



“ Un peu de douleur et beaucoup de pitié ”. La plainte et la rhétorique du dialogue en absence, de Théophile de Viau à Tristan L’Hermite

Véronique Adam

► To cite this version:

Véronique Adam. “ Un peu de douleur et beaucoup de pitié ”. La plainte et la rhétorique du dialogue en absence, de Théophile de Viau à Tristan L’Hermite. FORMES ET FIGURES DE LA VULNÉRABILITÉ DE LA FIN DU MOYEN ÂGE AUX SIÈCLES CLASSIQUES, C. Lignereux, S. Macé, S. Patzold et K. Ridder, Sep 2018, Grenoble, France. <hal-03644079>

HAL Id: hal-03644079

<https://hal.science/hal-03644079v1>

Submitted on 18 Apr 2022

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

« Un peu de douleur et beaucoup de pitié »

La plainte et la rhétorique du dialogue en absence, de Théophile de Viau à Tristan L'Hermite

Véronique Adam

La plainte de la fin du règne d'Henri IV au tout début du règne de Louis XIV, relève de plusieurs formes poétiques : élégie, ode, stances, sonnet, ou sous l'impulsion de G. Marino, idylle. Théophile et Tristan illustrent la diversité formelle et l'enjeu rhétorique du choix poétique de la vulnérabilité. Leurs plaintes sont souvent amoureuses, mais certaines sont consacrées à leur exil ou pour protester de l'avarice, de l'ingratitude d'un mécène. Si la plainte *in carcere* de Théophile ou la méditation plaintive de Tristan dans ses *Vers Héroïques*¹ signalent clairement le recours au genre démonstratif, pratiquant éloge et blâme alternés du poète et du mécène, la plainte amoureuse est plus ambivalente : la mise en forme et en mots de la vulnérabilité se concentre sur le sujet plaintif plus que sur l'origine de cette faiblesse, la requête ou l'objet de la plainte. Effets et enjeu manquent dès lors de précision. La teneur de cette vulnérabilité est par ailleurs rendue douteuse par le contexte dans lequel ces poètes écrivent. En effet, la récurrence du choix poétique de la plainte, la multiplicité des belles amantes, désignées par un pseudonyme et l'usage de métaphores déjà usées font dénoncer par Boileau², l'usage inauthentique des plaintes en vers, portées par des images exagérées, nées d'un motif futile, l'indifférence ou l'absence de la belle : comme le *lamento* italien³, la juste douleur s'oppose à la mauvaise plainte. Le poète plaintif ne ferait que feindre sa vulnérabilité, ruinant ainsi partiellement tout effet pathétique. Nos poètes imaginent d'une part une figuration et un discours de la vulnérabilité plus authentiques, à rebours aussi du choix des premiers baroques et de leur outrance, exposés dans un corps démembré, déchiré et dévoré, soumis aux attaques du temps,

¹ Théophile de Viau, Élégie, Œuvres poétiques, Guido Saba (ed.), Classiques Garnier, Paris 2008, II, XIII, 230–233 ; François (de) dit Tristan L'Hermite, Vers Héroïques, Véronique Adam (ed.), Œuvres complètes, Champion, Paris 2002, t. III, LXXXVII et sq., 220–224. Les références ultérieures sont données dans ces éditions.

² Nicolas Boileau, Art poétique, ch. II, v. 45–48 : « Je hais ces vains auteurs, dont la Muse forcée / M'entretient de ses feux, toujours froide et glacée ; / Qui [...] / S'érigent, pour rimer, en amoureux transis ».

³ Florence Alazard, Le Lamento dans l'Italie de la Renaissance, PUR, Rennes 2010.

tendu entre des pôles contraires. D'autre part, comme à la fin de la Renaissance⁴, deux usages de la plainte lyrique sont possibles : l'un, destiné à susciter la compassion de la belle, s'adresse à elle, dans une posture éthique ; l'autre, majoritaire, marqué par l'enfermement de l'amant sur sa douleur, fait convoquer par cette lyrique pathétique de multiples allocutaires pour assister au spectacle de la peine et renvoyer au lecteur compatissant, la figure de l'amant reproduite à l'infini. Ce dialogue en absence appelle des auditeurs au lieu de la belle absente, surexpose la faiblesse et la vulnérabilité de l'amant tout en manifestant la présence d'un discours autocentré et l'éloge en filigrane de l'amant. Le vers de Théophile énonçant ce qu'il ressent en prison tandis que ses amis le plaignent, « Un peu de douleur et beaucoup de pitié »⁵, manifeste à nos yeux, l'invention et l'usage de la rhétorique de nos deux poètes : la figuration de leur douleur hésite entre un discours de la modération et de la maîtrise de cette vulnérabilité rendue ainsi plus authentique, et des effets pathétiques marqués et portés par une forme d'amplification. La vulnérabilité s'inscrirait dans cette tension entre la plainte retenue du poète et la douleur ressentie par son lecteur. La mise en scène d'une voix muette assure d'abord une distance acceptable entre le silence de l'amant affaibli et le discours d'amplification pathétique du poète. À cette première figuration, s'ajoute celle du travail poétique, effet et signe de cette vulnérabilité. Enfin tandis que Tristan dessine un poète loin de tout *ethos* héroïque, Théophile invente un nouvel *ethos* de l'amant, capable de contenir sa vulnérabilité tout en demeurant sujet de compassion et d'éloge.

