cahiers électroniques de l'imaginaire

n°5
2007

Le questionnement identitaire et le pouvoir de la parole

COMITÉ DE RÉDACTION

Myriam Watthee-Delmotte
Paul-Augustin Deproost
Laurence van Ypersele

© e-Montaigne

http://www.e-montaigne.com

Le pouvoir de la parole

(travaux de l'ARC, 2005-2006)

> « Si ce que tu as à dire n'est pas plus
> important que le silence, tais-toi »
> Proverbe chinois

Parole, langue et langage : il convient avant toute chose de distinguer des termes souvent utilisés de manière interchangeable parce qu'ils désignent des éléments en interaction. Au sens large, le langage désigne tout système de signes permettant la communication. Au sens strict, il s'agit de la faculté humaine de constituer et d'utiliser une langue afin de communiquer sa pensée. La langue est un instrument communicationnel dont il existe de nombreuses variétés, attachées en propre à différentes communautés humaines. Une langue est en ce sens un système particulier de signes et de règles qui constitue un fait social supérieur et extérieur aux individus qui la parlent. La parole désigne l'usage qu'un sujet, doué de la faculté de langage, fait de sa langue. C'est donc une performance individuelle, tandis que la langue est une institution : « La langue est le langage moins la parole », déclare en ce sens Ferdinand de Saussure[1]. S'interroger sur le pouvoir de la parole impose de réfléchir tant à cet aspect social (la confiance accordée par les hommes au langage en tant qu'instrument de la pensée, lieu d'un rapport au réel et à autrui) qu'individuel (le rapport de chacun à la langue, y compris en termes d'expressivité et de créativité).

I L'objet d'un questionnement

> « In principio erat Verbum »
> Évangile selon saint Jean, 1, 1 (Vulgate)
>
> « In principio erat Sermo »
> Idem (Vetus Latina et Érasme)

Le premier et le plus grand pouvoir de la parole dans la tradition occidentale est celui-là : elle est au commencement du monde. Dieu dit : « Fiat lux ». Dès ces premiers mots qui inaugurent toute chose, la parole surgit dans sa force de persuasion : elle crée ; elle ordonne, dans tous les sens du terme ; elle signifie, aidée en cela par « l'esprit de Dieu qui planait sur les eaux ». Du *logos* grec, qui est parole, mais aussi pensée et raison, au *uerbum* latin, qui fonde l'assise grammaticale de l'interprétation, le mot va toujours au-delà de sa forme et, si l'on en croit

[1] SAUSSURE DE, F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1969, p. 30.

encore ce discours primordial, il porte une éthique, car « Dieu vit que la lumière était bonne ». Au départ de la parole s'instaure, dès les premiers temps du monde, un triangle herméneutique entre sens, éthique et création qui place très haut l'enjeu symbolique des arts du discours : au commencement du monde, il y avait le sermon de Dieu[2]. Au terme de la parole des six jours, l'homme prend ensuite le relais de la parole de Dieu pour nommer les choses avant que Dieu lui-même ne le rejoigne dans l'incarnation de son Verbe, pour manifester au monde que le salut de l'humanité est dans la parole et qu'inversement lorsqu'on tue la parole, on tue l'homme, on tue le monde, on tue Dieu.
Selon la Bible, la parole est ce qui a organisé le réel brut, chaotique, car, comme le rappelle Vincent Engel[3], le réel est toujours tel ; il est sans structure, il ne donne aucune explication, il n'est pas conscient. Mais en même temps, dès que l'on tente de dire ce réel, on s'en éloigne par la médiation du langage et on entre dans la fiction : « La fiction est la manière dont on organise le réel dans un discours » (V. Engel). Cela étant, cette manière peut être très différente selon le type de discours que l'on porte sur le réel, qu'il relève du mythe, de la narration historique ou du roman. Ainsi, le mythe pose sur le réel une parole symbolique qui se prête à une infinie plasticité d'interprétation, car, en étant résolument achronique puisqu'elle appartient au temps « où les dieux parlaient aux hommes », la parole mythique induit une énigme qui peut être reçue, toujours différemment, mais toujours véridique, à tous les moments de l'histoire et contribuer à leur élucidation. Il n'est dès lors pas surprenant que le mythe s'exprime de manière privilégiée par le biais de la langue poétique ou oraculaire, qui marque la parole de cette empreinte énigmatique.

Dans la modernité, plusieurs vagues de soupçon se sont abattues sur le langage, en exerçant une influence importante sur la conception que l'on se fait de ses pouvoirs et, par conséquent, sur ces pouvoirs mêmes. Les développements de la pensée nietzschéenne, de la psychanalyse, de certains courants de la linguistique moderne, notamment, ont eu pour effet notable – parmi d'autres – d'inciter nombre d'auteurs à étendre la notion de fiction à toute forme d'expression langagière. À suivre cette idée, tout discours – la distinction entre l'oral et l'écrit important assez peu ici – serait donc fictif, l'historiographie au même titre que le roman. Le postulat sur lequel se fondent de telles propositions est celui du caractère résolument extra-langagier de la réalité, comprise comme « brute »[4] à laquelle, en tant qu'être de langage, l'homme ne pourrait avoir accès que de manière médiatisée, autrement dit déformée, notamment en raison du caractère absolu de la réalité, dont le langage non seulement ne peut jamais représenter qu'une partie, en outre de manière *biais*ée. Or, à partir du moment où le réel est tenu pour un ensemble informe et chaotique qu'il appartiendrait au langage d'ordonner, toute parole, en ce qu'elle procède d'une – ou se confond avec une – *construction* langagière, relève, au final – ou plutôt à l'origine – du registre de la fiction.
Si ces thèses s'avèrent particulièrement intéressantes, notamment parce qu'elles incitent à un relativisme culturel – chaque idiome implique une construction de la réalité particulière, qui ne recoupe que partiellement celle de ses idiomes voisins –, il semble toutefois qu'il convient de les examiner, afin de leur apporter quelques nuances, sous peine de voir se refermer la réflexion sur certains aspects des pouvoirs de la parole.

---

[2] DEPROOST P.-A., *Création, sens, éthique. Les différences antiques et latines,* dans *Création, sens éthique : la triangulation des enjeux littéraires. Études rassemblées et présentées par Myriam Watthee-Delmotte,* dans *Les Lettres romanes,* 2000 (hors-série), p. 17-24.
[3] Exposé du 05/12/2005 dans le cadre du séminaire de l'ARC : « Fiction : l'impossible nécessité ».
[4] Voir, notamment, le travail de Clément Rosset – auquel se réfère Vincent Engel –, pour qui le réel serait « idiot » (*Le réel et son double. Traité de l'illusion*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1993, et *Le Réel : traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 2004).

Tout d'abord, il convient de pointer le caractère aporétique d'une telle théorisation. En effet, l'idée d'un réel chaotique dont le langage, nécessairement fictif, aurait à agencer les éléments pour les constituer et, par ce truchement, les informer d'une signification dont ils sont intrinsèquement dépourvus, constitue elle-même une production langagière. Selon les critères de cette conception de la parole, la réalité ainsi comprise doit par conséquent elle-même être tenue pour fictive, de sorte que l'idée de la fiction qu'elle est censée contribuer à définir l'inclut. Pour autant, cette circularité, en dépit de son apparent « vice » de forme, n'ôte nullement sa pertinence au propos, bien au contraire. Cette aporie participe en effet d'une nécessité d'ordre structurel, en vertu de laquelle ce qui fait ici l'objet de la définition – la fiction – tend nécessairement à se constituer en s'appuyant sur un « autre », dont il s'agit de le distinguer. Une telle démarche, qui s'appuie sur une logique différentielle à la base des travaux de Ferdinand de Saussure et de Roman Jakobson, présuppose une connaissance de ce qu'est cet « autre ». Elle nécessite donc de s'appuyer sur un présupposé dont les fondements ne sont pas établis, ou, en d'autres termes, la construction d'une fiction. Dans la mesure où ce processus affecte toute forme de construction langagière de la réalité, toute parole s'appuie donc sur une structure de fiction. C'est ce que formule Geoffrey Bennington en des termes issus de la théorie des actes de langage tels que les a retravaillés Jacques Derrida :

[L]e performatif inaugural de la loi, à savoir l'événement pensé sous sa forme la plus condensée comme contrat social, dépend[…] d'une fiction radicale pour avoir lieu, ou plutôt, car un tel événement ne peut avoir lieu, pour produire la fiction de son avoir-eu-lieu. Cette structure implique que la loi se fait dans une illégalité, dans un moment où elle est hors la loi, hors d'elle-même, et qu'elle en reste marquée : c'est la loi de la loi qu'elle ne peut fonder en elle-même sa propre légalité ou énoncer son propre titre sans sortir d'elle-même pour raconter une histoire de l'événement de son origine à laquelle pourtant elle se doit de rester indifférente. Le texte se nomme sur sa face extérieure pour se donner un cadre et ainsi communiquer avec un texte plus large (le « monde » en général), il en appelle à une loi plus générale et plus puissante pour pouvoir imposer sa loi propre ou idiomatique. La loi en général, elle-même essentiellement texte […], doit se donner un titre devant une instance extérieure qui n'est plus de l'ordre de la loi. On peut essayer d'éviter la régression à l'infini en appelant cette extériorité absolue « nature » ou « Dieu », par exemple, mais ces noms s'abîment aussitôt : ils ne nomment que la régression qu'ils s'efforçaient de conjurer.[5]

Cependant, si l'on pose la question des pouvoirs de la parole, il convient de s'interroger sur les effets qu'elle est susceptible de provoquer et, par conséquent, de se demander comment une parole peut être reçue, un texte lu. La réduction de toute parole à une fiction ne constitue-t-elle pas en l'occurrence une entrave à un questionnement sur les pouvoirs particuliers que sont susceptibles d'exercer tel ou tel type de parole ? La singularité générique des prises de parole ne risque-t-elle pas de se voir occultée en raison de cet absolutisme de la fiction ? Un roman a-t-il des pouvoirs similaires à celui d'un reportage ou d'une étude historique ou sociologique ? Ne pas tenir compte des distinctions entre ces différents types de discours constitue une dénégation arbitraire de certains éléments, qui risque de passer à côté des effets de lecture spécifiques induits – ou que tendent à induire – tel ou tel type de discours, en fonction du statut qu'il se confère – que celui-ci soit ou non accepté –, selon un geste similaire à celui par lequel le langage se définit comme une fiction. Si, *en droit*, tout langage peut se concevoir en termes de fiction, il semble tout de même que, *dans les faits*, une distinction soit opérée par les lecteurs devant un discours qui se donne pour explicitement fictif et un discours

[5] G. BENNINGTON, « Derridabase », dans G. BENNINGTON et J. DERRIDA, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1991, pp. 228-229.

qui affiche une prétention à dépeindre ou à construire ce qu'il donne (à tenir) pour une réalité. C'est ce que suggère Jacques Derrida – l'une des figures majeures du soupçon exercé sur le langage et ses pouvoirs – à propos du discours philosophique :

[L]e texte philosophique, bien qu'il soit toujours écrit, comporte, précisément comme sa spécificité philosophique, le projet de s'effacer devant le contenu signifié qu'il transporte et en général enseigne. *La lecture doit tenir compte de ce propos*, même si, en dernière analyse, elle entend faire apparaître son échec.[6]

Le signifiant du texte philosophique prétend transporter un signifié dégagé de la matérialité langagière, du moins se donne-t-il pour tel dans sa forme « classique ». Comme le suggère Jacques Derrida, on peut montrer qu'il s'agit là d'une prétention illusoire, d'une fiction – tout son travail consiste en cette entreprise de « déconstruction », qui ne porte pas que sur des textes philosophiques. Il n'en reste pas moins que le discours philosophique se distingue, par la prétention qu'il affiche, de nombre d'autres types de parole. Dans un autre registre, le discours historiographique manifeste explicitement une prétention factuelle : l'historien prétend décrire une série d'événements qu'il donne pour s'étant effectivement produits dans le passé. Et même si les historiens ont pris en compte, notamment à la suite de Paul Ricoeur[7], le caractère construit de leur discours, il n'en reste pas moins que celui-ci ne se donne pas à lire et n'est pas lu – en tous les cas pas seulement – comme une fiction. Chaque discours se donne à lire sur le fonds d'un « horizon d'attente »[8] et de prescriptions de lecture, liées notamment à son appartenance générique, qui configurent la façon dont la parole et ce qu'elle rapporte sera appréhendé[9]. Une fiction construit un univers qu'elle donne à lire – explicitement ou non – comme fictif, tandis que les différents discours à prétention factuelle[10] donnent à lire, selon des protocoles divers, ce qu'ils rapportent comme étant effectivement advenu dans la réalité, quand bien même la définition de celle-ci s'appuie sur un discours lui-même fictionnel *en droit*.

Un tel clivage ne saurait être sans conséquences sur les effets et les pouvoirs de ces différents types de paroles. Il convient donc de faire le partage entre les textes qui manifestent une prétention à la factualité, et ceux qui, au contraire, exhibent leur caractère fictionnel. Ces deux types de paroles n'incitent pas au même type de lecture – si tel était le cas, les effets des récits qui ont été rassemblés sous l'étiquette de l'« autofiction »[11] ne présenteraient aucune spécificité[12]. Ainsi, un roman aura beau décrire l'univers dans lequel se produisent les péripéties qu'il rapporte avec force détails, il pourra aller jusqu'à imiter de façon minutieuse

---

[6] J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, « Critique », 1967, p. 229.

[7] P. RICOEUR, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, (1983), Paris, Seuil, « Points Essais », 1991, pp. 163-404.

[8] Sur la notion d'« horizon d'attente », voir Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, (1978), trad. de l'allemand par Claude MAILLARD, préface de Jean STAROBINSKI, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.

[9] Sur ce point, outre les travaux de H.-R. Jauss, voir d'autres théoriciens de la lecture comme W. Iser, U. Eco, ou encore V. Jouve.

[10] Sur cette distinction, voir, notamment, G. GENETTE, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2004.

[11] Il existe de nombreuses références sur cette notion, forgée par Serge Doubrovsky (« Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, P.U.F., « Perspectives critiques », 1988, pp. 61-79). Nous nous bornerons ici aux plus importantes parues en français : *Autofictions et C^ie*, s. dir. S. Doubrovsky, J. Lecarme J. et Ph. Lejeune, Paris, Université de Paris-X-Nanterre, « R.I.T.M. », 1993) ; M. Darrieussecq, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », dans *Poétique*, n° 107, septembre 1996, pp. 369-370 ; V. Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, [s. l.], Tristram, 2004.

[12] Certains critiques considèrent qu'il s'agit tout simplement de fictions, au même titre que n'importe quel roman. Si cette position n'est pas fausse, elle laisse toutefois dans l'ombre un versant important de ces textes, en fonction duquel ils constituent leur spécificité, et qui n'est pas sans effets sur leur réception.

les divers protocoles du discours historiographique – indication générique, rhétorique savante, références à des documents et à leur localisation dans telle ou telle grande bibliothèque –, si, d'une façon ou d'une autre, il se donne à lire comme une fiction, autrement dit si un quelconque cadre pragmatique fictionnel oriente sa lecture comme celle d'une œuvre de fiction, il sera lu comme la relation d'événements imaginaires – ce qui ne veut pas dire que leur lecture soit sans effet dans le réel, tant sur le plan collectif qu'individuel. À l'inverse, un récit effectivement fictif, pour peu qu'il soit donné à lire selon les protocoles de lecture qui sont censés garantir l'authenticité et le caractère factuel d'un discours, est tout à fait susceptible d'être reçu comme la relation d'événements réels, comme en témoigne l'exemple de la biographie du personnage imaginaire d'écrivain Andrew Marbot, rédigée en réalité par celui qui se présente comme son éditeur et exégète, Wolfgang Hildesheimer [13].

Toutefois, en dépit de la configuration de leur lecture à laquelle incite chaque type de discours, celle-ci est toujours susceptible de se voir tronquée. L'histoire de la réception des œuvres en offre maints exemples. Il peut arriver que le cadre pragmatique d'une parole se révèle défaillant. Un exemple souvent évoqué est celui des scènes de panique que le cinéaste Orson Welles a provoquées par son adaptation radiophonique du célèbre roman de science-fiction d'H.-G. Wells, *La Guerre des mondes*, qui mettait en scène l'annonce d'une invasion extra-terrestre[14] : en dépit du cadre fictionnel clairement posé de l'émission, son discours, sans doute porté par un effet de factualité particulièrement affûté – l'émission était entrecoupée de flash d'informations, qui prétendaient se référer à des scientifiques –, avait été perçu comme parfaitement authentique, et trouvé un terreau potentiellement favorable à une telle réception[15]. Bien que le caractère fictionnel de tout discours ne soit pas contestable selon une certaine perspective, selon un autre point de vue, les distinctions entre les différents types de paroles ne laissent pas d'être nécessaires, notamment lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux pouvoirs de la parole.

La mise en évidence du caractère construit de la réalité implique que plusieurs conceptions de la réalité soient susceptibles de coexister, parfois au sein d'un même espace, ce qui peut engendrer des « conflits d'interprétation »[16] (ou de réception) aux conséquences plus ou moins fâcheuses pour les protagonistes. L'on peut songer à l'émergence d'une nouvelle nation. Bien qu'un document comme la Déclaration d'indépendance des États-Unis d'Amérique s'étaye sur une fiction, ainsi que l'a analysé Jacques Derrida[17], il n'en crée pas moins une réalité effective, celle d'une nation appelée à devenir la première puissance mondiale. En effet, ce document est signé par les représentants des citoyens américains. Pour ce faire, il est amené à leur conférer une existence préalable à cet acte de signature. Mais, dans le même temps, c'est cet acte, ratifié par leur signature, qui les constitue comme tels, c'est-à-dire comme citoyens des États-Unis d'Amérique. Bien que cette existence se fonde sur une structure de fiction, dont nous venons de souligner le caractère aporétique, cela n'empêche pas l'existence des États-Unis d'Amérique d'être tenue pour effective. Cette émergence d'une nouvelle « réalité », avec toutes les conséquences économiques et de

---

[13] Pour une analyse de cette supercherie, voir J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999, pp. 133 *et sqq.* et D. COHN, *Le Propre de la fiction*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Claude HARY-SCHAEFFER, Paris, Seuil, « Poétique », 2001, pp. 125 *et sqq.*

[14] Pour plus de détails sur cette émission et ses conséquences, voir : http://www.nirgal.net/folklore.html

[15] Il n'est pas sûr que la même émission ait eu un effet similaire sur les auditeurs si elle avait été diffusée un 1er avril, pour autant que ces événements se soient bel et bien produits comme ils sont la plupart du temps rapportés. Un ouvrage récent remet en question cette idée : P. LAGRANGE, *La guerre des mondes a-t-elle eu lieu ?*, Paris, Robert Laffont, 2005.

[16] P. RICOEUR, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1969.

[17] J. DERRIDA, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, « Débats », 1984, pp. 13-32.

prestige symbolique impliquées pour la couronne d'Angleterre de l'époque, a conduit à une entrée en guerre, précisément parce que ce performatif a prétendu avoir valeur de vérité, et ne s'est nullement présentée comme une fiction[18]. Dans certains cas, ces conflits peuvent se résoudre – ou ne pas se résoudre – par le débat ; mais ils peuvent également déboucher sur l'exercice d'une violence réelle, latente ou non[19].

Il peut également arriver que l'évolution historique transforme le statut d'un discours. Comme l'a montré Thomas Pavel, une parole qui, à une époque et dans un contexte donné, était reçue comme factuelle, peut être conçue ultérieurement et/ou ailleurs comme un simple mythe[20]. Un discours perçu par ses adeptes comme « scientifique » peut être perçu par d'autres comme de la propagande idéologique, ou encore comme de la charlatanerie. Et même lorsqu'un texte n'est pas ou plus lu en fonction de sa prétention factuelle, il doit être pris en compte qu'il se donnait (et se donne toujours) pour tel – ce qui n'est pas toujours possible, notamment pour certains textes anciens ou de civilisations éloignées dans l'espace, dont on ignore quel était le statut qui leur était conféré, ainsi que l'usage précis qui en était fait. Il convient de tenir compte de ce que ces modifications de la perception – et donc des pouvoirs – de tel ou tel type de parole tient à ce que de nouveaux discours sont pris en ligne de compte, qui sont eux-mêmes susceptibles de passer dans le champ de la fiction, entraînant ainsi un mouvement de bascule dont il n'est pas dit qu'il ne puisse entraîner le passage d'un texte ayant été tenu durant une certaine période pour fictif dans la sphère de la parole factuelle.

Certes, l'examen de la question de la fiction, et plus généralement du langage et de ses pouvoirs, nécessite de considérer la structure de fiction de toute parole. Cependant, il importe également de prendre en ligne de compte la façon dont toute parole prétend (ou a prétendu) être lue, car cette prétention fait intrinsèquement partie de cette parole, elle est constitutive comme telle. Si, dans ce type de questions en constante dé-construction, « aucune stabilité naturelle n'est jamais donné, […] il n'y que de la *stabilisation en cours*, c'est-à-dire essentiellement précaire »[21], cette « stabilisation » se révèle, en fonction des circonstances socio-historiques et des types de textes en jeu, plus ou moins rigide, et il importe *aussi* de s'intéresser à cet aspect du problème, sous peine de procéder à une modélisation impropre.

II L'objet d'une évolution

Le pouvoir du langage n'est apparu problématique en Occident qu'à l'aube de l'ère contemporaine, avec l'avènement du premier romantisme. Ce sont les écrivains d'Iéna qui ont, les premiers, exprimé ouvertement une crise de confiance dans le langage à traduire le monde. Avant cela, la foi à cet égard semble régner, même si le mot « indicible » fait une première apparition dans le vocabulaire français en 1511, chez Jean Lemaire de Belges, pour désigner ce qui, exceptionnellement, dépasse les possibilités du dire, à savoir la douleur du deuil[22]. Les romantiques partiront du même critère de la subjectivité pour déplorer l'impuissance du langage. Au XX^{e} siècle, l'expérience de la guerre totale, de la mort de masse

[18] Par contre, dans le cas de la création de la République Libre d'Outremeuse, à Liège, dans la mesure où il s'agit plutôt d'une fiction – mais ceux qui l'ont proclamée seraient-il d'accord ? – l'État belge n'est pas entré en conflit ouvert. À moins de considérer qu'en l'occurrence le conflit est plus larvé, l'État considérant cette entreprise comme une manifestation folklorique, les autres trouvant peut-être leur intérêt à laisser cette idée avoir cours.

[19] La plupart des conceptions de la réalité se fondent sur une prétention à l'unicité, qui sollicite l'adhésion de tous. Ceci n'empêche pas certains accommodements. Il s'agit là d'un élément schizophrénique des sociétés démocratique contemporaines, travaillées par ce soupçon qui doit permettre à différentes réalités de coexister, et qui a en même temps une tradition métaphysique de la réalité comme une et indivisible.

[20] Th. PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1988, p. 93.

[21] J. DERRIDA, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1991, p. 124.

[22] Le mot apparaît dans *La concorde des deux langages*, édition critique de Jean FRAPPIER, Paris, Droz, 1947.

et de l'horreur absolue vont accentuer ce problème et atteindre la parole vécue, le témoignage et la transmission d'une mémoire. Mais avant cela, les pouvoirs expressifs du langage et de sa mise en œuvre dans la parole ont fait l'objet d'une réflexion positive - avec une différence de traitement toutefois pour l'oralité et l'écriture - tributaire des pratiques et des réflexions antiques qui ont constitué la rhétorique comme une véritable pragmatique du langage dans ses principes, dans ses formes symboliques et dans ses applications.

1. La rhétorique ancienne

a. Système de pensée et outil idéologique

Bien que la légende fasse naître la rhétorique avec Corax en Sicile vers 465 avant notre ère, elle est, en réalité, déjà présente dès le début de la littérature grecque : les épopées homériques sont déjà émaillées de discours et l'on observe, dès ces origines, le lien que cette discipline entretient avec la production de préceptes pratiques. Par ailleurs, les institutions grecques, en particulier celles de la démocratie athénienne, laissent une grande place au débat public et favorisent donc la prise de parole et les arts oratoires qui s'y rattachent, non sans risquer des dérives où la recherche de l'effet a parfois pris le pas sur la recherche de la vérité, comme, par exemple, dans l'enseignement des sophistes, dénoncé par Platon. À côté de l'éloquence politique, l'éloquence judiciaire connaît un développement spectaculaire favorisé par la multitude des procès politiques ou privés. L'éloquence d'apparat se déploie dans les réunions d'hommage, les fêtes publiques, les grands rassemblements civiques où l'on fait l'éloge de certains citoyens, notamment ceux qui sont morts à la guerre. La parole publique s'exerce dans des lieux qui lui sont réservés et dont un, au moins, a été banalisé dans le langage courant pour désigner une place publique, un espace de débat : l'*agora,* dont le correspondant latin est le *forum.* Il est, du reste, significatif que ces deux mots font aujourd'hui partie du vocabulaire usuel de l'Internet, qui est l'outil de communication et de discussion le plus étendu et le plus ouvert qui soit.

Au V^{e} siècle avant Jésus Christ, la menace permanente d'expulsion au cours des guerres civiles impose un art de la défense verbale de ses droits et de ses biens, et dans le cadre de la démocratie, l'éloquence devient un outil indispensable dans l'agora. D'où la naissance de la *technè rhètorikè*, art de la parole persuasive, « science à persuader le peuple » selon les termes d'Aristote[23], « art de tromper et de flatter », selon Socrate et Platon qui déplorent son usage par les sophistes. Car l'éloquence est, par excellence, l'art de la persuasion par la parole, publique ou privée.

C'est Gorgias, vers 427 avant notre ère, qui introduit dans la réflexion sur l'éloquence le corpus littéraire, et distingue les figures de mots (rimes, assonances, paronomases, antonomases...) et les figures de pensée (métaphores, antithèses, périphrases…) ; il vante la capacité du langage à produire des effets dans le réel, tandis que Platon pour sa part la dénonce amèrement en tant que pouvoir illusoire, puisque pris dans le réseau de la croyance. La rhétorique n'est pour le philosophe qu'ouvrière de persuasion ; elle consiste à faire admettre, par exemple, que la guerre est légitime et même souhaitable. Il s'agit à cet effet pour l'orateur de faire croire à l'autorité de son discours, de susciter la confiance ; sa puissance tient donc essentiellement à ce qu'il investit l'imaginaire de ses auditeurs au détriment de la rigueur éthique. Pour Platon, l'art de Gorgias réclame donc un contre-pouvoir,

[23] Cité par MONTAIGNE selon QUINTILIEN dans *Institution oratoire* II, 15 *:* « *Cuius [Aristonis] hic finis est : « scientia uiuendi et agendi in quaestionibus ciuilibus per orationem popularis persuasionis* » dans les *Essais*, « De la vanité des paroles », I, LI, dans *Œuvres complètes*, Paris, NRF/Gallimard, «(« Bibliothèque de la Pléiade »), 1962 p. 293.

celui de la raison incarnée par la philosophie. Socrate, ensuite, montre l'ambiguïté de cette position : d'une part il souligne que ce n'est pas la rhétorique qui est mauvaise mais l'usage qui peut en être fait : il n'y a aucun problème à ce que le langage soit un lieu de pouvoir persuasif pour autant qu'il reste instrument de vérité et de légalité ; d'autre part c'est toujours le *logos* qui permet l'activité critique et la réfutation des sophistes. En un mot, c'est bien toujours le pouvoir de la parole qui permet de s'opposer à la parole du pouvoir. Il y a donc une incontestable puissance du langage, que la rhétorique sophiste et le *logos* philosophique manifestent, chacun à leur manière[24].

En ce sens, Démosthène est à juste titre présenté comme un des représentants les plus aboutis de l'éloquence grecque. Comme plus tard, Cicéron, il représente le modèle antique de l'orateur, à la fois acteur de la vie politique de son temps, homme de conviction et de liberté, et ardent défenseur de l'indépendance athénienne contre l'impérialisme macédonien, représenté par Philippe II, roi de Macédoine, et son fils, Alexandre le Grand. Dans les *Philippiques* ou les *Olynthiennes,* il apparaît comme un fervent partisan de ce que l'on appellerait aujourd'hui « le droit d'ingérence », alors que le peuple athénien se souciait peu d'intervenir dans les conflits extérieurs. Les harangues de Démosthène nous font entrer au cœur même des débats populaires ; elles nous montrent un homme qui s'identifie à son art, qui engage sa propre personne dans la cause qu'il défend et qui utilise toutes les ressources de la rhétorique pour persuader l'assemblée du peuple : émotion, pathétique, invective, reproche, accusation, mais aussi artifices et démagogie.

Après l'âge d'or de l'éloquence politique et judiciaire, la rhétorique envahit tous les domaines de la vie publique et culturelle en Grèce. Les écoles et les traités de rhétorique se multiplient ; les exercices de rhétorique prennent le nom significatif de *progymnasmata* car il s'agit d'un véritable « entraînement » préparatoire à la prise de parole et même, plus simplement, à l'art de penser. Car la force persuasive de la rhétorique l'amène à devenir un véritable système de pensée, imposant ses catégories formelles comme passage obligé pour toute forme de démonstration. Même l'art d'écrire relève désormais des arts de la parole, car seuls méritent le luxe de l'écriture les textes qui, par ailleurs, s'entendent bien. La langue française a, du reste, conservé quelque chose de ce présupposé rhétorique à toute forme de dialectique, dans la double acception du verbe « entendre », qui peut signifier à la fois « comprendre par l'oreille » et « comprendre par l'esprit ». Nonobstant les indéniables valeurs littéraires qu'a induites cette complicité désormais codifiée entre la forme et le sens, les dérives n'ont pas été rares qui ont rompu l'équilibre, en manipulant les techniques formelles de la persuasion oratoire au profit d'un discours idéologique.

Lorsque Rome a reçu l'héritage rhétorique grec, elle a perpétué cette ambiguïté de la parole publique au service d'un idéal politique à la fois généreux et totalitaire. Ainsi, Cicéron range l'éloquence au nombre des plus hautes vertus, en particulier les vertus politiques[25]. Pour lui, la force de l'éloquence est de combiner « la science des choses » et l'art de « développer avec des mots les sentiments et les pensées de l'âme », complétant ainsi la fonction éthique de l'art oratoire par une référence au sens qu'il dévoile[26]. Cette conscience aiguë que la parole et le mot produisent le sens et sont au cœur du processus moral est un trait majeur de l'histoire de la littérature latine. Cicéron n'a pas hésité à condamner Socrate sur ce point, en lui reprochant d'avoir introduit une rupture entre le cœur et la langue, entre *cor* et *lingua,* entre la lettre et le

---

[24] Pour les enjeux de l'*ethos*, du *pathos* et du *logos* en rhétorique, voir MEYER M., *La rhétorique*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 2004.

[25] Voir Cic., *de orat.* III, 55 : « Est enim eloquentia una quaedam de summis uirtutibus. »

[26] Voir Cic., *de orat.* III, 55 : « Haec uis, quae scientiam complexa rerum sensa mentis et consilia sic uerbis explicat. »

sens, alors que « l'ancienne sagesse était à la fois maîtresse du bien faire et du bien dire »[27]. Les ennemis de Cicéron ne s'y tromperont pas lorsqu'ils exposeront la tête et les mains de l'orateur à la tribune des Rostres « où il avait avec une éloquence admirable comme il y en eut jamais, tonné contre Antoine » et donc contre celui qu'il considérait comme le plus grand ennemi de la liberté et des valeurs romaines ; il suffit de relire les *Philippiques* pour comprendre qu'en l'occurrence, même s'il avait perdu tout pouvoir sur la scène politique, le pouvoir de la parole rendait effectivement Cicéron plus redoutable que jamais[28].
Mais, parallèlement à cette rhétorique du combat politique, le discours d'éloge envahit aussi la vie publique à Rome pour maintenir et consolider les institutions en place, pour asseoir les fondements idéologiques du centralisme romain, sur des bases érudites qui relèvent, cette fois, moins de la réflexion éthique ou philosophique que de l'instrumentalisation de la mythologie. Tout au long de l'histoire de l'empire romain, la littérature des *Panégyriques* développe une idéologie de la *concordia ciuitatis* autour de la célébration du prince et de la hiérarchie des pouvoirs, notamment par le biais des mythes dynastiques, familiaux ou héroïques, à tel point que le discours d'éloge est devenu, à Rome, une contribution active au maintien de l'ordre des choses. Fondamentalement conservatrice, la parole devient alors un acte liturgique dont le christianisme latin saura s'inspirer lorsqu'il s'agira pour lui de marquer son inculturation dans les traditions, les mœurs et le langage de l'empire romain tardif. Ainsi, par exemple, au IVe siècle, lorsqu'il s'agit de célébrer le mystère pascal à la cour des empereurs Valentinien ou Honorius, les poètes Ausone ou Claudien n'hésitent pas à phagocyter le message chrétien par un vocabulaire et des acclamations empruntés aux cérémonials impériaux[29].

b. Un laboratoire de littérature

Indépendamment de cette dimension politique, l'antiquité a aussi posé la rhétorique comme base de toute création littéraire. À Rome en particulier, la rhétorique est non seulement la formation préalable à toute forme d'écriture, y compris la poésie, mais elle est d'abord le cadre intellectuel de toute réflexion sur le langage, l'expression, l'image, la composition, la pensée argumentée, l'harmonie des mots, le « plaisir du texte ». C'est d'elle que procède exclusivement la « critique littéraire » qui analyse toute œuvre en fonction de son adéquation aux catégories rhétoriques et grammaticales : avant d'être un modèle de poésie, au sens moderne du mot, Virgile est un modèle grammatical et rhétorique, qui répond aux prescriptions techniques de l'art oratoire et qui en utilise toutes les figures. Pour les anciens, la perfection virgilienne est d'abord une perfection grammaticale et rhétorique.
Au cœur de la formation scolaire, on a pu dire que, pour l'homme antique, apprendre à écrire consistait d'abord à apprendre à parler, c'est-à-dire parler en public, ce qui est la vocation initiale de la rhétorique. Au contraire de la dialectique qui cherche à persuader par la pensée, la rhétorique persuade par les mots et ses techniques visent d'abord à susciter l'attention, trouver et agencer les idées, développer les arguments, charmer par le mot juste ou l'image expressive, émouvoir s'il le faut, faire preuve d'esprit, déconcerter parfois. Au départ, les écoles de rhétorique étaient des écoles « techniques », à vocation fonctionnelle : il s'agissait de décortiquer l'art de plaider le pour et le contre sur tout sujet, de préparer ou de simuler des activités oratoires, judiciaires ou politiques, au tribunal ou à l'assemblée. Par après, ces écoles ont élargi leur champ d'études à l'ensemble des techniques de l'expression, et l'école du

[27] Voir Cic., *de orat.* III, 57 : « Vetus quidem illa doctrina eadem uidetur et recte faciendi et bene dicendi magistra. »
[28] TITE-LIVE, *Histoire romaine*, CXX, *in* SENEQUE LE PERE, Suasoriae, VI,17.
[29] J.-L. CHARLET, *Théologie, politique et rhétorique : la célébration poétique de Pâques à la cour de Valentinien et d'Honorius, d'après Ausone (Versus paschales) et Claudien (De Saluatore),* dans *La poesia tardoantica : tra retorica, teologia e politica,* Messina, Centro di studi umanistici, 1984, p. 259-287.

rhéteur est devenue le prolongement naturel de l'école du grammairien. Le programme en est bien connu par les traités de rhétorique, comme par exemple l'*Institution oratoire* de Quintilien : classement des types de raisonnement, des figures, des modes du discours et de leurs exigences spécifiques, des genres littéraires, etc. Pratiquement, l'enseignement du rhéteur procède par le commentaire des auteurs « classiques », les exercices de style, l'explication méticuleuse de chaque mot (voir e.g., au IVe siècle, les commentaires de Servius aux poèmes de Virgile), et la rédaction de textes inspirés de modèles. Sur ce mode fonctionne encore, dans la première moitié du XX^{e} s., la pratique de la composition littéraire fondée sur la lecture des « Modèles français ».

L'enjeu de cette rhétorique non-fonctionnelle n'est plus de mener un combat politique devant les assemblées ou judiciaire devant les tribunaux, il n'est plus de remporter une victoire, une décision favorable à un prévenu ou à un projet, de défendre une *causa* ou une *sententia.* Devenue « épidictique » ou seulement « démonstrative », la rhétorique n'a plus pour but de persuader ; elle a désormais pour seul enjeu d'obtenir l'admiration du public sur des sujets qui relèvent de l'imaginaire ou de la fiction, parfois la plus invraisemblable, ou encore de la seule expression d'idées. Toutes les composantes du discours prennent alors une autre fonction. Par exemple, au lieu d'être un moment technique d'une plaidoierie, comme dans les discours de Cicéron, la narration prend une valeur littéraire propre, avant de devenir véritablement autonome et de donner naissance à un des genres littéraires les plus féconds en occident : le roman. Ou bien, la description, nécessaire à la contextualisation de l'enquête judiciaire, devient progressivement aussi une pièce autonome, *ekphrasis* ou autre, qui trouve une nouvelle place dans les nouveaux genres narratifs. On pourrait aussi parler des discours fictifs que l'on place dans la bouche de personnages historiques ou mythologiques, et qui deviendront des compositions à part entière, notamment dans les nouveaux genres de l'éloquence écrite que sont les recueils épistolaires, comme par exemple les correspondances amoureuses des *Héroïdes* d'Ovide et toutes les autres ; à cet égard, il n'est sans doute pas indifférent que le premier grand corpus épistolaire de la littérature universelle soit précisément celui de Cicéron. L'école antique de rhétorique est devenue un véritable laboratoire de littérature qui a induit de nouvelles formes littéraires ou reconfiguré certaines formes anciennes, telles que l'épopée, en y accumulant les nouveaux acquis esthétiques pour en faire des *compendia* de la formation globale de l'écrivain.

Par ailleurs, le rhéteur s'impose d'être aussi un homme de savoir, un érudit. Les exigences de la formation rhétorique proprement dite impliquaient, outre la lecture des grands auteurs, l'acquisition d'un savoir pluridisciplinaire (droit, histoire, géographie, philosophie, musique, sciences) pour nourrir l'*inuentio* des futurs orateurs (l'art de trouver des idées, des arguments). La rhétorique se trouve ainsi au cœur de la la culture globale des anciens ; elle est le point de départ de ce savoir « encyclopédique » tellement caractéristique d'une part importante de la culture latine et qui se développera de façon considérable au moyen âge. Et à ce titre, elle envahit pour longtemps tous les domaines de la production écrite. Même les auteurs dits techniques (l'agronome Columelle, l'architecte Vitruve, les historiens comme Tite-Live ou Ammien, les naturalistes comme Pline l'Ancien) sont de bons élèves des rhéteurs : ils savent construire une « préface » selon les règles de l'art, moralisante et philosophique, ils savent trousser des vers sur des sujets scientifiques, comme les *Astronomica* de Manilius ou les *Fastes* d'Ovide, qui, sans contester leur érudition et leur art, ne sont finalement rien d'autre qu'un calendrier poétique.

Il serait trop long d'inventorier toutes les conséquences de ce sens romain de la parole dans l'histoire de la culture européenne, tout entière imprégnée par l'exigence rhétorique : la littérature, sans doute, mais aussi les arts plastiques et la musique, vocale ou instrumentale. L'époque baroque, dans ses lettres, sa peinture, mais aussi ses grandes inventions musicales, est, de ce point de vue, un moment privilégié de l'histoire culturelle, qui fixe à toute création

esthétique le triple objectif de l'orateur cicéronien : démontrer, plaire et émouvoir (*docere, delectare, mouere)* dans le souci de persuader par la beauté, le goût et l'élévation morale à travers une culture approfondie et méditée, une connaissance précise du cœur humain et une maîtrise des procédés du discours.

c. « En parlant, nous enseignons » : la théorie augustinienne du signe

Dès les premiers mots de son dialogue sur « Le Maître », Augustin définit très précisément le premier pouvoir de la parole : « enseigner » (*docere)* et donc « donner un signe extérieur de sa volonté par le son articulé »[30]. Au départ d'une véritable leçon de grammaire dans la tradition scolaire classique, Augustin élabore avec son fils Adéodat une réflexion éducative qui fonde la parole comme unité minimale de toute théorie de la connaissance. Après avoir conduit son élève à découvrir que pour expliquer un mot, il a fallu se servir d'autres mots, Augustin établit que le mot est donc plus que le signe d'une chose singulière et concrète ; il est le signe d'une connaissance, d'une notion, d'une représentation ; il porte en lui la marque d'une universalité. En même temps, si la connaissance peut progresser par les mots, c'est que ces mots évoquent pour nous des réalités que nous connaissons par avance et que les mots font advenir à la conscience : par ce biais, Augustin reprend à son compte la théorie de la réminiscence, dont Platon avait déjà fait un des fondements de sa métaphysique. Cette conclusion amène à un paradoxe majeur qui doit être résolu sous peine de menacer la validité même du signe : si le mot est nécessaire à l'enseignement, il n'enseigne rien par lui-même, qui ne soit une notion première indépendante de lui. L'aporie conduit Augustin à reconnaître l'existence d'un « Maître intérieur », caché au plus profond de chaque homme comme une évidence ontologique nécessaire à la possibilité même du langage. Cette réflexion a puissamment influencé toute la réflexion grammaticale ultérieure dans la mesure où elle jette les bases de l'articulation fondamentale entre le signifiant et le signifié comme constituants du signe linguistique. Mais plus précisément, en lien avec « le pouvoir de la parole », elle postule que « parler », c'est toujours « parler de quelque chose avec quelqu'un » ; elle postule également que ce « quelque chose » est un référent partagé par celui qui parle et celui qui écoute et qu'il est dès lors soumis à un jugement. Quels que soient les « signifiables », pour reprendre le terme augustinien, l'extériorité langagière renvoie à une certitude interne sans laquelle la communication n'est pas possible. Toute la problématique de la parole tourne autour de ce constat : l'ontologique précède le pédagogique et le fonde ; la communication ne fonctionne que dans la mesure où elle est subordonnée à un ordre de « vérité » qui la dépasse et qui est partagé par les partenaires de cette communication parce qu'il s'impose à eux comme une évidence intérieure. En fondant la parole humaine sur la notion d'évidence, Augustin introduit un élément capital qui induit une nouvelle manière d'être à l'autre, car on ne peut désormais plus écouter justement l'autre si l'on n'écoute pas aussi les évidences dont sa parole est le signe ; on ne peut valablement communiquer que sur des certitudes ou, en toute hypothèse, sur ce qu'il faut avoir, au moins au départ, la confiance d'admettre comme telles dans la parole de celui qui nous l'adresse. Dans le même temps, la doctrine augustinienne contient tous les enjeux et les risques de la parole comme outil de communication entre les hommes : les risques d'une « parole molle » qui se contenterait d'une plate-forme minimale d'évidences partagées ; les risques d'une « parole de guerre » qui exacerberait et chercherait à imposer les évidences singulières ou identitaires ; les enjeux d'une « parole de progrès » qui aurait le souci d'ajouter aux évidences partagées celles qui n'existent encore que sous la forme de signes communs en attente de contenu. De la présomption d'innocence au respect des minorités, les enjeux démocratiques ne sont pas minces, d'une telle parole qui reconnaît

[30] AVG., *mag.* I, 2 : « Qui enim loquitur, suae uoluntatis signum foras dat per articulatum sonum. »

préalablement chez chacun l'autonomie et la légitimité d'une évidence intérieure, la rhétorique apparaissant alors non plus comme un outil de manipulation mais comme une éthique discursive qui doit mesurer la garantie de cette évidence.
Au total, de Platon à Démosthène, de Cicéron à saint Augustin, l'antiquité a construit une théorie et une pratique de la parole dont la pertinence philosophique et linguistique ne cesse de se vérifier. L'intérêt des anciens pour la rhétorique a aussi produit une autre conséquence, peut-être inconsciente, mais tellement précieuse pour notre temps : l'antiquité gréco-romaine a appris aux hommes à parler, et plus encore à se parler, à prendre le temps de la conversation orale ou épistolaire, à préférer la persuasion des mots avant de recourir à celle des armes, et on sait combien les régimes totalitaires ont toujours eu pour premier souci de faire taire « l'homme de paroles ». La rhétorique ancienne n'a pas eu pour objectif de créer de l'information, mais bien de la communication. En imposant le respect des formes, civiles, judiciaires, politiques ou esthétiques, elle voulait assurer la victoire de la parole articulée sur la violence du bruit, la maîtrise du discours sur les passions du cri ; elle a cherché à instaurer un dialogue entre les hommes pour que les règles de l'art deviennent aussi des règles de vie qui leur donnent au moins l'envie de s'écouter à défaut de toujours s'entendre.

2. Actualité du débat sur le pouvoir de la parole

a. Entre persuasion et manipulation : grandeur et décadence de la rhétorique

Le vieux débat qui opposait déjà Platon et les sophistes semble toujours d'actualité, comme le prouve entre autres l'ouvrage *La parole manipulée*[31] de Philippe Breton, sociologie du C.N.R.S. De nos jours, en effet, la monopolisation d'un certain discours par les médias représente un retour de la puissance du langage, une forme de cette « violence symbolique » insidieuse dénoncée par Pierre Bourdieu[32]. Chaque citoyen a dès lors le droit - sinon le devoir - de se distancier en recourant lui-même à la parole, puisque la société démocratique actuelle a mis la liberté d'expression et le dialogue au centre de la vie sociale. Philippe Breton fait paraître, en ce sens, un *Éloge de la parole* dans lequel il affirme que « la parole humaine contient potentiellement, depuis l'origine, la possibilité d'être au service de plus d'humanité, d'un lien social plus symétrique, plus respectueux de l'autre et plus doux à vivre »[33], tout en reconnaissant qu'à côté des fins expressives, argumentatives et informatives du langage, celui-ci peut servir les buts inverses du mensonge, de la manipulation et de la désinformation. L'ambiguïté fondamentale du langage traverse, d'ailleurs, toute l'histoire de la presse depuis le XVII[e] siècle jusqu'à nos jours[34]. Breton note les trois innovations liées aux systèmes politiques occidentaux qui ont placé la parole au centre du lien social : l'idéal démocratique qui a fait de la parole le support premier de la communication, l'émergence de l'individu considéré comme sujet unique et enraciné dans une intériorité propre[35], et la mise en scène

[31] BRETON Ph., *La parole manipulée*, Paris, La découverte, 1997.
[32] BOURDIEU P., *Ce que parler veut dire*, l'économie des échanges linguistiques, Paris, Fayard, 1982, et *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Le Seuil, 2001.
[33] BRETON Ph., *Éloge de la parole*, Paris, La découverte, 2003.
[34] JEANNENEY J.-N., *Une histoire des médias des origines à nos jours*, Paris, Le Seuil, « Point Histoire », 1996.
[35]Cfr THYRION F. : « C'est donc l'individu (le citoyen à Athènes, le clerc ou la poète au Moyen Âge, le lettré à la Renaissance) qui est appelé à s'affirmer, à défendre une cause dans des situations où deux positions au moins sont possibles […] ceci va de pair avec une valorisation de l'affrontement verbal réglé » (pas sauvage) […] mais aussi avec une grande confiance dans la parole pour résoudre les oppositions, pour aider à décider, à choisir » , dans « Lorsque la langue devient culture : la tradition française de l'argumentation scolaire », dans *Langues et cultures. Le japonais et le français : deux manières d'habiter le monde. Regards croisés.* Actes du colloque organisé par l'Université de Fukuoka et l'UCL, Fukuoka/Louvain-la-Neuve, 2000, p. 2674.

publique de la parole diplomatique pour faire reculer la violence. Notons que ces caractéristiques correspondent à la « cité civique » qui s'organise autour de la notion de Bien commun. Mais, comme l'ont souligné Laurent Thévenot et Luc Boltanski, la définition du « bien commun » est toujours menacée par les intérêts particuliers : les intérêts les plus vils peuvent se parer du nom sacré de Bien public. Cette cité est donc marquée par le soupçon, l'esprit critique et la vigilance[36]. Breton rappelle l'aspect foncièrement relationnel de la parole, qui ne se conçoit pas indépendamment des conditions d'écoute, et la possibilité d'objectivation qu'elle induit, qui seule garantit, par la distance maintenue, un rapport équilibré au monde, mais le sociologue constate par ailleurs l'inhibition de la population moyenne actuelle, qui, selon les sondages, redoute davantage à avoir à prendre la parole en public que de se faire agresser un soir au coin d'une rue… D'où la nécessité urgente d'une rééducation à la parole.

Mais comment y arriver ? Car le moins qu'on puisse dire est que la rhétorique, perçue à l'époque de Quintilien comme la meilleure voie d'accès à la civilisation[37], a perdu ses lettres de noblesse. Les deux sens développés par Gorgias, à savoir l'art d'argumenter subordonné à une finalité précise et l'étude des figures de style menées dans un souci d'analyse technique, ont continué à être présents dans le développement de la rhétorique telle qu'elle s'est transmise en Occident par le biais de l'enseignement des monastères médiévaux (qui ont « cultivé l'art de dire dans la mesure où il était nécessaire à la propagation de la foi et à l'élaboration théologique »[38]), puis des « humanités » (dans lesquelles le *trivium*, base de l'enseignement, comportait la grammaire, la rhétorique et la dialectique), mais la rhétorique s'est progressivement déconnectée de son ancrage dans le réel pour devenir une simple théorie des figures et des tropes, voire un jeu d'adresse technique. Au XVII^{e}s., Descartes s'oppose au mode d'argumentation dialectique caractéristique de la rhétorique, qui ne vise que le vraisemblable, au nom d'une vérité qui doit pouvoir susciter l'accord unanime de tous les esprits ; il défend aussi les idées claires et distinctes de la rationalité contre l'usage des émotions, et le discours philosophique à portée universelle contre la subjectivité d'un locuteur. Les effets du rationalisme cartésien vont ensuite dominer largement le rapport distancié à la rhétorique dans le monde occidental. Au XX^{e} siècle, la rhétorique n'est plus, loin s'en faut, considérée comme un instrument d'accès à la vérité ou d'action sociale, et par voie de conséquence, elle n'est plus une matière fondamentale de l'enseignement. Les langages scientifiques et mathématiques ont désormais l'apanage de la traduction du réel, et la parole, reléguée au rang de l'art oratoire et déconnectée de la défense d'une cause sacrée, est loin de susciter le même intérêt dans les programmes d'éducation… Il faut certes distinguer l'axiologie des hommes de science, attachés à la vérité universelle et à la rationalité du *logos*, et celle des hommes de lettres, davantage sensibles au poids de subjectivité revendiquée de la parole individuelle. Mais la rhétorique n'est plus le fondement nécessaire de l'écriture littéraire, qui s'affirme davantage depuis le romantisme par l'inspiration personnelle, la prise de liberté et l'écart que par l'usage habile des codes[39] ; elle aurait même tendance à tomber dans la péjoration, à connoter l'artifice et l'« effet de manches », et par conséquent à devenir un support d'ironie. Pour les surréalistes ou l'OU.LI.PO. par exemple (l'Ouvroir de Littérature Potentielle, dont les principaux acteurs sont Raymond Queneau, Georges Pérec, Jacques Bens ou Jean Tardieu), la rhétorique représente avant tout un réservoir d'astuces dans lequel on peut puiser dans une perspective résolument ludique.

---

[36] BOLTANSKI L. & THÉVENOT L., *De la justification. Les économies de la grandeur,* Paris, Gallimard, 1991.

[37] DOUAI-SOUBLIN Fr., « Rhétorique », dans *Encyclopedia universalis*, vol. 20, p. 11.

[38] THYRION F., *op. cit*., p. 2672.

[39] Laurent JENNY propose ainsi de « comprendre le style comme processus ouvert et historique de 'différenciation', plutôt que de 'variance' dans un système », dans « Du style comme pratique », *Littérature,* n° 118, juin 2000.

b. Oralité ou écriture : le lieu d'une controverse

Si dès l'Antiquité, le fait que le langage soit un attribut universel de l'humanité (c'est une « faculté naturelle » de l'homme, dit Aristote dans la *Poétique*), indique que la fonction symbolique est naturelle à l'être humain, le propre de l'homme qui le distingue des animaux[40], l'Occident judéo-chrétien surenchérit en interprétant cette intelligence qui sépare radicalement l'homme de l'animalité et le rend capable de création sur l'horizon du *Fiat lux!* biblique : toute la création procède de la Parole divine proférée à l'origine, qui a *in illo tempore* ordonné le chaos ; Dieu a ensuite laissé à l'homme, créé « à sa ressemblance », le soin de nommer les autres créatures vivantes (Genèse I), comme une forme de domination sur elles. Cette foi dans la parole comme force créatrice et comme équivalent de la chose proférée reste constamment mise en œuvre dans la littérature chrétienne : il n'y a pas de scission entre le langage et le monde, puisque Dieu en est le garant[41]. Michel Foucault rappelle en ce sens la conception théologique du langage qui domine le XVI^{e} siècle français[42]. Au XIX^{e} siècle, pour Victor Hugo, « qui décline le mot, délivre la pensée »[43] et le poète proclame dans *Les Contemplations :* « Oui, tout puissant ! Tel est le mot […] Il est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu ; Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu »[44]. C'est sur cette base qu'il décrit par exemple la force destructrice de la malédiction :

> Mets un mot sur un homme, l'homme frissonnant
> Sèche et meurt, pénétré par la force profonde ;
> Attache un mot vengeur au flanc de tout un monde,
> Et le monde, entraînant pavois, glaive, échafaud,
> Ses lois, ses mœurs, ses dieux, s'écroule sous le mot.
> Cette toute-puissance immense sort des bouches,
> La Terre est sous les mots comme un chant sous les mouches.
> Le mot dévore, et rien ne résiste à sa dent.[45]

Et si ce n'est en référence à cet arrière-plan religieux, c'est sur la toute puissance de la parole antique en tant que support des voix démocratiques que repose la confiance qui soutient toutes les œuvres pamphlétaires du XIXe siècle, jusqu'au virulent « J'accuse » de Zola dreyfusard. Force est pourtant de constater qu'aucun des hommes de lettres ne se contente de s'exprimer sur la voie publique : tous s'en remettent au support de l'écrit. Une exception notoire reste M.A. Villiers de l'Isle-Adam, qui, sur le même horizon référentiel, sacralise l'oralité au point de laisser se dilapider les trois quarts de son œuvre de conteur dans les cafés[46]. Au moment de sa mort, Stéphane Mallarmé salue l'idéalisme de celui qui était son meilleur ami en l'appelant « celui qui n'a jamais vécu. Que dans ses rêves » … et il nourrit pour sa part l'idée que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre»[47] ! Un livre dont on ferait la lecture publique, selon des modalités qui ne sont pas sans rappeler le modèle liturgique. En effet, si le christianisme

---

[40] Élément rappelé par E. BENVÉNISTE des les premières pages de ses *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 28.
[41] La rationaliste DESCARTES, par contre, pense qu'un « malin génie » pourrait encore le duper…
[42] FOUCAULT M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
[43] HUGO V., *Les Contemplations*, VII, dans *Œuvres poétiques,* Paris, NRF/Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1967, p. 498.
[44] HUGO V., *Les Contemplations*, VIII, dans *ibid*., p. 503.
[45] *Ibid*., p. 502.
[46] Voir WATTHEE-DELMOTTE M. « « La voix, clef du projet symboliste chez Villiers de l'Isle-Adam », dans *Les Lettres Romanes*, tome L, N°3-4, 1996, pp. 257-270.
[47] MALLARMÉ St., « Le livre, instrument spirituel », dans *Divagations,* (1897), dans *Œuvres complètes II*, Paris, NRF/Gallimard, (« Bibliothèque dela Pléiade »), 2003, p. 224.

est la religion du Verbe, il a emboîté le pas au judaïsme par la valorisation de l'écriture : par l'utilisation liturgique de la parole évangélique qui a conduit à la fixation d'une vulgate, ainsi que par la mise en concordance du Nouveau Testament avec l'Ancien, qui autorise à voir le Christ comme accomplissant « ce qui était écrit », le christianisme a contribué à la sacralisation du livre dans les mentalités[48] et ce mouvement s'est approfondi avec le protestantisme.

On peut observer que le passage à l'écrit implique une fixation non dénuée de conséquences. À cet égard, Platon faisait déjà, dans Phèdre, la condamnation de l'écriture qui ne pourrait qu'aboutir à l'affaiblissement des mémoires individuelles, à l'humiliation des Anciens, à la profanation des secrets, etc. Vingt-cinq siècles plus tard, Rousseau lui fait encore écho en déplorant que l'écrit « asservit la parole de Dieu aux règles de la grammaire »49. Plus près de nous, l'anthropologue Jack Goody dénonce, dans La Raison graphique50 l'effet stérilisant de l'écriture et son inadéquation à comprendre la pensée primitive qu'elle enferme dans des cadres de pensée rigides et inadéquats, et le médiologue Régis Debray met en lumière les effets pervers de « ce que bride et brime la désincarnation littérale […] : produit dérivé de la normalisation graphique, la « tyrannie de la lettre » engendre à terme celle de l'interprétation , et les monopoles cléricaux du commentaire. C'est la « rançon du progrès » médiologique : le vecteur substitue en douce ses intérêts propres à la valeur qu'il se fait fort de servir ; c'est l'habituel renversement du sens par son véhicule. Chaque génération technologique (l'écriture, l'imprimerie, l'électronique, le numérique) se retrouve aux prises avec cette subversion de l'intérieur, pire que l'attaque frontale parce que inattendue et prenant à revers »51.

Quoi qu'il en soit, il faut constater que, peu à peu, la pratique orale du langage perd de son crédit en Occident52. Si le début de l'Histoire (comprise comme le commencement fiable, scientifique et, par conséquent, véritable) est fixé au départ des seuls supports écrits, les civilisations orales sont conséquemment tenues dans un certain mépris. Sur la parole orale pèse en effet la menace de l'oubli, de la défaillance, de la déformation, de l'éphémère, tandis que l'écrit a l'apanage de la rémanence. « Nescit uox missa reuerti » : à l'heure où la rhétorique connaît son plein essor à Rome, l'adage d'Horace définit toute la fragilité d'une parole échappée alors que l'écrit aurait permis de la corriger. D'où l'importance de l'écrit en termes juridiques : on ne peut accorder une valeur décisive à une parole proférée, il faut une validation par l'écrit. Et les supports de l'écriture ne portent pas seulement l'Histoire, mais aussi les lois, la monnaie, etc. Lévi-Strauss fait remarquer en ce sens que « le seul phénomène qui semble toujours et partout lié à l'apparition de l'écriture, non pas seulement dans la Méditerranée orientale mais dans la Chine protohistorique, et même dans ces régions de l'Amérique où des ébauches d'écriture étaient apparues avant la conquête, c'est la constitution de société hiérarchisées, de sociétés qui se trouvent composées de maîtres et d'esclaves, de sociétés utilisant une certaine partie de leur population pour travailler au profit de l'autre partie. Et quand nous regardons quels ont été les premiers usages de l'écriture, il semble bien que ces usages aient été d'abord ceux du pouvoir, […], qu'il s'agisse des biens matériels ou de celui des êtres humains, manifestation de puissance de certains hommes sur d'autres hommes et sur des richesses. »53 Depuis Charlemagne, l'alphabétisation n'a ainsi cessé d'être

---

[48] Voir JOHANNOT Y., *Tourner la page. Livres, rites et symboles*, Paris, Jérôme Millon, 1994.
[49] Cité dans DEBRAY R., *Dieu, un itinéraire*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 114.
[50] GOODY J., *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979. Voir aussi *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994 ; *L'Homme, l'écriture et la mort*, Paris, Belles lettres, 1996.
[51] DEBRAY R., op. cit., pp. 114-115.
[52] Sur ces questions, voir MAYET V., « La Parole », http://www.geocities.com/Athens/Oracle/3099/Parole.htm, 1998.
[53] LEVI-STRAUSS C., dans CHARBONNIER G., *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, U.G.E., (« 10/18 »), 1973, pp. 32-33.

le moyen d'accéder à la véritable citoyenneté, et la « pédagogie des opprimés »54 de Paulo Freire montre qu'il en est toujours ainsi de l'autonomie post-coloniale.
L'opposition oral/écrit a ainsi pu être analysée en regard d'une autre qui est le battement individu/société : c'est sur celui-ci que repose la distinction saussurienne qui entérine le primat de la langue (code normé par des règles écrites, fait social) sur la parole (performance individuelle, inaccessible à l'étude scientifique). Saussure tente d'édifier une approche positive des faits de langage ; il prend donc pour objet la langue car elle est une réalité collective, indépendante des locuteurs particuliers, et coercitive puisqu'elle s'impose à tous. Dès lors, bien que la parole « précède toujours la langue »55, elle n'est jamais qu'accessoire : la linguistique générale et structurale (Jacobson) s'accordent sur ce point. La neurolinguistique fait toutefois observer que la parole elle-même est une institution sociale plus qu'un phénomène physiologique : un sourd congénital reste muet si on ne lui apprend pas à parler. Edward Sapir[56] et André Ombredane[57] soulignent que la parole emprunte des organes initialement conçus pour d'autres fonctions (se nourrir, respirer) et qu'elle n'est donc que l'utilisation intelligente, à titre de signes conventionnels entre humains, de sons émis par les organes vocaux suite à un apprentissage. En outre, contre la taxonomie saussurienne qui néglige l'inventivité linguistique des individus, Noam Chomsky réhabilite la parole comme acte créateur, comme « performance » supposant une « compétence » linguistique du locuteur[58]. Ainsi l'oralité, lieu premier de l'émergence de la parole, a-t-elle cessé d'être comprise comme une seconde zone du langage sans intérêt scientifique ; actuellement, la pragmatique linguistique investit au contraire ce champ d'étude avec grand intérêt.

c. La rupture de confiance contemporaine

L'anthropologue Levi-Strauss estime que la langue est « le fait culturel par excellence [;] l'instrument essentiel, le moyen privilégié par lequel nous nous assimilons la culture de notre groupe »[59]. Plus précisément, le linguiste Émile Benveniste affirme que « nous pensons un univers que notre langue a d'abord modelé »[60]. Ceci implique une question fondamentale, à savoir l'articulation de la langue et de la pensée, puisque ce qui est postulé ainsi, c'est que le langage est antérieur à la pensée et non l'inverse. L'idée, certes, n'est pas neuve. Platon définit déjà la pensée comme « un discours que l'âme se tient à elle-même »[61], ce qui signifie que la pensée ne se déploie que dans le langage. Une telle affirmation confirme la fonction cohésive du langage ; elle convient parfaitement à l'homme de l'Antiquité dont l'idéal esthétique est l'*imitatio*. Quant à l'homme de lettres médiéval, investi d'une mission sociétale et pénétré de la religion du Verbe, il ne peut que se sentir en accord avec cette conception axiologiquement forte de la langue. D'une manière générale, les écrivains d'obédience chrétienne sont toujours confortés par la sacralisation du Verbe. Quand il analyse la mise en place d'une science de la représentation « classique », Michel Foucault remarque qu'au XVIIe siècle « le discours aura bien pour tâche de dire ce qui est, mais il ne sera rien de plus

---

[54] FREIRE P., LEFAY L. & LEFAY M ., *La pédagogie des opprimés*, Paris, La découverte, 2001.
[55] SAUSSURE DE, F., *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*
[56] SAPIR E., « Les organes de la parole » dans *Le langage*, Paris, Payot, 1967, p. 12 et *sq*.
[57] OMBREDANE A., *L'aphasie et l'élaboration de la pensée explicite*, Paris, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine. Psychologie et sociologie », 1951. Voir aussi de GUIBERT Cl., « Saussure, Freud, l'aphasie : d'un point de rencontre à la linguistique clinique », dans *Marges linguistiques*, n°7, mai 2004, <http://www.marges-linguistiques.com> .
[58] CHOMSKY N., *La linguistique cartésienn*e, Paris, Le Seuil, 1969 et *Le langage et la pensée*, Paris, Payot, 1970.
[59] LEVI-STRAUSS C., *op. cit.*, pp. 183-184.
[60] BENVÉNISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1985, s.p.
[61] PLATON, *Théétète*, 189 e (traduction Auguste Diès 1926).

que ce qu'il dit », ce qui marque une accentuation de la nature conceptuelle de la langue[62]. Quant aux philosophes du siècle des « Lumières », ils reviennent à la toute puissance du *logos* de la Raison antique : pour Rousseau, « parler, éclairer et savoir sont, au sens strict, du même ordre »[63].

Ce n'est qu'à l'aube de l'ère contemporaine, quand les références antiques et judéo-chrétiennes cessent simultanément d'être opérantes, que l'on bascule radicalement dans une crise de confiance dans le langage. Car parler, c'est toujours parler du réel, que ce soit pour le représenter, pour le comprendre ou influer sur lui, et la question de savoir si le langage a prise ou non sur le réel s'avère, hors des garde-fous traditionnels, problématique. Frédéric Nietzsche est l'un des partisans les plus radicaux de la rupture à l'égard de la transparence entre les mots et les choses : « C'est bien après-coup, c'est tout juste maintenant, que les hommes commencent à se rendre compte de l'énorme erreur qu'ils ont propagée avec leur croyance au langage », allègue-t-il dans *Humain, trop humain*[64]. En effet, savoir que l'homme est un être de langage ne suppose pas pour autant ni l'homogénéité des mots et de la pensée, ni celle des mots et du monde. C'est ce dont le premier romantisme fait le constat : la subjectivité est toujours en excès à l'égard du langage, qui ne peut la traduire sans la déformer ou la trahir. Dans un premier fragment de *Hyperion* publié par Schiller dans la revue *Thalia* en 1794, Hölderlin dépeint les mots comme « de misérables compromis »[65] qu'il s'est pris à haïr en raison de leur impuissance. Dans la version publiée du roman, en 1797, il évoque sa difficulté à dire le sublime : « on a honte de son langage. On voudrait devenir mélodie », dit-il, suggérant que la musique, langage non verbal, aurait plus de chance de traduire ce qui, pour le verbe, reste indicible. Les romantiques, voulant traduire une subjectivité exacerbée dans l'extase ou la douleur, déplorent l'impossibilité du langage, arbitraire et soumis à la généralité, à exprimer la particularité des élans de l'âme. La parole lyrique apparaît compromise dès lors que la langue est un système contraignant reçu en héritage. D'où la survalorisation du poète, héroïsé comme martyr d'une cause aussi noble qu'inaccessible : comme le souligne Philippe Ducat, « le poète ne dispose à priori d'aucun « nom » adéquat, il doit faire face à l'innommé comme tel »[66].

Christine Baron voit s'inaugurer là les grandes philosophies du langage qui se partagent le XX^{e} siècle. Elle fait observer que « la tradition critique qui va de Mallarmé à Blanchot via Valéry a constitué une représentation de la littérature sur fond de récusation du langage ordinaire […] nul et efficace, transparent et assumant sa fonction de communication sans résidu, alors que le langage poétique se lèverait sur fond d'absence de l'objet »[67]. Il s'agit d'une philosophie de la connaissance qui partage avec Bergson l'idée selon laquelle « la pensée demeure incommensurable avec le langage »[68], c'est-à-dire qui voit dans la langue commune une fonction essentiellement sociale et utilitaire, qui est d'identifier et de communiquer ce qui, dans le réel, relève du général et du répétitif. En nommant des classes d'objets, le langage facilite l'action des hommes sur le monde mais sépare ce qui, en réalité, ne l'est pas. Il brise la continuité infiniment nuancée de la vie intérieure en y distinguant des états

---

[62] FOUCAULT M., op. cit., p. 58.

[63] ROUSSEAU J.-J., *Essai sur l'origine des langues*, cité dans FARAGO F., *Le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 82.

[64] NIETZSCHE F., *Humain, trop humain*, tome 1, Paris, Gallimard, (« Idées »), rééd. 1968, p. 35.

[65] HÖLDERLIN, fragment dit « de *Thalia* » de *Hyperion*, traduction française de Philippe JACCOTTET, dans *Œuvres*, Paris, NRF/Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1967, p. 114.

[66] DUCAT Ph., « Le complexe d'Eleusis, Hegel, Hölderlin et l'épreuve des limites du langage », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par MURA-BRUNEL A. & COGARD K., Paris, L'Harmattan, 2002, p. 277.

[67] BARON Ch., « « Indicible, littéraire et expérience de limites (de Blanchot à Wittgenstein), dans *Limites du langage : indicible ou silence*, op. cit., p. 292.

[68] BERGSON H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, (1888) Paris, P.U.F., 1970, p. 87.

par l'artifice de quelques mots juxtaposés comme des objets dans l'espace ; c'est pourquoi il échoue à saisir la mouvante originalité du réel. Pour Blanchot, le langage apparaît investi d'un pouvoir de néantisation :
Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être.[69]

Ceux qui partagent cette conception du langage considèrent dès lors le travail poétique non comme le rapport d'une expérience déjà constituée mais comme expérience première. Comme l'explique France Farago, « il y a dématérialisation par « é-vocation » [de] la « notion pure », suscitée hors de tout savoir empirique qui démarquerait l'expérience perçue et servilement décrite, « l'idée même » dont la saveur est liée à l'absence […]. C'est par l'intermédiaire de cette « disparition » que peut émerger « l'essence » même. L'universel articulé dans la dimension éidétique de la parole se trouve ainsi dépouillé de ses caractéristiques concrètes, purifié»[70].
Par ailleurs, la philosophie analytique, dont le *Tractatus*[71] de Wittgenstein est le parangon, affirme que la vérité du langage est purement formelle, indépendante des faits du monde, et n'a donc « pas besoin d'être confrontée au monde »[72]. Le sens du monde est hors langage, ce qui n'équivaut pas à l'inexprimable : « Il y a à coup sûr de l'inexprimable ; il se montre »[73], précise Wittgenstein, qui, grâce à sa distinction entre « dire » et « montrer », contourne la notion d'indicible : si le monde a une logique qui échappe au langage, il est par ailleurs impossible de sortir de notre condition langagière, ce qui débouche paradoxalement sur le constat que tout est « montrable », fût-ce en creux du discours, par l'image linguistique, la métaphore, la fiction… La rupture du contrat collectif entre le mot et le monde n'est dès lors pas absolue, mais elle prend des voies indirectes et retorses, ce que s'attachent à mettre en lumière, en s'en amusant, la déconstruction et le postmodernisme.
À la suite de Wittgenstein, la philosophie analytique fonde une nouvelle philosophie du langage qui se distancie de la tradition saussurienne en ne se focalisant plus sur les énoncés « constatifs » mais sur les énoncés « performatifs », qui ne décrivent pas le réel (et ne sont donc pas susceptibles d'être évalués à l'aune de la vérité) mais agissent sur lui. La question du pouvoir du langage, et plus spécifiquement de la parole, se repose dès lors par un biais nouveau. Austin montre la complexité de la catégorie des énoncés performatifs dans lesquels il convient au moins de distinguer l'acte « locutionnaire » (le dire), « perlocutionnaire » (les conséquences du dire) et « illocutoire » (les rapports interpersonnels ou sociaux qui conditionnent le dire)[74]. Dans cette foulée, John Searle met l'accent sur les « actes de langage »[75] en soulignant le fait que si parler suppose de se conformer à des règles, celles-ci sont aussi « constitutives » en ce sens qu'elles créent un rapport illocutionnaire. Il revient par ce biais à la question de la vérité, s'interrogeant sur les cas où le locuteur fait passer un message différent de ce que l'énoncé signifie (métaphore, ironie, fiction). Gadamer, pour sa part, s'interroge sur la « tradition »[76], soit ce qui se transmet dans et par la langue : en ce sens, le langage est constitutif du monde de l'homme, dans la mesure où « toute pensée est irrésistiblement attirée dans les voies du langage. Toute interprétation, qui a elle-même un

[69] BLANCHOT M., *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1942, p. 312.
[70] Voir à ce sujet FARAGO F., op. cit., p.130 et *sq.*
[71] WITTGENSTEIN L., *Tractatus logoco-philosophicus*, (1922), trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1986.
[72] FARAGO F., *op. cit*., p.54.
[73] WITTGENSTEIN L., *op. cit*., p. 106.
[74] AUSTIN J.L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1991.
[75] SEARLE J., *Les actes de langage*, Paris, Hermann, 1969.
[76] GADAMER H. G., *Vérité et méthode*, Paris, Le Seuil, 1976.

caractère linguistique, renvoie aussi à cette expérience »[77]. Ainsi, c'est par le langage que l'homme trouve la signification du monde, dans un dialogue ininterrompu avec les éléments du passé (telles les œuvres d'art) qui continuent à signifier dans le présent et aident à reconfigurer l'horizon de sens du vécu. À cette « ontologie herméneutique », Paul Ricœur fait succéder une « phénoménologie herméneutique », soit une analyse prudente et non totalisante de la créativité humaine à travers la métaphore et le récit[78]. Ricœur s'intéresse au pouvoir figuratif du langage, susceptible de constituer pour le sujet une « identité narrative », de le faire passer « du texte à l'action », mais en même temps il souligne le caractère résolument problématique, fragile, de cette démarche, toujours davantage de l'ordre de la visée, de l'espérance, que de l'acquis.

La psychanalyse vient fortement interférer dans ces questions : ce qui a fait son apparition dans le débat contemporain, c'est, contre le statut ontologique accordé au langage, l'ordre incontournable du désir : Freud, Jung, Bachelard, Lacan, Foucault, Ricœur… tiennent compte du fonctionnement obscur des enchaînements sémiotiques, de la polysémie, de la souveraineté du signifiant, etc. Au delà du fait qu'X parle, « ça parle à travers X » : non seulement les structures signifiantes d'une langue parlent à travers un locuteur à son insu, mais encore le sujet parlant peut naître à soi comme sujet en utilisant les ressorts expressifs de sa langue dans la praxis. Le sujet transparaît aussi dans cet autre versant du langage qui échappe à la linguistique formaliste et que Jacques Lacan appelle « lalangue » [79], ou Jean-Jacques Lecercle « le reste », soit ce qui signifie dans et grâce à l'équivoque, c'est-à-dire tout ce qui prend sens dans le jeu, tant parce que l'on joue avec les potentialités sémantiques du système linguistique que parce qu'il y a du jeu dans le fonctionnement dudit système, qui comporte une part naturelle d'ambivalence[80] : « ce côté sombre [qui prioritairement] se laisse percevoir dans les textes du *nonsense* ou de la poésie, dans les illuminations des mystiques, le délire des logophiles ou des malades mentaux »[81]. L'Inconscient est le langage du corps ; la parole apparaît désormais indissociable du corps comme réalité naturelle, et en même temps comme « dépassement de la nature dont elle est la mise en forme toujours reprise, toujours recommencée »[82]. La rhétorique de l'Inconscient résout les problèmes existentiels par des figures de déplacement (métonymie) ou d'identité figurative (métaphore) ; le refoulement arrive à se montrer dans le lapsus ou le télescopage des signifiants : il « déplace et renomme ce qui pose question »[83]. La perspective psychanalytique rejoint dès lors le questionnement de la phénoménologie : « le langage n'est jamais d'abord l'image d'objets car avant l'objet, il y a l'expérience vive comme « chair », source de toute idéation et de toute verbalisation possible », affirme Merleau-Ponty[84]. En un mot, le langage est trace d'un sens qu'il pose en se posant, riche de significations qui l'impliquent sans jamais l'épuiser. À la perte de souveraineté du Moi conscient édictée par Freud, le langage offre donc une réponse qui n'est pas une posture de pouvoir absolu mais « une performance à travers laquelle l'individu délimite lui-même ce qu'il souhaite accepter comme étant son être propre »[85]. Ce langage

---

[77] *Ibid*., p. 330.

[78] RICŒUR P., *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975 ; *Temps et récit*, (3 tomes), Paris, Le Seuil, 1983, 1984, 1985) ; *Du texte à l'action*, Paris, Le Seuil, 1986 ; *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

[79] « Lalangue c'est l'ensemble des phonèmes d'une langue donnée, une langue de fait maternelle, avec lesquels le sujet constitue les lettres de son désir, les signifiants de la pulsion » : LACAN J., *Télévision*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 25.

[80] Jean-Jacques LECERCLE résume cela par cette formule : « En matière de langue, la science vient à manquer ; ce n'est jamais elle qui a le dernier mot » dans *La violence du langage*, Paris, P.U.F., 1996, p. 45.

[81] Ibid., p. 7.

[82] FARAGO F., *op. cit*., p.155.

[83] MEYER M., *op. cit*., p. 83.

[84] *Ibid*., p. 157.

[85] BARTELS M., *Selbstbewußtein und Unbewußtes. Studien zu Freud und Heidegger* (1976) , cité dans BILLIER J.-C., *Le pouvoir*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 98.

n'est pas seulement usage et jeu sur le code linguistique, il peut aussi intégrer le silence, parole en puissance ou vacuité des ressources expressives.
Le langage se profile donc dans les mentalités contemporaines comme une réalité problématique : est-il pour la pensée un intermédiaire transparent et fidèle, ou est-il un obstacle et un travestissement ? N'est-il qu'un instrument d'extériorisation de l'intériorité ou intervient-il dans la constitution même de cette intériorité, voire dans le façonnement du réel ? La réponse est, on le voit, devenue complexe. Quant à l'écrit, lui-même tombe bientôt de son piedestal. Ainsi Lévi-Strauss déclare-t-il : « Si l'écriture nous est apparue […] comme une condition du progrès, nous devons prendre garde que certains progrès essentiels, et peut-être les progrès les plus essentiels que l'humanité ait jamais accomplis, l'ont été sans son intervention »[86]. *A fortiori* la parole, performance individuelle, subit-elle le contrecoup de la confusion qui entoure désormais le pouvoir de la langue comme institution sociale.

3. La parole face aux traumatismes collectifs du XX^{e} siècle

Les guerres mondiales qui ont marqué le XX^{e} siècle ont jeté le discrédit sur la parole tout en en exacerbant le besoin. À cet égard, la Première Guerre mondiale marque une rupture qui s'accentuera tout au long du siècle jusqu'à aujourd'hui. Cette brisure de la parole concerne autant la parole publique des médias et des discours officiels que la parole privée des témoins et des victimes.

a. La parole publique

La Grande Guerre, cette première guerre totale, fut aussi une guerre morale où la propagande joua un rôle de premier plan. Toutes les forces, militaires et civiles, matérielles et symboliques, ont été mobilisées[87]. Pour la première fois dans l'histoire de la propagande, l'image - affiches et cartes postales, principalement - supplante le texte. Pour la première fois, des milliers de propagandistes – artistes de renom et simples anonymes – prêtent leur plume et leur talent pour participer activement à l'effort de guerre. Les recherches actuelles[88] montrent que les populations n'étaient pas totalement dupes et, même plus, qu'il n'y avait nul besoin de prendre le contenu de cette propagande au pied de la lettre pour vouloir y participer, acheter des cartes postales ou des breloques patriotiques[89]. Autrement dit, l'influence de la propagande de guerre n'est pas tant de susciter (par la manipulation) des sentiments ou des comportements que d'entretenir des représentations déjà existantes. Loin d'être le produit d'une machine toute puissante ou d'un « bourrage de crâne » organisé, la propagande de 1914-1918 reflète surtout les besoins des sociétés belligérantes, leurs valeurs et leurs croyances, leurs détresses et leurs espérances.
Les massacres de civils et les atrocités sur les soldats d'août 1914 ont eu une importance toute particulière au sein de cette guerre de propagande : ce sera la fameuse controverse des

[86] LEVI-STRAUSS C., *op. cit.*, p. 31.

[87] Cf. S. AUDOIN-ROUZEAU & A. BECKER, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000.

[88] Citons quelques excellents ouvrages récents : S. BRANDT, *Vom Kriegsschauplatz zum Gedächtnisraum : Die Westfront 1914-1940,* Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 2000 ; M.M. HUSS, *Histoire de Famille : Cartes Postales et Culture de Guerre,* Paris, Noêsis, 2000 ; J. HORNE & A. KRAMER, *German atrocities, 1914. A History of denial*, New Haven / London, Yale University Press, 2001.

[89] On retrouve, d'ailleurs, ces mêmes comportements lors de la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi, par exemple, les Américains achèteront des disques d'une marche intitulée « Remember Pearl Harbor » ou reprenant les discours de Roosevelt.

légitimes représailles contre les Francs-Tireurs *versus* les atrocités allemandes[90]. Immédiatement diffusés dans la presse et relayés par les « rapports des commissions d'enquête », les récits d'atrocités font de l'ennemi l'incarnation du Mal et la preuve de la Barbarie ontologique de l'adversaire. En effet, les atrocités ne sont pas perçues comme des révélations, mais bien comme la confirmation de la nature maléfique de l'ennemi. Cependant, comme le montre la remarquable étude menée par John Horne et Alan Kramer, on ne peut renvoyer dos à dos, comme on le fera plus tard, les deux interprétations de ces massacres en dénonçant les excès de l'une (il n'y a pas eu de Franc-Tireur) et de l'autre (il n'y a pas eu de mains coupées). Car il y eut bel et bien près de 6500 civils massacrés en août 1914. L'image des mains coupées que l'on trouve chez les témoins eux-mêmes était une façon symbolique de dire l'innommable. En revanche, le motif du Franc-Tireur, issu de l'expérience de 1870 et brandi par les soldats allemands, n'avait pas de réalité en 1914, mais permettait de mettre des mots sur une expérience traumatisante. À cet égard l'analyse que fait Nicolas Beaupré[91] du motif du « Franc-Tireur » dans la littérature allemande de guerre en 1914 est tout à fait intéressante. Il montre que, pour parler de leurs propres actes de violence, les auteurs ont besoin de recourir à des mythes et des légendes qui justifient et légitiment ces violences[92]. Ces stratégies narratives permettent de « clarifier » le début de la guerre, d'exprimer et de légitimer la violence exercée. Or, le recours à ces figures littéraires semble indispensable pour pouvoir « raconter », c'est-à-dire s'approprier le monde nouveau et effrayant dans lequel entrent ces soldats qui ne sont en fait que des civils en armes, le monde de la guerre. Il n'y a de réalité pour l'homme que mise en récit. L'homme n'est-il pas un être qui raconte pour pouvoir être au monde ? Autrement dit, toute réalité saisie par l'homme est une construction, une « configuration » pour reprendre les termes de Paul Ricoeur[93], une « intrigue » pour reprendre ceux de Paul Veyne[94].

Bref, durant la Première Guerre mondiale, des milliers de propagandistes ne cesseront de diffuser des idées qui traduisent bien les représentations dominantes de l'époque et qui reflètent les besoins de ces sociétés en détresse : besoins de croire, d'espérer, de raconter, indispensables pour appréhender les événements et leur donner du sens.

