récit *Smarra*.

274 Charles Nodier, « La Fée aux miettes », *Trilogie écossaise*, *op. cit.*, p. 462.

275 *Ibid.*, p. 470-471.

276 C'est un thème cher à Nodier qui l'a abordé dans le volume de ses *Rêveries* (*Œuvres de Charles Nodier*, t. V), et notamment dans les essais « De la fin prochaine du genre humain » (1831) et « De la palingénésie humaine et de la résurrection » (1832). Sur ce sujet, voir mon article « Charles Nodier et la fin du genre humain », art. cit.

se charge de prouver cette ligne d'accusation en s'aidant de la terminologie latine qui dans ce contexte est synonyme de l'oppression : « *Insanus aut valde stolidus*. C'est ce que je vais démontrer péremptoirement dans ma plaidoirie. – Je le tiens »²⁷⁷. Face à une telle accusation, Michel retrouve la parole et compte sur son ethos pour prouver l'erreur de la justice.

J'alléguai mes derniers, mes seuls témoins, les années peu nombreuses mais irrécusables d'une vie laborieuse et sans reproche, et je croyais toucher à une péroraison assez entraînante, car si l'éloquence n'avait plus d'interprète sur la terre, elle se réfugierait, peut-être, dans la parole de l'innocent opprimé, quand je fus interrompu par un râlement effrayant [...] et je vis au même moment se fondre et béer, sous le bec de vautour de l'accusateur, je ne sais quel affreux rictus qui avait la profondeur d'un abîme et la couleur d'une fournaise !²⁷⁸

L'éloquence de l'innocent opprimé n'a pas cours devant une telle assemblée. En revanche, l'accusateur tient un discours inintelligible, sa voix ressemblant à celles des automates parlants de l'Institut de Tombouctou de l'*Histoire du Roi de Bohême*. De sa prestation, on ne pouvait comprendre que « quelques groupes de mots entremêlés d'interjections froides, mais qui avaient l'air de former un sens, et parmi lesquels un mot seul revenait dans un ordre de périodicité fort industriel, avec une netteté sonore et emphatique. C'était LA MORT. »²⁷⁹ L'accusateur déploie une éloquence frénétique, surchargée de cris féroces qui pallient l'absence de sens de son discours. L'orateur fait semblant de démontrer et de raisonner, mais son accusation n'est qu'un faux-semblant du moule de la rhétorique judiciaire, rempli d'exclamations haineuses et cyniques ainsi que de répétitions frénétiques :

Ah vraiment, une jeunesse innocente et pure ! – LA MORT ! LA MORT ! LA MORT ! je ne sortirai pas de là ! – Si l'on s'en rapportait à eux, on n'en pendrait jamais un ; et à quoi servirait alors le code des peines ? À quoi la justice ? à quoi les tribunaux, à quoi LA MORT ? Je prie messieurs de noter pour mémoire avant de se rendormir que j'ai conclu à LA MORT.²⁸⁰

Comme dans un procès révolutionnaire, l'accusation égale une condamnation, la probabilité devient une certitude puisque les termes *prévenu* et *condamné* sont parfaitement synonymes :

277 Charles Nodier, « La Fée aux miettes », *op. cit.*, p. 472.

278 *Ibid.*, p. 473-474.

279 *Ibid.*, p. 474.

280 *Ibid.*

– Quoique la rapidité de l’instruction ne nous ait pas permis d’enfler à notre contentement le dossier du condamné, je voulais dire du prévenu, mais c’est tout un, nous tenons de pièces probantes – ou probables – ou au moins idoines à former la conviction de ce gracieux tribunal, pour démontrer qu’avant l’attentat énorme dont il est chargé, il était déjà coutumier d’actions détestables, damnables, et par conséquent pendables, dont la plus excusable et punissable de MORT. - LA MORT ! LA MORT ! LA MORT !, s’il vous plaît, et qu’il n’en soit plus question.²⁸¹

Le langage judiciaire, mêlé de latin et de quelques citations de classiques, empêche toute forme de débat puisque les avocats s’arrogent automatiquement le droit à la justice et à la vérité. Une vraie plaidoirie, qui mobiliserait le recours aux preuves éthiques et pathétiques, est ridiculisée par ces magistrats qui expédient massivement à la mort non pas des « hommes », mais des « garnements ». Les paraphrases homériques et les citations cicéroniennes dont l’accusateur orne son discours magnifient encore l’impression d’horreur devant sa barbarie :

Mais dépêchez, dépêchez, morbleu ! *non festina lente* pour parfler des périodes philanthropiques et sentimentales, monsieur du barreau, car voilà, si j’ai bien compté, vingt de ces garnements que nous expédions d’aujourd’hui ; et il m’est avis que nous siégeons dans les fonctions de notre doux ministère de propitiation paternelle, *a diluculo primo*, comme parle Cicéron, c’est-à-dire, messieurs, depuis que la naissante aurore a ouvert de ses doigts de roses les portes de l’Orient. On a beau prendre plaisir à faire son devoir. Toujours pendre est insipide.²⁸²

La représentation de l’éloquence judiciaire n’a rien de noble ni de suave : « l’hermine » et le « pourpre » du langage de Charles Fevret ont été remplacés par le « jargon des sauvages » et les « harangues détestables »²⁸³ des accusateurs modernes. L’ancienne *dictio togata* s’est transformée en une « boucherie judiciaire » gardant toujours les apparences d’une culture et d’une rhétorique classiques²⁸⁴. Cette évolution dans la perception de l’éloquence judiciaire

281 *Ibid.*, p. 475.

282 *Ibid.*, p. 476-477.

283 *Ibid.*, p. 494-496.

284 *Ibid.*, p. 495. Dans ses *Recherches sur l’éloquence révolutionnaire*, Nodier rendait la culture classique et humaniste responsable de la Révolution : « Ce qu’il y a de remarquable, c’est que nous étions tout prêts pour cet ordre de choses exceptionnel, nous autres écoliers qu’une éducation anormale et anormale préparait assidument depuis l’enfance à toutes les aberrations d’une politique sans bases. [...] Les plus anciens d’entre nous rapportaient qu’à la veille des nouveaux événements, le prix de composition de rhétorique s’était débattu entre

résume bien la critique nodiérienne du prétendu progrès social et littéraire depuis le XVII^e jusqu'au XIX^e siècle : la perfectibilité n'est qu'un leurre pour ce grand désenchanté de la modernité.

La rhétorique du principium et la rhétorique de l'insinuatio

L'opposition entre deux types d'éloquence judiciaires, classique et romantique, structure aussi *Marion Delorme* de Victor Hugo. La pièce, créée en 1831, a pour sujet l'histoire de la courtisane Marion Delorme, amoureuse d'un certain Didier qui a eu le malheur de se battre en duel contre le marquis de Saverny le jour même où les duels furent interdits par le roi. Dans la scène 7 de l'acte IV on voit Marion à côté du marquis de Nangis, le père de Saverny, supplier le roi Louis XIII d'accorder la grâce aux duellistes. Les deux protagonistes sont poussés par l'amour, passionnel pour l'un, parental pour l'autre, qu'ils éprouvent pour les condamnés. La scène est structurée par trois grands discours des sollicitateurs : deux monologues du marquis entrecoupés par une intervention pathétique de Marion Delorme. Confrontés à l'inclémence du roi, les personnages essaient tous les types d'arguments : éthiques, logiques et pathétiques, mais toute cette éloquence manque son but à cause de l'obstination capricieuse du roi. Ce n'est que le bouffon Angely qui parvient à l'oreille de son maître grâce à la manipulation savante du procédé de l'*insinuatio* et une éloquence basée sur la ruse. La rhétorique du *principium*, définie comme une demande nette et stricte²⁸⁵, adoptée ici par Nangis et Marion Delorme, échoue face à la rhétorique de l'*insinuatio* du bouffon. L'éloquence judiciaire mise en scène dans la pièce oscille entre le registre de la tragédie cornélienne et celui du mélodrame, mais l'efficacité discursive se trouve bel et bien du côté du bouffon Angely, de provenance

deux plaidoyers, à la manière de Sénèque l'orateur, en faveur de Brutus l'ancien et de Brutus le jeune. Je ne sais qui l'emporta, aux yeux des juges, de celui qui avait tué son père, ou de celui qui avait tué ses enfants ; mais le lauréat fut encouragé par l'intendant, félicité par le gouverneur, caressé par le premier président, et couronné par l'archevêque. Le lendemain on parla d'une révolution, et on s'en étonna, comme si on n'avait pas dû savoir qu'elle était faite dans l'éducation du peuple. » (*Ceuvres complètes de Charles Nodier*, t. VII, *op. cit.*, p. 324-325).

285 Hugh Blair explique ainsi cette distinction : « Les anciens critiques distinguent deux sortes d'introduction qu'ils nomment *principium* et *insinuatio*. Le *principium* est lorsque l'orateur déclare nettement et strictement l'objet qu'il a en vue. L'*insinuatio* est lorsque présumant chez les auditeurs des dispositions défavorables à sa cause, l'orateur tâche de dissiper peu à peu leurs préventions avant d'expliquer clairement ce qu'il se propose. » (Hugh Blair, *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*, trad. par André Samuel Michel Cantwell, t. III, Paris, Gide, 1797, p. 42)

shakespearienne. L'opposition entre deux types d'éloquences judiciaires – celle du *principium* et celle d'*insinuatio* – peut se lire comme un triomphe de la nouvelle rhétorique romantique qui, évitant le double écueil de la tragédie classique et du mélodrame larmoyant, joue la ruse et le grotesque shakespeariens contre la raison et l'excès de passions.