I. La voix muette

La vulnérabilité dans la plainte poétique met traditionnellement en scène deux formes d'affaiblissement, physique et mental, manifestes dans la fragilisation du poète-amant et de son expression. La « voix muette » expose cette dernière : elle se signale comme la cause et la conséquence de l'affaiblissement. Orphée revient ici des Enfers :

« Celui de qui la voix sut animer les marbres, [...]
 Se trouve à cette voix, privé de sentiment.
 La merveille est si grande où ce malheur le plonge
 Qu'il en mécroit ses sens, et le tient pour un songe, [...]. »

Puis comme il reconnaît sa disgrâce plus vraie,
 Son cœur se sent percé d'une mortelle plaie ;
 Il tombe de son haut, de faiblesse et d'ennui*,
 S'accuse de sa perte, et s'en venge sur lui.

⁴ Nathalie Dauvois, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, PUF, Paris 2000, 19–20.

⁵ *Théophile*, *Élégie*, II, XIII, v. 12, 230.

Mettant cruellement ses ongles en usage,
Il en punit son poil, ses yeux, et son visage ;
Abandonne son âme à ses vives douleurs,
Éclate en cris perçants, et se débonde en pleurs

En vain pour adoucir cette dure sentence, [...]
Il a beau s'affliger, conjurer, et prier,
Il ne gagne qu'un rhume à force de crier ;
Et n'ayant plus de voix pour forcer le passage,
Il perd en même temps l'espoir et le courage ».⁶

Au lieu du démembrement littéral et brutal d'Orphée par les Furies, ou du nom d'Eurydice répété – comme Marino, source de cette idylle –, Tristan développe une forme d'amplification du démembrement tout en gommant sa violence afin de maintenir l'effet pathétique sans pour autant mettre le lecteur face au spectacle de l'horreur. Ce lecteur, privé du discours de la plainte orphique, réduite à des « cris » et des prières indicibles, assiste à une scène inaudible mais capable de montrer la progression physique de la vulnérabilité d'Orphée par des métonymies – il s'attaque à ses yeux, ses poils, son visage – et de provoquer l'effet pathétique toutefois bien métaphorique de sa perte. La scène autorise Tristan d'une part à détourner la figuration usuelle de la vulnérabilité de l'amant en lui préférant un affaiblissement physique que s'inflige lui-même le musicien, et d'autre part à ralentir et détailler sa manifestation pourtant immédiate de douleur, en hésitant sur sa représentation littérale et figurée et en multipliant les périphrases. L'effet physique et mental sur Orphée de la perte d'Eurydice maintient toutefois la surprise du lecteur : la syllepse souligne le jeu d'esprit du poète en lieu et place de la froide vision d'un corps démembré cher aux baroques. Plusieurs signaux construisent ainsi l'affaiblissement progressif du corps : son effondrement encore figuré – « il tombe de son haut » – devient physique (il est malade d'un rhume qui trahit sa déliquescence) tout conduit à une auto-mutilation littérale (poil, yeux, et visage), à une déliquescence. Le lecteur hésite sur une forme de vulnérabilité plus allégorique que tangible. En privilégiant ces métonymies, le poète remodèle des formes poétiques : la vulnérabilité sert à détourner le genre rhétorique dont celles-ci relèvent. Il développe un blason du corps. Or au lieu d'un éloge de la belle – ce que Tristan proposait plus tôt pour la Bacchante –, le corps de l'amant, rendu vulnérable par sa perte, expose visuellement une vulnérabilité masculine peu encomiastique. L'amour rend aveugle, cette fois littéralement. La perte des sens (yeux aveuglés, cris stridents, rhume) aboutit à la disparition du sens : « il le tient pour un songe ». La mort attendue, poursuit ce jeu de syllepses, et ne surgit que d'une manière figurée et topique : « son cœur se sent percé d'une mortelle plaie ». La vulnérabilité du corps et la folie, traduite dans la source originale par un démembrement atroce, est mise à distance – surprendre le lecteur plutôt que

⁶ *Tristan*, Orphée, La Lyre, t. II, XVI, v. 617–638, 289.