Or, cette intense mobilisation psychique de 1914-1918 s'est rapidement transformée après guerre, chez tous les anciens belligérants. Du côté allemand, on assiste à un véritable refus d'intérioriser la défaite qui mènera à ce que George Mosse appelle « la brutalisation du champ politique »[95] et à l'instauration des régimes totalitaires. Tandis que, du côté allié, le traité de Versailles n'a pas répondu aux immenses attentes nées de la guerre. La paix se révèlera décevante, malgré les discours officiels, les monuments et la littérature hagiographique qui tendaient à maintenir le sens de la Grande Guerre. Le pacifisme ancien combattant de l'entre-

---

[90] Cf. J. HORNE & A. KRAMER, *German atrocities… op. cit.*

[91] N. BEAUPRÉ, « Espions et Francs-Tireurs en 1914 dans la littérature de guerre », in *14-18, aujourd'hui, today, heute,* 2001, n°4, p.58-77.

[92] Dans ces récits, les bourreaux ont des rôles de victimes : les soldats qui vont massacrer les civils sont d'abord des victimes des Francs-Tireurs. Les conséquences sont prises pour des causes : les maisons en ruine vues par le soldat et résultat des « représailles » contre les Francs-Tireurs, prouve l'existence de ceux-ci. Etc.

[93] P. RICOEUR, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983-1985, 3 vols. ; *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

[94] « Les faits n'existent que dans et par des intrigues où ils prennent l'importance relative que leur impose la logique humaine du drame » (P. VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1971, p.70).

[95] G. L. MOSSE, *Fallen soldiers. Reshaping the Memory of World Wars,* Londres, 1990. Le déni allemand s'enracine dans l'extériorité de la défaite puisque « la population allemande n'a pas senti physiquement la présence ennemie sur son sol avant l'arrêt des combats », et se traduira par « le sentiment que la guerre n'avait pas cessé avec l'armistice » (S. AUDOIN-ROUZEAU & A. BECKER, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000, p.191-193).

deux-guerres y trouve quelque racine[96]. À la fin des années '20, en une inversion presque totale des représentations de guerre, on se met à dénoncer la guerre comme une ignoble boucherie dont les soldats terrorisés sont les premières victimes et la propagande de guerre comme un gigantesque mensonge dont les sociétés belligérantes sont les victimes manipulées. C'est dans ce contexte que prennent place les travaux du politologue américain Harold Laswell[97] et ceux du Britannique Sir Arthur Ponsonby[98] sur la propagande de guerre et ses excès. Dix ans après l'armistice, c'est la guerre elle-même qui est accusée, occultant toute question sur la réalité des violences de guerre (particulièrement les « atrocités », désormais avec guillemets) et sur le consentement des populations à ces violences[99]. Désormais, la Grande Guerre sera le symbole même de l'absurdité et la propagande, celui du mensonge. Les nazis, d'ailleurs, en profiteront pour nier la réalité même des massacres de 1914. En même temps, tirant les leçons de la propagande et de ses effets, ils utiliseront tous les moyens techniques et tous les supports pour développer les pouvoirs d'une propagande désormais centralisée et totalement mise au service du régime totalitaire nazi. Ils s'appuieront, en outre, sur la méfiance des opinions publiques vis-à-vis des révélations concernant les atrocités pour perpétrer des massacres d'une ampleur incomparable à l'Est, puis mettre en place la « solution finale »[100]. En effet, ce n'est qu'en 1944 que les Alliés ne pourront plus douter de la réalité de la mise à mort industrielle de millions de Juifs, Tziganes et autres…

b. La parole vécue

Si après la Première Guerre mondiale la propagande est devenue source de méfiance et quasiment synonyme de mensonge, durant la guerre déjà cette propagande exaspérait les combattants des tranchées. En effet, le discours héroïsant produit par l'arrière ne correspondait pas à la réalité vécue par les combattants[101]. Or, le besoin de raconter – ne fut-ce qu'à soi-même – l'expérience vécue va susciter la rédaction de toute une série de carnets de guerre. Nombre d'écrivains combattants chercheront, pendant et après la guerre, à dire ce qu'ils vivent ou ont vraiment vécu (la boue, l'ennui, la mort subie, etc) tout en déniant *a priori* à ceux qui n'ont pas vécu les tranchées toute possibilité de comprendre. Ainsi, par exemple, dès 1915, on peut lire dans *Le Feu*, le fameux roman de Barbusse qui reçut le prix Goncourt en 1916, ce dialogue sur l'impuissance de la parole à dire l'expérience combattante :

---

[96] Voir à ce sujet : A. PROST, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977, 3 vol ; S. BERSTEIN & J.J. BECKER, *Victoire et frustrations, 1914-1919*, Paris, Le Seuil, 1990.

[97] Lasswell étudie les techniques par lesquelles la propagande transforme les informations pour susciter la haine de l'ennemi, voire un véritable racisme. Cf. H.D. LASSWELL, *Propaganda technique in the world war*, New York, A.A. Knopf, 1927.

[98] Ponsonby dégage dix principes organisateurs de tout discours propagandiste. D'abord, la propagande de guerre affirme que nous ne voulons pas la guerre (1e principe), ensuite c'est le camp adverse qui en est responsable (2e principe). D'ailleurs, l'adversaire – et singulièrement son chef – a le visage du diable (3e) ; tandis que nous défendons une cause noble (4e). En outre, l'ennemi provoque sciemment des atrocités (5e) et utilise des armes non autorisées (6e). Malgré cela, nous subissons très peu de pertes, contrairement à l'adversaire (7e). Les artistes et intellectuels soutiennent notre cause (8e) ; car notre cause est sacrée (9e). Ceux qui mettent en doute notre propagande sont des traîtres (10e et dernier principe). Cf. A. PONSONBY, *Falsehood in waretime*, Londres, Allen and Unwin, 1928.

[99] Cf. S. AUDOIN-ROUZEAU & A. BECKER, « Violence et consentement : la " culture de guerre " du premier conflit mondial », in J.P. RIOUX & J.F. SIRINELLI (dir.), *Pour une histoire culturelle,* paris, 1997, p.252.

[100] Cf. I. KERSHAW, *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Gallimard, nouv.éd. augmentée (Folio-Histoire), 1997 ; S. AUDOIN-ROUZEAU, A. BECKER, C. INGRAO & H. ROUSSO (dir.), *La violence de guerre 1914-1945*, Bruxelles/Paris, Complexe/IHTP-CNRS, 2002.

[101] S. AUDOIN-ROUZEAU, *1914-1918, les combattants dans les tranchées,* Paris,Colin, 1986.

« - Quand on parle de toute la guerre, songeait-il tout haut, c'est comme si on n'disait rien. Ca étouffe les paroles. On est là, à regarder ça, comme des espèces d'aveugles…
Une voix de basse roula un peu plus loin :
Non, on n'peut pas s'figurer.
A cette parole, un brusque éclat de rire se déchira.
D'abord, comment, sans y avoir été, s'imaginerait-on ça ?
I'faudrait être fou !
(…) L'un de nous qui parlait tristement comme une cloche, dit :
- T'auras beau raconter, s'pas, on t'croira pas. Pas par méchanceté ou par amour de s'ficher de toi, mais pa'ce qu'on n'pourra pas. Quand tu diras plus tard, si t'es encore vivant pour placer un mot : « On a fait des travaux de nuit, on a été sonnés, pis on a manqué s'enliser », on répondra : « Ah ! » ; p'têt' qu'on dira : « Vous n'avez pas dû rigoler lourd dans l'affaire. » C'est tout. Personne ne saura. I' n'y aura qu'toi.
Non, pas même nous, pas même nous ! s'écria quelqu'un. »[102].
De même, après la guerre, en 1922, l'ancien combattant belge, Grimauty note dans ses souvenirs : *« Est-il digne de dire notre souffrance ? Les autres ne comprendront jamais. (…) Le pays de l'Yser est celui d'une douleur et d'un courage inexprimables »*[103].
Les récits de guerre témoignent donc d'un rapport ambigu à la parole[104]. On y trouve, déjà pendant la guerre, cet accaparement de la parole combattante sur la guerre qui ira en s'amplifiant tout au long de l'entre-deux-guerres[105] : seuls les combattants de 1e lignes savent ce qu'est la guerre, eux seuls ont droit à la parole ; les autres, civils et embusqués, ne peuvent ni juger ni comprendre. Mais, en même temps, ils écrivent pour expliquer l'état d'esprit des poilus, pour faire comprendre leur besoin de vérité et de justice, leur méfiance vis-à-vis des beaux discours, leur héroïsme en actes. Car l'expérience de la guerre, les désillusions, la boue, les souffrances ont exacerbé chez eux la haine du mensonge et de la vantardise, le dégoût des décorations injustes, la valeur de la camaraderie et la peur de l'incompréhension méprisante des civils de l'arrière… Notons, toutefois que les récits de guerre publiés pendant la guerre ne se permettaient pas un discours trop virulent à l'encontre des civils. En revanche, les récits publiés durant l'entre-deux-guerres sont écrits à la fois pour rendre hommage aux compagnons d'armes, véritables victimes de la guerre, et contre les civils dont les souffrances sont jugées moindres : *« On m'avait demandé le récit de mes misères, et c'étaient eux qui me racontaient leurs peines. Eux qui me reprochaient, il y a quelques instants, de me moquer de la guerre, osaient sans honte, devant ces épaves de la lutte, établir un parallèle entre leur souffrance et la grande misère du soldat (…). D'un côté, l'abattoir où l'on égorge. De l'autre, le marché où l'on vend les consciences à prix d'or »*[106], note Corvilain en 1923.
Mais l'ambiguïté de ces récits est plus profonde encore. Jean Verhaegen[107], par exemple, écrit pendant la guerre pour être le porte-parole de ses compagnons d'armes, hommes d'origines modestes qui ne savent pas manier les mots et encore moins la plume. Bien souvent leur langage rude, leurs coups de gueule, les font passer pour des antipatriotes, des anarchistes ou des semeurs de désordre ; alors que leurs actes sont, à l'inverse, héroïques jusqu'au sacrifice, enracinés dans un réel amour de la Patrie. *« Le mot 'Patrie' n'est presque jamais employé dans mon unité ; les hommes ont peur d'employer ce mot trop vaste pour eux, peur de se*

---

[102] H. BARBUSSE, *Le Feu*, Paris, Flammarion, 1916 ; édition de Poche, 1965, p.357-358.
[103] F.-H. GRIMAUTY, *Les six derniers mois de guerre en Belgique par un soldat belge*, Paris, 1922, p.8.
[104] Voir, au sujet de la dynamique du témoignage de guerre : G. CANINI, *Mémoire de la Grande Guerre. Témoins et témoignages*, Nancy, 1989.
[105] C'est d'ailleurs l'essence même de la gigantesque entreprise de J. Norton Cru.
[106] M. CORVILAIN, *C'était le bon temps*, Bruxelles, 1923, p.13 et 15.
[107] J. VERHAEGEN, *Les Crapouillots belges, juin 1915-novembre 1917*, édité par Guy et Benoît Verhaegen, Paris, L'Harmattan, 2001.

rendre ridicule et peur qu'on ne les croient pas. Ils n'aiment pas avoir l'air de 'croire que c'est arrivé' et ils ont la pudeur de leurs sentiments mais ils se feraient tuer par patriotisme, peu importe comment on entend la chose »[108]. En outre cette méfiance originelle vis-à-vis des mots a été redoublée par l'expérience de guerre : les poilus ont vu leur confiance trahie par les paroles mensongères des officiers et les beaux discours patriotiques des civils. Ils se méfient donc des mots comme de portes ouvertes à la vantardise et au mensonge. Bref, si *« on ne peut juger un poilu que sur ses actes »*[109], lui-même a *« pris l'habitude de ne juger les gens que sur leurs actes »*[110]. Le reste est vain. Tout le reste n'est que vanité. Pourtant, Jean Verhaegen n'a que des mots pour faire mémoire de ces hommes et leur rendre justice… Des mots sans légitimité qui rendent sa parole, comme celle des autres combattants, impossible.

Dès lors, pour rendre compte de l'expérience étrange et radicale de la guerre des tranchées, les combattants détournent le langage avec ironie, transforment le sens des mots ou en inventent de nouveaux. Selon Paul Fussell[111], les combattants ont ainsi créé un vocabulaire qui permettait de formuler le vécu radicalement neuf, la violence inouïe et l'horreur de la guerre industrielle, tout en préservant à la fois la volonté de tenir et la possibilité d'un sens. Ainsi, « la guerre a produit un langage qui est exactement au cœur des pratiques par lesquelles nous donnons sens à la violence collective, à ses absurdités, à ses cruautés et à ses énormités »[112]. En revanche, Jay Winter[113] constate que les discours de guerre, pendant comme après le conflit, recourent à un langage traditionnel issu des grandes sources romantiques, classiques ou chrétiennes ; bref un langage familier qui permet le partage du deuil. Ainsi, le langage de guerre oscille entre la parole subvertie pour dire la violence vécue et la banalité des mots pour exprimer la douleur de la perte.

Si les récits écrits pendant la guerre revendiquent pour les combattants la reconnaissance d'un héroïsme différent de celui qui était mis en scène par la propagande, les récits d'après guerre transformeront de plus en plus le soldat en victime, mettront en scène l'horreur des tranchées, la terreur et même la lâcheté. Toutefois, il semble bien que cette parole, à nouveau tronquée, n'arrive toujours pas à dire ce qui décidément reste indicible : la violence agie, le fait de tuer et d'en jouïr n'apparaissent quasiment pas.

Les soldats ne sont pas les seuls à faire l'expérience de cette impuissance de la parole face à l'inouï. Les déportés de la Première Guerre mondiale aussi tenteront, en vain le plus souvent, de dire ce qu'ils ont vécu : l'impression d'être traités « comme des bêtes », les privations, l'enfermement, les humiliations permanentes, la déshumanisation, etc[114]. Or, ce qui est interpellant, c'est que les déportés de la Seconde Guerre mondiale utiliseront un vocabulaire très similaire, alors que la réalité des camps de 1940-1945 dépasse toutes les limites de l'horreur. En fait, ce vocabulaire commun tente d'exprimer des expériences hors du commun, celles de la violence extrême, celles du jamais vu en termes d'horreur[115] : un premier seuil a été franchi en 1914-1918, un second seuil en 1940-1945. Après la Première Guerre mondiale, le monde n'est plus le même, ne peut plus être le même : pour la première fois, les société occidentales ont fait l'expérience de la guerre industrielle et de la mort de masse. Après la Deuxième Guerre mondiale, le monde n'est plus le même, ne peut plus être le même : pour la première fois, l'humanité a fait l'expérience de la mise à mort industrielle de civils dont le

---

[108] J. VERHAEGEN, *Les Crapouillots belges… op. cit*, p.68.

[109] J. VERHAEGEN, *op. cit*, p.186.

[110] *Ibid.*, p.187.

[111] P. FUSSELL, *The Great War and Modern Memory*, New York, Oxford University Press, 1975.

[112] A. PROST & J. WINTER, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Seuil, 2004, p.249.

[113] J. WINTER, *Sites of Memory, sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambrige University Press, 1995

[114] Cf. A. BECKER, *Oubliés de la Grande Guerre*, Paris, Noesis, 1998.

[115] Cf. Ch. DEJOURS, *Souffrance en France. La banalisation del'injustice sociale*, Paris, Seuil, 1998.

seul crime était d'exister[116]. À chaque fois, la parole se heurte à l'indicible de l'expérience sans précédent et se sent dès le départ vouée à l'échec. L'évolution des récits de ceux qui ont vécu les grands traumatismes du XX^{e} siècle, de leur rapport à leur propre parole et de la réception de cette parole est un champ important de la recherche actuelle.

Le XX^{e} siècle est tout entier traversé par l'ambiguïté d'une parole traumatisée qui est à la fois revendiquée et discréditée… Ici encore, la parole est au commencement pour dire ce qui n'a pas de précédent. Mais l'optimisme de la parole biblique n'est plus de mise, car il ne s'agit plus de faire advenir la lumière et les jours qui l'ont suivie ; sans cesse rattrapée par le trou noir de la mort ou de la folie dont elle tente de s'échapper, la parole a cessé d'être inaugurale pour devenir testamentaire et plutôt que de sourdre du silence, elle s'enfonce inéluctablement dans l'aphasie.

WATTHEE-DELMOTTE MYRIAM

VAN YPERSELE LAURENCE

DEPROOST PAUL-AUGUSTIN

MARTENS DAVID

[116] A. WIEWORKA, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992.

STRATEGIES DE MANIPULATION DES FAITS POLITIQUES DANS LE CONTRE RUFIN DE CLAUDIEN. POLEMIQUE ET PROPAGANDE

Même si les moyens de communication étaient réduits et les outils de manipulation de l'opinion sans doute moins capables qu'aujourd'hui d'étendre leurs ravages, l'Antiquité n'a rien ignoré des manigances politiques fondées sur des contre-vérités manifestes assénées avec la plus apparente candeur. L'entreprise de dénigrement et de propagande que constitue le *Contre Rufin* de Claudien, sans doute publié en 397 de notre ère à Milan, fournit un exemple presque parfait, dans sa complexité et son raffinement, de mécanismes idéologiques falsifiant délibérément les faits pour leur donner un sens qui convient à la faction au pouvoir, commanditaire de l'œuvre.

En apparence le poème, en deux livres, se donne comme une invective contre le supposé méchant préfet du prétoire de Constantinople, Rufin, dont on voit les crimes affreux, les indignes trahisons avant que le juste et noble général romain Stilicon, qui est aussi le protecteur du poète, ne provoque un choc salutaire qui conduit les sujets mêmes de Rufin à se défaire du monstre. Avec son scenario parfaitement linéaire, digne d'un *thriller* politique simpliste où les bons sont vraiment parfaits et les méchants incroyablement odieux, le poème pourrait passer pour un texte grossièrement naïf. En réalité, c'est un petit chef-d'œuvre de désinformation, d'autant plus adroit que son titre *Contre Rufin* commence déjà à nous tromper. En effet, le préfet est mort le 25 novembre 395 et le poème a été créé au moins dix-huit mois après. Faut-il croire que les cendres du monstre sont encore chaudes et son souvenir encore odieux ? Ou bien plutôt faut-il penser que le but du poème n'est pas tant d'éreinter Rufin (les soldats s'en sont chargé en le coupant en morceaux), que de prendre prétexte de Rufin pour parler d'autre chose, par exemple des rapports entre les deux parties de l'empire et de la nécessité –qui arrange bien des occidentaux à la cour– de remettre de l'ordre dans un Orient présenté comme instable, corrompu et soumis à de mauvais conseillers qui aveuglent les princes pour mieux les perdre ?

Il faut donc mesurer d'abord l'impact de la déformation opérée par Claudien, à partir d'un rapide tableau de ce qui a pu se passer (pour autant qu'on le sache) lors des derniers mois du gouvernement de Rufin et de ce qui se passe au moment où le poète crée son œuvre. Ensuite, nous pourrons nous pencher sur les modalités-mêmes de la déformation pour montrer qu'elles orientent la lecture du poème bien loin de la figure de Rufin l'affreux ministre, totalement inoffensif désormais puisqu'il est mort.

I. Les événements de 395 en orient : la reconstruction poétique des faits politiques.

1- L'arrière-plan historique du *Contre Rufin* : le conflit entre Stilicon et Rufin.

Tout le monde sait qu'en janvier 395, à la mort de Théodose et selon ses vœux, ses deux fils Honorius, âgé d'une dizaine d'années, et Arcadius, 18 ans, héritent de l'empire. Honorius gouverne la partie occidentale, Italie, Afrique, Gaule, Espagne, Bretagne et Germanie, Arcadius toute la partie orientale (Grèce, Asie Mineure, Moyen-Orient, Egypte). L'incapacité légale d'Honorius à assumer le pouvoir entraîne une régence. Mais la nature exacte de cette régence varie selon les partis en présence. Si l'on s'en tient à la loi romaine, seul Honorius a besoin d'une régence, désignée sous le terme juridique de *tutela*. En effet, celle-ci ne

s'applique que jusqu'à quatorze ans et Arcadius qui en a dix-huit est donc légalement capable de régner. D'ailleurs au IV^{e} siècle, l'empereur Gratien était monté sur le trône à quinze ans. Le régent nommé pour Honorius est Stilicon, le maître des milices et bras droit de Théodose. Cependant Stilicon ne paraît pas s'être contenté de ce point de vue légal et avoir tenté d'exercer en réalité une régence sur les deux princes et non sur le seul prince légalement mineur. Zosime, historien païen du début du VI^{e} siècle, expose d'ailleurs parfaitement l'aspect légal et les prétentions de Stilicon (5, 4) :

Steléixvn dèe tµhw katèa tèhn =espéeran basileéiaw &epitropeéuvn...& Oxurévsaw dèe tµ°h prèow tèon basiléea khdeéi°a tèhn déunamin, kaèi &éallvw =éapan sxedèon tèo = Rvmaéivn stratéopedon =upéhkoon e&µixe / teleutéhsantow gèar metèa tèhn E&ugenéiou kayaéiresin &en & Italéi°a Yeodoséiou, strathgèow &èvn toµu pantèow strateéumatow =o Steléixvn, e&éi ti dunatèon a&utoµu kaèi polemikévtaton &µhn, toéuto katéesxe, tèo dèe &apesklhkèow kaèi &apéoblhton xvreµin &epèi tèhn =e°évan &hféiei. Kaèi taµuta diayeéiw, &éexvn te prèow = Roufµinon &egkéotvw o=µia déunamin a&ut°µv &antéirropon katèa tèhn =e°évan &éexein bouléomenon, =vw &Arkéadion &iéenai dienoeµito, diayeµinai kat& ejouséian kaèi tèa kat& &ekeµinon &eyéelvn / &éelege gèar &epitetréafyai parèa Yeodoséiou teleutµan méellontow tèa kat& &éamfv toèuw basiléeaw &éexein &en péas°µh frontéidi.

Stilicon quant à lui, ayant charge de régent de l'empire d'occident... Après avoir fortifié sa puissance par le soin qu'il donna aux funérailles du prince, il avait d'ailleurs toute l'armée romaine ou presque à ses ordres. Car, comme Théodose était mort en Italie après l'anéantissement d'Eugène et qu'il était le commandant de la totalité de l'armée, Stilicon garda ce qui dans l'armée était puissant et le plus apte à la guerre, et fit partir en Orient ce qui y était sans valeur et méprisable. Après avoir pris ces dispositions, comme il gardait un profond ressentiment contre Rufin, qui désirait garder une puissance qui puisse le contrebalancer du coté de l'Orient, il conçut l'idée d'aller voir Arcadius, désirant régler à sa convenance également ce qui concernait ce prince. Il disait en effet que c'était Théodose à l'article de la mort qui lui avait confié la mission d'avoir le plus grand soin des intérêts des deux princes.

Or, si la revendication de Stilicon trouve évidemment un appui dans une partie des élites occidentales, comme le confirme Ambroise dans son discours sur la mort de Théodose (*Ob. Theodos*. 5)[1] des historiens grecs postérieurs, comme Olympiodore (vers 450), dans son frg. 2[2], paraissent connaître et accepter aussi cette version :

Dialambéanei toéinun perèi Steléixvnow, =éoshn te periebéeblhto déunamin, katastèaw &epéitropow tµvn paéidvn &Arkadéiou kaèi = Onvréiou =up& a&utoµu toµu patrèow a&utµvn Yeodoséiou toµu megéalou, kaèi =vw Serµhnan néom°v géamou &hgéageto, Yeodoséiou kaèi taéuthn a&ut°µv kategguéhsantow.

Il traite de plus de Stilicon montrant de quel pouvoir il s'empara, comme il avait été fait régent des enfants Arcadius et Honorius par leur propre père, Théodose le Grand, et comment il s'unit à Séréna par les liens légaux du mariage, car Théodose la lui avait promise.

Il apparaît donc comme un fait indubitable que la revendication de Stilicon -qu'elle fût ou non fondée, comme il le dit, sur des paroles de Théodose- ne pouvait être réellement celle d'une régence de l'Orient, qu'au prix d'entorses plus ou moins voyantes au droit romain. Arcadius pouvait, certes, être conseillé par Stilicon et éventuellement défendu par lui, mais il demeurait libre de ses mouvements. Mais les dernières volontés de Théodose avaient été sans doute transmises de façon suffisamment floue pour autoriser diverses interprétations, dont celle la plus favorable à Stilicon. Il se créait ainsi une opportunité pour le régent d'occident de pouvoir

---

[1] *Gloriosius quoque in eo Theodosius, qui non communi iure testatus sit; de filiis enim nihil habebat novum, quod conderet, quibus totum dederat, nisi ut eos praesenti commendaret parenti:*

Théodose fut encore plus glorieux en ce que son testament ne fut pas celui d'un homme soumis aux lois du commun ; pour ce qui concerne ses fils en effet, il ne prenait aucune disposition nouvelle (il leur avait déjà tout donné) si ce n'est qu'il les recommandait à leur parent qui était près de lui (Stilicon).

[2] fragment conservé dans le catalogue des lectures de Photius *Bibl*. 80, 56 b 30-34.

contrôler la totalité de la politique impériale, au nom du respect pour les dernières volontés du grand prince récemment défunt.
Malgré tout, la réalité du pouvoir en Orient passe aux mains non de Stilicon, mais du préfet du prétoire de Constantinople et ancien consul (392), le gaulois Rufin, dont la carrière est résumée par Zosime, 4, 51-52 ; celui-ci souligne son ambition et sa servilité auprès de Théodose, ainsi que le ressentiment qu'il a éveillé :

Tµvn dèe tèaw &arxèaw &epitetramméenvn &en tim°µh kat& &ejaéireton &éhgeto = Roufµinow, Keltèow tèo géenow, méagistrow tµvn &en t°µh a&ulµ°h téajevn katastéaw / toéutµ°v gèar péanta =o basileèuw kateyéarrei, tµvn &éallvn &oligvrµvn /=éoper &ekéinei Timéasion kaèi Préomvton metèa tosoéutouw =upèer tµhw politeéiaw kindéunouw &en deutéer°a téajei keiméenouw.

Parmi ceux qui exerçaient des fonctions officielles, celui qu'on considérait comme incomparablement en faveur était Rufin, un gaulois, revêtu du titre de maître des services de la cour ; le prince s'en remettait en effet à lui en tout, faisant peu de cas des autres. Cette attitude troublait Timasius et Promotus qui après avoir enduré de si grands dangers pour l'État se trouvaient relégués au second rang.
Mais le pouvoir de Rufin est fragile et la mort de Théodose est suivie d'une situation à nouveau délicate sur les frontières. Le nord de la Grèce, en Thrace, subit un assaut de Huns, qui profitent de ce que l'essentiel de l'armée était en Occident avec le défunt Théodose. Or la Thrace est tenue pour le compte d'Arcadius par le goth Alaric, qui, ne pouvant faire front, évacue la province (fin de l'hiver 395). Pour obtenir de nouvelles terres où s'installer, il menace Constantinople et Rufin doit négocier son retrait sans doute contre des promesses de terres. Outre le « coup politique » qui viserait à éloigner Alaric, Rufin a pu considérer, sans nul doute à juste titre aux yeux des mentalités romaines, qu'Arcadius, qui est le plus ancien Auguste (il l'est depuis 383 contre 393 pour son frère) a droit à un territoire supérieur à celui qui est contrôlé par Honorius. Or ce n'est pas le cas et l'Occident recouvre en réalité presque les deux tiers de l'empire. Rufin décide donc d'utiliser Alaric pour cette politique et le pousse vers le domaine administré par Stilicon provoquant d'ailleurs de graves troubles (Zos. 5, 5 qui ressemble à Jord. Chron. 319) :

[= Roufµinow] &ek péashw &ebouleéueto mhxanµhw &ekpodèvn genéesyai tµhw Steléixvnow &epèi tèhn =e°évan =ormµhw, katalµusai dèe o&udèen =µhtton kaèi asyenestéeran tèhn o&µusan &Arkadéi°v strativtikèhn déunamin katastµhsai. ... Taµuta = Roufµinow ponhreuséamenow, &epeidèh stasiéazonta kaèi &allotriévsanta tµvn néomvn =eautèon &eyeévrhsen &Aléarixon.... téote toéinun &eséhmaine di& &aporréhtvn a&ut°v prosvtéerv toèuw sèun a&ut°µv barbéarouw éèèh &éallvw séugkludaw &éontaw &ejagageµin... & Epèi toéutoiw &Aléarixow tµvn Yr°éakhw &apanéistato téopvn, kaèi &epèi Makedonéian pro°éhei kaèi Yessaléian, péanta katastreféomenow tèa &en mées°v.

Rufin cherchait par tous les moyens comment détourner Stilicon d'attaquer l'orient et comment ne diminuer en rien et ne rendre en rien plus faible la force armée d'Arcadius. ...Tandis qu'il se livrait à ces manigances, quand il vit qu'Alaric se révoltait et s'affranchissait des lois, ...alors il lui fit secrètement passer un signal lui enjoignant de faire faire mouvement pour sortir de Thrace aux barbares qui l'accompagnaient et au reste du ramassis de gens qui l'entouraient. Alors, Alaric évacua ses cantonnements de Thrace et fit route vers la Macédoine et la Thessalie, dévastant tout sur son passage.
Tous ces détails demeurent sujets à de multiples discussions, mais un fait est certain : Alaric, risque à court terme de menacer la *pars occidentalis* et ravage des provinces romaines en Grèce, ce qui fournit au moins à Stilicon un prétexte pour intervenir.
En même temps qu'il tente, comme il le peut, de se dépêtrer des exigences d'Alaric, Rufin doit faire face à une opposition croissante à l'intérieur même, puisque l'eunuque Eutrope, préposé à la chambre sacrée, fait échouer le projet de mariage d'Arcadius construit par Rufin, et impose une princesse alliée de Promotus, un général proche de Stilicon qui a péri dans une embuscade sans doute ourdie par Rufin (Zos. 5, 3 et 4, 51, 3). Cet échec de Rufin à marier Arcadius à qui bon lui semble traduit un pouvoir du ministre sans doute âprement convoité

par des intrigues internes et donc déjà chancelant, ainsi qu'une alliance objective à cette époque entre le parti de Stilicon et celui d'Eutrope, avant une totale rupture. C'est ce qui explique sans nul doute que, lorsque Stilicon, au printemps 395, part pour l'Orient à la tête d'une armée visant à raisonner Alaric, des troupes orientales en constituent une bonne part. En septembre 395, Stilicon atteint les positions d'Alaric, replié en Thessalie, et s'apprête au combat quand un ordre d'Arcadius, sans nul doute œuvre de Rufin, l'oblige à se retirer avec les occidentaux de son armée et à renvoyer ses troupes orientales vers Constantinople. Alaric s'en sort sans dommage et l'échec occidental est d'autant plus patent que Stilicon semble avoir été étrangement prompt à obéïr au prince oriental : a-t-il tenté d'éviter un affrontement direct des deux parties de l'empire ou négocié directement avec Alaric, ou encore a-t-il pensé que les jours de Rufin seraient comptés si le ministre empêchait de soumettre un Alaric qui avait mis à feu et à sang la Thrace, la Macédoine et la Thessalie ? On n'en sait trop rien, mais la suite semble indiquer que Stilicon a déjà des contacts avancés avec Eutrope en espérant récupérer, une fois Eutrope mis à la place de Rufin, un pouvoir politique et militaire sur l'Orient.

Car ce qui se passe alors donne corps aux hypothèses les plus rocambolesques : les troupes orientales, commandées par un goth, Gaïnas, que certains tiennent pour un ami personnel de Stilicon, prennent docilement le chemin de la capitale orientale (trop docilement sans doute pour ne pas avoir reçu d'instructions précises du général en chef). On se reportera à Zosime 5, 7, 3-4, qui est ici confirmé par Philostorgios :

[Steléixvn] &epeèi...paregéeneto, paraxrµhma yéanaton &éegnv = Rouféin°v kataskeuéasai...

Quand Stilicon fut arrivé (en Italie), il songea aussitôt à préparer un moyen pour tuer Rufin. La cour les attend et vient même à leur rencontre. Mais la cérémonie d'accueil dégénère et les soldats s'emparent de Rufin, le brutalisent, puis le tuent et mutilent son corps qu'ils promènent dans la capitale sans que le prince n'ait pu (ou n'ait voulu) réagir. Il est très plausible que Stilicon et Eutrope aient ensemble machiné cette exécution sommaire, comme le croit fermement Zosime (5, 8, 1), historien qui recopie des sources solidement informées bien que très probablement partiales :

= Roufµinow mèen o&µun &idéi°a te polloµiw kakµvn &aforéhtvn genéomenow a&éitiow kaèi tµ°h politeéi°a lumhnéamenow =apéas°h déikhn &ejéetise tµvn peponhreuméenvn &ajéian, E&utréopiow dèe prèow péanta Steléixvni sunergéhsaw tèa katèa toéutou bebouleuméena tµvn &en tµ°h a&ulµ°h prattoméenvn kéuriow &µhn.

Rufin donc avait été cause pour nombre de particuliers de maux intolérables et il avait plongé l'État tout entier dans l'affliction ; il reçut alors une punition à la mesure de ses crimes, et Eutrope qui avait été complice avec Stilicon de tout le complot contre Rufin devint le maître de ce qui se faisait à la cour.

L'analyse de Zosime est très probable : Stilicon pouvait compter sur le très ambitieux Gaïnas, qui un peu plus tard n'hésitera pas à mener sa propre politique avec les pouvoirs qui lui auront été imprudemment confiés. Il ne lui manquait que des appuis à la cour, noyautée sans doute par Rufin et les siens. Or Eutrope et son parti sont les mieux placés pour lui avoir servi d'intermédiaires et de relais.

Finalement, Claudien et la plupart des autres historiens dont notre principale source, Zosime, partagent fondamentalement la même aversion pour Rufin, qu'ils peignent comme un intrigant nuisible et responsable, par la politique hasardeuse qu'il a menée avec Alaric, de la ruine d'une partie importante de la Grèce. Pourtant des divergences très grandes se font jour entre Claudien et les autres sources historiques, s'agissant des événements eux-mêmes et surtout du rôle qu'y a joué Stilicon. De plus –et c'est presque plus important encore- Claudien impose une lecture de cette affaire qui dépasse la simple reprise des faits historiques.

2- La mort de Rufin et les ambiguïtés de la reconstruction des faits.

Le passage de la mort de Rufin, lynché lors du retour de l'armée à Constantinople, constitue un bon point de départ pour l'analyse du travail de Claudien sur la matière historique. En effet, rapportée par toutes nos sources de manière assez détaillée, elle permet de voir ce que développe le poète et ce qu'au contraire il passe sous silence.
La scène paraît faire l'unanimité des sources, sans nul doute parce qu'elle convient parfaitement au mépris que les historiens et le poète portent ensemble au personnage. Zosime, le texte le plus détaillé que nous possédions, (5, 7, 5-6) en donne le récit suivant :

&epeèi dèe proskunéhsantew tµhw proshkoéushw &hjiévyhsan parèa toµu basiléevw filofroséunhw, déontow Gaéinou tèo séunyhma péantew =omoµu tèon = Roufµinon &apolabéontew &en mées°v toµiw jéifesi paéiousi. Kaèi =èo mèen &af°hreµito tµhw dejéiaw, =èo dèe tèhn =etéeran &éekopten, =èo dèe tèhn kefalèhn toµu traxéhlou xvréisaw &apé°hei, paiµanaw &é°advn &epinikéiouw/ &ew tosoµuton dèe &epetvyéasan =évste tèhn xeµira pantaxµ°h tµhw péolevw periéagein, a&iteµin te &argéurion doµunai tµ°v &apléhstµ°v toèuw prostugxéanontaw.

Quand il se furent prosternés et que le prince eut daigné leur témoigner sa bienveillance, Gaïnas donna un signal et tous à la fois isolèrent Rufin au milieu d'eux et le frappèrent de leurs épées. Et l'un d'eux lui enleva la main droite, un autre lui trancha l'autre main, un autre sépara sa tête de son corps et partit avec, en chantant des péans de victoire ; et ils poussèrent la dérision jusqu'à promener sa main par toute la ville, et à demander à tous les passants de donner une pièce pour l'insatiable.
La structure narrative est évidente : une scène avec le prince et les soldats, où Rufin n'intervient pas, puis l'ordre de Gaïnas, l'isolement de Rufin qui se retrouve au milieu des soldats, son exécution, les mutilations de son cadavre par les soldats et les actes de dérision accomplis par la troupe. Prenons les éléments dans l'ordre.
Le début de la scène est assez clair. Tout le monde s'accorde sur le lieu de la scène et la présence de l'empereur. La version de Claudien concorde parfaitement avec les autres sur les faits, à cela près qu'il ajoute une mention de la démagogie de Rufin, qui permet aux soldats de l'isoler, puisqu'il s'est avancé vers eux (2, 366-373) :

Augustus ueneranda prior uexilla salutat.
Rufinus sequitur, quo fallere cuncta solebat
callidus adfatu, deuotaque bracchia laudat ;
nomine quemque uocans ; natos patresque reuersis
nuntiat incolumes. illi dum plurima ficto
certatim sermone petunt, intendere longos
a tergo amplexus insperatoque suprema
circuitu sociare parant.
Auguste le premier salue les saints drapeaux
Rufin suit, lui qui sait toujours tromper son monde
par de rusés propos, il loue ces bras loyaux ;
appelle par leur nom les soldats et annonce à chacun
que son fils ou son père vont bien. Eux alors font semblant
de rivaliser de questions et tendent dans son dos
le cercle de leurs bras et sans qu'il s'y attende
ils sont prêts à se joindre.

Mais ici, Claudien place une scène qu'il est le seul à rapporter : Rufin, se voyant encerclé par les soldats, s'en serait pris violemment à Arcadius en le sommant de l'associer immédiatement au trône (2, 380-384) :

..... cingi se feruidus ille
nescit adhuc grauiterque adprensa ueste morantem
increpat Augustum (scandat sublime tribunal,
participem sceptri, socium declaret honoris),
cum subito stringunt gladios.
.....Il est cerné mais lui
l'ignore encore excité comme il est, saisissant son manteau
il fait à l'empereur de terribles reproches : qu'il le fasse monter

sur l'estrade, le déclare associé à son sceptre et son trône,
à ce moment d'un coup les épées sont tirées.

Cet épisode est extrêmement suspect. Tout d'abord, une telle outrecuidance de la part du préfet du prétoire n'aurait pu que très difficilement échapper au très virulent Zosime ou à sa source –qui détestent Rufin- et il en aurait sans nul doute été fait mention. De plus, cette scène ne s'explique pas dans la logique même de l'épisode. Si Rufin a été isolé par les soldats, c'est précisément pour que l'empereur reste éloigné de la scène. Claudien en précisant que Rufin s'est avancé vers les soldats, ce que ne précisent pas les autres, rend lui-même suspecte cette proximité du ministre qui peut saisir le manteau de l'empereur. Or la clé est donnée par une mention de Socrate (6, 1, 18-21 repris en latin dans *Hist. tripert*. 10, 1, 5) :

=vw o&µun =o basileèuw &Arkéadiow katèa tèo e&ivyèow prèo tµvn pulµvn &apéhnthse tµ°v stratµ°v, thnikaµuta kaèi o=i stratiµvtai = Roufµinon tèon =éuparxon toµu basiléevw &apéekteinan. = Upvteéueto gèar e&iw turannéida =o = Roufµinow.

Et dum imperator Arcadius secundum consuetudinem ad portas occurrisset exercitui remeanti, tunc milites Rufinum praefectum imperatoris perimerunt. Erat enim suspectus quasi tyrannidem posset assumerre.

Et tandis que l'empereur Arcadius selon son habitude s'était rendu aux portes pour aller au devant de l'armée qui revenait de la guerre, les soldats mirent à mort Rufin le préfet du prétoire. On le soupçonnait en effet de pouvoir se saisir illégalement de l'empire.

Nous trouvons là sans doute la (ou une) version « officielle » des faits : le meurtre de Rufin provenait de la découverte, par les soldats fidèles à l'empereur, que le préfet du prétoire se préparait à renverser Arcadius, version que confirme d'ailleurs la lecture d'Orose 7, 37, 1 pourtant hostile à Stilicon :

Interea cum a Theodosio imperatore seniore singulis potentissimis infantum cura et disciplina utriusque palatii commissa esset, hoc est Rufino orientalis aulae, Stiliconi occidentalis imperii, quid uterque egerit, quidue agere conatus sit, exitus utriusque docuit, cum alius sibi, alius filio suo affectans regale fastigium, ut rebus repente turbatis necessitas reipublicae scelus ambitus tegeret, barbaras gentes ille inmisit, hic fouit.

Entre temps l'empereur Théodose l'Ancien avait confié le soin de ses enfants et l'administration des deux palais à chacun de ses deux plus puissants conseillers, Rufin pour la cour d'Orient et Stilicon pour l'empire d'Occident. Ce que fit chacun d'eux et ce qu'il voulait faire, la suite de leurs actes nous l'apprit : l'un voulait la dignité royale pour lui, l'autre pour son fils. Ils utilisèrent des troubles soudains afin de couvrir leur ambition criminelle sous les nécessités qui accablaient l'État et l'un fit venir les barbares dans l'empire tandis que l'autre ne les empêcha pas.

C'est alors ce qui explique (*gèar*, *enim*) leur réaction. C'est évidemment cette version officielle, dans sa lecture antérieure à la disgrâce de Stilicon (408), que Claudien met en scène. Elle justifie le lynchage par une tentative d'usurpation même déguisée et surtout élimine la nécessité de faire donner le signal. Or ce signal est difficilement acceptable, car il suppose un complot qui, nécessairement, renverrait à Stilicon selon l'adage « à qui profite le crime ? ». De ce fait, ce qui demeure chez la source de Zosime, une révolte des soldats -à la fois légitime, tant le personnage est odieux, et illégitime, car téléguidée par des intérêts personnels-, devient chez Claudien une pure défense d'Arcadius que l'impudent régent a osé menacer. D'un affrontement de partis à la cour, on est passé à un crime de lèse-majesté forcément punissable. De ce fait, Gaïnas, donnant l'ordre de frapper, se mue chez Claudien en une voix terrible, mais anonyme qui, telle la statue du commandeur, réclame à Rufin le compte de ses crimes (2, 384-390) :

.....uox desuper ingens
infremuit : 'nobis etiam, deterrime, nobis
sperasti famulas inponere posse catenas ?
unde redi nescis ? patiarne audire satelles,
qui leges aliis libertatemque reduxi ?
bis domitum ciuile nefas, bis rupimus Alpes.
tot nos bella docent nulli seruire tyranno.'
.....Venue d'en-haut une voix terrifiante
gronda : « c'est à nous, oui à nous, toi le pire vaurien,
que tu as espéré imposer les chaînes des esclaves ?
Ne sais-tu d'où je viens ? Me dira-t-on valet

moi qui rendis à d'autres et droit et liberté ?
deux fois j'ai fait cesser les discordes civiles, deux fois passé les Alpes
de tel combats apprennent à refuser de faire l'esclave d'un tyran. »

Là encore, le récit de Claudien manque de cohérence comme si le poète réalisait une sorte de copier-coller entre deux versions. En effet, si cette prise de parole concorde parfaitement avec une révolte née du mécontentement des soldats, elle concorde beaucoup moins avec une possible demande de Rufin d'être associé au trône. La scène devient trop longue et difficilement reconstructible. Seul le mot *tyrannus* réunit les deux versions, les soldats refusant de servir un prince qu'ils jugeraient illégitime.

Ainsi les deux versions qui probablement circulent du temps de Claudien, une révolte des soldats et la punition d'une tentative d'usurpation, se fondent, par la mise en scène poétique, en une seule : la colère des soldats est parfaitement justifiée tant par les prétentions de Rufin que par sa politique antérieure. Il n'y a donc nul besoin d'un signal de Gaïnas, pour que s'exprime la loyauté de l'armée et sa volonté de se voir décemment traitée par ceux dont elle est le bras.

Cette voix anonyme, se retrouve un peu plus bas, dans une mise en scène qui constitue sans nul doute la clé du texte. Rufin a été, comme dans toutes les versions, traîné à l'écart et il est à présent à la merci des soldats. Avant de le frapper, un nouvel anonyme prend la parole (2, 400-404) :

Vnus per medios audendi promptior ense
prosilit exerto dictisque et uulnere toruus
impetit : 'hac Stilicho, quem iactas pellere, dextra
te ferit ; hoc absens inuadit uiscera ferro.'
sic fatur meritoque latus transuerberat ictu.
L'un deux est plus rapide à passer à l'action
il se dresse, épée nue et de mots et de plaies
il l'assaille farouche : « voici le bras dont Stilicon te frappe
que tu prétends chasser ; même absent de ce fer il perce tes entrailles ».
Il dit et d'un coup mérité lui transperce le flanc.

L'adresse de Claudien ici est bien de dire la vérité tout en ne la disant pas. Tout le monde devait se douter à la cour que Stilicon était derrière la mort de Rufin et, presque deux ans après, le secret du complot pouvait bien n'être plus qu'un secret de polichinelle. Mais la version « officielle » de Claudien explique les bruits, en même temps qu'elle les dément. La voix anonyme se veut, sans nul doute, l'expression des soldats humiliés par l'ordre de repli devant Alaric et par la capitulation forcée de leur général sans combattre. Mais, en même temps, elle disculpe Stilicon de l'accusation de véritable complot, car les soldats peuvent très bien avoir imaginé seuls de se venger de celui qui les a outragés, et de venger par la même occasion leur général, humilié par un ministre indigne après tant de loyaux services. Aux manigances du général et d'Eutrope, Claudien, dont la version est hautement vraisemblable (au sens de semblable à du vrai), substitue une sorte d'autorité morale de Stilicon qui motive l'action des troupes, en même temps que le régent occidental remplit pleinement la mission que, selon son interprétation du testament impérial, Théodose lui a confiée. Arcadius était aux mains d'un ministre indigne, la troupe invoquant le seul vrai défenseur et protecteur des intérêts des princes rétablit la volonté de Théodose. Le vrai et le reconstruit se croisent dans une telle imbrication que la frontière entre eux se fait d'autant plus ténue que le vraisemblable peut très bien servir ici à masquer du fictionnel.

La fin du texte et le lynchage de Rufin donnent lieu à une scène grandiose et terrible dont le génie de Claudien a le secret et il devient délicat d'identifier ce qui appartient à la *licentia poetarum*, à l'embellissement littéraire, et ce qui appartient aux données objectives de l'Histoire.

L'épisode du lynchage avait marqué les esprits. Quelques mois à peine après les faits sans doute, le prédicateur Asterius (*Hom.* 4, 9, 1) prenait la procession dérisoire du consul assassiné comme exemple de la vanité des grandeurs humaines et de leur effondrement :

Poµu o=i =éupatoi ; toèuw xyèew kaèi prévhn &aréiymhson. O&ux =o mèen =vw o=i kakoµurgoi tµhw kefalµhw &apetméhyh, pléhyouw =opliteéuontow &ayréo°a kinéhsei peripesévn/ &epompeéuyh dèe metèa yéanaton mµallon &èh =éote feréomenow &epèi toµu déifrou &egauréia toµu &ajiévmatow.

Où sont les consuls ? Qu'on prenne en compte les tout récents. N'a-t-on pas vu l'un décapité comme les malfaiteurs, entouré par la sédition commune d'une foule en armes ? Il est promené en procession après sa mort bien mieux que lorsqu'on le portait sur la litière et qu'il se gonflait de son importance.

Dans le domaine latin de même, Jérôme -qui n'aime guère non plus le ministre- évoque, dans sa lettre 60, 16, la fin lamentable de Rufin comme illustration inversée d'un vers passé proverbial sur les grandeurs humaines :

dicat aliquis : 'regum talis condicio est, feriuntque summos fulgura montes'. ad priuatas ueniam dignitates nec de his loquar, qui excedunt biennium ; atque, ut ceteros praetermittam, sufficit nobis trium nuper consularium diuersos exitus scribere. abundantius egens pityunte exulat ; rufini caput pilo constantinopolin gestatum est et abscissa manus dextera ad dedecus insatiabilis auaritiae ostiatim stipes mendicauit ; timasius praecipitatus repente de altissimo dignitatis gradu euasisse se putat, quod in oase uiuit inglorius.

On me dira : « telle est la condition des rois », et « ce sont les sommets des montagnes que frappent les éclairs ». J'en viendrai aux honneurs donnés à des particuliers et je ne dirai rien qui dépasse les deux dernières années ; et, pour ne rien dire de tous les autres, il nous suffit d'écrire la fin récente de trois personnages de rang consulaire. Abundantius réduit à la pauvreté est exilé à Pityonte ; la tête de Rufin placée sur une lance est promenée dans Constantinople et sa main droite tranchée –pour faire honte à son insatiable cupidité- a mendié de porte en porte des piécettes. Timasius soudain précipité du sommet des honneurs, croit l'avoir échappé belle, parce qu'il vit obscurément dans une oasis.

Pour ce qui est de la suite, chez Asterius, puis plus tard chez Philostorgios et Zosime, les exactions et mutilations qui suivent sont le fait des seules troupes de Gaïnas, et aucun mouvement de foule n'est mentionné, alors que Claudien s'étend complaisamment sur la liesse populaire qui gagne la capitale (2, 427-439) :

.....Vacuo plebs undique muro
iam secura fluit ; senibus non obstitit aetas
uirginibusue pudor ; uiduae, quibus ille maritos
abstulit, orbataeque ruunt ad ***gaudia*** *matres*
insultantque alacres. laceros ***iuuat ire*** *per* ***artus***
pressaque ***calcato*** *uestigia sanguine tingui.*
nec minus adsiduis flagrant ***elidere*** *saxis*
prodigiale ***caput****, quod iam de cuspide summa*
nutabat digna rediens ad moenia pompa.
dextera quin etiam ludo concessa uagatur
aera petens fraudesque animi persoluit auari
terribili lucro uiuosque imitata retentus
cogitur adductis digitos inflectere neruis.
.....Les murs se sont vidés et de partout la foule
s'écoule sans trembler ; les vieillards ne sont point arrêtés par leur âge
quelque pudeur n'arrête pas les vierges ; les veuves à qui il a enlevé leur mari,
et les mères qu'il a privées de leurs enfants courent se réjouir
et de bon coeur l'outragent ; on se plaît à ***marcher*** *sur son* ***corps*** *mutilé*
et à teindre ses pieds de son sang que l'on ***foule****.*
On brûle du désir de ***frapper*** *de cailloux dans des coups redoublés*
la ***tête de ce monstre****, qui, désormais hissée au sommet d'une lance,*
s'agitait en rentrant dans la ville, procession de lui digne.
Mieux encore ! sa main dont on se fait un jeu est promenée partout
et demande une pièce, payant ainsi les fraudes de son cupide cœur
par un profit horrible, et parodiant la main d'un vivant qui se ferme
en tirant sur les nerfs on oblige les doigts à feindre qu'ils agrippent.

En soi, la scène n'a rien d'impossible tant le ministre paraît avoir eu d'ennemis, mais il est curieux qu'elle ne se trouve pas chez des historiens -qui racontent pourtant ici les faits avec un luxe de détails à la mesure de l'événement- et chez le prédicateur qui a pu même en être le témoin. Si elle s'est effectivement produite, ce qui est invérifiable, la scène a été repensée par Claudien non par rapport à l'histoire de Rufin, mais par rapport à un modèle poétique, celui

de la mort de Poinè au premier livre de la *Thébaïde* de Stace. Apollon a eu un enfant avec une mortelle, Linus, mais la jeune femme est morte, victime de l'incompréhension de son père, et son enfant a été dévoré par les bêtes sauvages. Apollon pour venger son fils envoie alors Poinè, un monstre qui se nourrit du sang des nouveaux-nés. Un héros de la cité, Corèbe, se dresse alors face à Apollon et au monstre, et tue Poinè. C'est la liesse dans la cité (1, 616-623) :

*.....**iuuat ire** et uisere iuxta*
liuentes in morte oculos uterique nefandam
proluuiem et crasso squalentia pectora tabo,
qua nostrae cecidere animae. stupet Inacha pubes
*magnaque post lacrimas etiamnum **gaudia** pallent.*
hi trabibus duris (solacia uana dolori)
***proterere** exanimos **artus** asprosque molares*
*deculcare **genis** ; nequit iram explere potestas.*
*.....**on se plaît à marcher**, pour aller voir de près*
les yeux que la mort a figés et l'immonde liquide
qui coule de son ventre et ses membres souillés d'une ignoble sanie :
c'est bien là qu'a fini la vie de bien des nôtres. La jeunesse Incahienne en reste stupéfaite
*et après tant de larmes, la grande **joie** n'est pas exempte de pâleur.*
À coup de dures poutres (vaine consolation donnée à leur douleur)
*ils **écrasent** son **corps** déjà privé de vie, arrachent des **mâchoires***
ses grands crocs acérés ; ce qu'ils peuvent contre elle n'assouvit pas leur rage.

Apparemment, les deux textes ont des points de contact assez faibles, mais bien réels. Les outrages sont évidemment le fait le plus voyant, mais la joie mêlée de douleur est également un thème commun, comme la vision d'une créature monstrueuse. Pourtant ce rapprochement pourrait être gratuit ou fortuit s'il n'engageait pas en réalité tout le système même d'appréhension des faits historiques du *Contre Rufin*, leur traitement mythique.

3- Le discours mythique au service de l'interprétation du phénomène Rufin, de l'Histoire à la philosophie de l'Histoire : où l'on évacue Rufin.

Car la *Thébaïde* de Stace et son livre 1 ont déjà servi à Claudien au tout début de l'œuvre lorsque paraît Rufin. La mise en scène qui accompagne son entrée est assez déroutante pour nos esprits modernes, s'agissant de faits contemporains, mais elle est essentielle à la juste perception de la portée du texte.

Le récit s'ouvre par une sorte de *Prolog in der Hölle* tout à fait étonnant. Nous sommes aux Enfers et les Furies s'indignent de voir le monde en paix sous le sage gouvernement de Théodose ; elles décident alors, dans une parodie de délibération du sénat, de jeter le trouble dans le monde et de reconquérir les terres d'où Justice et les dieux les ont chassées. Les moyens d'action donnent lieu à un débat jusqu'à ce que Mégère propose sa solution (1, 86-96) :

'signa quidem, o sociae, diuos attollere contra
nec fas est nec posse reor ; sed laedere mundum
si libet et populis commune intendere letum,
est mihi prodigium cunctis inmanius hydris,
tigride mobilius feta, uiolentius Austris
acribus, Euripi refluis incertius undis,
Rufinus, quem prima meo de matre cadentem
suscepi gremio. paruus reptauit in isto
saepe sinu teneroque per ardua colla uolutus
ubera quaesiuit fletu, linguisque trisulcis
mollia lambentes finxerunt membra cerastae.'
« Porter contre les dieux, compagnes, nos enseignes
nous est, à mon avis, interdit, impossible, mais si notre dessein
est d'outrager le monde et de mettre en péril les peuples de la terre
je connais un prodige dont la sauvagerie passe toutes les hydres
plus prompt qu'une tigresse défendant ses petits, plus violent que l'Auster

dans sa rage, et plus imprévisible que les flots de l'Euripe quand leur courant s'inverse
c'est Rufin. La première, le jour où il tomba du ventre de sa mère,
dans mes bras je le pris et souvent tout bébé sur ce sein
il rampa, et pleurant doucement roulant jusqu'à mon cou
il cherchait ma mamelle, et de leurs triples langues
mes serpents le léchant ont façonné le corps délicat de l'enfant."

Ce passage repose entièrement sur une relecture, faite par Claudien, des attendus contenus dans la terrible prière de malédiction qu'Œdipe aveugle lance contre ses fils dans l'épopée de Stace. Pour obtenir l'appui de la Furie pour cette prière impie, il lui rappelle l'attachement qu'elle lui a montré (*Theb.* 1, 59-62) :

adnue, Tisiphone, peruersaque uota secunda :
si bene quid merui, si me de matre cadentem
fouisti gremio et traiectum uulnere plantas
firmasti,
écoute, Tisiphone, appuie mes vœux pervers :
si j'ai quelque mérite à tes yeux, le jour où je tombai du ventre de ma mère
si tes bras m'ont reçu, si tu as affermi mes pieds que traversait
une blessure...

Ce rattachement des débuts de Rufin au mythe d'Œdipe va bien plus loin que la simple référence érudite. Il s'agit, pour Claudien, d'introduire une figure exemplaire du mal pour illustrer l'interrogation même qui ouvre le texte ; or apparemment celle-ci n'a rien à voir avec la figure même de Rufin, bien que le poète rattache explicitement les deux éléments (1, 1-20) :

Saepe mihi dubiam traxit sententia mentem,
curarent superi terras an nullus inesset
rector et incerto fluerent mortalia casu.
nam cum dispositi quaesissem foedera mundi
praescriptosque mari fines annique meatus
et lucis noctisque uices, tunc omnia rebar
consilio firmata dei, qui lege moueri
sidera, qui fruges diuerso tempore nasci,
qui uariam Phoeben alieno iusserit igni
conpleri Solemque suo, porrexerit undis
litora, tellurem medio librauerit axe.
sed cum res hominum tanta caligine uolui
aspicerem laetosque diu florere nocentes
uexarique pios, rursus labefacta cadebat
religio causaeque uiam non sponte sequebar
alterius, uacuo quae currere semina motu
adfirmat magnumque nouas per inane figuras
fortuna non arte regi, quae numina sensu
ambiguo uel nulla putat uel nescia nostri.
abstulit hunc tandem Rufini poena tumultum
absoluitque deos.
Souvent en proie au doute j'hésitais en moi-même, ne sachant décider
si les dieux dans le ciel se souciaient de la terre ou s'il n'y avait rien
qui gouvernait le monde, qu'un hasard incertain ballotant les mortels.
Car quand j'interrogeais les traités qui règlent le monde,
à la mer fixent ses bornes et à l'année son cours
et font se succéder et les nuits et les jours, lors je croyais que tout
tient ferme par un dieu dont le sage conseil fait mouvoir les étoiles
en leur donnant leur loi, fait à chaque saison naître les fruits des champs,
fait d'un éclat d'emprunt, dans ses phases variées, s'emplir Phébé la lune
et du sien le Soleil, fait s'étendre pour l'onde
les côtes et au milieu du ciel en un juste équilibre fait se tenir la terre.
Mais les choses humaines, lorsque je les voyais dans une telle brume
rouler comme au hasard, les criminels heureux longtemps dans le bonheur
et les justes lésés, à nouveau chancelait ma confiance en les dieux
jusqu'à tomber, et malgré moi j'allais sur le chemin inverse
qui explique cela en affirmant que courent en un mouvement vain
les semences des choses et que dans le grand vide des formes apparaissent
régies non par un art, mais par le pur hasard ; qui croit en proie au doute
que les dieux ne sont rien ou n'ont cure de nous.

Enfin quand Rufin fut puni ce trouble me quitta
les dieux furent absous.

La logique du poème apparaît dès lors clairement : le cas Rufin et l'élimination du ministre indigne sont une illustration d'une conception plus vaste de la Justice qui se sert des monstres pour s'affirmer et élimine impitoyablement de la surface de la terre les individus ou les groupes qui s'opposent à sa marche. C'est ainsi que la préface au livre 1 invite à lire le texte :

Phoebeo domitus Python cum decidit arcu
membraque Cirrhaeo fudit anhela iugo,
qui spiris tegeret montes, hauriret hiatu
flumina, sanguineis tingeret astra iubis,
iam liber Parnasus erat, nexuque solutum
coeperat erecta surgere fronde nemus,
concussaeque diu spatiosis tractibus orni
securas uentis explicuere comas,
et qui uipereo spumauit saepe ueneno
Cephisos nitidis purior ibat aquis.
omnis 'io Paean' regio sonat, omnia Phoebum
rura canunt, tripodas plenior aura rotat,
auditoque procul Musarum carmine dulci
ad Themidis coeunt antra seuera dei.
Nunc alio domini telis Pythone perempto
conuenit ad nostram sacra caterua lyram,
qui stabilem seruans Augustis fratribus orbem
iustitia pacem, uiribus arma regit.
Quand, dompté par Phébus et son arc, Python trouva la mort,
abattant son corps mort sur les hauts de Cirrha,
jusqu'à couvrir de ses anneaux les monts et boire de pleins fleuves de sa gueule béante,
de ses crêtes sanglantes souiller même les astres,
le Parnasse était libre, privé de son étreinte,
il releva ses branches et redressa ses bois,
et ses ornes longtemps battus par ses vastes spirales
déployèrent en paix leur chevelure au vent,
lui qui jadis souvent de venin vipérin débordait en écume
le Céphise plus pur coulait ses eaux limpides.
Tout le pays s'écrie « Io Péan » et toutes les campagnes chantent Phébus,
et le trépied se meut sous un souffle plus plein.
Des Muses le doux chant de loin se fait entendre
vers l'antre de Thémis l'austère affluent les dieux.
Maintenant que les traits de son maître ont fait périr le Python d'aujourd'hui
la cohorte sacrée entoure notre lyre
c'est ce maître qui garde l'équilibre du monde au nom des deux Augustes,
justicier pour la paix, puissance pour la guerre.

Dans cette préface ouvertement allégorique, le nouveau Python qui est Rufin est dominé et détruit par le nouvel Apollon, Stilicon. Or l'influence délétère de Python se traduit par un asservissement de la nature : elle devient hostile et périt, tandis que la victoire sur Python affirme, contre la force destructrice du monstre, la puissance de la déesse Justice. En même temps la violence nécessaire pour éliminer la bête est rapportée à un principe qui la transcende et lui donne sens : c'est pour la paix et l'ordre que l'acte violent est autorisé et justifié. Le retour symbolique des dieux manifeste ce retour de l'ordre du monde et le passage du temps du combat, à celui de la célébration du combat. Dans cette logique, Stilicon apparaît bien comme le bras armé de la Justice, ici Apollon, mais ailleurs c'est le dieu de la guerre lui-même, Mars qui, voyant Stilicon partir au combat contre les Huns qui molestent la Thrace, demande ses armes en ces termes, avant de partager avec Stilicon le champ de bataille (1, 342-351) :

'fer galeam, Bellona, mihi nexusque rotarum
tende, Pauor. frenet rapidos Formido iugales.
festinas urgete manus. meus ecce paratur
ad bellum Stilicho. qui me de more tropaeis
ditat et hostiles suspendit in arbore cristas.
communes semper litui, communia nobis

signa canunt iunctoque sequor tentoria curru.'
sic fatus campo insiluit lateque fugatas
hinc Stilicho turmas, illinc Gradiuus agebant *350*
et clipeis et mole pares :
"Bellone donne mon casque et fixe les lanières pour les roues
de mon char, Terreur, et qu'Effroi bride mes coursiers rapides.
Hâtez-vous de me donner la main. Car voici que se prépare à la guerre
Stilicon mon ami. Selon son habitude il va de trophées
m'enrichir, suspendre dans un arbre les casques ennemis.
Communs sont nos clairons toujours, commun est
ce qu'ils sonnent et j'attelle mon char pour le suivre en ses camps ».
Ayant ainsi parlé, il bondit sur la plaine et les troupes en fuite
étaient de ce côté pressées par Stilicon, et de l'autre par Mars
égaux par leurs écus, et par leur haute taille.

Ainsi, la figure de Stilicon s'impose, à travers le détour du mythe, comme la figure qui sait rétablir l'ordre divin, tant par son action violente que par ce qu'elle incarne, c'est à dire la Justice. Or, de même que tout à l'heure il frappait sans être présent, de même ici, le combat contre Alaric, demeuré virtuel, acquiert autant de réalité que s'il avait été effectivement livré, ce que les périphrases de Claudien laissent entendre.
La figure de Stilicon devient ainsi remarquablement plus complexe que celle de Rufin : alliance d'Apollon et de Mars, de sagesse et de force, il incarne au sens le plus strict du terme (c'est à dire donne chair humaine) l'ordre même des dieux que ces deux divinités assurent. En devenant, par cette inhabitation et cette familiarité des dieux qui le caractérisent, un être semi-divin, le général dégage une véritable aura magique qui accompagne ses pas et anticipe sur ses actions, rendant possible son intervention même à distance. On pourra ironiser sur la naïveté de cette représentation, mais le thème de la « baraka » du chef, depuis la Fortune de Sylla jusqu'aux guerres modernes, a toujours constitué un thème de propagande qui fonde le loyalisme sur autre chose que la simple raison, une sorte d'affection pour celui qui ne peut pas perdre. En même temps, le thème des « dieux avec nous » s'affirme précisément par la chance insolente du général, qui réussit là où tout le monde a échoué. Plus qu'un *Contre Rufin* désormais le texte a basculé dans un *Eloge de Stilicon*.

II. La vraie nature du texte : panégyrique et apologie du stilicon de 397.

1-Pourquoi reparler de Rufin en 397 ?

La présentation que nous venons de faire ne permet pas en effet de comprendre pourquoi Claudien, s'il détestait tant Rufin, a attendu plus de dix-huit mois avant de s'en prendre ouvertement à lui. Cela ne signifie d'ailleurs pas qu'il ne travaille pas dès 396 au *Contre Rufin*, mais que lui-même et/ou Stilicon choisissent un moment opportun pour ressortir le monstre des tiroirs et le brandir comme un épouvantail.
Nous avons vu que c'est l'eunuque Eutrope qui succède à Rufin à la préfecture du prétoire d'orient. Personnage sans nul doute allié de Stilicon au départ, il était probablement jugé dans le parti de Stilicon comme aisément manœuvrable. Malheureusement ce n'est pas le cas, et très rapidement Eutrope fait mener à Arcadius une politique qui porte sa marque personnelle. Or l'invasion de la Thrace par les Huns reprend en 396-397 associée à des attaques contre l'Asie et la Syrie. Devant cette menace pour tout l'Orient, Eutrope concentre ses troupes sur les frontières et oublie Alaric laissé par ordre de Rufin en Thessalie. Celui-ci en profite pour attaquer la Grèce qu'il ravage jusqu'au printemps 397.
Devant cette attaque, il est sans nul doute facile pour Stilicon qui rentre vainqueur de diverses campagnes en occident de reprendre la main. Il est facile d'accuser Eutrope d'incompétence, voire de haute trahison (le *Contre Eutrope* de Claudien s'en chargera) et Stilicon, sans doute toujours au nom de sa curatèle sur les deux parts de l'empire, rassemble une armée qu'il fait

passer à Corinthe au printemps 397. Le problème est que, de toute évidence, il n'a pas consulté Arcadius. La tension entre les deux moitiés de l'empire est à son comble.
Tout aurait pu sans doute se dénouer si Stilicon avait détruit les Goths d'Alaric qu'il tient à sa merci, selon Claudien, au nord-ouest du Péloponnèse. Mais Alaric, pourtant mal en point, parvient à s'échapper avec une forte troupe et s'en va ravager l'Epire. Que s'est-il passé ? Claudien prétend dans son *De bello Getico* que c'est sur ordre de Constantinople qu'Alaric s'est enfui (2, 514-518) ; c'est un soldat d'Alaric qui le met en garde, au moment où celui-ci veut attaquer l'Italie :

.....Si temnis Olympum,
A magno Stilichone cave, qui semper iniquos
Fortuna famulante premit. Scis ipse, per oras
Arcadiae quam densa rogis cumulaverit ossa,
Sanguine quam largo Graios calefecerit amnes ;
Extinctusque fores, ni te sub nomine legum
Proditio regnique favor texisset Eoi.»
.....Si tu méprises l'Olympe
prends garde à Stilicon le Grand, aidé par la Fortune,
toujours il écrase les méchants. Et tu sais bien toi-même,
aux rives arcadiennes sur les bûchers combien d'ossements entassés
quel large flot de sang est venu attiédir les fleuves de la Grèce ;
tu ne serais plus rien, si sous couvert des lois
un traître et la faveur du royaume oriental ne t'avaient protégé.

Bien que souvent tenue pour suspecte, cette version proposée en 401 n'est pas sans intérêt, au moins pour déterminer le discours officiel en Occident. De plus, il serait très risqué de prétendre ouvertement qu'a existé cette loi qui mettait le Goth « sous couvert des lois » si elle était purement imaginaire. Eutrope a pu prendre peur, en voyant Stilicon si près de la victoire totale. D'autres facteurs moins avouables ont pu jouer. Zosime (5, 7) explique ce fait par l'indiscipline des troupes de Stilicon qui auraient laissé fuir le Goth (peut-être achetées par lui) :

Steléixvn dèe nausèi stratiévtaw &embibéasaw toµiw katèa tèhn &Axaéian dustuxéhmasin =évrmhto bohyeµin, kaèi t°µh Peloponnéhs°v prossxèvn e&iw Foléohn sumfugeµin toèuw barbéarouw &hnéangkase. Kaèi =r°µasta diéefyeiren &èan spéanei tµvn &epithdeéivn, e&i mèh trufµ°h kaèi méimoiw geloéivn =éhkistéa te a&isxunoméenaiw gunaijèin &ekdoèuw =eautèon &afµhke toèuw stratiévtaw, =éosa kataleloéipasin o=i béarbaroi, =arpéazein, =évste doµunai toµiw poleméioiw e&uruxvréian &anaxvréhsasi tµhw Peloponnéhsou metèa péashw tµhw leéiaw e&iw tèhn &é Hpeiron diabµhnai kaèi tèaw &en taéut°h lé°hsasyai péoleiw.
Stilicon ayant fait monter l'armée sur des navires, se hâta pour soulager les malheurs de l'Achaïe, et, ayant accosté dans le Péloponnèse, il contraignit les barbares à s'enfuir à Pholoè. Et il n'aurait eu nulle peine à les détruire à cause de la pénurie d'approvisionnement s'il ne s'était pas abandonné à la sensualité, aux mimes jouant des choses ridicules et à des femmes totalement dévergondées, laissant bride sur le cou aux soldats pour voler tout ce que les barbares avaient laissé, en sorte qu'ils donnèrent aux ennemis un vaste espace pour se retirer avec tout leur butin, et aller en Epire en pillant les cités qui s'y trouvent.

Même s'il faut suspecter le récit concernant les mœurs même du général et récuser le fait que Zosime le place en 395 -ce qui est invraisemblable-, il reste des éléments intéressants. La mention du lieu de repli d'Alaric, la montagne de Pholoé, est unique et l'analyse que donne Zosime est plausible à condition de la lire « en creux ». Les troupes de Stilicon sont sans doute d'origine variée et le général peut avoir eu des difficultés à s'imposer à ses hommes, comme il en avait eu en 395 lors du passage des Alpes. Cette analyse ressemble fort à la corruption, par la malveillance de l'historien ou de l'une de ses sources, d'une nouvelle version plus ou moins « officielle », où la responsabilité du général est totalement dégagée. Elle n'est d'ailleurs pas contradictoire avec le mot *proditio* de Claudien, s'il était avéré que les Goths ont payé certains soldats de Stilicon pour les laisser fuir. Orose quant à lui a une autre lecture très hostile au général (7, 38, 1) :

Interea comes Stilico, Vandalorum inbellis auarae perfidae et dolosae gentis genere editus, parui pendens quod sub imperatore imperabat, Eucherium filium suum, sicut a plerisque traditur, iam inde Christianorum persecutionem a puero priuatoque meditantem, in imperium quoquo modo substituere nitebatur. Quamobrem Alaricum cunctamque Gothorum gentem, pro pace optima et quibuscumque sedibus suppliciter ac simpliciter

orantem, occulto foedere fouens, publice autem et belli et pacis copia negata, ad terrendam terendamque rempublicam reseruauit.
Pendant ce temps, le comte Stilicon, qui était issu de la race des Vandales, gens pusillanimes à la guerre, cupides, sans foi, et pleins de ruse, ne faisant aucun cas du fait qu'il tenait son pouvoir d'un empereur, tentait de pousser à l'empire son fils Eucherius qui méditait, ainsi que beaucoup le disent, depuis son enfance et le temps où il était simple particulier de persécuter les Chrétiens. C'est pourquoi il favorisait par un accord secret Alaric et toute la nation gothique, qui suppliait humblement et simplement pour obtenir une paix très profitable et des cantonnements, tout en lui refusant officiellement la possibilité de la paix et de la guerre et le réservait pour terrifier et détruire l'État.

Ce passage comprend évidemment des accusations sans doute totalement fantaisistes, comme les intentions persécutrices d'Eucherius, uniquement placées là pour faire de Stilicon un personnage abominable. Mais la fin est plus intéressante, car elle paraît accréditer une autre version « officielle », orientale cette fois, que l'on pourrait faire remonter à l'été ou l'automne 397, et qui serait ensuite devenue la version « officielle » occidentale après la chute de Stilicon. Une confirmation de ce fait pourrait se lire dans la reprise de ces thèmes par Rutilius Namatianus en 417 dans l'invective contre Stilicon qui ouvre son livre 2 (*Redit.* 2, 40-60).
Pour Orose, Stilicon a dès ce moment utilisé Alaric pour sa propre politique et il a très bien pu pactiser avec lui, pour pouvoir éventuellement l'utiliser dans une opération ultérieure contre Constantinople. Mais un élément doit retenir ici notre attention, c'est l'incohérence de ce texte qui nous montre d'abord un Alaric simple et humble puis le fléau que l'on sait. Il semble qu'Orose ait –très malencontreusement il faut le dire- collé deux versions toutes deux en circulation, dont seule la première, le gentil Alaric, nous intéresse.
En effet, Eutrope, qui craint maintenant encore plus Stilicon qu'Alaric lui-même, tente par une nouvelle manœuvre de récupérer le Goth à son profit. Tandis que Stilicon rentre en Italie, peut-être de nouveau sur ordre exprès d'Arcadius, si l'on en croit ce que dit Claudien plus tard, Eutrope négocie avec Alaric et recentre sa politique contre Stilicon : Alaric devient *magister militiae per Illyricum* ce qui justifie sa présence dans l'Epire et Stilicon est déclaré par le sénat de Constantinople ennemi public. Il peut désormais être tué sans jugement et sans que son meurtrier encoure quelque sanction que ce soit. On est au début de l'automne 397.
Or le *Contre Rufin* sous sa forme actuelle a dû être récité dans l'été 397, à un moment où l'image de Stilicon est ternie par deux rumeurs persistantes qui se retrouvent dans les calomnies d'Orose : 1- il a outrepassé ses droits, en allant faire la police en orient alors que personne ne lui demandait rien ; 2- la fuite d'Alaric étant plus que louche, il a dû passer avec le Goth un accord secret, ce qui est un acte de haute trahison. Pour Claudien et son commanditaire, ressortir l'histoire de Rufin est une occasion de montrer qui est vraiment Stilicon et de ruiner ainsi, par l'exemple de sa conduite passée, les rumeurs qui le mettent en cause.

2-Le mécanisme de l'actualisation et la constitution d'un paradigme Rufin-Eutrope.

En effet, la préface du livre 2 indique clairement que ce texte ne peut pas avoir été créé avant la campagne de Grèce et le retour à Milan de Stilicon, qui est visiblement présent. Il y est en effet largement question des opérations contre les Goths en Grèce continentale et la présence du général se déduit de la fin où Mars-Stilicon se délasse à écouter la Piéride-Claudien :

Pandite defensum reduces Helicona sorores,
pandite. permissis iam licet ire choris.
nulla per Aonios hostilis bucina campos
carmina mugitu deteriore uetat.
tu quoque securis pulsa formidine Delphis
floribus ultorem, Delie, cinge tuum.
nullus Castalios latices et praescia fati
flumina polluto barbarus ore bibit.

Alpheus late rubuit Siculumque per aequor
sanguineas belli rettulit unda notas,
agnouitque nouos absens Arethusa triumphos
et Geticam sensit teste cruore necem.
inmensis, Stilicho, succedant otia curis
et nostrae patiens corda remitte lyrae,
nec pudeat longos interrupisse labores
et tenuem Musis constituisse moram.
fertur et indomitus tandem post proelia Mauors
lassa per Odrysias fundere membra niues,
oblitusque sui posita clementior hasta
Pieriis aures pacificare modis.
Ouvrez l'Hélicon protégé, ô soeurs qui revenez,
ouvrez et que nos chœurs aient le droit d'y aller.
Nulle trompette hostile aux terres d'Aonie
d'un beuglement mauvais ne vient troubler le chant
Et toi, maintenant que, de Delphes en paix, l'effroi est écarté,
de fleurs, dieu de Délos, couronne ton vengeur.
Aux eaux de Castalie, au fleuve qui connaît d'avance le destin
ne boira nul barbare à la gueule souillée.
L'Alphée là-bas est rouge et la mer de Sicile
a rapporté les traces d'une guerre sanglante,
Aréthuse a appris les triomphes nouveaux bien qu'elle fût absente,
le sang a témoigné du massacre des Goths.
Qu'à ces soins sans limite, ô Stilicon, succède à présent le repos
accepte notre lyre pour détendre ton cœur.
Ne rougis pas, dans de si grands travaux, d'avoir fait une pause
et d'avoir ménagé un instant pour les Muses.
On dit que même Mars, l'indomptable, finit après la guerre
par reposer son corps sur les neiges Odryses
oublieux de lui-même, il devint moins violent et déposa sa lance
pour du chant des Piérides apaiser son oreille.

L'ambiguïté de ce texte est en elle-même intéressante. En effet, si la mention de Delphes libérée des Goths renvoie bien aux opérations de 397, le thème répond de façon extrêmement logique à la préface du premier livre où il s'agissait évidemment de Rufin, nouveau serpent Python. Il se crée donc une sorte de brouillage entre la référence intra-textuelle, Delphes = Python = Rufin, et la référence extra-textuelle, la lutte contre Rufin = les opérations de 397. Or la portée de cet élément est essentielle pour ce qui fait le cœur de l'argumentation du livre 2 et de la critique de Rufin. En effet, la stratégie supposée de Rufin est de se maintenir au pouvoir en affaiblissant, par l'entrée massive des barbares dans l'empire, les possibilités de l'empêcher de nuire (2, 11-28) :

haec etiam secum : 'quanam ratione tuebor
spem uitae fragilem ? qua tot depellere fluctus
arte queam ? premor hinc odiis, hinc milite cingor.
heu quid agam ? non arma mihi, non principis ullus
auxiliatur amor. matura pericula surgunt ;
undique et inpositi radiant ceruicibus enses.
quid restat nisi cuncta nouo confundere luctu
insontesque meae populos miscere ruinae ?
euerso iuuat orbe mori : solacia leto
exitium commune dabit nec territus ante
discedam : cum luce simul linquenda potestas.'
Haec fatus, uentis ueluti si frena remittat
Aeolus, abrupto gentes sic obice fudit
laxauitque uiam bellis et, ne qua maneret
immunis regio, cladem diuisit in orbem
disposuitque nefas. alii per terga ferocis
Danubii solidata ruunt expertaque remos
frangunt stagna rotis ;
et même il se disait : « par quel moyen garder
un frêle espoir de vivre ? Et par quelle manœuvre
repousser un tel flot ? C'est la haine ici qui menace, là la troupe me cerne.
Hélas que vais-je faire ? Je ne suis pas armé, aucun prince ne m'aime
et ne pourra m'aider. De toute part se dressent

des périls immédiats et sur mon cou placées des épées resplendissent.
Que reste-t-il, sinon de tout jeter dans un trouble nouveau
et mêler à ma chute des peuples innocents ?
La mort me sera douce si l'univers périt : et le trépas commun
consolera ma fin ; avant d'y arriver je n'aurai nulle crainte
et ne partirai pas : ce n'est qu'avec le jour qu'il faut abandonner le pouvoir qu'on détient. »
Il dit et semblable à Eole quand il lâche la bride des vents,
il abat la barrière et fait se déverser les nations barbares
aux guerres ouvre la porte, et de peur qu'il reste encore
quelque région intacte, diffuse le désastre à travers tout le monde
agençant bien son crime. Sur l'échine figée du Danube cruel
certains peuples se ruent, et brisent de leurs roues
les étendues gelées habituées aux rames.

Cette vision grandiose de Rufin, ouvrant les vannes à des flots de barbares, est évidemment exagérée, mais l'attitude du ministre avait, selon Zosime, considérablement compliqué en 395 la lutte contre les barbares (5, 5, 4 et 6-7) :

&Antéioxow dèe pµasin &enhbréuneto toµiw &enantéioiw, a&utèo ponhréiaw &éorganon &évn. Toµuton =arméodion oµ=iw &eboéuleto = Roufµinow e=urèvn &anyéupaton kayéisthsi tµhw = Elléadow, =éetoimon &eyéelvn toµiw &epioµusi barbéaroiw poiµhsai tèhn a&utµhw &apévleian, Gerontéi°v tèhn &en Yermopéulaiw paradoèuw fulakéhn, =uphrethsoméen°v taµiw a&utoµu katèa tµhw politeéiaw &ennoéiaiw....[&Aléarixow] géenomenow dèe Yermopulµvn plhséion &éepempe léayr°a prèow &Antéioxon tèon &anyéupaton kaèi Geréontion tèon &efesthkéota tµ°h Yermopulµvn fulakµ°h toèuw tèhn &éefodon &aggeloµuntaw. Kaèi =èo mèen &apexévrei metèa tµvn fuléakvn, &endidoèuw &eleuyéeran kaèi &akévluton tèhn &epèi tèhn = Elléada péarodon toµiw barbéaroiw.

Antiochos tirait vanité de tout ce qui est contraire à la morale, c'était une sorte de génie du mal. Le trouvant parfait pour ce qu'il voulait, Rufin en fait le proconsul de Grèce, voulant qu'il soit prêt pour l'attaque des barbares à faire la ruine du pays, ayant confié à Gérontios la garde des Thermopyles, se mettant à la disposition de leurs desseins contre l'État... Alaric s'étant approché des Thermopyles envoya des messagers secrets à Antiochos, le proconsul, et à Gérontios, le préposé à la garde des Thermopyles, pour leur annoncer son arrivée. L'un se replia avec les gardes, laissant libre et sans entrave le passage en Grèce des barbares.
Cette analyse ne peut que remonter à de la propagande hostile à Rufin, sans nul doute répandue après sa mort, mais elle permet à Claudien de souligner un fait essentiel pour lui. Ce sont les Orientaux qui, en 395, ont pactisé avec les barbares et non Stilicon. Or, ce qui s'est produit lors de la campagne ratée de 397 ressemble trop aux erreurs de 395 pour qu'on ne puisse y voir les mêmes causes. Derrière l'échec de Stilicon, qui aboutit à la fuite d'Alaric, il faut voir la main de l'Orient et d'Eutrope, ainsi que le dira ouvertement le *De Bello Getico*.
Encore une fois, évidemment, ni l'assertion de Claudien s'appliquant à Rufin, ni son actualisation insinuante appliquée à Eutrope ne sont dénués de fondements objectifs. En effet, au moment où, Stilicon ayant quitté la Grèce pour l'Italie, Claudien met la dernière main à son texte, le bruit de négociations entre Eutrope et Alaric a dû arriver en Italie, en même temps que les manœuvres d'Eutrope pour faire mettre Stilicon hors la loi. Quelques semaines, voire peut-être quelques jours après, Eutrope donnera en un sens raison à Claudien en faisant d'Alaric son Maître de la Milice en Illyrie et de Stilicon un ennemi public.
Or c'est précisément la position de faiblesse de Stilicon qui motive cette réaction du général et de son parti. Comme on dit aujourd'hui, il est grillé en Orient, mais l'Occident, loin des théâtres d'opérations et globalement loyal à Honorius et à son régent, a besoin d'une vision rassurante de son homme fort, dont des bruits insistants (dont nous retrouvons l'écho chez les historiens) soulignent les difficultés en Grèce. De plus, bien des nobles romains se souviennent sans nul doute, à l'image de Rutilius Namatianus vingt ans plus tard, que Stilicon n'est qu'à moitié romain. Il est donc d'emblée sans doute plus suspect qu'un autre. Il faut donc graver dans le marbre des *gesta Stiliconis* qui interdisent à qui que ce soit de douter du régent. C'est ce que va lui donner Claudien.