Le *paragone* d'éloquences commence dans le quatrième acte de la pièce. Lors de l'audience auprès du roi, demandée en vue de l'obtention de la grâce pour son fils duelliste, le marquis de Nangis insiste d'abord sur son ethos, en l'occurrence sur ses titres aristocratiques et sa valeur militaire, avant même d'annoncer, dans une formule pleine de majesté et de gravité, qu'il demande justice au roi. Sa démarche et sa façon d'argumenter sont un écho lointain de la scène où la Chimène cornélienne venait réclamer son droit auprès du roi Don Fernand²⁸⁶. Chez Hugo, on lit :

Moi, Guillaume, marquis de Nangis, capitaine
De cent lances, baron du mont et de plaine,
Contre Armand Duplessis, cardinal Richelieu,
Requiers mes deux seigneurs, le roi de France et Dieu.
C'est de justice enfin qu'ici je suis en quête.²⁸⁷

Nangis souligne sa relative indépendance : en bon seigneur, il ne respecte que deux autorités, celle du roi et de Dieu. Dans son discours, il récuse l'autorité du cardinal Richelieu, responsable de l'interdit des duels, ainsi que ses décrets arbitraires. En voulant susciter la jalousie du monarque qui a cédé tout le pouvoir au cardinal, il rappelle quel est le devoir royal face à ses sujets, sans cardinaux interposés. Nangis emploie une rhétorique de l'*exemplum* en se servant de l'autorité du père de Louis XIII, le roi Henri IV, qui n'aurait jamais permis de pendre ses nobles sujets pour avoir tenté de résoudre par le duel une affaire d'honneur :

Votre père Henri, de mémoire royale,
N'eût pas ainsi livré sa noblesse loyale.
Il ne la frappait point sans y fort regarder ;
Et, bien gardé par elle, il savait la garder
[...] Il ne l'ignorait point,

286 « Sire, Sire, justice ! [...] Je demande justice. [...] Au sang de ses sujets un roi doit la justice. » (*Le Cid*, *op. cit.*, p. 84) Dans *Le Cid*, on a également affaire à deux plaideurs : pendant que Chimène veut obtenir la justice pour le meurtrier de son père, Don Diègue réclame auprès du roi les droits de la vengeance contre un affront qu'il a subi de la part du père de Chimène.

287 Victor Hugo, « Marion Delorme », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 1084.

Lui dont plus d'une balle a troué le pourpoint.
 Ce temps était bon. J'en fus et je l'honore.
 Un peu de seigneurie y régnait encore.
 Jamais à des seigneurs un prêtre n'eût touché.²⁸⁸

Nangis rappelle à Louis XIII que les services rendus par la noblesse au roi impliquent une certaine réciprocité : les nobles sont pairs du roi qui ne peut pas les exterminer puisqu'ils servent la cause du royaume. Encore une fois, Nangis parle et argumente comme un héros cornélien, un Don Gomès par exemple, le père de Chimène, qui évoquait lui aussi une conception plus féodale qu'absolutiste du pouvoir royal²⁸⁹ ; ou encore comme Chimène elle-même qui, dans la scène évoquée ci-dessus, rappelait au roi que la vengeance de Don Diègue l'a privé d'un « vaillant guerrier », un des piliers de sa monarchie²⁹⁰. Dans le même esprit féodal, Nangis rappelle au roi l'ancienne hiérarchie sociale qui est en péril à cause de la volonté arbitrairement débridée de Richelieu : jadis un prêtre ne pouvait pas condamner à mort un noble seigneur. Pour rendre ses arguments plus pertinents, l'orateur interpelle directement le roi sous une forme d'admonestation concernant la possibilité du retour des guerres civiles (dans lesquelles le roi aurait certainement besoin de la noblesse) : « Croyez un vieux, gardez un peu de gentilshommes. / Vous en aurez besoin peut-être à votre tour [...] Car nous sommes tout chauds de la guerre civile, / Et le tocsin d'hier gronde encore dans la ville. »²⁹¹ Ni la perspective d'une nouvelle guerre civile, ni la vision d'une fronde du peuple²⁹² n'arrivent à l'oreille du roi. Celui-ci considère toujours son cardinal comme « un autre moi-même »²⁹³. Le respect éprouvé face à l'autorité de Richelieu semble rendre impossible toute clémence qui irait

288 *Ibid.*, p. 1084-1085.

289 « Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes : / Ils peuvent se tromper comme les autres hommes », *Le Cid*, *op. cit.*, p. 57 et « Tout l'État périra s'il faut que je périsse. / [...] D'un sceptre qui sans moi tomberait de sa main. / Il a trop d'intérêt lui-même en ma personne, / Et ma tête en tombant ferait choir sa couronne. » (*ibid.*, p. 69-70)

290 « Sire, ne souffrez pas que sous votre puissance / Règne devant vos yeux une telle licence ; / Que les plus valeureux, avec impunité, / Soient exposés aux coups de la témérité ; Qu'un jeune audacieux triomphe de leur gloire, / Se baigne dans leur sang, et brave leur mémoire. / Un si vaillant guerrier qu'on vient de vous ravir / Éteint, s'il n'est vengé, l'ardeur de vous servir. » (*ibid.*, p. 86)

291 Victor Hugo, « Marion Delorme », dans *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I, *op. cit.*, p. 1085.

292 « Sire ! le sang n'est pas une bonne rosée ; / Nulle moisson ne vient sur la Grève arrosée, / Et le peuple des rois évite le balcon, / Quant aux dépenses du Louvre on peuple le Montfaucon. » (*ibid.*)

293 *Ibid.*

à l'encontre de la volonté du cardinal. La désinvolture et l'arrogance du roi sont dépeintes dans cette réplique égoïste : « Plus de harangue à troubler nos esprits ! / Ce sont les harangueurs qui font nos cheveux gris. »²⁹⁴

Face à l'échec argumentatif de Nangis, c'est Marion Delorme qui prend la parole. Son discours est tout différent quant à sa tonalité et au type d'argumentation qui y est développé. En pleurs, comme on peut le déduire de la réplique de Nangis (« Pourtant, sire, un vieillard, une femme qui pleure ! »²⁹⁵), Marion Delorme prononce un discours décousu, touffu d'exclamations (en tout 31 points d'exclamation !²⁹⁶) et d'aposiopèses expressives qui doivent éveiller la compassion du roi. Son argumentation ne suit pas un ordre logique bien fixé : c'est plutôt une suite d'images qui se présentent aux yeux de la fille horrifiée par la mort de son amant : « un gibet infâme ! », « leurs mères ! songez donc ! » À trois reprises, Marion souligne son incapacité rhétorique : c'est une femme, elle ne sait pas parler aux rois²⁹⁷, elle n'a que « des pleurs, des cris et des genoux ». Son langage relève effectivement du registre populaire et n'a rien de la majesté de la réplique de Nangis. Les tournures mélodramatiques parsèment sa harangue : « Ah ! c'est horrible ! – Ô ciel ! », « Mon Dieu », « Ah ! Dieu, l'affreux malheur », etc. Suivant la doctrine ancienne depuis plus d'un siècle, selon laquelle la passion commande un langage simple et souvent incorrect²⁹⁸, Hugo n'hésite pas à employer des tours familiers dans la réplique de Marion Delorme (« Si leur faute vous blesse, / Tenez, pardonnez-leur » ou « Mais c'est un monstre enfin que votre cardinal »), mais il va beaucoup plus loin que ses prédécesseurs, ce qui n'a pas échappé à l'attention de ses contemporains, tel Nodier qui a salué la nouveauté de ce langage populaire et passionné de Marion Delorme²⁹⁹.

294 *Ibid.*

295 *Ibid.*

296 Ce qui fait penser au style mélodramatique que le frère de Victor Hugo, Abel, raillait dans le *Traité du mélodrame* de 1817 (signé A ! A ! A !). De l'autre côté, Bernard Lamy stipulait que : « Les exclamations fréquentes témoignent de la douleur que cause la vue de tant de crimes si énormes, et font ressentir aux autres les mêmes sentiments de douleur et d'aversion. » (Bernard Lamy, *La Rhétorique ou art de parler*, op. cit., p. 230)

297 « Je ne sais pas, moi femme, / Comment on parle aux rois. Pleurer peut-être est mal ? » et « Ah ! Les femmes que nous sommes, / Nous ne savons pas bien parler comme les hommes. » et « Oh ! mon Dieu ! si je savais parler, / Vous verrez, vous diriez : Il faut la consoler. » (*ibid.*, p. 1087)

298 Sur ce sujet, voir aussi la querelle autour de « je t'aimais inconstant, qu'eussé-je fait fidèle » de Racine, ainsi que les théories de Bernard Lamy (*La Rhétorique ou l'art de parler*) et Jean-Paul Sermain, « Une révolution dans l'expression verbale des émotions : *L'art de parler* de Bernard Lamy », *Littératures classiques*, Paris, Armand Colin, 2009, n° 68, p. 203-210.