l'émouvoir –, contenue dans le discours intérieur, inaudible mais visible d'Orphée : l'amant s'est blessé mais sa mort n'est qu'une sensation. La vulnérabilité surgit dans ce corps et de cet esprit, dans la latence de cette mort, qui, ainsi suspendue, choisit l'effet de la pitié au lieu de l'horreur. Tristan, en décrivant une telle faiblesse, énonce un paradoxe de nature rhétorique : ces agissements du musicien soulignent l'échec d'Orphée et de son propre discours devenu inefficace, la permanence de sa vulnérabilité, alors que le reste de l'idylle nous montrait la force et le caractère performatif de ses mots et de ses choix. Pour susciter la compassion, il faut justement savoir « faire parler les choses »⁷, en particulier « muettes » comme le rappelle *La Rhétorique à Hérennius* au sujet de la prosopopée. Orphée a été effectivement présenté dans toute l'idylle comme le musicien dont « la voix sait animer les marbres »⁸, s'adresser aux animaux, ou aux rochers, et grâce auquel on entend les cris, murmures ou éloge des éléments naturels. Il est désormais impuissant, incapable de parler et réduit à agiter son corps en le dispersant. Malgré cet échec rhétorique et ce silence, il inspire toutefois de la compassion. La disposition des épisodes le permet : l'affaiblissement physique d'Orphée, concluant le silence et le cri des admirateurs d'Orphée, des animaux à la Bacchante, apparaît comme une acmé : le musicien « privé de sentiment », éclate en « cris » perçants et n'a finalement « plus de voix » à l'instar de son public animal ou démoniaque jusque-là charmé. Orphée ressemble ainsi à son public éploré. Sa vulnérabilité remplace le *topos* de la sympathie de la nature pour l'amant éploré, par une représentation plus sensible et un rappel du sens même du *lamento*, qui étymologiquement désigne bien un *clamentum*, un cri.

L'analogie tissée entre le démembrement du corps, la paralysie du discours, et la voix muette rendrait idéalement compte d'une vulnérabilité physique, mentale et progressive, limitée à ses seuls effets pathétiques : la vulnérabilité du musicien le montre incapable de poursuivre un discours démonstratif ou délibératif puisque Tristan fait ici passer l'éloge et la requête initiale formulée par Orphée (« rendez-moi Eurydice ») en une hypotypose euphémisée de l'anéantissement de l'artiste paralysé, privé de corps, de sens et de discours. Si l'amant et sa belle sont ainsi absents chacun à leur manière, le poète préserve les effets de leur état déplorable.

Cette voix muette et inaudible est retenue par d'autres plaintes, d'amour ou d'exil. Au lieu de faire parler les choses muettes, là aussi, on préfère exprimer la progression de leur présence. Enfermé, le locuteur entend « le bruit de tant de verrous / [qui lui] choque la voix et la brise »⁹ ; il se lamente sur « [s]a Muse faible et sans haleine ».¹⁰ La privation de certains sens revient ponctuée cette fois par un silence voulu et non subi : « Je suis sans oreille et sans bouche / Laisse-moi, ne

⁷ *Rhétorique à Hérennius*, Belles Lettres, Paris 1989, IV, 66, 221.

⁸ *Tristan*, Orphée, v. 617, 289.

⁹ *Théophile*, Prière de Théophile aux poètes de ce temps, III, VIII, v. 35–36, 311.

¹⁰ *Ibid.*, v. 85, 313.

me parle plus ». ¹¹ La voix muette dans le contexte de la vulnérabilité, devient ainsi moins un signe allégorique du souffle poétique, de l'inspiration et de la *furor*, bien connu des poètes de la Pléiade, qu'une forme analogique du corps souffrant littéralement, dans sa chair, ses sens et sa voix, de la disparition de la Muse. Le poète souffre deux fois comme amant abandonné et poète rendu muet. La vulnérabilité amoureuse correspond ainsi à l'expression ambivalente d'un discours sur l'affaiblissement poétique et rhétorique, qui dément par son énoncé même, cette réalité. La compassion pour l'amant malheureux se double alors d'un plaisir esthétique du lecteur découvrant l'expression pourtant inaudible et indicible de la plainte. Cette voix silencieuse se voit remplacée par une page blanche ou un discours devenu stérile, marquant l'effacement de l'amant et de la création poétique. Dans cette élégie, la pâleur du visage se transforme progressivement en une vacuité du discours et du support matériel livrant ce défaut de « couleur » de l'amant :

« Mon front est plus terni que des lys effacés,
 Mon sang est plus gelé que des ruisseaux glacés,
 Blois est l'Enfer pour moi, le Loire est le Cocyte, [...]
 Parfois, lorsque je pense écrire mon tourment,
 Je passe tout le jour à rêver seulement,
 Et dessus mon papier laissant errer mon âme,
 Je peins cent fois mon nom et celui de Madame
 De penser en penser confusément tiré,
 Suivant les mouvements de mon sens égaré,
 Si j'arrête mes yeux sur nos noms que je trace,
 Quelque goutte de pleurs m'échappe, et les efface. [...]
 Ainsi dit Mélébée, et pâle, et las, et triste,
 Acheva sa journée en adorant Caliste. » ¹²

Cette focalisation sur la voix muette en lieu et place du corps et du cœur affaiblis préserve une figuration paradoxale de sa vulnérabilité. Signalé par une immobilité physique et intellectuelle (du corps gelé aux yeux qu'on arrête) et une inquiétude (les mouvements du sens, les larmes), le *movere* de l'amant assure l'effet pathétique sur le lecteur et son plaisir en amplifiant cette vacuité par ces jeux d'énumération. Si le poète n'anime pas plus qu'Orphée, les choses immobiles, il met en branle son corps pourtant paralysé. La répétition de la pensée indicible et inaudible en monosyllabes, s'intègre sans doute, d'un point de vue rhétorique, dans une véritable stratégie de l'ellipse et de l'omission, voire de la prétérition puisque cette pensée s'efface et répète le même contenu sans qu'il ne nous soit audible : le nom de celle qui provoque cet état vulnérable, est répété sans être donné. Le lys du teint du visage féminin, comme le blason d'Orphée, est déplacé sur l'amant : il désigne en creux l'affaiblissement de l'amant et rend encore plus

¹¹ *Théophile*, Ode, II, XXIV, v. 109, 269.