Dès le début, l'autorité de Stilicon sur les deux parties de l'empire est affirmée, ce qui est une manière de détruire par avance toute démarche hostile émanant d'Eutrope, comme cela rendait nulle toute démarche émanant de Rufin (2, 4-6) :

iamque tuis, Stilicho, Romana potentia curis
et rerum commissus apex, tibi credita fratrum
utraque maiestas geminaeque exercitus aulae.
Et dès lors, Stilicon, la puissance romaine revenait à tes soins
et le pouvoir suprême, et l'on t'avait confié la double majesté
des frères empereurs et les armées qui servent pour l'une et l'autre cour.

Ce rappel liminaire justifiait déjà l'intervention de 395, mais plus encore celle de 397, où le poète a intérêt à montrer qu'Arcadius est victime et non acteur des événements d'Orient. Il est donc essentiel de le montrer manipulé par ses ministres qui le guident en fonction de leurs propres intérêts. Or l'argumentation que Claudien prête à Rufin est bien celle d'une séparation stricte de l'empire, d'une division insupportable de l'*orbis romanus* entre deux frères qui seraient désormais concurrents. Contre cette partition, le seul rempart est la prétention de Stilicon à gouverner la totalité des forces de l'empire. C'est donc cela que le discours de Rufin conteste prioritairement au nom du pouvoir légitime d'Arcadius (2, 154-168) :

.....regit Italiam Libyamque coercet ;
Hispanis Gallisque iubet ; non orbita solis,
non illum natura capit. quascumque parauit
hic Augustus opes et quas post bella recepit,
solus habet, possessa semel nec reddere curat.
scilicet ille quidem tranquilla pace fruetur,
nos premet obsidio ? quid partem inuadere temptat ?
deserat lllyricos fines ; Eoa remittat
agmina ; fraternas ex aequo diuidat hastas,
nec sceptri fueris tantum, sed militis heres.
quod si dissimulas nostrae succurrere morti
nec prohibere paras, Manes et sidera testor :
haec ceruix non sola cadet ; miscebitur alter
sanguis ; nec Stygias ferar incomitatus ad umbras
nec mea securus ridebit funera uictor !"
haec ubi, dictatur facinus missusque repente
qui ferat extortas inuito principe uoces.
.....il règne sur l'Italie, gouverne la Libye,
aux Espagnes et aux Gaules il commande ; ni le cours du soleil
ni la nature même ne peuvent l'arrêter, tout ce qu'ici Auguste
a préparé de forces et tout ce qu'il reçut, les guerres achevées,
il en est le seul maître, et n'a cure de rendre ce qu'il s'est arrogé.
Sans doute il jouira d'une tranquille paix,
serons-nous son otage ? Que tente-t-il d'envahir ton domaine ?
qu'il laisse l'Illyrie ; qu'il renvoie les soldats
qui viennent d'Orient ; qu'il rende à chaque frère part égale des troupes,
ne sois pas seulement d'un sceptre l'héritier, mais aussi d'une armée.
Et si tu n'as garde de nous porter secours dans ce mortel péril
et ne l'arrêtes pas, j'en atteste les Mânes et les astres du ciel :
ma tête ne sera pas la seule à tomber ; on y verra mêlé
le sang de quelqu'un d'autre ; au Styx je n'irai pas privé de compagnie :
ma mort ne fera pas rire en paix mon vainqueur !"
Il dit et le crime est dicté, aussitôt il envoie
un messager porter l'ordre extorqué au prince malgré lui.

En faisant du ministre indigne un manipulateur du prince et même une menace pour Arcadius, Claudien invite ses contemporains à lire les présentes menées d'Eutrope dans le même sens. Condamner Stilicon, ou le faire condamner par le sénat de Constantinople, c'est en fait pour le prince oriental se priver de son meilleur soutien et se livrer pieds et poings liés au digne successeur de l'infâme Rufin. L'argument vaut d'ailleurs d'autant plus si Stilicon commence à faire répandre l'idée qu'il a laissé partir Alaric -en 397 comme en 395-, sur un ordre extorqué par Eutrope à Arcadius, ce qui sera la version officielle en 401. Or la délibération que Claudien fait tenir à Stilicon au moment où il reçoit l'ordre absurde de Rufin est une

excellente défense du général, respectueux des lois plus même que de la plus élémentaire logique militaire (2, 199-219) :

.....dubios anceps sententia uoluit
euentus, peragat pugnas an fortia coepta
deserat. Illyricis ardet succurrere damnis :
praeceptis obstare timet. reuerentia frangit
uirtutis stimulos : hinc publica commoda suadent,
hinc metus inuidiae. tandem indignatus ad astra
extollit palmas et ab imo pectore fatur :
'Numina Romanis necdum satiata ruinis,
si iuuat imperium penitus de stirpe reuelli,
uno si placuit deleri saecula lapsu,
si piget humani generis, prorumpat in arua
libertas effrena maris, uel limite iusto
deuius errantes Phaethon confundat habenas.
cur per Rufinum geritur ? procumbere mundum
hoc auctore pudet. mediis reuocamur ab armis
(pro dolor !) et strictos deponere cogimur enses.
uos, arsurae urbes perituraque moenia, testor :
cedo equidem et miserum permitto casibus orbem.
flectite signa, duces. redeat iam miles Eous.
parendum. taceant litui. prohibete sagittas.
parcite contiguo -Rufinus praecipit !- hosti.'
.....son esprit hésita tournant et retournant, sans trancher,
les issues : irait-t-il jusqu'au bout de sa lutte, abandonnerait-il
ses travaux de héros ? Il brûle de secourir l'Illyrie dévastée :
mais craint de se dresser face aux ordres reçus : d'un côté c'est le bien de l'État qui le pousse
de l'autre c'est la peur de paraître ambitieux. À la fin indigné il lève vers les astres
ses mains et du tréfonds de son coeur parle ainsi :
« Dieux qui n'avez point assez des désastres romains,
si vous avez plaisir à ruiner cet empire jusqu'en ses fondements,
si vous avez choisi de détruire des siècles en une seule ruine,
si vous avez assez de la race des hommes, que bondisse sur terre
une mer débridée, ou bien que Phaéton s'égarant en chemin
hors des bornes fixées laisse mêler ses rênes.
Pourquoi prendre Rufin pour cause de ces maux ? Sous ce criminel-là
le monde de sa ruine ne peut qu'être honteux. Du milieu du combat on nous rappelle
(quelle souffrance hélas !) et on nous fait poser des fers déjà tirés.
Vous, villes qui allez être la proie des flammes, remparts prêts à tomber, je vous prends à témoin :
j'obéïs, il est vrai, en livrant aux désastres un monde infortuné.
Capitaines, retraite ! que le soldat d'Orient retourne en son foyer.
Il nous faut obéïr. Trompettes, taisez-vous. Archers baissez vos flèches.
Epargnez l'ennemi -ainsi le veut Rufin- même à notre portée. »

Comment imaginer qu'un général si respectueux des lois, mêmes les plus imbéciles, en 395, puisse, un an et demi après, se mettre hors la loi, comme le prétend l'Orient ? N'est-ce pas plutôt celui qui s'entend maintenant avec le pire ennemi de Rome, qui reproduit la fraternisation de Rufin, Eutrope négociant avec Alaric, qui viole toutes les lois ? D'ailleurs, l'armée de Stilicon, qui le supplie de passer outre et de tomber dans l'illégalité pour se défaire d'Alaric, cette armée qui a pour son chef une affection totale et une totale abnégation, est faite de tout ce que l'empire compte de forces vives. Elle est la voix du droit et de la romanité, unie dans un attachement à Rome qui passe par un amour sans borne pour Stilicon le vrai romain (2, 235-239 et 246-251) :

.....semperne Getis discordia nostra
proderit ? en iterum belli ciuilis imago !
quid consanguineas acies, quid diuidis olim
concordes aquilas ? non dissociabile corpus
coniunctumque sumus. te quo libet ire sequemur.
.../...
et quocumque loco Stilicho tentoria figet,
haec patria est.' Dux inde uetat : 'desistite, quaeso,
atque auidam differte manum. cadat iste minacis
inuidiae cumulus. non est uictoria tanti

ut uidear uicisse mihi. uos, fida iuuentus,
ite, mei quondam socii.'
.....Toujours de nos discordes les Goths
auront profit ? Encore le fantôme des guerres civiles !
Que viens-tu diviser des rangs de même sang, des aigles qui jadis
se sont bien entendus ? Non nous ne sommes pas un corps que l'on démembre
nous sommes tous unis ; où tu voudras aller, là tous nous te suivrons.
.../...
en quelque lieu où Stilicon aura dressé sa tente,
là est notre patrie". Mais le chef les fait taire : « arrêtez, je vous prie,
et à vos bras avides imposez un répit. Que s'écroulent les haines
et les menaces que vous amassez. Non je n'accorde pas tel prix à la victoire
que l'on puisse penser que j'ai vaincu pour moi. Et, vous, loyaux jeunes héros,
allez, vous qui jusqu'à ce jour fûtes mes camarades ».

La mention, par les troupes mêmes, de la guerre civile comme horizon possible pour rétablir le bon droit est repoussée avec horreur par Stilicon, dans la plus pure logique romaine. De fait, le général ne combat jamais pour lui, mais pour ceux dont il est le mandataire, ici le prince. Céder aux soldats et tenter l'aventure personnelle, même pour le bien de l'empire, c'est céder à la *discordia ciuilis*. Là où les soldats montrent un amour aveugle de leur chef, le Stilicon de Claudien oppose la loi, certes injuste, mais intangible. Si c'est là l'acte d'un ennemi public, d'un successeur de Catilina ou de Spartacus, c'est au public du panégyrique qu'il convient d'en décider.

*

* *

On voit donc bien ici que le texte déborde largement de son propos et se construit entièrement sur une double perspective, qui est en réalité la clé de sa stratégie manipulatrice. Parler ouvertement des faits très graves pour Stilicon qui se déroulent en Orient en 397 eût été difficile sans impliquer directement Arcadius et Eutrope et se montrer ainsi séditieux. Le jeu était plus délicat et plus complexe : il fallait parler des faits de 397, sans jamais les nommer, de manière à pouvoir se défendre d'en avoir parlé, mais de telle sorte que tout le monde comprenne que ce que l'on racontait, les événements de 395, n'avait d'autre but que d'aider à lire dans le bon sens les faits immédiatement contemporains. C'est là un premier niveau de lecture, celui que je nommerais le niveau de l'esquive.
Mais il y en a un autre que j'appellerai le niveau de la contre-attaque, et qui se présente ici comme un échafaudage à deux étages. Il s'agit tout d'abord de discréditer les ministres orientaux, personnages parés de tous les vices que la xénophobie viscérale des Latins prête aux *graeculi*, même si d'ailleurs -mais cela n'arrête pas Claudien- Rufin est gaulois : la cour d'Arcadius est donc présentée comme le repaire d'êtres fourbes, cruels, cupides et malfaisants, qui ruinent l'empire en tentant de s'enrichir personnellement et de se pousser jusqu'à l'empire. Au contraire, l'Occident est peuplé de généraux vertueux, de soldats virils certes dans leurs revendications, mais soumis et intègres, de sénateurs généreux qui arment pour défendre l'Orient le ban et l'arrière-ban des provinces ; il est la parfaite illustration de ce que nos versions latines appellent la « Vertu des vieux Romains ». On voit bien comment le discours idéologique se greffe sur des préjugés que Claudien, lui-même d'origine orientale, puisqu'il est né à Alexandrie, sait parfaitement exploiter : le Grec est depuis Juvénal vil, fourbe, intrigant et immonde, tout ce qui trempe dans l'univers des Grecs est soumis à leur influence délétère. Et Arcadius ? Claudien se garde bien de s'en prendre à lui, vertueux jeune homme, lumière de l'empire jetée au milieu de ce panier de crabes. Et cela est parfaitement habile : qu'Arcadius déteste son frère et Stilicon, c'est à peu près certain ; que Stilicon le lui rende bien, cela ne fait guère de doute, mais le véritable homme d'État n'a cure de ses sentiments personnels : mis en place par Théodose pour veiller sur les deux frères, il veille avec loyauté et indulgence sur le frère oriental, comme sur son protégé occidental.

Plus largement encore –et c'est là que le poème cesse d'être purement idéologique pour atteindre à une vraie grandeur-, l'idée même d'empire ne peut subsister que dans la forme reçue de Théodose. Par souci de loyauté dynastique, certes, mais pas seulement. Car l'empire est le seul mode de gouvernement juste et conforme à l'ordre même de l'univers et des dieux : les autres formes de pouvoir ne sont que chaos, désordre et barbarie, un trouble du cosmos, comme l'ignoble Rufin, vomi par les Enfers. Or la stabilité de l'empire ne peut reposer, dans une période trop souvent marquée par des usurpations, que sur les figures dynastiques. D'ailleurs malgré leur très jeune âge, nul n'a contesté le pouvoir à Honorius et Arcadius, et, si Honorius doit faire face à plusieurs usurpations, c'est uniquement en raison de sa parfaite et absolue incompétence, contrebalancée d'ailleurs par des qualités humaines certaines, mais sans la moindre efficacité. À sa mort pourtant, comme à celle de son frère, la dynastie continuera sans heurts : Arcadius en 408 est remplacé par Théodose II, son fils qui n'a que dix ans ; quand Honorius meurt à son tour, en 423, la situation est plus complexe, mais l'Orient finit sans trop de peine par imposer son neveu, Valentinien III, qui n'a que six ans. La race des Théodoses continue ainsi à régner sans trop de contestation, assurant cette continuité dynastique qui assure un minimum de paix civile. Claudien a bien senti ce poids de la dynastie, mais, là aussi, il faut bien voir ce que son discours possède d'ambigu.
En effet, on l'a dit, Honorius règne mais ne gouverne pas. Arcadius, caractère aussi timoré que son frère, n'est pas un homme d'État, le presque moine Théodose II et l'absurde Valentinien III non plus. La continuité est donc plus symbolique que politique, elle est dans l'ordre de la nature du pouvoir, non de son exercice. Car les vrais princes sont Stilicon et les ministres de l'Orient, avant que ce soient les Maîtres des Milices. La place que Claudien donne ici à Stilicon en est le signe, comme elle est aussi le signe que le poète tend sans cesse à articuler la *Real-politik* à la théologie symbolique de l'empire éternel.

Bureau Bruno

« J'y étais, moi. J'ai vécu ça, moi »

Se rendre témoignage à soi-même pendant la Grande Guerre

Évoquant les lettres de soldats de la Grande Guerre, Maurice Genevoix écrit :
« Un besoin de vérité les contraignait à écrire, un besoin de mesurer entière la réalité formidable à quoi ils venaient d'échapper, de se répéter à eux-mêmes : 'J'y étais, moi. J'ai vécu ça, moi… Et me voici, moi toujours.' » (Genevoix M., *Les Eparges*, 616).
L'auteur met l'accent ici sur une dimension peu étudiée du témoignage, habituellement conçu comme souci ou obligation de rapporter auprès de ses semblables des faits qui se sont produits loin d'eux, de leur donner les moyens de les connaître et, dans des situations d'exception (caractère invraisemblable, inimaginable, de l'événement ; incrédulité de l'auditeur) d'attester, pour autrui, de la réalité de ce qui a eu lieu. Ce qui frappe dans les propos de Genevoix est l'insistance sur le rapport de soi à soi, l'accent mis sur l'importance du témoignage pour le témoin lui-même.
On se place ici en deça du souci d'informer l'arrière de la violence inédite de l'événement (le « tout petit corps fragile de l'homme »[1] face à l'entrée de la révolution industrielle sur le champ de bataille ; l'ouverture d'une ère de la « brutalisation » des conflits (Mosse G. L., 1990) ; la mort de masse). Tout se passe comme si, avant même de pouvoir en faire part à autrui, le témoin devait d'abord s'assurer, en lui donnant consistance par l'écriture, non seulement de la réalité de ce qui a eu lieu — la guerre étant fréquemment qualifiée de « délire » —, mais de sa propre présence à l'événement : « **J'**ai vécu ça, **moi** ».

Dominé par un inconcevable univers de violence et de menace, témoin, comme le dit Joseph Jolinon, « d'une guerre si infiniment diverse, contradictoire d'une saison à l'autre […], d'une heure à l'autre », telle enfin que l'on n'ose plus se permettre « ni de la définir, ni d'en limiter les accidents, les impressions, les réactions humainement possibles », le combattant écrit précisément pour donner une évidence à des faits, des impressions, des sensations qu'il éprouve souvent comme irréels.
Le carnet de guerre du peintre André Masson s'ouvre ainsi de la façon suivante :
« Un personnage du *Voyage en Orient* de Hermann Hesse parle à un ami de cette réalité dont le souvenir est des plus *intenses* et des plus *vivants* et cependant c'est 'comme si ces choses s'étaient passées sur une autre planète, dans un autre millénaire…' » — Je connais cela, répond son interlocuteur. Ah ! que je connais bien cela ! Voyez-vous, la même chose exactement m'est arrivée avec l'expérience de la guerre. Je croyais l'avoir vécue à fond, l'avoir observée d'un œil aigu, j'étais plein d'images à en éclater — la bande du film dans mon cerveau semblait avoir des milliers de kilomètres — mais lorsque je m'assis à ma table, sur une chaise, sous un toit, une plume à la main, alors les forêts et les villages rasés, les tremblements de terre sous les feux roulants, le magma de boue et de grandeur, de peur et d'héroïsme, de corps déchiquetés, de crainte de la mort et d'humour macabre — tout cela était — indiciblement – comme le délire d'un autre monde.
« Vous savez que j'ai fini par écrire mon livre de guerre et aujourd'hui on le lit et on en parle beaucoup. Mais voyez-vous : je ne crois pas que dix livres de cette sorte, fussent-ils dix fois meilleurs et plus pénétrants que le mien, puissent donner au lecteur le mieux disposé une idée quelconque de la guerre, si le lecteur ne l'a pas lui-même vécue. Même parmi ceux qui l'ont 'faite', il s'en faut de beaucoup que tous l'aient vécue. » (Masson A., 1974, 53-54. C'est moi qui souligne).
C'est ce décalage entre « faire » la guerre et la « vivre », entre l'« action » — souvent passivement menée, nombre de soldats disant agir en automates — et la constitution de cette action en expérience

[1] Pour reprendre la célèbre expression de Walter Benjamin, 1983.

advenue à soi-même qu'interroge l'écriture du témoin. Non seulement qu'elle interroge mais que, dans son mouvement même, elle révèle : c'est en se mettant à écrire ses souvenirs, pourtant « intenses » et « vivants », que le témoin doute de leur réalité, doute d'avoir été présent aux événements (or c'est ce qu'on exige de tout témoin, et qui légitime son récit), événements si inconcevables qu'il semblent s'être passés dans des lieux et des temps non-humains. Simultanément, l'écriture permet de se redonner consistance, de reconnaître l'expérience comme sienne, de se la réapproprier.

Le délai entre l'événement et l'écriture de l'événement n'est pas seul en cause dans le trouble du témoin. Certes, nombre de combattants disent l'importance de noter au plus vite leurs impressions pour en garder la trace, la mémoire tendant à éroder très rapidement les aspects les plus douloureux de l'épreuve : « est-ce que maintenant tu te vois sous un *vrai* bombardement ? avec un *vrai* trac ? jamais de la vie. Personne ne sait plus ce qu'est la souffrance et la peur quand c'est passé » déclare un soldat dans la tranchée, alors que la guerre n'est pas même achevée (Pézard A., 1918, 180). Aussi beaucoup disent-ils leur hâte à écrire, sans parfois même se soucier de la lisibilité de leurs notes : c'est en effet la matérialité elle-même d'une graphie bousculée, saccadée qui, « comme les ondulations d'un sismographe enregistrant un tremblement de terre » (Jünger E., 1932, 13), attestera de la violence de ce qui fut subi.
C'est au moment même de l'épreuve que les capacités d'appréhension, d'élaboration du témoin étant débordées, des sensations, des impressions sont enregistrées, imprimées (souvent profondément), mais dans une quasi absence à soi. Témoin oculaire d'un pilonnage lointain, André Pézard dit ainsi la difficulté lorsqu'on se trouve au sein même de la déflagration et du chaos, à adhérer à l'événement, à le constituer en expérience « vécue », pour reprendre les termes de la citation de Masson :
« Comment comprendront-ils [les soldats pilonnés] que leur corps et leur esprit ont subi ces choses-là ? Est-il possible que nous ayons passé nous-mêmes des heures pareilles ? » (Pézard A., 1918, 177).
Dès que le sujet cesse d'être soumis à des conditions inhumaines et se remet à penser, il peine en effet à reconnaître ses sensations ou perceptions comme siennes :
« Maintenant que la chaleur de la lutte s'est éteinte, ce chaos de terre et de pierres sous un ciel aussi morne paraît absurde. La pensée ne sent plus aucun rapport entre cela, qui ne ressemble à rien, et nous, qui avons vu tant de choses au cours de notre vie. » (Pézard A., 1918, 96)
Même témoignage chez Elie Faure, qui note, après une attaque au gaz :
« Les nègres, que je revois, rient […]. Ils ne comprenaient pas tout à l'heure, ils ne comprennent pas maintenant. Ni pourquoi il y a du brouillard vert dans ce pays. […] Maintenant, et tout à l'heure, suis-je, étais-je plus avancé qu'eux ? » (Faure E.., 1917, 132)

La défaillance du sujet se traduit dans la fréquente régie donnée, plutôt qu'aux êtres, aux matières, aux choses — en 14, le combat s'est fait la plupart du temps non entre des hommes mais entre des armes, comme en témoigne l'expression récurrente de « duel d'artillerie » —. Au mieux, la vie de la conscience semble tout entière tournée vers le souci de la survie, l'attention aux sensations corporelles, à la détresse de corps exposés à des pilonnages incessants d'une violence inouïe : « Nous sommes bousculés, nous cédons, écrit Genevoix. Et tout doucement une impression naît en moi, s'affirmant jusqu'à m'accabler : je nous sens petits en face de cette force. » *(*Genevoix M., *Sous Verdun*, 25). Le même auteur ne cesse ainsi d'insister sur la démesure entre la puissance des armes employées et celle des corps humains, que les obus dispersent comme de « la poussière » (Genevoix M., *Sous Verdun*, 33). Sous le bombardement, Elie Faure, lui, s'assimile à un insecte qui verrait l'ombre d'un talon fondre sur lui.
Même lorsque le soldat redevient actif, dans l'assaut des tranchées ennemies, il reste perçu comme une chair fragile, désarmée :
« cela semble d'une telle futilité, cette frêle ligne d'hommes qui va vers ce grand espace nu, et qui avance si lentement, si lentement… […] Ce serait horrible à voir si on arrivait à se persuader que c'est vrai. » (Fauconnier H., 1998, 119).

Aussi, le sujet ne réussit-il parfois plus à se poser face à la chose. Il est, avec une rare violence, envahi par elle, confondu avec elle :
« Ma tête est une marmite et mes pensées s'éparpillent comme des schrapnells » (Fauconnier H., 1998, 70).

« J'ai dormi, malgré le canon dont j'entends, dont je sens le bruit dans mon sommeil, comme s'il était au centre de moi-même et que les parois de mon être fussent l'acier de l'engin. » (Faure E., 1917, 131).
L'anéantissement de soi peut se dire dans des formes plus radicales encore :
« C'est un bouleversement si incommensurable, un retranchement si total, une nouveauté si absolue, que cela semble trop puissant pour entrer d'abord dans des yeux familiers. Je ne sais pas, je ne peux pas. Ce vide m'écrase » (Pézard A., 1918, 315).
Ces notations disent la tentative désespérée de résister à ce qui excède les capacités d'appréhension, dans le maintien d'une conscience se posant face à la chose. Mais c'est cet effort lui-même pour continuer à penser l'impensable – le « vide » — qui exténue le sujet.

Parfois, enfin, ce qui est perçu est tellement insoutenable que le regard se déplace ailleurs, s'éloigne, s'évade vers d'autres régions. Ce sont les paysages, si fréquemment décrits dans la correspondance du peintre E.E. Lemercier, paysages dont l'étrange beauté forme un contrepoint avec la « la navrance des spectacles (…) des villages anéantis » (52). Tout se passe comme s'il y avait une scission de l'être, divisé en un moi exposé, menacé et un moi détaché du premier, tentant de regarder les choses, les décors, de façon désintéressée, ou du moins en conservant une certaine sensibilité optique, celle d'avant la barbarie. Ainsi, cet extrait où l'auteur détourne son regard des terres désastrées :
« Aujourd'hui, nous vivons dans le plus intime et délicat paysage de Corot.
De la grange où nous avons établi notre avant-poste, je vois d'abord la route avec les flaques d'eau qu'a laissée la pluie. Ensuite des souches d'arbres, puis, après un pré, une ligne de saules […]. Au fond, quelques maisons se voilent d'une brume légère […] **Qui croirait qu'en tournant la tête, il n'y a plus rien qu'incendie et décombres ! »** (Lemercier E.-E., 1916, 37-38. C'est moi qui souligne).
Chez Genevoix, même tentative de s'abstraire de ce qui fait, pour lui, la matière même de la guerre (la terre, la boue) :
« Sur ce versant, les taillis étalent leur pullulement, dominés par les grands arbres qui se haussent d'un jet au-dessus de cette cohue moutonnante, pour épanouir leur tête au libre espace. Le soleil qui décline épand une nappe de rayons fauves qui font plus rousses les feuilles des hautes branches. Et tandis qu'oppresse ma poitrine l'odeur grasse des bois qui touchent la terre, des bois glauques qui plongent leurs racines à même l'humus noir, mes yeux ne se lassent point, avant que la nuit éteigne les couleurs, de contempler les bois qui touchent le ciel, les bois légers qui frémissent à la lumière et que fait splendides, au crépuscule, ce ruissellement d'or automnal ». (Genevoix M., *Sous Verdun*, 133)
On se défend ici de l'assaut de l'odeur (qui attire dangereusement vers le bas, vers la terre et les morts) par un effort d'élévation, en se concentrant sur la vue, et en orientant ses regards vers le haut, vers un univers lumineux, sans pesanteur.
Notons que dans ces moments où l'attention peut accueillir des impressions la détournant du souci élémentaire de la survie, il y a comme un réenchantement de la langue elle-même, un bonheur à écrire, à préciser la matière de la perception, manifeste dans l'extrait suivant dans la profusion des adjectifs, dans le plaisir des comparaisons, dans l'élan donné au rythme de la phrase :
« J'approchais de nos tranchées […] regardant les ronds de soleil trembler sur la mousse, lorsqu'un son étrange m'a cloué sur place. C'était un chant léger, aérien, transparent comme le ciel d'où ses ondes venaient vibrer jusqu'à nous. Il avait des ailes ce chant ; il planait très haut […]. Il y avait des moments où il semblait s'éloigner, faiblissant, perceptible à peine ; puis il reprenait, plus net, toujours limpide et presque immatériel. Un souffle de vent s'enfla, courut sur les feuillages ; et avec lui volèrent jusqu'à nous, très vite avant de s'être dispersés à l'étendue, quelques tintements bien détachés qui firent battre mon cœur à coups violents : c'étaient les cloches d'un village qui sonnaient. Et **je restai là, immobile, écoutant la chanson des cloches éparses sur ces bois où des hommes s'épiaient les uns les autres, jour et nuit, et cherchaient à s'entretuer**. »(*Sous Verdun,* 134. C'est moi qui souligne)
On songe ici au sociologue Robert Hertz (auteur du célèbre essai « Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort »), tué le 13 avril 1915, qui consacra les derniers mois de sa vie à recueillir, dans les tranchées, les dictons populaires sur les chants des oiseaux :
« Je t'envoie, écrit-il à sa femme un mois avant sa mort, un supplément à ma collection de dictons… J'ai eu particulièrement du plaisir à recueillir les discours des oiseaux […]. Tous ces discours viennent des vieux ; c'est une science traditionnelle qui malheureusement ne se transmet plus.

L'enfant (et l'adulte) s'y exerçaient à reconnaître et à reproduire le rythme et le ton des chants […]. Même mes grands enfants d'ici prennent un plaisir très vif à se rappeler ces 'discours'. […] J'espère compléter mon petit recueil ; il m'a fait passer plus d'un moment agréable au cours de ces longues heures de 'travail de nuit' ou bien **nous a distraits du bruit des obus** dans nos petites huttes à la lisière des bois : c'est peut-être tout leur intérêt. » (Hertz R., 1970, XVI-XVII. C'est moi qui souligne)

Dans les écrits de guerre du peintre Franz Marc, enfin, la tension est permanente entre l'immersion dans une réalité qu'il perçoit avec une rare acuité et le désir de voir ce qu'il appelle l'esprit des choses, ce qui se trouverait « derrière elles », « derrière la guerre », et qui permettrait de s'en abstraire :
« les 'événements' bouchent mon horizon. On ne parvient pas à surmonter l''action' pour voir l'esprit des choses. En tout cas, la guerre ne fait pas de moi un naturaliste, au contraire, je sens l'esprit qui plane si fortement au-dessus des batailles, l'esprit omniprésent derrière chaque balle tirée, que le réel, le matériel, disparaît tout à fait. Les batailles, les blessures, tous les mouvements produisent un tel effet […] d'irréalité, comme s'ils signifiaient tout autre chose que ce que disent leurs noms. » (Franz M., 1920, 15-16)
Ses aphorismes de guerre décrivent avec plus de précision encore cet effort d'abstraction :
« Dès les premiers instants de la guerre, l'ensemble de mes réflexions s'était concentré sur la tentative d'isoler du vacarme déferlant l'esprit du moment. Je me bouchai les oreilles et cherchai à voir par derrière le fantôme de la guerre. Tous les signes de la guerre luttèrent contre moi. Son visage m'aveuglait quel que fût l'endroit où je regardai. Le penseur fuit le visage des choses, puisqu'elles ne sont jamais ce qu'elles paraissent être. » (Marc F., 1978, 14)[2]

Écrire sa défaillance

Malgré le voile qui, devant l'excès de sensations, peur ou effroi, se fait devant la conscience, malgré les constantes chutes hors de soi (sous les bombardements d'une violence inouïe, dans les assauts des tranchées ennemies, dont peu reviennent vivants, enfin dans les visions insoutenables de masses de corps suppliciés), le témoin ne renonce pas à écrire : « j'ai noté, écrit Roland Dorgelès, mes impressions d'objet vivant qu'on va broyer, de bête qui tremble, de cible humaine » (Dorgelès R., 1949, 21).
Il cherche au contraire, pour ne pas être séparé de soi, à rester au plus près de cette expérience du choc et de l'étrangeté, de la paralysie de la pensée. Ainsi, cet effort, dans le texte suivant d'André Masson, pour définir l'épreuve la plus commune du soldat et la moins facile à tenir sous la dépendance de la parole, celle de la peur. De fait, peu de combattants osent (ou peuvent) parler de la peur[3], qui touche au plus profond, au « plus secret » (Genevoix M., *Les Eparges*, 533) d'eux-mêmes.

« Le rideau de fond du 'théâtre de la guerre', c'est la peur.
À l'approche de la ligne de feu, souveraine, elle apparaît.
Les visages deviennent gris – de la couleur de la cendre.
La lueur des tirs déjà annoncée au loin se précise. Plus un seul mot (sauf les ordres) n'est prononcé.

[2] On pourrait tenter ici un rapprochement, certes inattendu, avec E. Jünger. Jünger ne cherche pas à voir « l'esprit des choses », que la guerre nous masquerait, mais voit dans la guerre non sa barbarie mais la fermentation d'une vie nouvelle. Dans *Le boqueteau 125*, sa pensée s'échappe ainsi constamment du présent.

[3] Wilfred R. Bion dit ainsi l'impossibilité d'avouer sa peur « sans être coupable de répandre l'inquiétude et le découragement », si bien que « l'on se sentait totalement seul en compagnie d'une foule de robots dépourvus de pensées, de machines dépourvues d'humanité. La solitude était intense ». Le seul dépositaire possible de cette peur est le carnet, à savoir un double de soi-même. (213)

Une odeur : 'l'air est plein d'un terrible alcool' n'est pas seulement une image, c'est une sensation éprouvée par tous : odeur presque enivrante, composée de pestilence marécageuse, de putréfaction, et de salpêtre (la poudre).
Cet effroi originel et unanime, il faut le maîtriser, et, dans la plupart des cas, l'immémorial 'baptême du feu' doit suffire. Mais dans cette grande peur jugulée se greffent des peurs individuelles – brèves et presque toujours maîtrisées elles aussi.
Le sentiment de panique dont l'origine est souvent si difficile à définir… » (Masson A., 1974, 65).

Si Masson choisit ici le mode impersonnel (comme pour s'abstraire de soi afin de mieux descendre en soi), la plus grande part des témoignages sont écrits à la première personne. D'où des effets troublants de non coïncidence entre le « je » de l'énoncé (un « je » évanoui ou hébété) et le « je » de l'énonciation, ce dernier s'érigeant en observateur de sa propre défaillance, dérobade ou dissolution.[4]
Tout se passe comme si l'on fabriquait, dans l'écriture, une sorte de jumeau qui serait son propre témoin, dont les capacités d'observation et de jugement seraient restées intactes. Ainsi ce bref compte rendu de la panique lors d'un bombardement chez Elie Faure :
« Tous crient, hurlent, battent des mains et agitent leur casque. Je fais comme eux. Je suis fou. »
Ou encore, le témoignage de Genevoix :
« J'armai mon revolver et continuai à avancer. Mais au lieu de marcher sans hâte, dans une complète possession de moi, je fonçai droit, d'un élan aveugle et fou. » (Genevoix M., *Sous Verdun*, 141).
Le mot « fou » cherche ici à dire à la fois le même que soi, et l'autre que soi.

Notons que ce sont également les moments de vacuité (dans l'attente, dans l'ennui), où le « je » devient apathique, anesthésié, comme mort, qui tentent d'être ressaisis dans l'écriture :
« Tout est vide. Je ne peux pas sentir autre chose, exprimer autre chose que cela. Tout ce qui emplit le monde, d'ordinaire, ce flux de sensations, de pensées et de souvenirs que charrie chaque seconde du temps, il n'y a plus rien, rien. Même pas la sensation creuse de l'attente ; ni l'angoisse, ni le désir obscur de ce qui pourrait advenir. Tout est insignifiant, n'existe plus : le monde est vide. » (Genevoix M., *Les Eparges*, 557)
Le « je » ne semble parfois plus pouvoir s'approcher que par la négation (au point que son discours peut rappeler, avec certes des différences importantes, ceux des malades atteints du délire des négations, convaincus qu'ils n'ont plus d'organes ou qu'ils sont morts)[5] : « Je ne sens même plus ma fatigue ; je ne redoute plus rien […]. Nulle violence ne me soulève, nulle houle de chagrin, nul sursaut d'indignation virile. […] Une froideur dure, une indifférence desséchée, pareille à une contracture de l'âme […]. Tout cela n'a pas de sens », écrit Genevoix, qui se demande comment il est parvenu à cet état de « fantôme lucide » (Genevoix M., *Les Eparges*, 596).

L'état d'hébétude, qui empêche d'écrire et de penser, est ainsi paradoxalement longuement décrit :
« Les jours me paraissent interminables et l'ensemble des jours s'enfuit sans que l'on sache comment. […]. Le mouvement me distrait […] et dès qu'il cesse et que je me retrouve avec moi-même, je m'abrutis dans le rêve. Je pense vaguement à cent choses à la fois et il me semble qu'elles m'intéressent à peine. Vous écrire ? J'essaye, et avant de commencer je me sens tout à coup comme découragé. Pourquoi ? Les longs crépuscules surtout sont perfides. On dirait que ma vie s'en va petit à petit avec la lumière. Je rentre, je me couche. J'ai l'impression de vivre des journées vides, fades et stériles. Le ciel est gris, il ne fait ni chaud ni froid. Je déteste ce temps sans caractère, qui a l'air de se désintéresser de tout. » (Fauconnier H., 1998, 174-175).

---

[4] Voir à ce propos Jenny L., 1997.
[5] À titre d'exemple, ces deux malades :
« elle a un trou entre les épaules, elle ne sent plus la nourriture descendre, cela tombe comme dans un puits. D'ailleurs elle n'a plus ses tripes. Il lui manque aussi un bout de fondement, elle n'a plus de cœur, plus d'ongle, plus de luette, plus d'amygdales » (178)
« Vous savez bien que je suis mort, que je suis noyé […]… ; ce n'est pas moi qui vous parle, c'est vous-même qui parlez en moi, je ne suis plus rien, je n'existe pas. » (194).
Cacho J., 1993.

L'impossible coïncidence du « je » de l'énoncé et du « je » de l'énonciation lorsque sont décrits les moments d'absence à soi, d'obscurcissement de la conscience, fait écho aux fréquentes expériences de dédoublement, voire de dépersonnalisation, où le soldat ne se reconnaît plus dans ses conduites, ses émotions, qui lui paraissent étrangères, et où, se sentant scindé entre un moi observant et un moi observé, il a le sentiment de ne plus être lui-même. Ainsi, chez Genevoix, ce passage où semblent se perdre non seulement le sentiment de soi mais aussi le sens du réel, de sa familiarité :
« Je ne réfléchis pas ; je n'éprouve rien. Seulement, je ne sens plus la fatigue fiévreuse des premiers jours. J'entends la fusillade tout près, des éclatements d'obus encore lointains. Je regarde, avec une curiosité presque détachée, les lignes de mitrailleurs bleues et rouges, qui avancent, avancent, comme collées au sol. Autour de moi, les avoines s'inclinent à peine sous la poussée d'un vent tiède et léger. Je me répète, avec une espèce de fierté : 'J'y suis ! J'y suis !' Et je m'étonne de voir les choses telles que je les vois d'ordinaire, d'entendre des coups de fusil qui ne sont que des coups de fusil. Il me semble, pourtant, que mon corps n'est plus le même, que je devrais éprouver des sensations autres, à travers d'autres organes. » (Genevoix M., *Sous Verdun*, 30).
Ou encore, cette sensation d'une séparation entre soi et son corps :
« Je suis dans cet état étrange qui fut le mien, pour la première fois, à Sommaisnes. Mes jambes se meuvent toutes seules, je me laisse marcher, sans réflexion, seulement avec la conscience de cette allégresse toute-puissante qui me ravit à moi-même et fait que je me regarde agir. » (Genevoix M., *Sous Verdun*, 39)
Dans une page du témoignage d'Elie Faure, enfin, s'entremêlent de façon troublante les « je vois » et les « je me vois », comme si l'auteur pouvait être à la fois immergé dans l'événement, et détaché de lui-même, s'observant comme s'il s'agissait d'un autre[6] :
« **Je vois** les conducteurs, le dos plié, disparaître dans la fumée, reparaître, ou bien un vide, là où étaient des fourragères et des hommes […]. **Me voici**, à plat ventre ou blotti au fond d'un trou d'obus sous le souffle violent qui vient, me relevant, me prosternant, essayant de calmer mon cœur précipité, me persuadant qu'il faut franchir la route à l'endroit même où la dernière salve a soulevé la terre (…). Je cours. J'y suis, dans la fumée bleuâtre qui sent l'acier chaud. Entre les deux talus à pic qu'il faut descendre et remonter […] un homme en deux morceaux. Je saute […]. Je remonte l'autre talus […]. Une autre salve arrive, je plonge, je me relève, je vole. Je saute dans un boyau, titubant de fatigue, d'anxiété, d'allégresse. […] **Je me vois** dans la plaine en feu, où des dépôts de poudre brûlent […]. Derrière moi, tout d'un coup des percutants tombent. » (Faure E., 1917, 124-125). C'est moi qui souligne).
Quelques lignes plus loin, l'auteur note :
« Toujours, quand un souffle m'a jeté à terre, sur le ventre, je songe, après l'éclatement, à me tourner sur le côté droit pour préserver le cœur, à allonger le bras pour défendre le thorax, à replier les jambes pour offrir moins de surface aux éclats qui pleuvent. Tout cela objectif, impersonnel, **comme s'il s'agissait d'un autre**. » (Faure E., 1917, 135. C'est moi qui souligne).
On atteint ici paradoxalement une forme d'impersonnalité, qui a sans doute des fins défensives, de protection du psychisme, mais qui objective la présence à l'événement.

L'inscription dans l'écriture permet au témoin de maîtriser son trouble, de parer précisément à cette perte du sentiment ou de la conscience de soi. Évoquant les paroles d'un blessé qui a été soumis à un choc violent, Genevoix écrit : « Il a besoin de dire la chose tout de suite, comme pour mieux en prendre conscience. » (Genevoix M., *Nuits de guerre*, 191)
Il y a dans ces textes un effort permanent pour, par l'usage des mots, opérer sur la substance du soi, créer, dans l'écriture, un mouvement où le sujet puisse se redonner consistance. Cet effort se marque, par exemple, dans l'extrait suivant de *L'Homme foudroyé* de Blaise Cendrars, par l'inscription répétitive d'un « j'ai vu », augmentée de la tournure d'insistance « de mes yeux » :
« Van Lees devait subir la mort la plus effroyable qu'il m'ait été donné d'observer sur un champ de bataille. En effet, comme nous partions à l'assaut, il fut emporté par un obus et j'ai vu, j'ai vu de mes yeux qui le suivaient en l'air, j'ai vu ce beau légionnaire être violé, fripé, sucé, et j'ai vu son pantalon

[6] Notons l'ambiguïté de ces « je me vois », dont on ne sait s'ils sont le fait d'une remémoration (l'auteur « se » voit sur l'écran de sa mémoire, comme on peut se voir dans un rêve) ou s'ils se réfèrent à une expérience explicite de dédoublement.

ensanglanté retomber *vide* sur le sol, alors que l'épouvantable cri de douleur que poussait cet homme assassiné en l'air […] retentissait plus formidable que l'explosion même de l'obus, et j'ai entendu ce cri qui durait encore alors que le corps volatilisé depuis un bon moment n'existait déjà plus. » (55). Incertain, le « je » peut se renforcer en un « moi », comme s'il fallait s'étendre pour englober la chose (le « ça » de la guerre) : « J'ai vécu ça, moi ». Notons ici que le redoublement de la première personne crée un effet ambigu : dans le même temps où il consolide le « je », le « moi » trahit sa fragilité, dit l'effort du sujet pour lutter contre la menace de son propre anéantissement. La suite du texte de Genevoix confirme ce souci : « Et me voici moi, toujours ». Le « moi » qui a « vécu » le choc prétend être le même qui parle à présent, être en quelque sorte resté intact, inchangé. L'activité n'est plus perçue comme étrangère au sujet, et l'écriture vient parer ici à la menace de la perte du sentiment de sa continuité, voire de son identité, j'y reviendrai.

L'écriture déborde ici les fonctions qu'on lui assigne habituellement — « la tendance à prendre des notes ne peut que favoriser le besoin d'observer, surtout dans ce milieu de guerre si étrange et tel qu'il n'existera que pendant quelques années », note Jünger (Jünger E., 1932, 69).—, fonctions que décrit si bien Kafka dans son *Journal* :

« Étrange et mystérieuse consolation que donne l'écriture, dangereuse peut-être, peut-être salvatrice : elle permet d'échapper à la mortelle alternance action-observation, action-observation, en créant une forme supérieure d'observation, une observation, non point plus précise, mais faite de plus haut »[7].

Écrire sur ces événements, en effet, c'est à la fois se remémorer, se revoir et donc éprouver la bienfaisante séparation d'avec l'individu exposé que l'on fut, mais aussi raviver ou rééprouver, voire mieux éprouver, l'impossibilité qui a saisi l'individu, au moment crucial et invivable, de coïncider avec lui-même. Ainsi, cet extrait du témoignage de Masson, significativement intitulé « épisode quasi somnanbulesque » :

« Souvenir (après l'incident), d'avoir involontairement suivi un détachement de mitrailleurs allant se poster plus loin – Je revois le dos et l'arme du dernier. Puis le noir. Marche en plein sommeil et le brusque réveil, seul, planté comme un pieu, sans fusil, devant ce que je suppose être les lignes allemandes. Confirmation de mon existence, du lieu où je devrais être, de mon absence d'armes, de la crainte d'être un déserteur sans le vouloir : tout cela en quelques secondes, et la fuite à perdre haleine vers nulle part, mon arrêt brusque devant les baïonnettes françaises hérissant un parapet » (Masson A., 1974, 67).

Comme le note Claude Mouchard dans une étude sur Chalamov se référant à une autre expérience extrême, celle des camps soviétiques, certaines impressions vécues dans une quasi absence ne semblent pouvoir réaffluer que sous l'effet de l'écriture. L'auteur cite, à ce propos, une réflexion frappante de Valéry : « la mémoire est utilisée bien souvent à percevoir pour la première fois des événements si brefs que la perception directe en a été quasi nulle ou inutilisable. » Assimilée au travail de la remémoration, l'écriture permet de vivre un événement passé (mais oublié ou « forclos ») comme actuel, comme si on le vivait, en effet, pour la première fois. Lorsque l'un de ses compagnons d'armes lui rappelle la façon dont il s'est conduit deux nuits auparavant, A. Pézard écrit ainsi :

« Je ne m'en souvenais plus du tout, de cette intervention bruyante. Je ne savais plus rien, je trouvais mon calme stupide et indifférent, je m'en voulais d'être resté si paisible après de telles heures ; je m'apercevais que tout le temps, même sous le feu, en secouant et en excitant les hommes, j'étais demeuré un peu lointain, froid pour mon compte comme un témoin curieux. Et tout d'un coup, en entendant parler de moi, qui ne me rappelais rien de moi, je me suis mis à larmoyer nerveusement. » (Pézard A., 1918, 107).

Notons que si l'écriture permet au témoin de retrouver son intégrité, de pacifier l'étranger qu'il sent porter en lui, et de faire retour à ce qu'on pourrait appeler un « état personnalisé » en réduisant la distance de soi à soi, elle reste un exercice périlleux. Moins parce qu'elle a un

[7] Cité par David C. , 1997, 14.

effet de reviviscence, de réactualisation, de l'épreuve douloureuse[8], que par le danger, en état de guerre, de continuer à penser. Sur le témoin-écrivain s'exerce en effet une double contrainte : lutter contre la destruction de la pensée **et** éviter de penser : « Il faudrait constamment ne pas chercher à comprendre […], cela est mauvais pour l'action, quand l'action c'est la guerre ». La pensée, qui conduit au désespoir ou à la révolte, est en effet une menace pour la survie : « ceux qui souffrent en réfléchissant, qui ne se résignent pas […] seront éliminés » (Pézard A., 1918, 214-277).
Aussi la tentation est-elle grande de s'engourdir, de ne plus penser. « Pourquoi me mettrais-je à penser ? » se demande Pézard, dont le texte ne cesse de tisser le souci de la vigilance et le désir permanent de fuguer dans le sommeil :
« je ne veux penser à rien, je ne veux pas reprendre conscience. On verra demain. » (Pézard A., 1918, 121)
Et ce sont ces bienfaisantes chutes dans le sommeil qui forment, dans le carnet de guerre de cet auteur, les principales césures du récit. Ne plus penser aboutit en effet au silence de l'écriture. Ce sont les blancs du témoignage de Pézard – les ellipses du sommeil —. C'est parfois, plus radicalement, la tentation de l'abandon du carnet :
« J'ai du mal, à présent, à continuer le carnet de route que j'avais commencé aux premiers temps de cette guerre immobile, en reprenant les notes hâtives que j'avais prises au jour le jour, en essayant — avec quel enthousiasme ! — de leur donner chaleur et vie. Je suis dans un de ces moments où l'on ne fait plus d'effort pour réfléchir, pas même pour voir. C'est une espèce d'abrutissement volontaire auquel on se condamne lâchement » (Genevoix M., *Les Eparges*, 505).

Cependant, l'écriture, la pensée restent généralement intensément investies, comme les dernières preuves de l'existence de soi[9]. Dans un moment précédant juste le sommeil, l'oubli de soi –
« Dormir… On peut dormir en refermant les yeux sur tout ce qu'on a été, sur tout ce qu'on se sent être encore, de toutes ses forces » (Genevoix M., *Les Eparges*, 548) —, Genevoix fait ainsi ces derniers gestes :
« Je prends un crayon dans ma poche, quelques feuillets dans mon liseur, et j'écris.
Peu de mots ; très peu ; rien que les mots nécessaires, ceux qu'il faut que j'aie écrits, quoi qu'il doive arriver demain. Je pense aux paroles que j'écris comme si je les prononçais. Je ne pense pas à demain : je suis seulement moi-même, de toutes mes forces. » (Genevoix M., *Les Eparges*, 547-548)
L'écriture n'est pas ici un simple exutoire[10]. S'il est certains soirs où, pour reprendre toujours les mots de Genevoix, les pensées « se bousculent et font mal », et où l'on souhaite les sortir de soi « une à une », ce n'est pas pour les expulser, s'en délivrer, mais pour « les regarder bien en face. » (Genevoix M., *Les Eparges*, 532)

Observer ses transformations intimes

[8] « Il y a du danger pour moi à traduire ça par des paroles : j'ai peur qu'alors cela ne s'enfle gigantesquement et qu'il ne soit plus possible d'en être le maître », Remarque E.R., 1928, 166. Ou Jean Guéhenno : « Me voici retombé dans ces histoires de sang… Je ne supporte pas d'y penser longtemps. Je suis dans un terrible et impossible sujet » (84).
[9] Elles n'ont évidemment pas cette unique fonction. L'étude des correspondances de guerre fait apparaître d'autres enjeux. Voir, à ce propos, Trevisan C., 2003b.
[10] Elle peut certes l'être. « Je me hâte de penser pour me hâter d'écrire, jamais je n'ai si pleinement senti qu'on écrit pour se soulager, pour vider son trop plein de vie, et non pour communiquer aux autres ce qu'on sent », écrit Elie Faure (144).
Ou encore, Maurice Genevoix : « Je sais que Le Labousse a écrit d'un élan un long récit fiévreux, heurté, l'écrasement d'un poste de secours, au village, par un gros obus de rupture. Je l'ai lu : c'est une sorte de cri trop longtemps contenu ? Maintenant qu'il l'a poussé, Le Labousse semble revivre », *Les Eparges*, 616.

L'écriture permet également de tenir un registre des états de son âme, d'observer ses transformations intimes, afin de ne pas être séparé de soi-même, même si l'on ne cesse de prendre la mesure de sa propre étrangeté grandissante, dans cette guerre définie par Jünger lui-même comme « une catastrophe dont personne n'était le maître et qui bouleversait chacun […] au plus intime de lui-même qu'il le voulût ou non. » (Jünger E., 1932, 9). Dans les textes se mêlent ainsi la conscience d'une profonde altération de son être et la tentative de lier, relier, ses différents états.

Cette attention à ne pas perdre le contact avec soi, à ne pas perdre le fil, pourrait-on dire, est manifeste dans le souci de tenir un carnet au jour le jour, parfois heure par heure ou d'écrire une lettre (parfois plusieurs) chaque jour. « Tu peux suivre par mes lettres mes différents états durant ces dix-neuf mois de campagne » écrit ainsi F. Léger à son ami Louis Poughon (53). C'est en effet d'abord dans un certain rapport au temps – dont il ne faut pas laisser se déchirer la trame, comme en témoigne notamment l'attention à réparer, après-coup, des oublis, à combler des lacunes —, dans un certain rapport à la mémoire que se réassure la continuité de la personne, toujours menacée de se disperser et de se désagréger en sensations isolées, dans une série de présents dissociés. Avant de monter une nouvelle fois en ligne, Genevoix note ainsi :

« Je me suis battu autrefois : j'étais à Rembercourt, à Sommaisnes. Je me rappelle les grands bois de Septsarges emplis de soleil lourd et d'ombre, les obus qui fracassaient les arbres […] …Ce sont de lointains souvenirs, fragmentaires, détachés de moi ; autant que cette pierre des Eparges contre laquelle vient de buter mon pied. Encore puis-je ramasser cette pierre, en sentir sous mes doigts la rudesse, froide et mouillée de boue jaunâtre. Je ne suis plus cet homme aux jambes lourdes qui marche lentement sur la pente, d'un pas qui s'enfonce et fatigue dans l'épaisseur gluante de la boue. Je ne me rappelle plus qui j'étais il y a seulement une heure ; je ne sais pas qui je serai dans une heure. » (Genevoix M. *Les Eparges*, 552)

Ce présent altère la possibilité de s'inscrire dans une temporalité, et de ressaisir l'expérience comme une étape dans un devenir[11] :

« Voilà quatre heures que nous sommes bombardés. (…) Pour peu qu'on cesse de bavarder, on ne se retrouve plus dans sa cervelle. On ne s'étonne même plus de ces conditions de vie artificielles, à peu près injustifiables, qui ne ressemblent à rien de notre vie et de nos pensées d'autrefois ; que rien sur terre ne pouvait faire attendre. Nous ne faisons rien, ici ; au milieu d'un désordre inguérissable, nous attendons sans rien pouvoir, sans rien imaginer, sans rien espérer, la fin de quelque chose que l'on nous a dit d'endurer ! Nous sommes là, voilà tout. Nous *sommes*, tout court, sans heure et sans lieu humains. » (Pézard A., 1918, 293)

Englué dans le présent — « Nous sommes inertes ; nous vivons juste assez pour durer. Nous ne prévoyons plus ; nous ne nous souvenons plus » (*Les Eparges*, 635) —, le soldat ne peut ni se projeter dans l'avenir, ni retrouver ses assises dans la remémoration du passé, le monde antérieur à la fracture de la guerre étant devenu quasiment inaccessible :

« J'essaie de réatteindre d'anciens souvenirs, les images d'autres printemps qui me remplirent, naguère, d'une folie enivrée. Il me semble que je soulève des voiles lourds, lourds, une espèce de chape aux plis de plomb, et quand j'arrive à ce passé dont j'espérais je ne sais quel encouragement, quelle émotion renouvelée, c'est comme si je feuilletais un catalogue glacé, un herbier, si tu veux, dont les plantes n'ont plus ni couleur ni parfum. L'huile pesante de l'ennui élargit sa tache jusqu'au fond des temps. Ce que j'ai été, après ce que je suis, tombe au morne puits sans fond » (Boasson M., 1926, 312).

Surtout, le combattant a le sentiment d'être peu à peu retranché de l'humanité, confiant à l'écriture cette désagrégation :

[11] C'est ce que tentent néanmoins certains auteurs, tel Jünger, qui s'efforce de donner un sens à la guerre : révélation d'une réalité surhumaine et avènement de temps et d'hommes nouveaux.

« Je suis changé terriblement. Je voudrais ne rien te dire de l'horrible lassitude que la guerre a engendrée en moi, mais tu m'y forces. Je suis comme écrasé, comme diminué […] je suis pauvre et nu… […] à force d'émotions démesurées, d'expériences disproportionnées à la résistance humaine […] quelque chose se détraque […] une déchéance générale… […] Je suis un homme aplati ». (Boasson M., 1926, 127-128)

Et, ces mots d'un autre combattant, s'adressant en 1917 à sa jeune fiancée :

« C'est effrayant de dépendre autant que cela du milieu où l'on est. Mady, ce n'est pas un être humain que tu vas épouser. […] je suis tantôt une bête, tantôt une plante, tantôt un minéral, jamais un être humain » (Fauconnier H., 234)[12].

Ces deux derniers exemples sont extraits de lettres, l'adresse à un autre resté, à l'arrière, intact et préservé, permettant, malgré le contenu de la lettre, d'éphémères et fragiles retrouvailles avec d'anciens aspects de soi. Ces retrouvailles n'impliquent pas un déni de la nouvelle identité. Se sentant chuter hors de l'humain, désespérant parfois de pouvoir redevenir un homme[13], le soldat tente, dans son écriture, de décrire au plus près l'ébranlement de son sentiment d'identité, aussi douloureux et déroutant soit-il. Blaise Cendrars convoque ainsi, pour décrire ces métamorphoses, les métaphores à la fois de la souillure, de la blessure et de la maladie, condensation se résolvant dans l'image d'un repli définitif du visage :

« en moins de trois mois, les premières horreurs de la guerre avaient déjà marqué nombre d'adolescents de flétrissures pires que des plaies béantes ou que des cicatrices, et j'avais vu plus d'un visage parmi mes jeunes camarades se fermer comme un masque sur un intolérable, un douloureux secret (je n'avais d'ailleurs qu'à m'interroger moi-même pour savoir que mon cœur n'était plus qu'un petit tas de cendres sous lequel deux, trois braises couvaient qui allaient se consumant tout en me faisant un mal mortel). »[14]

L'atteinte au sentiment d'identité se marque dans des troubles de la reconnaissance de soi :

« Nous ne nous reconnaissons plus » est un leitmotiv des témoignages :

« Je regarde […]. C'est nous, nous, nous, cela ! » (Pézard A., 1918, 106).

Cependant, loin de se dissocier, d'expulser hors de soi sa part entamée par la guerre – sous la forme d'un « ce n'est pas moi qui ai fait, subi, cela »[15] — , le témoin tente, par de fréquents

---

[12] On songe ici à la réponse que fait Kafka à une lettre de son éditeur lui reprochant le caractère pénible du récit de *La Métamorphose* (publié pendant la guerre, en 1915) :

« Votre critique de ce caractère pénible rejoint tout à fait ma propre opinion […]. J'ajouterai simplement que mon écrit n'est pas le seul à être pénible ; en général toute l'époque où nous vivons et le temps que j'ai vécu en particulier étaient également très pénibles », cité dans *La métamorphose et autres récits*, 213.

[13] « Pitié pour nos soldats qui sont morts ! Pitié pour nous vivants qui étions près d'eux, pour nous qui nous battrons demain, nous qui mourrons, qui souffrirons dans nos chairs mutiles ! Pitié pour nous, forçats de guerre qui *n'avions pas voulu cela*, pour nous qui étions des hommes et qui désespérons de jamais le redevenir ! », Genevoix M., *La Boue*, 468.

Voir, à ce sujet, Trevisan C., 2001, notamment le chapitre « Le Survivant ».

[14] Cité par Cendrars M., 1985, 412.

[15] On sait combien il est, par exemple, difficile d'avouer qu'on a tué. Il faudra ainsi attendre 1949 pour que Genevoix rétablisse un épisode qu'il avait censuré dans une réimpression de *Sous Verdun*, épisode où il dit, assez brutalement, avoir abattu trois fantassins allemands : « à chacun, […] j'ai tiré une balle de revolver dans la tête ou dans le dos. Ils se sont effondrés avec le même cri étranglé. ». Genevoix annote ce passage de la façon suivante : « ç'a été la première occasion […] où j'ai senti en tant que telles la présence et la vie des hommes sur qui je tirais. Heureusement, ces occasions étaient rares : et lorsqu'elles survenaient, elles n'admettaient guère qu'un réflexe à défaut de retour sur soi-même : il s'agissait de tuer ou d'être tué. Lors d'une réimpression de ce livre j'avais supprimé ce passage : c'est une indication quant à ces « retours sur soi-même » qui devaient fatalement se produire. Je le rétablis aujourd'hui, tenant pour un manque d'honnêteté l'omission volontaire d'un des épisodes de guerre qui m'ont le plus profondément secoué et qui ont marqué ma mémoire d'une empreinte jamais effacée », (44).

autoportraits, aussi inquiétants, blessants soient-ils (en ce qu'ils portent atteinte à l'image de soi), d'assumer sa nouvelle identité. Cet effort passe, chez Genevoix, par un travail très précis, entêté, sur le motif de la boue – le livre III de *Ceux de 14* est, du reste, intitulé « La Boue » — L'ébranlement de l'identité intime se dit en effet ici sous la forme de la transformation de soi en un être de boue :

« Un artilleur m'a croisé. En me saluant, il m'a regardé, comme s'il n'eût pas vu déjà tous mes frères descendus des Eparges. Mais j'étais seul sur le chemin, et la boue dont j'étais vêtu, toute la boue des Eparges ne se cramponnait plus qu'à moi.

Je n'ai compris cela que longtemps après, lorsque j'ai revu comme en songe l'expression qu'avait eue les yeux de l'artilleur. » (Genevoix M., *Les Eparges*, 505)

Cette boue devient le signe distinctif de la nouvelle identité :

« Mes vêtements englués de boue, les bandes molletières qui broient mes jambes, mes chaussures brûlées et raidies, les courroies de mon équipement, est-ce que tout cela maintenant ne fait pas partie de ma souffrance ? Cela colle à moi. » (*Sous Verdun*, 73)

L'écriture cherche ici à matérialiser, donner une forme à cet autre qu'on porte en soi. L'affrontement à l'atteinte au sentiment de soi passe enfin par de fréquents retours sur son apathie, son incompréhensible insensibilité face à la « mort des autres », pour reprendre un titre de Guéhenno. « C'est la première fois que je vois un cadavre, écrit A. Pézard. Je trouve mon calme affreux. » (Pézard A., 1918, 65) L'auto-observation permet ici une paradoxale reviviscence de la vie émotive, et de retrouver des affects « normaux », ceux de l'humanité commune.

Faire le deuil de soi-même

Permettant une ressaisie du moi par lui-même, le témoignage de guerre peut être lu comme l'expression d'un « souci de soi », jusque dans les formes-limites que sont ces textes si singuliers où, dans l'imminence de la mort, le combattant fait en quelque sorte le deuil de soi-même[16]. Il ne s'agit pas ici de tenir le registre des modifications de son être intime, mais de fixer une image de soi, proposer un dernier autoportrait. Ces écrits ultimes, testamentaires, prennent la plupart du temps, en 14, la forme d'une « dernière lettre », dernier message envoyé à l'arrière – à ses proches — par celui qui va mourir. Dans ces lettres, l'auteur rappelle les liens qui l'ont constitué, de quoi son existence a été faite, et tente de donner un sens à sa mort[17] : « Je m'en vais pour la plus belle cause : pour qu'en France on ait encore le droit d'aimer » écrit un soldat tombé le 16 juin 1915 (la lettre est datée du 14 juin). « Je te demande, écrit un autre soldat, de vivre pour élever mon fils en homme de cœur et donne-lui une instruction assez forte […]. Et surtout tu lui diras, quand il sera grand, que son père est mort pour lui ou tout au moins pour une cause qui doit lui servir à lui et à toutes les générations à venir. » (*La dernière lettre écrite par des soldats français tombés au champ d'honneur*, 1922, 30)

Notons que cette mort peut être perçue de façon très concrète, certains combattants indiquant le lieu où ils souhaiteraient être enterrés :

« Je laisse ma femme libre de disposer de mon corps comme elle l'entendra. J'aurais voulu reposer parmi mes hommes, mais je n'ose lui demander ce dernier sacrifice et la laisse libre de me faire inhumer à Reims dans notre caveau. » (*La dernière lettre écrite par des soldats français tombés au champ d'honneur*, 1922, 36)

Ou, cette autre lettre :

---

[16] Voir Trevisan C. , 2003b.

[17] Je me suis appuyée, pour l'étude de ce corpus de dernières lettres, sur l'analyse que fait Michel Borwicz d'autres « écrits ultimes », ceux des condamnés à mort sous l'occupation nazie.

« Je tiendrai à ce que mon corps ou les débris de mon corps soit transportés dans le petit cimetière de Jardres, près de ceux qui me furent chers, et que l'on dépose sur ma tombe les fleurs que je préfère. Mais je tomberai peut-être entre les lignes, où les rats et les corbeaux se disputeront mes dépouilles, alors je serai enfoui dans la fosse commune. » (*La dernière lettre écrite par des soldats français tombés au champ d'honneur*, 1922, 51)

La lettre joue le rôle d'un passage, d'une transition, entre l'état de vivant et celui de souvenir : « Je veux que l'on pense quelquefois à moi comme l'on pense à un ami qui voulait vivre et qui maudit cette guerre qui m'a fauché avant de connaître la vie, en pleine santé et en pleine force. » (*La dernière lettre écrite par des soldats français tombés au champ d'honneur*, 1922, 51)

La dernière lettre conduit à assimiler le travail de l'écriture à ce que Michel de M'uzan appelle le « travail du trépas », travail psychique que doit accomplir celui qui va mourir. De M'uzan note que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, alors que les liens qui attachent le mourant aux autres sont sur le point de se défaire, le futur mort surinvestit ces liens, et ses objets d'amour « car ceux-ci sont indispensables à son dernier effort pour assimiler tout ce qui n'a pu l'être […] comme s'il tentait de se mettre complètement au monde avant de disparaître. » (185)

Moins spectaculaires mais plus troublantes que ces dernières lettres sont les correspondances où l'auteur habitue peu à peu l'autre à le percevoir comme un fantôme, comme un souvenir, le spectacle permanent de la mort du semblable contraignant à se considérer soi-même comme déjà mort. « Je voudrais que songeant à moi, vous évoquiez ces gens qui avaient tout quitté, que leurs proches ne connaissaient plus qu'en souvenir, et dont ils disaient : « Nous avons un frère qui, voici bien des années, s'est retiré du monde, nous ne savons ce qu'il est devenu » écrit Eugène-Emmanuel Lemercier à sa mère en janvier 1915 (106). Le 11 février de la même année, dans l'imminence de l'attaque, il écrit :

« Laissez toute espérance humaine. Cherchez autre chose […]. Pour moi, je ne me sens pas digne ces jours-ci d'être autre chose qu'un souvenir. J'ai tenté de ramasser des fleurs dans la boue. Gardez-les en souvenir de moi. » (128)

Il meurt le 6 avril 1915, écrivant le même jour une dernière lettre :

« Chère mère bien-aimée, à midi, nous voici sur l'extrême position d'attente. Je t'envoie tout mon amour. Quoi qu'il arrive, la vie aura eu de la beauté. » (164)

Il s'agit ici non seulement de conjurer la menace d'une mort solitaire – le sujet s'assiste lui-même virtuellement dans son agonie, veille sur lui-même comme sur un autre —, mais aussi, en quelque sorte, de pouvoir être soi jusque dans la mort. On songe ici à Rilke : « O Seigneur, fais à chacun le don de sa propre mort »[18].

Lecteur de soi-même

Si la fabrique d'un jumeau témoin de soi dans l'écriture permet d'éprouver, comme on l'a vu plus haut, l'apaisante séparation d'avec l'être que l'on est ou que l'on fut — exposé, menacé, hébété[19] —, l'écrit constitue aussi un abri où s'héberger, une sorte de coffret où se déposeraient les archives du moi[20]. Il s'agit non seulement de fixer des pensées, des impressions, mouvantes, éphémères, inédites

[18] Ce vers est cité par Jean Améry dans *Par-delà le crime et le châtiment*, dans un passage où l'auteur dit combien – à la différence de ce qu'ont pu vivre les combattants de la Grande Guerre – il était impossible, pour le déporté des camps d'extermination nazis, de donner un quelconque sens à sa mort – et encore moins, d'en avoir une « approche esthétique ». « Pour le dire de manière concise et banale, écrit-il, ce qui préoccupait l'homme d'esprit exactement comme son camarade non intellectuel, ce n'était pas la mort, mais *la manière de mourir* ; ainsi tout le problème se ramenait-il à quelques considérations extrêmement concrètes », (44).

[19] « Ce sera une belle chose, écrit E. Jünger, que de feuilleter tous mes souvenirs dans le calme d'une de ces heures paisibles que nous ne pouvons même plus imaginer maintenant », 13.

[20] J'emprunte cette expression, mais en la détournant de son sens, au titre du numéro 13 de la revue *Sociétés et représentations*, « Histoire et archives de soi », CREDHESS, 2002. Les articles recueillis dans ce très beau numéro mettent en effet l'accent sur l'intérêt pour les historiens et les sociologues

(si fréquentes dans cet état exceptionnel), mais de conserver des traces de soi qui risquent de disparaître dans l'amnésie, dans l'oubli, ou dans la tendance à déréaliser le passé.

En se relisant, le témoin éprouve comme une scission de son être, tout en s'efforçant de se reconnaître dans ce qu'il a été, de coïncider avec lui-même. Le dispositif adopté par Bion dans son commentaire de son propre carnet de guerre est ici particulièrement intéressant : il fait dialoguer le jeune homme qu'il fut (auteur du carnet, qu'il désigne par son nom propre, Bion) et l'adulte qu'il est devenu (nommé « Moi-même »). Le « je » se scinde, et la distance ne cesse de varier entre les deux « moi ». Soit on accuse la différence : « je ne me suis jamais remis d'avoir survécu à la bataille d'Amiens. Le plus gros de ce qui me déplaît chez vous semble provenir de là » déclare à « Moi-même » le jeune Bion (Bion W. R., 1999, 219). Soit, à l'inverse, on tente une formation de compromis entre les deux personnes : « Vous êtes ce que je suis devenu après avoir survécu » (Bion W. R., 1999, 220). Dans son commentaire de l'immense entreprise de Jean Norton Cru — l'enquête la plus massive et la plus méticuleuse qui ait été tentée sur les témoignages de la Grande Guerre[21] —, Renaud Dulong note ainsi que, pour Cru, le témoin ne remplit sa mission que s'il rend compatible cet événement inimaginable qu'est la guerre avec l'environnement ordinaire du lecteur. Il doit « permettre à l'événement d'habiter notre terre » (Hannah Arendt, *Crise la culture*). Il semble que c'est d'abord lui-même que le témoin doit convaincre qu'aussi monstrueux et inconcevable cet événement ait-il été, il fut possible, humain, sien. Ainsi, ces propos étonnants de Pézard :

« On peut la trouver longue et ignoble, et stupide, la guerre. Il n'empêche qu'on l'a *voulue*, un jour, la première fois, en sachant pourquoi et malgré quoi. On s'en souvient à peine et sans s'en douter. C'est ça qui nous empêche d'être des salauds, quoi que nous fassions. Et puis, cette ignoble chose, c'est **nous qui la faisons, c'est notre chose**. » (Pézard A., 1918, 181. C'est moi qui souligne).

Il semble que l'écriture favorise cette appropriation de l'expérience, de même qu'elle permet au sujet de reconnaître qu'il est devenu autre que ce qu'il était tout en maintenant le sens de son identité. Dans les dernières lignes de son témoignage, Masson se remémore ainsi cette injonction qu'on lui fit au moment de son départ pour le front : « Oubliez ceux que vous avez laissés à l'arrière, oubliez jusqu'à votre nom, vous n'êtes qu'une poussière d'hommes ».

« Une 'poussière' a du mal à redevenir un homme », écrit Masson au sortir de sa guerre : « Il fallut de longs mois avant que 'je revienne à *moi*', en prenant cette expression dans sa plénitude.

Ce *moi* avait été saccagé. Pour toujours. » (Masson A., 1974, 100)

Être témoin de soi dans l'écriture permet d'éviter la séparation d'avec soi-même tout en prenant acte de cette séparation malgré tout (suis-je bien le même, moi qui étais là-bas, qui ai écrit cela, et moi qui me relis ?) Cette complexité du rapport de soi à soi préfigure la difficulté du témoin lorsqu'il s'adressera à d'autres : affirmer qu'on se reconnaît dans ce temps passé, que chacun veut que l'on sache que c'est bien le même homme qui a vécu cela et qui vous parle maintenant, faire accepter à l'autre une expérience dont il ne veut rien savoir parce qu'il craint qu'elle ne le sépare radicalement de vous, comme le note Robert Antelme dans *L'Espèce humaine*. Ou que cette expérience ne sépare radicalement de soi, pourrait-on rajouter : « J'ai juré, écrit J. N. Cru, de ne jamais laisser mon imagination […] faire de mon moi d'après-guerre le calomniateur de mon ancien moi de combattant. »[22]

Avant d'être témoin devant d'autres, le sujet semble d'abord être seul face à une réalité dirimante ou à ses souvenirs, semble d'abord se rendre témoignage à lui-même, pour reprendre l'énigmatique expression de l'Évangile de Jean.

(chapitre de l'ouvrage collectif *Témoignage et trauma, Implications psychanalytiques*, dirigé par Jean-François Chiantaretto, Dunod, coll. Inconscient et culture, 2004)

---

de travailler sur des archives privées, et non sur les fonctions psychiques du témoignage pour le témoin lui-même.

[21] Voir Trevisan C. , 2003a.

[22] Cité par Rousseau F. , 2003, 55.

Trevisan Carina

Bibliographie

Ouvrages

Améry J. - 1966, *Par-delà le crime et le châtiment, Essai pour surmonter l'insurmontable*, Paris, Actes Sud, (1995)
Antelme R. - 1957, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, (1995)
Bion W. R. - 1999, *Mémoires de guerre, Juin 1917-Janvier 1919*, Larmor-Plage, Editions du Hublot
Boasson M. - 1926, *Au soir d'un monde. Lettres de guerres (16 avril 1915-27 avril 1918)*, Plon, Paris, Plon
Borwicz M. - 1973, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1945)*, Paris, Folio, (1996)
Cacho J., 1993 - *Le délire des négations*, Paris, éd. De l'Association freudienne internationale
Cendrars B. - 1945, *L'Homme foudroyé, Œuvres complètes*, 5, (1960)
Cendrars M. - 1985, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland
Collectif : 1922, *La dernière lettre écrite par des soldats français tombés au champ d'honneur*, Paris, Flammarion
De M'Uzan M. - 1983, *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard
Dorgelès R. - 1949, *Bleu horizon, Pages de la Grande Guerre*, Paris, Albin Michel
Dulong R. - 1998, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, éd. De l'EHESS
Fauconnier H. - 1998, *Lettres à Madeleine. 1914-1919*, Paris, Stock
Faure E. - 1917, *La Sainte Face, Œuvres complètes*, III, Paris, Jean-Jacques Pauvert, (1964)
Genevoix M. - 1949, *Ceux de 14*, Paris, Flammarion, (1990) [Comprend *Sous Verdun* (1916), *Nuits de guerre* (1916), *La Boue* (1921), *Les Eparges* (1923)]
Guéhenno J. - 1964, *La Mort des autres*, Paris, Grasset (1968)
Hertz R. - 1970, *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, PUF
Jenny L. - 1997, *L'expérience de la chute, De Montaigne à Michaux*, Paris, PUF
Jünger E. - 1932, *Le boqueteau 125, Chronique des combats de tranchée (1918)*, Paris, Payot (1995)
Kafka F. - 1997, *La métamorphose et autres récits*, Paris, Folio
Léger F. - 1997, *Une correspondance de guerre*, Paris, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou
Lemercier E.-E. - 1916, *Lettres d'un soldat (août 1914-avril 1915)*, Paris, Chapelot
Marc F. - 1920, *Lettres du front*, Paris, Fourbis (1996)
Marc F. - 1978, *Les cent aphorismes. La seconde vue*, Paris, Fourbis (1996)
Masson A. - 1974, *La Mémoire du monde*, Genève, Skira
Mosse G. L. - 1990, *De la grande guerre au totalitarisme, La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette Littératures, (1999)
Pézard A. - 1992, *Nous autres à Vauquois* (*1918*), Nancy, Presses universitaires de Nancy
Remarque E.-M. - 1928, *À l'Ouest rien de nouveau*, Paris, Stock, (1991)
Rousseau F. - 2003, *Le procès des témoins de la Grande Guerre, L'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil
Sociétés et représentations, « Histoire et archives de soi », n° 13, CREDHESS, 2002
Trevisan C. - 2001, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, PUF

Chapitres d'ouvrages

Benjamin W. – 1983, « Le narrateur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Essais 2, 1935-1940*., Paris, Denoël/Gonthier
David C. - 1997, Préface à *La métamorphose et autres récits*, Paris, Folio

Articles

Jolinon J. - 11 janvier 1930, « Témoins », *Les Nouvelles littéraires*
Le Goc-Diaz I. - 1988, « La dépersonnalisation », *Encyclopédie médico-chirurgicale*, Psychiatrie, 37 125 A, 6-1988
Mouchard C. – « Têtes chercheuses », *Villa Gillet*, Cahier n° 4, mai 1996
Trevisan C. - 2003a, « Jean Norton Cru, anatomie du témoignage », *Témoignage et écriture de l'histoire*, Décade de Cerisy 21-31 juillet 2001, (dir. J.F. Chiantaretto et R. Robin), Paris, L'Harmattan
Trevisan C. - 2003b, « Lettres de guerre », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, « La littérature des non-écrivains », avril-juin 2003, n° 2

Index des notions

Absence à soi, p. 4
Anéantissement de soi, p. 5
Anéantissement de soi, p. 13
Auto-observation, 11-12, 16, 20
Choc, p. 8
Dédoublement, p. 9, 11
Défaillance, p. 4, 8, 9
Délire des négations, p. 10
Dépersonnalisation, p. 4, 11
Deuil de soi, p. 21
Dissociation du moi, 19
Division du moi, p. 6, 11, 23
Écriture du témoignage, p. 1-3, 8-25
Expérience, p. 3, 24
Irréalité, p. 2
Jumeau, p. 9, 23
Mémoire, p. 17
Processus de défense, p. 6-8, 12
Réactusalisation, p. 13-14
Remémoration, p. 14
Sentiment de soi, p. 12, 20
Sentiment d'identité, p. 19, 20, 24
Témoin de soi, p. 2, 25
Travail du trépas, p. 22

LE MIROIR D'ORION
CHEZ QUELQUES MODERNES

Sur la scène mythologique, Orion est un héros à éclipses. Depuis l'Antiquité ses exploits ont suscité un intérêt remarquablement inconstant auprès des écrivains, des artistes ou de leurs commentateurs. Rien n'est moins linéaire que la fortune du chasseur géant depuis sa première apparition chez Homère sur le bouclier d'Achille. Pendant longtemps le contraste a même été extrême entre la beauté (souvent célébrée) de la constellation qui porte son nom et la figure d'Orion lui-même. Il suffit d'ouvrir une histoire de la mythologie antique pour constater que ce héros de second rang est très loin de bénéficier de la même attention qu'un Orphée, un Narcisse ou un Œdipe, auprès desquels il fait figure de petit-maître ou de parent pauvre. Plus qu'un acteur de premier plan, c'est un intermittent du spectacle mythologique, qui apparaît le plus souvent dans le cortège de Diane-Artémis, sa déesse de tutelle, mais, même à cet égard, il est plutôt moins reconnu qu'Actéon. Et son nom est incontestablement plus répandu que ses exploits.

Pour mesurer la place que la mythologie antique lui accorde si chichement, il suffit de consulter *Les Mythes grecs* de Robert Graves (1958) et surtout la monographie que lui a consacrée récemment (2004) Jean-Michel Renaud sous le titre *Le Mythe d'Orion. Sa signification, sa place parmi les autres mythes grecs et son apport à la connaissance de la mentalité antique*. Cette étude très érudite et très détaillée a été publiée à Liège et elle fait voir combien la présence d'Orion est sporadique dans les textes et, de surcroît, combien les mentions qu'on rencontre de lui sont le plus souvent allusives ou parcellaires. C'est ainsi qu'il n'est le héros d'aucune tragédie. Aucune œuvre ne porte son nom. Aucune ne fait de lui son personnage principal.

Cette étrange difficulté d'être a longtemps caractérisé le destin mythologique d'Orion. Elle a de quoi intriguer alors qu'il dispose, si l'on peut dire, de beaucoup de cordes à son arc : n'est-il pas présenté comme le plus bel homme au monde ? assurément le plus grand et le plus fort ? Incomparable chasseur, il ne craint pas de défier Artémis dans sa spécialité. Et il est aimé des femmes pour lesquelles il manifeste un penchant marqué, peu soucieux de délicatesse, il est vrai, mais la brutalité disqualifie rarement les héros de la mythologie.

En regard de cette fortune antique somme toute modeste et plutôt énigmatique, il est d'autant plus remarquable que, depuis le début du XX^{e} siècle, la légende d'Orion connaisse un regain d'intérêt très considérable. Considérable, ce regain l'est à la fois par son ampleur et par sa diversité puisque ce retour au chasseur géant se manifeste, avec force, non seulement chez les poètes et les écrivains, mais également chez les plasticiens, les musiciens et même les auteurs de BD. Devant un pareil contraste entre les deux destins d'Orion, plus encore que de renouvellement, on est tenté de parler d'une véritable renaissance, et l'on va voir que ce mot de renaissance est particulièrement en situation dans la légende du héros.

Comment comprendre ce resurgissement inattendu d'Orion parmi les modernes ? Pour l'interpréter, le mieux est de retracer tout d'abord les principaux épisodes de sa carrière mythologique traditionnelle en cherchant à déterminer ce qui, dans chacun des hauts faits de la légende, a pu suggérer un réemploi actualisé.

Un premier constat s'impose. Dans la destinée du héros, **tout va par trois**, *ses exploits*, *ses formes d'existence* et même *ses périodes de faveur*. Dans l'Antiquité gréco-latine, sa légende

s'organise autour de trois épisodes principaux, eux-mêmes sujets à variations[1]. Pour une description exhaustive, je renvoie à l'inventaire de Jean-Michel Renaud. Pour ma part, je m'en tiendrai aux versions pour ainsi dire les plus fécondes.

Trois mythèmes

1. Le premier des trois grands mythèmes touche à la naissance d'Orion. Et de cette naissance, je ne retiendrai ici que la version la plus insolite selon laquelle ce héros a la particularité d'être né sans mère et d'un père à l'identité incertaine.
Tout commence par la visite que trois dieux rendent incognito, en Béotie, à un éleveur d'abeilles, Hyriée, qui les reçoit avec une hospitalité si généreuse que ses visiteurs décident de l'en récompenser. Hyriée étant vieux, veuf et sans enfant, Zeus, Hermès et Poséidon s'emploient à y porter remède. Ils se mettent à uriner sur la peau du bœuf qu'il leur a sacrifié puis ils lui demandent de l'enterrer. Neuf mois plus tard naît un garçon auquel Hyriée donne le nom d'Orion qui, selon une des étymologies avancées, vient du grec *ouria*, « urine ».
« Fils d'une peau de bœuf et de trois immortels[2] » : c'est ainsi que Tristan Derème résumera joliment l'engendrement sans pareil du héros. Zeus, Hermès et Poséidon ont fait bénéficier leur fils commun des pouvoirs dont ils disposent sur les éléments et ils ont donc transmis à Orion une relation privilégiée à l'air, à la chaleur, au soleil et à la pluie. Rien d'étonnant si ce fils de trois pères dispose de pouvoirs exceptionnels. Il est remarquable toutefois qu'une génération aussi prestigieuse n'ait pas fait de lui un immortel puisqu'il mourra.
Selon une autre version de cette naissance, c'est peut-être Poséidon, dieu de l'eau, qui a uriné seul (ou qui, plus banalement, s'est uni à Euryalé pour l'engendrer), ce qui expliquerait les relations privilégiées que le héros entretient avec la mer dans laquelle sa taille gigantesque lui permet de marcher tout en gardant la tête hors de l'eau.