299 Charles Nodier, « *Marion Delorme*, par M. Victor Hugo », art. cit., p. 140. Voir l'analyse

Mais Marion n'est pas seulement une autre « force qui va » ; le héros populaire raisonne. Avec un peu plus d'adresse, tout au long de son plaidoyer, Marion Delorme essaie de changer le *status causae*³⁰⁰ du procès criminel intenté par Richelieu : la faute de Didier et de Saverny n'était pas volontaire, ce sont « deux jeunes insensés » qui n'ont fait que suivre les coutumes de la jeunesse :

[...] Vous savez ? la jeunesse !
 Mon Dieu ! les jeunes gens savent-ils ce qu'ils font ?
 Pour un geste, un coup d'œil, un mot, – souvent au fond
 Ce n'est rien, – on se blesse, on s'irrite, on s'emporte.
 Les choses tous les jours se passent de la sorte ;
 Chacun de ces messieurs le sait. Demandez-leur,
 Sire [...].³⁰¹

Les litotes et les tournures impersonnelles (« on se blesse », etc.) doivent banaliser le crime commis par les duellistes. Marion Delorme fait de plus un appel à la *doxa* – chacun sait que la jeunesse est querelleuse, le roi peut lui-même aller demander à ses sujets leur opinion en la matière. L'inconvenance et le manque de bienséance de cette adresse au roi culminent dans une exclamation naïve : « Dire que vous pouvez d'un mot sauver deux têtes ! / Oh ! je vous aimerai, sir, si vous le faites ! »³⁰² Croyant aussi naïvement toucher le cœur du roi en appelant à ses sentiments familiaux, Marion invoque « une mère, une femme, / un fils, quelqu'un enfin que vous aimez dans l'âme, / Un frère, sire ! » Ce rappel, qui dans d'autres circonstances aurait pu être efficace, ne fait que roidir le roi, puisqu'il nie avoir un frère en se rappelant après réflexion : « Ah ! si fait. J'ai MONSIEUR », c'est-à-dire Gaston d'Orléans, l'intriguant et le frondeur dont le nom seul donne au roi l'idée d'être assiégé. Cette absence de finesse politique invalide toute argumentation de la fille, en glaçant le monarque en proie à ses propres terreurs.

Pour atténuer la colère du roi, prête à éclater, c'est de nouveau Nangis

de l'article de Nodier dans la deuxième partie de cette étude (« L'éloquence en liberté »).

300 Sur les trois types d'états de cause, voir Cicéron, *L'Orateur idéal*, *op. cit.*, p. 66 et Áron Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 56-58. Marion Delorme opte pour l'état de la définition, puisqu'elle ne nie pas le fait (le combat), mais nie la définition (c'était une simple querelle entre de jeunes gens).

301 Victor Hugo, *Marion Delorme*, *op. cit.*, p. 1087.

302 *Ibid.*

qui prend la parole. Il n'emploie plus un langage raisonnable et mesuré, puisque sa première tentative n'a provoqué aucun effet. Dans une réplique qui se moule sur le langage pathétique de Marion, en conservant les mêmes gestes (il tombe à genoux) et le même ton que la fille, le marquis rappelle les malheurs qu'a endurés sa famille en escomptant toucher par là le roi et révoquer son verdict qui lui enlèverait son dernier parent :

Sire ! j'ai vu mon père, hélas ! et mes six frères
 Choir tour à tour au choc des factions contraires.
 La femme qui m'aimait, je l'ai perdue aussi.
 Maintenant le vieillard que vous voyez ici
 Est comme un patient qu'un bourreau, qui s'en joue,
 A pour tout un grand jour attaché sur la roue.³⁰³

Cette éloquence franche et pathétique n'obtient aucun effet auprès du roi. Ce n'est que dans la scène suivante que le bouffon de Louis XIII saura fléchir le monarque. Déjà dans ses précédentes pièces, Hugo mettait, à l'instar de Shakespeare, son grand maître, la parole de la raison dans la bouche d'un bouffon³⁰⁴. Dans *Marion Delorme* le bouffon incarne la ruse et l'éloquence grotesque qui tourne en dérision non le sujet parlant, mais son destinataire. Angely n'interpelle pas directement le roi, il emploie à deux reprises le procédé d'insinuation : premièrement, en dirigeant la pensée du roi de l'amertume de la vie vers l'idée horrible de la mort (le roi pourtant ne veut pas en entendre parler), deuxièmement, en dépeignant subtilement le roi en pantin de Richelieu. Le bouffon sait profiter de l'humeur chagrine de Louis XIII et diriger sa pensée :

LE ROI : Fou, je suis malheureux ! Entends-tu bien cela ?
 [...] À quoi
 Te sert de vivre donc ? Beau métier ! fou du roi !

303 *Ibid.*, p. 1089-1090.

304 Voir par exemple le personnage de Fou dans *Le Roi Lear* de Shakespeare (acte I, scène 9) ainsi que les quatre bouffons dans *Cromwell* de Hugo qui sont bien plus clairvoyants et philosophes que Cromwell lui-même. Dans la scène 1 de l'acte III, le bouffon Gramadoch dit : « Nous sommes ses bouffons ; mais il est notre fou. / Il nous croit ses jouets ; pauvre homme ! il est le nôtre. / [...] Sa sourde politique et ses desseins profonds / Trompent le monde entier, hormis quatre bouffons. / Son règne, si funeste aux peuples qu'il secoue, / Est, vu de notre place, un sot drame qu'il joue. / Regardons. [...] / Nous, dans l'ombre muets, spectateurs philosophes, / Applaudissons les coups, rions aux catastrophes [...]. » [acte III, scène 1] Voir également la scène 2 de l'acte IV dans laquelle Cromwell jalouse la liberté de ses bouffons.

[...] Pourquoi vis-tu ?

L'ANGELY : Je vis par curiosité.

Mais vous, – à quoi bon vivre ? – Ah ! je vous plains dans l'âme !

Comme vous êtes roi, mieux vaudrait être femme !

Je ne suis qu'un pantin dont vous tenez le fil ;

Mais votre habit royal cache un fil plus subtil

Que tient un bras plus fort ; et moi j'aime mieux être

Pantin aux mains d'un roi, sire, qu'aux mains d'un prêtre.³⁰⁵

Même ce blâme ouvert et audacieux ne provoque qu'une légère indignation du monarque qui, finalement, ne s'avère sensible qu'à l'absurde argument concernant la chasse. Aveugle aux raisons de la justice et de l'ordre social, insouciant de sa position royale, sourd aux arguments du cœur, le monarque ressent enfin de la pitié pour les deux fauconniers sous les traits desquels Angely dépeint les duellistes.

L'ANGELY : [...] Vous tenez pour vertu,

Avec raison, cet art de dresser les alètes

À la chasse aux perdrix ; un bon chasseur, vous l'êtes,

Fait cas du fauconnier.

LE ROI, *vivement* : Le fauconnier est dieu !

L'ANGELY : Eh bien ! il en est deux qui vont mourir sous peu [...].

LE ROI : Quelle calamité ! vraiment, deux fauconniers.

Avec cela que l'art se perd ! Ah ! duel funeste !

Moi mort, cet art aussi s'en va, – comme le reste !

– Pourquoi ce duel ?

L'ANGELY : Mais l'un à l'autre soutenait

Que l'alète au grand vol ne vaut pas l'alfanet.

LE ROI : Il avait tort. – Pourtant le cas n'est pas pendable.³⁰⁶

De nouveau, par un savant détour du discours du roi, qui se plaignait de ne pas pouvoir chasser à Chambord, le bouffon amène le monarque à la question des duellistes et éveille sa compassion non pas pour des êtres humains, mais pour les représentants d'un art de la chasse. Le roi ne se rend pas compte des subterfuges oratoires du bouffon ni de son but et c'est pourquoi il tarde à prononcer la nouvelle sentence. S'obstinant à obéir à la volonté du cardinal, il exprime son regret : « Ah ! deux fauconniers, perte immense ! / Ils mourront ! », ce à quoi le bouffon répond insolemment, en tirant l'argument du temps : « Comme vous, comme moi. – Grand, petit, / La mort dévore tout

305 Victor Hugo, *Marion Delorme*, *op. cit.*, p. 1093.

306 *Ibid.*, p. 1094-1096.

d'un égal appétit. »³⁰⁷ Louis XIII, interprétant mal l'intention de l'interlocuteur, sombre dans la mélancolie et soupire après la mort qui le délivrerait de sa royale souffrance. Face à ce nouvel obstacle, Angely tente une troisième démarche, cette fois-ci plus franche, pour convaincre le roi : il déclare avoir participé au duel, il doit donc être condamné comme eux. Cette stratégie héroïque et décidément dangereuse pour le bouffon (le roi accepte par deux fois la perte d'Angely) finit par réussir et obtenir la grâce, bien éphémère, pour les duellistes.

Dans son drame, Hugo introduit à l'intérieur de l'éloquence judiciaire classique, représentée par Nangis, un langage populaire et pathétique de Marion Delorme. Cependant, cette éloquence franche et sincère, opérant surtout au niveau des émotions, ne parvient pas à son but. L'éloquence du cœur, celle que Hugo a contribué à développer dans sa poésie lyrique, échoue tragiquement dans le genre théâtral et fait démentir la thèse selon laquelle « l'éloquence venue du cœur conquiert naturellement les autres cœurs »³⁰⁸. Le roi, incarnant traditionnellement un ethos de justicier, refuse de jouer ce rôle et reste sourd à ce type de discours. La parole de Marion Delorme est inaudible pour le roi, comme l'a noté Anne Ubersfeld :

Dans ce *procès* qu'est un drame de Hugo, le discours est dévalué par ses conditions singulières d'énonciation : réquisitoire et plaidoyer, le discours du sujet-peuple a ceci de bon qu'il est adressé à celui qui par nature est le moins tenté d'y faire droit, au maître, au puissant, qui occupe le fauteuil du juge.³⁰⁹

Ce ne sont que la ruse et l'insinuation, donc un discours par essence *courtisan*, qui parviennent à l'oreille quelque peu débile du monarque, mais sa faiblesse et son inconstance annuleront l'effet de cette persuasion. Pour sa part, Richelieu n'a pas besoin de déployer son éloquence pour condamner Didier : la réplique « Pas de grâce », prononcée à la toute fin du drame, suffit pour balayer les discours de ses adversaires.