¹² *Théophile*, Élégie, II, XXIII, v. 57–59, v. 93–100, v. 123–124, 263–265.

pénible l'absence de la belle, privée même de sa figuration poétique. Le poète, devenu *persona* de l'amant, énonce un discours de la vulnérabilité en construisant ses vers dans une syllepse généralisée qui figure corps et sens. Son œuvre devenue double tangible et matériel de son visage (page blanche, visage pâle) est un miroir du manqué : la vacuité du discours redouble l'absence de la belle.

Au-delà de ce jeu poétique, c'est bien là aussi l'aspect rhétorique qui fait de la vulnérabilité, un lieu de discours ambigu : la plainte oscille entre deux modalités. D'une part, l'amplification du discours de la vulnérabilité se concentre sur le sujet affaibli, au lieu de la belle. Ce dernier se dessine dans les motifs et les genres topiques de la poésie amoureuse réservés non à l'amant, mais à la femme aimée (blason, lys, mort d'amour). L'amplification sert à égrener les traces physiques et mentales de la vulnérabilité, les *topoi*, tout en se préservant, par l'aveu même de sa vacuité, de l'accusation de banalité. D'autre part, on remarque une stratégie plus caractéristique de la modération : nos deux poètes inscrivent dans les extraits déjà cités, de procédés d'atténuation (négations, modalisateurs d'incertitudes), de prétérition (écrire sur une voix muette tout en composant des vers inspirés), d'omission enfin : au lieu du discours de l'amant adressé à sa belle, surgit le discours que l'amant nous adresse, sans mention de la cause du départ, ni de l'identité de la belle. La modération se lit enfin dans la présence d'une forme de pureté et de naïveté, non seulement dans l'aveu d'impuissance, d'abandon et de silence de l'amant abandonné mais aussi dans la revendication de son « innocence » : il « ne nuit pas », « n'est pas coupable ». Le poète propose une version morale de cette pureté et cette naïveté dont relève aussi cette blancheur visible. La rhétorique de la modération modifie l'*ethos* du poète : la représentation d'un amant rendu vulnérable par la douleur et l'abandon se transforme en une représentation plus moralisante, l'amant innocent admirable plus que pathétique. La vulnérabilité en se limitant ici au visage de l'amant, aux signes sensibles de la faiblesse amoureuse, le rend exemplaire. Tandis que le lecteur ressent le pathétique de ce portrait, l'amant affaibli élabore sa nouvelle *persona*, en proposant une réflexion et un commentaire sur la poésie : soit il remodèle comme on l'a vu, ses *topoi*, soit il introduit dans ses vers, une réflexion sur son travail de poète. L'amant vulnérable coexiste ainsi avec l'*ethos* d'un poète. En ce sens, le silence et le cri muet seraient d'ultimes avatars poétiques de cette stratégie rhétorique de la modération.

II. Mesurer la vulnérabilité : le travail poétique comme effet et signe de la faiblesse

Il nous semble nécessaire de préciser cette logique de la prétérition car elle nous paraît affiner le discours de la vulnérabilité : au-delà de la compassion du lecteur voire de la belle, le *continuum* de la réflexion sur la poésie placé en regard des

figures vulnérables offre aussi une fonction poétique à cette faiblesse et lui permet de passer d'un genre rhétorique à l'autre.