2. Le *deuxième mythème* regroupe les exploits d'Orion devenu grand et même très grand puisque, devenu géant, je viens de le noter, il peut marcher dans la mer en gardant la tête hors des flots. Le voici donc réputé à un double titre, d'abord pour sa prestance -c'est le plus bel homme du monde- et surtout pour ses redoutables qualités de chasseur. Tout en lui excède la commune mesure, la taille, les talents aussi bien que les appétits. Vite violent, vite violeur, il apparaît, par excellence, comme une figure de l'excès -de l'*hybris*. Ses qualités exceptionnelles de chasseur le font appeler à Chios par le roi Œnopion, fils de Dionysos, qui le prie de débarrasser son île des bêtes sauvages qui l'infestent. Lui a-t-il promis sa fille Mérope en récompense avant de revenir après coup sur cet engagement ? Est-ce Orion lui-même qui, sa tâche accomplie, a voulu se récompenser lui-même en donnant à sa violence un nouveau cours ? Toujours est-il qu'il viole la fille de son hôte. Alors que le géant enivré s'est endormi après son forfait, Œnopion pour venger sa fille lui crève les yeux.
Un oracle ayant averti Orion que le soleil levant lui rendrait la vue, il se dirige à tâtons vers les forges d'Héphaïstos en se fiant à leur bruit. Arrivé à Lemnos, il fait grimper sur ses épaules Cédalion, un jeune apprenti auquel il demande de le guider dans la mer en direction de l'Orient. Lorsque Éôs, l'aurore, apparaît, elle s'éprend du géant blessé et il recouvre la vue.
Cet épisode est de loin le plus connu de la légende parce qu'il a fait l'objet, en 1658, d'un tableau de Nicolas Poussin (1594-1665) aussi célèbre qu'énigmatique : *Paysage avec Orion aveugle*, (119 x 183), qui se trouve à New York, au Museum of Moderne Art, depuis 1924..

---

[1] Nous nous référons à Robert Graves, *Les mythes grecs* (1958), Le Livre de Poche, « Pluriel », 1985., I, p. 165-169. Et surtout à Jean-Michel Renaud, *Le Mythe d'Orion*. Sa signification, sa place parmi les autres mythes grecs et son apport à la connaissance de la mentalité antique, Liège, C.I.P.L., 2004, 456 p. Voir aussi Marie Miguet, « Orion », *Dictionnaire des mythes littéraires* (dir. P. Brunel), Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1087-1092.
[2] Tristan Derème, *Le Zodiaque*, Émile-Paul, 1927, p. 133.

Trois siècles plus tard, en 1970, ce *Paysage avec Orion aveugle* inspire à Claude Simon un *Orion aveugle*[3] qui fait du géant une figure de l'écrivain marchant dans la forêt des signes vers la lumière du sens.

3. Le troisième et dernier épisode porte sur la *mort d'Orion*. Plusieurs versions sont à nouveau en concurrence mais elles manifestent toutes la violence du géant. A-t-il tenté de violer les sept Pléiades, ces compagnes d'Artémis ? S'en est-il pris -crime suprême- à la déesse de la chasse et de la chasteté elle-même ? Pour défendre ses amies ou se venger elle-même, elle aurait suscité un monstrueux scorpion qui aurait tué le violent en le piquant au talon. Mais il se pourrait aussi que ce soit Apollon, jaloux du penchant marqué d'Artémis pour le trop beau géant, qui ait trompé sa sœur en la mettant au défi d'atteindre d'une flèche une cible très lointaine dans laquelle l'infaillible archère découvre trop tard qu'il s'agissait d'Orion. S'étant vengée ou bien découvrant qu'elle a été leurrée, la déesse fait montre de la plus grande ambivalence à l'égard de celui qu'elle a abattu : elle décide de le transfigurer en constellation. Cette mise en constellation d'Orion, c'est ce que les spécialistes nomment un **catastérisme**. Grâce à Artémis qui l'aimait peut-être, malgré sa violence ou à cause d'elle, c'est désormais sur la carte du ciel qu'Orion poursuit désormais ses exploits en simultané. Accompagné de son chien Sirius, il ne cesse d'affronter le taureau et de pourchasser les Pléiades cependant qu'il est poursuivi par le Scorpion. Plus encore que de fresque, on pourrait parler ici d'écran et même, par anticipation, d'écran de cinéma, puisque le chasseur ne reste évidemment pas immobile dans le ciel : la gravitation universelle donne à ses exploits un mouvement perpétuel et les soumet à un retour périodique sous l'œil des spectateurs terriens.

Une naissance inouïe, une première mort suivie d'une renaissance tout aussi singulière, une seconde mort, pour ainsi dire, mais pas plus définitive que la première puisqu'elle se voit suivie d'une transfiguration : voilà autant de hauts faits qui ont pu suggérer un **réemploi** sur mesure à quelques fervents de mythologie ou, pour le dire autrement, à quelques passionnés d'« héroïsation et de questionnement identitaire en Occident ». Selon le mythème privilégié, on peut distinguer à nouveau trois sortes -trois grandes familles- d'attraction ou d'identification.

En premier lieu, l'aventure d'Orion, né d'une pisse divine, a de quoi éveiller l'attention des amateurs de *roman familial*, au sens où l'entend Freud, qui réunit sous cette appellation deux sortes de névrosés mal contents d'être les enfants de leurs parents et qui s'attachent, par la voie des fantasmes, à rendre plus prestigieuse la condition de leurs ascendants :
ceux qui s'imaginent être des *enfants trouvés*, issus de parents autrement magnifiques que les leurs chez qui l'infortune du sort les aurait abandonnés. Enfants trouvés ou enfants introuvables, c'est tout comme, et quoi de plus introuvable que la conception d'Orion ?

Et ceux qui se perçoivent comme des *bâtards*, nés d'un père plus prestigieux, un dieu, de préférence, et pourquoi pas… trois dieux. Ajoutons que cette absence de mère a pu être interprétée non seulement comme une mise à distance de la femme mais, plus radicalement, comme son rejet militant. Cette forclusion initiale du féminin, jointe à la grande beauté d'Orion, fait parfois de lui un héros propice aux identifications homosexuelles, comme en témoignent son réemploi dans *La Lune noire d'Orion* de Francis Berthelot (un roman de science-fiction) ou dans *L'Apocalypse joyeuse*, une pièce d'Olivier Py. Cet éloignement de la femme n'est pas infirmé par le comportement futur du géant que sa légende présente comme un violeur bien plus que comme un amoureux.

[3] Claude Simon, *Orion aveugle*, Skira, « Les sentiers de la création », 1970.

Peuvent également se reconnaître dans le miroir d'Orion, ceux que fascinent les scénarios d'*auto-engendrement* à la façon du phénix : car Orion est bien né par deux fois puisqu'il a su vaincre cette mort symbolique qu'Œnopion lui a infligée à Chios en le privant de la vue. Un Lazare chasseur, pour ainsi dire. Mais on touche ici à la création artistique et aux fantasmes qu'elle suscite chez les créateurs qui se perçoivent comme les fils de leurs œuvres. « Ce fils a fait son père » disait Michelet de son *Histoire de France*. Ce n'est évidemment pas par hasard que Nicolas Poussin, André du Bouchet ou Claude Simon se sont les uns et les autres tournés vers cet épisode-là de l'aveuglement d'Orion pour faire de lui l'élément clef de la légende.

Enfin, la mort d'Orion a de quoi combler ceux que requièrent les scénarios de *rédemption par le sacrifice*. Mort et transfiguration : voilà un destin héroïque à la Richard Strauss. Mais aussi, de façon plus inattendue, voilà un martyr sanctifié par sa mise à mort et, très manifestement, monté au ciel. Un saint avant la lettre, si l'on peut dire, et nous verrons que chez Paul Claudel, par exemple, le chasseur géant est assimilé à la fois à saint Jacques et à saint Christophe.

Tels sont donc, à grands traits, les principaux épisodes de la légende. Mais, pour les réunir, comme le montrent les relevés de Jean-Michel Renaud dans son essai, il est indispensable de compiler une très abondante littérature. La vie d'Orion n'est que très rarement présentée dans son ensemble. Le plus souvent, elle est évoquée par fragments : la naissance, la cécité, les amours avec Eos, le compagnonnage avec Artémis, leur rivalité à la chasse, la poursuite des Pléiades, le catastérisme final… C'est peut-être le signe le plus visible de la difficulté d'être signalée plus haut : le mythe d'Orion est un *mythe en miettes*. Comme s'il était lui-même, dans son ordre, en tant que mythe, la victime et le symbole de cette violence qui ne cesse d'accompagner le géant tout au long de ses prouesses.

Parce qu'elle est discontinue, la légende d'Orion prête donc mal, a priori, à la constitution d'un mythe littéraire. Mais peut-être convient-il d'examiner les aventures du chasseur géant d'un autre point de vue. Sous la dispersion apparente des prouesses se cache peut-être une structure remarquablement cohérente et même obstinée. Il suffit de considérer le mythe d'Orion comme un mythe paradigmatique et non pas syntagmatique : il présente moins un récit à séquences multiples que la répétition variée du même épisode. Que voit-on se reproduire au cours des trois grands mythèmes, sinon, à chaque fois, l'enchaînement d'un échec et d'une compensation ? C'est un *mythe de la seconde chance*. Et ceci dès la naissance d'Orion puisque les dieux se sont mis à trois pour porter remède à la défaillance d'Hyriée, incapable d'assurer sa paternité. L'épisode de la cécité enchaîne lui aussi une faute et une réhabilitation. Quant à la mort du chasseur, elle fait voir comment au châtiment suprême peut succéder une rédemption suprême sous la forme du catastérisme. La légende d'Orion s'inscrit dans une spirale où la même séquence se reproduit mais à des moments et dans des conditions différentes. Ce qu'a très bien compris Claude Simon à partir du tableau de Poussin, c'est qu'une séquence résume le mythe et fait de celui-ci une *fable du renversement*. Une fable du renversement en éternel retour.
De là, sans doute, l'extrême difficulté qu'on rencontre à essayer de tirer une moralité de cette légende. Faut-il voir en Orion un criminel ou plutôt une victime ? un réprouvé ou bien un élu ? Ses aventures successives inclinent-elles au pessimisme ou à l'optimisme ? Ce qui fascine chez le chasseur géant, serait-ce alors l'indécidable ? Rien n'est jamais acquis mais tout peut toujours se relancer… Un moderne, en somme, on le devine.

Telles sont, dans leur ambivalence, les suggestions traditionnelles de la mythologie dont je vous propose de suivre les variations à travers la littérature et l'art. Mais, si l'on veut rendre

compte plus complètement de l'étrange fortune de cette légende, il convient de se tourner également vers le langage et, tout particulièrement, une forme d'**aimantation lexicale** qui fait graviter autour du géant une constellation de mots privilégiés. On entre là dans le domaine d'une *poétique du langage*, pour reprendre l'expression de Genette, et plus précisément encore de ce Pierre Guiraud appelait l'*ethymologia*, par quoi il désignait les jeux d'antonomase qui permettent aux noms propres de communier avec le langage commun et au langage commun de justifier l'onomastique. Le nom du héros sert ainsi de miroir à son destin. Il en présente les attributs et il préfigure sa destinée.
Un tel échange du propre et du commun est particulier à chaque langue. Souvenons-nous du soleil et de la lune qui échangent leur genre en allemand. Jules et Jim s'en émerveillaient dans le film de Truffaut. En vertu de cette poétique du langage, il y a donc un Orion français qu'on ne saurait confondre avec un Orion italien, un Orion anglais ou un Orion allemand, en raison des affinités langagières et des associations que le nom d'Orion induit dans ces diverses langues. Si ces associations se recoupent parfois, elles ne se superposent évidemment pas. Dans le domaine français, ces jeux du son et du sens invitent à associer au nom d'Orion un certain nombre d'attributs -ou bien à les faire se composer afin de motiver le destin du chasseur. Par exemple :

le *horion* , avec un h, qui donne au géant sa carte d'identité française. Un horion qui ne doit rien au grec ni au latin, du moins directement, mais tout à l'ancien français. Ce mot apparaît vers 1285 chez Adam de la Halle et, s'il est d'origine incertaine, il représente peut-être une altération d'*oreillon* qui signifiait « coup sur l'oreille », avec adjonction d'un h à valeur expressive (s'agissant d'un chasseur, on est tenté de dire d'une h…). Devenu rare, surtout au singulier, horion signifie aujourd'hui plus généralement « coup violent ». Rien de surprenant donc, pour un locuteur français, si Orion donne des horions. Son nom l'y prédestine.

l'*or*age, l'h*or*reur et l'h*or*rible, la m*or*t qui entrent tous dans le paradigme de sa violence.

tout ce qui est h*or*s des communes mesures et soutient la propension d'Orion à l'excès, à l'hybris, à la transgression des valeurs morales ou de la condition humaine

L'*or*acle, qui conduit Orion vers les forges d'Héphaïstos qui lui confie Cédalion pour guide pour aller, à travers la mer, à la rencontre du soleil levant.

l'*or*ient, où naît le soleil rédempteur et dont Orion apparaît comme un doublet, Orion-Orient, ainsi que l'*auror*e de la renaissance puisque c'est bien Eos, déesse de l'aurore, qui s'étant éprise à son tour du géant mutilé lui rend la vue

l'*or* : celui des conquistadors (Tête d'Or, par exemple), des transmutations alchimiques ou encore celui de la Légende d*or*ée.

une parenté insistante mais à préciser avec *Or*phée. Et par là même un lien privilégié avec les poètes.

Tout cela compose bien ce qu'on pourrait appeler le cortège d'Orion. Autant de suggestions sémantiques ou de propositions narratives dont le répertoire s'offre à l'écrivain et dont il faudrait établir l'histoire en recensant les combinaisons et les métamorphoses de texte en texte, et d'époque en époque.

D'autres affinités, plus thématiques et plus directement liées à l'histoire de la mythologie, incitent à associer la cécité d'Orion à celle d'Œdipe ou à celle de Polyphème, le Cyclope aveuglé par Ulysse. Et sa mort à celle d'Actéon qui ayant surpris Diane-Artémis dans sa nudité sera déchiqueté par les chiens de la déesse, comme le rappelle Pierre Klossowski dans *Le Bain de Diane*.

La triple existence

Un premier examen des trois grands mythèmes de son aventure -la naissance, la cécité, la mort- fait apparaître que le chasseur géant a mené son existence mythologique sur **trois plans distincts**. Ses prouesses et son destin se donnent à lire aussi bien dans le ciel que dans la peinture et, bien entendu, dans l'écriture. Il est remarquable que ces trois vies d'Orion ne se sont déroulées ni simultanément ni parallèlement. C'est même tout le contraire et ce décalage entre les séries constitue la marque singulière d'Orion dans la mythologie tout en posant une énigme persistante à celui qui cherche à nouer ensemble ces divers destins pour les interpréter.

C'est ***au ciel*** que la présence d'Orion est la mieux assurée depuis Hésiode et Homère, et la plus continûment. Camille Flammarion est transporté d'enthousiasme à chaque fois qu'il évoque la constellation d'Orion. Il la considère comme « la plus belle page du grand livre du ciel » :

Nous sommes en face du plus beau paysage céleste qui se puisse voir de notre planète. Nous sommes devant la constellation géante chantée par Job, par Homère, par Hésiode, par toute l'antique poésie et par toute la science de nos pères. Nous sommes devant ce grandiose spectacle qui fascina nos aïeux et qui, dans l'avenir le plus reculé, charmera encore nos derniers descendants.[4]

Cette constellation, ajoute-t-il ailleurs, recèle « pour les initiés des trésors que nulle autre ne saurait offrir. On pourrait presque l'appeler la Californie du ciel[5] ». Pas de nom plus mérité que le sien et « il ne faut pas avoir une imagination superlativement vive pour découvrir dans cet arrangement d'étoiles un géant à la brillante ceinture, dont et marquent les larges épaules, la tête, et les jambes […].[6] » À la légende de ce géant, il manifeste, en revanche, peu d'attention et encore moins de considération. S'il rappelle que Plaute semble « traiter le géant d'assassin ou d'égorgeur (Jugula)», il ajoute avec une évidente délectation que « ce titre convient d'ailleurs à tout chasseur ou à tout militaire[7] ».

Dressant une liste des nombreuses identifications mythologiques auxquelles la constellation a prêtées, Flammarion relève que Manilius l'appelait le dominateur du ciel, que les anciens Hébreux saluaient en lui Nemrod, le premier chasseur, que Job, Ézéchiel et Amos le qualifiaient de Késil, autrement dit inconstant à cause du mauvais temps d'automne, que tous les auteurs latins s'accordent à le traiter de *nimbosus*, *pluviosus* ou *aquosus*, que les Arabes le nommaient al-djabbar ou al-Jauza, « le Géant ». Ce qui le ravit comme un comble, c'est que l'université de Leipzig, en 1807, ait proposé de substituer le nom de Napoléon à celui du chasseur antique…

De son côté, Claude Simon précise ainsi -peut-être par le collage d'un autre fragment d'encyclopédie- la composition symbolique de la constellation : Orion « présente à l'œil nu un groupe de sept étoiles dont quatre, Bételgeuse, de teinte rougeâtre, Rigel, de couleur

[4] Camille Flammarion, *Les Étoiles*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1882, p. 447.
[5] Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1881, p. 699.
[6] Id., *Les Étoiles*, *op. cit*., p. 448.
[7] Id., *Les Étoiles*, *op. cit*., p. 450.

blanche, Bellatrix et Saïph, forment un quadrilatère. Les trois autres, placées au milieu d'une ligne oblique, sont connues sous le nom de Ceinture ou Baudrier d'Orion. » Au-dessus du Baudrier, trois étoiles forment un filet lumineux : « c'est l'Épée d'Orion dans laquelle s'étale la Nébuleuse d'Orion, prototype des nébuleuses galactiques. »
L'imagination traditionnelle -commentée par Flammarion- admet qu'Orion de la main gauche se protège à l'aide d'une peau de bête ou d'une toison, tandis qu'il dresse de la main droite une formidable massue pour l'asséner sur le crâne du Taureau. Sur l'écran du ciel, se déploie de la sorte une fresque simultanée des exploits du géant, tout ensemble constellé en pourchasseur de Pléiades, en chasseur affrontant le Taureau et en victime imminente du dard mortel du Scorpion. Un miroir, en somme, sur lequel il suffit de lever les yeux pour découvrir un résumé de l'aventure d'Orion et peut-être une figure de son propre destin.

Dans le domaine de la peinture, la fortune d'Orion tient tout entière au tableau de Nicolas Poussin (1658), mais elle est considérable. Avant lui, peu d'artistes semblent avoir été séduits par un des exploits du géant : *Orion et Cédalion* inspirent une sculpture en bronze attribuée à Barthélémy Prieur (entre 1600 et †1611) et un dessin de Jacques de Bellange (v. 1575-1616). Après lui, vers 1685, Daniel Seiter peint une *Diane auprès du corps d'Orion*. Mais, par une autre forme d'infortune, et malgré Poussin, aucun épisode de la légende d'Orion ne s'est pas imposé dans l'histoire de la peinture mythologique.
On notera, au passage, une curieuse incertitude du titre de la toile qui varie selon les commentateurs -et peut-être aussi selon les interprétations- de Nicolas Poussin : *Paysage avec Orion aveugle* (Claude Simon), *Paysage avec Diane et Orion aveugle* (Mérot, 1990), *Paysage avec Diane et Orion* (Thuillier, 1994), *Paysage avec Orion aveugle cherchant le soleil* (catalogue Grand Palais, 1994).
Aux yeux des historiens de la peinture, le tableau de Poussin apparaît comme une sorte de hapax, sans précédent ni postérité, mais non moins considérable pour autant puisque sa composition est censée receler quelques-uns des secrets du peintre philosophe. Fréquemment souligné, le caractère énigmatique du *Paysage avec Orion aveugle* exerce une très singulière fascination sur les commentateurs : Ernst Hans Gombrich a écrit une étude célèbre sur « Le sujet de l'*Orion* de Poussin »[8] dans laquelle il constate avec étonnement que Poussin a probablement été le premier -sinon le seul- à s'emparer d'un sujet qu'il était pourtant tentant pour un peintre d'illustrer. C'est même semble-t-il un écrivain, Lucien de Samosate, qui en aurait donné l'idée à Poussin en décrivant les murs d'une noble demeure :

Vient ensuite, sur celui-ci, une autre image préhistorique. Orion, qui est aveugle, porte Cédalion, et ce dernier, monté sur son dos, lui indique le chemin vers le soleil. Les rayons du soleil levant guérissent la cécité d'Orion, et Héphaïstos observe l'événement depuis Lemnos.

Et c'est une autre lecture, celle de Natalis Comes, un commentateur italien de Lucien au début du XVII[e] siècle (1616), qui serait à la source de la dimension philosophique d'un tableau qui non seulement propose une vision de la nature mais en fournit également une allégorie, Orion, fils par ses trois pères de l'eau, de l'air et du soleil, se voyant représenté à la fois sous les traits du géant aveugle mais aussi sous la forme du nuage qui entoure sa tête et qui témoignerait, selon Natalis Comes, du drame éternel de la « la génération réciproque et de la destruction des éléments ».

[8] Ernst Gombrich, « Le sujet de l'*Orion* de Poussin » (1944 ; *L'Essentiel*, Paris, Phaidon, 2003). Voir aussi Louis-Antoine Prat et Pierre Rosenberg, *Nicolas Poussin 1594-1665*, Grand Palais, 1994 ; Alain Marot, *Poussin* (Hazan, 1990), Jacques Thuillier, *Poussin* (Flammarion, 1994).

Il faudrait dire ici quelques mots du *traitement de l'espace* dans le tableau de Poussin. Pour le spectateur, ce traitement est paradoxal, ce qui, sauf erreur de ma part, n'a jamais été interrogé jusqu'ici. Orion aveugle, guidé par Cédalion, se dirige donc à tâtons vers l'aurore qui va lui rendre la vue. Mais cette aurore c'est à la gauche du tableau qu'elle va se lever, ce qui contrevient à la représentation normalisée d'une carte de géographie, selon laquelle le soleil se lève toujours sur la droite du lecteur. C'est donc tout naturellement vers la droite du tableau qu'Orion devrait chercher la lumière. Cette infraction au symbolisme attendu de l'espace demande une interprétation. René Huyghe s'étonnait que *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau produise souvent sur le spectateur une impression de mélancolie alors que ce tableau célèbre les joies de l'amour. Il y voyait l'effet du mouvement des amants dont le cortège dérive doucement de la droite vers la gauche. Or, note Huyghe, l'organisation de la page d'écriture occidentale va de la gauche vers la droite, ce qui fait de la gauche un lieu d'origine, une figure du passé, et de la droite une destination, une figure de l'avenir. Par l'effet de ce symbolisme, le cortège des amants semble donc obéir à un mouvement de régression. Déjà un lendemain de fête, en somme, plutôt qu'une fête galante.
Quant à Orion, *mutatis mutandis*, sa marche vers la gauche présente elle aussi un caractère de régression et de retour aux origines -aux origines de la vue et de la vie. Le voici en route vers la *mer* et vers cette *mère* qu'il n'a pas eue. À tâtons, avec cette main gauche qui cherche à saisir un introuvable objet, un sein toujours déjà perdu, un grand tout qui donne sens à sa quête mais se dérobe à lui pour donner figure à l'inaccessible. Et ceci sous le regard curieusement narquois d'une Artémis qui pourtant, selon la légende, n'a aucun titre à être associée à cet épisode de la légende. Ce collage ou cette surimpression vient doubler la marche du héros blessé d'une sorte de contrepoint féminin et ironique que je suis tenté de gloser ainsi : « Ce que tu cherches à tâtons, avec ta main aveugle d'enfant, tu ne le saisiras jamais. » Belle leçon, forte et dure, pour tout créateur. Il me semble que Claude Simon, à sa façon, l'a bien entendu ainsi : Orion apparaît chez Poussin comme un autre Sisyphe. Une figure de la demande jamais satisfaite et de l'éternelle relance : un héros condamné à une perpétuelle révolution, comme il convient bien à une constellation.

Revenons à la littérature. S'il est vrai que le tableau de Poussin est né sous l'influence des écrivains -Lucien, Natalis Comes-, on s'étonne moins qu'il ait surtout retenu par la suite l'attention des poètes et des écrivains. Peut-être la force du tableau de Poussin a-t-elle étouffé -ou aveuglé- la concurrence. Mais il est curieux que l'histoire de cet aveugle qui marche vers la lumière afin de recouvrer la vue n'ait pas proposé à davantage de peintres une allégorie de leur activité et un miroir propice à l'autoportrait. Du moins jusqu'à l'époque la plus récente où des peintres et plasticiens aussi divers que Jean-Pierre Lemieux, Pierre Buraglio, Peter Stämpfli, Gérard Garrouste, Cy Twombly ou Philippe Kurtzemann se sont les uns et les autres tournés vers Orion. Mais ce regain d'intérêt est peut-être dû lui aussi à l'entremise de la littérature car c'est bien là, semble-t-il, parmi les mots, que le destin nouveau d'Orion s'est décidé.

De l'Antiquité à nos jours, la ***fortune littéraire*** d'Orion apparaît d'une étonnante inconstance, surtout, encore une fois, si on la compare à certains de ses pairs, Orphée ou Narcisse, par exemple, qui n'ont jamais quitté le devant de la scène. Parmi les Anciens Hésiode, Homère, Pindare, Sophocle, Ovide, Virgile, Horace[9], entre autres, ont célébré les exploits du chasseur géant. Puis Orion a subi un très long délaissement. De l'Antiquité à la Grande Guerre, son destin n'a donné lieu à aucune œuvre majeure- ce qui rend plus exceptionnel encore le tableau de Poussin. Ce n'est pas que le chasseur soit oublié : on le néglige plutôt. Tout se passe

[9] Voir Jean-Michel Renaud, *Le mythe d'Orion : sa signification, sa place parmi les autres mythes grecs et son apport à la connaissance de la mentalité antique*, Liège, CIPL, 2004.

comme s'il ne tendait aucun miroir aux artistes ou aux poètes. Quand on évoque Orion au XIX^{e} siècle, c'est de la constellation qu'il s'agit et non pas de la légende qui soutient le catastérisme du héros. C'est la constellation qui donne son nom à un navire dans *Les Misérables* de Victor Hugo puis, en 1893, dans *Le Voyage d'Urien* d'André Gide, là s'arrête son timide réemploi. Et Mallarmé, dans *Les Dieux antiques*, se contente de cette brève description :
Un grand chasseur, aimé d'Artémis et d'Éos, et placé après sa mort au nombre des étoiles, s'appelle Orion.

Tout change au début du xx^{e} siècle : Orion connaît alors un retour en grâce tout à fait inattendu et qui non seulement ne se dément pas aujourd'hui mais paraît même s'accentuer. Cette fortune nouvelle n'est pas sans contrepartie, si l'on en juge par l'usage inflationniste que les publicitaires font du nom d'Orion : une voiture américaine, une marque de chocolat tchèque, un groupe de rock, une maison d'édition française, une marque de peinture, quantité d'enseignes plus ou moins éphémères et jusqu'à un groupe mafieux en Bulgarie ont relevé, si l'on peut dire, le nom du géant pour placer leurs propres aventures sous sa tutelle. Gageons sans risque que ces choix sont probablement associés à la constellation bien plus qu'à la légende du chasseur. Toujours est-il qu'aujourd'hui le nom d'Orion attire, retient et, semble-t-il, fait vendre. L'extravagant succès de ce nom porteur atteste de l'*orionomanie* qui a saisi la modernité. Mais sa présence accrue dans la vie contemporaine, en raison même de sa persistance et de sa diffusion, demande elle-même à être interprétée.
La lecture des journaux nous apprend qu'on donne parfois Orion en prénom. Dans le carnet du *Monde*, le 9 janvier 2005, on peut lire cette petite annonce :
Caroline et Orion ANGLADE
fêtent l'aube de cette nouvelle année dans
le bonheur de la naissance de leur fille
Cassandre.
Voilà, à n'en pas douter, de grands amateurs des mythes antiques (qui n'ont pas peur des fantômes). La même année, 2005, a vu la parution de *Volume*, le premier livre d'un jeune écrivain nommé Orion Scohy, et qui commente longuement dans son roman ce qu'il présente comme son vrai prénom. Ce qui lui permet de se poser, si j'ose dire, en *orionologue* mais j'y reviendrai.

Orionisme

On posera en hypothèse que c'est aux poètes et, plus largement, aux écrivains, qu'Orion doit ce qui apparaît comme une renaissance, dans la logique de son mythe. Cette vogue contemporaine a de quoi impressionner par son ampleur comme par sa diversité. On nous permettra de paraphraser ici le Breton du *Manifeste* de 1924.

Ont fait acte d'ORIONISME ABSOLU :
les poètes Blaise Cendrars (*Au cœur du monde*, 1917, et passim), Tristan Derème (*Le Zodiaque ou les toiles sur Paris*, 1927), André du Bouchet (*Orion*, 1959), René Char (*Aromates chasseurs*, 1975), Christian Doumet (*Trois villes dans l'œil d'Orion*, 1998),
les romanciers Jean Giono (*Un de Baumugnes*, 1929), Claude Simon (*Orion aveugle*, 1970 ; *Les Corps constructeurs*, 1971), Patrick Grainville (*La Diane rousse*, 1978), Philippe Berthelot (*La Lune noire d'Orion*, 1980), Gérald Hervé (*Les feux d'Orion*, 1989)Henry Bauchau (*L'Enfant bleu*, 2004), Orion Scohy (Volume, 2005)
les dramaturges Paul Claudel (*Le Soulier de Satin*, 1924, et passim), Maurice Fombeure (*Orion le tueur*, 1946), Olivier Py (*L 'Apocalypse joyeuse*, 2000), Jean-Christophe Bailly (*El*

Pelele, 2003), les auteurs de BD Claude Moliterni et Robert Gigi (*Orion le laveur de planètes*, 1974), Séraphine (*Le Bouclier d'Orion*, 1987), Jacques Martin (cycle d'*Orion*, 1990), auxquels se sont joints les musiciens Claude Vivier (*Orion*, 1980), André Boucourechliev (*Orion I, II, III*, 1982), Philippe Fénelon (*Orion*, Cycle des mythologies, 1988-1990), Philip Glass (*Orion*, 2004), Kaija Saariaho (*Orion*, 2004),
sans oublier *La Mort d'Orion*, opéra-rock de Gérard Manset (1970) et *Voyage en Orion* (1989), un « spectacle théâtre-opéra d'intérieur » de Philippe Wuilleumier et Pierre Mariétan.

Il est sûr qu'on en oublie et chacun pourra compléter la liste avec ses propres trouvailles. On se gardera d'amalgamer des textes qui présentent, à l'évidence, un intérêt très inégal. Fort divers par leurs formes d'écriture (poèmes, romans, théâtre, essais, BD), ils le sont également par la place ou les traits qu'ils accordent au chasseur, la référence plus ou moins explicite qu'ils font à la légende quand ils évoquent la constellation, les épisodes qu'ils choisissent de privilégier, les formes de traitement et d'appropriation auxquels la reprise du mythe donne lieu, et, bien entendu, la médiation du tableau de Poussin ou non.
Le plus souvent, c'est la fragmentation qui caractérise ces réemplois brisés (on a rarement un Orion « complet »), parfois l'allusivité et surtout les modes de transposition (ne demeure parfois que le nom comme chez Bauchau ou Py, alors qu'ailleurs certaines figures de chasseurs laissent deviner en filigrane l'empreinte du géant).

Comment comprendre une telle vogue ? Sans doute le livre de Claude Simon a-t-il été remarqué plus que d'autres, ne serait-ce que parce qu'il affiche le nom d'Orion dans son titre. Mais le retour du chasseur ne se réduit pas à la rencontre, aussi significative soit-elle, de Claude Simon avec le tableau de Poussin. Non seulement l'intérêt des modernes pour Orion précède ce livre mais il présente un caractère plus général et plus intriguant qui conduit à une *double interrogation* :
Pourquoi Orion a-t-il « ressurgi parmi nous » , comme dit si justement René Char ?
Et quel miroir vient-il tendre à ceux d'entre les modernes qui se reconnus en lui ou questionnés à travers ses aventures ?
Car c'est bien d'identification qu'il s'agit. Claudel, Cendrars, Char, Simon, du Bouchet, lorsqu'ils évoquent ses exploits, composent autant de ***Portraits de l'artiste en Orion***.

Qu'Orion le chasseur géant soit ressurgi dans le siècle qui a connu les deux premières guerres mondiales de l'histoire, on est tenté d'y voir un peu plus qu'une coïncidence de dates. Déjà par le calembour auquel prête son nom, Orion était tout désigné pour devenir le patron des horions, et le jeu de mots affleure ou perce sous bien des plumes tellement la violence est consubstantielle au chasseur géant. On ne s'étonnera pas davantage que les deux premiers grands retours d'Orion chez les poètes modernes soient l'un et l'autre datés de **1917** -année terrible, s'il en est.

1917

Alors qu'il navigue vers le Brésil, Paul Claudel note dans son *Journal* en janvier 1917 :
La bateau en route vers le Sud. Devant lui l'immense système stellaire d'Orion, mon étoile ![10]

La même année, par une nuit de guerre, Blaise Cendrars se promène à Paris, rue Saint-Jacques, et le grand mutilé regarde le ciel :
Ma main coupée brille au ciel dans la constellation d'Orion.[11]

[10] Cité par Marie Miguet, « Le mythe d'Orion dans le théâtre de Claudel », *Mythes claudéliens*, La Revue des Lettres modernes-Minard, série « Paul Claudel », n° 14, 1985, p. 94.

Sept ans plus tard, en 1924, il part lui aussi à la découverte du Brésil et sur le pont du *Formose*, il regarde à nouveau le ciel :
Orion -ma constellation- est au zénith[12]

« Ma constellation » : la parenté des termes chez Claudel et Cendrars est d'autant plus troublante qu'il est impossible de supposer entre eux la moindre interférence. Mais, dans les deux cas, elle implique un geste d'élection et même d'appropriation, selon des modalités, il est vrai, fort différentes.

Chez **Claudel**, Orion apparaît comme *une figure de passeur et de médiateur*. Et pour tenir ce rôle il a plusieurs titres à faire valoir, déjà parce que la constellation à laquelle il donne son nom présente la particularité de passer de l'un à l'autre hémisphère, visible au nord de septembre à avril, puis seulement au sud. C'est, d'autre part, un héros double qui relie la terre et le ciel et c'est sa blessure qui l'a qualifié pour cette liaison, à la semblance des anges qui boitent parce qu'ils ont un pied dans chaque monde. Orion, si l'on ose dire, boite de l'œil. C'est assez dire qu'il voit s'ouvrir pour lui, chez Claudel, un grandiose destin de héros catholique. Ne relie-t-il pas l'Ancien et le Nouveau monde, de même que le ciel et la terre ? Il apparaît par excellence comme une figure de médiateur.
Claudel lui confie cette précieuse mission d'autant plus volontiers qu'elle se voit étayée par une identification ancienne d'Orion à saint Jacques. Au Moyen Âge, les trois étoiles du Baudrier étaient appelées le « bâton de saint Jacques » dont la fête est célébrée le 25 juillet en même temps que saint Christophe, patron des voyageurs. En Orion, donc, se relient également le monde antique et le monde moderne. Et la présence de Cédalion sur ses épaules fait du chasseur géant une sorte de *christophore* avant la lettre et elle double l'identification à saint Jacques d'une identification seconde à saint Christophe.

Cette vision catholique du retour d'Orion n'est assurément pas celle de **Cendrars** l'agnostique qui n'ignore cependant pas la surimpression des références à laquelle la constellation a donné lieu. C'est dans la rue même qu'empruntaient les pèlerins pour se rendre à Saint-Jacques de Compostelle, au 218 rue Saint-Jacques qu'il se fait naître ou plutôt (puisque, selon l'état-civil, il est né à La Chaux-de-Fonds) renaître tel un nouvel Orion. Cendrars ne mentionne jamais directement la légende antique, mais toute sa composition mythologique l'implique. Ce n'est pas Orion aveugle qui retient son attention -il ne se réfère jamais à Poussin- mais un Orion blessé d'une autre blessure et pour une autre forme de renaissance, que j'ai proposé d'appeler *Orion manchot*[13].
En faisant d'Orion « son » étoile, Cendrars conjugue les trois principaux épisodes de la geste du chasseur céleste pour les relire à partir de son amputation. La perte au combat de son bras droit -son bras de guerrier- est à la source d'une lucidité cruelle chez un poète qu'aveuglait sa propre violence. L'Orion de Cendrars est un Orion au corps coupé en deux et qui vit cette division de son corps entre la terre et le ciel à la fois comme la marque d'un châtiment et comme une preuve de rédemption. Phénix à la semblance du chasseur aveugle marchant vers le soleil levant, le poète est rené de sa blessure en poète de la main gauche. Cette expérience sans précédent (à notre connaissance) soutient l'apparition capitale chez lui de la figure de l'infirme divinisé.

---

[11] Blaise Cendrars, *Au cœur du monde* (1917), *Poésies complètes*, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui », tome 1, 2001 ; p. 127.
[12] Id., « Nuits étoilées », *Feuilles de route* (1924), *Poésies complètes*, *op. cit*., p. 204.
[13] Claude Leroy, « Orion manchot », *La Main de Cendrars*, Presses universitaires du Septentrion, « Objet », 1996, p. 153-213.

Est-ce la ***réversibilité*** du destin d'Orion qui a retenu l'attention des modernes ? Mort deux fois, il a deux fois su renaître, d'abord en recouvrant la vue, puis en étant transfiguré en constellation. Quoi de plus dionysiaque que l'alternance de destruction et de création qui caractérise sa trajectoire ? Sous le nom du chasseur géant se convoquent aisément les expériences de l'extrême, l'amour jusqu'au viol, la violence jusqu'au meurtre, le goût de la vie jusque dans la mort et dans sa propre mort. C'est un héros double, ambigu et déchiré, moins porté à l'harmonie des contraires qu'aux postulations simultanées et aux tensions maintenues jusqu'à rompre.

Seconde vague

Le retour à Orion dans la modernité -la nouvelle *Orionade* que tous ces textes constituent- ce retour s'est fait, semble-t-il, en deux vagues successives. À la Grande Guerre fait réplique un nouvel après-guerre et, plus précisément, le début des années soixante-dix. Paru en 1970, l'*Orion aveugle* de **Claude Simon** est assurément la plus notoire des variations modernes dont le mythe antique a fait l'objet. Le chasseur y devient la figure même de l'écrivain en proie à l'incertitude du sens, abandonnant les certitudes de l'expression pour les aventures de la production. Ce cheminement à tâtons sous le signe d'Orion est marqué par une violence multiple qui chez Simon traverse à la fois la guerre, la sexualité et l'écriture pour les mettre en situation d'interprétation réciproque.

Quatre ans plus tard, en 1975, le grand retour d'Orion sur la scène littéraire se confirme avec la parution d'*Aromates chasseurs*, un recueil de **René Char** entièrement dédié au géant de la légende. La plaquette s'ouvre sur un prologue dont le dernier vers sonne comme un manifeste : « Révolution d'Orion resurgi parmi nous »[14]. Dans le recueil resurgit aussi, discrètement, ce qui nous apparaît comme une allusion complice à la mythologie de celui qu'il appelle (en lui envoyant un de ses livres) le « grand aîné », Blaise Cendrars :

Révolution qu'un astre modifie
Avec les mains que nous lui ajoutons[15]

Une très singulière révolution (et cependant toute naturelle) que cette révolution qui arrache le chasseur à son orbite habituelle pour le reconduire sur terre, dans sa primitive patrie, mais porteur de toutes les contradictions de sa nature duelle, à la fois humaine et astrale :

Un passant mythique, bien d'ici, nous rencontra : il voulait accroître l'espace des élans, la terre des égards, le murmure des oui, de midi en minuit. Cet homme heurté ne semblait tirer de sa poitrine que des battements exigeants, défaillants.[16]

Ce « passant mythique, bien d'ici » ressemble comme un double à son poète qui fait de lui un « pontonnier » entre « l'espace intime où jouaient notre imagination et nos sentiments » et « l'espace circulaire, celui du monde concret. » Ce resurgissement d'Orion en pontonnier est le signe d'une révolution positive de la légende traditionnelle du chasseur qui de prédateur se change en médiateur. (on comprend mieux dans cette lumière pourquoi Hugo aussi bien que Gide ont baptisé un navire du nom d'Orion). Mais ce retour d'Orion parmi les hommes se

[14] René Char, *Aromates chasseurs* (1975), *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1983, p. 509.
[15] « La rive violente », *Ibid*., p. 527.
[16] « Vert sur noir », *Ibid*., p. 526.

termine sur une adresse désabusée du poète au revenant : « Tu te ronges d'appartenir à un peuple mangeur de chevaux, esprit et estomac mitoyens.[17] » Descendu du ciel mais déçu par les terriens, il ne reste plus au chasseur dépité qu'à établir sa demeure dans un « troisième espace », la page d'écriture que ménage pour lui le poète et qui apparaît, on ne sait, comme le lieu d'un nouvel exil ou comme la promesse d'un nouveau destin encore mal dessiné.

L'hypothèse du quatrième mythème

Tel est cependant le point décisif : le **retour *à* Orion** chez les modernes s'est traduit par un **retour *d'*Orion** sur terre. Ce quatrième exploit -l'invention d'un quatrième mythème- n'appartient pas à la légende antique et il constitue, en quelque sorte, la signature singulière de l'Orion de la modernité.
Il pourrait toutefois avoir été suggéré aux poètes du XX^{e} siècle par un de leurs précurseurs, Gérard de Nerval. Dans *Aurélia*, celui-ci décrit une cosmogonie qu'il a élaborée en 1841, pendant son premier séjour chez le Docteur Blanche, « une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs d'études et de fragments de songes. » Selon cette cosmogonie syncrétique, le monde, victime de conflits légendaires, dépérit et « les peuples furent décimés par des maladies » jusqu'à une intervention salvatrice :

Un fléau plus grand que les autres vint tout à coup rajeunir et sauver le monde. La constellation d'Orion ouvrit au ciel les cataractes des eaux.[18]

C'est alors le déluge et « pendant quarante jours, une arche mystérieuse se promena sur les mers portant l'espoir d'une création nouvelle. » Si la légende du chasseur géant n'est jamais évoquée directement par Nerval, c'est bien au même paradoxe d'un *fléau salutaire* que Cendrars, Simon ou Char associent le retour d'Orion.
Telle est la *logique circulaire du retour d'Orion* dans la modernité. Mais, après tout, quoi de plus naturellement révolutionnaire qu'une constellation ? On ne devrait pas s'étonner que le géant, peut-être fatigué de la monotonie de ses exploits sidéraux, tende à revenir à son point de départ, comme un nouvel Ulysse. Transformé par son périple, il se découvre une vocation nouvelle de passeur ou de pontonnier que Paul Claudel oriente vers un œcuménisme catholique, que Claude Simon fait servir à la marche indéfiniment recommencée de l'écrivain parmi la forêt obscure des signes, que René Char voue à la tension des contraires, que Blaise Cendrars approprie à sa renaissance par la blessure.

Curieusement, Camille Flammarion se montrait déjà sensible à la dualité de la constellation lorsqu'il contemplait les « deux soleils d'Orion », Bételgeuse à la couleur rouge et Rigel à la couleur blanche, « le premier nous montrant le passé, le second nous montrant l'avenir ; le premier nous enseignant la mutabilité des cieux, le second nous en racontant la splendeur.[19] »

Ce quatrième épisode des travaux d'Orion est marqué par la plus forte **ambivalence**. Le chasseur puni revient-il sur terre pour relancer le cycle de ses ravages ? ou pour s'assurer, tout au contraire, que son sacrifice n'a pas été vain et que sa « sidération » -son catastérisme- a servi de leçon à ses émules ? Pas de vie qui vaille la peine d'être vécue sans cette violente énergie dont le géant est le témoin exemplaire. Bien fade serait une existence sans démesure. Et comment pourrait-on créer s'il était interdit de détruire ? Le nouvel Orion sera nietzschéen

[17] « Éloquence d'Orion », *Ibid*., p. 528.
[18] Gérard de Nerval, *Aurélia* (1855), *Œuvres complètes* (J. Guillaume et Cl. Pichois éds), Gallimard, « La Pléiade », tome III.
[19] Camille Flammarion, *Les Étoiles*, *op. cit*., 456.

ou ne sera pas. À lui, partout et toujours, de défendre les droits de l'*hybris*. Mais le XX^e^ siècle connaît mieux que d'autres époques les ravages qui peuvent s'en suivre quand on lâche à nouveau Orion parmi les hommes.

Dans « Orion », un des poèmes de *Feuilles de route* (1924) et le plus célèbre des textes qu'il lui a consacrés, Cendrars marque fortement le double lien qui l'unit à sa constellation :

ORION[20]

C'est mon étoile
Elle a la forme d'une main
C'est ma main montée au ciel
Durant toute la guerre je voyais Orion par un créneau
Quand les Zeppelins venaient bombarder Paris ils venaient toujours d'Orion
Aujourd'hui je l'ai au-dessus de ma tête
Le grand mât perce la paume de cette main qui doit souffrir
Comme ma main coupée me fait souffrir percée qu'elle est par un dard continuel

Plus encore que Mars, la planète rouge depuis toujours dévolue à l'exaltation de la guerre, la constellation d'Orion devient ainsi la patrie céleste de la violence, mais d'une violence à double face, entre ombre et lumière. Face noire, avec la litanie des ravages du prédateur. Face blanche, avec le pardon de Diane-Artémis au héros et sa sublimation par le sacrifice. Toujours destiné à mourir pour renaître, Orion est bien cet autre phénix auquel il est tentant de le comparer.

L'imaginaire du crime

Avec le mythe de la main sidérale, nous voici parvenu au cœur de *l'imaginaire du crime* chez Cendrars. C'est de la violence qu'il faut partir chez lui pour comprendre son aventure d'écrivain. Le jeune Freddy Sauser s'est très tôt convaincu qu'elle ferait son destin, pour le meilleur ou pour le pire. Dans un vieux carnet de 1908, l'auteur de *Trop c'est trop* dit avoir retrouvé cette note : « *Je deviendrai célèbre par un mauvais coup ou par l'écriture* » (*TT*, VIII, 148). La formule tient du mot d'ordre et elle est d'autant plus troublante qu'elle insinue entre les termes de l'alternative une sorte d'équivalence. Vers 1913, donc, l'invention de Moravagine vient donner un nom -son nom- à cette énergie qui cherche, entre génie et pathologie, son lieu et sa formule. Dans l'immédiat avant-guerre, le projet d'écrire -en 18 volumes !- les aventures du cycle *De Moravagine, idiot* offre une solution de compromis au cours à donner à l'*hybris* dont Cendrars se sent possédé. À Moravagine les mauvais coups, à Blaise Cendrars la gloire par l'écriture de ces mauvais coups.
Vint la Grande Guerre qui, comme le marque fortement *Bourlinguer*, a sauvé Cendrars de la guerre de papiers où, de polémiques en poses martiales, il s'enlisait dans une ornière d'esthète à la suite des poètes et des peintres des *Soirées de Paris* (*B*, 9, 204). Voici que s'offrait à sa pulsion moravagine un champ d'expériences grandeur nature, sans masques et sans alibis. On connaît la suite. Ce qui surprend davantage, à la lecture de « Pro domo », c'est la fraternité que Cendrars après sa blessure continue à manifester à son Moravagine qui vient de le faire abattre au front. On s'attendrait à plus de révolte envers cette figure de l'Autre qui, par un choc en retour de la violence, lui a arraché sa main droite. C'est que si le dédoublement se prolonge, il a changé de sens et tire ses nouveaux bienfaits d'une protection par la défausse.

[20] « Orion », *Feuilles de route* (1924), *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 207.

L'énergie démesurée qui a reçu le nom de Moravagine se perpétue désormais dans l'écriture où elle a réaménagé la scénographie des identités. C'est à présent le double qui tient la plume et il écrit en son nom propre. Le séjour à Cannes, pendant l'hiver 1917, est le grand théâtre de cette dépossession d'abord bénéfique puisque elle disculpe Cendrars qui, peu à peu, découvre dans quelle impasse elle l'a conduit. Ce qui dérive sur l'Autre le mal de vivre, le mal de tuer et le mal d'écrire, a un contrecoup exorbitant : l'aliénation qui, par une inversion complète des rôles, rend Cendrars à sa violence primordiale (il a des envies de mort, des idées de meurtre, donne un coup de couteau dans un bar) (*M*, 232), alors même que Moravagine, son *tenant lieu*, le prive de tout accès à la signature. L'intervention d'Orion va apporter au poète dépossédé une solution astrale qui le délivre de l'emprise (comme de l'aide) de Moravagine en lui permettant de recouvrer sa signature.

Le mythe d'Orion manchot sous-tend le thème si fascinant de l'infirme divinisé par sa blessure qui affleure ici et là dans l'œuvre de Cendrars. Par exemple, dans « J'ai saigné », lorsque l'amputé qui a l'impression d'avoir « *un éventail de bras sans cesse renaissants* » s'identifie à Bouddha (*VD*, 8, 189) ou encore dans « Le Nouveau patron de l'aviation », lorsque s'imprime à son esprit « *l'image de Çiva dansant qui roulerait sous une scie circulaire pour être amputé successivement de tous ses bras* », si bien que « *l'on est Çiva, lui-même, l'homme divinisé…* » (*LC*, VI, 386). Rien d'étonnant si le premier témoignage de cette expérience inouïe se rencontre dans *Les Armoires chinoises*, où la coupure des mains, le retour dans le ventre de la mère et l'extase composent une chaîne nécessaire.

Par le catastérisme de sa main droite, il cherche à dissocier, dans la violence qui l'habite et auquel il est convaincu de devoir son génie, l'énergie créatrice de l'instinct de mort. Lieu de bannissement de la main morte, la constellation élue est également et surtout le lieu de sa rédemption en étoile tutélaire. Orion ne saurait donc être considéré comme un simple avatar de **Moravagine**, le double démoniaque du poète : si le chasseur géant assume la frénésie meurtrière de l'autre prédateur, son confrère, c'est pour la porter sur un plan mythologique plus général où elle se transfigure. Consenti et affiché, le partage du corps entre le ciel et la terre sera désormais aux yeux de tous le garant que le poète de la main gauche s'est délivré de sa part maudite. Encore faut-il que la main sidérale contienne et retienne les nouveaux Zeppelins qui pourraient revenir frapper la terre. Toute sa vie de poète gaucher, Cendrars n'en finira pas d'arrimer au ciel sa main de violence, sa main coupable et coupée, sa *main moravagine*, pour un exil salutaire mais toujours menacé par la tentation de se ressourcer à sa violence.

Par la suite Cendrars ne cessera de revenir à son Autre, directement (par une nouvelle édition augmentée en 1956, des commentaires ici ou là) ou indirectement (à travers les figures de Fébronio ou d'autres criminels). Dans ces évocations souvent ambiguës, où la fascination se mêle au rejet, transparaît une sourde appréhension : le partage de son corps entre les deux mondes n'accorderait-il à l'amputé qu'une garantie fragile et révocable ? Périodiquement la violence destructrice ne menace-t-elle pas de quitter la prison sidérale qui s'efforce de la contenir pour à nouveau venir frapper la terre ? Le poème au nom d'« Orion » en témoigne avec une grande précision : pendant la guerre, c'est *toujours* d'Orion que les zeppelins venaient bombarder Paris.

Toute sa seconde vie, ce scénario ne cesse de hanter l'imaginaire de Cendrars : le retour sur terre de sa main moravagine, contre toute attente *déconstellée* d'Orion. Et ce retour de *Morionvagine*, s'il advenait, il faudrait que le poète s'emploie, de toute nécessité, à le conjurer à nouveau. Que le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale ait été vécu par lui, dans un grand accablement, comme l'impossible retour d'une violence qu'il croyait avoir éradiquée par le sacrifice de sa main coupée, on ne saurait s'en étonner. Bien des textes l'attestent. On en prendra trois exemples.

Vers 1924, Cendrars réside chez son amie Paquita à la Cornue, dans un pavillon spécialement aménagé à son intention, quelque part près de Paris. Dans la nuit, le cri des locomotives lui paraît former inlassablement les syllabes du mot « *Révolution… révolution* » (*HF*, 5, 277), tandis qu'il compare « *la terrible banlieue en travail* » à la couronne d'épines du Christ. « *Foi ou désespérance ?…* » Tout craque autour de lui qui ne dort pas :

De l'autre côté du mur quelque chose se retournait comme pour changer de place. Non, ce n'était pas les frondaisons du parc bouleversées par une rafale d'hiver, mais quelque chose d'énorme et de sournois, en tout cas, un être vivant, un être abattu prêt à s'appuyer au mur et à écraser le château pour se mettre debout […] (279).

Plus tard, alors qu'il s'est réfugié à Aix-en-Provence pendant la Seconde Guerre mondiale, un membre de la Gestapo vient habiter porte à porte avec lui. Cet indésirable voisin qui se livre à des « *libations solitaires* » le menace d'une contamination insidieuse qui en évoque une autre en filigrane :

[…] la présence immatérielle de saint Joseph de Cupertino matelassait en quelque sorte ma porte et mes fenêtres et empêchait les infiltrations de stupre qui me venaient de mon immonde voisin -c'était un assassin […]- de me parvenir et de m'atteindre pour m'infecter subtilement. (*LC*, VI, 367).

On empruntera un dernier exemple à la lettre dédicatoire à Édouard Peisson par quoi s'ouvre *L'Homme foudroyé*. Toute l'orchestration de la scène et de ses conséquences demanderait à être examinée sous le signe de Moravagine, ressurgi ici sous l'avatar d'un lieutenant (ou tenant lieu) allemand que l'on a logé chez le marin. « *Sous un ciel constellé* », l'occupant « *abuse honteusement* » le domicile de son hôte, « *violant non pas une ignoble putain, mais* [*s*]*a retraite d'écrivain*. » (*HF*, 5, 8). Ravivant dans l'esprit du poète des « *réminiscences similaires* » et le souvenir d'une autre « *éclipse de* [*s*]*a personnalité* » (9), cet épisode clef va déclencher en lui, on le sait, un incendie créateur qui va ramener à sa machine à écrire celui qui ne parvenait plus à écrire depuis trois ans. Certes, les poètes comme les marins ont quelques raison d'être sensibles « à la magie d'un clair de lune et à la destinée qui semble nous venir des étoiles […] » (*HF*, 5, 9). S'en suivront quatre gros volumes de Mémoires qui constituent, à cet égard, la plus admirable matelassure contre l'intrusion de l'assassin. Car cette sortie hors du silence de la nuit, le 21 août 1943, fait -sans le dire- fortement réplique à la nuit du 1er septembre 1917 au cours de laquelle Cendrars, en inversant l'accomplissement des prophéties, est parvenu à mettre fin à *La Fin du monde*. Moravagine deux fois vaincu. Cendrars laisse à son Lecteur inconnu le soin de s'aviser que, cette nuit-là, il a une nouvelle fois expédié sur Orion la « maladie » qui s'en était évadée. Une main montée au ciel peut transformer un poète de la violence en passeur des deux mondes.

Un mythe toujours en activité

Parmi les grands témoins de ce retour d'Orion, figurent donc, au premier rang, Claudel, Char, Simon et Cendrars que j'ai plus attentivement considéré dans la perspective de la Journée de demain. Mais les aventures du chasseur géant ne s'arrêtent pas là. Par-delà les grandes relectures modernes, deux romans récents témoignent que le mythe d'Orion reste en activité comme on le dit d'un volcan.
Ce n'est pas ici et ce n'est pas à vous que je révèlerai qu'**Henry Bauchau** est un écrivain passionné de mythologie, dans une lignée de psychologues ou de psychanalystes ouverte par Freud. À cet égard, *L'Enfant bleu*, qui met en scène un enfant autiste prénommé Orion, peut

faire l'objet d'une double lecture converse : d'une part, le mythe antique (convoqué par le prénom du jeune patient et discrètement dessiné en filigrane de l'histoire) sert d'interprétant au cas clinique comme Œdipe chez Freud. Et, d'autre part, le cas clinique entre dans le roman pour proposer une version nouvelle du mythe ou une variation. Double étayage, en somme, et double légitimation.
C'est d'ailleurs, me semble-t-il, cette figure de l'équivalence par conversion ou permutation qui oriente le roman et le construit : à la réversibilité du mythe et du cas, répond celle des relations entre la narratrice psychologue et son patient sous le signe commun du peuple du *Désastre*, un mot à l'étymologie particulièrement funeste, fortement déterminée par le ciel : le jeune Orion est né sous une mauvais étoile -cette constellation à laquelle il doit son nom de malotru. Mais aussi sa personnalité déchirée qui, à l'instar de son ancêtre constellé, le montre tour à tour violenté et violent, naufragé et naufrageur, exclu et reconnu, fou et artiste, mais toujours selon un destin menacé de renversement, tiraillé qu'il est en permanence entre les agressions du Démon de Paris et les secours qu'il espère de l'enfant bleu. En raison de cette instabilité des places et des rôles, tout devient double dans le roman : le démon se montre tantôt agresseur et tantôt protecteur et Orion lui-même manifeste une grande ambivalence à l'égard de ses propres accès de violence.
Ce qui est remarquable dans *L'Enfant bleu*, c'est l'association (en termes de cure) de cette violence subie et exercée (mais d'abord subie) avec l'expression artistique, picturale ou musicale ou poétique, comme si le destin d'Orion le martyrisé était de « jeter » son démon par la création, une création qui s'apparente à une thérapie mais établit entre art et violence un lien nécessaire. Orion, le héros double de la légende, deux fois né, deux fois tué, prend chez Henry Bauchau la figure de l'autre, violent parce que violenté, bourreau parce que victime, créateur parce que si l'on peut dire mal créé -tout comme Moravagine, avec lequel il présente d'assez nombreuses analogies. La lecture de Cendrars a-t-elle pu orienter Henry Bauchau vers la figure d'Orion et le traitement qu'il lui fait subir pour l'actualiser ? C'est une question intriguante qu'on aimerait adresser aux spécialistes.

L'autre roman, déjà évoqué plus haut, est *Volume* d'**Orion Scohy**. Roman, d'ailleurs, n'est pas l'étiquette la mieux appropriée pour désigner un texte d'une extraordinaire virtuosité. Une phrase de l'auteur peut servir de guide : « Orion, mon nom m'oriente. » Et *Volume* tout entier, que je renonce à décrire mais que je vous invite vivement à découvrir si vous vous intéressez à la légende d'Orion, *Volume*, donc, se présente comme une exploration multiple de cette identité par la mythologie qu'ont transmise ses parents au jeune écrivain. Dans ce très singulier arbre généalogique qu'il essaie d'établir, le mythe précède l'autobiographie à la manière d'une préfiguration, d'une prédestination ou d'une programmation. Étant donné ce prénom si marqué par la légende mais aussi par tous ceux qu'il a fait peindre ou écrire, que s'ensuit-il pour le prénommé ? Orion Scohy part à la recherche des prescriptions, des directives et des surdéterminations intertextuelles que lui dicte ce nom dont ses parents ont fait son thème, le condamnant ainsi au rang de variation. Qu'advient-il de vous quand on place votre identité sous une tutelle mythologique ? C'est alors le nom d'Orion qui tient, pour le prénommé, le rôle du Cédalion de la légende qui conduit l'aveugle en direction du soleil. Et c'est à partir de lui qu'il lui appartient d'écrire -de s'écrire- pour cheminer à tâtons, comme chez Claude Simon, vers la lumière. Étonnant exercice d'appropriation par l'écriture de ce qui vous affiliait et d'une certaine façon vous niait. Toute l'histoire du mythe d'Orion et toutes les variations auxquelles il a donné lieu font ainsi l'objet, non pas d'un inventaire, mais bien plutôt d'un grand jeu qui tient de la jonglerie, de la kaléidoscopie et de l'exploration onomastique par dérives, relances et combinaisons, à perte de vue.
Comme chez Henry Bauchau, l'aventure est régie par un double mouvement, mais d'une tout autre nature. Tantôt centripète et tantôt centrifuge. Par mouvement centripète, j'entends tout

ce qui participe d'un retour amont, vers les éléments constitutifs du mythe, et qui fait du nouvel Orion fatalement un être de réécriture, et lui confère une identité par référence pour l'inscrire dans le long cortège des variations comme une variante nouvelle par tout un travail d'allusions ou de reprises. Par mouvement centrifuge, je désigne la façon dont les mythèmes font l'objet d'une exploitation et d'une exploration sur plusieurs modes : homonymie ou paronymie, jeux de mots et séries de paradigmes, travail incessant d'associations que mettent en scène de nombreux passages métapoétiques, tandis que l'ensemble de ces procédures, qui sont signalées mais non divulguées au lecteur, sont placées sous le signe de Raymond Roussel, de Raymond Queneau et de quelques autres champions de la *stéganographie*, qui n'est rien d'autre que l'écriture du secret. Autant la répétition pétrifie, autant la stéganographie libère. Mais c'est au prix d'une virtuosité qui, il faut bien le dire, finit par étourdir le lecteur devant tant de prouesses verbales et de parades onomastiques à portées multiples. Pour tout dire, on se demande si Orion Scohy va rester l'auteur d'un livre unique ou s'il pourra sortir de cette guerre civile intime.

Consteller Orion, puis le déconsteller avant de le consteller à nouveau : telle serait donc la tâche -une tâche proprement sidérante- que quelques modernes se sont découverte en se regardant dans le miroir du chasseur géant et en y regardant leur époque. À notre tour, regardons la nôtre : elle offre au chasseur géant de remarquables champs de manœuvre. Notre époque est remarquablement *orionisable*.
Dans des temps immémoriaux, la violence de ses exploits a valu au géant un exil céleste et son inscription parmi les étoiles. Qu'il s'agisse d'une mise au pilori ou tout au contraire d'une récompense, qui saurait le dire ? Les deux sans doute, tour à tour, avec l'extrême ambivalence qui s'ensuit. L'invention d'un quatrième mythème en témoigne : le retour périodique de l'exilé sur terre peut provoquer un désastre mais ce désastre à son tour peut être salutaire. Orion n'en a pas fini de resurgir parmi nous.

Leroy Claude

L'orateur dans la cité
Ordre et discours : parler d'Empire dans les panégyriques « latins »

Le recueil des panégyriques « latins » regroupe douze discours incluant la *gratulatio* de Pline le Jeune à Trajan et des discours liés à la Gaule de 289 à 389, où onze d'entre eux ont été prononcés. Ces discours relèvent dans la rhétorique officielle, de « l'éloge » de l'empereur et à ce titre, offrent un monde d'images et de représentations articulées autour de la figure impériale. Ils sont soumis à toutes les normes de la codification de l'encomiastique. « Le panégyrique » parle le langage distancié de l'amplification (le *stilus major*, l'*ornatus*) réévalué aujourd'hui par les études sur la rhétorique. De plus ils ont retenu l'attention des historiens qui tiennent là une source irremplaçable puisque ces œuvres fournissent des informations nombreuses et constituent souvent une source de premier ordre et souvent unique de l'histoire générale en apportant des précisions sur la chronologie impériale, l'idéologie, la fiscalité de Dioclétien à Constantin, les Gaule[1].
Parmi les questions posées par cette source, j'en retiendrai deux. L'une relève de l'efficace du contrôle symbolique induit par le type de « communication »[2]. Autrement dit, qu'en est-il de la discordance entre un langage savant et la langue commune et du passage du savoir et de la parole des lettrés, à la capacité de réception des destinataires variés. Les frontières entre *docti et indocti* déterminent en effet une hétérogénéité culturelle, qui pose bien évidemment la question de la compréhension et du sens. Les panégyristes ne la posent pas, mais pour les Chrétiens qui s'y trouvent confrontés à la fin du IV^e^ siècle ou au V^e^ siècle, le terrain est familier. Ambroise tranche en écrivant des hymnes « compromis entre formes savantes et populaires »[3]. Augustin prend le soin de préciser comment il faut procéder pour être compris dans les prêches, sermons, en précisant le niveau de langue et le registre à adopter.
L'autre question est celle du rapport du discours, qui cultive l'écart, aux *realia*. Les panégyriques, au croisement du discursif et du politique, transmettent des éléments d'information, selon leurs propres codes, difficiles à décrypter. L'enjeu n'est autre que la valeur de ces discours comme source, dont on a pu nier autrefois la fiabilité. Que laisse percevoir de la substance du réel, de l'actualité, de la matière historique, « le subterfuge rhétorique », le transfert qui masque, déforme les faits ? À cet égard, on ne peut que s'interroger en particulier sur leur fonction de miroir dont les images peuvent être interprétées comme
- Celles du pouvoir impérial, incitateur, initiateur, destinateur. L'information et la légitimation se mêlant intimement dans les textes du recueil.
- Et/ou, celle des provinces et des cités renvoyées à l'empereur

J'ai retenu ici quelques exemples d'une topique du fonctionnement de l'Empire à des moments différents de l'histoire politique, dans la perception qu'en donnent ces discours très divers.

I - L'ordre de la parole : le dire du panégyrique
Hasard ou nécessité, la tradition manuscrite a transmis une sélection de 12 discours officiels de 100 à 389, florilège de l'éloquence depuis Pline le Jeune jusqu'à Pacatus le Bordelais formant un recueil

[1] Cités ici dans l'ordre chronologique de l'édition d'É Galletier des CUF.
[2] G.SABBAH, « De la rhétorique à la communication politique », *BAGB*, Décembre 1984, p. 363-368.
[3] *Cf*: J. FONTAINE, Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV è s.: Ausone, Ambroise, Ammien. *Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive*, Entretiens de la Fondation Hardt, XXII, 1977, p. 425-472.
Voir également, M. BANNIARD, *Viva Voce. Communication écrite et communication orale du IVè au IX è siècle en Occident latin*, Etudes Augustiniennnes 25, Paris, 1992, p. 80.

sans doute constitué à la fin du IV^e siècle, le siècle de l'âge d'or de la rhétorique grecque et latine, « païenne » et chrétienne. La rhétorique reste plus que jamais alors la marque du « civilisé », du grec, du romain. Les chrétiens s'en saisissent.
La structure du recueil est à elle seule significative d'un jeu de construction savant, bien dans la perspective de cercles éclairés amateurs de la symbolique des nombres: Il rassemble 12 discours selon le chiffre canonique, son architecture révèle une disposition et un dosage parfaitement réfléchis. Il commence par celui de Pline à Trajan, une *gratulatio*, datée de 100, réécrit, qui figure en premier comme référence non seulement rhétorique, mais bien évidemment politique pour un contemporain de l'espagnol Théodose. Mais c'est l'image augustéenne, constamment présente chez Pacatus, qui fait le plus penser à une volonté conservatoire du patrimoine culturel lors de la refondation théodosienne. On ne peut que formuler des hypothèses sur l'auteur ou les auteurs successifs de la recension. On a évoqué Latinius Drepanius Pacatus de l'entourage d'Ausone, mort en 393 et le clan des sénateurs hispano-gaulois, hostiles aux Pannoniens qui entourent l'empereur Valentinien. Cette anthologie est construite sur la diversité. Elle présente un échantillon de la rhétorique officielle, qui s'inscrit dans le calendrier impérial et relève des circonstances et/ou du rituel : anniversaires, mariage, victoires, remerciements, (*gratulationes*). Sa chronologie, étendue, sert de jalons pour les règnes de Maximien à Théodose : 289, 291, 297, 298, 312, 321, 362, 389. Elle attire l'attention sur les grands tournants de la politique impériale, la dyarchie-tétrarchie, la seconde dynastie flavienne, Théodose. On ne peut pas dès lors ne pas s'interroger sur cette hétérogénéité, ces témoignages et ces représentations, qui fondent une archéologie du prince à divers moments de l'histoire du régime impérial et de sa célébration.
Le recueil offre donc une grande unité par une constante, la figure centrale de l'empereur, pôle structurant de chaque discours et des variables considérables : la typologie des discours. Les paramètres tenant aux circonstances, aux choix des orateurs, des empereurs. Le terme générique « panégyrique », réducteur, gomme les spécificités de la classification, mais le vocable semble l'emporter au fil du temps. Ainsi Sidoine Apollinaire qualifie-t-il le discours de Pline, une *gratulatio*, de panégyrique. Il reste que la structure même de chacun des discours est induite par l'événement : *Genethliacus* (III), Epithalame de 307 par un Eduen(VI), *gratiarum actio* (XI). Discours d'ambassadeurs de cité (VIII), célébration de victoire[4]. Les conditions de production du discours déterminent la thématique et le registre en laissant place à la souplesse et la diversité. Notons également que ces éloges sont une partie d'un tout. La parole constitue un élément incontournable du procès de célébration, de l'apparat du pouvoir, de la commémoration, et reste dans le cadre d'un « *munus pium* », qui tient de la mission, de la charge, de l'échange. Il intervient en effet dans le procès de célébration : la cérémonie, qui unit dans l'échange, le *do ut des*, un public, le couple orateur/empereur ou son représentant, le destinateur/destinataire, induit un décor, une mise en scène, une dramaturgie de la parole. L'oralité de ces discours, réellement prononcés, implique une gestuelle, une théâtralité de la parole qui renforce l'efficace des mots, au moment de l'*actio* et de la *prononciation*, qui s'ajoute à la musique du verbe déjà sensible dans le texte par le pouvoir de la nomination, les répétitions, les figures. L'ensemble joue un rôle dans la mémorisation, celle de l'orateur, comme celle du public[5].
Le travail d'élaboration des rhéteurs est le fruit d'une culture savante et raffinée. Cette parole généreusement distribuée et pieusement recueillie, porte la marque de la *laudatio*, qui relève du *genus demonstrandum*. Elle implique nécessairement l'amplification et la distanciation, « la mousse

---

[4] La référence sur la rhétorique de l'éloge et l'utilisation de la *laudatio,* ce qu'en dit L. Pernot dans son magistral ouvrage L. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 vol., Coll des Etudes Augustiniennes, série Antiquité, 137-138, Paris, 1993.
[5] D. JOURDAN-HEMMERDINGER, Fonction du chant dans les discours et lectures publics, *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age*, Actes des colloques de Royaumont, 1986, 1987, 1988, Paris, 1991, p. 16-41.

oratoire ». Le *stilus major* en fait un discours d'apparat, qui doit sinon convaincre du moins plaire et séduire un public divers, difficile à cause de son hétérogénéité : Celui de la cour, des curies, des écoles. Par ses codes, les normes de la rhétorique de l'éloge, il se place dans le registre du convenu. Les orateurs ont en charge la mémoire et la continuité d'une culture savante fondée en premier lieu sur la réminiscence. L' intertexte est par conséquent nourri dans certains cas (chez Pacatus en particulier), puisque ce travail ne saurait se réclamer que de la *mimesis.* Leur langue pourrait apporter des éclairages sur la capacité de chacun d'entre eux à jouer du passé, en recourant à la fois à des archaïsmes hors d'usage ou à des mots rares qui assurent la connivence avec le monde des lettrés, mais les coupes du présent; dont ils sont cependant des échos en introduisant des vocables nouveaux[6].

Quel crédit accorder à une parole contrainte par le genre et le contenu ? Les auteurs en effet ne sont pas seulement des rhéteurs, mais des hommes proches du pouvoir impérial, choisis dans l'appareil administratif et politique. Il s'agit donc d'interroger leur efficace en prenant en compte toutes les composantes de ce langage. On a longtemps mis en avant dans cette expression codifiée et univoque le théâtre de l'illusoire, inutile et superflu, et suspecté ces jeux de mots du *ludus* poétique. Effectivement cet aspect de *ludus/lusus* existe, témoin d'ailleurs de la transmission d'une culture, sur le terrain somme toute menacé de la latinité. Mais ces éloges jouent leur rôle dans la guerre des mots, repères/masques, pour des conflits véritables, qui fournissent leur version, officielle à n'en pas douter, répondant ou anticipant sur les événements, distillant les informations, jouant sur le non-dit. Les deux interprétations ne s'excluent pas.

Les panégyristes en introduisant des formules simples dans le discours, ont su répondre aux impératifs de leur fonction. C'est la raison pour laquelle, me semble-t-il, on repère dans l'énoncé, les procédés qui correspondent à différents niveaux de mémorisation et de compréhension. Les techniques choisies par les rhéteurs, l'enchâssement de formules simples dans un langage très raffiné, ont pour but de proposer des accroches à tout auditeur. Dès lors, elles ne réduisent plus ces discours à leur simple fonction de connivence entre les élites (*docti*), mais permettent de réduire les discordances, voire les fractures culturelles de différentes composantes sociales. De ce fait le travail d'élaboration ne se limite pas à la réminiscence et la perpétuation d'une mémoire des formes, elle résulte d'une tentative d'adaptation.

De manière générale, les éloges induisent une structure pour penser le rapport entre la société civile, une fonction et une personne. La société s'y donne à lire, à voir et à interpréter dans son fonctionnement idéalisé, d'un ordre et dans la « traduction » des réalités du désordre. Mais quel écho renvoient-ils ? On peut affirmer qu'ils donnent une forme à la propagande des empereurs, même si le recours à cette notion suppose un transfert de conceptualisation d'une période à l'autre. La concordance des programmes iconographiques et discursifs ne laisse planer aucun doute sur l'orchestration d'une propagande impériale, qui n'est certes pas une nouveauté. Discours monétaire et statuaire font écho aux panégyriques dans la propagation des thèmes officiels, laissant à chaque support son identité spécifique.

Mais assurent-ils une fonction unique de célébration et de *speculum principis* ? Et/ou de conseiller et d'information du prince ? L'orateur se situe à l'interface entre les provinces et le centre de l'empire et du pouvoir. Témoin des événements, il les rapporte avec plus ou moins de précision, compte tenu du cadre général du cérémonial et de la rhétorique officielle, langage codé, et du contexte précis. Il est tout à la fois le porte-parole du Prince, de la cité, des cités des Gaules, avant tout des Trévires, des Eduens, des Bordelais, des Gaules atteintes à de nombreuses reprises depuis la sécession de l'Empire Gaulois ou Maxime (III^{e}-IV^{e} s).

---

[6] comme *adulare,19,4; autumare 15,4; satagere: 28,3, sublimare 29,4.* C. Mamertin (XI) *inflammatrix, XI,3,3,* que signale J. FONTAINE, « Post-classicisme. Antiquité tardive, Latins des Chrétie Evolution de la problématique d'une histoire de la littérature romaine, du 3è au 6è s. depuis Schanz », *BAC* 2,1984.

J'ai isolé dans certaines séquences surtout d'époque tétrarchique, en raison de l'originalité de cette parole, une systémique des lieux symboliques de l'hégémonie pour saisir dans ce qui se dit et se laisse apercevoir de la capillarité du fonctionnement de l'Empire, de ses forces d'équilibre, ancrés dans des moment précis de l'exercice du pouvoir. Le langage des discours opère un mixte entre le symbolique et l'information, particulièrement sensible dans les divers *sermo, oratio, panegyricus dictus, gratulatio*, émanant de la cité des Eduens.

De l'ordre de l'hégémonie : une systémique *IMAGO MUNDI*

L'ordre impérial se construit à partir de lieux géométriques, où quelques figures et notions sont associées et complémentaires et établissent une forme de spatialisation de l'ordre parfait et de l'utopie du pouvoir. Le « jeu » consiste à établir un réseau de correspondances entre l'Empereur, l'Empire et l'univers, pour établir l'équation de l'ordre et de la mesure, de l'harmonie. Ce schème est particulièrement net dans un passage du panégyrique IV en l'honneur de *Flavius Valerius Constantius*, l'un des Césars, (Occident), présent à Trèves. Il s'agit d' une *gratulatio* pour la victoire portée au crédit du César Constance en Bretagne sur les « usurpateurs » Carausius puis Allectus. C'est aussi le jubilé de son accession au pouvoir, les quinquennales : La célébration de l'anniversaire de la nomination de ce dernier comme César en 293 à Trèves en présence du César à une date incertaine[7].
Le texte court, composé de 3265 mots assemblés en phrases assez longues qui traduisent l'importance de l'asserté, présente un éloge de la Tétrarchie et de ses réussites, notamment les victoires de Constance à Boulogne, en Batavie, en Bretagne, la situation dans les Gaules, en particulier dans la cité des Eduens. L'auteur est anonyme, mais il évoque ses fonctions d'orateur d'école, professeur qui cite Fronton, le maître de Marc Aurèle, comme modèle, ce qui arrive très rarement dans ces textes. Il devient ensuite le chef de bureau de l'administration centrale. Lors de sa retraite, il est rappelé pour prononcer ce discours. Il connaît les faits, en a même été témoin, ce qui donne du poids à son propos. On retrouve ici la spécificité des discours des Eduens, le mixte entre la précision de l'« informatif » et le degré du symbolique fortement sollicité dans le début du discours (IV, IV) où l'auteur évoque un modèle cosmologique comme garant de la tétrarchie. Le collège impérial à 4 têtes, 2 Augustes et 2 Césars et le patronage divin des détenteurs de l'*imperium*, Jupiter et Hercule, est célébré à plusieurs reprises par les rhéteurs des Gaules. Il comporte ici un passage particulièrement intéressant sur les procédures de légitimation de ce régime et d'un « programme », déjà en place. Les anniversaires permettent d'en réaffirmer les principes comme précédemment en 289 et en 291.
L'auteur expose ici le thème de la théologie impériale, une harmonie entre l'organisation politique et l'organisation polyphonique de l'univers, dès le début du discours, dans un passage court qui donne une traduction claire et imagée d'une conception qu'on devine plus élaborée ailleurs. Le travail de l'orateur consiste à présenter rapidement un argumentaire tendant à prouver la légitimité du système politique et de son patronage divin, en exposant l'accord du monde politique et de l'univers. Il y démontre que la restauration de l'hégémonie romaine s'explique par les correspondances entre l'ordre de l'univers et l'ordre politique.
L'argumentaire de l'orateur reprend le thème général de la théologie d'un Dioclétien *Jovius* et d'un Maximien *Herculius*, établie sur l'élément fondamental de la société romaine, les structures de parenté : Parenté de Jupiter et d'Hercule, qui renvoie à la puissance souveraine, à un mythe fondateur de l'*Urbs*, et à des divinités devenues universelles[8]. Parenté fictive entre les empereurs et

[7] La date du 1er mars est sûre, l'année 297 généralement admise.

[8] F. Grelle fait remarquer dans son étude de l'édit du maximum, que les tétrarques sont présentés comme parents du genre humain comme l'affirme le panégyrique IV, 20, 1, attribut étranger à la titulature officielle.

des Césars. La majesté qui apparente (*cognata majestas*) justifie le parti-pris politique du partage du pouvoir (*requirebat,* réclamait) et du système tétrarchique. Il insiste avec force sur la divinité des empereurs : leur puissance divine, *numen* (2 occurrences), leurs intelligences divines, *divinarum mentium,* leur lumière d'essence divine, lumière salutaire. Renforcée par les occurrences de *luminibus, lumine, luce,* celle du Soleil, de Vesper, Lucifer. Le thème de la lumière est repris par les émissions du numéraire d'or du Trésor de Beaurains dont un médaillon montre Constance seul vainqueur relevant la Bretagne « *redditor lucis aeternae* »[9].

Le modèle cosmologique repose ainsi sur la conception de la lumière divine et de son incarnation, qui tire sa substance des divers courants religieux, n'a certes rien d'original. On peut penser à la Lumière de Sol, lumière de Sol-Apollon, d'Helios[10]. Egalement à la lumière de Mithra si présent dans les régions germaniques et danubiennes. Le néoplatonicien syrien Jamblique évoque dans les *Mystères d'Egypte*, II, 3, 4 : « Le feu des dieux (qui) resplendit, indivisible, inexprimable, et remplit les profondeurs entières du monde lumineux. Les êtres divins rayonnent. Ordre et tranquillité conviennent aux dieux….. ». Cette lumière est celle des empereurs qui la diffuse sur le monde et dans lesquels le divin s'incarne par leur visage, leur regard, leurs yeux (*tuemini, oculi).* C'est ce qu'exprimeront également la statuaire de cette époque en Orient, les Tétrarques de Venise, du Vatican comme les effigies monétaires.

Enfin et surtout pour démontrer la polyphonie terrestre et céleste, l'auteur exploite la symbolique du nombre, procédé habituel d'une forme de pensée qui établit des correspondances à l'intérieur du cosmos, du monde, des mesures, bien dans la tradition pythagoricienne. Le choix de 12 discours répond à cette logique. Le 4 désigne le premier carré et la première décade : La *tétrachtys* pythagoricienne est produite par l'addition des 4 premiers nombres (1+2+3+4)= 10. Le 4 symbolise le terrestre, la totalité du créé et du révélé.On retrouve le nombre 4 dans la périodisation des grandes périodes dans l'histoire du monde, dans l'orientation, 4 points cardinaux, le monde physique terrestre et céleste : les 4 phases de la lune, les 4 piliers de l'univers, les 4 vents, (NSEW : Aquilon, Auster, Eurus, Zephir) , les 4 saisons. Dans l'imagerie monétaire, les 4 saisons sont représentées en 285, sur des frappes de Rome[11].

L'architecture du cosmos, synonyme d'ordre, en particulier la formule mathématique utilisée par le dieu assemblant le cosmos, trouve donc ainsi un écho dans le monde politique[12]. Le modèle du monde terrestre se situe dans le domaine des dieux et celui du cosmos, apportant la *tranquillitas.*

L'idéologie impériale se fonde sur des référents, qui procèdent par analogie avec le fonctionnement

---

[9] Récemment, M. Christol a relevé un décalage entre le discours et le discours monétaire dans le traitement du sujet, et dans la chronologie. Si l'on suit l'hypothèse de M. Christol, qui a rapproché les émissions de Trèves de la préparation des grandes cérémonies des décennales des Césars en 302, présentant le bilan militaire et politique exceptionnel de la tétrarchie et du préambule de l'édit du maximum (301), les panégyriques anticiperaient. « La piété des Tétrarques: une « retractatio », *Romanité et cité chrétienne*. *Mélanges en l'honneur d'Y.Duval,* Paris, 2000, p.219-231.

[10] *Cf* plus tard le discours de Julien sur Hélios-roi.

[11] Cf M. CHRISTOL, *L'Empire romain du III è siècle*, Paris, 1997, p 186, signale sur une monnaie d'argent de petit module du début du règne de Dioclétien (Rome), un revers à la légende *Felicia tempora* : la danse des 4 saisons, 4 bambins dansant signifiant le déroulement des différentes périodes de l'année, un signe cosmique habituel. L'autre face représente les bustes joints de Dioclétien tenant lance et bouclier et du Soleil, tenant un fouet et Sol (dans la continuité d'Aurélien) compagnon, *conservator,* maître du monde, référence pour la monarchie terrestre.