L'éloquence judiciaire romantique renoue avec la rhétorique des passions tout en récusant le modèle de l'éloquence rationaliste d'un Marmontel qui voulait, conformément à la réforme du genre appelée de leurs vœux par les

307 *Ibid.*, p. 1098.

308 Bernard Le Drezen, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine*, *op. cit.*, p. 79. Dans cette mise à mal de l'éloquence sentimentale on peut lire une allégorie du sort des romantiques, pourchassés par les classiques, incarnés ici, symboliquement, par le roi et Richelieu.

309 Anne Ubersfeld, *Paroles de Hugo*, *op. cit.*, p. 40. On peut envoyer également à la conception de la dramaturgie de vaine parole du même auteur (*Le Roi et le bouffon*, *op. cit.*, p. 662).

représentants des Lumières, réduire la tâche d'un plaideur à la seule instruction de faits. Dans la pratique romantique d'éloquence, les arguments logiques ne suffisent jamais pour convaincre les juges iniques ou prévenus contre l'accusé, que ce soit Corneille essayant le mépris des nobles pour son origine roturière, ou Michel le charpentier dont l'innocence est arbitrairement mise en cause par les magistrats avides de sang. Dans ce dernier cas, le judiciaire romantique se fait écho de l'expérience révolutionnaire qui a laissé sa trace dans la mémoire de toute une génération traumatisée par la Terreur. Toutefois, pour éviter le registre tragique associé traditionnellement au classicisme³¹⁰, les romantiques articulent l'éloquence judiciaire avec le style mélodramatique ou frénétique afin de mieux démontrer l'horreur de la « boucherie » qui a lieu chaque jour à la barre ou dans des chambres secrètes du pouvoir politique. Le pourpre et l'hermine de la parole des avocats ne cachent que mal la violence d'un système judiciaire féroce, sourd à l'appel de l'accusé, qu'il soit innocent comme les héros de Nodier, ou coupable d'un crime incompréhensible, comme les duellistes de Hugo. Il n'y a que l'intervention divine (*Histoire d'Hélène Gillet*), féerique (*La Fée aux miettes*) ou grotesque (*Marion Delorme*) qui peut mettre fin à l'oppression dans laquelle se trouvent les héros de Nodier et Hugo. S'ouvrant ainsi à des tendances esthétiques nouvelles, le judiciaire romantique prend la couleur de son siècle et s'accommode à tous les genres.

310 Voir l'analyse de Cormenin, citée en introduction de ce chapitre, quand il évoque Oreste et les Euménides.

Conclusion

Le but de ces analyses a été de circonscrire et de définir l'éloquence romantique dans ses relations à l'héritage néoclassique et à la nouvelle esthétique littéraire qui se manifeste à l'aube du XIX^e siècle. Nous avons esquissé, dans la première partie, l'histoire de la rhétorique à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, période de grands bouleversements politiques, sociaux et littéraires qui ont préparé le terrain pour une renaissance de l'éloquence. Ce renouveau était observable dans les traités rhétoriques qui trahissaient la sensibilité romantique de leurs auteurs – c'était notamment le cas de Joseph Droz et de Charles Nodier – en les éloignant de l'attitude antirhétorique des Lumières. Nous avons observé également que les écrivains romantiques ont reçu une excellente éducation rhétorique dont ils n'étaient pourtant pas satisfaits, à en juger par leur opinion sur les professeurs d'éloquence, émise, il est vrai, dans le contexte particulier de la « bataille romantique » au tournant des années 1830. Les trente premières années du XIX^e siècle signent décidément une renaissance de la rhétorique comprise à la fois comme une matière scolaire et une réflexion philosophique sur le pouvoir performatif du verbe. De fait, cette renaissance fut, selon une belle formule de Françoise Douay, à la fois une reconnaissance de la filiation avec l'esthétique classique et le début d'une vie nouvelle¹.

Dans la deuxième partie de l'étude, cette nouvelle vie de l'éloquence nous intéressait particulièrement du point de vue de la théorie et de l'esthétique littéraires. Quelques questions sont apparues : quel lien établir entre la modification du statut de l'écrivain et le retour à l'éloquence ? Dans quels lieux et sur quels sujets s'exerce l'éloquence romantique ? La vieille triade de la chaire, de la tribune et du barreau suffit-elle pour décrire la pratique romantique de l'éloquence ? Relève-t-elle toujours du modèle oral hérité des siècles classiques ou rompt-elle avec l'idéal de la *littérature-discours* pour explorer les potentialités de ce qu'Alain Vaillant appelle *littérature-texte* ? Quel est le lien entre la mise en place d'une fiction de l'oralité et la subjectivation du style littéraire ? Comment la vieille rhétorique influe-t-elle sur la pratique romantique des genres ? En examinant les dictionnaires de l'époque, nous avons conclu que la question des genres littéraires au début du XIX^e siècle reste assez ambiguë, le terme de « genre » renvoyant plutôt aux genres rhétoriques – le délibératif, l'épidictique et le judiciaire – et non à des genres poétiques comme la tragédie ou la comédie. Cette piste nous a permis de poser la question de la pratique romantique des genres rhétoriques.

1 Françoise Douay, « Histoire de la rhétorique au XIX^e siècle », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, op. cit.*, p. 1073.

Dans la troisième partie, nous avons tenté de démontrer, exemples à l'appui, le constant recours que Nodier, Hugo, Musset et Vigny faisaient aux genres rhétoriques. L'épidictique, le délibératif et le judiciaire reviennent dans de nombreux contextes et sous diverses formes, parfois comme une parodie, parfois comme une prise de parole directe dans les débats qui agitent la société française aux alentours des années 1830. L'échec de la révolution de Juillet a aggravé le désenchantement et la méfiance à l'égard de l'éloquence, accusée d'être inopérante ou fallacieuse et mise en scène en tant que telle dans les œuvres de quatre écrivains de l'Arsenal. L'usage romantique de l'éloquence s'est ainsi avéré distancié, ironique, réflexif, correspondant bien à la poétique de la modernité, contestatrice d'anciennes valeurs esthétiques, éthiques et politiques. Aussi avons-nous pu constater que l'épidictique romantique rompt souvent avec la vieille topique de la louange, il glorifie de nouveaux héros, fait et défait, quelquefois de manière narcissique ou retorse, les réputations littéraires et politiques. Les romantiques mettent pleinement à profit le pouvoir subversif du blâme et de l'éloge puisque, dans la continuité du travail de sape révolutionnaire, ils refondent les valeurs sur lesquelles se fixe l'appréciation des hommes et de leurs actions. Le délibératif romantique est également marqué par l'expérience de la relativité et de la déroute de la parole politique. Les auteurs du cercle de Nodier reviennent souvent à l'histoire des révolutions – française, haïtienne ou florentine – et leur diagnostic est similaire : la parole éloquente est ambivalente, à la fois source de procrastination et de terreur meurtrière. Enfin, le genre judiciaire s'adapte également aux genres typiquement romantiques : que ce soit dans le mélodrame ou dans le conte fantastique, le judiciaire peut servir de tremplin énonciatif à l'auteur en lui permettant de prendre part aux discussions qui concernent, par exemple, la peine de mort.

Loin d'être un obstacle à l'originalité, la rhétorique avec ses genres s'avère un terreau fécond qui continue à produire des formes littéraires neuves. La voix du poète et de l'écrivain, libérée des entraves de la bienséance chère seulement à des rhéteurs sclérosés, s'énonce dans le romantisme avec une liberté nouvelle à travers une pratique d'écriture qui mélange les genres de toutes les obédiences, rhétorique et poétique confondues. Au début du XIX^e siècle la rhétorique fournit encore et toujours les moyens pour construire la fiction littéraire. Les écrivains de l'Arsenal ont souvent recours à un langage méta-rhétorique qui prouve leur parfaite assimilation de cette matière, ainsi que leur aptitude à renouveler les catégories et les valeurs liées à la pratique de l'éloquence. De fait, si les romantiques manifestent une certaine malveillance à l'égard de la rhétorique néoclassique, ils n'hésitent pas à dépoussiérer le vieil arsenal de figures et de moyens de persuasion. Les hôtes de l'Arsenal ne s'opposent pas à toute forme d'éloquence, au contraire, ils sont fascinés par le pouvoir créateur du verbe qui parfois s'énonce de manière affirmative

– notamment chez Hugo quand il adopte la posture du mage romantique – et parfois de manière négative, nostalgique ou défiante – chez les désenchantés. Tous fustigent seulement ce qui dans la rhétorique est jugé comme boursofflé et archaïque, trop fidèle aux usages littéraires du passé et pas en phase avec leur modernité.