Ainsi l'amant tout en se plaignant de l'absence de la belle qui le rend éploré et faible, convoque des allocutaires et des représentations au lieu de la femme aimée. La plainte se transforme en requête multiple : la solitude s'atténue tout en augmentant la vulnérabilité de l'amant face à des témoins qui valident sa réalité. Au lieu de faire l'éloge de la belle disparue, l'amant le dicte à ses allocutaires, contemplant leur portrait fidèle à sa propre représentation et le transformant, à défaut d'être bon amant, en bon peintre. L'amant s'adresse à ses pensées : « Représentez-la moi, dites-moi s'il n'est rien / D'aimable et de charmant et de rare ». ¹³ Le plaisir de la représentation et de la figuration ne dure certes qu'un temps mais il consiste en un remède à la vulnérabilité, parce qu'il compense l'absence et qu'il montre le contrôle et l'autorité du poète ne subissant pas des visions : il les dessine. Dans ce jeu avec la *mimesis*, se précise l'affaiblissement de l'amant : le poète doit sans cesse réitérer cette transformation de son monologue amoureux en un dialogue avec lui-même ou avec des doubles éplorés comme lui. D'autres amants toutefois héroïques ou des éléments naturels dotés d'une beauté universelle, aboutissent à la réitération du manque tout en construisant l'ethos de l'amant et en faisant l'éloge de la belle. Comme pour Orphée, le *topos* de la sympathie de la belle nature, bien connue depuis le Moyen Âge latin ¹⁴, est remodelé : elle offre une matérialité aux larmes tout en répondant au souhait de dialogue de l'amant. Elle signale la réussite de l'effet de la plainte : les fleurs, arbres ou rivières sentent et figurent naturellement la vérité de la douleur. La nature est ici un argument d'autorité et d'analogie et prévient le blâme de l'inauthenticité que prononçait Boileau. La qualité mimétique et pathétique de l'amant est manifeste car on lui offre aussi un caractère moral. Sa vulnérabilité est jointe à l'innocence. Toutefois, elle ne sépare pas non plus de l'allusion à la poésie : si à l'instar de Pétrarque ou Marbeuf, les pleurs offrent un moyen de mesurer l'ampleur de l'affaiblissement de l'amant, les « Plaintes d'Acanthe » ¹⁵ de Tristan ajoutent aux pleurs se transformant en ruisseau, un rossignol, frappé de stupeur, et le vent : tous deux sont devenus aussi muets que l'amant. Les pleurs touchent ici les emblèmes usuels du chant lyrique, rossignol et souffle. La plainte représente moins l'éloge de l'objet perdu (la requête pour son retour est suggérée seulement) qu'une amplification de la peine au travers de la pluralité des auditeurs et de la multiplicité des référents de cette douleur. L'enjeu de la vulnérabilité est ainsi moins d'ordre sentimental et personnel qu'humain et universel, inscrite moins dans l'immatérialité des sentiments que dans le caractère tangible et naturel de ses échos. Le sable, au lieu de l'eau ou de l'oiseau chanteur, sert en effet à figurer l'ampleur de l'affaiblissement :

¹³ *Tristan*, Les agréables Pensées, t. II, XLVII, v. 6–7, 84–85.

¹⁴ *Ernst Curtius*, La littérature européenne et le Moyen âge latin, PUF, Paris 1956.

¹⁵ *Tristan*, Les plaintes d'Acanthe, *Amours*, CVII, v. 206, 181.

« En ces tristes déserts, où s'arrête la cour,
J'entretiens votre image au doux bruit des fontaines ;
Et me plains de l'absence aux sablons d'alentour
Qui n'ont pas tant de grains que mon cœur a de peines. »¹⁶

« Je goûte peu de joie avec beaucoup de peine :
Aux desseins que je fais je sème sur l'arène. »¹⁷

Tristan croise deux influences : ce *topos* de la fuite du temps présent chez La Cepède ou Chassignet, est inscrit dans un adage d'Érasme, emprunté à Ovide¹⁸, pour évoquer la fragilité de l'ouvrage : le sable du sablier devenu naturel et instrument de mesure, interlocuteur de l'amant éploré et signe de la multiplicité des larmes, marque le dialogue de Tristan avec l'*auctoritas*. Le sable de la vulnérabilité, rejoint d'autres emblèmes de la fragilité, eux aussi empruntés à des sources mixtes, baroques et humanistes, telles les toiles d'araignée, matérialisant conjointement l'impuissance du poète et sa peine :

« Mais une amour si rare et si bien témoignée,
Touche si peu l'esprit d'une ingrate beauté,
Que mon travail ressemble aux toiles d'araignée. »¹⁹

Le travail du poète se traduit par sa perfection mimétique en maintenant sa relation avec la nature, ses modèles et sa représentation, en lieu et place de la belle, signalant quant à elle l'inutilité et l'inefficacité de ses effets amoureux : au lieu de comparer la séduction de la belle à des rets qui le prendraient au piège, Tristan préfère utiliser la vulnérabilité comme une nouvelle *mimesis* à deux niveaux. Sa douleur imite en les dépassant ses correspondants naturels (ruisseau, rossignol, sable) et copie en les détournant ses symboles traditionnels (larmes sans fin, sablier et araignée). La vulnérabilité détourne la nature, son rôle d'autorité, sa fonction analogique : tantôt comparée, tantôt comparante, la nature est un instrument de mesure et d'évaluation de la douleur. Au lieu d'interroger la vérité ou le mensonge des sentiments amoureux, évitant la question de l'authenticité de Boileau, la vulnérabilité élabore un discours relevant du genre démonstratif, manifesté par l'éloge de l'amour du poète et le blâme de l'ingrate, comme du genre délibératif : l'inutilité affichée du travail poétique à persuader la belle est démentie par l'écriture du sonnet aux effets pathétiques ou au moins esthétiques. Le discours sentimental aboutit à une réflexion autorisée sur la poésie et l'être humain.

¹⁶ *Tristan*, L'Amant en langueur, XXXIX, v. 1–4, 77.

¹⁷ *Tristan*, Les Travaux inutiles, XLIV, v. 2–3, 82.