[12] Ordre et construction qui trouvent une expression plastique mieux connue, celle offerte par les mosaïques. Cf J. BALTY, I. MORAND, *REA, 1991*-2 se référant à L. Brisson, F.W. Meyerstein *: Inventer l'univers. Le pb de la connaissance et des modèles cosmologiques, Paris, 1991.*

de l'univers, y puise ses modèles, ses images faciles à mémoriser. Elle est exposée par des images, des tableaux qui parlent à tous, à des niveaux différents de la réception, par des références implicites à des croyances courantes ou à des conceptions philosophiques ou religieuses. Il paraît difficile d'échapper à cette logique d'emboitement du système, rassurante, partagée par les spéculations astrologiques communes ou savantes. Les empereurs n'hésitaient pas à utiliser les services des mages, astrologues, ni à jouer des signes du destin comme des configurations zodiacales. La défense et l'illustration de l'astrologie par le sicilien Firmicus Maternus, un peu plus tard en 337, qui décrit l'homme à l'image du monde dans le livre III, 1, dans sa *Mathesis* reflète l'importance de ces courants. Mais la logique du nombre est commune à bien des familles de pensée. Les néopythagoriciens[13] certes mais également d'autres courants philosophiques et notamment les courants néoplatoniciens. Jamblique a consacré un long développement au nombre 4 dans la « *Théologie de l'arithmétique*[14].

La légitimation de ce « nouvel empire » doit être recherchée dans différents courants culturels, qui se confondent ici, sans qu'on puisse préciser l'origine directe de cette représentation, comme de l'ensemble des « formes » du pouvoir, qui demeure mal élucidée. Les « empereurs-soldats » ne sont certes pas issus de milieux incultes, fils d'esclaves, d'affranchis et élevés dans des contrées frontières presque barbares de Dalmatie et Pannonie, comme le poncif de certaines sources l'affirme, mais une partie de leur entourage intellectuel demeure dans l'ombre, contrairement à celui des Sévères, de Gallien, de Constantin. Cependant leur travail est considérable. On connaît mieux les juristes des codes[15], les administrateurs que les intellectuels inspirateurs ou promoteurs de l'idéologie de la *basileia*. On ne peut que faire des suppositions sur le rôle de Sossianus Hierocles le sophiste grec, auteur d'un traité antichrétien dans lequel il compara l'Apollonius de Tyane de Philostrate avec le Christ[16].

Mais ce que l'on perçoit ici en fin de compte de la présentation condensée de la Tétrarchie par ce *magister* semble faite de la confluence de courants philosophiques, religieux, astrologiques divers. Elle seconde l'entreprise de légitimation des principes du régime que Dioclétien, l'Auguste senior, avait à imposer. L'arithmétique du pouvoir, étayée sur une parenté fictive, allait à l'encontre de la légitimité dynastique. Les suites de l'étonnante abdication au terme de 20 ans de règne des 2 Augustes seniors en 305, le montre bien. La mathématique politique a échoué, en dépit de la réussite des réformes. Mais en 297, le maître d'Autun et sa systémique destinée aux Gaules, vise à rendre la construction tétrarchique opératoire à son acmé. Il parvient -me semble-t-il- à décliner

---

[13] « La route qui conduit à la monarchie de droit divin passe par les traités pythagoriciens » c'est à dire les néopythagoriciens, comme Ecphante qu'on peut rapprocher des traités hermétiques et des conceptions de l'âme royale origine de l'âme du *basileus*. Elle fait un «saut qualitatif avec Eusèbe» *cf* : M. Mazza, *Il principe e il potere, Istituzioni giuridiche e realta politiche nel tardo impero*, *Incontro*…, Florence, 1974, Milan, 1976.

[14] JAMBLIQUE, « *Théologie de l'arithmétique* , 20, ed.F. ROMANO, *Le nombre et le divin*, Rusconi, Milan, 1995.

[15] Le code grégorien de 292, Hermogénien de 295.

[16] « La biographie de Philostrate acquit une notoriété considérable tôt au quatrième siècle. En 302, le sophiste grec Sossianus Hierocles publia un traité anti-chrétien dans lequel il compara l'Apollonius produit par Philostrate avec le Christ, estimant les pouvoirs surnaturels du philosophe supérieurs à ceux du fondateur du Christianisme. L'évêque Eusèbe de Césarée attaqua avec véhémence ces propos dans l'Apologie *Contra Hierocles* de 303, dans lequel il défendit l'origine divine des miracles accomplis par le Christ et condamna Apollonius comme étant un magicien inspiré par les pouvoirs du mal. Dès lors, la figure d'Apollonius comme rival du Christ fut fermement logé dans les écritures polémiques des Pères de l'Église et des défenseurs de l'Hellénisme. »*Les Dessins de Stradanus pour "La vie d'Apollonius de Tyane*", D.VAN SASSE VAN YSSELT, Traduction française par Polo Delsalles, Montréal, Québec, Canada.

dans sa démonstration, des thèmes unificateurs, ceux des courants populaires ceux de l'astrologie commune, et de la savante élaboration de la science des nombres de courants aristocratiques, des croyances très répandues dans des milieux particuliers comme le mithriacisme, ou des éléments comme la lumière, dénominateur commun de bien des cultes.

II - De la scène aux *realia* ou la polysémie légitimante des vertus

Les orateurs construisent le discours autour des vertus des empereurs, « Souverains maîtres de toutes les vertus » V, XX. Mais ces vertus parlent un double langage.

Elles identifient le pouvoir au divin avec la mission d'exprimer l'ordre de l'univers, d'autre part, et c'est particulièrement net dans le cas des discours éduens, proches des *realia*, elles opèrent, par cette expression codifiée, le transfert entre la fonction et la réalité de l'exercice du pouvoir[17].

La mission d'Eumène.

L'un des orateurs, Eumène, rhéteur qui s'honore d'une origine grecque, prononce sous Constance César en 297 ou 298, une *oratio* « pro *instaurandis scholis oratio* » pour annoncer la reconstruction des Écoles d'Autun, dans un « plaidoyer » devant le gouverneur de la Lyonnaise (V). Ces Écoles Méniennes, fréquentées depuis leur création par l'élite de la jeunesse des Gaules[18], détruites ou bien endommagées lors des troubles du siège de 269-270. Il s'agit en fait d'une « pétition », *postulatio* V,2,1[19], qui expose avec force détail l'intérêt de Constance pour ces écoles et la générosité impériale[20]. Le discours comporte des éléments administratifs de première importance, dont une lettre de Constance César lui-même, le montant des sommes allouées à cette reconstruction. A la fin du discours, la péroraison est consacrée à la description d'une carte de la domination romaine.

L'intérêt de ce discours si célèbre tient au sujet, au long commentaire d'une décision impériale et à la description d'une carte. Eumène a fait partie des bureaux centraux, de la chancellerie, puisqu'il a été Maître de la Mémoire Sacrée, une charge importante, qui consiste à établir les réponses de l'empereur pour les communiquer à tous les échelons de l'empire.

Le César lui confie la tâche de mettre en œuvre une décision impériale prise dans le cadre de diverses mesures à l'égard de la cité des Eduens, dues à *la providentia*[21] et à la *liberalitas* de Constance. Elles consistent dans la réfection des temples, d'édifices publics, de demeures privées, à laquelle s'ajoutent des transferts de main d'œuvre. La présence de soldats pour les travaux, comme dans une « colonie », renvoie au passé le plus ancien de la politique de Rome. L'objectif du nouveau *praeceptor*, qui ne perd pas sa dignité de MM, consiste à restaurer la splendeur

---

[17] Deux indications particulièrement intéressantes :
-l 'une concerne le changement du cérémonial aulique : le panégyrique III de 291 insiste sur l'adoration au sein du « palais sacré », le sanctuaire
-l'autre, le thème de l'enfermement du prince *« princeps clausus* », participant de la vitupération du « tyran », tandis que le portrait du bon empereur met en exergue les qualités de celui qui n'accepte pas de gouverner loin de ses sujets, qui doit être présent, proche, accessible et non reclus.

[18] TACITE, Annales III, 43.

[19] Un *Presbyteros logos* selon les normes de Ménandre qu'évoque à juste titre A. HOSTEIN, Le corpus des *panegyrici latini*, dans deux ouvrages récents », An. Tard, 12,2004, p. 37-385.

[20] Exprimée par *providentia, sacra largitio, liberalissimi principes, tributa largitio* (V, XX). Cet aspect est bien étudié par J. M. CARRIE qui souligne l'ambivalence de la terminologie, la phraséologie dans la réalité politico-juridique quasiment indéfinissable qu'est devenu l'*imperium.* J.M. CARRIE, « La munificence du prince », *Institutions, société et vie politique au IVè s.*, CEFR,159, 1989, ,p. 429.

[21] Une vertu bien distribuée dans 7 des discours, mais particulièrement dans des remerciements. M.-C. L'HUILLIER, *L'Empire des mots, Orateurs gaulois et empereurs romains,* Paris, Besançon, 1992, p. 329.

« sanctuaire des arts libéraux » en utilisant les libéralités impériales. Tout indique qu'il s'agit là d'une politique culturelle dont on perçoit bien le sens, le rétablissement de l'ordre dans la transmission des savoirs après celui de l'ordre politique et militaire. Les écoles sont des écoles de « vertus », les professeurs doivent être « choisis comme comme des soldats » (V,V) ! Il reste quelques difficultés dans l'interprétation du financement car l'argumentaire n'est pas parfaitement limpide. Certes, en homme précis, en bon Maître de la Mémoire, Eumène se fait gloire de citer *in extenso*, la lettre que l'empereur Constance lui a adressée et qui commence par la salutation « Très cher Eumène ». Il la commente pour sa propre justification et sa propre réputation. Il indique que l'empereur lui alloue 600 000 sesterces, sans frais pour le Trésor impérial, le double du traitement de 300 000HS (V, XI). La mention d'un salaire est un fait exceptionnel dans ce type de discours, de même que ces libéralités impériales, qui reviennent constamment. L'indication chiffrée et la récurrence font question. Ce traitement doit être pris sur les finances publiques. (ex *huius reipublicae viribus*). Eumène, en bon évergète, reverserait les 600 000 sesterces de son *salarium* pour la reconstruction selon l'interprétation d'A.Hostein[22]. Malgré et sans doute à cause de cette insistance, on perçoit les embarras d'Eumène. Le début de son discours, déjà laissait clairement apparaître des rivalités entre les hommes du forum et les savants professeurs. Il s'efforce de convaincre devant le gouverneur, peut-être pris comme arbitre, ses concitoyens de l'utilité d'une mesure non dispendieuse pour la cité.

La décision peut trouver un éclaircissement dans la conjoncture administrative, le rééquilibrage géopolitique et administratif de l'empire, impliquant la restauration des cités et se concrétisant par la création en 297 des diocèses et le regroupement des provinces. C'est alors que Trèves est choisie comme siège du vicaire. L'importance que revêt à ce moment précis la restructuration administrative de l'empire n'est pas contestable. La réforme se met en place et les empereurs de la Tétrarchie doivent trouver des auxiliaires, former une pépinière d'agents. Il semble donc que le contenu du discours d'Eumène répond donc très exactement à l'attente de l'administration centrale, des empereurs, de Maximien et de Constance en particulier, qui souhaitent faire connaître les nouvelles données de la situation, autant qu'il correspond aux vœux des cités atteintes par les conséquences des sécessions. Eumène offre la garantie et la caution du César, qui l'a chargé d'une mission de renforcement du vivier administratif, à la restauration et au nouvel ordre impérial.

Il convient également de replacer ce plaidoyer pour Autun, dans la perspective du rééquilibrage des subdivisions du diocèse, et de la redéfinition des provinces, Lyonnaise I et II, certainement déjà en discussion. Autun est situé en Lyonnaise I.[23]

Le discours sur la reconstruction et la réouverture des Écoles Méniennes s'achève sur une péroraison habile qui décrit une carte, un orbe peint, du monde, un passage très connu, qui renvoie au cadre de vie des Eduens, des étudiants, un portique. Il est le seul des panégyristes à mentionner une carte et des Écoles, ce qui a fait sa célébrité.[24] On ne peut effectivement qu'être très intéressé par cette inclusion, qui confirme sur le plan technique et culturel, l'importance de la cartographie que l'énorme entreprise de la carte d'Agrippa à Rome avait magistralement démontré.[25] Je noterai d'ailleurs une coïncidence, dans l'implicite du discours, avec la réforme administrative, du temps

---

[22] Voir A. HOSTEIN, *loc.cit* note 19 et Thèse inédite (Paris I).

[23] Plus tard, 4 provinces ont été constituées en Lyonnaise et 8 dans le diocèse des Gaules tandis que le vicaire en résidence à Vienne avait la charge de 7 provinces, d'après la liste de Vérone (manuscrit *Laterculus Veronensis*, document administratif daté de 313, retrouvé en 1862 par Mommsen)

[24] Localisées très récemment dans la thèse sur Autun, récemment soutenue à Dijon mais inédite encore de M. Kasprzyk, que je remercie pour ses informations.

[25] C. NICOLET, *L'inventaire du monde*, Paris, 1988, n'a pas manqué d'être sensible, après beaucoup d'autres, au modèle impérial ainsi développé avec précision par l'orateur.

d'Auguste et les missions d'Agrippa dans les Gaules, 2 fois gouverneur, (39-38 ; 20-18), auteur du réseau routier tracé autour de Lyon.
L'État romain, on le sait, attachait beaucoup d'importance à la mesure du territoire, la cadastration, à sa représentation sous des formes diverses, matrices cadastrales, cartes, ou itinéraires comme la « carte » de Peutinger. Sur le plan politique, la représentation du monde romain, est une preuve tangible de sa puissance et de son unité, dont on pouvait douter après le tentatives des « empereurs gaulois » et des récentes dissidences bretonnes. L'administrateur qu'est Eumène s'en fait le porte-parole, l'enseignant retrouve les vertus pédagogiques de l'image.
La description que fait Eumène de la carte du portique est une démonstration éclatante de géopolitique et de pédagogie. Ce passage descriptif présente une extraordinaire période (1,2) de 92 unités graphiques, la plus longue de tous les textes du recueil Il offre le spectacle du monde à ses auditeurs, monde physique, terres, mers, fleuves, Océan qui entoure les terres, comme le monde humanisé selon la hiérarchie classsique des villes, peuples, en gardant le sens des réalités ne négligeant pas la précision des informations sur les distances, les sources, les embouchures, les rivages.
Mais sa présentation bipolaire du monde politique est celui des *res gestae*, avec la présentation de l'éloge lyrique des empereurs de la tétrarchie, de leurs campagnes et de leurs victoires, l'Empire apaisé et la réalité proche ou lointaine des succès, les villes restaurées, les peuples vaincus, les nations paralysées. En un mot, l'hégémonie retrouvée et le *nomen romanum* respecté. La dernière phrase, mémorisable dans sa brièveté s'achève avec ces derniers mots « *cum in illo nihil vidimus alienum* », un monde où l'on ne voit plus rien d'étranger. Ainsi s'achève ce discours sur un Empire cartographié, restauré, enseigné, sur lequel la jeunesse porte son attention chaque jour, comme il l'était du temps d'Auguste (le non dit) sur les murs du Portique Vipsania entre 7 et 2 av. J.-C.

La cité dans l'Empire *: realia* et ordre dans la cité la mission d'un ambassadeur de cité.
Le fonctionnement des rouages de l'Empire, des cités au pouvoir central, l'information passe par divers canaux. Le point de vue des administrateurs au niveau local, les rapports avec les administrateurs et des bureaux, les déplacements et visites des empereurs, des délégations auprès de la chancellerie et du palais, des réunions dans le cadre des provinces.Ce qui vaut dans le recueil, une présentation du territoire des Eduens (*gratiarum actio*,VIII), une *gratulatio* prononcée à Trèves en 311 (ou 312) par un orateur d'Autun anonyme, devant Constantin et un auditoire de délégations de cités gauloises et des particuliers. Nous nous arrêterons sur ce message, dont les premiers mots parlent de *Flavia Aeduorum*, nouveau nom de la cité d'Autun (*Augustodunum*), certainement placé sous le patronage de sa famille dès Constance. Il est axé sur la *clementia* et la *providentia* impériales et présente un état très précis de la situation de la cité des Eduens. Le passage se situe exactement au milieu du discours, d'ailleurs assez bref de 2521 occurrences lexicales (mots) le plus court avec l'épithalame de 306, en VI, VII (sur 14 chapitres).
Dans un des lieux stratégiques du discours entre la 1re et la 2me partie, servant donc de transition entre ce qui se rattache à la cité des Eduens, son brillant passé de fidélité à Rome et la seconde, consacrée aux faveurs de Constantin : décisions de réduction de l'impôt foncier et la remise d'un arriéré de 5 ans[26], l'auteur a introduit une description, du territoire de la cité. Ce passage célèbre, lui aussi parmi les historiens et les géographes, ménage donc aux auditeurs un arrêt sur image, un panorama, succédant à la réminiscence de l'histoire. Destiné à faire valoir les difficultés présentes des Eduens, le tableau est sombre, mais il doit aussi dans les stratégies discursives, alléger le récit avant l'exposé de questions fiscales techniques et austères. Il reste cependant un rapport en

[26] J.M. Carrié a beaucoup utilisé ce discours dans une étude très solide et très fouillée de la fiscalité du début du IV è s., « Dioclétien et la fiscalité » An T, 1994, 2, p. 33-64. Je ne reprendrai pas son analyse.

mentionnant en particulier, le nombre des hommes et l'étendue de terrain, la politique impériale de répartition de la main d'œuvre étrangère.
Il développe une conception simple de la rentabilité : celle-ci dépend des circonstances et des possibilités, établit la corrélation entre nombre des hommes et production, mise en valeur des terres et travail des hommes. De même qu'une conception du profit, facteur de tout aménagement. Il montre en fait un système organisé d'éléments interdépendants et cohérent dont l'ensemble constitue un tout. L'économie dans son ensemble dépend du bon fonctionnement des réseaux de communication par des routes commodes et des voies navigables, desservant les villes, favorisant les réseaux commerciaux et échanges.
La démonstration et l'argumentaire repose sur une comparaison entre les cités des Tricasses (Lyonnaise future IV, A*ugustobona*,Troyes), des Nerviens (Belgique, future II, *Bagacum*, Bavai) qui ont reçu des apports de main-d'œuvre et celle des Eduens, désavantagés. L'auteur insiste sur la désastreuse situation responsable d'un endettement des paysans incapables de faire face aux investissements nécessaires. À l'ordre et à l'harmonie des campagnes reposant sur le travail d'aménagement de la nature, s'oppose dès lors l'abandon des terres, l'extension des broussailles et des marais, due à l'impossibilité du drainage et de l'essartage.
Pour étayer sa démonstration il choisit l'exemple le plus connu, celui du *pagus arebrignus. (VI, 4).* Un « pays » célèbre, « Jalousé, porté aux nues ». Seule occurrence dans l'ensemble du corpus, ce vocable *pagus*, qui évoque une division territoriale et de nature fiscale, indique bien le registre du discours. La description se fait donc plus précise (dire, c'est faire voir) et se veut également un modèle de l'ordre dans le développement des terroirs et des cités.
La région se compose de deux zones, des terroirs différents[27] :
- dans la première, le porte-parole de la cité qui a déjà évoqué ailleurs des sols passables mais abandonnés, signale le recul de la vigne, qui ne subsiste qu'en un seul endroit. Le reste est devenu le « repaire des bêtes sauvages, forêts et roches ». La vigne est hors d'âge…
- dans la seconde, située à ses pieds, la plaine qui s'étend jusqu'à la Saône, où l'on pratiquait autrefois « une culture ininterrompue », est évidemment plus fertile mais s'est transformée en marécages et fondrières.
La présentation, remarquable par sa minutie et son souci de réalisme, utilise le vocabulaire technique d'un propriétaire au fait des pratiques culturales.
- Ainsi pour les éléments naturels : le relief, le climat. La comparaison avec l'Aquitaine dégage les caractères originaux du pays : gelées blanches, terroir, vocation culturale
- la maîtrise et l'aménagement des terroirs : aptitudes, cultures différenciées, continue dans certains cas, canaux à ciel ouvert d'évacuation des eaux courantes, des sources
- les pratiques culturales : culture interrompue ou continue, culture de la vigne, renouvellement des ceps, opération de marcottage et de provinage
- le mode d'exploitation évoquée par le terme *metari*, installer, mesurer, arpenter, délimiter. Le maillage des terres centuriées et assignées apparaît dans toute sa netteté, à partir de là, la mise en valeur et l'harmonie du développement. On est proche du langage des agronomes et des arpenteurs.
S'ajoute à cela en VIII le modèle et l'image même du territoire idéal en opposition au territoire dévasté, l'opposition entre une nature sauvage et ensauvagée, abandonnée et la nature humanisée, cultivée, vivante, bruyante et lumineuse. La remise en ordre de ces éléments abandonnés par l'homme ne peut venir que des hommes, donc des autorités impériales, dispensatrices de main-d'œuvre et de « bienfaits », des empereurs restaurateurs de l'ordre, dépendent du bon fonctionnement du système impérial. (restauration d'Autun) de la *clementia, de la liberalitas, de la munificientia.*

[27] Le *pagus* n'est toujours pas identifié par une inscription. Selon M. Kasprzyk, la description convient à toute la côte qui surplombe la Saône.

En somme, cette présentation a tout d'un véritable rapport administratif destiné à l'administration centrale et issu de connaissances particulières sur Autun et les Eduens. Un rapport d'un bon connaisseur des réalités agricoles du pays, d'un propriétaire soucieux de ses intérêts, qui sait dire le vrai. Ses connaissances en matière de fiscalité, ses connaissances sur la situation des différentes cités gauloises tout démontre en lui les compétences d'un administrateur, en charge de la défense de la cité certes, pour ses compétences en matière oratoire.

Conclusion

Pour terminer, nous reviendrons sur les questions initiales et l'intérêt du recueil dans l'étude des rapports entre rhétorique et pouvoir :
Ces discours pris dans leur globalité exercent un rôle important dans un monde qui change : mémoire des métamorphoses du pouvoir par le recours à des images stéréotypées, qui confortent, ancrent dans la tradition, qui dévoile leur fonction stabilisatrice. Mais cet ordre ne relève pas que de ce registre. L'étude des liens entre discours et « faits » se révèle plus féconde que le simple événement qui en est à l'origine. Ces discours ne sont pas seulement focalisés sur l'image, mais livrent des regards entrecroisés : de l'empereur aux cités, des cités vers l'empereur et l'administration impériale. Ils procèdent du fonctionnement du régime, laissent en entrevoir les rouages et constituent un élément important des relations entre le pouvoir central et les provinces, les cités. D'où ces informations précises sur l'ordre des choses, cette voix de la mémoire des mesures administratives comme de l'intégration des barbares.
En premier lieu, les informations concernant les rouages du fonctionnement de l'empire et les conditions de l'exercice du pouvoir (cas des éloges IV, V, VIII). Le langage des discours explicite les conditions de la prise de décision et les interventions impériales. Les occurrences lexicales soulignent la présence différentielle des vertus selon la typologie du discours et les événements qui en sont à l'origine. Elles soulignent les rapports entre les différents registres de la terminologie officielle : connu depuis longtemps pour le discours monétaire, mieux analysé récemment pour celui des inscriptions et des actes de la chancellerie. Il n'est pas étonnant que des chefs de service utilisent des formules précises. Ainsi :
La *clementia* exprime une réalité, celle de la décision impériale, signifiant aide ou privilège. Les juristes utilisent *indulgentia* comme Eumène V,4,2 *indulgere*, langage de chancellerie. La formule « *Apud sacras aures »* (V, 21,4) serait pour JM Carrié, une métonymie des formulaires des pétitions adressées aux empereurs du IVè s. (CT, XII, 9)[28].
La praesentia
Pour gouverner, l'empereur doit être accessible, doit se déplacer et entretenir des liens directs avec les provinces et les cités. Les coûts pour ces dernières sont élévés mais ces dépenses sont bien placées car elles donnent des résultats tangibles.
L'ensemble de ces données permet de tordre le cou à une idée trop répandue, celle d'une « bureaucratie » omniprésente et totalitaire. Les progrès de l'administration ont été réels, mais nécessaires à la gestion. Les moyens en fin de compte de l'administration impériale demeuraient semble-t-il restreints.[29]
Mais la fonction de l'orateur ne se limite pas là,
Faisant contraste avec ce qui précède, l'autre registre de ce recueil, reste celui de la célébration et la fonction de l'orateur, celle de dire et instruire. L'exemple d'un panégyrique (*panegyricus dictus*) prononcé par Latinius Drepanius Pacatus en l'honneur de Théodose en 389, devant le sénat de Rome (*sermo, laudatio*), après la victoire sur « l'usurpateur » Maxime en 388. Le premier après

[28] JM CARRIE, « La munificence du prince », *loc.cit*. et X. Dupuis, inscription de Thugga, MEFRA,1993.
[29] *Cf* Sur ce point, l'étude de J.P. CORIAT, *L'Empereur législateur*, Rome, 1977.

celui de Pline dans le recueil, le plus long, (9220 mots).[30] Il connut d'ailleurs une grande fortune au XVII^E s. où paraissent deux traductions. Ce transalpin est une personnalité connue un aristocrate provincial des bords de l'océan, ami d'Ausone, qui lui dédie trois œuvres (Ausone « à son fils Drepanius »), le correspondant de Symmaque, et qui est selon les études de prosopographie, est proconsul d'Afrique en 390, et *comes sacrorum largitionum* en 393.
Il commencerait donc après le discours, une carrière précoce si l'on accepte son âge de 35 ans pour le proconsulat d'Afrique au sommet d'une hiérarchie de clarissimes normalement réservé à l'aristocratie romaine. AM Turcan-Verkerk propose de voir en lui le seul auteur du panégyrique, d'un traité contre Porphyre, d'une vie de Paulin (perdue), d'un poème *De cereo paschali* et voit en lui un chrétien.[31] Ses hypothèses n'ont pas toujours convaincu. Mais les passages concernant la politique religieuse de Maxime, dans la *vitupération*, peuvent effectivement être interprétés dans le sens d'un rejet de la condamnation par ce dernier d'Euchrotia, veuve du poète/rhéteur Attius Tiro Delphidius et des Priscillanistes. Le tableau des accusations, calomnies, tortures, confiscations de biens (XXIX), des délateurs, le signalement d' *un sacerdos, antistes* peuvent confirmer cette interprétation.
Cependant je m'intéresserai à un autre élément du panégyrique de Pacatus
La célébration de la *popularitas* dans un passage qui s'intègre dans la péroraison où l'orateur décrit un *adventus*, le deuxième dans le discours, celui de l'empereur d'Orient à Rome, le 13 juin 389. Une Rome délaissée depuis longtemps, le siège d'un Sénat dépouillé de son autel de la Victoire mais où subsiste encore une puissante aristocratie. La litanie dans la péroraison offre les clés de l'interprétation de l'éloge, de sa fonction et du caractère que prend,dans l'Empire de la fin du IV^E s., la symbolique du pouvoir.
Les derniers mots définissent les finalités du discours et ses rapports avec le pouvoir :
Deux traits les soulignent : l'oralité et la vocation du « panégyrique ».
* Dire, *dicere, instruere* (fournir matière, enseigner) : l'œuvre doit être une source d'inspiration et d'information et le sujet pour les poètes comme les historiens la « vérité de l'histoire ».

* Célébrer
Pacatus, qui allonge sa célébration de victoire à l'instar de la *gratulatio* de Pline et qui introduit une nouveauté, des acclamations litaniques dans la péroraison.
« *vidi* » (XII, XLVII,5) « *Romam vidi, Theodosium vidi et utrumque simul vidi ; vidi illum principis patrem, vidi illum principis vindicem, vidi illum principis restitutorem !* ».
La réduction des titulatures permet de faire passer des slogans. Ces formules permettent de scander les applaudissements rythmés, déjà soigneusement orchestrés et définis, recueillis ultérieurement dans le Livre des Cérémonies byzantin. La mémoire individuelle, les rhéteurs sont des experts en la matière, n'est pas la mémoire sociale. Celle-ci implique une réduction du discours. D'où l'importance et la signification de ces condensés, ces « digests » de titulatures, les répétitions introduites dans les lieux stratégiques de la déclamation, exorde et péroraison, où l'on écoute généralement plus attentivement, d'où la succession des tableaux qui frappent l'imagination, des récits au rythme rapide qui bousculent. Ils multiplient les images symboliques, dont on connaît bien aujourd'hui l'effet sur les auditoires. D'où l'importance, pour des historiens, de prendre la pleine mesure de ce langage , pour ce qu'il est et ce qu'il dit, d'accepter dans sa totalité l'amplification et par conséquent de ne pas éliminer les procédés dits « rhétoriques », pour ne retenir que l'information.

---

[30] Au moment où Ammien Marcellin, qui rédigerait son texte dans l'été 389, le lirait à Rome en présence de l'auteur. (G.Sabbah)
[31] A.-M. TURCAN-VERKERK, *Un poète latin redécouvert Latinus Pacatus Drepanius, panégyriste de Théodose*, Coll. Latomus, 276, 2003, p. 8.

L'Huillier Marie-Claude

Quelques repères bibliographiques

Éditions critiques :

E. BAEHRENS, Leipzig 1874; W. BAEHRENS, Leipzig 1911
E. GALLETIER, *Panégyriques latins*, 3 vol., C U F, Paris 1949,1952, 1955
R.A.B MYNORS, Oxford 1964
V. PALADINI, P. FEDELI, P L, Rome 1976
C.E.V. NIXON, B. RODGERS, *In Praise of later Roman Empire. The Panegyrici latini*. Introduction, translation an Historical Commentary, Berkeley-LosAngeles-Oxford,Univ of California 1994
D.LASSANDRO,G.MICUNCO, *Panegyrici Latini*, Classici latini,Turin, 2000

Concordance

T. JANSON, *A concordance of latin panegyrics*, Hildesheim, New York, 1979

Sélection d'Études sur les panégyriques

A. HOSTEIN, Le corpus des *panegyrici latini*, dans deux ouvrages récents, An. Tard, 12,2004, p. 37-385
M.C. L 'HUILLIER, *L'empire des mots, Orateurs gaulois et empereurs romains aux III^e^ et IV^E^ s*, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne, 114, Paris, Besançon, 1992
S. MAC CORMACK, « Latin prose panegyrics : tradition and discontinuity in later roman empire », *R E Aug*. XXII,1-2,1976,p. 29-77
R. REES, *Lawyers of loyalty in Latin Panegyric*, AD 289-307, Oxford, 2002
A.M TURCAN-VERKERK, *Un poète latin redécouvert Latinius Pacatus Drepanius, panégyriste de Théodose*, Coll. Latomus, 276, 2003

Rhétorique

L. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 vol., Coll des Études Augustiniennes, série Antiquité,137-138, Paris, 1993
G. SABBAH, « De la rhétorique à la communication politique », *BAGB*, Décembre 1984, p.363-368

Divers

M. BANNIARD, *Viva Voce. Communication écrite et communication orale du IV^E^ au IX^E^ siècle en Occident latin*, Études Augustiniennnes 25, Paris 1992
D. JOURDAN-HEMMERDINGER, Fonction du chant dans les discours et lectures publics, *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age*, Actes des colloques de Royaumont 1986, 1987, 1988, Paris,1991, p. 16-41
S. MAC CORMACK, *Art and ceremony in late antiquity*, Berkeley 1981
R. TEJA, « La ceremonia imperiale », *Storia di Roma* , L'età tardoantica, I p. 613-642

Écrire l'irréel

du *Cabinet des fées* au *seigneur des anneaux*

séminaire de M. Christian chelebourg

(22-23 mai 2006)

Le texte de ce séminaire contient de larges extraits de Christian CHELEBOURG, *Le Surnaturel – Poétique et écriture* (Paris, Armand Colin, « U », 2006). Les étudiants pourront s'y reporter pour plus de précisions sur le cadre théorique de ces analyses, comme pour un complément d'information sur l'écriture de l'irréel.

Parce qu'elle tend à s'affranchir des contraintes de la référentialité, la représentation de l'irréel est un bon laboratoire des pouvoirs que l'imagination littéraire prête au langage. La référentialité implique tout un système de repères qui, certes, mettent la parole de l'écrivain au défi, mais qui, parallèlement, rendent aisée la « vérification » de son efficience par la mesure de son adéquation au référent. En ce sens, on pourrait la qualifier de rassurante. Pour elle, le langage est *performance,* alors que, dans le champ de l'irréel, il est presque sommé de se faire *performatif* puisqu'il s'agit pour lui de créer ce dont il parle, d'engendrer et non plus d'imiter son référent[1].
Deux logiques s'opposent et se complètent dans l'usage de ce pouvoir créateur du langage littéraire : soit l'artifice est assumé et l'irréalité exhibée, soit il est nié et l'irréalité confondue *mutatis mutandis* avec la réalité. Dans le premier cas, on est dans le monde enchanté de la féerie ; dans le second, on a affaire à ce que j'appelle un monde déréglé, en l'occurrence celui de la *fantasy* ou *heroic fantasy*.

I. La création langagière du monde enchanté

L'hypotypose de l'irréel

Ce qui distingue la féerie des autres formes d'écriture du surnaturel, c'est que celui-ci y est exposé sans que son surgissement soit problématisé. Les lois ordinaires de la nature n'y sont pas violées à proprement parler : dans l'ensemble, elles y sont purement et simplement ignorées. Tzvetan Todorov va même jusqu'à avancer que « *Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite* »[2]. Quoique juste dans l'ensemble, la proposition mérite toutefois d'être un peu tempérée : ce qui est vrai à coup sûr pour le « *lecteur implicite* », conformément au pacte générique, ne l'est pas toujours pour les « *personnages* ». Dans « L'Oiseau bleu » de la comtesse d'Aulnoy, par exemple, la princesse Florine, prisonnière dans sa tour, ne manque pas de réagir lorsque le roi Charmant, métamorphosé en oiseau, vient se poser à sa fenêtre en lui tenant un galant discours :
Florine eut d'abord grande peur d'un oiseau si extraordinaire, qui parlait avec autant d'esprit que s'il avait été un homme, quoiqu'il conservât le petit son de voix d'un rossignol ; mais la beauté de son plumage et ce qu'il lui dit la rassura[3].
Un peu plus loin, la jeune fille envoyée par la marâtre de Florine pour l'espionner jusque dans sa geôle, est à son tour « très étonnée » (*id.*, p. 44) d'assister à leur dialogue amoureux. La

1. Au cours de la discussion, Laurent DEOM a justement fait remarquer que le terme de *performatif* implique un contexte linguistique précis, qui rend son usage ici essentiellement métaphorique.
2. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, « Points », 1970), p. 59.
3. Comtesse d'AULNOY, « L'Oiseau bleu », pp. 31-54, in Elisabeth LEMIRRE *ed.*, *Le Cabinet des fées* (Arles, Philippe Picquier, 2000), p. 39.

crainte de l'une et la surprise de l'autre attestent bien qu'il n'est pas *ordinaire*, qu'il n'est pas *naturel* à leurs yeux qu'un oiseau parle. Il en va de même dans « Casse-Noisette et le Roi des Rats » d'Hoffmann, où la jeune Marie Stahlbaum passe par toutes les nuances de la peur, jusqu'à « l'angoisse et l'épouvante »[4] devant la fantasmagorie qui agite, au beau milieu de la nuit de Noël, les jouets et les souris. Ce qui caractérise les attitudes des unes et des autres, ce qui les distingue de réactions qui prévaudraient dans un univers vraisemblable, ce n'est donc pas l'indifférence, mais l'aisance avec laquelle chacune accepte le témoignage de ses yeux et de ses oreilles pour se résoudre à prendre acte d'un phénomène hors du commun. Le propre du monde féerique, c'est que les lois ordinaires de la nature, lorsqu'elles y sont prises en compte, n'y ont justement pas force de *lois*, mais sont toujours déjà prêtes à se voir contredites.

Il était une fois…

C'est que dans ce monde enchanté, la pensée magique prend d'emblée le pas sur la pensée rationnelle. Cela ne s'opère pas sans une mise en condition du lecteur. Le sacrifice des lois ordinaires de la nature nécessite, semble-t-il, un avertissement de celui-ci. Tel est le rôle dévolu à la fameuse formule liminaire :

Il y avait autrefois un roi qui aimait son peuple… Cela commence comme un conte de fées ? interrompit le druide. C'en est un aussi, répondit Jalamir[5].

Ce début de « La Reine Fantasque » de Jean-Jacques Rousseau, paru en 1758, illustre bien la valeur classifiante de cet incipit stéréotypé. « Il était une fois… » et ses quelques variantes[6] ne trompent pas : l'expression fonctionne comme un indice sinon nécessaire, du moins suffisant, en tout cas incontestable de la rupture avec le monde réel. Certes, un conte de fées peut ne pas commencer par « Il était une fois… » : c'est le cas du « Prince des Aigues-Marines » de Mme Levesque, de « Ricdin-Ricdon » de Mlle Lhéritier ou du « Prince Guerini » du Chevalier de Mailly ; mais « Il était une fois… » ouvre à coup sûr au lecteur les portes de la féerie. Cette locution impersonnelle toujours suivie d'un syntagme nominal a pour fonction d'en introduire « le référent dans l'univers du discours »[7], autrement dit d'en faire un pur objet de langue, un pur sujet de narration. À travers le premier substantif, elle dénonce la nature essentiellement verbale de la substance du récit. Lorsqu'on lit « Il était une fois un pauvre Bûcheron »[8], « Il était une fois un roi et une reine dont l'union était parfaite »[9] ou bien « Il y avait une fois un roi et une reine qui n'avaient qu'un fils »[10], les substantifs ne nous révèlent pas des êtres de chair, mais des êtres de discours, des fonctions narratives, d'où les affinités du genre avec l'allégorie. L'article indéfini renforce ce phénomène en indiquant que ces personnages ne sont pas connus du lecteur, qu'ils sont dépourvus de toute notoriété comme de toute consistance extra-linguistique. La précision « une fois » n'est pas nécessaire à la production de cet effet,

4. E.T.A. HOFFMANN, *Casse-Noisette et le Roi des Rats*, Madeleine LAVAL *trad* (Paris, Gallimard jeunesse, « Folio junior », 2003), p. 34.

5. Jean-Jacques ROUSSEAU, « La Reine Fantasque », pp. 759-769, in Elisabeth LEMIRRE *ed.*, *Le Cabinet des fées* (*op. cit.*), p. 759.

6. Outre les variantes très reconnaissables comme « Il y avait une fois… » ou « Il y avait autrefois… », il faut compter dans ce groupe certaines tournures qui semblent vouloir contourner le cliché tout en bénéficiant de ses vertus : « Dans l'heureux temps où les fées vivaient… » (Comtesse d'AULNOY, « Le Mouton », pp. 153-164, in *Le Cabinet des fées* [*op. cit.*], p. 153), « Au temps jadis, il y eut… » (Mlle de LA FORCE, « Tourbillon », pp. 509-519, in *Le Cabinet des fées* [*op. cit.*], p. 519).

7. Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *Grammaire méthodique du français* (Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1996), p. 446.

8. Charles PERRAULT, « Les Souhaits ridicules », pp. 81-86, in *Contes*, Gilbert ROUGER *ed.* (Paris, Garnier Frères, 1967), p. 82.

9. Comtesse d'AULNOY, « La Biche au bois », pp. 283-308, in Elisabeth LEMIRRE *ed.*, *Le Cabinet des fées* (*op. cit.*), p. 283.

10. Mademoiselle de LUBERT, « La Princesse Camion », pp. 704-732, in Elisabeth LEMIRRE *ed.*, *Le Cabinet des fées* (*op. cit.*), p. 704.

mais elle le complète efficacement en renvoyant à une temporalité indéfinie, dont l'anhistoricité fait écho à l'autonomie de l'espace dans lequel se déploie la féerie.

L'exposition de l'irréel

« Il était une fois… » est l'indice infaillible d'un reniement des lois ordinaires de la nature, au profit d'un espace discursif à la cohérence exclusivement verbale. À partir de là, le surnaturel expose librement sa magie, sur le mode rhétorique de l'hypotypose, c'est-à-dire de manière si vive et énergique qu'elle s'impose à tous : protagonistes, auditeur ou lecteur. L'écriture du merveilleux vise à créer les conditions d'une *hypotypose de l'irréel*. Elle le fait, d'abord, sur le plan rhétorique, en tendant à une minutie saisissante dans la relation des *mirabilia*. L'importance du procédé est attestée par la manière dont le narrateur de « Casse-Noisette et le Roi des Rats » présente le récit extraordinaire que la jeune Marie fait à ses parents, dès son retour du Royaume des Poupées :

Et elle raconta toutes ses aventures avec presque autant de précision que je l'ai fait moi-même. Sa mère la regardait avec stupeur[11].

L'histoire racontée par Marie met en abyme celle qu'on vient de lire, si bien que la remarque métatextuelle à laquelle elle donne lieu vaut pour cette dernière. Or, le narrateur semble bien attribuer l'effet du récit à sa « précision ». La confidence suggère donc que l'écriture du merveilleux est d'autant plus efficace, qu'elle est plus circonstanciée. Ce procédé, qui conduit à privilégier les détails, n'est pas sans incidence sur le plan de l'imaginaire. Il s'accorde en effet à la quatrième des structures antiphrasiques de l'imaginaire décrites par Gilbert Durand, celle qui travaille à conjurer le temps par une « propension à la " mise en miniature ", à la *gulliverisation*, de la représentation »[12]. Il entraîne donc volontiers une ignorance des proportions. Le moment où Marie pénètre, à la suite de Casse-Noisette, dans l'armoire-penderie qui leur ouvre la porte du Royaume des Poupées (voir *id.*, pp. 96-97), offre un bel exemple de ce tropisme de la féerie. Mais que l'on pense aussi à la minuscule maison de la Fée aux Miettes, chez Nodier[13], ou bien aux insectes observés au microscope à la fin de « La Fée aux gros yeux », le dernier des *Contes d'une grand-mère* de George Sand. Le topos du *petit*, si fréquent dans les contes, du « Petit Poucet » à « Tom Pouce » en passant par « La Princesse Camion[14] » de Mademoiselle de Lubert, ne découle pas uniquement de l'ancrage de cette littérature dans le monde de l'enfance, mais bien des options de représentation intimées par l'objectif d'hypotypose de l'irréel.

Celle-ci est en second lieu obtenue par l'élaboration d'un cosmos parfaitement disposé au surgissement du surnaturel puisque tout y est d'emblée frappé au sceau de l'irréel. C'est d'ailleurs là ce qui caractérise la féerie dans le champ des littératures du surnaturel. Le clivage du merveilleux et du fantastique n'est en fait qu'une spécialisation de cette distinction plus fondamentale entre des œuvres qui opposent le surnaturel à la nature et d'autres qui ne le font pas. Seules ces dernières ressortissent du merveilleux. Les autres se ramifient en fonction de critères secondaires, qui tous ont trait au degré de réalité prêté aux événements extraordinaires qu'elles mettent en scène.

Paradoxe des *mirabilia*

Pour bien comprendre comment s'organise une féerie sur le plan narratif, revenons à « La Reine Fantasque » de Jean-Jacques Rousseau. Parce que le merveilleux n'est pour lui qu'une distraction, le philosophe en dénonce volontiers les artifices. Ainsi, après l'exposition de son intrigue – un roi veut un fils, sa reine,

11. E.T.A. HOFFMANN, *Casse-Noisette et le Roi des Rats* (*op. cit.*), p. 118.

12. Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire – Introduction à l'archétypologie générale* (Paris, Dunod, 1992 [1re éd., Bordas, 1969]), pp. 315-316.

13. Voir Charles NODIER, *La Fée aux miettes*, pp. 123-323, in *La Fée aux miettes – Smarra – Trilby* (*op. cit.*), pp. 256-257. Pour un commentaire de cette description et de la gulliverisation qui s'y manifeste, voir Christian CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire – Des archetypes à la poétique du sujet* (Paris, Nathan Université, « Fac », 2000), p. 69.

14. Le substantif « camion » désigne dans la langue classique une petite épingle. Rappelons que ce terme, dans ses emplois techniques, renvoie originellement à l'idée de petitesse.

par esprit de contradiction, veut une fille, et la fée Discrète, s'amusant de leur rivalité, laisse croire à chacun qu'il sera satisfait –, Jalamir, le conteur, observe-t-il soudain une pause :

Oh çà, monseigneur, dit Jalamir au druide en s'interrompant, convenez qu'il ne tient qu'à moi de vous impatienter dans les règles : car vous sentez bien que voici le moment des digressions, des portraits et de cette multitude de belles choses que tout auteur homme d'esprit ne manque jamais d'employer à propos dans l'endroit le plus intéressant pour amuser ses lecteurs[15] !

Le druide, fort peu amateur des « règles » du conte de fées, se moque de cette prétention en affirmant que les lecteurs ne sont pas « assez sots pour lire tout cet esprit-là » (*ibid.*) et prennent soin « de le passer […] en dépit de M. l'auteur » (*ibid.*). Il prie donc Jalamir de poursuivre son histoire sans en retarder le cours. Celui-ci s'exécute, non sans protester : « […] j'en vais tout bêtement reprendre le fil, mais conter pour conter est d'un ennui : vous ne savez pas combien de belles choses vous allez perdre ! » (*ibid.*). Cette parenthèse métatextuelle tend à indiquer que, du point de vue de l'auteur de contes merveilleux, l'histoire est avant tout prétexte à accumuler des *mirabilia*, à faire briller son « esprit » par l'étalage de « belles choses »[16].

L'objectif visé est l'étonnement émerveillé des acteurs de la communication littéraire, conformément à la définition que Pierre Richelet donnait du *merveilleux* : « Tout ce qui surprend l'esprit, & lui donne une admiration qui le charme.[17] » Le monde *enchanté* de la féerie veut être un monde *enchanteur*. C'est en quoi ses *mirabilia* s'inscrivent dans une logique de surenchère esthétique. Il ne faut pas oublier que le genre des contes des fées s'est imposé en France, dans la dernière décennie du XVII^{e} siècle, sur fond de querelle des Anciens et des Modernes. Perrault faisait figure de chef de file de ces derniers, et il revient à sa nièce, Mlle L'Héritier, dans la dédicace d'un conte intitulé « Les Enchantements de l'Éloquence ou les Effets de la Douceur », d'avoir expliqué, dès 1695, en quoi les merveilles du fonds gaulois lui paraissaient supérieures, sous le rapport de l'esthétique, à celle de la mythologie antique, chère aux Anciens :

Je ne sais, Madame, ce que vous pensez de ce conte ; mais il ne me paraît pas plus incroyable que beaucoup d'histoires que nous a faites l'ancienne Grèce ; et j'aime autant dire qu'il sortait des perles et des rubis de la bouche de Blanche, pour désigner les effets de l'éloquence, que de dire qu'il sortait des éclairs de celle de Périclès. Contes pour contes, il me paraît que ceux de l'antiquité gauloise valent bien à peu près ceux de l'antiquité grecque ; et les fées ne sont pas moins en droit de faire des prodiges que les dieux de la Fable[18].

Il entre dans le goût des féeries une part de nationalisme esthétique, indissociable de la confiance des classiques en leur *modernité*. La délicatesse du conte est opposée au sublime de la poésie antique. La féerie séduit les précieux par les raffinements baroques qu'autorisent les *mirabilia*. De fait *Le Cabinet des fées* regorgera de palais en pierres précieuses, de bijoux magiques et de chars tirés par des papillons ou des grenouilles. Hanté par « la nostalgie des glaces de Versailles où il rêva d'être présenté au roi, le temps d'un bal »[19], l'auteur de contes

15. Jean-Jacques ROUSSEAU, « La Reine Fantasque », pp. 759-769, in Elisabeth LEMIRRE *ed.*, *Le Cabinet des fées* (*op. cit.*), p. 763.

16. Charles DUCLOS, dans son conte parodique d'« Acajou et Zirphile » (1744), partage l'aversion du druide pour les *mirabilia* : « D'un coup de baguette magique elle lui bâtit un palais enchanté, que je prie le lecteur d'imaginer à son goût, et dont je lui épargne la description, de peur de l'ennuyer […]. » (« Acajou et Zirphile », pp. 735-755, in *Le Cabinet des fées* [*op. cit.*], p. 736).

17. Pierre RICHELET, *Dictionnaire de langue françoise ancienne et moderne augmenté de plusieurs additions d'histoire, de grammaire, de critique, de jurisprudence, et d'une liste alphabétique des auteurs et des livres cités dans ce dictionnaire* (Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1732 [2 vol.]), t. II, p. 184. Notons que le *merveilleux* ici défini par Richelet était d'abord celui de la poésie épique et dramatique.

18. Marie-Jeanne L'HERITIER, « Les Enchantements de l'Éloquence », pp. 239-265, in Charles PERRAULT, *Contes* (*op. cit.*), p. 265.

19. Elisabeth LEMIRRE, « Préface », pp. IX-XX, in *Le Cabinet des fées* (*op. cit.*), p. XVII.

de fées renchérit volontiers sur les fastes architecturaux, mobiliers, lapidaires ou vestimentaires de la Cour.
Curieusement toutefois, et cela est implicite dans la critique de Rousseau, on ne peut s'empêcher de remarquer que cette littérature, destinée à nous surprendre par ses *mirabilia*, ne recourt qu'à un nombre limité de procédés magiques : dons fabuleux, métamorphoses et débauche de luxe. Encore ces prodiges se répètent-ils à l'envi, d'un conte à l'autre et d'un auteur à l'autre, moyennant des variantes souvent superficielles. L'écriture du merveilleux est une pratique récursive. Et si conter pour conter est ennuyeux, c'est bien que le genre obéit à une narratologie des plus rigoureuses : de mauvaises fées et de mauvaises gens s'opposent aux bonnes fées et aux bonnes gens, des princesses épousent des princes au terme d'épreuves très largement stéréotypées. Ce n'est pas par hasard si la critique structuraliste a trouvé dans ce genre le modèle de son approche du récit littéraire. Rappelons-nous les conclusions de Vladimir Propp :

> On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait […] ou d'un manque […], et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage […] ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. […] Chaque nouveau méfait ou préjudice, chaque nouveau manque, donne lieu à une nouvelle séquence. Un conte peut comprendre plusieurs séquences […][20].

Le conte de fées est un modèle de simplicité structurale, une épure diégétique. Cette spécificité, bien compréhensible lorsqu'il s'agit de récits populaires, est plus étrange sous la plume d'auteurs littéraires dont le but est d'étonner. Il y a là un écart entre les objectifs du genre et les moyens mis en œuvre que l'imitation de la tradition ne saurait expliquer tout à fait. Il semble bien que le stéréotype fasse partie intégrante de la poétique du genre féerique.

Une poétique du stéréotype

La poétique du conte de fées paraît, d'une manière générale, s'attacher à respecter les attentes du lecteur. Elle le fait d'abord, traditionnellement, par la reprise et la concaténation de motifs folkloriques, voire mythologiques, connus. C'est le cas par exemple dans « Finette Cendron » de Mme d'Aulnoy, où l'on retrouve, mêlés, les canevas du « Petit Poucet » et de la « Cendrillon » de Perrault – c'est ce que Propp appelle des *séquences* –, des éléments du « Petit Chaperon rouge », de la fable de Jack et le haricot magique, des aventures de Hänsel et Gretel, ainsi que des références mythologiques au fil d'Ariane ou au géant Polyphème. L'architecture narrative de ce conte est représentative du tissage de traditions folkloriques et de récits mythiques qui prévaut dans l'écriture du merveilleux. Le conte de fées travaille une matière intertextuelle connue, qu'il réactive par un art de l'enchaînement, de la transition, de l'insertion, voire du clin d'œil : quand Mme d'Aulnoy écrit que « Finette était trente fois plus belle que la belle Hélène » (*id.*, p. 174), elle met en avant la culture hellénistique qui sous-tend ses allusions à l'*Odyssée* Homère. La répétition de l'épithète suffit au public enfantin pour comprendre le sens de la référence, mais le prénom d'Hélène signale à l'adulte qu'une femme savante, qu'une lectrice se cache sous les atours de la conteuse rustique.
Tout se passe comme si l'écriture du merveilleux, parce qu'elle est un édifice auto-référentiel, ne pouvait trouver sa cohérence que dans l'articulation de clichés narratologiques, diégétiques et typologiques qui la distinguent. Le « Il était une fois… » inaugural appelle un « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants », imposant au passage une série de figures obligées qui ne heurtent guère les attentes du public. Sans doute cette codification du genre est-elle motivée par le souci de ne pas susciter un rejet toujours possible du pacte de lecture. L'écriture féerique chercherait à compenser l'audace de sa rupture avec les lois ordinaires de la nature par la prudente application de règles familières à son public. Ce serait pour elle un

20. Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, pp. 5-170, in *Morphologie du conte* suivi de *Les Transformations des contes merveilleux* et de E. MELETINSKI, *L'Étude structurale et typologique du conte*, Marguerite DERRIDA, Tzvetan TODOROV et Claude KAHN *trad* (Paris, Seuil, « Points », 1965 et 1970), p. 112.

moyen de se garantir contre le reproche d'élucubrations que l'on ne manquera pas d'adresser ultérieurement aux récits fantastiques. Dans une époque où la littérature est sévèrement encadrée par les arts poétiques, l'application de codes rigoureux pourrait constituer, en quelque sorte, un substitut de la vraisemblance. Cela expliquerait que l'émergence de nouvelles formes d'écriture du surnaturel ait accompagné historiquement le délitement des canons classiques.

Romantisme et merveilleux

Si les romantiques français n'ont pu, comme leurs prédécesseurs anglais et allemands, chercher dans leur folklore national la voie du renouveau esthétique, c'est que, chez nous, ce fonds populaire paraissait irrémédiablement lié au classicisme, à l'écriture mondaine, précieuse en un sens. On pourrait dire – par boutade, mais non sans raison – que le goût avéré de Louis XIV pour ce que l'on appelait alors les *contes de Peau d'Âne* est sans doute pour beaucoup dans l'originalité du romantisme français.

À la veille de la Révolution, lorsque Charles-Joseph Mayer s'avisa de recueillir en plus de quarante volumes l'essentiel de la production féerique de son siècle, sous le titre de *Cabinet des fées ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux*[21], le genre était depuis longtemps moribond. Seule la veine orientale, héritée des *Mille et une nuits – Contes arabes*, conservait à peu près tout son charme poétique. Le recueil, traduit et largement conçu par Antoine Galland, qui en avait publié les dix-sept volumes entre 1704 et 1717, avait offert à la féerie française une première voie de renouvellement en invitant à rompre avec ses stéréotypes *gaulois*. Mais, pour autant, on ne s'était pas résolu à libérer l'imagination sans l'habiller aux couleurs de l'exotisme, quitte même à s'adonner au faux, comme François Pétis de la Croix, un savant orientaliste qui publia, en 1710 et 1712, *Les Mille et un jours*, cinq volumes de pseudo *Contes persans* longtemps attribués à son ami Le Sage, le romancier du *Diable boiteux*. La carrière de Thomas Simon Gueullette est particulièrement révélatrice de la séduction que l'inspiration orientale exerça sur les écrivains de cette génération : en 1712, il avait donné un volume de *Soirées bretonnes – Nouveaux contes de fées* ; puis il avait délaissé la veine nationale pour composer, de chic, une série de contes exotiques : *Les Mille et un Quarts d'heure – Contes tartares* (1715) ou encore *Les Aventures merveilleuses du mandarin Fum Hoam – Contes chinois* (1723) et *Les Sultanes de Guzarate ou le Songe des hommes éveillés – Contes mongols* (1732).

Le XIX^e^ siècle fut certes plus exigeant en matière d'authenticité des récits[22] – ce qui fut d'ailleurs fatal au succès que Pétis de la Croix avait connu tout au long du siècle des Lumières –, mais le romantisme conserva assez largement le goût des péris et des génies, peut-être au titre de la couleur locale orientale, tandis qu'il délaissa d'abord ses fées. Nodier lui-même, qui les aimait pourtant, ne put se résoudre à en mettre une scène dans *La Fée aux miettes* sans rationaliser, en quelque sorte, sa diégèse par la thématique de la folie. C'est qu'il se faisait fort de « découvrir dans l'homme la source d'un fantastique vraisemblable ou vrai »[23] : la démence remplissait, à cet égard, le même rôle que le cauchemar dans *Smarra ou les Démons de la nuit*. Il fallut attendre la fin du mouvement pour qu'Alexandre Dumas, d'une part, George Sand de l'autre, s'adonnent librement au genre de la féerie. Encore le premier le fit-il en pillant largement les frères Grimm ou Andersen, et la seconde en posant en principe, dans ses *Contes d'une grand-mère*, que le merveilleux est dans la nature. Elle le fait

21. Trente-sept volumes étaient parus en 1785 et 1786 ; les quatre derniers, consacrés aux contes orientaux, parurent en 1789.

22. Exigeant ne veut pas forcément dire pertinent : dans le genre calédonien, les poèmes d'Ossian firent longtemps illusion. Notons toutefois que, dès les toutes premières années du siècle, Chateaubriand dénonçait la supercherie de Macpherson (voir François-René de CHATEAUBRIAND, *Lettre à M. de Fontanes, sur l'ouvrage de Mme de Staël*, in *Œuvres complètes de Chateaubriand*, III [Paris, Acamedia, 1997]).

23. Charles NODIER, « *Préface nouvelle de* Smarra *(1832)* », pp. 340-345, in *La Fée aux miettes – Smarra – Trilby*, Patrick BERTHIER *ed.* (Paris, Gallimard, « Folio classique », 1982), p. 341.

alors surgir de contresens ou de métaphores qui, pour lui retirer toute irréalité véritable, n'en manifestent pas moins la puissance poétique de la parole.
Deux contes illustrent parfaitement cette position de la dame de Nohant : « Le Nuage rose » et « La Fée Poussière ». Le premier repose sur un contresens. Une petite fille rêveuse prend au pied de la lettre la « métaphore bien simple »[24] par laquelle les habiles fileuses désignent la matière fine et blanche extraite du lin : *le nuage*. Lorsque sa vieille tante propose de lui enseigner l'art de *carder le nuage*, elle se prend donc à imaginer quelque fabuleux secret, mais découvre bien vite qu'il s'agit uniquement de s'exercer avec persévérance pour réussir à travailler « comme une fée » (*id.*, p. 144). Elle apprend du même coup que les rêves doivent être surmontés et que seul le travail bien fait apporte satisfaction et prospérité. Le second est basé sur une expression familiale. La narratrice rapporte que, dans son enfance, on « nommait la fée Poussière »[25] une « importune petite vieille qui entrait par les fenêtres quand on l'avait chassée par les portes » (*ibid.*). L'allégorie est transparente ; elle sert de prétexte à un rêve au cours duquel ladite fée initie sa jeune amie « aux grands secrets de la création » (*id.*, p. 398) et lui enseigne les visées progressistes de la « grande fée Nature » (*id.*, p. 401) en lui donnant en spectacle une cosmogonie accélérée, « comme les actes d'une féerie » (*id.*, p. 403). La loi illustrée par cette fantasmagorie cosmogonique est celle du grand cycle de la vie et de la mort, que la fée résume en ces termes : « Je sème la destruction pour faire pousser le germe. Il en est ainsi de toutes les poussières, qu'elles aient été plantes, animaux ou personnes » (*id.*, p. 405). Les fées, pour George Sand, sont la traduction langagière de l'émerveillement que ressent tout un chacun devant la beauté du monde. Parler de fées, pour elle, ce n'est pas céder à un surnaturalisme naïf, fût-il conventionnel, mais ouvrir les yeux sur les merveilles qui nous entourent. Ses jeux sur le vocabulaire de tous les jours prolongent, par leur ancrage linguistique, la poétique essentiellement verbale et auto-référentielle de la féerie, mais en suggérant que les images, loin d'être de purs artifices, s'avèrent révélatrices de vérités profondes. En tête du « Géant Yéous », la conteuse avertit sa petite-fille Gabrielle que son histoire lui fera « comprendre ce que c'est qu'une métaphore »[26] ; elle va lui apprendre en effet que le *Géant* du titre est une montagne. La leçon vaut aussi pour le lecteur adulte, à qui elle enseigne que la poésie de la langue est le sanctuaire de ce que la réalité peut avoir de féerique.

L'avènement du fantastique

Ces accointances du merveilleux romantique avec la réalité pathologique ou référentielle découlent de la manière dont ce mouvement, dans le sillage des contes d'Hoffmann, renouvela en profondeur l'écriture de l'irréel par son alliance avec le vraisemblable. Loëve-Veimars, l'adaptateur français d'Hoffmann plutôt que son traducteur, avait choisi d'intituler son recueil *Contes fantastiques*. L'épithète devait très tôt revêtir une valeur générique. Pour bien comprendre le sens de ce terme et la poétique de ce genre, nul besoin de recourir aux foisonnantes productions critiques du XX^{e} siècle ; il suffit de lire l'article « FANTASTIQUE » du *Grand dictionnaire universel…*de Pierre Larousse. L'essentiel s'y trouve, que l'on n'a fait depuis que développer ou formaliser.
Le fantastique y est défini comme « l'art subtil de donner aux chimères et aux fantasmagories de l'esprit une forme et une vie vraisemblable ». La méthode critique de Larousse consiste à poser, « d'après les maîtres qui les ont définitivement fixées, les règles les plus caractéristiques » d'un genre qu'on voit, dit-il, « amalgamé dans presque toutes les œuvres de renom ». Ces « maîtres » du fantastique, ce sont Hoffmann, bien sûr, et Poe, que les traductions de Baudelaire avaient fait connaître. Autrement dit, il s'agit de ne pas se perdre dans la prolixité des textes relevant du fantastique, mais de s'en tenir aux fondateurs reconnus

24. George SAND, « Le Nuage rose », pp. 117-150, in *Contes d'une grand-mère*, Béatrice DIDIER (Paris, Flammarion, « GF », 2004), p. 145.
25. George SAND, « La Fée Poussière », pp. 394-405, in *Contes d'une grand-mère* (*op. cit.*), p. 394.
26. George SAND, « Le Géant Yéous », pp. 234-275, in *Contes d'une grand-mère* (*op. cit.*), p. 234.

de cette littérature pour en cerner les justes limites. S'intéressant d'abord à la poétique du genre fantastique, Larousse remarque qu'à l'instar des fables et des contes de fées, il paraît exiger les formes brèves. Mais le rapprochement s'arrête là ; pour le reste, le fantastique est soigneusement distingué du merveilleux ; Larousse déplore d'ailleurs que, même parmi « les plus fins lettrés », la confusion soit encore courante :

Le mot *fantastique*, mot plus allemand que français, exprime en général des procédés de fabrication littéraire tout modernes. Le merveilleux, au contraire, est pour nous un ancêtre vénérable dont les parchemins remontent aux premiers âges. Il s'alimente de tout ce qui est illusion, mensonge poétique ; il a pour domaine l'ignorance des peuples et leur crédulité. Les spéculations philosophiques, il s'en éloigne. Ces apparitions, qui faisaient le fond des anciennes légendes, ces interventions de divinités mythologiques, ces incidents surnaturels dont sont faits les poèmes épiques de l'antiquité, ces scènes magiques qui remplissent les épopées italiennes, n'ont rien de commun avec l'art subtil, incohérent et sinistre de cet Hoffmann, qui, à son apparition chez nous, vers 1830, provoqua un enthousiasme si vertigineux. Le merveilleux les réclame, et ils lui appartiennent bel et bien […][27].

Le merveilleux, dans la circonstance, prend un sens élargi par rapport à sa définition spécifique[28]. Si l'épopée en reste le type, elle côtoie ici les contes de fées aussi bien que les « romans infernaux de la noire Radcliffe ». Le dénominateur commun de ces formes littéraires n'est rien d'autre, en fait, que le *surnaturel*, celui des mythes et des traditions légendaires. Si elles s'opposent au fantastique, c'est que celui-ci est au contraire ancré dans la réalité, dont il travaille à faire ressortir la dimension poétique : « […] dans l'écrivain *fantastique*, il y a généralement un réaliste violent », avance Larousse. Le fantastique procède d'une perception visionnaire de la réalité dont la pertinence découle d'une nouvelle appréhension de l'imagination. Celle-ci n'est plus confondue avec la pure fantaisie, elle « apparaît comme une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies ». La fortune critique du fantastique est intimement liée à la réhabilitation romantique de la « folle du logis » : c'est le développement de la pensée spéculative qui autorise à considérer comme des vérités ignorées les visions façonnées par la *fonction de l'irréel*[29]. Dans ce cadre, le fantastique est conçu comme le résultat probant d'expériences mentales inédites, rapportées par des écrivains promus en quelque sorte au rang d'*autorités*. C'est pourquoi Larousse insiste sur la « sincérité » d'Edgar Poe : « […] il est clair qu'il voit ce qu'il décrit nerveusement et fantastiquement, et que ce frisson surnaturel et galvanique dont il est possédé n'est pas une chose feinte ». Les morts prématurées d'Hoffmann[30], de Poe et de Nerval sont même appelées à l'appui de ce point de vue : elles attestent, affirme-t-il, d'une commune exploration des « abîmes où l'intelligence se perd ». L'argument est éminemment impressionniste ; il manifeste une volonté de croire qui prouve bien le caractère purement doxologique du vraisemblable invoqué. Celui-ci repose en fait sur un procédé que Charles Asselineau, cité par

27. Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire Universel du XIX^e^ siècle* (Paris, Redon & VUEF, 2002 [support Cédérom]). Je ne répète pas la référence dans la suite de ce passage.

28. « L'emploi du surnaturel dans les œuvres littéraires y constitue ce qu'on a nommé le *merveilleux*. Ce surnaturel peut être emprunté par le poète aux croyances religieuses ; il peut être tiré aussi du domaine mystérieux de la magie et des sciences occultes, dont le goût se développe chez les peuples vieillis comme chez les peuples enfants. Quelquefois il est directement créé par l'imagination du poète. C'est dans l'épopée et au théâtre que le *merveilleux* a surtout trouvé sa place. »

29. Le concept est emprunté à Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement* (Paris, José Corti, 1943), p. 14. Cette fonction est celle qui régit l'imagination, par opposition à la *fonction du réel* qui régit la perception.

30. Notons qu'Alexandre Dumas soutenait à son propos la même opinion que Larousse vis-à-vis de Poe : « […] Hoffmann croyait à la réalité de tous ses personnages : il avait vu maître Floh et avait connu Coppélius. » (Alexandre DUMAS, *Le Château d'Eppstein*, pp. 869-1037, in *Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*, Francis LACASSIN *ed.* [Paris, Omnibus, 2002], p. 871). Le dictionnariste se fait l'écho d'une sentiment partagé par les écrivains romantiques.

Larousse, formule à propos de Nerval : « […] la combinaison du naturel et du surnaturel dans la vie humaine. » Il s'agit bien sûr d'un nouvel artifice littéraire dont on trouve l'explication technique dans une lettre de Prosper Mérimée à son ami Édouard Delessert, en date du 1er février 1848 : « […] il ne faut pas oublier que lorsqu'on raconte quelque chose de surnaturel, on ne saurait trop multiplier les détails de réalité matérielle. C'est là le grand art d'Hoffmann dans ses contes fantastiques »[31]. C'est aussi celui de l'intéressé.

L'écriture hoffmannienne du surnaturel a profité de la réhabilitation romantique de l'imagination pour imposer une nouvelle forme d'illusion littéraire qui, à la faveur d'une modification de la *doxa* sur le vraisemblable, a rapidement induit la spécialisation du vocable *fantastique* pour désigner, par opposition au merveilleux traditionnel, une catégorie de textes dont l'effet commun est parfaitement résumé par cette exclamation de Pierre Larousse : « […] quelle vraisemblance dans l'incroyable ! » Ce sont les arcanes de ce sentiment que la critique du XXe siècle s'est attachée à définir en parlant d'« irruption brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »[32], d'art subtil de « se maintenir dans l'indécision »[33] ou de préserver une ultime « *hésitation du lecteur* »[34] entre une interprétation naturelle et une interprétation surnaturelle des phénomènes rapportés.

Seule l'hypothèse exposée par Freud, en 1919, dans *L'Inquiétante étrangeté* (*Das Unheimliche*) apparaît vraiment originale par rapport à l'analyse de Pierre Larousse. Sur la base d'une étude de « L'Homme au sable » (*Der Sandman*) d'E.T.A. Hoffmann, elle stipule, je le rappelle, que ce sentiment tient à un soudain retour du refoulé, soit par réactivation de complexes infantiles, soit par renouement avec des croyances primitives. Encore le poéticien ne peut-il sans quelque précaution en admettre toutes les conclusions. Résumant le conte, Freud affirme en effet que sa diégèse « ne laissera sans doute planer aucun doute sur le fait que le sentiment d'inquiétante étrangeté se rattache directement à la figure de l'Homme au sable, donc à la représentation d'être privé de ses yeux »[35], représentation qu'il interprète par la suite comme une résurgence textuelle du complexe de castration. Autrement dit, l'effet que nous appelons en français *fantastique* reposerait tout entier sur ce thème des yeux exorbités, au sens propre du terme. Or, cette image, nous la retrouvons dans « Casse-Noisette et le Roi des Rats », lorsque le parrain de Marie, le Conseiller Drosselmeier, se penche sur le lit de sa filleule et lui glisse en aparté : « – Ne sois pas fâchée si je n'ai pas en tout premier lieu arraché les quatorze yeux du Rois des Rats. Ce n'était pas possible »[36]. Même si l'acte, ici, n'est pas réalisé, il apparaît que ce thème est plus un motif de l'imaginaire hoffmannien, déclinable dans le genre fantastique comme dans le genre merveilleux, qu'une spécificité de l'*Unheimliche*. Tout juste la différence de traitement invite-t-elle à penser que le fantastique pourrait autoriser une expression hyperbolique[37] que le merveilleux s'interdit, qu'il rend même proprement *impossible*, du moins chez Hoffmann.

Retour sur un clivage générique

Ces approches ont toutes contribué à perpétuer la dévaluation critique du merveilleux, au nom de l'intérêt psychologique ou du raffinement littéraire propres à un usage du surnaturel plus proche du vécu, sinon plus réaliste. En dépit de leur intérêt, il convient de ne pas se laisser abuser par l'importance des clivages auxquels elles nous ont accoutumé, et qui procèdent d'objectifs étrangers à l'étude de l'imaginaire : l'analyse de l'inconscient, d'une part, l'histoire littéraire ou la narratologie

31. Prosper MERIMEE, *Correspondance générale*, V, *1847-1849*, Maurice PARTURIER *ed.* (Paris, Le Divan, 1946), p. 238.
32. Pierre-Georges CASTEX, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Paris, José Corti, 1951), p. 8.
33. Louis VAX, *L'Art et la littérature fantastiques* (Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1960), p. 98.
34. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, « Points », 1970), p. 36.
35. Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté », pp. 209-263, in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Bertrand FERON *trad* (Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1985), p. 229.
36. E.T.A. HOFFMANN, *Casse-Noisette et le Roi des Rats* (*op. cit.*), p. 51.
37. Je rappelle au passage le titre de l'excellente thèse que Denis MELLIER a consacrée à cette littérature : *L'Écriture de l'excès – Poétique de la terreur et fiction fantastique* (Paris, Champion, 2000).

systémique. Au demeurant, Tzvetan Todorov lui-même ne cache pas les limites de son point de vue. Il reconnaît en effet que lorsqu'il s'agit d'étudier les thèmes du fantastique, le clivage avec le merveilleux, notamment, perd toute pertinence : « Lorsqu'on pose la question des thèmes, on met la réaction " fantastique " entre parenthèses, pour ne s'intéresser qu'à la nature des événements qui la provoquent. Autrement dit, de ce point de vue, la distinction entre fantastique et merveilleux n'a plus d'intérêt […] »[38].

J'ajouterai que, sur le plan de l'organisation de la diégèse, l'écriture du surnaturel tend également à ignorer les prétendues spécifités génériques auxquelles on nous a habitués. Ainsi, l'ultime basculement de l'irréel dans le réel, censé provoquer l'*hésitation* au dénouement des contes fantastiques, n'est-il pas absent de certains récits merveilleux. Par exemple, à la fin de « La Fée Poussière », l'un des *Contes d'une grand-mère* de George Sand, la jeune héroïne retrouve à son réveil « le bout d'étoffe que la fée [lui] avait mis dans la main »[39] au terme de son séjour dans son antre souterrain. On n'a pas pour autant le moindre doute sur le caractère merveilleux du récit. La « Conclusion » de « Casse-Noisette et le Roi des Rats » d'E.T.A. Hoffmann joue de même sur ce procédé. Lorsque Marie, pour accréditer son voyage au Royaume des Poupées, brandit les sept couronnes du Roi des Rats, que Casse-Noisette lui a remises, elle ne manque pas de provoquer l'étonnement de ses parents, comme celui du lecteur. Tout s'explique pourtant lorsque, peu après, le parrain Drosselmeier affirme qu'il avait donné ces bijoux à la petite fille « pour son anniversaire, le jour de ses deux ans »[40] - même si personne ne se rappelle ce cadeau, et même si, pour le lecteur, ce parrain est quelque peu sujet à caution, la justification est somme toute recevable. Marie s'est donc bien contentée de rêver ses aventures. Mais voilà que surgit le neveu de Drosselmeier, celui-là même que son oncle avait présenté comme le jeune homme changé en casse-noisette. Et il remercie en effet Marie, au pied de l'armoire à jouets, de « lui avoir sauvé la vie à cet endroit même ! » (*id.*, p. 124). C'est, du coup, toute la fantasmagorie qui bascule dans la *réalité*. Mais ce rebondissement de dernière minute, typique de l'écriture fantastique, n'en conduit pas moins à une fin féerique s'il en est : après un an de fiançailles Marie et le jeune homme rejoignent le fabuleux royaume de celui-ci « dans un carrosse d'or tiré par des chevaux d'argent » (*id.*, p. 125). Et le narrateur de conclure : « Ainsi s'achève le conte de Casse-Noisette et du Roi des Rats. » (*ibid.*). Hoffmann, ici, brouille donc lui-même ce que l'on nous a présenté, en grande partie sur la base de son œuvre, comme les codes narratologiques respectifs du merveilleux et du fantastique. On voit que ceux-ci ne sont pas à eux seuls opératoires. En fait, ils participent bien plus de la poétique d'un auteur ou d'une époque que de celle d'un genre.

Le clivage du merveilleux et du fantastique est plus affaire de *doxa* que de poétique à proprement parler. Celle-ci exige en fait une perspective synthétique, panoramique même. Elle implique de ramener le fantastique, aux côtés du merveilleux, dans la catégorie générique des littératures du surnaturel. Il ne s'agit pas pour autant d'en ignorer la spécificité, mais seulement de la réintégrer dans un cadre général qui est celui de fictions exigeant une pétition de créance. La crédulité que le merveilleux sollicite par convention, le fantastique l'impose grâce à la rigueur d'une organisation textuelle basée sur la contamination du surnaturel par le naturel. À chaque fois, il s'agit donc bien d'entraîner le lecteur à admettre l'altération des lois ordinaires de la nature. Seules changent les modalités de la croyance.

II. La fantasy et le Verbe créateur

38. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* (*op. cit.*), p. 109.
39. George SAND, « La Fée Poussière » (*loc. cit.*), p. 405.
40. E.T.A. HOFFMANN, *Casse-Noisette et les Roi des Rats*, Madeleine LAVAL *trad* (Paris, Gallimard jeunesse, « Folio Junior », 2003), « Conclusion », p. 120.

Verbe créateur et rêveries herculéennes

Bien des mondes du surnaturel, celui du rêve, celui des esprit, celui des drogues, promettent à l'imagination enflammée des révélations sur l'au-delà. Il y a en eux une dimension prométhéenne : au risque de la folie, parfois même au péril de sa vie, l'explorateur de ces mondes part à la recherche de vérités ignorées, cachées derrière les lois ordinaires de la nature. Mais à côté de ces rêveries *prométhéennes*, on en trouve d'*herculéennes* qui visent à égaler l'homme aux dieux en le dotant d'une force, d'un pouvoir hors de sa condition ; elles participent directement de l'héroïsation caractéristique du régime diurne de l'imaginaire. La poésie s'y rattache chaque fois qu'elle s'avère vraiment créatrice, chaque fois qu'elle propose de la réalité une vision neuve. Même s'il ne s'agit pas d'annexer le domaine de l'image poétique au surnaturalisme, il convient en effet de se rappeler comment Bachelard repérait dans l'imagination une dynamique de dépassement :

L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images de la réalité ; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui *chantent* la réalité. Elle est une faculté de surhumanité. Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme. On doit définir un homme par l'ensemble des tendances qui le poussent à dépasser l'*humaine condition*. Une psychologie de l'esprit en action est automatiquement la psychologie d'un esprit exceptionnel, la psychologie d'un esprit que tente l'exception : l'image nouvelle greffée sur une image ancienne[41].

Ainsi le rêveur qu'est l'écrivain prolonge-t-il à sa manière les désirs d'élévation qui motivent la quête héroïque. La vraie poésie est un exercice de rupture avec la réalité comme avec les pesanteurs de l'humanité ordinaire. En tant qu'élan de créativité, elle est expérience naturelle de la surnature à laquelle l'homme aspire, car s'abandonner au dynamisme de la rêverie, c'est prendre le chemin du dépassement de soi et de sa « *condition* ». Pour désigner ces images qui libèrent pleinement la puissance créatrice de l'imagination et du Verbe (n'oublions pas que l'imagination pour Bachelard est par nature verbale), le philosophe parle d'*images imaginées*. Elles sont cosmogoniques, à l'instar de toutes les rêveries surnaturalistes. L'opinion de Bachelard n'engage pas que lui. Ce qui accrédite son propos, c'est qu'il donne un fondement symbolique intime au vieux mythe du poète enfant des muses ou élu des dieux. Il l'explique en le renversant, en mettant au jour la rêverie herculéenne qui sous-tend l'écriture poétique : si le poète se croit inspiré des dieux, c'est parce que sa création fait de lui leur égal. Le poète est d'une certaine manière un Hercule modeste, qui incline à prendre le résultat, la conséquence de son dépassement pour sa cause première.

Le renouvellement des images est au cœur de ce dispositif, parce que c'est à lui que revient de substituer la vision aux perceptions, le foisonnement de l'imaginaire à la platitude du quotidien. La surnature, ici, tend en effet à se confondre avec ce *nouveau* dont parlait Baudelaire dans « *Le Voyage* ». Héritière de l'esthétique romantique et de sa descendance littéraire, la conception bachelardienne de l'imagination repose sur une valorisation globale de l'invention :

L'imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de l'esprit nouveau ; elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision. Elle verra si elle a « des visions ». Elle aura des visions si elle s'éduque avec des rêveries avant de s'éduquer avec des expériences, si les expériences viennent ensuite comme des preuves de ses rêveries. (*id.*, p. 24)

C'est parce qu'il est visionnaire – Rimbaud aurait dit *voyant* – que le poète, à coups d'*images imaginées*, élabore un nouveau monde, en une forme d'« adhésion à l'invisible » (*ibid.*) qui situe bien sa quête sur le terrain que nous arpentons, de mondes en mondes, depuis le début de notre exploration du surnaturel. L'analyse bachelardiennne de l'imagination créatrice opère

41. Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière* (Paris, José Corti, 1942), pp. 23-24.

ainsi la fusion du précepte esthétique d'invention et du concept mystique de vision pour représenter le pouvoir cosmogonique du poète en assomption herculéenne à la surhumanité.

Cosmogonie des images imaginées

Les *images imaginées* manifestent clairement ce pouvoir démiurgique lorsqu'elles débordent du cadre rhétorique de la métaphore pour affecter directement le sens propre de l'œuvre. Alors, la littérature nous transporte dans un monde de pure fantaisie. Elle élabore une forme de monde parallèle dans lequel le surnaturel s'intègre à la nature. C'est le cas par exemple chez Rabelais. Le plus souvent, bien sûr, on est ici dans le monde signifiant du conte philosophique, la gigantisation apparaissant notamment comme la transposition, sur le plan visuel, de la logique de grossisement propre à l'écriture satirique. Mais il arrive aussi que certains épisodes privilégient l'euphorie imaginative. Ainsi de la fameuse scène des paroles gelées dans le *Quart livre*. Naviguant au « confin de la mer glacial »[42], Pantagruel croit entendre « quelques gens parlans en l'air » (*id.*, LV, p. 729), alors même qu'il n'aperçoit personne à l'horizon. Les bruits d'une bataille navale, qui s'est déroulée dans les parages un an plus tôt, s'abattent sur le tillac sous la forme de « dragée perlée de diverses couleurs » (*id.*, LVI, p. 732), on y voit « des mots de gueule, des mots de sinople, des mots de azur, des mots de sable, des mots dorez » (*ibid.*) qui fondent entre les mains. Ces couleurs sont celles de l'héraldique, mais Rabelais joue aussi sur les mots, et se montre attentif aux *désirs de métaphore* de ce lexique spécialisé. Guy Demerson rappelle en note que les « mots dorés évoquent le fameux titre des *Mots dorés de Caton* ou *Distiques moraux*, qui jouissaient depuis le Moyen Âge d'une très grande vogue » (*id.*, n. 4) ; quant aux « mots de gueule », Rabelais lui-même indique la syllepse dont ils font l'objet lorsque Pantagruel s'oppose à leur conservation dans l'huile en « disant estre folie faire réserve de ce dont jamais l'on n'a faulte et que tousjours on a en main, comme sont motz de gueule entre tous bon et joyeulx Pantagruelistes » (*id.*, p. 733). Rabelais s'amuse à donner une figuration concrète à ces expressions. Il élabore un monde original et surnaturel sur la base d'un contresens poétique.

Il ne s'arrête d'ailleurs pas à ce jeu sur les blasons. Les commentaires auxquels Pantagruel et Panurge se livrent à propos de ce curieux phénomène en approfondissent encore la portée poétique. À l'un, il rappelle entre autres « que Aristoteles maintient les parolles de Homère estre voltigeantes, volantes, moventes, et par conséquent animées » (*id.*, LV, p. 730), au second « que, l'orée de la montaigne en laquelle Moses receut la loy des Juifz, le peuple voyait les voix sensiblement » (*id.*, LVI, p. 731). Cette fois, c'est le principe de la lecture littérale qui est mis à profit. Pantagruel voit dans ces paroles l'illustration d'un jugement esthétique d'Aristote, qu'il prend au pied de la lettre, et Panurge celle d'une traduction que la *Vulgate* donnait du chapitre 20, verset 18 de l'« Exode » : « le peuple voyait une Voix »[43]. Tous deux se livrent à un jeu burlesque qui dénonce d'autant plus efficacement l'évanescence du signifié que la situation prête au signifiant une matérialité fort inattendue. La représentation du monde est ainsi régie par les ambivalences du discours. Le surnaturel résulte d'effets de lecture qui fonctionnent à la production comme à la réception, créant entre l'auteur et son public une complicité imaginative affranchie des contraintes de la nature objective des choses. Cette transfiguration imaginaire du monde correspond à une euphorie du pouvoir des mots sur les choses.