Accessoirement, ces analyses tentaient de jeter une nouvelle lumière sur la place de Charles Nodier au sein du mouvement romantique français. Il s'est avéré que, contrairement à ce que laissaient entendre Paul Bénichou et José-Luis Diaz², Nodier n'est pas à la marge de la révolution littéraire. Ni l'importance de son salon ni le retentissement de son œuvre littéraire ne sont à négliger dans l'histoire du romantisme français. Les œuvres de Nodier ont marqué profondément la jeune génération des romantiques : Musset revendique le style capricant et excentrique du maître de l' Arsenal, il pratique comme lui la poétique du disparate et de la dérision. Vigny fait sien le diagnostic nodierien de l'éloquence révolutionnaire, il rejoint Nodier dans ses analyses du retrait de la poésie du monde moderne, il s'inspire de l'auteur du *Roi de Bohême* dans son *Stello*. Hugo nourrit ses romans et ses poésies de la veine fantastique et frénétique nodiérienne, il découvre avec lui le génie de Shakespeare et le charme du Moyen Âge, il s'inspire enfin de ses travaux historiographiques pour bâtir sa légende de la Révolution. Bref, Nodier ne fut pas que cet agréable conteur accoudé à la cheminée de l' Arsenal, comme Sainte-Beuve et Dumas aimaient à le représenter de manière débonnaire et quelque peu simplificatrice dans leurs articles, souvenirs et romans. Critique littéraire subtil et perspicace, sollicité par la jeune génération romantique avide de reconnaissance que le parrainage nodierien pouvait lui procurer ; théoricien de la nouvelle littérature et de son éloquence, Nodier influença les œuvres des jeunes auteurs qui fréquentaient assidûment son salon de la rue de Sully. Par-dessus tout, il fut lui-même un écrivain éminemment moderne, luttant constamment contre la pétrification des formes et du langage, un écrivain enfin dont l'œuvre prend acte de la crise permanente que la littérature ne cessera de traverser depuis l'aube du XIX^e siècle.

2 Nous avons vu que José-Luis Diaz omet délibérément de prendre en compte dans ses analyses la poésie nodiérienne. Pareillement, quand il analyse les scénarios auctoriaux du romantisme désenchanté, il en exclut Nodier à cause de son âge. Le désenchantement serait ainsi surtout une affaire générationnelle ; José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 565. Pour sa part, Paul Bénichou consacre plus de place à l'analyse de l'œuvre nodiérienne, mais il souligne avec (trop de ?) insistance la position excentrée, marginale de l'écrivain. Pour lui, c'est un auteur « isolé », « détaché de ce qui est, cherchant à franchir les limites de la vie » (Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, dans *Romantismes français*, *op. cit.*, t. II, p. 1560-1561). Il nous semble que cette vision de Nodier en excentrique ou même « extra-terrestre » est exagérée.

Au terme de ce parcours, reste à savoir si l'éloquence romantique, si fière de son indépendance à l'égard des règles et brandissant résolument le drapeau de la vérité et de la liberté, s'est elle-même transformée en une rhétorique stéréotypée et conventionnelle. À en juger par le nombre de pastiches du style hugolien ou la manière violente dont la deuxième moitié du siècle, avec les écrivains comme Flaubert ou Baudelaire, se moqueront du lyrisme romantique, nous serions amenés à répondre à cette question de manière affirmative. Néanmoins, même si la formule de l'éloquence romantique devient vite datée au-delà des années 1830, son postulat majeur, c'est-à-dire l'irrévérence à l'égard des règles et l'individualité du style transformé bientôt en un but suprême des écrivains, continueront à définir la modernité littéraire.

Bibliographie

Œuvres de Charles Nodier et des écrivains du cénacle de l’Arsenal

BALZAC, Honoré de, « Une conversation entre onze heures et minuit », dans *Contes bruns*, Paris, Urbain Canel, 1832.

BALZAC, Honoré de, *Études de mœurs : scènes de la vie privée, II*, dans *La Comédie humaine II*, éd. de Marcel Bouteron, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

BALZAC, Honoré de, *Études de mœurs : scènes de la vie de province, II* dans *La Comédie humaine IV*, éd. de Marcel Bouteron, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

BALZAC, Honoré de, *Études philosophiques, I*, dans *La Comédie humaine IX*, éd. de Marcel Bouteron, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.

DESCHAMPS, Émile, *Études françaises et étrangères*, Paris, Urbain Canel, 1828.

HUGO, Victor, *Roman I*, éd. de Jacques Seebacher, Paris, Robert Laffont, 1985.

HUGO, Victor, *Étude sur Mirabeau*, Paris, Urbain Canel, 1834.

HUGO, Victor, *Œuvres poétiques de Victor Hugo*, t. I-II, éd. de Pierre Albouy, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1964-1967.

HUGO, Victor, *Théâtre complet de Victor Hugo*, t. I-II, éd. J.-J. Thierry, J. Méléze Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1963-1964.

LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, éd. d’Auréli Loiseleur, Paris, Le Livre de poche, 2006.

LAMARTINE, Alphonse de, *Recueils poétiques*, Paris, Gosselin, 1839.

MUSSET, Alfred de, *Contes d’Espagne et d’Italie*, Paris, Levasseur & Canel 1830.

MUSSET, Alfred de, *Théâtre complet d’Alfred de Musset*, éd. de Maurice Allem, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

MUSSET, Alfred de, *Poésies complètes d’Alfred de Musset*, éd. de Maurice Allem, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

MUSSET, Alfred de, *Œuvres complètes en prose*, éd. de Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

NODIER, Charles, *Histoire des sociétés secrètes de l’armée et des conspirations militaires qui ont eu pour objet la destruction du gouvernement de Napoléon*, Paris, Gide, 1815.

NODIER, Charles, *Mélanges de littérature et de critique*, Paris, Raymond, 1820, t. I-II.

NODIER, Charles, *Poésies diverses*, Paris, Delangle frères, 1827.

- NODIER, Charles, « Notice », dans Louis Ramond de Carbonnières, *Les Dernières aventures du jeune d'Olban*, Paris, Techener, 1829, p. I-XXXII.
- NODIER, Charles, *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle frères, 1830.
- NODIER, Charles, *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Levasseur, 1831 (2 volumes).
- NODIER, Charles, *Œuvres de Charles Nodier*, t. I-XII, Paris, Renduel, 1832-1837.
- NODIER, Charles, *Contes de Nodier*, éd. de Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961.
- NODIER, Charles, « Lettre à Jean de Bry », dans *Europe, Charles Nodier*, juin-juillet 1980, p. 60-69.
- NODIER, Charles, *Critiques de l'imprimerie, par le Docteur Néophobus*, éd. de Didier Barrière, Paris, Éditions des Cendres, 1989.
- NODIER, Charles, *Correspondance de jeunesse*, éd. de Jacques-Remi Dahan, Genève, Droz, 1995.
- NODIER, Charles, *Notions élémentaires de linguistique* [1834], éd. de Jean-François Jeandillou, Genève, Droz, 2005.
- NODIER, Charles, *Feuilletons du Temps. Articles et feuilletons (1830-1843)*, éd. de Jacques-Remi Dahan, Paris, Classiques Garnier, 2010, t. I.
- NODIER, Charles, *Trilogie écossaise*, éd. de Sébastien Vacelet et George Zaragoza, Paris, Champion Classiques, 2013.
- PAVIE, Victor, *Œuvres choisies*, Paris, Perrin, 1887.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* [1829], Paris, Michel Lévy Frères, 1863.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Portraits littéraires*, éd. de Gérard Antoine, Paris, Robert Laffont, 1993.
- VIGNY, Alfred de, *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny*, t. I-II, éd. de Fernand Baldensperger, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1948.
- VIGNY, Alfred de, *Mémoires inédits*, éd. de Jean Sangnier, Paris, Gallimard, 1958.

Ouvrages des autres écrivains romantiques et classiques du XIX^e siècle

- A ! A ! A !, *Traité du mélodrame*, Paris, Delaunay, Pélicier, Plancher, 1817.
- AUGER, Louis-Simon, *Recueil des discours prononcés dans la séance annuelle de l'Institut royal de France*, le samedi 24 avril 1824, Paris, Firmin Didot, 1824.
- BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art, suivi de Critique musicale*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 2005.
- JAY, Antoine, *La Conversion d'un romantique, manuscrit de Jacques Delorme*, Paris, Moutardier, 1830.
- HUGO, Adèle, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, Librairie

Internationale, 1863.

LAMENNAIS, Félicité Robert de, *Lettres inédites de Lamennais à Montalembert*, éd. de Eugène Forgues, Paris, Perrin, 1898.

MUSSET, Paul de, *Biographie d'Alfred de Musset, sa vie et ses œuvres*, Paris, Charpentier, 1877.

PEIGNOT, Gabriel, *Histoire d'Hélène Gillet ou Relation d'un événement extraordinaire et tragique survenu à Dijon dans le dix-septième siècle*, Paris, Lagier, 1829.

SAINT-CHAMANS, Auguste Louis Philippe vicomte de, *L'Anti-romantique ou l'examen de quelques ouvrages nouveaux*, Paris, Le Normant, 1816.

STAËL, Germaine de, « Essai sur les fictions » [1795], *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1871.

STAËL, Germaine de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], éd. de Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, GF Flammarion, 1991.

STAËL, Germaine de, « De la poésie classique et de la poésie romantique », dans *Tablettes romantiques*, Paris 1822.

SISMONDI, Jean Charles Léonard de, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Crapelet, Paris 1819.

VILLEMMAIN, Abel-François, *Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, Paris, Didier, 1840.

Ouvrages et articles sur la période romantique

Alfred de Musset, 1810-1857, Exposition organisée pour le centenaire de sa mort, Paris, Bibliothèque nationale, 1957.

BARRIÈRE, Didier, *Nodier, l'homme du livre. Le rôle de la bibliophilie dans la littérature*, Bassac, Plein Chant, 1989.

BEM, Jeanne, BERTHIER, Patrick., CHOTARD, Loïc, et alii (dir.) *Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*, Paris, SEDES, 1991.

BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français*, Paris, Gallimard « Quarto », 2004, t. I-II.

BERTRAND, Jean-Pierre, DURAND, Pascal, *La Modernité poétique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2006.