¹⁸ Merci à Francis Goyet de m'avoir signalé cet emprunt à Érasme (*Adages*, 352, 357 : « In arena aedificas ») et à Ronsard (*Amours*, XIX, v. 10 : Tu bâtiras sur l'incertain du sable). Ovide prend cette image dans la lettre d'Ariane à Thésée, dans ses *Héroïdes*. La rime peine/arène est récurrente dans la poésie du premier XVII^e, française ou italienne (Marino fait rimer *pene/arene*).

¹⁹ *Tristan*, Les Travaux inutiles, XLIV, v. 12–14, 82.

L'expression de ces « travaux » utiles ou inutiles apparaît chez Théophile : les « travaux rigoureux » conduisent à « des efforts inutiles », « [s]on œil n'est jamais là / De travailler en vain à chercher du soulas ». ²⁰ Elle est idéale pour désigner cette douleur : la torture infligée à l'amant par l'absence ou l'éveil après le songe érotique nomme aussi l'ouvrage du poète au travail, nourri d'absence et de douleur. On joue sur l'opposition traditionnelle *negotium* – rendu impossible par la paralysie de l'amant et le statut de poète – et l'*otium* – vacance de l'amant ou pratique de l'artiste. La plainte se déplace vers un véritable discours de délibération : choisir entre le travail poétique aux effets pathétiques réussis et l'échec du discours de la séduction plaintive qui ne persuadera pas la belle de revenir. Le *placere* est paradoxalement celui de l'amant voire du lecteur et non de la belle : « J'en tire le plaisir de peindre en mon ouvrage / Tous les traits de mon âme et de ton beau visage ». ²¹

Ce travail inutile à la séduction, utile à la compassion et l'admiration du lecteur, au plaisir de l'amant-poète, aboutit à la coexistence de deux genres rhétoriques : la délibération sur l'utilité de la plainte du poète amoureux croise aussi l'éloge et le blâme de sa posture vulnérable. Si Tristan fait de l'amant, un anti-hercule qu'il deshéroïse afin d'amplifier sa vulnérabilité, et s'oriente vers une forme de blâme nuancé, Théophile au contraire fait coexister vulnérabilité et vertu de l'amant, pour construire son éloge.

La faiblesse de l'amant tristanien est signifiée par la rencontre avec des modèles le dépassant. Orphée se montrait victime de sa propre faiblesse (il se déchiquetait lui-même), d'autres amants sont incapables de remporter les épreuves imposées à Ulysse ou Hercule : sirène et Hydre de Lerne figurent alors la monstrosité insurmontable de la douleur et l'échec du poète amoureux. ²² Cette deshéroïsation apparente de l'amant devenu contre-modèle des figures mythologiques, crée un mouvement permanent mais inefficace et un contraste avec des figures plus humaines : l'amant se plaint, dans une forme d'*otium* inquiet et sincère, « sans repos ni nuit ni jour » ²³, tandis que le rival incarne la paresse et l'hypocrisie ²⁴ plus efficaces que cet *otium*. La vulnérabilité est, si l'on veut, moins une passion, qu'une faiblesse dynamique et un *otium* prolifique. L'évaluation de l'utilité du discours poétique ou des sentiments est ainsi problématique. Ce discours délibératif sur la fonction et l'utilité de la poésie et du discours amoureux permet toutefois de convoquer des discours démonstratifs : la vulnérabilité en exposant des préoccupations poétiques, fait l'éloge de la belle, du poète mais aussi le blâme de la douleur, des rivaux voire parfois de la belle absente elle-même. L'*ethos* du poète vulnérable se construit ainsi en marge du héros et de l'hypocrite dans un discours

²⁰ *Théophile*, Ode, I, XVI, v. 7–8, 75, Élégie, II, XXIII, v. 116–117, 265.

²¹ *Théophile*, II, XVIII, v. 77–78, 249.

²² *Tristan*, Les Travaux inutiles, v. 6 et 10, 82.

²³ *Théophile*, Ode, I, XLVII, v. 1, 166.

²⁴ *Théophile*, Ode, I, XXVI, v. 46, 96.

poétique et critique. À défaut de pouvoir convaincre la belle, le poète se montre au moins bon rhétoricien et poète.

III. La vulnérabilité mesurée

Ce contre-portrait de l'amant non-herculéen est donc un leurre : la plainte construit un portrait du poète et de son « travail » destiné à être admiré. Chez Théophile, le poème est plus ouvertement encomiastique, que la plainte porte sur l'amour ou un autre sujet : au lieu comme Tristan de chercher à mesurer la plainte, Théophile se propose de faire l'éloge du poète dès lors que sa plainte est retenue et mesurée, capable de provoquer la compassion d'autrui. La construction de son éloge s'appuie sur le paradoxe d'une figure vulnérable et affaiblie mais conduite à un comportement plus général et considéré en partie comme vertueux et validée par le jugement d'autrui : on le plaint ; on l'admire. Gloire, honneur, puissance, génie, sublime ou vertus sont ainsi des attributs du poète amoureux affaibli notables chez Tristan²⁵ et soumis chez Théophile à la nature de l'amour.