J.R.R. Tolkien et la fantasy

Cette logique culmine dans le genre de la *fantasy*, que l'on nomme aussi parfois *heroic fantasy*. Il s'agit ici d'élaborer de toute pièce un monde complet, non seulement un espace romanesque original, mais aussi une temporalité historique, des traditions, des mentalités, voire une ou plusieurs langues. La *fantasy* se donne comme la mise à l'épreuve romanesque, et la vérification effective des

42. RABELAIS, *Le Quart Livre des faits et dits héroïques du bon Pantagruel*, pp. 559-773, in *Œuvres complètes*, Guy DEMERSON *ed* (Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1973), LVI, p. 731.
43. Cité par Guy Demerson dans notre édition de référence du *Quart Livre*, n. 3 de la p. 731.

pouvoirs créateurs du langage. Le modèle en a été fixé par l'œuvre du romancier britannique, d'origine sud-africaine, John Ronald Reuel Tolkien.
C'est seulement en 1937, avec le succès de son premier roman, *Bilbo le Hobbit* (*The Hobbit*), que Tolkien se fit connaître. Mais ce récit était un conte pour enfants. L'auteur l'avait d'ailleurs écrit pour ses fils et, dès l'origine (aux alentours de 1930-1931), il se situait plutôt en marge de son inspiration principale. Depuis 1917, Tolkien travaillait par intervalles à un projet colossal : inventer pour l'Angleterre, sur le modèle du *Kalevala* finnois, une mythologie originale et complète. Ce sera *Le Silmarillion*, pour l'heure intitulé *Le Livre des contes perdus*. C'était une manière d'investir, sur le terrain littéraire, son intérêt pour les anciennes langues nordiques et la littérature médiévale. Rappelons qu'à partir de 1925, Tolkien enseigna l'anglo-saxon puis la langue et les littératures anglaises à l'Université d'Oxford. L'histoire de ce qui allait devenir son œuvre maîtresse, *Le Seigneur des Anneaux*, commença dès la parution du *Hobbit*, ses éditeurs, Allen & Unwin, lui ayant aussitôt réclamé une nouvelle histoire de ce petit peuple. Il lui fallut douze ans pour achever ce vaste ensemble, et cinq autres années pour le publier après avoir renoncé, contraint et forcé, à le faire paraître conjointement au *Silmarillion*[44]. C'est que *Le Seigneur des Anneaux*, entamé comme une continuation du *Hobbit*, avait rejoint le courant mythogonique de son inspiration : « […] j'ai produit un monstre : une aventure d'une longueur immense, compliquée, plutôt triste et même terrifiante, ne convenant pas du tout aux enfants (et peut-être à personne) ; et ce n'est vraiment pas une suite au *Hobbit*, mais au *Silmarillion* »[45], écrivait l'auteur à Allen et Unwin en février 1950, alors qu'il souhaitait les décourager d'accepter le manuscrit pour pouvoir changer de maison d'édition. En définitive, c'est bien chez eux, mais seulement en 1954-1955 que l'ouvrage vit le jour, partagé en trois volumes pour des raisons purement commerciales que le romancier a toujours déplorées.
Pour bien comprendre la poétique spécifique du *Seigneur des Anneaux* et du genre aujourd'hui proliférant de la *fantasy*, il faut se pencher sur le texte d'une conférence consacrée aux contes de fées, que Tolkien donna à Saint-Andrews le 8 mars 1939 : « On Fairy-Stories », en français *Faërie*. Son projet romanesque, quoique déjà avancé, venait seulement de prendre forme dans son esprit, et il en avait désormais trouvé le titre[46]. L'analyse qu'il mène alors de la « Faërie » est révélatrice des choix esthétiques qui sont les siens. Comme souvent dans la critique d'auteur, l'étude que Tolkien fait des contes définit avant tout sa conception singulière de l'écriture.
Pour Tolkien, la « Faërie » s'inscrit dans la logique de synthèse des *fonctions du réel* et *de l'irréel*, qui caractérise le monde déréglé, en s'évertuant à satisfaire « un désir fondamental […] : la réalisation, indépendante de l'esprit qui conçoit, de la merveille imaginée »[47]. Autrement dit, elle tend à faire basculer son irréel dans le réel : « Un pouvoir essentiel de la Faërie est ainsi celui de rendre immédiatement effectives par la volonté les visions de " la fantaisie " » (*id.*, p. 153) – c'est exactement l'objectif qu'il dira avoir visé en écrivant *Le Seigneur des Anneaux* : « Je voulais simplement que les gens pénètrent dans l'histoire et la prennent (en un sens) pour l'histoire réelle »[48]. Sur le plan de l'écriture, ce parti-pris exclut

44. Laissé inachevé, l'ouvrage ne parut que de façon posthume, en 1977, dans une édition préparée par le fils de l'auteur, Christopher Tolkien, que son père avait mandaté pour cette tâche s'il venait à mourir avant de l'avoir menée à bien.
45. Cité par Humphrey CARPENTER, *J.R.R. Tolkien, une biographie*, Pierre ALIEN *trad* (Paris, Christian Bourgois, « Pockett », 2002), p. 227.
46. C'est seulement à l'automne 1938 que Tolkien eut l'idée de faire de l'Anneau qui était au centre de son récit, et qu'il avait emprunté à la diégèse du *Hobbit*, le maître de tous les Anneaux. C'est aussi à cette époque que s'imposa le titre de l'œuvre.
47. John Ronald Reuel TOLKIEN, « Du Conte de fées », pp. 131-214, in *Faërie*, Francis LEDOUX *trad* (Paris, Christian Bourgois, « Pocket », 2005), p. 144.
48. Cité par Humphrey CARPENTER, *J.R.R. Tolkien, une biographie* (*op. cit.*), p. 213.

l'allégorie et toutes les formes de distanciation à l'égard de l'univers mis en scène : « Il est en tout cas essentiel, pour un conte de fées authentique, comme étant distinct de l'emploi de cette forme pour des desseins secondaires ou avilis, d'être présenté comme " vrai " »[49]. Pour lui, la représentation de merveilles véritables « ne saurait supporter aucun cadre ou mécanisme suggérant que toute l'histoire dans laquelle elles se déroulent soit une fiction ou une illusion » (*ibid.*). Cela l'entraîne, par exemple, à exclure du champ de la « Faërie » les œuvres de Lewis Carroll, puisqu'elles font appel à l'artifice du rêve. Les histoires d'Alice ne sont pour lui que des jeux, alors que la « Faërie », elle, est proprement une *sous-création* (*subcreation*). L'idée était déjà ancienne sous sa plume. En 1831, dans un poème intitulé « *Mythopœia* », le très catholique Tolkien, avait eu l'idée de présenter l'homme comme un *sous-créateur* ; il y revient dans sa conférence, de manière à justifier toute son entreprise mythogonique :

La Fantaisie demeure un droit humain : nous créons dans cette mesure et à notre manière dérivée, parce que nous sommes créés, mais créés à l'image et à la ressemblance d'un Créateur. (*id.*, p. 186)

Ainsi conçue, la poétique de la « Faërie » réalise ce qui est l'objectif de toute quête héroïque : elle égale autant que possible l'Homme à Dieu.

Cosmogonie de la « Faërie »

La cosmogonie de la « Faërie », telle que Tolkien l'entend, et telle qu'il la pratique, se distingue donc de celle que l'on a reconnue au monde enchanté en ce qu'elle refuse de façon catégorique l'*hypotypose de l'irréel*. Sur le fond, elle en prend même le contrepied. C'est qu'elle tend à identifier son propos à une forme de révélation religieuse. Ainsi « l'*Eucatastrophe* » (*id.*, p. 199) dont le conférencier fait la principale caractéristique du genre, autrement dit la fin positive et la joie qu'elle provoque, lui apparaît « comme un reflet ou un écho lointain de l'*evangelium* dans le monde réel » (*id.*, p. 201). Avec tout le respect d'un croyant, Tolkien n'hésite d'ailleurs pas à rapprocher les récits des apôtres de la « Faërie » : « Les Évangiles contiennent un conte de fées, ou une histoire d'un genre plus vaste qui embrasse toute l'essence des contes de fées » (*id.*, p. 202). Le parallèle suggère nettement que la « Faërie », selon lui, doit s'entendre à sa manière comme parole d'Évangile. Le « Monde Secondaire » (*id.*, p. 167) de la *fantasy* sous-créatrice se distingue du monde enchanté jusqu'à susciter une « Créance Secondaire » (*id.*, p. 168), qui n'a rien d'une convention. Revenant sur la notion de *suspension de l'incrédulité*, Tolkien en fait le symptôme d'un échec toujours possible de la « Faërie » :

[…] cette suspension de l'incrédulité n'est qu'un substitut de la chose authentique, un subterfuge dont on se sert quand on condescend à jouer ou à faire semblant, ou quand on essaie (plus ou moins volontiers) de trouver quelque qualité dans l'œuvre d'un art qui, pour nous, a échoué. (*ibid.*)

C'est, appliqué à la « Faërie », la métaphore proustienne de l'opticien de Combray, qui fait de l'œuvre littéraire une lunette plus ou moins convenable à la vue du lecteur, plus ou moins favorable au partage des *images imaginées*.

La « Faërie », engendrée par la « fantaisie créatrice » (*id.*, p. 190) ou *fantasy*, incline à confondre monde enchanté et merveilleux sacré afin de réfuter toute *hypotypose de l'irréel* et de placer son surnaturalisme sous le signe du *vrai*. Ce faisant, ce type de littérature ne s'avère pas seulement *héroïque* par les figures de héros qu'il met en scène, mais aussi, au niveau de l'écriture même, parce qu'en qualité de *sous-création* il tend à faire partager à l'auteur les pouvoirs démiurgiques de Dieu. En philologue accompli, Tolkien remarque d'ailleurs qu'« Il n'est pas étonnant que " *spell* " signifie en même temps une histoire racontée et une formule de pouvoir sur les vivants » (*id.*, p. 161). Même s'il présente la fantaisie comme « une activité humaine naturelle » (*id.*, p. 185), elle n'en élève pas moins celui qui s'y adonne au-dessus de sa condition ordinaire, par le pouvoir qu'elle lui confère. Ce pouvoir, Tolkien nous apprend

49. John Ronald Reuel TOLKIEN, « Du Conte de fées » (*loc. cit.*), p. 145.

qu'il lui a été révélé par ses lectures : « Ce fut dans les contes de fées que je devinai pour la première fois le pouvoir des mots et la merveille des choses […]. » (*id.*, p. 190). Pour reprendre la conception bachelardienne de l'imagination, on pourrait dire que l'auteur du *Seigneur des Anneaux* voit dans la « Faërie » une véritable leçon de surhumanité, prométhéenne par la révélation qu'elle comporte, herculéenne par la poétique qu'elle engendre.

Cette poétique puise aux sources mêmes du langage et des images, ce qui est tout un aux yeux de Tolkien, pour qui « La pensée incarnée, la langue, et le conte sont, dans notre monde, contemporains » (*id.*, p. 153). C'est précisément à « l'invention de l'adjectif » (*ibid*.) qu'il attribue tout à la fois l'origine de la pensée imaginante et celle de la « Faërie » :

Dès lors que l'on peut emprunter le vert à l'herbe, le bleu au ciel et le rouge au sang, on a déjà un pouvoir d'enchanteur – sur un certain plan ; et le désir d'exercer ce pouvoir dans le monde extérieur à notre pensée s'éveille. Il ne s'ensuit pas que l'on usera bien de ce pouvoir sur tous les plans. On peut mettre un vert cadavérique sur le visage d'un homme et produire une horreur ; […] ou l'on peut amener les forêts à pousser un feuillage d'argent et les béliers à porter des toisons d'or, et mettre un feu flambant dans le ventre du dragon froid. Mais dans pareille « fantaisie », comme on dit, une nouvelle forme est créée ; la Faërie commence ; l'Homme devient un sous-créateur. (*ibid.*)

L'adjectif, expression de la qualité des substances, des attributs de la réalité désignée par les substantifs, dynamise l'imaginaire en l'invitant à une redistribution des prédicats qui renouvelle la représentation du monde. Tolkien rejoint Bachelard, son contemporain, dans la valorisation esthétique de la nouveauté, et comme lui c'est dans le langage qu'il situe la source du pouvoir imaginant, dont il fait une vertu d'« enchanteur », à défaut d'une pratique de surhomme. Son œuvre est d'ailleurs pleine de jeux sur les mots, souvent intraduisibles, et sa fantaisie créatrice est fondamentalement une fantaisie verbale : le monde nouveau de la *fantasy* est engendré par des mots nouveaux.

La réalisation de la fantasy

Il est même le fruit d'un langage nouveau. Dès l'enfance, Tolkien s'était intéressé à la création linguistique. Plus tard, ses études sur le finnois avaient contribué à alimenter son inventivité en ce domaine et, dès 1915, il avait mis au point, sur un modèle nordique, une langue originale qui lui permettait d'écrire des poèmes. Humphrey Carpenter, dans sa biographie du romancier, remarque justement que la mythologie tolkienienne est née de ce passe-temps : « […] il n'y a pas de langage sans un peuple pour le parler. Il mettait ce langage au point, maintenant il lui fallait trouver les gens dont ce serait la langue. »[50] En d'autres termes, il s'agissait de satisfaire le *désir de réalisation* inhérent à l'exercice de la fantaisie linguistique. La langue inventée fut attribuée aux elfes et aux fées, ce qui orienta résolument la production tolkienienne dans le sens de la « Faërie ». C'est dans un poème daté de novembre 1915-mars 1916, « *Le Lai d'Earendel* », que Carpenter repère les prémices de l'univers qui sera développé dans *Le Silmarillion*, puis dans *Le Seigneur des Anneaux*.

Par un juste retour des choses, les langages inventés contribuent puissamment à l'effet de réel dans l'œuvre romanesque. Deux des appendices du *Seigneur des Anneaux* leur sont consacrés. Ils nous livrent tout un luxe de détails philologiques sur les langues en usage parmi les peuples mis en scène, sur leur histoire, leur calligraphie, leur phonétique. La technique est caractéristique de la manière dont Tolkien procède pour donner au monde qu'il sous-crée tous les dehors de la vérité. D'une part, tout est fait pour que celui-ci soit d'une cohérence parfaite. Tolkien se présentait d'ailleurs lui-même comme un écrivain *tatillon* ; il a du reste tracé son autoportrait en peintre obsédé du détail dans une nouvelle intitulée « Feuille, de Niggle »[51], écrite presque d'un jet, alors qu'il peinait douloureusement sur le manuscrit du *Seigneur des*

50. Humphrey CARPENTER, *J.R.R. Tolkien, une biographie* (*op. cit.*), p. 92.

51. En anglais « Leaf, by Niggle », *to niggle* signifiant « vétiller », « tatillonner » voire « pinailler ».

Anneaux. D'autre part, cette cohérence d'ensemble est inscrite dans une perspective historique et culturelle au moyen d'un abondant paratexte, qui ouvre et ferme le roman. Le « Prologue », pour l'essentiel, rappelle au lecteur le contexte du *Hobbit* : qui sont ces créatures ? quelles sont leurs mœurs, leur caractère ? comment est ordonné leur pays, la Comté ? Il se clôt par une « Note sur les archives de la Comté » dans laquelle l'auteur détaille, sur un ton d'universitaire, l'histoire de sa documentation. C'est ce même ton, très scientifique, qu'il utilise dans les appendices de manière à accréditer l'univers qu'il a mis en place. Cartes et arbres généalogiques viennent encore renforcer la réalité d'un monde qui devient proprement concret pour le lecteur curieux et attentif.

Le romancier et le professeur

Il faut s'entendre sur la conception que se fait Tolkien de la *vérité* de sa fiction. Ses propos théoriques sur la *créance secondaire*, en particulier, ne sont évidemment pas à prendre au pied de la lettre. Il ne manquera pas, du reste, de rappeler aux lecteurs trop enclins à le prendre au sérieux, que *Le Seigneur des Anneaux* est d'abord une œuvre de fiction, composée dans un but de distraction[52]. Tout se passe, en fait, comme si, dans la phase de réception de son œuvre, l'écrivain prenait soin de la remettre à sa place en insistant sur sa nature d'invention littéraire, alors que dans sa phase de production, il avait eu besoin d'y croire.

Le brouillon d'une longue lettre écrite à l'intention de Peter Hastings en septembre 1954, témoigne de cette ambivalence. Plein d'admiration pour *Le Seigneur des Anneaux* et la cohérence de sa construction mythographique, ce libraire catholique d'Oxford n'en avait pas moins adressé au romancier quelques objections, d'inspiration essentiellement théologiques, mêlées de questions sur quelques points que le récit lui paraissait laisser dans l'ombre[53]. La longue réponse de Tolkien commence par rappeler que tout cela n'est, en définitive, que littérature :

> Vous me faites en tout cas l'honneur de me prendre au sérieux ; quoique je ne puisse m'empêcher de me demander si ce n'est pas « trop au sérieux », ou mal à propos. Après tout, ce récit est en dernière analyse un récit, un texte littéraire, destiné à produire un effet littéraire, et non une Histoire réelle.[54]

Il n'empêche que le romancier, même s'il s'en défend, se plaît à discuter un à un les arguments de son correspondant, avant de s'interrompre en s'adressant à lui-même le reproche qu'il lui faisait : « pas envoyé », écrit-il en tête de sa lettre, « je donnais l'impression de me prendre trop au sérieux » (*id.*, p. 279). S'il s'est ainsi laissé emporter, c'est peut-être, comme en témoigne une note de bas de page, qu'en guise de réponse, il a bien failli écrire « un livre » (*id.*, p. 268) plutôt qu'une lettre. Il est clair, en tout cas, que le *sérieux* de son travail lui apparaît sous des jours fort différents dans l'un et l'autre cas. J'en veux pour un autre passage de ce texte :

> Mais tel quel – bien qu'il paraisse s'être développé hors de tout contrôle, si bien que certaines parties (me) semblent s'être révélées à travers moi plutôt que de mon fait – sa visée reste principalement littéraire (et, si le terme ne vous fait pas reculer, didactique). (*id*, p. 270)

Le clivage est sans appel : si le processus d'écriture participe d'une inspiration qui flirte avec la révélation apocalyptique – ce n'est pas pour rien que *John* Tolkien faisait de Saint-Jean l'Évangéliste son « saint-patron » (*id.*, lettre 309, p. 556) –, l'objet qu'il produit n'est que littéraire. L'écrivain n'est que le pédagogue de son imaginaire, alors que celui-ci, dans l'instant de son surgissement, lui paraît doté d'une existence proprement surnaturelle. En d'autres termes, et pour démarquer une expression de l'étude sur les contes de fées, *il se réalise indépendamment de celui qui le conçoit*. L'écrivain Tolkien, le sujet écrivant, se sent inspiré, traversé par une histoire qui lui échappe, tandis que le professeur de littérature garde

52. Je tiens à remercier Nicolas Mignon d'avoir attiré mon attention sur cette particularité.
53. Le troisième volume (*Le Retour du Roi*) n'était pas encore paru. Tolkien ne se fait pas faute d'inviter son correspondant à l'attendre, mais il affirme aussi n'avoir pas à tout expliquer.
54. John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres*, Humphrey CARPENTER & Christopher TOLKIEN *eds*, Delphine MARTIN & Vincent FERRE *trad* (Paris, Christian Bourgois, 2005), lettre 153, p. 268.

toute sa lucidité sur la dimension artistique, donc artificielle, de son acte. Seule l'écriture elle-même participe donc *in fine* de la véritable « Faërie » : pour le sujet tolkienien, écrire, c'est faire l'expérience de la « Faërie » ; le professeur sait bien, quant à lui, qu'il ne peut que tenter de l'enseigner à ses lecteurs. Le désir, assouvi dans le temps de la création, de croire en la *vérité* de ce qu'il raconte semble être au cœur de la poétique du sujet tolkienien. À ce titre, l'étude sur les contes de fées pourrait bien s'apparenter à un exercice d'auto-persuasion.

Mythographie et vraisemblance

Le choix de l'écriture mythograhique va dans le même sens. Une lettre de septembre 1950 à Milton Waldman éclaire la position de Tolkien à cet égard : ce qui le passionne, écrit-il, ce sont « les légendes héroïques à la lisière du conte de fées et de l'Histoire » (*id*., lettre 131, p. 208). De son propre aveu, c'est un tel ensemble de *légendes héroïques* qu'il a tâché de composer, sa vie durant, de *Silmarillion* en *Seigneur des Anneaux*. Rares sont les textes de sa plume qui ne se rattachent pas à ce courant : il ne cite guère que *Feuille, de Niggle* et *Le Fermier Gilles de Ham* (voir *id.*, p. 210). La mention de l'*Histoire* ne doit pas être prise à la légère. Déjà, dans sa conférence de 1939, il expliquait la magie de la « Faërie » par la satisfaction du désir primordial de « contempler les profondeurs de l'espace et du temps »[55]. C'est dire si, pour lui, l'imagination littéraire, si libre soit-elle, garde partie liée avec l'univers référentiel. Pour l'espace, les choses sont claires : la Comté, rappelle-t-il à Mlle Beare, dans une lettre du 14 octobre 1958, est « explicitement présentée comme ayant fait partie »[56] de l'Europe et tout l'espace de la Terre du Milieu évoque l'atmophère anglaise, « le climat et le sol du Nord-Ouest, c'est-à-dire la Grande-Bretagne et les régions voisines en Europe » (*id.*, lettre 131, p. 207[57]), écrivait-il à Milton Waldman ; dans son esprit. Quant à l'Histoire, il compte non moins explicitement sur la *profondeur* de celle qu'il met en scène, pour qu'on ne doute pas trop de la véracité des faits qu'il rapporte : « […] j'espère que la distance, manifestement importante mais indéfinie, qui sépare la chute de Barad-dûr des Jours actuels est suffisante pour permettre une " vraisemblance littéraire ", même pour les lecteurs au fait de ce que l'on sait ou devine de la " pré-histoire ". » (*id.*, lettre 211, p. 399). Plutôt audacieuse, l'espérance révèle une des lois de l'imaginaire tolkienien : plus une fiction s'enfonce dans le temps, plus elle se rapproche des origines mythiques, plus elle est *vraisemblable*, plus elle confond, donc, le réel et l'irréel. Autrement dit, pour que le sujet *croie* à ce qu'il raconte, il est nécessaire qu'il parle des temps les plus anciens. La mythographie n'est pas seulement, pour le sujet tolkienien, un enjeu d'invention littéraire, elle est la seule forme d'écriture qui, compte tenu de cette loi, soit susceptible de satisfaire son besoin de créance.

Sur ce terrain, l'écriture de *légendes héroïques* s'articule en outre à la foi chevillée d'un Tolkien catholique en milieu protestant. *Le Seigneur des Anneaux*, confie-t-il encore à Mlle Beare, est « intentionnellement […] construit sur des idées " religieuses ", ou à partir d'elles », même s'il « n'est *pas* une allégorie de ces idées » (*ibid.*) ; son centre de gravité théologique touche à la question « de la Mort, et de l'Immortalité ; et des " échappatoires " : la longévité sérielle et la mémoire qui amasse » (*id.*, p. 400). La proposition vaut pour toute la

55. John Ronald Reuel TOLKIEN, « Du Conte de fées » (*loc. cit.*), p. 22.

56. John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres* (*op. cit.*), lettre 211, p. 399.

57. Pour plus de précision, je citerai encore une lettre à Charlotte et Denis Plimmer, journalistes au *Daily Telegraph*, qui a également l'avantage de contribuer à la réhabilitation idéologique de Tolkien. Évoquant la Terre du Milieu dans l'article qu'ils lui soumettaient, ses correspondants avaient parlé d'*Europe nordique*. La réponse est ferme et claire : « Pas *nordique*, je vous en prie ! Mot que personnellement je n'aime pas ; bien que d'origine française, il est associé à des théories racistes. D'un point de vue géographique, *du nord* est généralement préférable. Mais l'analyse montrera que même ce terme ne peut pas non plus s'appliquer (géograhiquement ou dans l'esprit) à la " Terre du Milieu ". […] Si l'on place Hobbitebourg et Fondcombe (comme je le conçois) à peu près à la latitude d'Oxford, alors Minas Tirith, 1000 km plus au sud, se trouve à peu près à celle de Florence ; les bouches de l'Anduin et de Pelargir, l'ancienne cité, à celle de l'ancienne Troie environ. » (John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres* [*op. cit.*], lettre 294, pp. 525-526).

mythographie tolkienienne. Dans un tel contexte, et même si ces *légendes héroïques* n'évoquent pas le christianisme – et ce pour d'évidentes raisons de chronologie qui sont, par ailleurs, autant de causes génériques[58] –, affirmer que l'histoire de la Terre du Milieu est partie intégrante de celle des hommes tels qu'ils sont aujourd'hui dans le *monde primaire*, celui de notre réalité quotidienne, c'est poser qu'elle constitue un fragment pour ainsi dire apocryphe des grands mythes fondateurs du christianisme. Dès lors, on *doit* y croire, tout comme aux récits bibliques, même si cette histoire est si ancienne qu'en situant la création du soleil et de la lune seulement à la fin du premier âge, elle plonge ses racines jusqu'aux tous premiers versets de « La Genèse »[59], et peut-être même en amont. L'écriture mythographique de Tolkien pourrait bien, dès lors, s'interpréter comme un outil stylistique visant à accréditer ses fictions en les intégrant à un cadre doxologique qui impose la *vérité* de leur surnaturalisme. Il fallait peut-être cela pour faire taire la voix du professeur, qui ne manquait probablement pas, dans les moments de doute, de fustiger la vanité ludique d'une pareille entreprise.

~~~

Écrire l'irréel, c'est mettre la langue littéraire au défi de renouveler le miracle cosmogonique du Verbe créateur. En ce domaine, tout est question de confiance dans le pouvoir des mots et d'audace dans l'usage de l'imagination. Il n'y a donc pas à s'étonner qu'il ait fallu en passer par la réhabilitation romantique de la « folle du logis » pour qu'émergent des usages de la *fonction de l'irréel* émancipés de préceptes esthétiques pré-existants, ou plutôt pour que la liberté de l'imagination impose ses propres critères du Beau en art. Dans l'ouvrage dont ce séminaire est extrait pour l'essentiel (*Le Surnaturel – Poétique et écriture*), le monde enchanté de la féerie et le monde déréglé de la *fantasy* forment les deux pôles extrêmes de la dialectique qui oppose, de mondes en mondes, la *fonction de l'irréel* aux lois ordinaires de la nature. Avec eux, une boucle est bouclée, qui a mené de l'opposition pure et simple du réel et de l'irréel à leur synthèse parfaite. On ne passe de l'une à l'autre qu'au prix d'une réactivation opiniâtre des pouvoirs démiurgiques de la parole littéraire. L'avènement de la *fantasy* sous la plume d'un auteur profondément catholique, et résolu à engager sa foi dans son acte créateur, témoigne en tout cas de la spiritualité dont est originellement empreinte cette pratique littéraire.

Chelebourg Christian

58. Tolkien refuse de voir dans la geste arthurienne une véritable *légende héroïque* parce que, précisément, elle fait « partie intégrante de la religion chrétienne et la contient explicitement » (John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres* [*op. cit.*], lettre 131, p. 208).

59. Rappelons que c'est au quatrième jour (*Gn* 1, 14-19) que Dieu installe les luminaires dans le ciel.
~~~

Pierre Jean Jouve : une poétique du secret

Dès les premières pages d'*En miroir*, Jouve « avoue un état de secret »[1] que ne lève pas la lecture de cet étrange journal intime ; décevant les attentes des lecteurs et des critiques, il les renvoie « en miroir » à leurs questions et, loin de satisfaire leur curiosité, il l'attise encore davantage. Des pages de *Paulina 1880* s'exhale le même parfum de secret et de mystère. Après avoir refermé le livre persiste la sensation frustrante et obsédante que tout n'a pas été dit et que l'essentiel demeure irrémédiablement hors d'atteinte. Comment pourrait-il en être autrement du roman d'un auteur convaincu que « le secret est intime à l'œuvre »[2] et « qu'il n'y a pas une œuvre de quelque importance qui veuille vraiment livrer son fond, et expliquer son but avec son origine »[3] ?

1. Un univers secret

Paulina 1880 s'ouvre sur la description d'une pièce, la chambre bleue. Cette particularité du premier roman jouvien écrit après que l'auteur a commencé sa *vita nuova* a passionné la critique et fait couler beaucoup d'encre. La chambre bleue n'est pas un décor purement fictif : elle se trouve dans la villa *Il Gioiello*, édifice bien réel et ancienne prison de Galilée ; la description qu'en propose l'auteur est fidèle à l'apparence qu'avait la pièce lorsqu'il la découvrit lors d'un séjour à Florence, en 1921. Toutefois, il s'agit avant tout d'une description poétique : elle sollicite tous les sens grâce à de nombreuses synesthésies qui, associées au silence de la chambre, au demi-jour qui y règne et à l'humanisation des objets qui l'occupent, contribuent à créer une atmosphère étrange et mystérieuse, confinant au fantastique dans le deuxième chapitre.

Ce surprenant prologue suscite logiquement un certain nombre de questions chez le lecteur, qui espère trouver dans la suite du récit la justification de cette longue description. Sa curiosité est d'autant plus vive que le narrateur y a laissé entendre qu'il connaissait l'histoire, le secret de cette chambre. Or, le chapitre suivant ne comble aucune de ces attentes, au contraire :

---

[1] P. J. JOUVE, *En miroir. Journal sans date*, nouv. éd., Paris, Mercure de France, 1972, p. 10.

[2] *Idem.*

[3] *Id.*

entre la première et la deuxième partie du roman n'existe, a priori, aucun lien, si ce n'est le prénom de Paulina sur lequel s'achève mystérieusement le deuxième chapitre. Cette rupture entre les deux premières parties accentue la frustration du lecteur et épaissit le mystère autour de la chambre bleue. Il faut patienter jusqu'au chapitre 97 pour comprendre que cette chambre fut celle de Paulina et attendre le chapitre 113 pour en découvrir l'importance cruciale : la chambre bleue est l'endroit où l'héroïne a tué son amant Michele, « l'un des lieux privilégiés du livre »[4], « la clef de voûte de la fiction narrative, lieu de la consommation de l'amour et du crime »[5]. Mais étonnamment, au moment où la chambre bleue réapparaît enfin, la plupart des éléments mentionnés dans le prologue ne sont plus évoqués, alors que d'autres, absents de la description initiale, apparaissent. Le fait est troublant : en effet, il est peu probable que dans une description aussi détaillée et nuancée, beaucoup d'objets aient été omis. Dès lors, s'il s'agit bien de la même chambre, il ne s'agit pas du même ameublement : pourquoi, dans ce cas, l'auteur choisit-il d'introduire dès les premières lignes le lecteur dans un lieu qui ne correspond pas au cadre de son histoire ?

La place de la description initiale résulte en fait du rôle qu'elle occupe dans la structure générale du récit. Un certain nombre de thèmes et de traits structuraux du roman y sont suggérés, la plupart fonctionnant selon une opposition binaire : la spiritualité et l'amour physique, l'ouverture et la fermeture, le dedans et le dehors, la lumière et l'obscurité, le réel et le représenté… Tous les lieux importants de la vie de Paulina y sont inscrits en filigrane : les allusions à l'amour et à la religion qui émaillent la description de la chambre d'Arcetri l'apparentent à celles de Torano et de Milan, lieux de prière et de passion charnelle ; la cellule conventuelle, silencieuse et solitaire comme la chambre bleue, est évoquée grâce aux diverses allusions à la spiritualité, au cahier « Visitation » et à la mitaine de la religieuse ; par son aspect vétuste, le grillage de sa fenêtre, sa petite porte condamnée, la chambre bleue préfigure également la prison où Paulina purgera sa peine. Enfin, la série d'objets dont le narrateur fait l'inventaire et l'ordre dans lequel ces objets sont cités semblent bien constituer une sorte de résumé de la vie de l'héroïne, depuis le poêle qui n'a jamais rien brûlé, semblable à Paulina enfant et adolescente, pleine de potentiel et de désir mais ne connaissant pas encore le feu de la

---

[4] C. BLOT-LABARRÈRE, « Jouve architecte d'intérieur », dans *La Revue des Lettres modernes*, série *Pierre Jean Jouve*, n 3 : *Jouve et ses curiosités esthétiques (1)*, sous la dir. de C. BLOT-LABARRÈRE, 1988, p. 209.

[5] W. RUPOLO, *Pierre Jean Jouve. Le roman comme « refoulement théâtral»*, Paris, Minard, 1997, coll. « La thèsothèque », n° 32, p. 49.

passion, jusqu'à ces restes d'un lustre de Venise avec « ses fleurs étranges, ses bouts cassés dont la moitié a noirci » (*P* 9)[6], image poétique de Marietta, vestige de la brillante Paulina du bal des Lanciani, brûlée par le feu de la passion et conservant comme souvenir de sa vie passée « un châle à fleurs qui avait été beau » (*P* 216)[7]. La description de la chambre bleue vise donc moins à mettre en place le véritable décor du roman qu'à créer un espace symbolique qui condense l'œuvre ; elle fonctionne comme une véritable clé de lecture, voire une « *métaphore implicite* »[8], une mise en abyme du récit. Elle s'adresse à « un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont […] l'auteur […] le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi génération »[9]. Si le lecteur aborde le texte comme le Lecteur Modèle prévu par l'écrivain et qu'il devine d'emblée la fonction de cette longue description liminaire, s'il comprend qu'elle constitue véritablement la matrice de l'œuvre et qu'il l'interprète comme telle, il aura alors à sa disposition un certain nombre de clés qui lui permettront de comprendre plus aisément, plus profondément le récit qui suit. La chambre bleue contient en quelque sorte *Paulina 1880* ; c'est là le premier secret que doit percer le lecteur. Mais une fois ce secret connu et divulgué, la pièce n'en demeure pas moins étrange et mystérieuse, ce qui explique sans doute la fascination qu'elle a exercée et exerce toujours sur les lecteurs et les critiques.

Outre la chambre bleue, Paulina occupera trois autres chambres, à Torano, à Milan et

---

[6] Nous utilisons comme texte de référence l'édition suivante : P. J. JOUVE, *Œuvre*, texte établi et présenté par J. Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987, tome 2. Les renvois au texte se feront systématiquement par l'initiale *P* suivie d'un numéro de page.

[7] Ce phénomène de condensation dans une description de la destinée de Paulina n'est pas unique dans le roman : la disposition des lieux dans la villa de Torano semble également fonctionner comme une véritable annonce ou programmation de la destinée de l'héroïne. Il est en effet possible de déceler dans l'enchaînement du salon, de la chambre du père, du couloir, de la chambre de Paulina puis de la chambre de mademoiselle Priscilla débouchant sur une porte condamnée la succession des différentes périodes de la vie de la jeune fille, à savoir : son entrée dans le monde et ses premiers bals, les débuts de sa relation avec Michele marqués par la trahison et la culpabilité envers le père, son passage au couvent, le meurtre dans la chambre bleue c'est-à-dire dans la chambre de Paulina à Arcetri et enfin la vie de la paysanne Marietta, irrémédiablement différente de la Paulina du début du roman.

[8] J. RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, « Inquiètes métaphores », p. 153. Cité dans W. RUPOLO, *op. cit.*, p. 50.

[9] U. ECO, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, coll. « Figures », p. 71.

au couvent, chacune correspondant à une partie du récit[10]. Elles seront le théâtre de deux scènes capitales, la première nuit des amants et le meurtre de Michele ; elles abriteront également les prières et les amours de l'héroïne. Les lieux cruciaux de ce roman se révèlent donc être des espaces intimes, privés, mais aussi des lieux du secret : les chambres de Paulina dissimulent au monde sa passion pour Michele et sa cellule est le lieu de mortifications corporelles et d'extases mystiques cachées à la Mère supérieure. En mettant fréquemment en scène la jeune fille dans ces espaces où elle cultive et abrite ses secrets, Jouve semble donc vouloir plonger le lecteur au coeur de son intimité. Cependant, les chambres de Paulina et sa cellule existent dans le roman exclusivement en tant qu'espaces fonctionnels ou symboliques, et non en tant que véritables cadres de vie, dans la mesure où l'auteur les nomme, les évoque, mais ne les décrit pas[11] ; il est, dès lors, particulièrement difficile de se les représenter avec exactitude et d'y imaginer les personnages. La démarche de Jouve paraît donc ambiguë : certes, il introduit son lecteur dans les espaces intimes de son héroïne, mais il en révèle si peu de chose qu'il parvient à préserver totalement la part de mystère et de secret qui leur est propre.

Si les chambres sont le premier grand lieu du roman, le second est sans conteste l'esprit de Paulina, espace mental plus intime que n'importe quelle pièce, où la jeune fille peut se réfugier quand elle le souhaite. Le récit présente d'ailleurs la particularité de comporter des chapitres composés exclusivement de la transcription des pensées ou des prières intérieures de l'héroïne, le lecteur n'étant informé que plus tard - lorsqu'il l'est - de l'endroit où elle se trouve pendant qu'elle réfléchit ou prie[12]. Chambres et cellule peuvent bien sûr servir de cadre à ces réflexions et prières intérieures et, dans ce cas, l'intériorité du personnage se trouve renforcée par l'intimité inhérente à ces lieux. Mais il arrive aussi fréquemment à l'héroïne de se retirer en elle-même alors qu'elle se trouve dans un lieu public. Dès lors, la mise en scène de la jeune fille physiquement présente aux yeux de tous mais plongée dans ses pensées crée un contraste qui souligne le fait qu'existe en elle un espace psychique isolé du reste du monde. Cet espace, les autres personnages n'y ont pas accès, contrairement au lecteur. En effet, via les nombreux monologues intérieurs de Paulina² et la description de ses pensées par le narrateur, l'auteur lui en

[10] Nous ne prenons pas ici en compte la première et la dernière partie du roman, dont le rôle s'apparente à celui d'un prologue et d'un épilogue.

[11] Exception faite, bien sûr, de la chambre bleue, longuement décrite dans la première partie. Toutefois, comme on l'a vu, Jouve cherche à en faire une sorte de mise en abyme du récit et la description qu'il en donne n'est pas strictement fidèle au décor de la chambre de Paulina à Arcetri.

[12] Ces deux activités sont extrêmement proches chez Paulina, au point souvent de se confondre.

ouvre, ou plutôt lui en entrouvre la porte, le plongeant ainsi au cœur même de l'intimité de son héroïne.

2. Le mystère de Paulina

Tout personnage romanesque est par essence ambivalent : « [i]l prétend avoir un corps, mais il n'en a pas. […] il existe sans exister »[13]. Paulina n'échappe pas à la règle : elle n'a d'autre consistance que celle des mots et c'est dans l'esprit du lecteur que, grâce aux éléments descriptifs et narratifs glanés au fil du texte, elle acquiert une épaisseur, une densité. Quelle que soit la technique employée par l'auteur pour rendre le corps de son personnage « perceptible par des mots »[14], la description qu'il en fait est par définition incomplète. Toutefois, il est évident qu'une description détaillée permet de se faire une idée plus exacte de l'aspect d'un personnage qu'une évocation sommaire. Jouve, pour sa part, semble mettre tout en œuvre pour donner au lecteur la sensation que le corps de Paulina lui échappe et se refuse à lui. Loin de réaliser un long et minutieux portrait de la jeune fille, il suggère son apparence physique grâce à des descriptions succinctes, dispersées au hasard des pages et donnant de son corps une vision morcelée, incomplète, empêchant le lecteur de l'appréhender de manière totale, univoque et définitive ; une partie se révèle tandis que l'autre reste dans l'ombre, et jamais ce corps ne se donne à voir entièrement, préservant ainsi tout son mystère.

En outre, la description de l'héroïne jouvienne n'est pas seulement fragmentée, elle est aussi fragmentaire. En effet, la mise en commun de toutes les caractéristiques physiques de Paulina révélées au fil du texte ne donnerait d'elle ni une vision détaillée, ni globale ; l'auteur revient et s'attarde sur certaines parties de son corps tandis qu'il en néglige totalement d'autres. Le lecteur peut tenter de pallier ces manques en élaborant de la jeune fille la représentation mentale la plus plausible qui soit, il ne pourra jamais obtenir la moindre certitude. L'extraordinaire et presque incessant mouvement qui anime l'héroïne contribue également à donner au lecteur l'impression que Jouve refuse de lui laisser pleinement appréhender et contempler son corps. À l'exception des rares moments où, plongée dans ses pensées ou s'offrant au regard de Michele, elle demeure immobile, Paulina semble lancée dans une course sans fin :

---

[13] F. BERTHELOT, *Le corps du héros. Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, coll. « Le texte à l'oeuvre », p. 7.

[14] *Ibidem*, p. 88.

elle court partout, tout le temps, le long des canaux ou dans le jardin à Torano, dans la rue ou encore dans la chambre bleue, après le meurtre de Michele. Comment saisir, comment observer ce corps qui fuit et se dérobe ?

Même la manière dont Jouve évoque l'habillement de Paulina s'inscrit dans cette logique : les vêtements décrits ou simplement mentionnés par l'auteur sont très peu nombreux, le lecteur attentif n'en rencontrera pas plus de sept ou huit dans l'ensemble du roman ; ce fait rend remarquable la présence récurrente d'un accessoire vestimentaire, le châle[15], d'autant plus important qu'il couvre Paulina exclusivement lors des moments cruciaux de sa vie. Ce châle, rappelant les voiles dont se couvrent les femmes lors des rites sacrés, semble également manifester physiquement le fait que, dans ces moments capitaux et extrêmes, la jeune fille se dérobe en partie au regard des autres protagonistes et du lecteur, de même que ses motivations profondes leur échappent. Mais le voile, parce que, manifestement, il cache, invite aussi à dévoiler ; cette particularité est caractéristique de tous les vêtements dont parle Jouve. Celui-ci ne s'attarde jamais longuement à décrire les tenues de Paulina, mais il les suggère parfois en quelques mots ; ainsi apparaît-elle « dans sa robe de soie d'argent à crinoline, qui dégageait de façon si aristocratique ses épaules déjà fameuses » (*P* 35), « dans sa large jupe plissée et son corsage échancré bordé de dentelles qui laissait voir ses bras nus » (*P* 70) ou encore couvrant « pudiquement avec un grand châle à fleurs son corps qui avait dormi seulement voilé d'une chemise » (*P* 196). La manière apparemment anodine dont ces tenues sont évoquées est en réalité particulièrement intéressante : à chaque fois, Jouve instaure une tension entre l'habillé et le déshabillé, le voilé et le dévoilé, le caché et le montré. Les parties visibles du corps attirent l'œil et attisent le désir d'en découvrir davantage ; mais le reste, pudiquement ou stratégiquement, se refuse, frustrant le spectateur avide de découvrir les charmes secrets dissimulés sous le tissu et les dentelles.

Cette tension entre voilé et dévoilé persiste même sous la forme de jeux d'ombre au moment où Paulina apparaît dans la plus totale nudité :

> Paulina était nue.
> Être nue c'est être absolue enfin. Elle se sentait nue dans son ventre enveloppé

[15] Cet accessoire est mentionné sept fois dans le roman : cinq fois sous le terme de « châle », une fois de « cachemire » et une fois de « voile ».

> d'ombre, […] dans sa chevelure déployée, dans l'intérieur de son esprit. (*P* 108)

Si cette nudité satisfait la curiosité érotique de l'amant et du lecteur, elle ne met donc pas pour autant un terme au secret qui entoure la jeune fille, comme en témoigne la suite du texte :

> Les regards de Michele l'absorbaient elle et son secret. (*P* 108)

La nudité est l'état de nature de l'homme ; nu, il ne peut rien cacher, rien dissimuler, il doit se montrer tel qu'il est. Dans la Bible, d'ailleurs, « la nudité peut être d'abord prise comme symbole d'un état où tout est manifeste et non voilé : Adam et Ève dans le jardin d'Éden »[16]. Dès lors, voir Paulina nue aurait pu signifier voir ce qu'elle était vraiment, toucher sa vérité, lever définitivement le voile de mystère qui l'entoure. Or, le corps de l'héroïne, dans sa nudité, ne dévoile rien ; il se présente au contraire comme un secret d'autant plus inviolable qu'on ne peut le mettre davantage à nu. La jeune fille possède un physique ténébreux qui ne peut être celui d'une personne simple et sans mystère ; son corps n'est qu'ombre et obscurité, toutes deux propices à la dissimulation : ses cheveux noir bleu, ses yeux sombres, son duvet luisant de lumière noire… Le secret semble pour ainsi dire inscrit dans sa chair même.

Si le corps de Paulina se refuse au lecteur, il semble échapper à la jeune fille elle-même. L'héroïne porte d'ailleurs sur son propre corps un regard parfois semblable à celui d'un observateur extérieur, allant jusqu'à se parler comme si elle s'adressait à quelqu'un d'autre :

> Comme je t'aime ma petite amie, toi, toi, tu es Paulina, tu as les plus beaux seins de Milan. (*P* 31)

Confrontée aux sensations de ce corps qui est le sien, elle se trouve surprise et démunie. Lors de ses premiers émois, elle a d'ailleurs le réflexe de courir chez son confesseur, réaction qui témoigne de son malaise ; elle ne parvient pas à saisir ce qui se passe en elle et est sujette à des mouvements de passion d'une telle violence « que son âme d[oit] bientôt renoncer à l[es] éprouver entièrement » (*P* 39). En fait, Paulina peine à comprendre son corps car il ne lui appartient pas totalement : il possède, de même que chacune de ses parties, son existence, sa réalité propre. Il est d'ailleurs totalement indépendant et autonome vis-à-vis de son esprit, il a ses

---

[16] J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*. *Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres,* éd. revue et corrigée, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, coll. « Bouquins », p. 681.

exigences et veut sa ration de plaisir. Pour le maîtriser, Paulina sera contrainte de s'imposer de dures souffrances ; elle deviendra alors pour un court moment un pur esprit, au point d'éprouver un sentiment de désincarnation, affirmant n'avoir « plus de corps du tout » (*P* 156). Mais dès sa sortie du couvent, la lutte entre son corps et son esprit reprendra de plus belle. Il existe donc entre la jeune fille et son corps un rapport d'altérité qui empêche cette dernière de le comprendre ; il lui apparaît dès lors comme un mystère d'autant plus envahissant qu'il fait partie intégrante d'elle-même, qu'elle le veuille ou non.

Si le corps de Paulina ne fait l'objet que de rares et brèves descriptions, ceux des autres protagonistes retiennent encore moins l'attention de l'auteur. Jouve ne néglige cependant jamais de caractériser au moins une fois leur regard. Dans cette histoire où le secret est présent dans l'intrigue comme dans les thèmes et où plusieurs personnages sont contraints au mensonge, le regard semble être un espace de vérité : les sentiments y transparaissent et chacun s'y montre tel qu'il est. Les yeux de Paulina sont chastes au début du récit, pleins de ruse et de pudeur peu avant le début de sa liaison avec Michele, mais toujours sombres et ténébreux ; ceux de Perpetua « ri[ent] sans motifs » (*P* 148), ceux de Mario Giuseppe Pandolfini sont méfiants, mais aussi « lourds et bons » (*P* 40), tandis que ceux du père Bubbo sont « chargés de tristesse et d'une douceur merveilleuse, claire, claire » (*P* 26)… Le regard ne peut mentir et, à Torano, Paulina préfère ne pas voir Michele de la journée, consciente que « son vrai regard l'eût perdue » (*P* 66) et incapable de « supporter l'échange de deux regards indifférents » (*P* 66).

Mais s'il est vrai que, dans ce roman, les yeux sont véritablement le miroir de l'âme et ne peuvent mentir, ils sont cependant incapables de discerner le mensonge. Et plus les personnages cherchent à voir, à savoir, moins ils y parviennent. Ainsi Cirillo, qui espionne sans cesse sa sœur, ne découvre rien de sa liaison avec le comte ; au contraire, trompé par les apparences, il s'interroge sur les raisons de « l'aversion que le comte et Paulina avaient l'un pour l'autre » (*P* 66). Cet aveuglement se traduit dans le roman par l'image des yeux fermés : Mario Giuseppe Pandolfini, ne soupçonnant pas un instant sa fille ni le comte, tourne vers eux lors de leur première nuit « sa face adoucie dont les yeux sont fermés » (*P* 56). Et même si un soir il « "brûl[e]" à deux doigts de toucher le secret, comme lorsqu'on a les yeux bandés et que l'on joue *a mosca cieca* » (*P* 69), il se laisse finalement duper par l'affection que lui manifeste Paulina, « parfaite à ses yeux » (*P* 45) aveugles. De même, la nuit du meurtre, Michele dort. Il n'a pas perçu les dissimulations et les intentions de son amante ; il demeurera éternellement dans l'ignorance, mort, « les yeux bien clos, blanc et les mains presque jointes » (*P* 204).

Paulina est un être impétueux, passionné, entier et, par conséquent, fascinant, pour son entourage comme pour le lecteur. Au contact de cette jeune fille mystérieuse et fougueuse, chacun réagit différemment. Les membres de sa famille, par exemple, ne cherchent pas à la comprendre ; le père Bubbo, par contre, écoute et guide de son mieux celle qu'il appelle « la fille de son cœur ». Il connaît ses défauts, ses faiblesses ; toutefois, malgré la lucidité dont il fait preuve, il ne peut deviner tous les secrets de la jeune fille et il se leurre en pensant qu'elle trouvera un jour dans un couvent la paix et la sérénité. Enfin, deux êtres chercheront passionnément – et vainement – à percer le secret de cette nature mystérieuse : Michele et Perpetua. Comme l'écrit Jouve à propos de Michele, « [o]n peut être un amant sans défaut et ne pas connaître un seul des secrets chemins où se meut sa maîtresse » (*P* 121). Cette phrase est sans doute celle qui décrit le mieux le comte ; éperdument amoureux de Paulina, il ne parvient pas à comprendre sa personnalité complexe, fougueuse, et s'interroge : « [j]e suis un esprit de mon époque, j'aime la terre et la vie, et je me sens lourd à côté de toi. Cependant où est mon erreur ? Je cherche à comprendre les hommes et à juger les choses selon l'expérience » (*P* 91). Il ne se rend pas compte que son erreur consiste précisément à vouloir appréhender selon sa propre logique ce qui relève de l'inconscient et des sentiments. Dès lors, le jugement qu'il porte sur son amante est biaisé et il ne se leurre jamais autant que lorsqu'il croit la comprendre. Sœur Perpetua tentera elle aussi de percer le secret de l'héroïne. L'intuition de la douce visitandine « ne cess[e] de la guider vers ce cœur fermé devant elle, qui se dérob[e] entièrement » (*P* 150), et l'apparente indifférence de Paulina ne la décourage pas. Sensible au mystère qui entoure la jeune fille, elle perçoit intuitivement la nature de la quête spirituelle de la novice. Cependant, elle ne comprend ni sa foi ni les mortifications qui l'accompagnent, et l'incompréhension qu'elle ressent vis-à-vis de Blandine n'a d'égal que l'affection qu'elle lui porte. Cette incompréhension trouve essentiellement son origine dans la différence de tempérament qui oppose les deux jeunes filles. Tout comme la rationalité de Michele ne lui permettait pas de comprendre sa maîtresse excessive et mystique, la nature douce, simple et docile de Perpetua ne peut comprendre celle de Paulina, violente, complexe et rebelle. Mais indépendamment de ces différences, comment Michele et Perpetua pourraient-ils comprendre Paulina ? Elle ne leur parle presque pas. Les dialogues entre les deux amants sont peu nombreux, ceux entre Paulina et Perpetua inexistants[17] et les questions posées demeurent sans réponse. « Aucun bruit [ne se fait entendre] dans l'univers bienheureux et

[17] Il est en fait certain que les deux femmes ont dialogué de nombreuses fois ensemble, dans la mesure où, étant le « bon ange » l'une de l'autre, elles doivent avoir chaque mois une heure d'entretien seule à seule. Toutefois, il est significatif qu'aucun de ces dialogues n'ait été retranscrit par Jouve.

complice » (*P* 60) de Paulina et Michele, « le silence a élu sa demeure » (*P* 154) dans le cloître du couvent où vivent Blandine et Perpetua ; peu à peu il envahit tout l'espace et recouvre d'un voile opaque le secret de cette jeune fille « pâle, belle et muette comme une statue » (*P* 196).

Si les gens qui l'aiment cherchent à comprendre Paulina, la jeune fille elle-même n'a de cesse de tâcher de découvrir qui elle est et de comprendre les sentiments qui l'animent. Égocentrique à l'extrême, elle s'intéresse passionnément à ce qu'elle vit, à ce qu'elle ressent, et s'adonne à de longues introspections. En se livrant à ces examens de conscience, Paulina semble adopter comme ligne de conduite un « γν□θι σαυτόν » teinté de narcissisme qui lui permet parfois de porter sur ses actes un regard lucide. Cependant, la plupart du temps, ces réflexions, transcrites sous la forme de monologues intérieurs, mettent surtout en évidence la difficulté qu'elle éprouve à clarifier ses pensées et ses émotions. Elle ne parvient pas, par exemple, à déterminer la nature des sentiments qu'elle ressent pour son père et va jusqu'à affirmer à quelques secondes d'intervalle qu'elle l'aime et le déteste. Tout le roman regorge de semblables paradoxes et Paulina s'effraie de ces contradictions qui l'empêchent de se connaître vraiment.

Paulina demeure également un mystère pour elle-même pour une autre raison : elle ne parvient pas à déterminer l'origine des sentiments qu'elle éprouve ; c'est sans succès que, après le bal des Lanciani, elle tente de « découvrir le visage de cette petite peine indistincte qui abîm[e] son bonheur de la nuit de fête » (*P* 36) et, à Torano, elle ne réussit pas plus à savoir d'où vient « ce sentiment d'ennui qui se glissait comme un voleur entre tous les états contraires de son esprit » (*P* 41). Ces sensations et ces questions sont en fait des manifestations de son inconscient, ce qui explique qu'elles s'imposent à Paulina sans qu'elle parvienne à en déterminer la cause. L'inconscient, seul vrai guide de ses actes et de ses décisions, joue un rôle capital dans la vie de la jeune fille qui, comme le suggère Michele, court au but sans savoir quel est ce but (*P* 90). Ainsi en viendra-t-elle à accomplir l'acte le plus terrible de son existence sans même savoir ce qui l'a poussée à le faire :

> Je l'ai tué pourquoi ? Est-ce qu'on peut savoir ? Est-ce qu'on peut deviner ? Parce que je l'aimais trop. Non, parce qu'une folle mon ennemie a pris le revolver. Oh, oh, oh mon doux Ami. Non c'est parce que Dieu a écrit sur le mur : DANS QUELQUES HEURES TU LE TUERAS. […]
> C'est Lui, l'impitoyable, qui m'a poussée, qui m'a forcée, qui a conduit mon bras, qui a appuyé sur la gâchette, maintenant il me jettera en Enfer. […]
> Michele je ne peux pas savoir pourquoi je l'ai fait. (*P* 206-207)

Elle se cherche des mobiles mais sent intuitivement qu'aucun n'est le bon ; la raison véritable, enfouie au plus profond d'elle-même, lui échappe et demeurera un secret pour elle comme pour le lecteur.

3. Les rapports à l'autre dans le secret : adultère et mystique

Dès la première nuit, la relation de Paulina et Michele est placée sous le sceau du secret et chacune de leurs rencontres ultérieures sera soigneusement organisée afin que les Pandolfini ne devinent rien de la passion qui anime les deux amants. Leur amour, adultère, doit demeurer impérativement caché. S'il était rendu public, la famille Pandolfini et la société milanaise du XIXe siècle le condamneraient sans appel. Mais le secret est d'autant plus nécessaire que certaines circonstances aggravent encore la faute de Paulina et Michele. À une époque où l'honneur est une valeur essentielle, la jeune fille, par son attitude, souille le nom de sa famille et de son père. De plus, la trahison des deux amants envers Mario Giuseppe est double : non seulement ils lui cachent leur liaison et le déshonorent, mais ils vivent leur amour sous son toit, dans l'honorable « Casa Pandolfini ». Paulina est parfaitement consciente d'avoir porté atteinte à l'honneur de son père, et sa honte est d'autant plus vive qu'elle et Michele abusent de la confiance de Mario Giuseppe, qui les apprécie tous deux beaucoup. Il est fier d'être l'ami du comte et celui-ci utilise précisément cette amitié comme prétexte pour se rendre chez les Pandolfini et pour voir Paulina. Les deux amants ressentent donc à l'égard du père de l'héroïne un légitime sentiment de culpabilité. Si leur relation était rendue publique, ils devraient répondre non seulement de leur amour coupable, mais aussi de leur déloyauté envers Mario Giuseppe, ce qui serait pour eux profondément humiliant ; dans ce contexte, le secret leur garantit la viabilité de leur relation, tout en leur « assur[ant] la protection narcissique »[18] et en les « préserv[ant] de la blessure d'amour-propre »[19].

Après la mort de la comtesse Zina Cantarini, ce secret perd toutefois sa raison d'être : veuf, le comte est désormais libre d'épouser l'héritière des Pandolfini et de l'aimer au grand jour. Cependant, Paulina refuse sa demande en mariage, insistant pour poursuivre l'existence secrète qu'ils ont menée jusque-là. Un certain nombre d'indices pouvaient laisser présager cette réponse ; en effet, bien avant le décès de la comtesse, Michele avait proposé à la jeune fille de

---

[18] A. LEVY, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" », dans *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14 : *Du secret*, automne 1976, pp. 121-122.

[19] *Id.*

s'enfuir avec elle et avait essuyé un refus. Pourquoi Paulina refuse-t-elle systématiquement toute proposition susceptible de mettre fin à ses amours clandestines ? Pour quelle raison tient-elle tant au secret qui entoure sa liaison avec le comte ? En fait, la situation de Paulina est complexe ; selon ses dires, tout Milan sait qu'elle est depuis longtemps la maîtresse du comte. L'orgueil et l'amour-propre l'empêchaient de reconnaître sa relation adultère et sa traîtrise envers son père ; Mario Giuseppe mort, ils la poussent désormais à refuser de légitimer par le mariage, « comme une fille de village » (*P* 119), une faute dont tous la savent coupable. Toutefois, si tout le monde sait réellement qu'elle est la maîtresse de Michele, le nom et l'honneur de sa famille se trouvent depuis longtemps irrémédiablement souillés par sa faute ; il est donc quelque peu paradoxal qu'elle cherche à se montrer digne de ce nom en refusant d'épouser le comte. Ce dernier sursaut d'orgueil est-il bien la seule raison qui incite Paulina à refuser le mariage ? N'en serait-elle pas plutôt venue, comme elle le suggère elle-même, à aimer son péché, son péché secret?

Cette hypothèse paraît particulièrement plausible lorsqu'on tient compte des antécédents de l'héroïne qui, à quinze ans, fut littéralement mise au secret par son père. Cet emprisonnement, survenu dans les premiers temps de sa vie de femme, influença de manière décisive non seulement sa personnalité, mais sa vie, profondément marquée par l'enfermement[20]. Dès lors, il n'est pas impossible que le refus de Paulina de vivre son amour au grand jour trouve sa source dans cet enfermement initial. En effet, habituée elle-même à être enfermée et dérobée aux regards de tous, elle ne peut envisager de vivre sa relation autrement que sur le mode du secret. Mario Giuseppe l'avait enfermée parce qu'elle était son bien le plus précieux ; elle-même cachera à tous ce qu'elle a de plus cher, son amour pour Michele.

Un article de Sigmund Freud, « Le tabou de la virginité » [21], nous ouvre cependant d'autres perspectives d'interprétation. Dans cet article, Freud décrit un phénomène qu'il a pu observer chez de nombreuses jeunes filles : celles-ci cherchent à dissimuler à leur entourage leur relation amoureuse, et ce, même si elles ont la certitude que cette relation recevrait l'approbation familiale ; en effet, il leur semble qu'une liaison secrète a davantage de saveur qu'une liaison connue de tous. Freud affirme d'ailleurs que « [p]arfois ce motif peut prendre une telle

[20] Nous songeons par exemple au séjour de Paulina au couvent ou en prison, ainsi qu'à son attrait pour les espaces clos.

[21] S. FREUD, « Le tabou de la virginité », trad. de l'allemand par A. Berman, dans *Revue française de psychanalyse*, vol. 6, n° 1, 1933, pp. 2-17.

importance qu'il en arrive à mettre définitivement obstacle à toute possibilité d'amour dans le mariage. La femme ne retrouve sa faculté de tendresse que dans une liaison illicite, clandestine, où elle sait pouvoir seule et librement disposer de son propre vouloir »[22]. Cette attitude n'est pas sans rappeler celle de Paulina. Le secret et la transgression des lois sociales et familiales ont intimement accompagné sa découverte du désir et du plaisir érotique et lui ont même très certainement donné une saveur supplémentaire. Dans ce contexte, épouser Michele signifie renoncer au secret et à la transgression, et Paulina ne le peut ; pour elle, le plaisir et l'amour sont si étroitement liés à ces deux éléments qu'elle ne peut les concevoir dans un autre cadre. Plus encore que pour les jeunes filles dont parle Freud, un amour, un plaisir et un désir légitimes perdraient pour elle toute saveur.

Peu après avoir refusé la demande en mariage du comte, Paulina se retire dans le couvent de la Visitation à Mantoue où, selon le témoignage consigné dans son journal, elle connaît une expérience mystique. Bien avant qu'elle ne séjourne au couvent, sa religiosité apparaissait d'ailleurs déjà teintée de mysticisme : jeune fille, elle était fascinée par la représentation de l'extase de sainte Catherine de Sienne, se montrant d'emblée sensible à la relation amoureuse – et par là typiquement mystique – de Catherine à Dieu. Dès les premières pages, la manière dont elle prie n'est pas anodine ; en effet, selon Michel de Certeau, pour le mystique, la prière est « d'abord un discours de gestes »[23], et Paulina, couchée à demi nue sur le sol froid de sa chambre, prie de tout son corps. Après son entrée au couvent, ce mysticisme s'intensifie tout en se doublant d'un certain nombre de déviances ; la nécessité de souffrir pour expier se mue en un masochisme fétichiste : désormais, seules les prières accompagnées des plus vives souffrances ont de la valeur aux yeux de la novice et lui procurent de la joie.

Ces tendances mystiques sont une nouvelle preuve – indirecte – du goût de Paulina pour le secret. Mystique et secret sont intimement liés, et ce, jusque dans l'étymologie du mot : *mystique* est un dérivé du latin *mysticus*, mot calqué sur le grec *mustikos*, signifiant « relatif au mystère », d'où « secret, caché »[24]. Par nature, le mystique est également très proche de la transgression : il est celui qui « dépasse les limites et franchit les murailles, l'homme du

---

[22] *Ibid*., p. 12.

[23] M. de CERTEAU, « Mystique », dans *Encyclopaedia Universalis – Corpus*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996, t. 15, p. 1035.

[24] C. GODIN, *Dictionnaire de philosophie,* Paris, Fayard / Éditions du temps, 2004, p. 846.

"sublime" et de l'infraction. Il est suspect parce qu'il viole des interdits »[25]. Paulina vivra son expérience mystique sur ce double mode du secret et de la transgression : dissimulant ses plaies et ses extases à la mère Marie-Marguerite, elle se place dans une position d'insoumission par rapport à son autorité et retrouve donc au couvent la structure de sa relation avec Michele, transposée ici à sa relation à Dieu : un plaisir physique – dans le cas présent masochiste et assuré par les mortifications – savouré dans le secret et transgressant un interdit.

Le lien entre la mystique et le secret ne tient toutefois pas au fait que l'expérience d'union avec le divin soit cachée à autrui ; il relève de l'essence même du mysticisme, défini comme une « croyance à la possibilité d'une union immédiate et intime entre l'âme et la transcendance divine dans le cadre des religions monothéistes et hénothéistes »[26]. En d'autres termes, il s'agit d'une croyance en l'union possible de l'âme et de Dieu qui, pour l'homme, est définitivement mystérieux, secret et inconnaissable ; le désir mystique de s'unir à Dieu ressenti par Paulina est donc dans une certaine mesure un désir d'expérimenter le mystère le plus absolu. Cette expérience est par nature secrète, dans la mesure où elle « se dérobe à la perception et à la connaissance »[27] des autres : elle se déroule au cœur de l'être et, par conséquent, elle ne peut être perçue par un observateur extérieur. En outre, cette expérience est également condamnée à demeurer – partiellement – inconnaissable pour qui ne l'a pas vécue puisque, dans la mesure où elle relève de l'ineffable, le mystique ne peut qu'imparfaitement la décrire : « [l]e langage mystique essaye de rendre compte d'une expérience immédiate par une médiation toujours infidèle »[28], car ce qui a été vécu « dépasse le langage »[29]. D'aucuns affirment dès lors que, à propos de Dieu, mieux vaut garder le silence.

Paulina, pour sa part, ne cherchera pas véritablement à communiquer son expérience à autrui mais en fera la relation dans son journal intime, le fameux cahier jaune de la chambre bleue. Dans les pages où elle tente de décrire ce qu'elle a vécu, la jeune fille opte pour un langage poétique contrastant avec la prose narrative réservée à la description de son cheminement spirituel ou de sa vie au couvent. Ce choix n'est pas surprenant : les mystiques

---

[25] D. P. MIQUEL, *Mystique et discernement*, Paris, Beauchesne, 1997, p. 155.

[26] C. GODIN, *op. cit.*, p. 846.

[27] *Ibid.*, p. 1188.

[28] D. P. MIQUEL, *op. cit.*, p. 192.

[29] *Id.*

recourent spontanément au langage poétique car ils perçoivent intuitivement la « connaturalité »[30] de ce langage avec le langage mystique[31]. Tous deux présentent en effet un certain nombre de points communs : « ils sont denses et ils sont flous »[32], « l'imprécision fait leur charme »[33], le rôle du silence y est fondamental, l'image y tient une place essentielle et le mot y acquiert une force particulière. Divers procédés poétiques typiques du langage mystique – négation dans la métaphore, oxymoron, images liminaires[34] – émaillent les poèmes de la jeune fille mais leur caractéristique la plus frappante est sans doute l'envahissante présence d'un silence rendu presque palpable grâce aux phrases inachevées et aux blancs typographiques :

> Paix joie effroi.
> Un rayon plus lointain
> de paix va s'avancer et me blesser. […]
> Délices !
> Il m'a, il m'a. (*P* 168)

À travers le journal de Paulina, Jouve livre non pas l'expérience mystique de son héroïne, expérience secrète par excellence, mais sa transcription par écrit ; il confronte ainsi son lecteur aux difficultés du langage mystique et l'incite à découvrir ses caractéristiques, ses procédés, son fonctionnement. Mais une fois ces procédés identifiés, le lecteur n'appréhende pas plus l'expérience cachée derrière les mots. Indépendamment des inévitables non-dits inhérents au journal intime[35], il se trouve confronté à un signifiant en inadéquation définitive avec son référent[36] ; quelles que soient les analyses auxquelles on le soumet, il ne peut donc donner accès à celui-ci. Le lecteur est confronté à l'impénétrable secret de l'expérience mystique.

---

[30] Nous empruntons ce terme à J.-P. Jossua (J.-P. JOSSUA, « Formes de langage de la mystique en poésie », dans *Poésie et mystique*, sous la dir. de P. PLOUVIER, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 16).

[31] Les similitudes entre poésie et mystique ont fait l'objet de divers articles et ouvrages, certains allant jusqu'à affirmer l'identité de la démarche du mystique et du poète. Ces questions dépassant toutefois notre objet d'étude, il ne nous est pas possible de les examiner en détail ici.

[32] D. P. MIQUEL, *op. cit.*, p. 43.

[33] *Id.*

[34] J.-P. JOSSUA, *op. cit.*, p. 16.

[35] B. DIDIER, *Le journal intime*, Paris, P.U.F., 1976, coll. « Littératures modernes », n° 12, p. 113.

[36] Ceci est d'autant plus vrai que Jouve lui-même n'a jamais vécu le genre d'expérience qu'il décrit ; il ne peut donc qu'imaginer la nature d'une telle expérience et crée, en s'inspirant des grands auteurs mystiques qu'il admirait, un simulacre de langage mystique traduisant une expérience totalement fictive.

En outre, dans le cas de Paulina, un doute subsiste : a-t-elle véritablement vécu une union mystique avec Dieu ? La dernière phrase du chapitre 102 laisse perplexe : « [s]incère elle savait que l'on ne peut jamais s'unir à Dieu. Menteuse elle pouvait… » (*P* 188). Certes, le narrateur affirme que « [t]out de même Paulina avait appartenu à Dieu » (*P* 185) ; mais qu'en sait-il vraiment, lui qui, dans la partie « Visitation », ne nous dit rien qui se rapporte directement à l'expérience mystique de Paulina ? Le fantasme de l'union avec le divin est un danger qui guette tout mystique ; comme l'explique Dom Pierre Miquel, le langage mystique lui-même, en raison des images dont il se sert, peut égarer celui qui l'emploie : « [u]tiliser l'image pour exprimer sa propre expérience, c'est faire appel à l'imagination. Or l'imagination peut parfois créer l'image sans qu'il y ait eu expérience réelle. En croyant sincèrement évoquer une expérience, on peut ne projeter que ses désirs ou ses peurs » [37]. En d'autres termes, « [l]a prière définie comme un dialogue avec Dieu ne serait-elle pas un monologue : un dialogue de l'âme avec elle-même ? »[38] Pour Maurice Nédoncelle, le mystique sait qu'il est « toujours exposé à faire les questions et les réponses lui-même et à composer des dialogues apocryphes »[39] ; il avoue dès lors sa « [s]ouffrance à se demander si on a vraiment perçu Dieu »[40]. Cette souffrance est perceptible chez Paulina ; mais la question reste sans réponse et la réalité de son union avec le divin demeurera incertaine non seulement pour le lecteur, mais également pour Paulina elle-même.

4. Écriture secrète, écriture du secret

Selon Christiane Blot-Labarrère, *Paulina 1880* est « le plus italien […] des chefs-d'œuvre de Pierre Jean Jouve »[41]. L'auteur, qui avait séjourné plusieurs années en Toscane, « mêle à plaisir ses souvenirs »[42] à la fiction dans ses descriptions de Torano, du lac de Côme ou

---

[37] D. P. MIQUEL, *op. cit.*, p. 193.

[38] *Ibid.*, p. 57.

[39] M. NÉDONCELLE, *La réciprocité des consciences*, Paris, Aubier, 1952, p. 189. Cité par D. P. MIQUEL, *op. cit.*, p. 58.

[40] *Id*.

[41] C. BLOT-LABARRÈRE, « Pierre Jean Jouve et l'Italie », dans *Annales de la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines de Nice*, n° 15, 1971, p. 70.

[42] *Ibid.*, p. 72.

encore de la campagne florentine et multiplie les allusions à la peinture et à l'architecture italiennes[43]. Cette omniprésence de l'Italie est également perceptible dans l'écriture jouvienne, le texte fourmille d'emprunts à la langue italienne, allant du mot isolé à la citation littéraire. L'auteur « n'a pas résisté au plaisir de faire lire à Paulina *Il Paradiso* et une partie de *L'Inferno* »[44] et lui fait également réciter quelques vers issus du *Cantique du Frère Soleil* (*Laudes Creaturarum*) de saint François d'Assise, qui « avait su aussi orienter et éclairer la pensée de Pierre Jean Jouve »[45]. À travers ces citations, il rend hommage non seulement à deux œuvres dont les auteurs l'ont influencé, mais également à la littérature italienne[46] ; il est donc légitime qu'il ait choisi de citer ces extraits en langue originale et non en français.

La présence de l'italien dans le roman ne se limite cependant pas à ces quelques vers : les noms des villes, des rues et des bâtiments mentionnés dans le texte ne sont la plupart du temps pas francisés[47]. L'auteur intègre également au récit divers mots empruntés à la langue de Dante et relevant de domaines variés. S'il se peut que cette particularité soit en partie due à un certain purisme, elle semble avoir comme principal objectif de donner à *Paulina 1880* une tonalité italienne ; ainsi l'interprète Christiane Blot-Labarrère :

> Jouve ménage la distribution des mots italiens, les employant beaucoup plus pour susciter l'idée de l'Italie que pour jeter des lumières sur le personnage central. […] C'est donc bien à leur présence que tient dans une large mesure l'*italianité*.[48]

Ces mots étrangers intégrés au roman produisent en outre un autre type d'effet, savamment exploité par l'auteur : dans la mesure où ils ne sont accompagnés d'aucun commentaire, d'aucune traduction ou paraphrase[49], ils confèrent au texte une certaine opacité.

---

[43] *Id*.

[44] *Ibid.*, p. 74.

[45] *Id.*

[46] En effet, en citant *La divine comédie* et *Le cantique du Frère Soleil*, Jouve rend hommage au père de la poésie italienne et au texte considéré par bon nombre de spécialistes comme le premier texte de la littérature italienne.

[47] À l'exception de Milano et Firenze, qui apparaissent presque toujours sous leur nom français, « Milan » et « Florence ».

[48] C. BLOT-LABARRÈRE, « Les mots italiens dans *Paulina 1880* », dans *Annales de la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines de Nice*, n° 29, 1977, pp. 202-205.

[49] À deux exceptions près : le cas des mots *jettatura*, « influence maligne jetée par les yeux des crapauds, des

Pour percer l'énigme du sens, le lecteur doit alors se livrer à un travail de décryptage et d'interprétation. Dans certains cas, le contexte sémantique ou la ressemblance phonétique du terme italien avec son correspondant français lui fournissent de précieuses indications mais, la plupart du temps, il ne dispose pas de suffisamment d'indices pour deviner la signification du terme inconnu.

L'insertion de mots étrangers dans le texte ne se limite pas strictement aux termes italiens : Jouve a également recours au latin et au grec. Si la présence du latin dans les oraisons de Paulina ne pose pas de problème de compréhension au lecteur de culture judéo-chrétienne, il n'en va pas de même pour l'inscription grecque « Σ□ν Θε□ » gravée sur la muraille de la villa *Il Gioiello*. La difficulté, dans ce cas précis, est double : au défi de la traduction s'ajoute l'épreuve du décryptage, la langue grecque possédant son alphabet propre. Pour comprendre au mieux l'héroïne, le lecteur se doit de percer le sens de « [c]es mots fatidiques […] [qui] déterminèrent Paulina » (*P* 180-181).

Si l'écriture jouvienne nous confronte à l'énigmatique, elle nous plonge également au cœur du secret grâce à l'utilisation de deux modalités narratives particulières : le monologue intérieur et le journal intime. Rien ne contraignait l'auteur à les employer puisque, comme l'explique B. Cannone, d'autres techniques « permettent la représentation de la vie intérieure. D'abord, tout simplement, la narration à la troisième personne, ce que Dorrit Cohn a appelé très justement le "psycho-récit"[50], et aussi […] l'indirect libre »[51]. Si Jouve leur préfère le monologue intérieur et le journal intime, c'est que ces deux procédés suscitent davantage la sensation d'avoir accès aux pensées les plus secrètes des protagonistes. Selon les termes de B. Cannone, le lecteur devient voyeur : le personnage « pense, et par un extraordinaire miracle, nous pénétrons dans le secret de son moi lorsqu'il se croit protégé dans son intimité, à l'abri de toute écoute »[52]. Toutefois, monologue intérieur jouvien et journal intime ne sont pas des discours continus : ils ne

---

serpents, des coquins, ou même des malheureux victimes de la puissance maléfique » (*P* 27), et *luna* : « Il pleuvait, la tristesse italienne si particulière, avec sa *luna* ou si vous voulez son cafard » (*P* 36).

[50] D. COHN, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981. Appel de note dans B. CANNONE, « Monologue intérieur et soliloque », dans *Solitudes, écriture et représentation*, sous la dir. de A. SIGANOS, Grenoble, ELLUG, 1995, p. 183.

[51] B. CANNONE, *op. cit.*, p. 183.

[52] *Ibid.*, p. 185.

livrent pas totalement le secret des pensées de Paulina car ils comportent de nombreuses ellipses[53]. S'ils semblent offrir une chance au lecteur de percer les mystères de l'héroïne, cette impression ne résiste pas à une analyse rigoureuse du procédé et de l'usage qu'en fait l'auteur.

En parcourant *Paulina 1880*, le lecteur est immédiatement frappé par la brièveté des chapitres et par l'étendue de la surface occupée par les blancs. Pour qui connaît l'importance que Jouve accordait à la typographie, l'attention qu'il prêtait à la mise en page, la minutie avec laquelle il corrigeait les épreuves de ses textes[54], cette répartition entre espaces blancs et noirs ne peut sembler anodine. La brièveté des chapitres et l'écrasante présence des blancs s'inscrivent en fait dans une même logique et matérialisent l'esthétique qui préside à la composition de *Paulina 1880* : l'esthétique du fragment. Fondée sur la conscience de l'impossibilité de tout dire, cette théorie défend l'idée que l'écrivain doit opter pour la seule solution qui lui reste dans ces conditions : prendre volontairement « le parti de l'inachevé »[55] en choisissant comme mode d'expression le fragment, qui « signale […] que l'expression humaine est irréductible à tout système »[56]. Tout texte est « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir »[57], mais les textes relevant de l'esthétique du fragment exploitent volontairement cette incomplétude. Ce genre d'écrits requiert dès lors, plus que tout autre, « des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur »[58] car c'est à lui seul qu'appartient la mise en œuvre du texte ; celui-ci n'atteindra sa plénitude que s'il est soumis à une lecture active tissant des liens entre les divers fragments le composant.

Dans *Paulina 1880*, les blancs sont donc des « représentation[s] typographique[s] du non-dit »[59]. Le travail sur le fragment est cependant loin de se limiter au découpage du texte ou à

---

[53] Nous approfondirons cette question un peu plus loin.

[54] B. BONHOMME, « Les jeux de l'espace littéraire », dans *La Revue des Lettres modernes*, série *Pierre Jean Jouve*, n° 6 : *Jouve et les jeux de l'écriture (2)*, sous la dir. de C. BLOT-LABARRÈRE, 2001, p. 184.

[55] I. PIETTE, « Friedrich Schlegel », dans *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française*, sous la dir. de J.-C. POLET, Paris / Bruxelles, De Boeck Université, 1998, tome 10, p. 624.

[56] *Id.*

[57] U. ECO, *op. cit.*, p. 66.

[58] *Ibid.,* p. 65.

[59] Y. STALLONI, I, p. 33. Cité par Y. BAUDELLE (Y. BAUDELLE, « *Paulina 1990* (éloge de *Paulina*) », dans *Nord'. Revue de critique et de création littéraires du Nord / Pas-de-Calais*, n° 16 : *Pierre Jean Jouve*, décembre 1990, p. 45).

la mise en page ; il détermine également la description des lieux et des personnages[60], ainsi que la construction proprement dite du récit, et plus particulièrement le choix des modalités narratives[61], la focalisation et la temporalité. Ainsi, dans *Paulina 1880*, il est extrêmement difficile de se situer avec exactitude dans le temps. Les chapitres se succèdent manifestement dans l'ordre chronologique mais les repères temporels sont rares et donnés le plus souvent a posteriori. Dans ces conditions, le lecteur doit sans cesse revenir en arrière s'il veut suivre correctement le déroulement de l'histoire. Il possède une seule certitude : tous les chapitres sont séparés par des ellipses d'importance variable, matérialisées par des espaces blancs. Celles-ci sont particulièrement flagrantes entre les différentes parties du roman, mais séparent également les chapitres d'une même partie. Cette temporalité chaotique, imprécise et fragmentaire se présente comme une nouvelle énigme, un nouveau défi de Jouve au lecteur. Pour tâcher de reconstituer le fil de l'histoire, il faut être attentif au moindre indice, accepter de revenir en arrière ou de relire un passage. Mais quelles que soient la précision, la rigueur et la qualité de la lecture à laquelle le texte est soumis, il est construit de telle manière que plane sur sa temporalité un mystère que le lecteur ne peut éradiquer ; il contient trop de manques, d'ambiguïtés et d'imprécisions pour que cela soit possible. Jouve met donc volontairement son lecteur en échec et préserve ainsi tout le mystère de son récit.

En ce qui concerne la focalisation, *Paulina 1880* fonctionne comme une œuvre polyphonique où se fait entendre une multitude de voix : elles se succèdent, se répondent, s'entremêlent ou se confondent. L'auteur utilise un narrateur hétérodiégétique à focalisation variable qui s'efface parfois au profit de monologues intérieurs tenus par les différents personnages. En ne se limitant pas à un seul type de focalisation, il obtient un récit formé par la juxtaposition de différents points de vue. Il travaille donc ici encore dans l'esprit de l'esthétique du fragment, mais la complexité de l'entrelacement des voix et les effets qu'elle produit dépassent largement les principes théoriques de cette esthétique. Pour le lecteur, toute la difficulté résulte de l'apparente désinvolture avec laquelle s'effectue la transition d'un point de vue à l'autre, dans la mesure où « [à] l'intérieur d'un même chapitre […] Jouve passe […] fréquemment du récit de la troisième personne au *je* du "discours incorporé" […] sans annoncer

[60] Ainsi que nous l'avons montré précédemment.

[61] Nous songeons particulièrement ici au monologue intérieur et au journal intime, procédés qui, comme nous le montrerons plus loin, sont conformes aux principes de l'esthétique du fragment.

ni signaler – par exemple par des guillemets – ce changement de mode »[62]. Ces brusques glissements de focalisation surprennent et nuisent à la compréhension du récit, d'autant qu'il arrive fréquemment que la voix qui s'exprime ne puisse être identifiée avec certitude. Le problème prend parfois une autre forme : souvent, les phrases du narrateur sont formulées de telle façon qu'il est impossible de savoir s'il s'exprime en son nom propre ou si sa voix se fait l'écho des pensées des personnages. Jouve parvient donc à créer une véritable « ubiquité des points de vue »[63] ; des voix se font entendre mais leur origine demeure mystérieuse et le « qui parle ? » s'impose au lecteur comme une nouvelle énigme, impossible à résoudre.

Suivant que l'on considère que le narrateur s'exprime en son nom propre ou au nom des personnages, il apparaîtra comme un narrateur omniscient ou non. Il est en tout cas incontestable que, dans certaines circonstances, ses connaissances dépassent celles des protagonistes. Il use d'ailleurs à plaisir de son savoir pour frustrer le lecteur ; en effet, il fait fréquemment allusion à des événements ou à des faits dont il n'est pas question ailleurs dans le récit et pousse parfois même le vice jusqu'à laisser entendre au lecteur qu'il devrait savoir de quoi il parle. Ainsi, au premier chapitre, il évoque les jeunes femmes qui écoutaient *la* déclaration d'amour » (*P* 8), et dans la dernière partie, il décrit la forêt de Settignano, « formée d'arbres noirs et de ciel bleu comme dans *la* légende »[64] (*P* 215). À quelle déclaration d'amour, à quelle mystérieuse légende songe-t-il ? Rien ne le précise, mais l'article défini suggère que le référent est pourtant clairement établi et évident. Le narrateur semble prendre plaisir à contrarier le lecteur et le voile de mystère planant sur le récit s'épaissit encore un peu plus.