BUBENICEK, Venclav, MARCHAL, Roger (dir.), *Gouvernement des hommes, gouvernement des âmes*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 2007.

BRIX, Michel, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », *Romantisme*, 2001, n° 113, p. 43-60.

BRIX, Michel, « Frère, il faut me louer ! Hugo, Sainte-Beuve et la critique », *Cahiers de l'AIEF*, 2005, n° 57, p. 195-209.

BOISACQ-GENERET, Marie-Jeanne, *Tradition et modernité dans l'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, Paris, Honoré

Champion, 1997.

CALDERONE, Amélie, « La publication de *Quitte pour la peur* dans la *Revue des deux mondes* : théâtre-chaire ou théâtre d'élite ? », dans Sylvain LEDDA et Lise SABOURIN (dir.), *Poétique de Vigny*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 159-182.

CITOLEUX, Marc, *Alfred de Vigny, persistances classiques et affinités étrangères*, Paris, Édouard Champion, 1924.

COULEAU-MAIXENT, Christelle, *Balzac. Le Roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, Honoré Champion, 2007.

DAHAN, Jacques-Remi, *Visages de Charles Nodier*, Paris, PUPS, 2008.

DELON, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.

DELON, Michel, « Nodier et les mythes révolutionnaires », *Europe*, 1980, n° 614-615, p. 31-43.

DELON, Michel, « La révolution et le passage des Belles-lettres à la littérature », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1990, n° 4/5, p. 573-588.

DELPEYROUX, Marie-Françoise, « Roman, rhétorique et éloquence chez Madame de Staël », *Romantisme*, 2001/3, n° 113, p. 11-27.

DE VILLENEUVE, Roselyne, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, Honoré Champion, 2010.

DE VILLENEUVE, Roselyne, « Jean Sbogar, la voix, le style », dans Émilie PÉZARD et Marta SUKIENICKA, M. (dir.), *Autour de Jean Sbogar. Le bicentenaire d'un roman majeur du romantisme*. Atelier du XIX^e siècle de la SERD, 2019. URL : https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3676/files/2019/06/Roselyne-de-Villeneuve_Jean-Sbogar-la-voix-le-style.pdf.

DIAZ, José-Luis, *Devenir Balzac*, Paris, Christian Pirot, 2007.

DIAZ, José-Luis, « L'Aigle et le Cygne : au temps des poètes mourants », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1992, n° 92/5, p. 828-845.

DIAZ, José-Luis, « Autonomisation de la littérature (1760-1860) », *Littérature*, 2001, n° 124, p. 7-22.

DIAZ, Brigitte et DIAZ, José-Luis, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires*, n° 4, 2009, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1052>.

DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

DIMOPOULOU, Barbara, « L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier : une moquerie romantique », dans ARROUS, Michel (dir.), *Stendhal, les romantiques et le tournant de 1830*, Paris, Eurédit, 2008, p. 123-144.

DUFOUR, Philippe, « Balzac invente le vrai », dans Catherine COQUIO et Régis SALADO (dir.), *Fiction et connaissance : essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 209-225.

DUFOUR-MAÎTRE Myriam et NAUGRETTE Florence (dir.), *Corneille des*

romantiques, Mont-Saint-Aignan, Presses des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

DUPART, Dominique, *Le Lyrisme démocratique ou la naissance de l'éloquence romantique chez Lamartine 1834-1849*, Paris, Honoré Champion, 2012.

DÜRRENMATT, Jacques, « Le style est l'homme même. Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », *Romantisme*, 2010/2, n° 148, p. 63-76.

FONTAINE, Marie-Madelaine, « Marottes à vendre. Charles Nodier et l'érudition facétieuse », dans Fabienne BERCEGOL et Didier PHILIPPOT (dir.), *La Pensée du paradoxe : approches du romantisme – hommage à Michel Crouzet*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 443-475.

GAZIER, Georges, « La jeunesse de Charles Nodier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1922, n° XXIX, p. 433-451.

GENGEMBRE, Gérard, « Bonald ou l'esthétique sociale de la littérature », dans Jean-Louis CABANÈS (dir.), *Romantismes. Esthétique en acte*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2009, p. 143-154.

GEOFFROY, Jacques (dir.), *Dérision et supercherie dans l'œuvre de Charles Nodier*, Dole, Éditions de la Passerelle, 2009.

GEOFFROY, Jacques, « Trois = un », *Cahiers d'études nodiéristes*, 2018-2, n° 6, p. 185-200.

GIRARD, Marie-Hélène, « Images de soldats. Vigny et la culture visuelle de son temps », dans Sylvain LEDDA et Lise SABOURIN (dir.), *Poétique de Vigny*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 255-275.

GLINOER, Anthony, « Dramaturgie des lectures autour de 1830 », *Romantisme* 2010/2, n° 148, p. 135-144.

GLINOER, Anthony, *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Droz, Genève, 2008.

GLINOER, Anthony, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, 2009.

GRIVEL, Chrles, « Le Tour de Babel », *Romantisme* 2007/2, n° 136, p. 15-25.

HALSALL, Albert W., *Victor Hugo et l'art de convaincre. Le récit hugolien : rhétorique, argumentation, persuasion*, Montréal, Les éditions Balzac, 1995.

HAUTBOUT, Isabelle, « L'Adieu aux armes d'Alfred de Vigny : Servitude et grandeur militaires », *Romantisme*, 2013/3, n° 161, p. 7-17.

HAUTBOUT, Isabelle, « La poétique à l'épreuve de la poésie », dans Sylvain LEDDA et Lise SABOURIN (dir.), *Poétique de Vigny*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 85-100.

JARRY, André, Alfred de Vigny. *Étapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique*, Genève, Droz, 1998.

JUIN, Hubert, *Chroniques sentimentales*, Paris, Mercure de France, 1962.

LABBÉ Mathilde et LIÉBART Landry (dir.), Norme(s) et littérature au XIX^e siècle, édition en ligne, URL : https://doct19serd.hypotheses.org/files/2014/09/Actes_des_journees_2010-1.pdf

LAFORGUE, Pierre, « «Bug Jargal», ou de la difficulté d'écrire en «style blanc» »,

Romantisme, 1990, n° 69, p. 29-42.

LAFORGUE, Pierre, « Rhétorique et poésie chez Hugo (1822-1855) », dans VAILLANT, Alain (dir.), *Écriture, parole, discours : rhétorique et littérature au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Éditions Printer, 1997, p. 63-76.

LAFORGUE, Pierre, *Hugo : romantisme et révolution*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.

LASSALLE, Jean-Pierre, *Alfred de Vigny*, Paris, Fayard, 2010.

LAISNEY, Vincent, *L' Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-34)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

LAISNEY, Vincent, « Choses dites : petite histoire littéraire de la parole au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, 2003/3, n° 103, p. 643-653.

LARAT, Jean, *La Tradition et exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier*, Paris, Champion, 1923.

LE DREZEN, Bernard, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine*, Paris, L'Harmattan, 2005.

LEDDA, Sylvain, LESTRINGANT, Frank et SÉGINGER, Gisèle (dir.), *Poétique de Musset*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013.

LESTRINGANT, Frank, *Alfred de Musset*, Paris, Flammarion, 1999.

LOUBIER, Pierre, *La Voix plaintive. Sentinelles de la douleur. Élégie, histoire et société sous la Restauration*, Paris, L'Harmattan, 2013.

LOWE-DUPAS, Hélène, *La Poétique de la coupure chez Charles Nodier*, Amsterdam, Rodopi, 1995.

MADÉLÉNAT, Daniel, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989.

MASSON, Bernard, *Théâtre et langage, essai sur le dialogue dans les comédies de Musset*, Paris, Minard, 1977.

MENTZEL, Sophie, « Musset : dramaturgie et politique », dans Sylvain LEDDA et Frank LESTRINGANT et SÉGINGER, Gisèle (dir.), *Poétique de Musset*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Rennes 2013, p. 157-169.

MICHEL, Arlette, « Balzac et la rhétorique : modernité et tradition », *L'Année balzacienne*, 1988, n° 9, p. 245-269.

MORTIER, Roland, « Charles Nodier lecteur de Diderot », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 1990, n° 9, p. 75-82.

NAUGRETTE, Florence et ROSA, Guy (dir.), *Victor Hugo et la langue*, Paris, Bréal, 2005, URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Hugo%20et%20la%20langue/Roman.pdf>.

NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001.

NAUGRETTE, Florence, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, 2011/1, n° 25, p. 27-41.

PAILLET-GUTH, Anne-Marie, « Poétique du cliché et polyphonie du discours amoureux romanesque », dans VAILLANT, ALAIN (dir.), *Écriture, parole, discours :*

littérature et rhétorique au XIX^e siècle, Saint-Étienne, Éditions Printer, 1997, p. 115-129.

PÉZARD, Émilie, « Les genres à l'époque romantique : d'une norme prescriptive à une norme descriptive », dans Mathilde LABBÉ et Landry LIÉBART (dir.), *Norme(s) et littérature au XIX^e siècle*, URL : https://doct19serd.hypotheses.org/files/2014/09/Actes_des_journees_2010-1.pdf

PINGAUD, Léonce, *La Jeunesse de Charles Nodier*, Genève, Slatkine Reprints, 1977.

PONZETTO, Valentina, « Vigny et le genre du proverbe », dans Sylvain LEDDA et Lise SABOURIN (dir.), *Poétique de Vigny*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 144-159.

RAULET-MARCEL, Caroline, « Le Bug-Jargal de 1826 : les enjeux d'un dispositif d'énigme caduc » ; URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/09-09-26Raulet.pdf>.