« Ce beau feu si subtil qui pour nous faire aimer
Vient dedans notre sang afin de l'animer,
S'il est trop violent et s'il a trop de flamme
Il affaiblit le corps, il éblouit notre âme ;
Mais lorsqu'à petits traits le cœur en est épris,
Il nous rend meilleurs les corps et les esprits. [...]
Avec peu de travail il a bientôt sa proie,
Et de peu de soupirs il achète sa joie.
Ainsi dans le tourment il trouve le bonheur,
Et dans la servitude il fait venir l'honneur. [...]
Et ceux qui comme moi sont travaillés d'Amour
Gardent leur rêverie et la nuit et le jour.
Cloris est le Soleil dont la clarté puissante [...]
Mes désirs sont ardents, mais ils sont vertueux. »²⁶

La modération amoureuse est reliée à la vertu gagnée par l'amant : la vulnérabilité destructrice du corps et de l'âme s'oppose ainsi à la vertu d'un amour mesuré « à petits traits », « à peu de travail ». Du travail inutile au travail limité, Théophile choisit de faire l'éloge de sa faiblesse, des larmes, d'une plainte et d'une compassion double²⁷, tout en soulevant la question de la consolation et de l'effet voulu par l'expression de la vulnérabilité. Théophile désormais emprisonné, absent du monde plus que soumis à l'absence de sa belle, constate un décalage entre ce qu'il ressent et ce qu'il suscite. Si comme l'amant amoureux, sa plainte gagne ses

²⁵ Voir par exemple *Les Plaintes d'Acante*, Amours, CII, 173–191.

²⁶ *Théophile*, *Élégie*, II, XVIII, v. 7–12, 17–20, 247, v. 43–45, v. 56, 248.

²⁷ *Théophile*, *Élégie*, II, XIII, 230–233.

interlocuteurs, il découvre que sa compassion pour lui-même est bien plus ténue que celle de son allocutaire ami en larme. Ce faisant, le poète souffre davantage des larmes d'autrui que de sa condition. Cette vulnérabilité se construit dans un réseau paradoxal d'un point de vue poétique, mais logique d'un point de vue rhétorique : alors que le poète affaibli ne verse plus de larmes (« Je n'ai point soupiré depuis l'heure funeste / Que je reçus ce trait de la fureur celeste »²⁸), il provoque le « ressentiment » de ses proches (« Ton âme en fut touchée, et gémit sous l'effort / [...] Mon maître en eut aussi de bien vives atteintes »²⁹), d'autant plus notable qu'ils incarnent une forme de sérénité (« Les matières de pleurs te touchent de trop loin »³⁰). C'est davantage les pleurs de compassion qui fragilisent le poète :

« Moi, voyant mon désastre avec votre amitié,
J'eus un peu de douleur et beaucoup de pitié ;
Je sentis mon malheur ; mais le souci visible
De votre affection me fut bien plus sensible.
Mon coeur pressé du mal, comme en deux se fendit,
Et sur lui tout mon fiel alors se répandit,
Mon courage ébloui laissa tomber les armes,
Et mon oeil fut honteux de n'avoir point de larmes. »³¹

L'effet du discours de la vulnérabilité est inversé. En réalité, Théophile s'approprie ici une forme de vulnérabilité reposant sur un usage rhétorique de la compassion : rappelons qu'un des lieux du discours de la compassion³² consiste à déplorer, plutôt que son propre sort, la douleur de ses proches et à rappeler aussi son bonheur passé. Ici Théophile convoque la douleur de ses proches, la pitié qu'il ressent non pour lui-même mais pour les autres, une pitié retenue, privée de larmes. Il les croise, plutôt qu'au dessin de son bonheur passé, au bonheur devenu permanent de ses proches : son mécène est promis à une joie constante et a toujours été exempt de pleurs. Les larmes qu'il verse, ne sont ainsi plus le signe d'une faiblesse, mais d'une douleur exceptionnelle, d'une profonde amitié, d'une forme de grandeur et de générosité, si bien que le poète exhortant d'abord son mécène à pleurer encore (« Plains-toi, ne force rien, fais que ton âme éclate »³³), le met finalement en garde contre une forme de complaisance aux larmes et lui rappelle sa sérénité. La vulnérabilité est ici révélatrice de la vertu, tout en maintenant un équilibre entre des pôles pourtant contraires (la sérénité et la douleur du mécène) : face à l'échec vertueux de la compassion qui ne console pas mais attise la douleur, la pitié amicale révèle la réussite de l'effet pathétique de la vulnérabilité, fait l'éloge de l'amitié et du poète.

²⁸ *Ibid.*, v. 5–6, 230

²⁹ *Ibid.*, v. 7 et 9.

³⁰ *Ibid.*, v. 60, 232.

³¹ *Ibid.*, v. 11–18, 230.

³² Rhétorique à Hérénnius, *op. cit.*, I, 50, 84.

³³ *Théophile*, *Élégie*, II, XIII, v. 57–56, 232.