Cependant, le narrateur est loin d'être, comme le décrit Rilke, « celui qui *sait* et qui fait prodigieusement valoir son inévitable et complète supériorité »[65]. Ainsi, la connaissance qu'il a de Paulina semble avoir ses limites et quelques instants avant le meurtre, au moment où pénétrer les pensées de la jeune fille est nécessaire à la compréhension de son geste, elle semble lui échapper, puisqu'il déclare : « [i]l est probable qu'elle ne pense à rien. Peut-être est-elle endormie » (*P* 203). La focalisation du récit jouvien change en fait constamment et le narrateur apparaît donc comme un subtil mélange de narrateur externe et omniscient, ambivalence très

[62] Y. BAUDELLE, *op. cit.*, p. 42.

[63] *Id*.

[64] Nous soulignons.

[65] Rainer Maria Rilke, cité par Y. BAUDELLE, *op. cit.*, p. 38.

perceptible à la fin du deuxième chapitre : alors que le « Qui peut savoir » et les nombreuses questions du narrateur semblent témoigner de son ignorance, les derniers mots du chapitre, « Paulina 1880 », laissent entendre le contraire. En « signant » ainsi la description, il prouve qu'il connaît non seulement l'héroïne, mais également son histoire, puisque 1880 est l'année du meurtre de Michele. Tous ces éléments sèment le trouble dans l'esprit du lecteur : que sait ou ne sait pas le narrateur ? Peut-il se fier à lui ? En outre, ce narrateur se montre sans cesse ironique, ce qui complique encore la compréhension du texte : le lecteur doit identifier l'ironie chaque fois qu'elle se manifeste, sans pour autant la percevoir là où elle n'est pas, sous peine de faire des contresens. Cette tâche est rendue particulièrement délicate par la nature même de l'ironie, définie par P. Schoentjes comme une « présence qui se dessine dans l'absence : son sens n'est pas directement accessible mais s'impose de façon négative. L'observateur reste cependant sous l'emprise d'un doute, voire d'une angoisse, qui résulte de la faiblesse des indices capables d'étayer la lecture et de l'impossibilité qu'il y a d'établir la vérité positive de l'ironie »[66]. Et l'absence d'intonation, de mimiques et de gestes, précieux indices accompagnant d'ordinaire l'ironie orale[67], rend d'autant plus malaisée l'identification de ce procédé en littérature. Le lecteur de *Paulina 1880* se trouve donc confronté à une instance narrative extrêmement complexe. Que sait vraiment le narrateur ? A-t-il percé tous les mystères de Paulina ? Il n'existe aucun moyen de le savoir avec certitude ; mais quoi qu'il en soit, il est certain qu'il ne faut pas compter sur lui pour parvenir à résoudre les nombreuses énigmes du roman.

Une autre voix pourrait peut-être guider le lecteur dans cette quête : la voix de Paulina, qui se manifeste directement dans ses monologues intérieurs et dans son journal intime. Ces deux modalités narratives étant des moyens privilégiés d'introspection, le lecteur peut espérer y trouver une aide précieuse pour mieux comprendre les réactions et les sentiments de l'héroïne ; cependant, il se heurte rapidement aux nombreuses contradictions et remises en question qui émaillent ces passages du roman. Par ailleurs, malgré les apparences, le monologue intérieur et le journal intime sont des moyens d'introspection limités. Tout d'abord, ils ne peuvent tout dire[68] ; il est impossible de consigner dans un journal intime les moindres faits et pensées de la journée. Quant au monologue intérieur, il se trouve selon Frida S. Weissman confronté au même problème, sous une forme légèrement différente :

---

[66] P. SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, coll. « Points Essais, Série Lettres », n° 467, p. 210.

[67] *Ibid.*, pp. 158-162.

[68] En ce sens, ils relèvent donc bien de l'esthétique du fragment, ainsi que nous le disions plus haut.

> Et nous abordons la plus grande difficulté du procédé du monologue intérieur : traduire par le langage, moyen additif, linéaire, soumis aux catégories aristotéliciennes de temps et de lieu, la multiplicité simultanée de notre conscience, multiplicité double : celle due à la pluralité des opérations psychiques qui ont lieu en même temps et à des niveaux différents, et celle due à l'impact du monde extérieur, lui aussi multiple et simultané.[69]

Rendre compte de cette multiplicité est tout simplement techniquement irréalisable, quels que soient les artifices qu'emploie l'auteur. En outre, pour le lecteur, le contenu du monologue intérieur et sa logique sont pour le moins énigmatiques. Ceci est dû au travail d'écriture auquel se livre Jouve afin de simuler « l'irrégularité d'une pensée introspective, son aspect chaotique et interrompu »[70], autrement dit ce que les psychologues nomment le « stream of consciousness », ou courant de conscience. Puisque ces monologues n'existent que dans l'esprit de Paulina, ils ne doivent pas respecter les structures syntaxiques habituelles. Afin de rendre compte de la rapidité à laquelle les pensées se succèdent dans l'esprit de l'héroïne, l'auteur juxtapose des phrases courtes, verbales ou nominales. La jeune fille laisse vagabonder son esprit et une réflexion en engendre une autre par un processus relevant du préconscient ; le personnage lui-même n'est pas toujours conscient de la nature des glissements survenant d'une pensée à l'autre. Dès lors, s'il est possible de dégager une certaine logique dans l'enchaînement des idées, les hypothèses sur la nature des liens les unissant, aussi plausibles soient-elles, ne sont jamais des certitudes. Le problème est le même dans le journal intime dans la mesure où « ce genre se défini[t] par une absence totale de structure. Pas de "logique du récit", comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman »[71]. Enfin, d'autres facteurs empêchent encore le monologue intérieur et le journal de tout dire : la censure, les tabous et les refoulements[72], phénomènes tout à fait perceptibles dans les pensées de Paulina. « Face à ce[s] texte[s] déstabilisant[s], ambigu[s] et inévitablement "troué[s]", le lecteur doit, quant à lui, fournir un travail d'interprétation »[73] ; autrement dit, une fois de plus, Jouve soumet à son lecteur des énigmes et l'invite à en chercher la clé, tout en construisant son texte de telle sorte qu'il ne soit jamais certain d'avoir trouvé la bonne.

---

[69] F. S. WEISSMAN, *Du monologue intérieur à la sous-conversation,* Paris, Nizet, 1978, p. 39.

[70] A. AROMATARIO, *Silence et monologue intérieur. Esthétique de l'indicible dans l'expression du moi*, mémoire de licence réalisé sous la dir. de G. MICHAUX, Louvain-la-Neuve, UCL, 2005, p. 33.

[71] B. DIDIER, *op. cit.*, p. 140.

[72] A. AROMATARIO, *op. cit.,* pp. 66-67.

[73] *Ibid.*, p. 33.

* * *

En exploitant savamment différents paramètres romanesques, tels l'espace, les personnages, les thèmes, la temporalité ou encore la focalisation, Jouve parvient à mettre en place dans *Paulina 1880* une véritable poétique du secret qui assure au roman une remarquable cohérence, ainsi qu'une infinité d'interprétations et de lectures possibles ; là réside toute sa richesse. Le lecteur respectueux de l'œuvre et de l'auteur se doit de participer activement à l'élaboration du sens du texte, tout en restant conscient qu'il est construit de telle manière qu'une partie du mystère qui l'entoure demeure irréductible à toute tentative d'élucidation. Nombreux sont les critiques qui ont tendance à oublier cet aspect essentiel du roman et qui, dès lors, ne travaillent pas sur mais contre lui.

Sable Lauriane

Le pouvoir de la parole

(travaux de l'ARC, 2005-2006)

> « Si ce que tu as à dire n'est pas plus
> important que le silence, tais-toi »
> Proverbe chinois

Parole, langue et langage : il convient avant toute chose de distinguer des termes souvent utilisés de manière interchangeable parce qu'ils désignent des éléments en interaction. Au sens large, le langage désigne tout système de signes permettant la communication. Au sens strict, il s'agit de la faculté humaine de constituer et d'utiliser une langue afin de communiquer sa pensée. La langue est un instrument communicationnel dont il existe de nombreuses variétés, attachées en propre à différentes communautés humaines. Une langue est en ce sens un système particulier de signes et de règles qui constitue un fait social supérieur et extérieur aux individus qui la parlent. La parole désigne l'usage qu'un sujet, doué de la faculté de langage, fait de sa langue. C'est donc une performance individuelle, tandis que la langue est une institution : « La langue est le langage moins la parole », déclare en ce sens Ferdinand de Saussure[1]. S'interroger sur le pouvoir de la parole impose de réfléchir tant à cet aspect social (la confiance accordée par les hommes au langage en tant qu'instrument de la pensée, lieu d'un rapport au réel et à autrui) qu'individuel (le rapport de chacun à la langue, y compris en termes d'expressivité et de créativité).

I L'objet d'un questionnement

> « In principio erat Verbum »
> Évangile selon saint Jean, 1, 1 (Vulgate)
>
> « In principio erat Sermo »
> Idem (Vetus Latina et Érasme)

Le premier et le plus grand pouvoir de la parole dans la tradition occidentale est celui-là : elle est au commencement du monde. Dieu dit : « Fiat lux ». Dès ces premiers mots qui inaugurent toute chose, la parole surgit dans sa force de persuasion : elle crée ; elle ordonne, dans tous les sens du terme ; elle signifie, aidée en cela par « l'esprit de Dieu qui planait sur les eaux ». Du *logos* grec, qui est parole, mais aussi pensée et raison, au *uerbum* latin, qui fonde l'assise grammaticale de l'interprétation, le mot va toujours au-delà de sa forme et, si l'on en croit

[1] SAUSSURE DE, F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1969, p. 30.

encore ce discours primordial, il porte une éthique, car « Dieu vit que la lumière était bonne ». Au départ de la parole s'instaure, dès les premiers temps du monde, un triangle herméneutique entre sens, éthique et création qui place très haut l'enjeu symbolique des arts du discours : au commencement du monde, il y avait le sermon de Dieu[2]. Au terme de la parole des six jours, l'homme prend ensuite le relais de la parole de Dieu pour nommer les choses avant que Dieu lui-même ne le rejoigne dans l'incarnation de son Verbe, pour manifester au monde que le salut de l'humanité est dans la parole et qu'inversement lorsqu'on tue la parole, on tue l'homme, on tue le monde, on tue Dieu.
Selon la Bible, la parole est ce qui a organisé le réel brut, chaotique, car, comme le rappelle Vincent Engel[3], le réel est toujours tel ; il est sans structure, il ne donne aucune explication, il n'est pas conscient. Mais en même temps, dès que l'on tente de dire ce réel, on s'en éloigne par la médiation du langage et on entre dans la fiction : « La fiction est la manière dont on organise le réel dans un discours » (V. Engel). Cela étant, cette manière peut être très différente selon le type de discours que l'on porte sur le réel, qu'il relève du mythe, de la narration historique ou du roman. Ainsi, le mythe pose sur le réel une parole symbolique qui se prête à une infinie plasticité d'interprétation, car, en étant résolument achronique puisqu'elle appartient au temps « où les dieux parlaient aux hommes », la parole mythique induit une énigme qui peut être reçue, toujours différemment, mais toujours véridique, à tous les moments de l'histoire et contribuer à leur élucidation. Il n'est dès lors pas surprenant que le mythe s'exprime de manière privilégiée par le biais de la langue poétique ou oraculaire, qui marque la parole de cette empreinte énigmatique.

Dans la modernité, plusieurs vagues de soupçon se sont abattues sur le langage, en exerçant une influence importante sur la conception que l'on se fait de ses pouvoirs et, par conséquent, sur ces pouvoirs mêmes. Les développements de la pensée nietzschéenne, de la psychanalyse, de certains courants de la linguistique moderne, notamment, ont eu pour effet notable – parmi d'autres – d'inciter nombre d'auteurs à étendre la notion de fiction à toute forme d'expression langagière. À suivre cette idée, tout discours – la distinction entre l'oral et l'écrit important assez peu ici – serait donc fictif, l'historiographie au même titre que le roman. Le postulat sur lequel se fondent de telles propositions est celui du caractère résolument extra-langagier de la réalité, comprise comme « brute »[4] à laquelle, en tant qu'être de langage, l'homme ne pourrait avoir accès que de manière médiatisée, autrement dit déformée, notamment en raison du caractère absolu de la réalité, dont le langage non seulement ne peut jamais représenter qu'une partie, en outre de manière *biais*ée. Or, à partir du moment où le réel est tenu pour un ensemble informe et chaotique qu'il appartiendrait au langage d'ordonner, toute parole, en ce qu'elle procède d'une – ou se confond avec une – *construction* langagière, relève, au final – ou plutôt à l'origine – du registre de la fiction.
Si ces thèses s'avèrent particulièrement intéressantes, notamment parce qu'elles incitent à un relativisme culturel – chaque idiome implique une construction de la réalité particulière, qui ne recoupe que partiellement celle de ses idiomes voisins –, il semble toutefois qu'il convient de les examiner, afin de leur apporter quelques nuances, sous peine de voir se refermer la réflexion sur certains aspects des pouvoirs de la parole.

---

[2] DEPROOST P.-A., *Création, sens, éthique. Les différences antiques et latines,* dans *Création, sens éthique : la triangulation des enjeux littéraires. Études rassemblées et présentées par Myriam Watthee-Delmotte,* dans *Les Lettres romanes,* 2000 (hors-série), p. 17-24.
[3] Exposé du 05/12/2005 dans le cadre du séminaire de l'ARC : « Fiction : l'impossible nécessité ».
[4] Voir, notamment, le travail de Clément Rosset – auquel se réfère Vincent Engel –, pour qui le réel serait « idiot » (*Le réel et son double. Traité de l'illusion*, nouvelle édition, revue et augmentée, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1993, et *Le Réel : traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 2004).

Tout d'abord, il convient de pointer le caractère aporétique d'une telle théorisation. En effet, l'idée d'un réel chaotique dont le langage, nécessairement fictif, aurait à agencer les éléments pour les constituer et, par ce truchement, les informer d'une signification dont ils sont intrinsèquement dépourvus, constitue elle-même une production langagière. Selon les critères de cette conception de la parole, la réalité ainsi comprise doit par conséquent elle-même être tenue pour fictive, de sorte que l'idée de la fiction qu'elle est censée contribuer à définir l'inclut. Pour autant, cette circularité, en dépit de son apparent « vice » de forme, n'ôte nullement sa pertinence au propos, bien au contraire. Cette aporie participe en effet d'une nécessité d'ordre structurel, en vertu de laquelle ce qui fait ici l'objet de la définition – la fiction – tend nécessairement à se constituer en s'appuyant sur un « autre », dont il s'agit de le distinguer. Une telle démarche, qui s'appuie sur une logique différentielle à la base des travaux de Ferdinand de Saussure et de Roman Jakobson, présuppose une connaissance de ce qu'est cet « autre ». Elle nécessite donc de s'appuyer sur un présupposé dont les fondements ne sont pas établis, ou, en d'autres termes, la construction d'une fiction. Dans la mesure où ce processus affecte toute forme de construction langagière de la réalité, toute parole s'appuie donc sur une structure de fiction. C'est ce que formule Geoffrey Bennington en des termes issus de la théorie des actes de langage tels que les a retravaillés Jacques Derrida :

[L]e performatif inaugural de la loi, à savoir l'événement pensé sous sa forme la plus condensée comme contrat social, dépend[…] d'une fiction radicale pour avoir lieu, ou plutôt, car un tel événement ne peut avoir lieu, pour produire la fiction de son avoir-eu-lieu. Cette structure implique que la loi se fait dans une illégalité, dans un moment où elle est hors la loi, hors d'elle-même, et qu'elle en reste marquée : c'est la loi de la loi qu'elle ne peut fonder en elle-même sa propre légalité ou énoncer son propre titre sans sortir d'elle-même pour raconter une histoire de l'événement de son origine à laquelle pourtant elle se doit de rester indifférente. Le texte se nomme sur sa face extérieure pour se donner un cadre et ainsi communiquer avec un texte plus large (le « monde » en général), il en appelle à une loi plus générale et plus puissante pour pouvoir imposer sa loi propre ou idiomatique. La loi en général, elle-même essentiellement texte […], doit se donner un titre devant une instance extérieure qui n'est plus de l'ordre de la loi. On peut essayer d'éviter la régression à l'infini en appelant cette extériorité absolue « nature » ou « Dieu », par exemple, mais ces noms s'abîment aussitôt : ils ne nomment que la régression qu'ils s'efforçaient de conjurer.[5]

Cependant, si l'on pose la question des pouvoirs de la parole, il convient de s'interroger sur les effets qu'elle est susceptible de provoquer et, par conséquent, de se demander comment une parole peut être reçue, un texte lu. La réduction de toute parole à une fiction ne constitue-t-elle pas en l'occurrence une entrave à un questionnement sur les pouvoirs particuliers que sont susceptibles d'exercer tel ou tel type de parole ? La singularité générique des prises de parole ne risque-t-elle pas de se voir occultée en raison de cet absolutisme de la fiction ? Un roman a-t-il des pouvoirs similaires à celui d'un reportage ou d'une étude historique ou sociologique ? Ne pas tenir compte des distinctions entre ces différents types de discours constitue une dénégation arbitraire de certains éléments, qui risque de passer à côté des effets de lecture spécifiques induits – ou que tendent à induire – tel ou tel type de discours, en fonction du statut qu'il se confère – que celui-ci soit ou non accepté –, selon un geste similaire à celui par lequel le langage se définit comme une fiction. Si, *en droit*, tout langage peut se concevoir en termes de fiction, il semble tout de même que, *dans les faits*, une distinction soit opérée par les lecteurs devant un discours qui se donne pour explicitement fictif et un discours

[5] G. BENNINGTON, « Derridabase », dans G. BENNINGTON et J. DERRIDA, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1991, pp. 228-229.

qui affiche une prétention à dépeindre ou à construire ce qu'il donne (à tenir) pour une réalité. C'est ce que suggère Jacques Derrida – l'une des figures majeures du soupçon exercé sur le langage et ses pouvoirs – à propos du discours philosophique :

[L]e texte philosophique, bien qu'il soit toujours écrit, comporte, précisément comme sa spécificité philosophique, le projet de s'effacer devant le contenu signifié qu'il transporte et en général enseigne. *La lecture doit tenir compte de ce propos*, même si, en dernière analyse, elle entend faire apparaître son échec.[6]

Le signifiant du texte philosophique prétend transporter un signifié dégagé de la matérialité langagière, du moins se donne-t-il pour tel dans sa forme « classique ». Comme le suggère Jacques Derrida, on peut montrer qu'il s'agit là d'une prétention illusoire, d'une fiction – tout son travail consiste en cette entreprise de « déconstruction », qui ne porte pas que sur des textes philosophiques. Il n'en reste pas moins que le discours philosophique se distingue, par la prétention qu'il affiche, de nombre d'autres types de parole. Dans un autre registre, le discours historiographique manifeste explicitement une prétention factuelle : l'historien prétend décrire une série d'événements qu'il donne pour s'étant effectivement produits dans le passé. Et même si les historiens ont pris en compte, notamment à la suite de Paul Ricoeur[7], le caractère construit de leur discours, il n'en reste pas moins que celui-ci ne se donne pas à lire et n'est pas lu – en tous les cas pas seulement – comme une fiction. Chaque discours se donne à lire sur le fonds d'un « horizon d'attente »[8] et de prescriptions de lecture, liées notamment à son appartenance générique, qui configurent la façon dont la parole et ce qu'elle rapporte sera appréhendé[9]. Une fiction construit un univers qu'elle donne à lire – explicitement ou non – comme fictif, tandis que les différents discours à prétention factuelle[10] donnent à lire, selon des protocoles divers, ce qu'ils rapportent comme étant effectivement advenu dans la réalité, quand bien même la définition de celle-ci s'appuie sur un discours lui-même fictionnel *en droit*.

Un tel clivage ne saurait être sans conséquences sur les effets et les pouvoirs de ces différents types de paroles. Il convient donc de faire le partage entre les textes qui manifestent une prétention à la factualité, et ceux qui, au contraire, exhibent leur caractère fictionnel. Ces deux types de paroles n'incitent pas au même type de lecture – si tel était le cas, les effets des récits qui ont été rassemblés sous l'étiquette de l'« autofiction »[11] ne présenteraient aucune spécificité[12]. Ainsi, un roman aura beau décrire l'univers dans lequel se produisent les péripéties qu'il rapporte avec force détails, il pourra aller jusqu'à imiter de façon minutieuse

---

[6] J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, « Critique », 1967, p. 229.

[7] P. RICOEUR, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, (1983), Paris, Seuil, « Points Essais », 1991, pp. 163-404.

[8] Sur la notion d'« horizon d'attente », voir Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, (1978), trad. de l'allemand par Claude MAILLARD, préface de Jean STAROBINSKI, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.

[9] Sur ce point, outre les travaux de H.-R. Jauss, voir d'autres théoriciens de la lecture comme W. Iser, U. Eco, ou encore V. Jouve.

[10] Sur cette distinction, voir, notamment, G. GENETTE, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2004.

[11] Il existe de nombreuses références sur cette notion, forgée par Serge Doubrovsky (« Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, P.U.F., « Perspectives critiques », 1988, pp. 61-79). Nous nous bornerons ici aux plus importantes parues en français : *Autofictions et C^ie*, s. dir. S. Doubrovsky, J. Lecarme J. et Ph. Lejeune, Paris, Université de Paris-X-Nanterre, « R.I.T.M. », 1993) ; M. Darrieussecq, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », dans *Poétique*, n° 107, septembre 1996, pp. 369-370 ; V. Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, [s. l.], Tristram, 2004.

[12] Certains critiques considèrent qu'il s'agit tout simplement de fictions, au même titre que n'importe quel roman. Si cette position n'est pas fausse, elle laisse toutefois dans l'ombre un versant important de ces textes, en fonction duquel ils constituent leur spécificité, et qui n'est pas sans effets sur leur réception.

les divers protocoles du discours historiographique – indication générique, rhétorique savante, références à des documents et à leur localisation dans telle ou telle grande bibliothèque –, si, d'une façon ou d'une autre, il se donne à lire comme une fiction, autrement dit si un quelconque cadre pragmatique fictionnel oriente sa lecture comme celle d'une œuvre de fiction, il sera lu comme la relation d'événements imaginaires – ce qui ne veut pas dire que leur lecture soit sans effet dans le réel, tant sur le plan collectif qu'individuel. À l'inverse, un récit effectivement fictif, pour peu qu'il soit donné à lire selon les protocoles de lecture qui sont censés garantir l'authenticité et le caractère factuel d'un discours, est tout à fait susceptible d'être reçu comme la relation d'événements réels, comme en témoigne l'exemple de la biographie du personnage imaginaire d'écrivain Andrew Marbot, rédigée en réalité par celui qui se présente comme son éditeur et exégète, Wolfgang Hildesheimer [13].

Toutefois, en dépit de la configuration de leur lecture à laquelle incite chaque type de discours, celle-ci est toujours susceptible de se voir tronquée. L'histoire de la réception des œuvres en offre maints exemples. Il peut arriver que le cadre pragmatique d'une parole se révèle défaillant. Un exemple souvent évoqué est celui des scènes de panique que le cinéaste Orson Welles a provoquées par son adaptation radiophonique du célèbre roman de science-fiction d'H.-G. Wells, *La Guerre des mondes*, qui mettait en scène l'annonce d'une invasion extra-terrestre[14] : en dépit du cadre fictionnel clairement posé de l'émission, son discours, sans doute porté par un effet de factualité particulièrement affûté – l'émission était entrecoupée de flash d'informations, qui prétendaient se référer à des scientifiques –, avait été perçu comme parfaitement authentique, et trouvé un terreau potentiellement favorable à une telle réception[15]. Bien que le caractère fictionnel de tout discours ne soit pas contestable selon une certaine perspective, selon un autre point de vue, les distinctions entre les différents types de paroles ne laissent pas d'être nécessaires, notamment lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux pouvoirs de la parole.

La mise en évidence du caractère construit de la réalité implique que plusieurs conceptions de la réalité soient susceptibles de coexister, parfois au sein d'un même espace, ce qui peut engendrer des « conflits d'interprétation »[16] (ou de réception) aux conséquences plus ou moins fâcheuses pour les protagonistes. L'on peut songer à l'émergence d'une nouvelle nation. Bien qu'un document comme la Déclaration d'indépendance des États-Unis d'Amérique s'étaye sur une fiction, ainsi que l'a analysé Jacques Derrida[17], il n'en crée pas moins une réalité effective, celle d'une nation appelée à devenir la première puissance mondiale. En effet, ce document est signé par les représentants des citoyens américains. Pour ce faire, il est amené à leur conférer une existence préalable à cet acte de signature. Mais, dans le même temps, c'est cet acte, ratifié par leur signature, qui les constitue comme tels, c'est-à-dire comme citoyens des États-Unis d'Amérique. Bien que cette existence se fonde sur une structure de fiction, dont nous venons de souligner le caractère aporétique, cela n'empêche pas l'existence des États-Unis d'Amérique d'être tenue pour effective. Cette émergence d'une nouvelle « réalité », avec toutes les conséquences économiques et de

---

[13] Pour une analyse de cette supercherie, voir J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999, pp. 133 *et sqq.* et D. COHN, *Le Propre de la fiction*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Claude HARY-SCHAEFFER, Paris, Seuil, « Poétique », 2001, pp. 125 *et sqq.*

[14] Pour plus de détails sur cette émission et ses conséquences, voir : http://www.nirgal.net/folklore.html

[15] Il n'est pas sûr que la même émission ait eu un effet similaire sur les auditeurs si elle avait été diffusée un 1er avril, pour autant que ces événements se soient bel et bien produits comme ils sont la plupart du temps rapportés. Un ouvrage récent remet en question cette idée : P. LAGRANGE, *La guerre des mondes a-t-elle eu lieu ?*, Paris, Robert Laffont, 2005.

[16] P. RICOEUR, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1969.

[17] J. DERRIDA, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, « Débats », 1984, pp. 13-32.

prestige symbolique impliquées pour la couronne d'Angleterre de l'époque, a conduit à une entrée en guerre, précisément parce que ce performatif a prétendu avoir valeur de vérité, et ne s'est nullement présentée comme une fiction[18]. Dans certains cas, ces conflits peuvent se résoudre – ou ne pas se résoudre – par le débat ; mais ils peuvent également déboucher sur l'exercice d'une violence réelle, latente ou non[19].

Il peut également arriver que l'évolution historique transforme le statut d'un discours. Comme l'a montré Thomas Pavel, une parole qui, à une époque et dans un contexte donné, était reçue comme factuelle, peut être conçue ultérieurement et/ou ailleurs comme un simple mythe[20]. Un discours perçu par ses adeptes comme « scientifique » peut être perçu par d'autres comme de la propagande idéologique, ou encore comme de la charlatanerie. Et même lorsqu'un texte n'est pas ou plus lu en fonction de sa prétention factuelle, il doit être pris en compte qu'il se donnait (et se donne toujours) pour tel – ce qui n'est pas toujours possible, notamment pour certains textes anciens ou de civilisations éloignées dans l'espace, dont on ignore quel était le statut qui leur était conféré, ainsi que l'usage précis qui en était fait. Il convient de tenir compte de ce que ces modifications de la perception – et donc des pouvoirs – de tel ou tel type de parole tient à ce que de nouveaux discours sont pris en ligne de compte, qui sont eux-mêmes susceptibles de passer dans le champ de la fiction, entraînant ainsi un mouvement de bascule dont il n'est pas dit qu'il ne puisse entraîner le passage d'un texte ayant été tenu durant une certaine période pour fictif dans la sphère de la parole factuelle.

Certes, l'examen de la question de la fiction, et plus généralement du langage et de ses pouvoirs, nécessite de considérer la structure de fiction de toute parole. Cependant, il importe également de prendre en ligne de compte la façon dont toute parole prétend (ou a prétendu) être lue, car cette prétention fait intrinsèquement partie de cette parole, elle est constitutive comme telle. Si, dans ce type de questions en constante dé-construction, « aucune stabilité naturelle n'est jamais donné, […] il n'y que de la *stabilisation en cours*, c'est-à-dire essentiellement précaire »[21], cette « stabilisation » se révèle, en fonction des circonstances socio-historiques et des types de textes en jeu, plus ou moins rigide, et il importe *aussi* de s'intéresser à cet aspect du problème, sous peine de procéder à une modélisation impropre.

II L'objet d'une évolution

Le pouvoir du langage n'est apparu problématique en Occident qu'à l'aube de l'ère contemporaine, avec l'avènement du premier romantisme. Ce sont les écrivains d'Iéna qui ont, les premiers, exprimé ouvertement une crise de confiance dans le langage à traduire le monde. Avant cela, la foi à cet égard semble régner, même si le mot « indicible » fait une première apparition dans le vocabulaire français en 1511, chez Jean Lemaire de Belges, pour désigner ce qui, exceptionnellement, dépasse les possibilités du dire, à savoir la douleur du deuil[22]. Les romantiques partiront du même critère de la subjectivité pour déplorer l'impuissance du langage. Au XX^{e} siècle, l'expérience de la guerre totale, de la mort de masse

[18] Par contre, dans le cas de la création de la République Libre d'Outremeuse, à Liège, dans la mesure où il s'agit plutôt d'une fiction – mais ceux qui l'ont proclamée seraient-il d'accord ? – l'État belge n'est pas entré en conflit ouvert. À moins de considérer qu'en l'occurrence le conflit est plus larvé, l'État considérant cette entreprise comme une manifestation folklorique, les autres trouvant peut-être leur intérêt à laisser cette idée avoir cours.

[19] La plupart des conceptions de la réalité se fondent sur une prétention à l'unicité, qui sollicite l'adhésion de tous. Ceci n'empêche pas certains accommodements. Il s'agit là d'un élément schizophrénique des sociétés démocratique contemporaines, travaillées par ce soupçon qui doit permettre à différentes réalités de coexister, et qui a en même temps une tradition métaphysique de la réalité comme une et indivisible.

[20] Th. PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1988, p. 93.

[21] J. DERRIDA, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1991, p. 124.

[22] Le mot apparaît dans *La concorde des deux langages*, édition critique de Jean FRAPPIER, Paris, Droz, 1947.

et de l'horreur absolue vont accentuer ce problème et atteindre la parole vécue, le témoignage et la transmission d'une mémoire. Mais avant cela, les pouvoirs expressifs du langage et de sa mise en œuvre dans la parole ont fait l'objet d'une réflexion positive - avec une différence de traitement toutefois pour l'oralité et l'écriture - tributaire des pratiques et des réflexions antiques qui ont constitué la rhétorique comme une véritable pragmatique du langage dans ses principes, dans ses formes symboliques et dans ses applications.

1. La rhétorique ancienne

a. Système de pensée et outil idéologique

Bien que la légende fasse naître la rhétorique avec Corax en Sicile vers 465 avant notre ère, elle est, en réalité, déjà présente dès le début de la littérature grecque : les épopées homériques sont déjà émaillées de discours et l'on observe, dès ces origines, le lien que cette discipline entretient avec la production de préceptes pratiques. Par ailleurs, les institutions grecques, en particulier celles de la démocratie athénienne, laissent une grande place au débat public et favorisent donc la prise de parole et les arts oratoires qui s'y rattachent, non sans risquer des dérives où la recherche de l'effet a parfois pris le pas sur la recherche de la vérité, comme, par exemple, dans l'enseignement des sophistes, dénoncé par Platon. À côté de l'éloquence politique, l'éloquence judiciaire connaît un développement spectaculaire favorisé par la multitude des procès politiques ou privés. L'éloquence d'apparat se déploie dans les réunions d'hommage, les fêtes publiques, les grands rassemblements civiques où l'on fait l'éloge de certains citoyens, notamment ceux qui sont morts à la guerre. La parole publique s'exerce dans des lieux qui lui sont réservés et dont un, au moins, a été banalisé dans le langage courant pour désigner une place publique, un espace de débat : l'*agora,* dont le correspondant latin est le *forum.* Il est, du reste, significatif que ces deux mots font aujourd'hui partie du vocabulaire usuel de l'Internet, qui est l'outil de communication et de discussion le plus étendu et le plus ouvert qui soit.

Au V^{e} siècle avant Jésus Christ, la menace permanente d'expulsion au cours des guerres civiles impose un art de la défense verbale de ses droits et de ses biens, et dans le cadre de la démocratie, l'éloquence devient un outil indispensable dans l'agora. D'où la naissance de la *technè rhètorikè*, art de la parole persuasive, « science à persuader le peuple » selon les termes d'Aristote[23], « art de tromper et de flatter », selon Socrate et Platon qui déplorent son usage par les sophistes. Car l'éloquence est, par excellence, l'art de la persuasion par la parole, publique ou privée.

C'est Gorgias, vers 427 avant notre ère, qui introduit dans la réflexion sur l'éloquence le corpus littéraire, et distingue les figures de mots (rimes, assonances, paronomases, antonomases...) et les figures de pensée (métaphores, antithèses, périphrases…) ; il vante la capacité du langage à produire des effets dans le réel, tandis que Platon pour sa part la dénonce amèrement en tant que pouvoir illusoire, puisque pris dans le réseau de la croyance. La rhétorique n'est pour le philosophe qu'ouvrière de persuasion ; elle consiste à faire admettre, par exemple, que la guerre est légitime et même souhaitable. Il s'agit à cet effet pour l'orateur de faire croire à l'autorité de son discours, de susciter la confiance ; sa puissance tient donc essentiellement à ce qu'il investit l'imaginaire de ses auditeurs au détriment de la rigueur éthique. Pour Platon, l'art de Gorgias réclame donc un contre-pouvoir,

[23] Cité par MONTAIGNE selon QUINTILIEN dans *Institution oratoire* II, 15 *:* « *Cuius [Aristonis] hic finis est : « scientia uiuendi et agendi in quaestionibus ciuilibus per orationem popularis persuasionis* » dans les *Essais*, « De la vanité des paroles », I, LI, dans *Œuvres complètes*, Paris, NRF/Gallimard, «(« Bibliothèque de la Pléiade »), 1962 p. 293.

celui de la raison incarnée par la philosophie. Socrate, ensuite, montre l'ambiguïté de cette position : d'une part il souligne que ce n'est pas la rhétorique qui est mauvaise mais l'usage qui peut en être fait : il n'y a aucun problème à ce que le langage soit un lieu de pouvoir persuasif pour autant qu'il reste instrument de vérité et de légalité ; d'autre part c'est toujours le *logos* qui permet l'activité critique et la réfutation des sophistes. En un mot, c'est bien toujours le pouvoir de la parole qui permet de s'opposer à la parole du pouvoir. Il y a donc une incontestable puissance du langage, que la rhétorique sophiste et le *logos* philosophique manifestent, chacun à leur manière[24].

En ce sens, Démosthène est à juste titre présenté comme un des représentants les plus aboutis de l'éloquence grecque. Comme plus tard, Cicéron, il représente le modèle antique de l'orateur, à la fois acteur de la vie politique de son temps, homme de conviction et de liberté, et ardent défenseur de l'indépendance athénienne contre l'impérialisme macédonien, représenté par Philippe II, roi de Macédoine, et son fils, Alexandre le Grand. Dans les *Philippiques* ou les *Olynthiennes,* il apparaît comme un fervent partisan de ce que l'on appellerait aujourd'hui « le droit d'ingérence », alors que le peuple athénien se souciait peu d'intervenir dans les conflits extérieurs. Les harangues de Démosthène nous font entrer au cœur même des débats populaires ; elles nous montrent un homme qui s'identifie à son art, qui engage sa propre personne dans la cause qu'il défend et qui utilise toutes les ressources de la rhétorique pour persuader l'assemblée du peuple : émotion, pathétique, invective, reproche, accusation, mais aussi artifices et démagogie.

Après l'âge d'or de l'éloquence politique et judiciaire, la rhétorique envahit tous les domaines de la vie publique et culturelle en Grèce. Les écoles et les traités de rhétorique se multiplient ; les exercices de rhétorique prennent le nom significatif de *progymnasmata* car il s'agit d'un véritable « entraînement » préparatoire à la prise de parole et même, plus simplement, à l'art de penser. Car la force persuasive de la rhétorique l'amène à devenir un véritable système de pensée, imposant ses catégories formelles comme passage obligé pour toute forme de démonstration. Même l'art d'écrire relève désormais des arts de la parole, car seuls méritent le luxe de l'écriture les textes qui, par ailleurs, s'entendent bien. La langue française a, du reste, conservé quelque chose de ce présupposé rhétorique à toute forme de dialectique, dans la double acception du verbe « entendre », qui peut signifier à la fois « comprendre par l'oreille » et « comprendre par l'esprit ». Nonobstant les indéniables valeurs littéraires qu'a induites cette complicité désormais codifiée entre la forme et le sens, les dérives n'ont pas été rares qui ont rompu l'équilibre, en manipulant les techniques formelles de la persuasion oratoire au profit d'un discours idéologique.

Lorsque Rome a reçu l'héritage rhétorique grec, elle a perpétué cette ambiguïté de la parole publique au service d'un idéal politique à la fois généreux et totalitaire. Ainsi, Cicéron range l'éloquence au nombre des plus hautes vertus, en particulier les vertus politiques[25]. Pour lui, la force de l'éloquence est de combiner « la science des choses » et l'art de « développer avec des mots les sentiments et les pensées de l'âme », complétant ainsi la fonction éthique de l'art oratoire par une référence au sens qu'il dévoile[26]. Cette conscience aiguë que la parole et le mot produisent le sens et sont au cœur du processus moral est un trait majeur de l'histoire de la littérature latine. Cicéron n'a pas hésité à condamner Socrate sur ce point, en lui reprochant d'avoir introduit une rupture entre le cœur et la langue, entre *cor* et *lingua,* entre la lettre et le

---

[24] Pour les enjeux de l'*ethos*, du *pathos* et du *logos* en rhétorique, voir MEYER M., *La rhétorique*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 2004.

[25] Voir Cic., *de orat.* III, 55 : « Est enim eloquentia una quaedam de summis uirtutibus. »

[26] Voir Cic., *de orat.* III, 55 : « Haec uis, quae scientiam complexa rerum sensa mentis et consilia sic uerbis explicat. »

sens, alors que « l'ancienne sagesse était à la fois maîtresse du bien faire et du bien dire »[27]. Les ennemis de Cicéron ne s'y tromperont pas lorsqu'ils exposeront la tête et les mains de l'orateur à la tribune des Rostres « où il avait avec une éloquence admirable comme il y en eut jamais, tonné contre Antoine » et donc contre celui qu'il considérait comme le plus grand ennemi de la liberté et des valeurs romaines ; il suffit de relire les *Philippiques* pour comprendre qu'en l'occurrence, même s'il avait perdu tout pouvoir sur la scène politique, le pouvoir de la parole rendait effectivement Cicéron plus redoutable que jamais[28].
Mais, parallèlement à cette rhétorique du combat politique, le discours d'éloge envahit aussi la vie publique à Rome pour maintenir et consolider les institutions en place, pour asseoir les fondements idéologiques du centralisme romain, sur des bases érudites qui relèvent, cette fois, moins de la réflexion éthique ou philosophique que de l'instrumentalisation de la mythologie. Tout au long de l'histoire de l'empire romain, la littérature des *Panégyriques* développe une idéologie de la *concordia ciuitatis* autour de la célébration du prince et de la hiérarchie des pouvoirs, notamment par le biais des mythes dynastiques, familiaux ou héroïques, à tel point que le discours d'éloge est devenu, à Rome, une contribution active au maintien de l'ordre des choses. Fondamentalement conservatrice, la parole devient alors un acte liturgique dont le christianisme latin saura s'inspirer lorsqu'il s'agira pour lui de marquer son inculturation dans les traditions, les mœurs et le langage de l'empire romain tardif. Ainsi, par exemple, au IVe siècle, lorsqu'il s'agit de célébrer le mystère pascal à la cour des empereurs Valentinien ou Honorius, les poètes Ausone ou Claudien n'hésitent pas à phagocyter le message chrétien par un vocabulaire et des acclamations empruntés aux cérémonials impériaux[29].

b. Un laboratoire de littérature

Indépendamment de cette dimension politique, l'antiquité a aussi posé la rhétorique comme base de toute création littéraire. À Rome en particulier, la rhétorique est non seulement la formation préalable à toute forme d'écriture, y compris la poésie, mais elle est d'abord le cadre intellectuel de toute réflexion sur le langage, l'expression, l'image, la composition, la pensée argumentée, l'harmonie des mots, le « plaisir du texte ». C'est d'elle que procède exclusivement la « critique littéraire » qui analyse toute œuvre en fonction de son adéquation aux catégories rhétoriques et grammaticales : avant d'être un modèle de poésie, au sens moderne du mot, Virgile est un modèle grammatical et rhétorique, qui répond aux prescriptions techniques de l'art oratoire et qui en utilise toutes les figures. Pour les anciens, la perfection virgilienne est d'abord une perfection grammaticale et rhétorique.
Au cœur de la formation scolaire, on a pu dire que, pour l'homme antique, apprendre à écrire consistait d'abord à apprendre à parler, c'est-à-dire parler en public, ce qui est la vocation initiale de la rhétorique. Au contraire de la dialectique qui cherche à persuader par la pensée, la rhétorique persuade par les mots et ses techniques visent d'abord à susciter l'attention, trouver et agencer les idées, développer les arguments, charmer par le mot juste ou l'image expressive, émouvoir s'il le faut, faire preuve d'esprit, déconcerter parfois. Au départ, les écoles de rhétorique étaient des écoles « techniques », à vocation fonctionnelle : il s'agissait de décortiquer l'art de plaider le pour et le contre sur tout sujet, de préparer ou de simuler des activités oratoires, judiciaires ou politiques, au tribunal ou à l'assemblée. Par après, ces écoles ont élargi leur champ d'études à l'ensemble des techniques de l'expression, et l'école du

[27] Voir Cic., *de orat.* III, 57 : « Vetus quidem illa doctrina eadem uidetur et recte faciendi et bene dicendi magistra. »
[28] TITE-LIVE, *Histoire romaine*, CXX, *in* SENEQUE LE PERE, Suasoriae, VI,17.
[29] J.-L. CHARLET, *Théologie, politique et rhétorique : la célébration poétique de Pâques à la cour de Valentinien et d'Honorius, d'après Ausone (Versus paschales) et Claudien (De Saluatore),* dans *La poesia tardoantica : tra retorica, teologia e politica,* Messina, Centro di studi umanistici, 1984, p. 259-287.

rhéteur est devenue le prolongement naturel de l'école du grammairien. Le programme en est bien connu par les traités de rhétorique, comme par exemple l'*Institution oratoire* de Quintilien : classement des types de raisonnement, des figures, des modes du discours et de leurs exigences spécifiques, des genres littéraires, etc. Pratiquement, l'enseignement du rhéteur procède par le commentaire des auteurs « classiques », les exercices de style, l'explication méticuleuse de chaque mot (voir e.g., au IVe siècle, les commentaires de Servius aux poèmes de Virgile), et la rédaction de textes inspirés de modèles. Sur ce mode fonctionne encore, dans la première moitié du XX^{e} s., la pratique de la composition littéraire fondée sur la lecture des « Modèles français ».

L'enjeu de cette rhétorique non-fonctionnelle n'est plus de mener un combat politique devant les assemblées ou judiciaire devant les tribunaux, il n'est plus de remporter une victoire, une décision favorable à un prévenu ou à un projet, de défendre une *causa* ou une *sententia.* Devenue « épidictique » ou seulement « démonstrative », la rhétorique n'a plus pour but de persuader ; elle a désormais pour seul enjeu d'obtenir l'admiration du public sur des sujets qui relèvent de l'imaginaire ou de la fiction, parfois la plus invraisemblable, ou encore de la seule expression d'idées. Toutes les composantes du discours prennent alors une autre fonction. Par exemple, au lieu d'être un moment technique d'une plaidoierie, comme dans les discours de Cicéron, la narration prend une valeur littéraire propre, avant de devenir véritablement autonome et de donner naissance à un des genres littéraires les plus féconds en occident : le roman. Ou bien, la description, nécessaire à la contextualisation de l'enquête judiciaire, devient progressivement aussi une pièce autonome, *ekphrasis* ou autre, qui trouve une nouvelle place dans les nouveaux genres narratifs. On pourrait aussi parler des discours fictifs que l'on place dans la bouche de personnages historiques ou mythologiques, et qui deviendront des compositions à part entière, notamment dans les nouveaux genres de l'éloquence écrite que sont les recueils épistolaires, comme par exemple les correspondances amoureuses des *Héroïdes* d'Ovide et toutes les autres ; à cet égard, il n'est sans doute pas indifférent que le premier grand corpus épistolaire de la littérature universelle soit précisément celui de Cicéron. L'école antique de rhétorique est devenue un véritable laboratoire de littérature qui a induit de nouvelles formes littéraires ou reconfiguré certaines formes anciennes, telles que l'épopée, en y accumulant les nouveaux acquis esthétiques pour en faire des *compendia* de la formation globale de l'écrivain.

Par ailleurs, le rhéteur s'impose d'être aussi un homme de savoir, un érudit. Les exigences de la formation rhétorique proprement dite impliquaient, outre la lecture des grands auteurs, l'acquisition d'un savoir pluridisciplinaire (droit, histoire, géographie, philosophie, musique, sciences) pour nourrir l'*inuentio* des futurs orateurs (l'art de trouver des idées, des arguments). La rhétorique se trouve ainsi au cœur de la la culture globale des anciens ; elle est le point de départ de ce savoir « encyclopédique » tellement caractéristique d'une part importante de la culture latine et qui se développera de façon considérable au moyen âge. Et à ce titre, elle envahit pour longtemps tous les domaines de la production écrite. Même les auteurs dits techniques (l'agronome Columelle, l'architecte Vitruve, les historiens comme Tite-Live ou Ammien, les naturalistes comme Pline l'Ancien) sont de bons élèves des rhéteurs : ils savent construire une « préface » selon les règles de l'art, moralisante et philosophique, ils savent trousser des vers sur des sujets scientifiques, comme les *Astronomica* de Manilius ou les *Fastes* d'Ovide, qui, sans contester leur érudition et leur art, ne sont finalement rien d'autre qu'un calendrier poétique.

Il serait trop long d'inventorier toutes les conséquences de ce sens romain de la parole dans l'histoire de la culture européenne, tout entière imprégnée par l'exigence rhétorique : la littérature, sans doute, mais aussi les arts plastiques et la musique, vocale ou instrumentale. L'époque baroque, dans ses lettres, sa peinture, mais aussi ses grandes inventions musicales, est, de ce point de vue, un moment privilégié de l'histoire culturelle, qui fixe à toute création

esthétique le triple objectif de l'orateur cicéronien : démontrer, plaire et émouvoir (*docere, delectare, mouere)* dans le souci de persuader par la beauté, le goût et l'élévation morale à travers une culture approfondie et méditée, une connaissance précise du cœur humain et une maîtrise des procédés du discours.

c. « En parlant, nous enseignons » : la théorie augustinienne du signe

Dès les premiers mots de son dialogue sur « Le Maître », Augustin définit très précisément le premier pouvoir de la parole : « enseigner » (*docere)* et donc « donner un signe extérieur de sa volonté par le son articulé »[30]. Au départ d'une véritable leçon de grammaire dans la tradition scolaire classique, Augustin élabore avec son fils Adéodat une réflexion éducative qui fonde la parole comme unité minimale de toute théorie de la connaissance. Après avoir conduit son élève à découvrir que pour expliquer un mot, il a fallu se servir d'autres mots, Augustin établit que le mot est donc plus que le signe d'une chose singulière et concrète ; il est le signe d'une connaissance, d'une notion, d'une représentation ; il porte en lui la marque d'une universalité. En même temps, si la connaissance peut progresser par les mots, c'est que ces mots évoquent pour nous des réalités que nous connaissons par avance et que les mots font advenir à la conscience : par ce biais, Augustin reprend à son compte la théorie de la réminiscence, dont Platon avait déjà fait un des fondements de sa métaphysique. Cette conclusion amène à un paradoxe majeur qui doit être résolu sous peine de menacer la validité même du signe : si le mot est nécessaire à l'enseignement, il n'enseigne rien par lui-même, qui ne soit une notion première indépendante de lui. L'aporie conduit Augustin à reconnaître l'existence d'un « Maître intérieur », caché au plus profond de chaque homme comme une évidence ontologique nécessaire à la possibilité même du langage. Cette réflexion a puissamment influencé toute la réflexion grammaticale ultérieure dans la mesure où elle jette les bases de l'articulation fondamentale entre le signifiant et le signifié comme constituants du signe linguistique. Mais plus précisément, en lien avec « le pouvoir de la parole », elle postule que « parler », c'est toujours « parler de quelque chose avec quelqu'un » ; elle postule également que ce « quelque chose » est un référent partagé par celui qui parle et celui qui écoute et qu'il est dès lors soumis à un jugement. Quels que soient les « signifiables », pour reprendre le terme augustinien, l'extériorité langagière renvoie à une certitude interne sans laquelle la communication n'est pas possible. Toute la problématique de la parole tourne autour de ce constat : l'ontologique précède le pédagogique et le fonde ; la communication ne fonctionne que dans la mesure où elle est subordonnée à un ordre de « vérité » qui la dépasse et qui est partagé par les partenaires de cette communication parce qu'il s'impose à eux comme une évidence intérieure. En fondant la parole humaine sur la notion d'évidence, Augustin introduit un élément capital qui induit une nouvelle manière d'être à l'autre, car on ne peut désormais plus écouter justement l'autre si l'on n'écoute pas aussi les évidences dont sa parole est le signe ; on ne peut valablement communiquer que sur des certitudes ou, en toute hypothèse, sur ce qu'il faut avoir, au moins au départ, la confiance d'admettre comme telles dans la parole de celui qui nous l'adresse. Dans le même temps, la doctrine augustinienne contient tous les enjeux et les risques de la parole comme outil de communication entre les hommes : les risques d'une « parole molle » qui se contenterait d'une plate-forme minimale d'évidences partagées ; les risques d'une « parole de guerre » qui exacerberait et chercherait à imposer les évidences singulières ou identitaires ; les enjeux d'une « parole de progrès » qui aurait le souci d'ajouter aux évidences partagées celles qui n'existent encore que sous la forme de signes communs en attente de contenu. De la présomption d'innocence au respect des minorités, les enjeux démocratiques ne sont pas minces, d'une telle parole qui reconnaît

[30] AVG., *mag.* I, 2 : « Qui enim loquitur, suae uoluntatis signum foras dat per articulatum sonum. »

préalablement chez chacun l'autonomie et la légitimité d'une évidence intérieure, la rhétorique apparaissant alors non plus comme un outil de manipulation mais comme une éthique discursive qui doit mesurer la garantie de cette évidence.
Au total, de Platon à Démosthène, de Cicéron à saint Augustin, l'antiquité a construit une théorie et une pratique de la parole dont la pertinence philosophique et linguistique ne cesse de se vérifier. L'intérêt des anciens pour la rhétorique a aussi produit une autre conséquence, peut-être inconsciente, mais tellement précieuse pour notre temps : l'antiquité gréco-romaine a appris aux hommes à parler, et plus encore à se parler, à prendre le temps de la conversation orale ou épistolaire, à préférer la persuasion des mots avant de recourir à celle des armes, et on sait combien les régimes totalitaires ont toujours eu pour premier souci de faire taire « l'homme de paroles ». La rhétorique ancienne n'a pas eu pour objectif de créer de l'information, mais bien de la communication. En imposant le respect des formes, civiles, judiciaires, politiques ou esthétiques, elle voulait assurer la victoire de la parole articulée sur la violence du bruit, la maîtrise du discours sur les passions du cri ; elle a cherché à instaurer un dialogue entre les hommes pour que les règles de l'art deviennent aussi des règles de vie qui leur donnent au moins l'envie de s'écouter à défaut de toujours s'entendre.

2. Actualité du débat sur le pouvoir de la parole

a. Entre persuasion et manipulation : grandeur et décadence de la rhétorique

Le vieux débat qui opposait déjà Platon et les sophistes semble toujours d'actualité, comme le prouve entre autres l'ouvrage *La parole manipulée*[31] de Philippe Breton, sociologie du C.N.R.S. De nos jours, en effet, la monopolisation d'un certain discours par les médias représente un retour de la puissance du langage, une forme de cette « violence symbolique » insidieuse dénoncée par Pierre Bourdieu[32]. Chaque citoyen a dès lors le droit - sinon le devoir - de se distancier en recourant lui-même à la parole, puisque la société démocratique actuelle a mis la liberté d'expression et le dialogue au centre de la vie sociale. Philippe Breton fait paraître, en ce sens, un *Éloge de la parole* dans lequel il affirme que « la parole humaine contient potentiellement, depuis l'origine, la possibilité d'être au service de plus d'humanité, d'un lien social plus symétrique, plus respectueux de l'autre et plus doux à vivre »[33], tout en reconnaissant qu'à côté des fins expressives, argumentatives et informatives du langage, celui-ci peut servir les buts inverses du mensonge, de la manipulation et de la désinformation. L'ambiguïté fondamentale du langage traverse, d'ailleurs, toute l'histoire de la presse depuis le XVII[e] siècle jusqu'à nos jours[34]. Breton note les trois innovations liées aux systèmes politiques occidentaux qui ont placé la parole au centre du lien social : l'idéal démocratique qui a fait de la parole le support premier de la communication, l'émergence de l'individu considéré comme sujet unique et enraciné dans une intériorité propre[35], et la mise en scène

[31] BRETON Ph., *La parole manipulée*, Paris, La découverte, 1997.
[32] BOURDIEU P., *Ce que parler veut dire*, l'économie des échanges linguistiques, Paris, Fayard, 1982, et *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Le Seuil, 2001.
[33] BRETON Ph., *Éloge de la parole*, Paris, La découverte, 2003.
[34] JEANNENEY J.-N., *Une histoire des médias des origines à nos jours*, Paris, Le Seuil, « Point Histoire », 1996.
[35]Cfr THYRION F. : « C'est donc l'individu (le citoyen à Athènes, le clerc ou la poète au Moyen Âge, le lettré à la Renaissance) qui est appelé à s'affirmer, à défendre une cause dans des situations où deux positions au moins sont possibles […] ceci va de pair avec une valorisation de l'affrontement verbal réglé » (pas sauvage) […] mais aussi avec une grande confiance dans la parole pour résoudre les oppositions, pour aider à décider, à choisir » , dans « Lorsque la langue devient culture : la tradition française de l'argumentation scolaire », dans *Langues et cultures. Le japonais et le français : deux manières d'habiter le monde. Regards croisés.* Actes du colloque organisé par l'Université de Fukuoka et l'UCL, Fukuoka/Louvain-la-Neuve, 2000, p. 2674.

publique de la parole diplomatique pour faire reculer la violence. Notons que ces caractéristiques correspondent à la « cité civique » qui s'organise autour de la notion de Bien commun. Mais, comme l'ont souligné Laurent Thévenot et Luc Boltanski, la définition du « bien commun » est toujours menacée par les intérêts particuliers : les intérêts les plus vils peuvent se parer du nom sacré de Bien public. Cette cité est donc marquée par le soupçon, l'esprit critique et la vigilance[36]. Breton rappelle l'aspect foncièrement relationnel de la parole, qui ne se conçoit pas indépendamment des conditions d'écoute, et la possibilité d'objectivation qu'elle induit, qui seule garantit, par la distance maintenue, un rapport équilibré au monde, mais le sociologue constate par ailleurs l'inhibition de la population moyenne actuelle, qui, selon les sondages, redoute davantage à avoir à prendre la parole en public que de se faire agresser un soir au coin d'une rue… D'où la nécessité urgente d'une rééducation à la parole.

Mais comment y arriver ? Car le moins qu'on puisse dire est que la rhétorique, perçue à l'époque de Quintilien comme la meilleure voie d'accès à la civilisation[37], a perdu ses lettres de noblesse. Les deux sens développés par Gorgias, à savoir l'art d'argumenter subordonné à une finalité précise et l'étude des figures de style menées dans un souci d'analyse technique, ont continué à être présents dans le développement de la rhétorique telle qu'elle s'est transmise en Occident par le biais de l'enseignement des monastères médiévaux (qui ont « cultivé l'art de dire dans la mesure où il était nécessaire à la propagation de la foi et à l'élaboration théologique »[38]), puis des « humanités » (dans lesquelles le *trivium*, base de l'enseignement, comportait la grammaire, la rhétorique et la dialectique), mais la rhétorique s'est progressivement déconnectée de son ancrage dans le réel pour devenir une simple théorie des figures et des tropes, voire un jeu d'adresse technique. Au XVII^{e}s., Descartes s'oppose au mode d'argumentation dialectique caractéristique de la rhétorique, qui ne vise que le vraisemblable, au nom d'une vérité qui doit pouvoir susciter l'accord unanime de tous les esprits ; il défend aussi les idées claires et distinctes de la rationalité contre l'usage des émotions, et le discours philosophique à portée universelle contre la subjectivité d'un locuteur. Les effets du rationalisme cartésien vont ensuite dominer largement le rapport distancié à la rhétorique dans le monde occidental. Au XX^{e} siècle, la rhétorique n'est plus, loin s'en faut, considérée comme un instrument d'accès à la vérité ou d'action sociale, et par voie de conséquence, elle n'est plus une matière fondamentale de l'enseignement. Les langages scientifiques et mathématiques ont désormais l'apanage de la traduction du réel, et la parole, reléguée au rang de l'art oratoire et déconnectée de la défense d'une cause sacrée, est loin de susciter le même intérêt dans les programmes d'éducation… Il faut certes distinguer l'axiologie des hommes de science, attachés à la vérité universelle et à la rationalité du *logos*, et celle des hommes de lettres, davantage sensibles au poids de subjectivité revendiquée de la parole individuelle. Mais la rhétorique n'est plus le fondement nécessaire de l'écriture littéraire, qui s'affirme davantage depuis le romantisme par l'inspiration personnelle, la prise de liberté et l'écart que par l'usage habile des codes[39] ; elle aurait même tendance à tomber dans la péjoration, à connoter l'artifice et l'« effet de manches », et par conséquent à devenir un support d'ironie. Pour les surréalistes ou l'OU.LI.PO. par exemple (l'Ouvroir de Littérature Potentielle, dont les principaux acteurs sont Raymond Queneau, Georges Pérec, Jacques Bens ou Jean Tardieu), la rhétorique représente avant tout un réservoir d'astuces dans lequel on peut puiser dans une perspective résolument ludique.

---

[36] BOLTANSKI L. & THÉVENOT L., *De la justification. Les économies de la grandeur,* Paris, Gallimard, 1991.

[37] DOUAI-SOUBLIN Fr., « Rhétorique », dans *Encyclopedia universalis*, vol. 20, p. 11.

[38] THYRION F., *op. cit*., p. 2672.

[39] Laurent JENNY propose ainsi de « comprendre le style comme processus ouvert et historique de 'différenciation', plutôt que de 'variance' dans un système », dans « Du style comme pratique », *Littérature,* n° 118, juin 2000.

b. Oralité ou écriture : le lieu d'une controverse

Si dès l'Antiquité, le fait que le langage soit un attribut universel de l'humanité (c'est une « faculté naturelle » de l'homme, dit Aristote dans la *Poétique*), indique que la fonction symbolique est naturelle à l'être humain, le propre de l'homme qui le distingue des animaux[40], l'Occident judéo-chrétien surenchérit en interprétant cette intelligence qui sépare radicalement l'homme de l'animalité et le rend capable de création sur l'horizon du *Fiat lux!* biblique : toute la création procède de la Parole divine proférée à l'origine, qui a *in illo tempore* ordonné le chaos ; Dieu a ensuite laissé à l'homme, créé « à sa ressemblance », le soin de nommer les autres créatures vivantes (Genèse I), comme une forme de domination sur elles. Cette foi dans la parole comme force créatrice et comme équivalent de la chose proférée reste constamment mise en œuvre dans la littérature chrétienne : il n'y a pas de scission entre le langage et le monde, puisque Dieu en est le garant[41]. Michel Foucault rappelle en ce sens la conception théologique du langage qui domine le XVI^{e} siècle français[42]. Au XIX^{e} siècle, pour Victor Hugo, « qui décline le mot, délivre la pensée »[43] et le poète proclame dans *Les Contemplations :* « Oui, tout puissant ! Tel est le mot […] Il est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu ; Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu »[44]. C'est sur cette base qu'il décrit par exemple la force destructrice de la malédiction :

> Mets un mot sur un homme, l'homme frissonnant
> Sèche et meurt, pénétré par la force profonde ;
> Attache un mot vengeur au flanc de tout un monde,
> Et le monde, entraînant pavois, glaive, échafaud,
> Ses lois, ses mœurs, ses dieux, s'écroule sous le mot.
> Cette toute-puissance immense sort des bouches,
> La Terre est sous les mots comme un chant sous les mouches.
> Le mot dévore, et rien ne résiste à sa dent.[45]

Et si ce n'est en référence à cet arrière-plan religieux, c'est sur la toute puissance de la parole antique en tant que support des voix démocratiques que repose la confiance qui soutient toutes les œuvres pamphlétaires du XIXe siècle, jusqu'au virulent « J'accuse » de Zola dreyfusard. Force est pourtant de constater qu'aucun des hommes de lettres ne se contente de s'exprimer sur la voie publique : tous s'en remettent au support de l'écrit. Une exception notoire reste M.A. Villiers de l'Isle-Adam, qui, sur le même horizon référentiel, sacralise l'oralité au point de laisser se dilapider les trois quarts de son œuvre de conteur dans les cafés[46]. Au moment de sa mort, Stéphane Mallarmé salue l'idéalisme de celui qui était son meilleur ami en l'appelant « celui qui n'a jamais vécu. Que dans ses rêves » … et il nourrit pour sa part l'idée que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre»[47] ! Un livre dont on ferait la lecture publique, selon des modalités qui ne sont pas sans rappeler le modèle liturgique. En effet, si le christianisme

---

[40] Élément rappelé par E. BENVÉNISTE des les premières pages de ses *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 28.
[41] La rationaliste DESCARTES, par contre, pense qu'un « malin génie » pourrait encore le duper…
[42] FOUCAULT M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
[43] HUGO V., *Les Contemplations*, VII, dans *Œuvres poétiques,* Paris, NRF/Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1967, p. 498.
[44] HUGO V., *Les Contemplations*, VIII, dans *ibid*., p. 503.
[45] *Ibid*., p. 502.
[46] Voir WATTHEE-DELMOTTE M. « « La voix, clef du projet symboliste chez Villiers de l'Isle-Adam », dans *Les Lettres Romanes*, tome L, N°3-4, 1996, pp. 257-270.
[47] MALLARMÉ St., « Le livre, instrument spirituel », dans *Divagations,* (1897), dans *Œuvres complètes II*, Paris, NRF/Gallimard, (« Bibliothèque dela Pléiade »), 2003, p. 224.

est la religion du Verbe, il a emboîté le pas au judaïsme par la valorisation de l'écriture : par l'utilisation liturgique de la parole évangélique qui a conduit à la fixation d'une vulgate, ainsi que par la mise en concordance du Nouveau Testament avec l'Ancien, qui autorise à voir le Christ comme accomplissant « ce qui était écrit », le christianisme a contribué à la sacralisation du livre dans les mentalités[48] et ce mouvement s'est approfondi avec le protestantisme.

On peut observer que le passage à l'écrit implique une fixation non dénuée de conséquences. À cet égard, Platon faisait déjà, dans Phèdre, la condamnation de l'écriture qui ne pourrait qu'aboutir à l'affaiblissement des mémoires individuelles, à l'humiliation des Anciens, à la profanation des secrets, etc. Vingt-cinq siècles plus tard, Rousseau lui fait encore écho en déplorant que l'écrit « asservit la parole de Dieu aux règles de la grammaire »49. Plus près de nous, l'anthropologue Jack Goody dénonce, dans La Raison graphique50 l'effet stérilisant de l'écriture et son inadéquation à comprendre la pensée primitive qu'elle enferme dans des cadres de pensée rigides et inadéquats, et le médiologue Régis Debray met en lumière les effets pervers de « ce que bride et brime la désincarnation littérale […] : produit dérivé de la normalisation graphique, la « tyrannie de la lettre » engendre à terme celle de l'interprétation , et les monopoles cléricaux du commentaire. C'est la « rançon du progrès » médiologique : le vecteur substitue en douce ses intérêts propres à la valeur qu'il se fait fort de servir ; c'est l'habituel renversement du sens par son véhicule. Chaque génération technologique (l'écriture, l'imprimerie, l'électronique, le numérique) se retrouve aux prises avec cette subversion de l'intérieur, pire que l'attaque frontale parce que inattendue et prenant à revers »51.

Quoi qu'il en soit, il faut constater que, peu à peu, la pratique orale du langage perd de son crédit en Occident52. Si le début de l'Histoire (comprise comme le commencement fiable, scientifique et, par conséquent, véritable) est fixé au départ des seuls supports écrits, les civilisations orales sont conséquemment tenues dans un certain mépris. Sur la parole orale pèse en effet la menace de l'oubli, de la défaillance, de la déformation, de l'éphémère, tandis que l'écrit a l'apanage de la rémanence. « Nescit uox missa reuerti » : à l'heure où la rhétorique connaît son plein essor à Rome, l'adage d'Horace définit toute la fragilité d'une parole échappée alors que l'écrit aurait permis de la corriger. D'où l'importance de l'écrit en termes juridiques : on ne peut accorder une valeur décisive à une parole proférée, il faut une validation par l'écrit. Et les supports de l'écriture ne portent pas seulement l'Histoire, mais aussi les lois, la monnaie, etc. Lévi-Strauss fait remarquer en ce sens que « le seul phénomène qui semble toujours et partout lié à l'apparition de l'écriture, non pas seulement dans la Méditerranée orientale mais dans la Chine protohistorique, et même dans ces régions de l'Amérique où des ébauches d'écriture étaient apparues avant la conquête, c'est la constitution de société hiérarchisées, de sociétés qui se trouvent composées de maîtres et d'esclaves, de sociétés utilisant une certaine partie de leur population pour travailler au profit de l'autre partie. Et quand nous regardons quels ont été les premiers usages de l'écriture, il semble bien que ces usages aient été d'abord ceux du pouvoir, […], qu'il s'agisse des biens matériels ou de celui des êtres humains, manifestation de puissance de certains hommes sur d'autres hommes et sur des richesses. »53 Depuis Charlemagne, l'alphabétisation n'a ainsi cessé d'être

---

[48] Voir JOHANNOT Y., *Tourner la page. Livres, rites et symboles*, Paris, Jérôme Millon, 1994.
[49] Cité dans DEBRAY R., *Dieu, un itinéraire*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 114.
[50] GOODY J., *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979. Voir aussi *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994 ; *L'Homme, l'écriture et la mort*, Paris, Belles lettres, 1996.
[51] DEBRAY R., op. cit., pp. 114-115.
[52] Sur ces questions, voir MAYET V., « La Parole », http://www.geocities.com/Athens/Oracle/3099/Parole.htm, 1998.
[53] LEVI-STRAUSS C., dans CHARBONNIER G., *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, U.G.E., (« 10/18 »), 1973, pp. 32-33.

le moyen d'accéder à la véritable citoyenneté, et la « pédagogie des opprimés »54 de Paulo Freire montre qu'il en est toujours ainsi de l'autonomie post-coloniale.
L'opposition oral/écrit a ainsi pu être analysée en regard d'une autre qui est le battement individu/société : c'est sur celui-ci que repose la distinction saussurienne qui entérine le primat de la langue (code normé par des règles écrites, fait social) sur la parole (performance individuelle, inaccessible à l'étude scientifique). Saussure tente d'édifier une approche positive des faits de langage ; il prend donc pour objet la langue car elle est une réalité collective, indépendante des locuteurs particuliers, et coercitive puisqu'elle s'impose à tous. Dès lors, bien que la parole « précède toujours la langue »55, elle n'est jamais qu'accessoire : la linguistique générale et structurale (Jacobson) s'accordent sur ce point. La neurolinguistique fait toutefois observer que la parole elle-même est une institution sociale plus qu'un phénomène physiologique : un sourd congénital reste muet si on ne lui apprend pas à parler. Edward Sapir[56] et André Ombredane[57] soulignent que la parole emprunte des organes initialement conçus pour d'autres fonctions (se nourrir, respirer) et qu'elle n'est donc que l'utilisation intelligente, à titre de signes conventionnels entre humains, de sons émis par les organes vocaux suite à un apprentissage. En outre, contre la taxonomie saussurienne qui néglige l'inventivité linguistique des individus, Noam Chomsky réhabilite la parole comme acte créateur, comme « performance » supposant une « compétence » linguistique du locuteur[58]. Ainsi l'oralité, lieu premier de l'émergence de la parole, a-t-elle cessé d'être comprise comme une seconde zone du langage sans intérêt scientifique ; actuellement, la pragmatique linguistique investit au contraire ce champ d'étude avec grand intérêt.

c. La rupture de confiance contemporaine

L'anthropologue Levi-Strauss estime que la langue est « le fait culturel par excellence [;] l'instrument essentiel, le moyen privilégié par lequel nous nous assimilons la culture de notre groupe »[59]. Plus précisément, le linguiste Émile Benveniste affirme que « nous pensons un univers que notre langue a d'abord modelé »[60]. Ceci implique une question fondamentale, à savoir l'articulation de la langue et de la pensée, puisque ce qui est postulé ainsi, c'est que le langage est antérieur à la pensée et non l'inverse. L'idée, certes, n'est pas neuve. Platon définit déjà la pensée comme « un discours que l'âme se tient à elle-même »[61], ce qui signifie que la pensée ne se déploie que dans le langage. Une telle affirmation confirme la fonction cohésive du langage ; elle convient parfaitement à l'homme de l'Antiquité dont l'idéal esthétique est l'*imitatio*. Quant à l'homme de lettres médiéval, investi d'une mission sociétale et pénétré de la religion du Verbe, il ne peut que se sentir en accord avec cette conception axiologiquement forte de la langue. D'une manière générale, les écrivains d'obédience chrétienne sont toujours confortés par la sacralisation du Verbe. Quand il analyse la mise en place d'une science de la représentation « classique », Michel Foucault remarque qu'au XVIIe siècle « le discours aura bien pour tâche de dire ce qui est, mais il ne sera rien de plus

---

[54] FREIRE P., LEFAY L. & LEFAY M ., *La pédagogie des opprimés*, Paris, La découverte, 2001.
[55] SAUSSURE DE, F., *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*
[56] SAPIR E., « Les organes de la parole » dans *Le langage*, Paris, Payot, 1967, p. 12 et *sq*.
[57] OMBREDANE A., *L'aphasie et l'élaboration de la pensée explicite*, Paris, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine. Psychologie et sociologie », 1951. Voir aussi de GUIBERT Cl., « Saussure, Freud, l'aphasie : d'un point de rencontre à la linguistique clinique », dans *Marges linguistiques*, n°7, mai 2004, <http://www.marges-linguistiques.com> .
[58] CHOMSKY N., *La linguistique cartésienn*e, Paris, Le Seuil, 1969 et *Le langage et la pensée*, Paris, Payot, 1970.
[59] LEVI-STRAUSS C., *op. cit.*, pp. 183-184.
[60] BENVÉNISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1985, s.p.
[61] PLATON, *Théétète*, 189 e (traduction Auguste Diès 1926).

que ce qu'il dit », ce qui marque une accentuation de la nature conceptuelle de la langue[62]. Quant aux philosophes du siècle des « Lumières », ils reviennent à la toute puissance du *logos* de la Raison antique : pour Rousseau, « parler, éclairer et savoir sont, au sens strict, du même ordre »[63].

Ce n'est qu'à l'aube de l'ère contemporaine, quand les références antiques et judéo-chrétiennes cessent simultanément d'être opérantes, que l'on bascule radicalement dans une crise de confiance dans le langage. Car parler, c'est toujours parler du réel, que ce soit pour le représenter, pour le comprendre ou influer sur lui, et la question de savoir si le langage a prise ou non sur le réel s'avère, hors des garde-fous traditionnels, problématique. Frédéric Nietzsche est l'un des partisans les plus radicaux de la rupture à l'égard de la transparence entre les mots et les choses : « C'est bien après-coup, c'est tout juste maintenant, que les hommes commencent à se rendre compte de l'énorme erreur qu'ils ont propagée avec leur croyance au langage », allègue-t-il dans *Humain, trop humain*[64]. En effet, savoir que l'homme est un être de langage ne suppose pas pour autant ni l'homogénéité des mots et de la pensée, ni celle des mots et du monde. C'est ce dont le premier romantisme fait le constat : la subjectivité est toujours en excès à l'égard du langage, qui ne peut la traduire sans la déformer ou la trahir. Dans un premier fragment de *Hyperion* publié par Schiller dans la revue *Thalia* en 1794, Hölderlin dépeint les mots comme « de misérables compromis »[65] qu'il s'est pris à haïr en raison de leur impuissance. Dans la version publiée du roman, en 1797, il évoque sa difficulté à dire le sublime : « on a honte de son langage. On voudrait devenir mélodie », dit-il, suggérant que la musique, langage non verbal, aurait plus de chance de traduire ce qui, pour le verbe, reste indicible. Les romantiques, voulant traduire une subjectivité exacerbée dans l'extase ou la douleur, déplorent l'impossibilité du langage, arbitraire et soumis à la généralité, à exprimer la particularité des élans de l'âme. La parole lyrique apparaît compromise dès lors que la langue est un système contraignant reçu en héritage. D'où la survalorisation du poète, héroïsé comme martyr d'une cause aussi noble qu'inaccessible : comme le souligne Philippe Ducat, « le poète ne dispose à priori d'aucun « nom » adéquat, il doit faire face à l'innommé comme tel »[66].

Christine Baron voit s'inaugurer là les grandes philosophies du langage qui se partagent le XX^{e} siècle. Elle fait observer que « la tradition critique qui va de Mallarmé à Blanchot via Valéry a constitué une représentation de la littérature sur fond de récusation du langage ordinaire […] nul et efficace, transparent et assumant sa fonction de communication sans résidu, alors que le langage poétique se lèverait sur fond d'absence de l'objet »[67]. Il s'agit d'une philosophie de la connaissance qui partage avec Bergson l'idée selon laquelle « la pensée demeure incommensurable avec le langage »[68], c'est-à-dire qui voit dans la langue commune une fonction essentiellement sociale et utilitaire, qui est d'identifier et de communiquer ce qui, dans le réel, relève du général et du répétitif. En nommant des classes d'objets, le langage facilite l'action des hommes sur le monde mais sépare ce qui, en réalité, ne l'est pas. Il brise la continuité infiniment nuancée de la vie intérieure en y distinguant des états

---

[62] FOUCAULT M., op. cit., p. 58.

[63] ROUSSEAU J.-J., *Essai sur l'origine des langues*, cité dans FARAGO F., *Le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 82.

[64] NIETZSCHE F., *Humain, trop humain*, tome 1, Paris, Gallimard, (« Idées »), rééd. 1968, p. 35.

[65] HÖLDERLIN, fragment dit « de *Thalia* » de *Hyperion*, traduction française de Philippe JACCOTTET, dans *Œuvres*, Paris, NRF/Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1967, p. 114.

[66] DUCAT Ph., « Le complexe d'Eleusis, Hegel, Hölderlin et l'épreuve des limites du langage », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par MURA-BRUNEL A. & COGARD K., Paris, L'Harmattan, 2002, p. 277.

[67] BARON Ch., « « Indicible, littéraire et expérience de limites (de Blanchot à Wittgenstein), dans *Limites du langage : indicible ou silence*, op. cit., p. 292.

[68] BERGSON H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, (1888) Paris, P.U.F., 1970, p. 87.

par l'artifice de quelques mots juxtaposés comme des objets dans l'espace ; c'est pourquoi il échoue à saisir la mouvante originalité du réel. Pour Blanchot, le langage apparaît investi d'un pouvoir de néantisation :
Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être.[69]

Ceux qui partagent cette conception du langage considèrent dès lors le travail poétique non comme le rapport d'une expérience déjà constituée mais comme expérience première. Comme l'explique France Farago, « il y a dématérialisation par « é-vocation » [de] la « notion pure », suscitée hors de tout savoir empirique qui démarquerait l'expérience perçue et servilement décrite, « l'idée même » dont la saveur est liée à l'absence […]. C'est par l'intermédiaire de cette « disparition » que peut émerger « l'essence » même. L'universel articulé dans la dimension éidétique de la parole se trouve ainsi dépouillé de ses caractéristiques concrètes, purifié»[70].
Par ailleurs, la philosophie analytique, dont le *Tractatus*[71] de Wittgenstein est le parangon, affirme que la vérité du langage est purement formelle, indépendante des faits du monde, et n'a donc « pas besoin d'être confrontée au monde »[72]. Le sens du monde est hors langage, ce qui n'équivaut pas à l'inexprimable : « Il y a à coup sûr de l'inexprimable ; il se montre »[73], précise Wittgenstein, qui, grâce à sa distinction entre « dire » et « montrer », contourne la notion d'indicible : si le monde a une logique qui échappe au langage, il est par ailleurs impossible de sortir de notre condition langagière, ce qui débouche paradoxalement sur le constat que tout est « montrable », fût-ce en creux du discours, par l'image linguistique, la métaphore, la fiction… La rupture du contrat collectif entre le mot et le monde n'est dès lors pas absolue, mais elle prend des voies indirectes et retorses, ce que s'attachent à mettre en lumière, en s'en amusant, la déconstruction et le postmodernisme.
À la suite de Wittgenstein, la philosophie analytique fonde une nouvelle philosophie du langage qui se distancie de la tradition saussurienne en ne se focalisant plus sur les énoncés « constatifs » mais sur les énoncés « performatifs », qui ne décrivent pas le réel (et ne sont donc pas susceptibles d'être évalués à l'aune de la vérité) mais agissent sur lui. La question du pouvoir du langage, et plus spécifiquement de la parole, se repose dès lors par un biais nouveau. Austin montre la complexité de la catégorie des énoncés performatifs dans lesquels il convient au moins de distinguer l'acte « locutionnaire » (le dire), « perlocutionnaire » (les conséquences du dire) et « illocutoire » (les rapports interpersonnels ou sociaux qui conditionnent le dire)[74]. Dans cette foulée, John Searle met l'accent sur les « actes de langage »[75] en soulignant le fait que si parler suppose de se conformer à des règles, celles-ci sont aussi « constitutives » en ce sens qu'elles créent un rapport illocutionnaire. Il revient par ce biais à la question de la vérité, s'interrogeant sur les cas où le locuteur fait passer un message différent de ce que l'énoncé signifie (métaphore, ironie, fiction). Gadamer, pour sa part, s'interroge sur la « tradition »[76], soit ce qui se transmet dans et par la langue : en ce sens, le langage est constitutif du monde de l'homme, dans la mesure où « toute pensée est irrésistiblement attirée dans les voies du langage. Toute interprétation, qui a elle-même un

[69] BLANCHOT M., *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1942, p. 312.
[70] Voir à ce sujet FARAGO F., op. cit., p.130 et *sq.*
[71] WITTGENSTEIN L., *Tractatus logoco-philosophicus*, (1922), trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1986.
[72] FARAGO F., *op. cit*., p.54.
[73] WITTGENSTEIN L., *op. cit*., p. 106.
[74] AUSTIN J.L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Le Seuil, 1991.
[75] SEARLE J., *Les actes de langage*, Paris, Hermann, 1969.
[76] GADAMER H. G., *Vérité et méthode*, Paris, Le Seuil, 1976.

caractère linguistique, renvoie aussi à cette expérience »[77]. Ainsi, c'est par le langage que l'homme trouve la signification du monde, dans un dialogue ininterrompu avec les éléments du passé (telles les œuvres d'art) qui continuent à signifier dans le présent et aident à reconfigurer l'horizon de sens du vécu. À cette « ontologie herméneutique », Paul Ricœur fait succéder une « phénoménologie herméneutique », soit une analyse prudente et non totalisante de la créativité humaine à travers la métaphore et le récit[78]. Ricœur s'intéresse au pouvoir figuratif du langage, susceptible de constituer pour le sujet une « identité narrative », de le faire passer « du texte à l'action », mais en même temps il souligne le caractère résolument problématique, fragile, de cette démarche, toujours davantage de l'ordre de la visée, de l'espérance, que de l'acquis.

La psychanalyse vient fortement interférer dans ces questions : ce qui a fait son apparition dans le débat contemporain, c'est, contre le statut ontologique accordé au langage, l'ordre incontournable du désir : Freud, Jung, Bachelard, Lacan, Foucault, Ricœur… tiennent compte du fonctionnement obscur des enchaînements sémiotiques, de la polysémie, de la souveraineté du signifiant, etc. Au delà du fait qu'X parle, « ça parle à travers X » : non seulement les structures signifiantes d'une langue parlent à travers un locuteur à son insu, mais encore le sujet parlant peut naître à soi comme sujet en utilisant les ressorts expressifs de sa langue dans la praxis. Le sujet transparaît aussi dans cet autre versant du langage qui échappe à la linguistique formaliste et que Jacques Lacan appelle « lalangue » [79], ou Jean-Jacques Lecercle « le reste », soit ce qui signifie dans et grâce à l'équivoque, c'est-à-dire tout ce qui prend sens dans le jeu, tant parce que l'on joue avec les potentialités sémantiques du système linguistique que parce qu'il y a du jeu dans le fonctionnement dudit système, qui comporte une part naturelle d'ambivalence[80] : « ce côté sombre [qui prioritairement] se laisse percevoir dans les textes du *nonsense* ou de la poésie, dans les illuminations des mystiques, le délire des logophiles ou des malades mentaux »[81]. L'Inconscient est le langage du corps ; la parole apparaît désormais indissociable du corps comme réalité naturelle, et en même temps comme « dépassement de la nature dont elle est la mise en forme toujours reprise, toujours recommencée »[82]. La rhétorique de l'Inconscient résout les problèmes existentiels par des figures de déplacement (métonymie) ou d'identité figurative (métaphore) ; le refoulement arrive à se montrer dans le lapsus ou le télescopage des signifiants : il « déplace et renomme ce qui pose question »[83]. La perspective psychanalytique rejoint dès lors le questionnement de la phénoménologie : « le langage n'est jamais d'abord l'image d'objets car avant l'objet, il y a l'expérience vive comme « chair », source de toute idéation et de toute verbalisation possible », affirme Merleau-Ponty[84]. En un mot, le langage est trace d'un sens qu'il pose en se posant, riche de significations qui l'impliquent sans jamais l'épuiser. À la perte de souveraineté du Moi conscient édictée par Freud, le langage offre donc une réponse qui n'est pas une posture de pouvoir absolu mais « une performance à travers laquelle l'individu délimite lui-même ce qu'il souhaite accepter comme étant son être propre »[85]. Ce langage

---

[77] *Ibid*., p. 330.