RAULET-MARCEL, Caroline, « Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux. Une polyphonie journalistique ? », *Cahiers d'études nodiéristes*, 2017/2, n° 4, p. 109-125.

REBOUL, Pierre, « De l'intime à l'intimisme. L'intimité comme lieu et comme perte de sens », dans Pierre REBOUL & Raphaël MOLHO (dir.) *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Éditions universitaires de Lille III, 1976, p. 7-14.

RIEBEN, Pierre-André, *Délires romantiques*, Musset, Nodier, Gautier, Hugo, Paris, José Corti, 1989.

ROGERS, Brian, « Souvenir et mystification », *Europe, revue littéraire mensuelle. Charles Nodier*, juin-juillet 1980, n° 614-615, p. 116-124.

RYKNER, Arnaud, « Hugo lecteur de Corneille, jeux de miroirs et jeux de rôles », *Elseneur. Postérités du Grand Siècle*, février 2000, n° 15-16, Presses Universitaires de Caen, p. 35-52.

SABOURIN, Lise, « Vigny et le roman : une quête des structures novatrices », dans Isabelle HAUTBOUT et Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, Amiens, Encrage Université, 2010, p. 53-71.

SABOURIN, Lise, « Vigny et la pensée classique », dans Isabelle HAUTBOUT, *Alfred de Vigny et le romantisme*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 125-141.

SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, *L'Intelligence et émotion. Fragments d'une esthétique vignyenne (théâtre et roman)*, Société de l'information grammaticale, Louvain 1988.

SANGSUE, Daniel, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.

SANGSUE, Daniel, « Démesures du livre », *Romantisme*, 1990, n° 69, p. 43-60.

SÉGINGER, Gisèle, « Introduction », dans Gisèle SÉGINGER (dir.), *Musset. Poésie et vérité*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 7-15.

SÉGINGER, Gisèle, *Un lyrisme de la finitude. Musset et la poésie*, Paris, Hermann, 2015.

SETBON, Raymond, *Libertés d'une écriture critique. Charles Nodier*, Genève,

Slatkine, 1979.

SCHENCK, Eunice Morgan, *La Part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de Victor Hugo jusqu'à la Préface de « Cromwell »*, Paris, Champion, 1914.

SUKIENNICKA, Marta, « Charles Nodier et la fin du genre humain », *Arts et Savoirs* n° 7, 2016. URL : <http://journals.openedition.org/aes/929>.

SUKIENNICKA, Marta, « Souvenirs gothiques d'Italie. Mademoiselle de Marsan », *Cahiers d'études nodiéristes*, n° 6, 2018, p. 55-68.

THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *Presse et plumes*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004.

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Alfred de Musset, Lorenzaccio*, Paris, PUF, 1986.

TIBI, Laurence, *La Lyre désenchantée*, Paris, Honoré Champion, 2003.

UBERSFELD Anne, *Paroles de Hugo*, Paris, Éditions sociales, 1985.

VENZAC, Géraud, *Les Premiers maîtres de Victor Hugo*, Paris, Bloud et Gay, 1955.

VAILLANT, Alain et THÉRENTY, Marie-Ève, 1836, *L'An I de l'ère médiatique, étude littéraire et historique du journal La Presse d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

VAILLANT, Alain, *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.

VAILLANT, Alain, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005.

VAILLANT, Alain, « Modernité et subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme*, 2010, n° 2, p. 11-25.

WURTZ, Ludmila, « La figure du lecteur dans les Premières poésies et les Poésies nouvelles », dans José-Luis DIAZ (dir.), *Alfred de Musset, Poésies, « Faire perle d'une larme »*, Paris, SEDES, 1995, p. 79-89.

ZARAGOZA, Georges, *Charles Nodier. Le dériseur sensé. Biographie*, Paris, Klincksieck, 1992.

Traité et manuels de rhétorique

ANDRIEUX, Mathieu, *Rhétorique française*, Paris, Brunot-Labbé, 1825.

ANDRIEUX, Mathieu, *Préceptes d'éloquence, extraits des meilleurs auteurs anciens et modernes*, Paris, Didier, 1838.

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. par M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

BLAIR, Hugh, *Leçons de rhétorique et de belles-lettres*, trad. par André Samuel Michel Cantwell, Paris, Gide, 1797.

CICÉRON, *De l'Orateur*, trad. par Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

CICÉRON, *Divisions de l'art oratoire. Topiques*, trad. par Henri Borneque, Paris,

Les Belles Lettres, 1990.

CICÉRON, *L'Orateur idéal*, trad. par Nicolas Waquet, Paris, Rivages poche, 2009.

CORMENIN, Louis-Marie de Lahaye, vicomte de, *Le Livre des orateurs*, Paris, Pagnerre Éditeur, 1843.

DROZ, Joseph, *Essai sur l'art oratoire*, Paris, Renouard, 1800.

LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou art de parler* [1688], éd. de Benoît Timmermans, Paris, PUF, 1998.

MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature* [1787], éd. de Sophie Le Ménahèze, Paris, Éditions Desjonquères, 2005.

NODIER, Charles, *Cours de belles-lettres*, éd. d'Annie Barraux, Genève, Droz, 1988.

NOEL, François-Joseph-Michel et LA PLACE François de, *Leçons françaises de littérature et de morale*, Bruxelles Société belge de librairie, 1840.

PARISOT, Valentin, *Précis d'éloquence et d'art oratoire*, Paris, Au bureau de l'Encyclopédie portative, 1828.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. par C. V. Ouizille, Paris, Panckoucke, 1829-1835.

TACITE, *Dialogue des orateurs*, trad. par Alain Michel, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

THOMAS, Antoine-Léonard, *Essai sur les éloges* [1773], Paris, Auguste Delalain, 1829.

YMBERT, Jacques-Gilbert, *Éloquence militaire ou l'art d'émouvoir le soldat*, Paris, Magimel, Anselin et Pochard, 1818.

Ouvrages et articles sur la rhétorique

ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1995.

BONNET, Jean-Claude, *La Naissance du Panthéon*, Paris, Fayard, 1998.

BOWMANN, Frank Paul, *Le Discours sur l'éloquence sacrée à l'époque romantique*, Genève, Droz, 1980.

CURTIUS, Ernest-Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. par Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956.

DECLERCQ, Gilles, *L'Art d'argumenter, structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions universitaires, 1992.

DELON, Michel, « Procès de la rhétorique, le triomphe de l'éloquence », dans Marc FUMAROLI (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 1001-1017.

DOUAY-SOUBLIN, Françoise, « Y-a-t-il renaissance de la Rhétorique au XIX^e siècle ? », dans IJESSLING, Samuel et VERVAECKE, Geert (dir.), *Renaissances of*

- Rhetoric*, Leuven, Leuven University Press, 1994, p. 51-154.
- DOUAY-SOUBLIN, Françoise, « Les recueils de discours français pour la classe de rhétorique (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Histoire de l'éducation. Les humanités classiques*, mai 1997, n° 74, p. 151-185.
- DOUAY-SOUBLIN, Françoise, « Histoire de la rhétorique au XIX^e siècle », dans Marc FUMAROLI (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 1071-1214.
- DROSS, Juliette, « De l'imagination à l'illusion : quelques aspects de la phantasia chez Quintilien et dans la rhétorique impériale », *Incontri triestini di filologia classica*, 2004-2005, n° 4, p. 273-290.
- DUNAN, Marcel, « Le génie littéraire de Napoléon », *Revue de l'Institut Napoléon*, n° 107, avril 1968, p. 49-52.
- FRANCE, Peter, *Rhetoric and Truth in France, Descartes to Diderot*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- FRANCE, Peter, « Lumières, politesse et énergie (1750-1776) », dans Marc FUMAROLI (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 945-1000.
- FRANCE, Peter, « L'Ethos du conteur », dans François CORNILLIAT et Richard LOCKWOOD (dir.), *Ethos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2009.
- FUMAROLI, Marc, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. d'Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, 2001, p. 7-220.
- GAZICH, Roberto, *Exemplum ed esemplarità in Properzio*, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1995.
- GENETTE, Gérard, « La rhétorique restreinte », *Communications*, 1970, n° 16, p. 158-177.
- KIBÉDI-VARGA, Áron, *Rhétorique et littérature*, Paris, Klincksieck, 2002.
- LEGOY, Corinne, *L'Enthousiasme désenchanté. L'éloge du pouvoir sous la Restauration*, Paris, Société des Études Robespierriennes, 2010.
- MACÉ, Stéphane, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *Exercices de rhétorique*, n° 4, 2014. URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/364>.
- MICHEL, Arlette, « Romantisme, littérature et rhétorique », dans Marc FUMAROLI (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 1039-1070.
- MOLINO, Jean, « Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1980, n° 2, p. 181-194.
- MEYER, Michel (dir.), *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Librairie générale française, 1999.
- NÉGREL, Éric, « 1799 : L'Essai sur l'art oratoire de Joseph Droz », *Le dix-huitième*

siècle, 2003, n° 35, p. 499-518.

PERELMAN, Chaïm, *Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, J. Vrin, 1977.

PERNOT, Laurent, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1993.

ROGER, Philippe, « Mars au Parnasse », dans Jean-Claude BONNET (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 369-387.

SAÏM, Mirela, « Les représentants représentés » : théorie et critique de l'éloquence « démocratique » chez Cormenin », dans VAILLANT, Alain (dir.), *Écriture, parole, discours : littérature et rhétorique au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Éditions Printer, 1997, p. 89-98.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, *Le Discours du journal, Rhétorique et médias au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

SERMAIN, Jean-Paul, « Le code du bon goût (1725-1750) », dans Marc FUMAROLI (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 879-944.