L'ode amoureuse et l'élégie *in carcere* signalent l'échange possible des rôles des figures de la vulnérabilité : celui qui pleure (ici l'ami, ailleurs l'amant) est aussi celui qui compatit devant autrui (ici le poète, ailleurs les éléments naturels). Cette réversibilité montre l'hésitation entre la pitié et l'admiration. Le discours sur la vulnérabilité autorise même un éloge paradoxal puisque la compassion montre l'exemplarité évidente de la faiblesse du poète et de sa maîtrise stoïcienne plus ou moins orthodoxe (son absence de larmes, son refus de la consolation, son indifférence à son sort) et l'amitié qu'il suscite, là où ailleurs son amour et sa plainte étaient inutiles. Le corps sec de l'amant éploré et faible contraste ainsi avec les yeux secs du poète affaibli en prison, mais cette sécheresse, si elle a changé de sens, maintient néanmoins une évidence : l'usage du verbe plaindre, de la sémantique des larmes ou de l'expression de la faiblesse perdurent lors même que le poète prétend ne plus pleurer et refuse cette vulnérabilité en lui et chez les autres. La vulnérabilité traduit donc une forme d'ambiguïté poétique et rhétorique des images et des discours, mais aussi de la *persona* du poète vulnérable.

Théophile joue avec la prétérition de la plainte et un discours de la dénégation. En prétendant ne pas la formuler, il déplace l'expression de sa propre plainte sur les sentiments d'autrui et fait de la vulnérabilité un instrument de mesure de la vertu mais aussi le cadre d'une expérience rhétorique de mélange des genres et de détournement des formes et des images. Nos deux poètes assurent une même distribution entre d'un côté une amplification des effets pathétiques, une répétition de la sémantique ou des images de la vulnérabilité, et de l'autre côté une forme d'atténuation, de prétérition voire d'effacement et d'allusions à l'objet source de cette vulnérabilité ou à l'expression même de celle-ci qui ne passe souvent que par une réflexion sur l'écriture impossible ou le discours muet. La vulnérabilité est propice à l'usage de paradoxes et de contradiction et mêle sans heurt éloge et blâme, relevant le plus souvent du genre démonstratif ou délibératif. Les instruments de mesure prennent plusieurs formes, naturelles ou non. L'échec du discours de séduction va de pair avec le succès de l'effet pathétique, inscrit dans une amplification³⁴ généralisée à la fois des images de la vulnérabilité, des acteurs du discours ou des formes de compassion. À défaut de réussir à séduire, la vulnérabilité quoique réduisant l'amant au silence, permet au poète de faire l'éloge du travail poétique, de réfléchir sur son utilité au lieu de se limiter à l'éloge ou au blâme de la belle absente ou des rivaux. Enfin, la vulnérabilité conduit à un discours encomiastique paradoxal : tout en refusant d'être perçu comme vulnérable et en soulignant l'effet pathétique qu'il emporte, le poète montre que sa faiblesse est révélatrice de l'amitié qu'il suscite. Théophile, en s'appropriant des lieux rhétoriques, en renouvelant avec Tristan le fonctionnement de leur poétique et leur

³⁴ Exercices de rhétorique, 4, 2014, et l'article de Stéphane Macé, L'amplification, ou l'âme de la rhétorique : l'amplification a pour but de donner plus de poids et de gravité à un sujet considéré comme léger ou insignifiant. La vulnérabilité relève bien de cet usage.

usage des genres rhétoriques, pose finalement la question du plaisir du lecteur ou du poète devant le choix de cette vulnérabilité de l'amant-poète, au-delà de ces jeux d'inversions génériques et de mélanges rhétoriques plus poétiques que signifiants que nous avons décrits, au-delà de ce glissement entre l'amant vulnérable et le poète au travail. Si le *movere* est présent, mis en scène dans l'inquiétude permanente des êtres faibles représentés par Tristan et Théophile, dans leurs allocutaires ou amis tremblants et émus, Théophile énonce néanmoins son « vrai déplaisir » devant la compassion qu'il suscite. Cette rhétorique de la vulnérabilité et du *movere* se rattache dès lors au plaisir des larmes³⁵ : Aristote soulignait la distance entre le plaisir de voir représenté un objet même monstrueux et le sentiment qu'il suscitait, relevant de la douleur et des larmes. La vulnérabilité même insupportable, rend identique la nature de l'objet et du sentiment qu'il suscite. Le « déplaisir » comme la complaisance à la douleur se construisent justement bien dans une tension entre l'effet pathétique de la vulnérabilité et la construction éthique du poète capable d'écrire grâce à ou contre celle-ci. Autrement dit, Théophile en passant de la figure de l'amant au prisonnier, nous proposerait peut-être de passer d'une preuve pathétique de la vulnérabilité (je souffre, tout le monde a pitié de moi, mon discours assure de la compassion) à une preuve éthique (mon ami est glorieux et toujours serein, je suis indifférent partout à la douleur, la nature doit devenir mon modèle).

³⁵ Emmanuelle Henin, Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre, dans : Poétique 151, 2007, 289–309 ; Christine Noille, Le Plaisir et les larmes, dans : Poétique 88, 1991, 499–517.