SERMAIN, Jean-Paul, « Belles-lettres et rhétorique dans les écoles centrales de l'an VII », dans Françoise DOUAY et Jean-Paul SERMAIN (dir.), *Pierre « Émile » Fontanier. La rhétorique ou les figures de la Révolution à la Restauration*, Québec, Les presses de l'Université de Laval, 2007, p. 189-205.

SERMAIN, Jean-Paul, « Une révolution dans l'expression verbale des émotions : L'art de parler de Bernard Lamy », *Littératures classiques*, Paris, Armand Colin, 2009, n° 68, p. 203-210.

STAROBINSKI, Jean, « La chaire, la tribune, le barreau », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, tome II, La Nation, vol. III, Paris, Seuil, 1986, p. 425-485.

SUKIENNICKA, Marta, « Essai sur l'art oratoire (1799) de Joseph Droz, entre le naturalisme antirhétorique et l'éloquence romantique », *Orbis linguarum*, 2014, n° 41, p. 335-344.

SUKIENNICKA, Marta, « L'éloquence révolutionnaire dans les articles de presse de Charles Nodier au tournant des années 1830 », *Cahiers d'études nodiéristes*, 2017/2, n° 4, p. 65-91.

VIBERT, Anne, « Fontanier : autour et au-delà la rhétorique dans le premier tiers du XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2005/2, n° 105, p. 369-393.

VIBERT, Anne, « La rhétorique sans Fontanier ou la renaissance de la rhétorique au début du XIX^e siècle », dans Françoise DOUAY-SOUBLIN et Jean-Paul SERMAIN (dir.), *Pierre « Émile » Fontanier : la rhétorique ou les figures de la Révolution à la Restauration*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2007, p. 83-118.

WOERTHER, Frédéric, *L'Éthos aristotélicien*, Paris, Vrin, 2007.

Ouvrages et articles sur la Révolution française et ses orateurs

Choix de rapports, opinions et discours prononcés à la Tribune Nationale depuis 1789 jusqu'à ce jour, t. XIV [1794], Paris, Alex Eymery libraire, 1821.

BRASART, Patrick, « Les rendez-vous manqués : Mme de Staël et l'éloquence révolutionnaire », dans Jean-Paul SERMAIN et Éric NÉGREL, *Une expérience rhétorique, l'éloquence de la révolution*, Oxford, Voltaire University Foundation, 2002, p. 269-276.

DOMINICY, Marc, « Le programme scientifique de la grammaire générale », dans Sylvain AUROUX (dir.), *Histoire des idées linguistiques*, Liège, Mardaga, 1992, p. 414-421.

FRANCE, Peter, « Éloquence révolutionnaire et rhétorique traditionnelle : étude d'une séance de la Convention », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. XXIV, Bulzoni Editore, Roma 1985, p. 141-176.

GUILHAUMOU, Jacques, « La rhétorique des porte-parole (1789-1792) », dans SERMAIN, Jean-Paul et NÉGREL, Éric (dir.), *Une expérience rhétorique, l'éloquence de la révolution*, Oxford, Voltaire University Foundation, 2002, p. 221-229.

GUILHAUMOU, Jacques, « Rhétorique et antirhétorique à l'époque de la Révolution française », dans Christian CROISILLE et Jean EHRARD (dir.), *La Légende de la Révolution française*, Clermont Ferrand, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, 1988, p. 149-159.

GOETZ, Rose, *Destutt de Tracy, philosophie du langage, science de l'homme*, Genève, Droz, 1993.

NÉGREL, Éric, « Le théâtre au service de la Révolution : une rhétorique de l'éloge », dans NÉGREL, Éric et SERMAIN, Jean-Paul (dir.), *Une expérience rhétorique, l'éloquence de la révolution*, Oxford, Voltaire University Foundation, 2002, p. 147-164.

OZOUF, Mona, *Les Fêtes révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1987.

SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte et HAFNER, Jochen, « Rhétorique et Grammaire générale dans les Écoles centrales », dans Jean-Paul SERMAIN et Éric NÉGREL (dir.), *Une expérience rhétorique, l'éloquence de la révolution*, Oxford, Voltaire University Foundation, 2002, p. 231-244.

SERMAIN, Jean-Paul, « Une rhétorique républicaine. L'essai sur l'art oratoire de Joseph Droz », dans Jean-Paul SERMAIN et Éric NÉGREL (dir.), *Une expérience rhétorique, l'éloquence de la révolution*, Oxford, Voltaire University Foundation, 2002, p. 257-268.

SERMAIN, Jean-Paul, « Raison et révolution, le problème de l'éloquence politique », dans Winfried BUSSE et Jürgen TRABANT (dir.), *Idéologues, sémiotique, théories et politiques linguistiques pendant la Révolution française*, Amsterdam, J. Benjamins, 1986, p. 147-165.

Auteurs du XVII^e-XVIII^e siècles

BOILEAU, Nicolas, *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1995.

CHAPELAIN, Jean, « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures », dans *Opuscules critiques*, éd. d'Alfred Collinson Hunter et Anne Duprat, Genève, Droz, 2007.

CHÉNIER, Marie-Joseph, *Œuvres choisies de M.-J. Chénier*, Paris, Badouin fils, 1822.

CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, éd. de Christian Biet, Paris, Le livre de poche, 2001.

D'AUBIGNAC, François Hédelin, *La Pratique du théâtre*, éd. d'Hélène Baby, Paris, Champion, 2011.

DIDEROT, Denis, *Œuvres*, éd. de Laurent Versini, Paris, Laffont, 1994.

LA HARPE, Jean-François, « Nouvelles littéraires », *Mercure français*, Paris, Au bureau du Mercure français, n° 18, juin 1793.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. par Charles Vanderbourg, Paris, Renouard, 1802.

MALESHERBES, Chrétien-Guillaume de Lamoignon de, « Discours de réception à l'Académie française », dans *Choix de discours de réception à l'Académie Française*, Paris, Demonville, 1808.

MIRABEAU, Honoré-Gabriel Riqueti, *Discours*, éd. de François Furet, Paris, Gallimard, 1973.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes II*, éd. de Georges Montgrédien, Paris, GF Flammarion, 1965.

ROBESPIERRE, Maximilien de, *Œuvres*, éd. de Marc Bouloiseau et Albert Soboul, Paris, PUF, 1967.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, éd. dir. par Raymond Trousson et Frédéric Eigeldinger, Paris, Honoré Champion, 2012.

SAINT-JUST, Louis Antoine de, « Fragments sur les institutions républicaines », dans *Œuvres complètes*, éd. de Charles Vellay, Paris, Eugène Fasquelle, 1908.

VOLNEY, « Leçons d'histoire », dans *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot, 1838.

VOLTAIRE, *Sémiramis*, Paris, Le Mercier, 1749.

VOLTAIRE, « Dictionnaire philosophique », dans *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, 1876, t. XVII.

Ouvrages et articles sur la poétique des XVI^e-XVIII^e siècles

FUMAROLI, Marc, *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1994.

FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs*, Genève, Droz, 1996.

FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie*

française, Paris, PUF, 2003.

GOYET, Francis, *Théories de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de poche, 1990.

LE BORGNE, F., *Rétif de la Bretonne et la crise des genres littéraires (1767-1797)*, Paris, Honoré Champion, 2011.

LECERCLE, François, « Théoriciens français et italiens : une «politique» des genres », dans DEMERSON, Guy (dir.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 67-100.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « La notion de genre », dans DEMERSON, Guy (dir.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 17-33.

SERMAIN, Jean-Paul, « Marmontel et la réforme de la rhétorique », dans ANNIE MEERHOFF et KESS JOURDAN (dir.), *Mémorable Marmontel*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 165-174.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.

TRICAUD, François, « Pathos-passion-Leidenschaft : quelques jalons de lexicographie historique », *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1978, p. 7-13.

TROUSSON, Raymond, EIGELDINGER, Frédéric (dir.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Honoré Champion, 1996.

Théorie littéraire

ARISTOTE, *Poétique*, trad. par Roseylyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 2011.

BENJAMIN, Walter, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », trad. par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

GENETTE, Gérard, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

GUSDORF Georges, *Les Origines de l'herméneutique*, Paris, Payot, 1988.

JAUSS, Hans Robert, « Theory of Genres in Medieval Literature », dans DAVID DUFF (dir.) *Modern Genre Theory*, New York & London, Routledge, 2000, p. 128-147.

MACÉ, Marielle, *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004.

MACÉ, Marielle et BARONI, Raphaël (dir.), *La Licorne*, « Le Savoir des genres », 2006.

RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

SCEPI, Henri (dir.), *La Licorne*, « Les genres de travers », 2007.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989.

VAILLANT, Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

Dictionnaires, encyclopédies, catalogues

DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT Jean, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchâtel, Faulche libraire et imprimeur, 1751-1765.

Dictionnaire de l'Académie française, 6^e édition, Paris, Firmin Didot, 1835.

Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, Administration du grand Dictionnaire universel, Paris 1866-1876.

Catalogue de la bibliothèque du feu M. Charles Nodier, Paris, Techener, 1844.

Journaux

La Muse française, Paris, Cornély, 1824.

Tablettes romantiques, Paris, Persan, 1823.

Tribune romantique, Paris 1830.

Annales romantiques, Paris, Urbain Canel, 1828.

Revue de Paris, Paris, Au bureau de la Revue de Paris, 1829-1834.

Revue des Deux Mondes, Paris, Au bureau de la Revue des Deux Mondes, 1829-1839.