[78] RICŒUR P., *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975 ; *Temps et récit*, (3 tomes), Paris, Le Seuil, 1983, 1984, 1985) ; *Du texte à l'action*, Paris, Le Seuil, 1986 ; *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

[79] « Lalangue c'est l'ensemble des phonèmes d'une langue donnée, une langue de fait maternelle, avec lesquels le sujet constitue les lettres de son désir, les signifiants de la pulsion » : LACAN J., *Télévision*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 25.

[80] Jean-Jacques LECERCLE résume cela par cette formule : « En matière de langue, la science vient à manquer ; ce n'est jamais elle qui a le dernier mot » dans *La violence du langage*, Paris, P.U.F., 1996, p. 45.

[81] Ibid., p. 7.

[82] FARAGO F., *op. cit*., p.155.

[83] MEYER M., *op. cit*., p. 83.

[84] *Ibid*., p. 157.

[85] BARTELS M., *Selbstbewußtein und Unbewußtes. Studien zu Freud und Heidegger* (1976) , cité dans BILLIER J.-C., *Le pouvoir*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 98.

n'est pas seulement usage et jeu sur le code linguistique, il peut aussi intégrer le silence, parole en puissance ou vacuité des ressources expressives.
Le langage se profile donc dans les mentalités contemporaines comme une réalité problématique : est-il pour la pensée un intermédiaire transparent et fidèle, ou est-il un obstacle et un travestissement ? N'est-il qu'un instrument d'extériorisation de l'intériorité ou intervient-il dans la constitution même de cette intériorité, voire dans le façonnement du réel ? La réponse est, on le voit, devenue complexe. Quant à l'écrit, lui-même tombe bientôt de son piedestal. Ainsi Lévi-Strauss déclare-t-il : « Si l'écriture nous est apparue […] comme une condition du progrès, nous devons prendre garde que certains progrès essentiels, et peut-être les progrès les plus essentiels que l'humanité ait jamais accomplis, l'ont été sans son intervention »[86]. *A fortiori* la parole, performance individuelle, subit-elle le contrecoup de la confusion qui entoure désormais le pouvoir de la langue comme institution sociale.

3. La parole face aux traumatismes collectifs du XX^{e} siècle

Les guerres mondiales qui ont marqué le XX^{e} siècle ont jeté le discrédit sur la parole tout en en exacerbant le besoin. À cet égard, la Première Guerre mondiale marque une rupture qui s'accentuera tout au long du siècle jusqu'à aujourd'hui. Cette brisure de la parole concerne autant la parole publique des médias et des discours officiels que la parole privée des témoins et des victimes.

a. La parole publique

La Grande Guerre, cette première guerre totale, fut aussi une guerre morale où la propagande joua un rôle de premier plan. Toutes les forces, militaires et civiles, matérielles et symboliques, ont été mobilisées[87]. Pour la première fois dans l'histoire de la propagande, l'image - affiches et cartes postales, principalement - supplante le texte. Pour la première fois, des milliers de propagandistes – artistes de renom et simples anonymes – prêtent leur plume et leur talent pour participer activement à l'effort de guerre. Les recherches actuelles[88] montrent que les populations n'étaient pas totalement dupes et, même plus, qu'il n'y avait nul besoin de prendre le contenu de cette propagande au pied de la lettre pour vouloir y participer, acheter des cartes postales ou des breloques patriotiques[89]. Autrement dit, l'influence de la propagande de guerre n'est pas tant de susciter (par la manipulation) des sentiments ou des comportements que d'entretenir des représentations déjà existantes. Loin d'être le produit d'une machine toute puissante ou d'un « bourrage de crâne » organisé, la propagande de 1914-1918 reflète surtout les besoins des sociétés belligérantes, leurs valeurs et leurs croyances, leurs détresses et leurs espérances.
Les massacres de civils et les atrocités sur les soldats d'août 1914 ont eu une importance toute particulière au sein de cette guerre de propagande : ce sera la fameuse controverse des

[86] LEVI-STRAUSS C., *op. cit.*, p. 31.

[87] Cf. S. AUDOIN-ROUZEAU & A. BECKER, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000.

[88] Citons quelques excellents ouvrages récents : S. BRANDT, *Vom Kriegsschauplatz zum Gedächtnisraum : Die Westfront 1914-1940,* Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 2000 ; M.M. HUSS, *Histoire de Famille : Cartes Postales et Culture de Guerre,* Paris, Noêsis, 2000 ; J. HORNE & A. KRAMER, *German atrocities, 1914. A History of denial*, New Haven / London, Yale University Press, 2001.

[89] On retrouve, d'ailleurs, ces mêmes comportements lors de la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi, par exemple, les Américains achèteront des disques d'une marche intitulée « Remember Pearl Harbor » ou reprenant les discours de Roosevelt.

légitimes représailles contre les Francs-Tireurs *versus* les atrocités allemandes[90]. Immédiatement diffusés dans la presse et relayés par les « rapports des commissions d'enquête », les récits d'atrocités font de l'ennemi l'incarnation du Mal et la preuve de la Barbarie ontologique de l'adversaire. En effet, les atrocités ne sont pas perçues comme des révélations, mais bien comme la confirmation de la nature maléfique de l'ennemi. Cependant, comme le montre la remarquable étude menée par John Horne et Alan Kramer, on ne peut renvoyer dos à dos, comme on le fera plus tard, les deux interprétations de ces massacres en dénonçant les excès de l'une (il n'y a pas eu de Franc-Tireur) et de l'autre (il n'y a pas eu de mains coupées). Car il y eut bel et bien près de 6500 civils massacrés en août 1914. L'image des mains coupées que l'on trouve chez les témoins eux-mêmes était une façon symbolique de dire l'innommable. En revanche, le motif du Franc-Tireur, issu de l'expérience de 1870 et brandi par les soldats allemands, n'avait pas de réalité en 1914, mais permettait de mettre des mots sur une expérience traumatisante. À cet égard l'analyse que fait Nicolas Beaupré[91] du motif du « Franc-Tireur » dans la littérature allemande de guerre en 1914 est tout à fait intéressante. Il montre que, pour parler de leurs propres actes de violence, les auteurs ont besoin de recourir à des mythes et des légendes qui justifient et légitiment ces violences[92]. Ces stratégies narratives permettent de « clarifier » le début de la guerre, d'exprimer et de légitimer la violence exercée. Or, le recours à ces figures littéraires semble indispensable pour pouvoir « raconter », c'est-à-dire s'approprier le monde nouveau et effrayant dans lequel entrent ces soldats qui ne sont en fait que des civils en armes, le monde de la guerre. Il n'y a de réalité pour l'homme que mise en récit. L'homme n'est-il pas un être qui raconte pour pouvoir être au monde ? Autrement dit, toute réalité saisie par l'homme est une construction, une « configuration » pour reprendre les termes de Paul Ricoeur[93], une « intrigue » pour reprendre ceux de Paul Veyne[94].

Bref, durant la Première Guerre mondiale, des milliers de propagandistes ne cesseront de diffuser des idées qui traduisent bien les représentations dominantes de l'époque et qui reflètent les besoins de ces sociétés en détresse : besoins de croire, d'espérer, de raconter, indispensables pour appréhender les événements et leur donner du sens.

Or, cette intense mobilisation psychique de 1914-1918 s'est rapidement transformée après guerre, chez tous les anciens belligérants. Du côté allemand, on assiste à un véritable refus d'intérioriser la défaite qui mènera à ce que George Mosse appelle « la brutalisation du champ politique »[95] et à l'instauration des régimes totalitaires. Tandis que, du côté allié, le traité de Versailles n'a pas répondu aux immenses attentes nées de la guerre. La paix se révèlera décevante, malgré les discours officiels, les monuments et la littérature hagiographique qui tendaient à maintenir le sens de la Grande Guerre. Le pacifisme ancien combattant de l'entre-

---

[90] Cf. J. HORNE & A. KRAMER, *German atrocities… op. cit.*

[91] N. BEAUPRÉ, « Espions et Francs-Tireurs en 1914 dans la littérature de guerre », in *14-18, aujourd'hui, today, heute,* 2001, n°4, p.58-77.

[92] Dans ces récits, les bourreaux ont des rôles de victimes : les soldats qui vont massacrer les civils sont d'abord des victimes des Francs-Tireurs. Les conséquences sont prises pour des causes : les maisons en ruine vues par le soldat et résultat des « représailles » contre les Francs-Tireurs, prouve l'existence de ceux-ci. Etc.

[93] P. RICOEUR, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983-1985, 3 vols. ; *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

[94] « Les faits n'existent que dans et par des intrigues où ils prennent l'importance relative que leur impose la logique humaine du drame » (P. VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1971, p.70).

[95] G. L. MOSSE, *Fallen soldiers. Reshaping the Memory of World Wars,* Londres, 1990. Le déni allemand s'enracine dans l'extériorité de la défaite puisque « la population allemande n'a pas senti physiquement la présence ennemie sur son sol avant l'arrêt des combats », et se traduira par « le sentiment que la guerre n'avait pas cessé avec l'armistice » (S. AUDOIN-ROUZEAU & A. BECKER, *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000, p.191-193).

deux-guerres y trouve quelque racine[96]. À la fin des années '20, en une inversion presque totale des représentations de guerre, on se met à dénoncer la guerre comme une ignoble boucherie dont les soldats terrorisés sont les premières victimes et la propagande de guerre comme un gigantesque mensonge dont les sociétés belligérantes sont les victimes manipulées. C'est dans ce contexte que prennent place les travaux du politologue américain Harold Laswell[97] et ceux du Britannique Sir Arthur Ponsonby[98] sur la propagande de guerre et ses excès. Dix ans après l'armistice, c'est la guerre elle-même qui est accusée, occultant toute question sur la réalité des violences de guerre (particulièrement les « atrocités », désormais avec guillemets) et sur le consentement des populations à ces violences[99]. Désormais, la Grande Guerre sera le symbole même de l'absurdité et la propagande, celui du mensonge. Les nazis, d'ailleurs, en profiteront pour nier la réalité même des massacres de 1914. En même temps, tirant les leçons de la propagande et de ses effets, ils utiliseront tous les moyens techniques et tous les supports pour développer les pouvoirs d'une propagande désormais centralisée et totalement mise au service du régime totalitaire nazi. Ils s'appuieront, en outre, sur la méfiance des opinions publiques vis-à-vis des révélations concernant les atrocités pour perpétrer des massacres d'une ampleur incomparable à l'Est, puis mettre en place la « solution finale »[100]. En effet, ce n'est qu'en 1944 que les Alliés ne pourront plus douter de la réalité de la mise à mort industrielle de millions de Juifs, Tziganes et autres…

b. La parole vécue

Si après la Première Guerre mondiale la propagande est devenue source de méfiance et quasiment synonyme de mensonge, durant la guerre déjà cette propagande exaspérait les combattants des tranchées. En effet, le discours héroïsant produit par l'arrière ne correspondait pas à la réalité vécue par les combattants[101]. Or, le besoin de raconter – ne fut-ce qu'à soi-même – l'expérience vécue va susciter la rédaction de toute une série de carnets de guerre. Nombre d'écrivains combattants chercheront, pendant et après la guerre, à dire ce qu'ils vivent ou ont vraiment vécu (la boue, l'ennui, la mort subie, etc) tout en déniant *a priori* à ceux qui n'ont pas vécu les tranchées toute possibilité de comprendre. Ainsi, par exemple, dès 1915, on peut lire dans *Le Feu*, le fameux roman de Barbusse qui reçut le prix Goncourt en 1916, ce dialogue sur l'impuissance de la parole à dire l'expérience combattante :

---

[96] Voir à ce sujet : A. PROST, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977, 3 vol ; S. BERSTEIN & J.J. BECKER, *Victoire et frustrations, 1914-1919*, Paris, Le Seuil, 1990.

[97] Lasswell étudie les techniques par lesquelles la propagande transforme les informations pour susciter la haine de l'ennemi, voire un véritable racisme. Cf. H.D. LASSWELL, *Propaganda technique in the world war*, New York, A.A. Knopf, 1927.

[98] Ponsonby dégage dix principes organisateurs de tout discours propagandiste. D'abord, la propagande de guerre affirme que nous ne voulons pas la guerre (1e principe), ensuite c'est le camp adverse qui en est responsable (2e principe). D'ailleurs, l'adversaire – et singulièrement son chef – a le visage du diable (3e) ; tandis que nous défendons une cause noble (4e). En outre, l'ennemi provoque sciemment des atrocités (5e) et utilise des armes non autorisées (6e). Malgré cela, nous subissons très peu de pertes, contrairement à l'adversaire (7e). Les artistes et intellectuels soutiennent notre cause (8e) ; car notre cause est sacrée (9e). Ceux qui mettent en doute notre propagande sont des traîtres (10e et dernier principe). Cf. A. PONSONBY, *Falsehood in waretime*, Londres, Allen and Unwin, 1928.

[99] Cf. S. AUDOIN-ROUZEAU & A. BECKER, « Violence et consentement : la " culture de guerre " du premier conflit mondial », in J.P. RIOUX & J.F. SIRINELLI (dir.), *Pour une histoire culturelle,* paris, 1997, p.252.

[100] Cf. I. KERSHAW, *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Gallimard, nouv.éd. augmentée (Folio-Histoire), 1997 ; S. AUDOIN-ROUZEAU, A. BECKER, C. INGRAO & H. ROUSSO (dir.), *La violence de guerre 1914-1945*, Bruxelles/Paris, Complexe/IHTP-CNRS, 2002.

[101] S. AUDOIN-ROUZEAU, *1914-1918, les combattants dans les tranchées,* Paris,Colin, 1986.

« - Quand on parle de toute la guerre, songeait-il tout haut, c'est comme si on n'disait rien. Ca étouffe les paroles. On est là, à regarder ça, comme des espèces d'aveugles…
Une voix de basse roula un peu plus loin :
Non, on n'peut pas s'figurer.
A cette parole, un brusque éclat de rire se déchira.
D'abord, comment, sans y avoir été, s'imaginerait-on ça ?
I'faudrait être fou !
(…) L'un de nous qui parlait tristement comme une cloche, dit :
- T'auras beau raconter, s'pas, on t'croira pas. Pas par méchanceté ou par amour de s'ficher de toi, mais pa'ce qu'on n'pourra pas. Quand tu diras plus tard, si t'es encore vivant pour placer un mot : « On a fait des travaux de nuit, on a été sonnés, pis on a manqué s'enliser », on répondra : « Ah ! » ; p'têt' qu'on dira : « Vous n'avez pas dû rigoler lourd dans l'affaire. » C'est tout. Personne ne saura. I' n'y aura qu'toi.
Non, pas même nous, pas même nous ! s'écria quelqu'un. »[102].
De même, après la guerre, en 1922, l'ancien combattant belge, Grimauty note dans ses souvenirs : *« Est-il digne de dire notre souffrance ? Les autres ne comprendront jamais. (…) Le pays de l'Yser est celui d'une douleur et d'un courage inexprimables »*[103].
Les récits de guerre témoignent donc d'un rapport ambigu à la parole[104]. On y trouve, déjà pendant la guerre, cet accaparement de la parole combattante sur la guerre qui ira en s'amplifiant tout au long de l'entre-deux-guerres[105] : seuls les combattants de 1e lignes savent ce qu'est la guerre, eux seuls ont droit à la parole ; les autres, civils et embusqués, ne peuvent ni juger ni comprendre. Mais, en même temps, ils écrivent pour expliquer l'état d'esprit des poilus, pour faire comprendre leur besoin de vérité et de justice, leur méfiance vis-à-vis des beaux discours, leur héroïsme en actes. Car l'expérience de la guerre, les désillusions, la boue, les souffrances ont exacerbé chez eux la haine du mensonge et de la vantardise, le dégoût des décorations injustes, la valeur de la camaraderie et la peur de l'incompréhension méprisante des civils de l'arrière… Notons, toutefois que les récits de guerre publiés pendant la guerre ne se permettaient pas un discours trop virulent à l'encontre des civils. En revanche, les récits publiés durant l'entre-deux-guerres sont écrits à la fois pour rendre hommage aux compagnons d'armes, véritables victimes de la guerre, et contre les civils dont les souffrances sont jugées moindres : *« On m'avait demandé le récit de mes misères, et c'étaient eux qui me racontaient leurs peines. Eux qui me reprochaient, il y a quelques instants, de me moquer de la guerre, osaient sans honte, devant ces épaves de la lutte, établir un parallèle entre leur souffrance et la grande misère du soldat (…). D'un côté, l'abattoir où l'on égorge. De l'autre, le marché où l'on vend les consciences à prix d'or »*[106], note Corvilain en 1923.
Mais l'ambiguïté de ces récits est plus profonde encore. Jean Verhaegen[107], par exemple, écrit pendant la guerre pour être le porte-parole de ses compagnons d'armes, hommes d'origines modestes qui ne savent pas manier les mots et encore moins la plume. Bien souvent leur langage rude, leurs coups de gueule, les font passer pour des antipatriotes, des anarchistes ou des semeurs de désordre ; alors que leurs actes sont, à l'inverse, héroïques jusqu'au sacrifice, enracinés dans un réel amour de la Patrie. *« Le mot 'Patrie' n'est presque jamais employé dans mon unité ; les hommes ont peur d'employer ce mot trop vaste pour eux, peur de se*

---

[102] H. BARBUSSE, *Le Feu*, Paris, Flammarion, 1916 ; édition de Poche, 1965, p.357-358.
[103] F.-H. GRIMAUTY, *Les six derniers mois de guerre en Belgique par un soldat belge*, Paris, 1922, p.8.
[104] Voir, au sujet de la dynamique du témoignage de guerre : G. CANINI, *Mémoire de la Grande Guerre. Témoins et témoignages*, Nancy, 1989.
[105] C'est d'ailleurs l'essence même de la gigantesque entreprise de J. Norton Cru.
[106] M. CORVILAIN, *C'était le bon temps*, Bruxelles, 1923, p.13 et 15.
[107] J. VERHAEGEN, *Les Crapouillots belges, juin 1915-novembre 1917*, édité par Guy et Benoît Verhaegen, Paris, L'Harmattan, 2001.

rendre ridicule et peur qu'on ne les croient pas. Ils n'aiment pas avoir l'air de 'croire que c'est arrivé' et ils ont la pudeur de leurs sentiments mais ils se feraient tuer par patriotisme, peu importe comment on entend la chose »[108]. En outre cette méfiance originelle vis-à-vis des mots a été redoublée par l'expérience de guerre : les poilus ont vu leur confiance trahie par les paroles mensongères des officiers et les beaux discours patriotiques des civils. Ils se méfient donc des mots comme de portes ouvertes à la vantardise et au mensonge. Bref, si *« on ne peut juger un poilu que sur ses actes »*[109], lui-même a *« pris l'habitude de ne juger les gens que sur leurs actes »*[110]. Le reste est vain. Tout le reste n'est que vanité. Pourtant, Jean Verhaegen n'a que des mots pour faire mémoire de ces hommes et leur rendre justice… Des mots sans légitimité qui rendent sa parole, comme celle des autres combattants, impossible.

Dès lors, pour rendre compte de l'expérience étrange et radicale de la guerre des tranchées, les combattants détournent le langage avec ironie, transforment le sens des mots ou en inventent de nouveaux. Selon Paul Fussell[111], les combattants ont ainsi créé un vocabulaire qui permettait de formuler le vécu radicalement neuf, la violence inouïe et l'horreur de la guerre industrielle, tout en préservant à la fois la volonté de tenir et la possibilité d'un sens. Ainsi, « la guerre a produit un langage qui est exactement au cœur des pratiques par lesquelles nous donnons sens à la violence collective, à ses absurdités, à ses cruautés et à ses énormités »[112]. En revanche, Jay Winter[113] constate que les discours de guerre, pendant comme après le conflit, recourent à un langage traditionnel issu des grandes sources romantiques, classiques ou chrétiennes ; bref un langage familier qui permet le partage du deuil. Ainsi, le langage de guerre oscille entre la parole subvertie pour dire la violence vécue et la banalité des mots pour exprimer la douleur de la perte.

Si les récits écrits pendant la guerre revendiquent pour les combattants la reconnaissance d'un héroïsme différent de celui qui était mis en scène par la propagande, les récits d'après guerre transformeront de plus en plus le soldat en victime, mettront en scène l'horreur des tranchées, la terreur et même la lâcheté. Toutefois, il semble bien que cette parole, à nouveau tronquée, n'arrive toujours pas à dire ce qui décidément reste indicible : la violence agie, le fait de tuer et d'en jouïr n'apparaissent quasiment pas.

Les soldats ne sont pas les seuls à faire l'expérience de cette impuissance de la parole face à l'inouï. Les déportés de la Première Guerre mondiale aussi tenteront, en vain le plus souvent, de dire ce qu'ils ont vécu : l'impression d'être traités « comme des bêtes », les privations, l'enfermement, les humiliations permanentes, la déshumanisation, etc[114]. Or, ce qui est interpellant, c'est que les déportés de la Seconde Guerre mondiale utiliseront un vocabulaire très similaire, alors que la réalité des camps de 1940-1945 dépasse toutes les limites de l'horreur. En fait, ce vocabulaire commun tente d'exprimer des expériences hors du commun, celles de la violence extrême, celles du jamais vu en termes d'horreur[115] : un premier seuil a été franchi en 1914-1918, un second seuil en 1940-1945. Après la Première Guerre mondiale, le monde n'est plus le même, ne peut plus être le même : pour la première fois, les société occidentales ont fait l'expérience de la guerre industrielle et de la mort de masse. Après la Deuxième Guerre mondiale, le monde n'est plus le même, ne peut plus être le même : pour la première fois, l'humanité a fait l'expérience de la mise à mort industrielle de civils dont le

---

[108] J. VERHAEGEN, *Les Crapouillots belges… op. cit*, p.68.

[109] J. VERHAEGEN, *op. cit*, p.186.

[110] *Ibid.*, p.187.

[111] P. FUSSELL, *The Great War and Modern Memory*, New York, Oxford University Press, 1975.

[112] A. PROST & J. WINTER, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Seuil, 2004, p.249.

[113] J. WINTER, *Sites of Memory, sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambrige University Press, 1995

[114] Cf. A. BECKER, *Oubliés de la Grande Guerre*, Paris, Noesis, 1998.

[115] Cf. Ch. DEJOURS, *Souffrance en France. La banalisation del'injustice sociale*, Paris, Seuil, 1998.

seul crime était d'exister[116]. À chaque fois, la parole se heurte à l'indicible de l'expérience sans précédent et se sent dès le départ vouée à l'échec. L'évolution des récits de ceux qui ont vécu les grands traumatismes du XX^{e} siècle, de leur rapport à leur propre parole et de la réception de cette parole est un champ important de la recherche actuelle.

Le XX^{e} siècle est tout entier traversé par l'ambiguïté d'une parole traumatisée qui est à la fois revendiquée et discréditée… Ici encore, la parole est au commencement pour dire ce qui n'a pas de précédent. Mais l'optimisme de la parole biblique n'est plus de mise, car il ne s'agit plus de faire advenir la lumière et les jours qui l'ont suivie ; sans cesse rattrapée par le trou noir de la mort ou de la folie dont elle tente de s'échapper, la parole a cessé d'être inaugurale pour devenir testamentaire et plutôt que de sourdre du silence, elle s'enfonce inéluctablement dans l'aphasie.

WATTHEE-DELMOTTE MYRIAM

VAN YPERSELE LAURENCE

DEPROOST PAUL-AUGUSTIN

MARTENS DAVID

[116] A. WIEWORKA, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992.

STRATEGIES DE MANIPULATION DES FAITS POLITIQUES DANS LE CONTRE RUFIN DE CLAUDIEN. POLEMIQUE ET PROPAGANDE

Même si les moyens de communication étaient réduits et les outils de manipulation de l'opinion sans doute moins capables qu'aujourd'hui d'étendre leurs ravages, l'Antiquité n'a rien ignoré des manigances politiques fondées sur des contre-vérités manifestes assénées avec la plus apparente candeur. L'entreprise de dénigrement et de propagande que constitue le *Contre Rufin* de Claudien, sans doute publié en 397 de notre ère à Milan, fournit un exemple presque parfait, dans sa complexité et son raffinement, de mécanismes idéologiques falsifiant délibérément les faits pour leur donner un sens qui convient à la faction au pouvoir, commanditaire de l'œuvre.

En apparence le poème, en deux livres, se donne comme une invective contre le supposé méchant préfet du prétoire de Constantinople, Rufin, dont on voit les crimes affreux, les indignes trahisons avant que le juste et noble général romain Stilicon, qui est aussi le protecteur du poète, ne provoque un choc salutaire qui conduit les sujets mêmes de Rufin à se défaire du monstre. Avec son scenario parfaitement linéaire, digne d'un *thriller* politique simpliste où les bons sont vraiment parfaits et les méchants incroyablement odieux, le poème pourrait passer pour un texte grossièrement naïf. En réalité, c'est un petit chef-d'œuvre de désinformation, d'autant plus adroit que son titre *Contre Rufin* commence déjà à nous tromper. En effet, le préfet est mort le 25 novembre 395 et le poème a été créé au moins dix-huit mois après. Faut-il croire que les cendres du monstre sont encore chaudes et son souvenir encore odieux ? Ou bien plutôt faut-il penser que le but du poème n'est pas tant d'éreinter Rufin (les soldats s'en sont chargé en le coupant en morceaux), que de prendre prétexte de Rufin pour parler d'autre chose, par exemple des rapports entre les deux parties de l'empire et de la nécessité –qui arrange bien des occidentaux à la cour– de remettre de l'ordre dans un Orient présenté comme instable, corrompu et soumis à de mauvais conseillers qui aveuglent les princes pour mieux les perdre ?

Il faut donc mesurer d'abord l'impact de la déformation opérée par Claudien, à partir d'un rapide tableau de ce qui a pu se passer (pour autant qu'on le sache) lors des derniers mois du gouvernement de Rufin et de ce qui se passe au moment où le poète crée son œuvre. Ensuite, nous pourrons nous pencher sur les modalités-mêmes de la déformation pour montrer qu'elles orientent la lecture du poème bien loin de la figure de Rufin l'affreux ministre, totalement inoffensif désormais puisqu'il est mort.

I. Les événements de 395 en orient : la reconstruction poétique des faits politiques.

1- L'arrière-plan historique du *Contre Rufin* : le conflit entre Stilicon et Rufin.

Tout le monde sait qu'en janvier 395, à la mort de Théodose et selon ses vœux, ses deux fils Honorius, âgé d'une dizaine d'années, et Arcadius, 18 ans, héritent de l'empire. Honorius gouverne la partie occidentale, Italie, Afrique, Gaule, Espagne, Bretagne et Germanie, Arcadius toute la partie orientale (Grèce, Asie Mineure, Moyen-Orient, Egypte). L'incapacité légale d'Honorius à assumer le pouvoir entraîne une régence. Mais la nature exacte de cette régence varie selon les partis en présence. Si l'on s'en tient à la loi romaine, seul Honorius a besoin d'une régence, désignée sous le terme juridique de *tutela*. En effet, celle-ci ne

s'applique que jusqu'à quatorze ans et Arcadius qui en a dix-huit est donc légalement capable de régner. D'ailleurs au IV^{e} siècle, l'empereur Gratien était monté sur le trône à quinze ans. Le régent nommé pour Honorius est Stilicon, le maître des milices et bras droit de Théodose. Cependant Stilicon ne paraît pas s'être contenté de ce point de vue légal et avoir tenté d'exercer en réalité une régence sur les deux princes et non sur le seul prince légalement mineur. Zosime, historien païen du début du VI^{e} siècle, expose d'ailleurs parfaitement l'aspect légal et les prétentions de Stilicon (5, 4) :

Steléixvn dèe tµhw katèa tèhn =espéeran basileéiaw &epitropeéuvn...& Oxurévsaw dèe tµ°h prèow tèon basiléea khdeéi°a tèhn déunamin, kaèi &éallvw =éapan sxedèon tèo = Rvmaéivn stratéopedon =upéhkoon e&µixe / teleutéhsantow gèar metèa tèhn E&ugenéiou kayaéiresin &en & Italéi°a Yeodoséiou, strathgèow &èvn toµu pantèow strateéumatow =o Steléixvn, e&éi ti dunatèon a&utoµu kaèi polemikévtaton &µhn, toéuto katéesxe, tèo dèe &apesklhkèow kaèi &apéoblhton xvreµin &epèi tèhn =e°évan &hféiei. Kaèi taµuta diayeéiw, &éexvn te prèow = Roufµinon &egkéotvw o=µia déunamin a&ut°µv &antéirropon katèa tèhn =e°évan &éexein bouléomenon, =vw &Arkéadion &iéenai dienoeµito, diayeµinai kat& ejouséian kaèi tèa kat& &ekeµinon &eyéelvn / &éelege gèar &epitetréafyai parèa Yeodoséiou teleutµan méellontow tèa kat& &éamfv toèuw basiléeaw &éexein &en péas°µh frontéidi.

Stilicon quant à lui, ayant charge de régent de l'empire d'occident... Après avoir fortifié sa puissance par le soin qu'il donna aux funérailles du prince, il avait d'ailleurs toute l'armée romaine ou presque à ses ordres. Car, comme Théodose était mort en Italie après l'anéantissement d'Eugène et qu'il était le commandant de la totalité de l'armée, Stilicon garda ce qui dans l'armée était puissant et le plus apte à la guerre, et fit partir en Orient ce qui y était sans valeur et méprisable. Après avoir pris ces dispositions, comme il gardait un profond ressentiment contre Rufin, qui désirait garder une puissance qui puisse le contrebalancer du coté de l'Orient, il conçut l'idée d'aller voir Arcadius, désirant régler à sa convenance également ce qui concernait ce prince. Il disait en effet que c'était Théodose à l'article de la mort qui lui avait confié la mission d'avoir le plus grand soin des intérêts des deux princes.

Or, si la revendication de Stilicon trouve évidemment un appui dans une partie des élites occidentales, comme le confirme Ambroise dans son discours sur la mort de Théodose (*Ob. Theodos*. 5)[1] des historiens grecs postérieurs, comme Olympiodore (vers 450), dans son frg. 2[2], paraissent connaître et accepter aussi cette version :

Dialambéanei toéinun perèi Steléixvnow, =éoshn te periebéeblhto déunamin, katastèaw &epéitropow tµvn paéidvn &Arkadéiou kaèi = Onvréiou =up& a&utoµu toµu patrèow a&utµvn Yeodoséiou toµu megéalou, kaèi =vw Serµhnan néom°v géamou &hgéageto, Yeodoséiou kaèi taéuthn a&ut°µv kategguéhsantow.

Il traite de plus de Stilicon montrant de quel pouvoir il s'empara, comme il avait été fait régent des enfants Arcadius et Honorius par leur propre père, Théodose le Grand, et comment il s'unit à Séréna par les liens légaux du mariage, car Théodose la lui avait promise.

Il apparaît donc comme un fait indubitable que la revendication de Stilicon -qu'elle fût ou non fondée, comme il le dit, sur des paroles de Théodose- ne pouvait être réellement celle d'une régence de l'Orient, qu'au prix d'entorses plus ou moins voyantes au droit romain. Arcadius pouvait, certes, être conseillé par Stilicon et éventuellement défendu par lui, mais il demeurait libre de ses mouvements. Mais les dernières volontés de Théodose avaient été sans doute transmises de façon suffisamment floue pour autoriser diverses interprétations, dont celle la plus favorable à Stilicon. Il se créait ainsi une opportunité pour le régent d'occident de pouvoir

---

[1] *Gloriosius quoque in eo Theodosius, qui non communi iure testatus sit; de filiis enim nihil habebat novum, quod conderet, quibus totum dederat, nisi ut eos praesenti commendaret parenti:*

Théodose fut encore plus glorieux en ce que son testament ne fut pas celui d'un homme soumis aux lois du commun ; pour ce qui concerne ses fils en effet, il ne prenait aucune disposition nouvelle (il leur avait déjà tout donné) si ce n'est qu'il les recommandait à leur parent qui était près de lui (Stilicon).

[2] fragment conservé dans le catalogue des lectures de Photius *Bibl*. 80, 56 b 30-34.

contrôler la totalité de la politique impériale, au nom du respect pour les dernières volontés du grand prince récemment défunt.
Malgré tout, la réalité du pouvoir en Orient passe aux mains non de Stilicon, mais du préfet du prétoire de Constantinople et ancien consul (392), le gaulois Rufin, dont la carrière est résumée par Zosime, 4, 51-52 ; celui-ci souligne son ambition et sa servilité auprès de Théodose, ainsi que le ressentiment qu'il a éveillé :

Tµvn dèe tèaw &arxèaw &epitetramméenvn &en tim°µh kat& &ejaéireton &éhgeto = Roufµinow, Keltèow tèo géenow, méagistrow tµvn &en t°µh a&ulµ°h téajevn katastéaw / toéutµ°v gèar péanta =o basileèuw kateyéarrei, tµvn &éallvn &oligvrµvn /=éoper &ekéinei Timéasion kaèi Préomvton metèa tosoéutouw =upèer tµhw politeéiaw kindéunouw &en deutéer°a téajei keiméenouw.

Parmi ceux qui exerçaient des fonctions officielles, celui qu'on considérait comme incomparablement en faveur était Rufin, un gaulois, revêtu du titre de maître des services de la cour ; le prince s'en remettait en effet à lui en tout, faisant peu de cas des autres. Cette attitude troublait Timasius et Promotus qui après avoir enduré de si grands dangers pour l'État se trouvaient relégués au second rang.
Mais le pouvoir de Rufin est fragile et la mort de Théodose est suivie d'une situation à nouveau délicate sur les frontières. Le nord de la Grèce, en Thrace, subit un assaut de Huns, qui profitent de ce que l'essentiel de l'armée était en Occident avec le défunt Théodose. Or la Thrace est tenue pour le compte d'Arcadius par le goth Alaric, qui, ne pouvant faire front, évacue la province (fin de l'hiver 395). Pour obtenir de nouvelles terres où s'installer, il menace Constantinople et Rufin doit négocier son retrait sans doute contre des promesses de terres. Outre le « coup politique » qui viserait à éloigner Alaric, Rufin a pu considérer, sans nul doute à juste titre aux yeux des mentalités romaines, qu'Arcadius, qui est le plus ancien Auguste (il l'est depuis 383 contre 393 pour son frère) a droit à un territoire supérieur à celui qui est contrôlé par Honorius. Or ce n'est pas le cas et l'Occident recouvre en réalité presque les deux tiers de l'empire. Rufin décide donc d'utiliser Alaric pour cette politique et le pousse vers le domaine administré par Stilicon provoquant d'ailleurs de graves troubles (Zos. 5, 5 qui ressemble à Jord. Chron. 319) :

[= Roufµinow] &ek péashw &ebouleéueto mhxanµhw &ekpodèvn genéesyai tµhw Steléixvnow &epèi tèhn =e°évan =ormµhw, katalµusai dèe o&udèen =µhtton kaèi asyenestéeran tèhn o&µusan &Arkadéi°v strativtikèhn déunamin katastµhsai. ... Taµuta = Roufµinow ponhreuséamenow, &epeidèh stasiéazonta kaèi &allotriévsanta tµvn néomvn =eautèon &eyeévrhsen &Aléarixon.... téote toéinun &eséhmaine di& &aporréhtvn a&ut°v prosvtéerv toèuw sèun a&ut°µv barbéarouw éèèh &éallvw séugkludaw &éontaw &ejagageµin... & Epèi toéutoiw &Aléarixow tµvn Yr°éakhw &apanéistato téopvn, kaèi &epèi Makedonéian pro°éhei kaèi Yessaléian, péanta katastreféomenow tèa &en mées°v.

Rufin cherchait par tous les moyens comment détourner Stilicon d'attaquer l'orient et comment ne diminuer en rien et ne rendre en rien plus faible la force armée d'Arcadius. ...Tandis qu'il se livrait à ces manigances, quand il vit qu'Alaric se révoltait et s'affranchissait des lois, ...alors il lui fit secrètement passer un signal lui enjoignant de faire faire mouvement pour sortir de Thrace aux barbares qui l'accompagnaient et au reste du ramassis de gens qui l'entouraient. Alors, Alaric évacua ses cantonnements de Thrace et fit route vers la Macédoine et la Thessalie, dévastant tout sur son passage.
Tous ces détails demeurent sujets à de multiples discussions, mais un fait est certain : Alaric, risque à court terme de menacer la *pars occidentalis* et ravage des provinces romaines en Grèce, ce qui fournit au moins à Stilicon un prétexte pour intervenir.
En même temps qu'il tente, comme il le peut, de se dépêtrer des exigences d'Alaric, Rufin doit faire face à une opposition croissante à l'intérieur même, puisque l'eunuque Eutrope, préposé à la chambre sacrée, fait échouer le projet de mariage d'Arcadius construit par Rufin, et impose une princesse alliée de Promotus, un général proche de Stilicon qui a péri dans une embuscade sans doute ourdie par Rufin (Zos. 5, 3 et 4, 51, 3). Cet échec de Rufin à marier Arcadius à qui bon lui semble traduit un pouvoir du ministre sans doute âprement convoité

par des intrigues internes et donc déjà chancelant, ainsi qu'une alliance objective à cette époque entre le parti de Stilicon et celui d'Eutrope, avant une totale rupture. C'est ce qui explique sans nul doute que, lorsque Stilicon, au printemps 395, part pour l'Orient à la tête d'une armée visant à raisonner Alaric, des troupes orientales en constituent une bonne part. En septembre 395, Stilicon atteint les positions d'Alaric, replié en Thessalie, et s'apprête au combat quand un ordre d'Arcadius, sans nul doute œuvre de Rufin, l'oblige à se retirer avec les occidentaux de son armée et à renvoyer ses troupes orientales vers Constantinople. Alaric s'en sort sans dommage et l'échec occidental est d'autant plus patent que Stilicon semble avoir été étrangement prompt à obéïr au prince oriental : a-t-il tenté d'éviter un affrontement direct des deux parties de l'empire ou négocié directement avec Alaric, ou encore a-t-il pensé que les jours de Rufin seraient comptés si le ministre empêchait de soumettre un Alaric qui avait mis à feu et à sang la Thrace, la Macédoine et la Thessalie ? On n'en sait trop rien, mais la suite semble indiquer que Stilicon a déjà des contacts avancés avec Eutrope en espérant récupérer, une fois Eutrope mis à la place de Rufin, un pouvoir politique et militaire sur l'Orient.

Car ce qui se passe alors donne corps aux hypothèses les plus rocambolesques : les troupes orientales, commandées par un goth, Gaïnas, que certains tiennent pour un ami personnel de Stilicon, prennent docilement le chemin de la capitale orientale (trop docilement sans doute pour ne pas avoir reçu d'instructions précises du général en chef). On se reportera à Zosime 5, 7, 3-4, qui est ici confirmé par Philostorgios :

[Steléixvn] &epeèi...paregéeneto, paraxrµhma yéanaton &éegnv = Rouféin°v kataskeuéasai...

Quand Stilicon fut arrivé (en Italie), il songea aussitôt à préparer un moyen pour tuer Rufin. La cour les attend et vient même à leur rencontre. Mais la cérémonie d'accueil dégénère et les soldats s'emparent de Rufin, le brutalisent, puis le tuent et mutilent son corps qu'ils promènent dans la capitale sans que le prince n'ait pu (ou n'ait voulu) réagir. Il est très plausible que Stilicon et Eutrope aient ensemble machiné cette exécution sommaire, comme le croit fermement Zosime (5, 8, 1), historien qui recopie des sources solidement informées bien que très probablement partiales :

= Roufµinow mèen o&µun &idéi°a te polloµiw kakµvn &aforéhtvn genéomenow a&éitiow kaèi tµ°h politeéi°a lumhnéamenow =apéas°h déikhn &ejéetise tµvn peponhreuméenvn &ajéian, E&utréopiow dèe prèow péanta Steléixvni sunergéhsaw tèa katèa toéutou bebouleuméena tµvn &en tµ°h a&ulµ°h prattoméenvn kéuriow &µhn.

Rufin donc avait été cause pour nombre de particuliers de maux intolérables et il avait plongé l'État tout entier dans l'affliction ; il reçut alors une punition à la mesure de ses crimes, et Eutrope qui avait été complice avec Stilicon de tout le complot contre Rufin devint le maître de ce qui se faisait à la cour.

L'analyse de Zosime est très probable : Stilicon pouvait compter sur le très ambitieux Gaïnas, qui un peu plus tard n'hésitera pas à mener sa propre politique avec les pouvoirs qui lui auront été imprudemment confiés. Il ne lui manquait que des appuis à la cour, noyautée sans doute par Rufin et les siens. Or Eutrope et son parti sont les mieux placés pour lui avoir servi d'intermédiaires et de relais.

Finalement, Claudien et la plupart des autres historiens dont notre principale source, Zosime, partagent fondamentalement la même aversion pour Rufin, qu'ils peignent comme un intrigant nuisible et responsable, par la politique hasardeuse qu'il a menée avec Alaric, de la ruine d'une partie importante de la Grèce. Pourtant des divergences très grandes se font jour entre Claudien et les autres sources historiques, s'agissant des événements eux-mêmes et surtout du rôle qu'y a joué Stilicon. De plus –et c'est presque plus important encore- Claudien impose une lecture de cette affaire qui dépasse la simple reprise des faits historiques.

2- La mort de Rufin et les ambiguïtés de la reconstruction des faits.

Le passage de la mort de Rufin, lynché lors du retour de l'armée à Constantinople, constitue un bon point de départ pour l'analyse du travail de Claudien sur la matière historique. En effet, rapportée par toutes nos sources de manière assez détaillée, elle permet de voir ce que développe le poète et ce qu'au contraire il passe sous silence.
La scène paraît faire l'unanimité des sources, sans nul doute parce qu'elle convient parfaitement au mépris que les historiens et le poète portent ensemble au personnage. Zosime, le texte le plus détaillé que nous possédions, (5, 7, 5-6) en donne le récit suivant :

&epeèi dèe proskunéhsantew tµhw proshkoéushw &hjiévyhsan parèa toµu basiléevw filofroséunhw, déontow Gaéinou tèo séunyhma péantew =omoµu tèon = Roufµinon &apolabéontew &en mées°v toµiw jéifesi paéiousi. Kaèi =èo mèen &af°hreµito tµhw dejéiaw, =èo dèe tèhn =etéeran &éekopten, =èo dèe tèhn kefalèhn toµu traxéhlou xvréisaw &apé°hei, paiµanaw &é°advn &epinikéiouw/ &ew tosoµuton dèe &epetvyéasan =évste tèhn xeµira pantaxµ°h tµhw péolevw periéagein, a&iteµin te &argéurion doµunai tµ°v &apléhstµ°v toèuw prostugxéanontaw.

Quand il se furent prosternés et que le prince eut daigné leur témoigner sa bienveillance, Gaïnas donna un signal et tous à la fois isolèrent Rufin au milieu d'eux et le frappèrent de leurs épées. Et l'un d'eux lui enleva la main droite, un autre lui trancha l'autre main, un autre sépara sa tête de son corps et partit avec, en chantant des péans de victoire ; et ils poussèrent la dérision jusqu'à promener sa main par toute la ville, et à demander à tous les passants de donner une pièce pour l'insatiable.
La structure narrative est évidente : une scène avec le prince et les soldats, où Rufin n'intervient pas, puis l'ordre de Gaïnas, l'isolement de Rufin qui se retrouve au milieu des soldats, son exécution, les mutilations de son cadavre par les soldats et les actes de dérision accomplis par la troupe. Prenons les éléments dans l'ordre.
Le début de la scène est assez clair. Tout le monde s'accorde sur le lieu de la scène et la présence de l'empereur. La version de Claudien concorde parfaitement avec les autres sur les faits, à cela près qu'il ajoute une mention de la démagogie de Rufin, qui permet aux soldats de l'isoler, puisqu'il s'est avancé vers eux (2, 366-373) :

Augustus ueneranda prior uexilla salutat.
Rufinus sequitur, quo fallere cuncta solebat
callidus adfatu, deuotaque bracchia laudat ;
nomine quemque uocans ; natos patresque reuersis
nuntiat incolumes. illi dum plurima ficto
certatim sermone petunt, intendere longos
a tergo amplexus insperatoque suprema
circuitu sociare parant.
Auguste le premier salue les saints drapeaux
Rufin suit, lui qui sait toujours tromper son monde
par de rusés propos, il loue ces bras loyaux ;
appelle par leur nom les soldats et annonce à chacun
que son fils ou son père vont bien. Eux alors font semblant
de rivaliser de questions et tendent dans son dos
le cercle de leurs bras et sans qu'il s'y attende
ils sont prêts à se joindre.

Mais ici, Claudien place une scène qu'il est le seul à rapporter : Rufin, se voyant encerclé par les soldats, s'en serait pris violemment à Arcadius en le sommant de l'associer immédiatement au trône (2, 380-384) :

..... cingi se feruidus ille
nescit adhuc grauiterque adprensa ueste morantem
increpat Augustum (scandat sublime tribunal,
participem sceptri, socium declaret honoris),
cum subito stringunt gladios.
.....Il est cerné mais lui
l'ignore encore excité comme il est, saisissant son manteau
il fait à l'empereur de terribles reproches : qu'il le fasse monter

sur l'estrade, le déclare associé à son sceptre et son trône,
à ce moment d'un coup les épées sont tirées.

Cet épisode est extrêmement suspect. Tout d'abord, une telle outrecuidance de la part du préfet du prétoire n'aurait pu que très difficilement échapper au très virulent Zosime ou à sa source –qui détestent Rufin- et il en aurait sans nul doute été fait mention. De plus, cette scène ne s'explique pas dans la logique même de l'épisode. Si Rufin a été isolé par les soldats, c'est précisément pour que l'empereur reste éloigné de la scène. Claudien en précisant que Rufin s'est avancé vers les soldats, ce que ne précisent pas les autres, rend lui-même suspecte cette proximité du ministre qui peut saisir le manteau de l'empereur. Or la clé est donnée par une mention de Socrate (6, 1, 18-21 repris en latin dans *Hist. tripert*. 10, 1, 5) :

=vw o&µun =o basileèuw &Arkéadiow katèa tèo e&ivyèow prèo tµvn pulµvn &apéhnthse tµ°v stratµ°v, thnikaµuta kaèi o=i stratiµvtai = Roufµinon tèon =éuparxon toµu basiléevw &apéekteinan. = Upvteéueto gèar e&iw turannéida =o = Roufµinow.

Et dum imperator Arcadius secundum consuetudinem ad portas occurrisset exercitui remeanti, tunc milites Rufinum praefectum imperatoris perimerunt. Erat enim suspectus quasi tyrannidem posset assumerre.

Et tandis que l'empereur Arcadius selon son habitude s'était rendu aux portes pour aller au devant de l'armée qui revenait de la guerre, les soldats mirent à mort Rufin le préfet du prétoire. On le soupçonnait en effet de pouvoir se saisir illégalement de l'empire.

Nous trouvons là sans doute la (ou une) version « officielle » des faits : le meurtre de Rufin provenait de la découverte, par les soldats fidèles à l'empereur, que le préfet du prétoire se préparait à renverser Arcadius, version que confirme d'ailleurs la lecture d'Orose 7, 37, 1 pourtant hostile à Stilicon :

Interea cum a Theodosio imperatore seniore singulis potentissimis infantum cura et disciplina utriusque palatii commissa esset, hoc est Rufino orientalis aulae, Stiliconi occidentalis imperii, quid uterque egerit, quidue agere conatus sit, exitus utriusque docuit, cum alius sibi, alius filio suo affectans regale fastigium, ut rebus repente turbatis necessitas reipublicae scelus ambitus tegeret, barbaras gentes ille inmisit, hic fouit.

Entre temps l'empereur Théodose l'Ancien avait confié le soin de ses enfants et l'administration des deux palais à chacun de ses deux plus puissants conseillers, Rufin pour la cour d'Orient et Stilicon pour l'empire d'Occident. Ce que fit chacun d'eux et ce qu'il voulait faire, la suite de leurs actes nous l'apprit : l'un voulait la dignité royale pour lui, l'autre pour son fils. Ils utilisèrent des troubles soudains afin de couvrir leur ambition criminelle sous les nécessités qui accablaient l'État et l'un fit venir les barbares dans l'empire tandis que l'autre ne les empêcha pas.

C'est alors ce qui explique (*gèar*, *enim*) leur réaction. C'est évidemment cette version officielle, dans sa lecture antérieure à la disgrâce de Stilicon (408), que Claudien met en scène. Elle justifie le lynchage par une tentative d'usurpation même déguisée et surtout élimine la nécessité de faire donner le signal. Or ce signal est difficilement acceptable, car il suppose un complot qui, nécessairement, renverrait à Stilicon selon l'adage « à qui profite le crime ? ». De ce fait, ce qui demeure chez la source de Zosime, une révolte des soldats -à la fois légitime, tant le personnage est odieux, et illégitime, car téléguidée par des intérêts personnels-, devient chez Claudien une pure défense d'Arcadius que l'impudent régent a osé menacer. D'un affrontement de partis à la cour, on est passé à un crime de lèse-majesté forcément punissable. De ce fait, Gaïnas, donnant l'ordre de frapper, se mue chez Claudien en une voix terrible, mais anonyme qui, telle la statue du commandeur, réclame à Rufin le compte de ses crimes (2, 384-390) :

.....uox desuper ingens
infremuit : 'nobis etiam, deterrime, nobis
sperasti famulas inponere posse catenas ?
unde redi nescis ? patiarne audire satelles,
qui leges aliis libertatemque reduxi ?
bis domitum ciuile nefas, bis rupimus Alpes.
tot nos bella docent nulli seruire tyranno.'
.....Venue d'en-haut une voix terrifiante
gronda : « c'est à nous, oui à nous, toi le pire vaurien,
que tu as espéré imposer les chaînes des esclaves ?
Ne sais-tu d'où je viens ? Me dira-t-on valet

moi qui rendis à d'autres et droit et liberté ?
deux fois j'ai fait cesser les discordes civiles, deux fois passé les Alpes
de tel combats apprennent à refuser de faire l'esclave d'un tyran. »

Là encore, le récit de Claudien manque de cohérence comme si le poète réalisait une sorte de copier-coller entre deux versions. En effet, si cette prise de parole concorde parfaitement avec une révolte née du mécontentement des soldats, elle concorde beaucoup moins avec une possible demande de Rufin d'être associé au trône. La scène devient trop longue et difficilement reconstructible. Seul le mot *tyrannus* réunit les deux versions, les soldats refusant de servir un prince qu'ils jugeraient illégitime.

Ainsi les deux versions qui probablement circulent du temps de Claudien, une révolte des soldats et la punition d'une tentative d'usurpation, se fondent, par la mise en scène poétique, en une seule : la colère des soldats est parfaitement justifiée tant par les prétentions de Rufin que par sa politique antérieure. Il n'y a donc nul besoin d'un signal de Gaïnas, pour que s'exprime la loyauté de l'armée et sa volonté de se voir décemment traitée par ceux dont elle est le bras.

Cette voix anonyme, se retrouve un peu plus bas, dans une mise en scène qui constitue sans nul doute la clé du texte. Rufin a été, comme dans toutes les versions, traîné à l'écart et il est à présent à la merci des soldats. Avant de le frapper, un nouvel anonyme prend la parole (2, 400-404) :

Vnus per medios audendi promptior ense
prosilit exerto dictisque et uulnere toruus
impetit : 'hac Stilicho, quem iactas pellere, dextra
te ferit ; hoc absens inuadit uiscera ferro.'
sic fatur meritoque latus transuerberat ictu.
L'un deux est plus rapide à passer à l'action
il se dresse, épée nue et de mots et de plaies
il l'assaille farouche : « voici le bras dont Stilicon te frappe
que tu prétends chasser ; même absent de ce fer il perce tes entrailles ».
Il dit et d'un coup mérité lui transperce le flanc.

L'adresse de Claudien ici est bien de dire la vérité tout en ne la disant pas. Tout le monde devait se douter à la cour que Stilicon était derrière la mort de Rufin et, presque deux ans après, le secret du complot pouvait bien n'être plus qu'un secret de polichinelle. Mais la version « officielle » de Claudien explique les bruits, en même temps qu'elle les dément. La voix anonyme se veut, sans nul doute, l'expression des soldats humiliés par l'ordre de repli devant Alaric et par la capitulation forcée de leur général sans combattre. Mais, en même temps, elle disculpe Stilicon de l'accusation de véritable complot, car les soldats peuvent très bien avoir imaginé seuls de se venger de celui qui les a outragés, et de venger par la même occasion leur général, humilié par un ministre indigne après tant de loyaux services. Aux manigances du général et d'Eutrope, Claudien, dont la version est hautement vraisemblable (au sens de semblable à du vrai), substitue une sorte d'autorité morale de Stilicon qui motive l'action des troupes, en même temps que le régent occidental remplit pleinement la mission que, selon son interprétation du testament impérial, Théodose lui a confiée. Arcadius était aux mains d'un ministre indigne, la troupe invoquant le seul vrai défenseur et protecteur des intérêts des princes rétablit la volonté de Théodose. Le vrai et le reconstruit se croisent dans une telle imbrication que la frontière entre eux se fait d'autant plus ténue que le vraisemblable peut très bien servir ici à masquer du fictionnel.

La fin du texte et le lynchage de Rufin donnent lieu à une scène grandiose et terrible dont le génie de Claudien a le secret et il devient délicat d'identifier ce qui appartient à la *licentia poetarum*, à l'embellissement littéraire, et ce qui appartient aux données objectives de l'Histoire.

L'épisode du lynchage avait marqué les esprits. Quelques mois à peine après les faits sans doute, le prédicateur Asterius (*Hom.* 4, 9, 1) prenait la procession dérisoire du consul assassiné comme exemple de la vanité des grandeurs humaines et de leur effondrement :

Poµu o=i =éupatoi ; toèuw xyèew kaèi prévhn &aréiymhson. O&ux =o mèen =vw o=i kakoµurgoi tµhw kefalµhw &apetméhyh, pléhyouw =opliteéuontow &ayréo°a kinéhsei peripesévn/ &epompeéuyh dèe metèa yéanaton mµallon &èh =éote feréomenow &epèi toµu déifrou &egauréia toµu &ajiévmatow.

Où sont les consuls ? Qu'on prenne en compte les tout récents. N'a-t-on pas vu l'un décapité comme les malfaiteurs, entouré par la sédition commune d'une foule en armes ? Il est promené en procession après sa mort bien mieux que lorsqu'on le portait sur la litière et qu'il se gonflait de son importance.

Dans le domaine latin de même, Jérôme -qui n'aime guère non plus le ministre- évoque, dans sa lettre 60, 16, la fin lamentable de Rufin comme illustration inversée d'un vers passé proverbial sur les grandeurs humaines :

dicat aliquis : 'regum talis condicio est, feriuntque summos fulgura montes'. ad priuatas ueniam dignitates nec de his loquar, qui excedunt biennium ; atque, ut ceteros praetermittam, sufficit nobis trium nuper consularium diuersos exitus scribere. abundantius egens pityunte exulat ; rufini caput pilo constantinopolin gestatum est et abscissa manus dextera ad dedecus insatiabilis auaritiae ostiatim stipes mendicauit ; timasius praecipitatus repente de altissimo dignitatis gradu euasisse se putat, quod in oase uiuit inglorius.

On me dira : « telle est la condition des rois », et « ce sont les sommets des montagnes que frappent les éclairs ». J'en viendrai aux honneurs donnés à des particuliers et je ne dirai rien qui dépasse les deux dernières années ; et, pour ne rien dire de tous les autres, il nous suffit d'écrire la fin récente de trois personnages de rang consulaire. Abundantius réduit à la pauvreté est exilé à Pityonte ; la tête de Rufin placée sur une lance est promenée dans Constantinople et sa main droite tranchée –pour faire honte à son insatiable cupidité- a mendié de porte en porte des piécettes. Timasius soudain précipité du sommet des honneurs, croit l'avoir échappé belle, parce qu'il vit obscurément dans une oasis.

Pour ce qui est de la suite, chez Asterius, puis plus tard chez Philostorgios et Zosime, les exactions et mutilations qui suivent sont le fait des seules troupes de Gaïnas, et aucun mouvement de foule n'est mentionné, alors que Claudien s'étend complaisamment sur la liesse populaire qui gagne la capitale (2, 427-439) :

.....Vacuo plebs undique muro
iam secura fluit ; senibus non obstitit aetas
uirginibusue pudor ; uiduae, quibus ille maritos
abstulit, orbataeque ruunt ad ***gaudia*** *matres*
insultantque alacres. laceros ***iuuat ire*** *per* ***artus***
pressaque ***calcato*** *uestigia sanguine tingui.*
nec minus adsiduis flagrant ***elidere*** *saxis*
prodigiale ***caput****, quod iam de cuspide summa*
nutabat digna rediens ad moenia pompa.
dextera quin etiam ludo concessa uagatur
aera petens fraudesque animi persoluit auari
terribili lucro uiuosque imitata retentus
cogitur adductis digitos inflectere neruis.
.....Les murs se sont vidés et de partout la foule
s'écoule sans trembler ; les vieillards ne sont point arrêtés par leur âge
quelque pudeur n'arrête pas les vierges ; les veuves à qui il a enlevé leur mari,
et les mères qu'il a privées de leurs enfants courent se réjouir
et de bon coeur l'outragent ; on se plaît à ***marcher*** *sur son* ***corps*** *mutilé*
et à teindre ses pieds de son sang que l'on ***foule****.*
On brûle du désir de ***frapper*** *de cailloux dans des coups redoublés*
la ***tête de ce monstre****, qui, désormais hissée au sommet d'une lance,*
s'agitait en rentrant dans la ville, procession de lui digne.
Mieux encore ! sa main dont on se fait un jeu est promenée partout
et demande une pièce, payant ainsi les fraudes de son cupide cœur
par un profit horrible, et parodiant la main d'un vivant qui se ferme
en tirant sur les nerfs on oblige les doigts à feindre qu'ils agrippent.

En soi, la scène n'a rien d'impossible tant le ministre paraît avoir eu d'ennemis, mais il est curieux qu'elle ne se trouve pas chez des historiens -qui racontent pourtant ici les faits avec un luxe de détails à la mesure de l'événement- et chez le prédicateur qui a pu même en être le témoin. Si elle s'est effectivement produite, ce qui est invérifiable, la scène a été repensée par Claudien non par rapport à l'histoire de Rufin, mais par rapport à un modèle poétique, celui

de la mort de Poinè au premier livre de la *Thébaïde* de Stace. Apollon a eu un enfant avec une mortelle, Linus, mais la jeune femme est morte, victime de l'incompréhension de son père, et son enfant a été dévoré par les bêtes sauvages. Apollon pour venger son fils envoie alors Poinè, un monstre qui se nourrit du sang des nouveaux-nés. Un héros de la cité, Corèbe, se dresse alors face à Apollon et au monstre, et tue Poinè. C'est la liesse dans la cité (1, 616-623) :

*.....**iuuat ire** et uisere iuxta*
liuentes in morte oculos uterique nefandam
proluuiem et crasso squalentia pectora tabo,
qua nostrae cecidere animae. stupet Inacha pubes
*magnaque post lacrimas etiamnum **gaudia** pallent.*
hi trabibus duris (solacia uana dolori)
***proterere** exanimos **artus** asprosque molares*
*deculcare **genis** ; nequit iram explere potestas.*
*.....**on se plaît à marcher**, pour aller voir de près*
les yeux que la mort a figés et l'immonde liquide
qui coule de son ventre et ses membres souillés d'une ignoble sanie :
c'est bien là qu'a fini la vie de bien des nôtres. La jeunesse Incahienne en reste stupéfaite
*et après tant de larmes, la grande **joie** n'est pas exempte de pâleur.*
À coup de dures poutres (vaine consolation donnée à leur douleur)
*ils **écrasent** son **corps** déjà privé de vie, arrachent des **mâchoires***
ses grands crocs acérés ; ce qu'ils peuvent contre elle n'assouvit pas leur rage.

Apparemment, les deux textes ont des points de contact assez faibles, mais bien réels. Les outrages sont évidemment le fait le plus voyant, mais la joie mêlée de douleur est également un thème commun, comme la vision d'une créature monstrueuse. Pourtant ce rapprochement pourrait être gratuit ou fortuit s'il n'engageait pas en réalité tout le système même d'appréhension des faits historiques du *Contre Rufin*, leur traitement mythique.

3- Le discours mythique au service de l'interprétation du phénomène Rufin, de l'Histoire à la philosophie de l'Histoire : où l'on évacue Rufin.

Car la *Thébaïde* de Stace et son livre 1 ont déjà servi à Claudien au tout début de l'œuvre lorsque paraît Rufin. La mise en scène qui accompagne son entrée est assez déroutante pour nos esprits modernes, s'agissant de faits contemporains, mais elle est essentielle à la juste perception de la portée du texte.

Le récit s'ouvre par une sorte de *Prolog in der Hölle* tout à fait étonnant. Nous sommes aux Enfers et les Furies s'indignent de voir le monde en paix sous le sage gouvernement de Théodose ; elles décident alors, dans une parodie de délibération du sénat, de jeter le trouble dans le monde et de reconquérir les terres d'où Justice et les dieux les ont chassées. Les moyens d'action donnent lieu à un débat jusqu'à ce que Mégère propose sa solution (1, 86-96) :

'signa quidem, o sociae, diuos attollere contra
nec fas est nec posse reor ; sed laedere mundum
si libet et populis commune intendere letum,
est mihi prodigium cunctis inmanius hydris,
tigride mobilius feta, uiolentius Austris
acribus, Euripi refluis incertius undis,
Rufinus, quem prima meo de matre cadentem
suscepi gremio. paruus reptauit in isto
saepe sinu teneroque per ardua colla uolutus
ubera quaesiuit fletu, linguisque trisulcis
mollia lambentes finxerunt membra cerastae.'
« Porter contre les dieux, compagnes, nos enseignes
nous est, à mon avis, interdit, impossible, mais si notre dessein
est d'outrager le monde et de mettre en péril les peuples de la terre
je connais un prodige dont la sauvagerie passe toutes les hydres
plus prompt qu'une tigresse défendant ses petits, plus violent que l'Auster

dans sa rage, et plus imprévisible que les flots de l'Euripe quand leur courant s'inverse
c'est Rufin. La première, le jour où il tomba du ventre de sa mère,
dans mes bras je le pris et souvent tout bébé sur ce sein
il rampa, et pleurant doucement roulant jusqu'à mon cou
il cherchait ma mamelle, et de leurs triples langues
mes serpents le léchant ont façonné le corps délicat de l'enfant."

Ce passage repose entièrement sur une relecture, faite par Claudien, des attendus contenus dans la terrible prière de malédiction qu'Œdipe aveugle lance contre ses fils dans l'épopée de Stace. Pour obtenir l'appui de la Furie pour cette prière impie, il lui rappelle l'attachement qu'elle lui a montré (*Theb.* 1, 59-62) :

adnue, Tisiphone, peruersaque uota secunda :
si bene quid merui, si me de matre cadentem
fouisti gremio et traiectum uulnere plantas
firmasti,
écoute, Tisiphone, appuie mes vœux pervers :
si j'ai quelque mérite à tes yeux, le jour où je tombai du ventre de ma mère
si tes bras m'ont reçu, si tu as affermi mes pieds que traversait
une blessure...

Ce rattachement des débuts de Rufin au mythe d'Œdipe va bien plus loin que la simple référence érudite. Il s'agit, pour Claudien, d'introduire une figure exemplaire du mal pour illustrer l'interrogation même qui ouvre le texte ; or apparemment celle-ci n'a rien à voir avec la figure même de Rufin, bien que le poète rattache explicitement les deux éléments (1, 1-20) :

Saepe mihi dubiam traxit sententia mentem,
curarent superi terras an nullus inesset
rector et incerto fluerent mortalia casu.
nam cum dispositi quaesissem foedera mundi
praescriptosque mari fines annique meatus
et lucis noctisque uices, tunc omnia rebar
consilio firmata dei, qui lege moueri
sidera, qui fruges diuerso tempore nasci,
qui uariam Phoeben alieno iusserit igni
conpleri Solemque suo, porrexerit undis
litora, tellurem medio librauerit axe.
sed cum res hominum tanta caligine uolui
aspicerem laetosque diu florere nocentes
uexarique pios, rursus labefacta cadebat
religio causaeque uiam non sponte sequebar
alterius, uacuo quae currere semina motu
adfirmat magnumque nouas per inane figuras
fortuna non arte regi, quae numina sensu
ambiguo uel nulla putat uel nescia nostri.
abstulit hunc tandem Rufini poena tumultum
absoluitque deos.
Souvent en proie au doute j'hésitais en moi-même, ne sachant décider
si les dieux dans le ciel se souciaient de la terre ou s'il n'y avait rien
qui gouvernait le monde, qu'un hasard incertain ballotant les mortels.
Car quand j'interrogeais les traités qui règlent le monde,
à la mer fixent ses bornes et à l'année son cours
et font se succéder et les nuits et les jours, lors je croyais que tout
tient ferme par un dieu dont le sage conseil fait mouvoir les étoiles
en leur donnant leur loi, fait à chaque saison naître les fruits des champs,
fait d'un éclat d'emprunt, dans ses phases variées, s'emplir Phébé la lune
et du sien le Soleil, fait s'étendre pour l'onde
les côtes et au milieu du ciel en un juste équilibre fait se tenir la terre.
Mais les choses humaines, lorsque je les voyais dans une telle brume
rouler comme au hasard, les criminels heureux longtemps dans le bonheur
et les justes lésés, à nouveau chancelait ma confiance en les dieux
jusqu'à tomber, et malgré moi j'allais sur le chemin inverse
qui explique cela en affirmant que courent en un mouvement vain
les semences des choses et que dans le grand vide des formes apparaissent
régies non par un art, mais par le pur hasard ; qui croit en proie au doute
que les dieux ne sont rien ou n'ont cure de nous.

Enfin quand Rufin fut puni ce trouble me quitta
les dieux furent absous.

La logique du poème apparaît dès lors clairement : le cas Rufin et l'élimination du ministre indigne sont une illustration d'une conception plus vaste de la Justice qui se sert des monstres pour s'affirmer et élimine impitoyablement de la surface de la terre les individus ou les groupes qui s'opposent à sa marche. C'est ainsi que la préface au livre 1 invite à lire le texte :

Phoebeo domitus Python cum decidit arcu
membraque Cirrhaeo fudit anhela iugo,
qui spiris tegeret montes, hauriret hiatu
flumina, sanguineis tingeret astra iubis,
iam liber Parnasus erat, nexuque solutum
coeperat erecta surgere fronde nemus,
concussaeque diu spatiosis tractibus orni
securas uentis explicuere comas,
et qui uipereo spumauit saepe ueneno
Cephisos nitidis purior ibat aquis.
omnis 'io Paean' regio sonat, omnia Phoebum
rura canunt, tripodas plenior aura rotat,
auditoque procul Musarum carmine dulci
ad Themidis coeunt antra seuera dei.
Nunc alio domini telis Pythone perempto
conuenit ad nostram sacra caterua lyram,
qui stabilem seruans Augustis fratribus orbem
iustitia pacem, uiribus arma regit.
Quand, dompté par Phébus et son arc, Python trouva la mort,
abattant son corps mort sur les hauts de Cirrha,
jusqu'à couvrir de ses anneaux les monts et boire de pleins fleuves de sa gueule béante,
de ses crêtes sanglantes souiller même les astres,
le Parnasse était libre, privé de son étreinte,
il releva ses branches et redressa ses bois,
et ses ornes longtemps battus par ses vastes spirales
déployèrent en paix leur chevelure au vent,
lui qui jadis souvent de venin vipérin débordait en écume
le Céphise plus pur coulait ses eaux limpides.
Tout le pays s'écrie « Io Péan » et toutes les campagnes chantent Phébus,
et le trépied se meut sous un souffle plus plein.
Des Muses le doux chant de loin se fait entendre
vers l'antre de Thémis l'austère affluent les dieux.
Maintenant que les traits de son maître ont fait périr le Python d'aujourd'hui
la cohorte sacrée entoure notre lyre
c'est ce maître qui garde l'équilibre du monde au nom des deux Augustes,
justicier pour la paix, puissance pour la guerre.

Dans cette préface ouvertement allégorique, le nouveau Python qui est Rufin est dominé et détruit par le nouvel Apollon, Stilicon. Or l'influence délétère de Python se traduit par un asservissement de la nature : elle devient hostile et périt, tandis que la victoire sur Python affirme, contre la force destructrice du monstre, la puissance de la déesse Justice. En même temps la violence nécessaire pour éliminer la bête est rapportée à un principe qui la transcende et lui donne sens : c'est pour la paix et l'ordre que l'acte violent est autorisé et justifié. Le retour symbolique des dieux manifeste ce retour de l'ordre du monde et le passage du temps du combat, à celui de la célébration du combat. Dans cette logique, Stilicon apparaît bien comme le bras armé de la Justice, ici Apollon, mais ailleurs c'est le dieu de la guerre lui-même, Mars qui, voyant Stilicon partir au combat contre les Huns qui molestent la Thrace, demande ses armes en ces termes, avant de partager avec Stilicon le champ de bataille (1, 342-351) :

'fer galeam, Bellona, mihi nexusque rotarum
tende, Pauor. frenet rapidos Formido iugales.
festinas urgete manus. meus ecce paratur
ad bellum Stilicho. qui me de more tropaeis
ditat et hostiles suspendit in arbore cristas.
communes semper litui, communia nobis

signa canunt iunctoque sequor tentoria curru.'
sic fatus campo insiluit lateque fugatas
hinc Stilicho turmas, illinc Gradiuus agebant *350*
et clipeis et mole pares :
"Bellone donne mon casque et fixe les lanières pour les roues
de mon char, Terreur, et qu'Effroi bride mes coursiers rapides.
Hâtez-vous de me donner la main. Car voici que se prépare à la guerre
Stilicon mon ami. Selon son habitude il va de trophées
m'enrichir, suspendre dans un arbre les casques ennemis.
Communs sont nos clairons toujours, commun est
ce qu'ils sonnent et j'attelle mon char pour le suivre en ses camps ».
Ayant ainsi parlé, il bondit sur la plaine et les troupes en fuite
étaient de ce côté pressées par Stilicon, et de l'autre par Mars
égaux par leurs écus, et par leur haute taille.

Ainsi, la figure de Stilicon s'impose, à travers le détour du mythe, comme la figure qui sait rétablir l'ordre divin, tant par son action violente que par ce qu'elle incarne, c'est à dire la Justice. Or, de même que tout à l'heure il frappait sans être présent, de même ici, le combat contre Alaric, demeuré virtuel, acquiert autant de réalité que s'il avait été effectivement livré, ce que les périphrases de Claudien laissent entendre.
La figure de Stilicon devient ainsi remarquablement plus complexe que celle de Rufin : alliance d'Apollon et de Mars, de sagesse et de force, il incarne au sens le plus strict du terme (c'est à dire donne chair humaine) l'ordre même des dieux que ces deux divinités assurent. En devenant, par cette inhabitation et cette familiarité des dieux qui le caractérisent, un être semi-divin, le général dégage une véritable aura magique qui accompagne ses pas et anticipe sur ses actions, rendant possible son intervention même à distance. On pourra ironiser sur la naïveté de cette représentation, mais le thème de la « baraka » du chef, depuis la Fortune de Sylla jusqu'aux guerres modernes, a toujours constitué un thème de propagande qui fonde le loyalisme sur autre chose que la simple raison, une sorte d'affection pour celui qui ne peut pas perdre. En même temps, le thème des « dieux avec nous » s'affirme précisément par la chance insolente du général, qui réussit là où tout le monde a échoué. Plus qu'un *Contre Rufin* désormais le texte a basculé dans un *Eloge de Stilicon*.

II. La vraie nature du texte : panégyrique et apologie du stilicon de 397.

1-Pourquoi reparler de Rufin en 397 ?

La présentation que nous venons de faire ne permet pas en effet de comprendre pourquoi Claudien, s'il détestait tant Rufin, a attendu plus de dix-huit mois avant de s'en prendre ouvertement à lui. Cela ne signifie d'ailleurs pas qu'il ne travaille pas dès 396 au *Contre Rufin*, mais que lui-même et/ou Stilicon choisissent un moment opportun pour ressortir le monstre des tiroirs et le brandir comme un épouvantail.
Nous avons vu que c'est l'eunuque Eutrope qui succède à Rufin à la préfecture du prétoire d'orient. Personnage sans nul doute allié de Stilicon au départ, il était probablement jugé dans le parti de Stilicon comme aisément manœuvrable. Malheureusement ce n'est pas le cas, et très rapidement Eutrope fait mener à Arcadius une politique qui porte sa marque personnelle. Or l'invasion de la Thrace par les Huns reprend en 396-397 associée à des attaques contre l'Asie et la Syrie. Devant cette menace pour tout l'Orient, Eutrope concentre ses troupes sur les frontières et oublie Alaric laissé par ordre de Rufin en Thessalie. Celui-ci en profite pour attaquer la Grèce qu'il ravage jusqu'au printemps 397.
Devant cette attaque, il est sans nul doute facile pour Stilicon qui rentre vainqueur de diverses campagnes en occident de reprendre la main. Il est facile d'accuser Eutrope d'incompétence, voire de haute trahison (le *Contre Eutrope* de Claudien s'en chargera) et Stilicon, sans doute toujours au nom de sa curatèle sur les deux parts de l'empire, rassemble une armée qu'il fait

passer à Corinthe au printemps 397. Le problème est que, de toute évidence, il n'a pas consulté Arcadius. La tension entre les deux moitiés de l'empire est à son comble.
Tout aurait pu sans doute se dénouer si Stilicon avait détruit les Goths d'Alaric qu'il tient à sa merci, selon Claudien, au nord-ouest du Péloponnèse. Mais Alaric, pourtant mal en point, parvient à s'échapper avec une forte troupe et s'en va ravager l'Epire. Que s'est-il passé ? Claudien prétend dans son *De bello Getico* que c'est sur ordre de Constantinople qu'Alaric s'est enfui (2, 514-518) ; c'est un soldat d'Alaric qui le met en garde, au moment où celui-ci veut attaquer l'Italie :

.....Si temnis Olympum,
A magno Stilichone cave, qui semper iniquos
Fortuna famulante premit. Scis ipse, per oras
Arcadiae quam densa rogis cumulaverit ossa,
Sanguine quam largo Graios calefecerit amnes ;
Extinctusque fores, ni te sub nomine legum
Proditio regnique favor texisset Eoi.»
.....Si tu méprises l'Olympe
prends garde à Stilicon le Grand, aidé par la Fortune,
toujours il écrase les méchants. Et tu sais bien toi-même,
aux rives arcadiennes sur les bûchers combien d'ossements entassés
quel large flot de sang est venu attiédir les fleuves de la Grèce ;
tu ne serais plus rien, si sous couvert des lois
un traître et la faveur du royaume oriental ne t'avaient protégé.

Bien que souvent tenue pour suspecte, cette version proposée en 401 n'est pas sans intérêt, au moins pour déterminer le discours officiel en Occident. De plus, il serait très risqué de prétendre ouvertement qu'a existé cette loi qui mettait le Goth « sous couvert des lois » si elle était purement imaginaire. Eutrope a pu prendre peur, en voyant Stilicon si près de la victoire totale. D'autres facteurs moins avouables ont pu jouer. Zosime (5, 7) explique ce fait par l'indiscipline des troupes de Stilicon qui auraient laissé fuir le Goth (peut-être achetées par lui) :

Steléixvn dèe nausèi stratiévtaw &embibéasaw toµiw katèa tèhn &Axaéian dustuxéhmasin =évrmhto bohyeµin, kaèi t°µh Peloponnéhs°v prossxèvn e&iw Foléohn sumfugeµin toèuw barbéarouw &hnéangkase. Kaèi =r°µasta diéefyeiren &èan spéanei tµvn &epithdeéivn, e&i mèh trufµ°h kaèi méimoiw geloéivn =éhkistéa te a&isxunoméenaiw gunaijèin &ekdoèuw =eautèon &afµhke toèuw stratiévtaw, =éosa kataleloéipasin o=i béarbaroi, =arpéazein, =évste doµunai toµiw poleméioiw e&uruxvréian &anaxvréhsasi tµhw Peloponnéhsou metèa péashw tµhw leéiaw e&iw tèhn &é Hpeiron diabµhnai kaèi tèaw &en taéut°h lé°hsasyai péoleiw.
Stilicon ayant fait monter l'armée sur des navires, se hâta pour soulager les malheurs de l'Achaïe, et, ayant accosté dans le Péloponnèse, il contraignit les barbares à s'enfuir à Pholoè. Et il n'aurait eu nulle peine à les détruire à cause de la pénurie d'approvisionnement s'il ne s'était pas abandonné à la sensualité, aux mimes jouant des choses ridicules et à des femmes totalement dévergondées, laissant bride sur le cou aux soldats pour voler tout ce que les barbares avaient laissé, en sorte qu'ils donnèrent aux ennemis un vaste espace pour se retirer avec tout leur butin, et aller en Epire en pillant les cités qui s'y trouvent.

Même s'il faut suspecter le récit concernant les mœurs même du général et récuser le fait que Zosime le place en 395 -ce qui est invraisemblable-, il reste des éléments intéressants. La mention du lieu de repli d'Alaric, la montagne de Pholoé, est unique et l'analyse que donne Zosime est plausible à condition de la lire « en creux ». Les troupes de Stilicon sont sans doute d'origine variée et le général peut avoir eu des difficultés à s'imposer à ses hommes, comme il en avait eu en 395 lors du passage des Alpes. Cette analyse ressemble fort à la corruption, par la malveillance de l'historien ou de l'une de ses sources, d'une nouvelle version plus ou moins « officielle », où la responsabilité du général est totalement dégagée. Elle n'est d'ailleurs pas contradictoire avec le mot *proditio* de Claudien, s'il était avéré que les Goths ont payé certains soldats de Stilicon pour les laisser fuir. Orose quant à lui a une autre lecture très hostile au général (7, 38, 1) :

Interea comes Stilico, Vandalorum inbellis auarae perfidae et dolosae gentis genere editus, parui pendens quod sub imperatore imperabat, Eucherium filium suum, sicut a plerisque traditur, iam inde Christianorum persecutionem a puero priuatoque meditantem, in imperium quoquo modo substituere nitebatur. Quamobrem Alaricum cunctamque Gothorum gentem, pro pace optima et quibuscumque sedibus suppliciter ac simpliciter

orantem, occulto foedere fouens, publice autem et belli et pacis copia negata, ad terrendam terendamque rempublicam reseruauit.
Pendant ce temps, le comte Stilicon, qui était issu de la race des Vandales, gens pusillanimes à la guerre, cupides, sans foi, et pleins de ruse, ne faisant aucun cas du fait qu'il tenait son pouvoir d'un empereur, tentait de pousser à l'empire son fils Eucherius qui méditait, ainsi que beaucoup le disent, depuis son enfance et le temps où il était simple particulier de persécuter les Chrétiens. C'est pourquoi il favorisait par un accord secret Alaric et toute la nation gothique, qui suppliait humblement et simplement pour obtenir une paix très profitable et des cantonnements, tout en lui refusant officiellement la possibilité de la paix et de la guerre et le réservait pour terrifier et détruire l'État.

Ce passage comprend évidemment des accusations sans doute totalement fantaisistes, comme les intentions persécutrices d'Eucherius, uniquement placées là pour faire de Stilicon un personnage abominable. Mais la fin est plus intéressante, car elle paraît accréditer une autre version « officielle », orientale cette fois, que l'on pourrait faire remonter à l'été ou l'automne 397, et qui serait ensuite devenue la version « officielle » occidentale après la chute de Stilicon. Une confirmation de ce fait pourrait se lire dans la reprise de ces thèmes par Rutilius Namatianus en 417 dans l'invective contre Stilicon qui ouvre son livre 2 (*Redit.* 2, 40-60).
Pour Orose, Stilicon a dès ce moment utilisé Alaric pour sa propre politique et il a très bien pu pactiser avec lui, pour pouvoir éventuellement l'utiliser dans une opération ultérieure contre Constantinople. Mais un élément doit retenir ici notre attention, c'est l'incohérence de ce texte qui nous montre d'abord un Alaric simple et humble puis le fléau que l'on sait. Il semble qu'Orose ait –très malencontreusement il faut le dire- collé deux versions toutes deux en circulation, dont seule la première, le gentil Alaric, nous intéresse.
En effet, Eutrope, qui craint maintenant encore plus Stilicon qu'Alaric lui-même, tente par une nouvelle manœuvre de récupérer le Goth à son profit. Tandis que Stilicon rentre en Italie, peut-être de nouveau sur ordre exprès d'Arcadius, si l'on en croit ce que dit Claudien plus tard, Eutrope négocie avec Alaric et recentre sa politique contre Stilicon : Alaric devient *magister militiae per Illyricum* ce qui justifie sa présence dans l'Epire et Stilicon est déclaré par le sénat de Constantinople ennemi public. Il peut désormais être tué sans jugement et sans que son meurtrier encoure quelque sanction que ce soit. On est au début de l'automne 397.
Or le *Contre Rufin* sous sa forme actuelle a dû être récité dans l'été 397, à un moment où l'image de Stilicon est ternie par deux rumeurs persistantes qui se retrouvent dans les calomnies d'Orose : 1- il a outrepassé ses droits, en allant faire la police en orient alors que personne ne lui demandait rien ; 2- la fuite d'Alaric étant plus que louche, il a dû passer avec le Goth un accord secret, ce qui est un acte de haute trahison. Pour Claudien et son commanditaire, ressortir l'histoire de Rufin est une occasion de montrer qui est vraiment Stilicon et de ruiner ainsi, par l'exemple de sa conduite passée, les rumeurs qui le mettent en cause.

2-Le mécanisme de l'actualisation et la constitution d'un paradigme Rufin-Eutrope.

En effet, la préface du livre 2 indique clairement que ce texte ne peut pas avoir été créé avant la campagne de Grèce et le retour à Milan de Stilicon, qui est visiblement présent. Il y est en effet largement question des opérations contre les Goths en Grèce continentale et la présence du général se déduit de la fin où Mars-Stilicon se délasse à écouter la Piéride-Claudien :

Pandite defensum reduces Helicona sorores,
pandite. permissis iam licet ire choris.
nulla per Aonios hostilis bucina campos
carmina mugitu deteriore uetat.
tu quoque securis pulsa formidine Delphis
floribus ultorem, Delie, cinge tuum.
nullus Castalios latices et praescia fati
flumina polluto barbarus ore bibit.

Alpheus late rubuit Siculumque per aequor
sanguineas belli rettulit unda notas,
agnouitque nouos absens Arethusa triumphos
et Geticam sensit teste cruore necem.
inmensis, Stilicho, succedant otia curis
et nostrae patiens corda remitte lyrae,
nec pudeat longos interrupisse labores
et tenuem Musis constituisse moram.
fertur et indomitus tandem post proelia Mauors
lassa per Odrysias fundere membra niues,
oblitusque sui posita clementior hasta
Pieriis aures pacificare modis.
Ouvrez l'Hélicon protégé, ô soeurs qui revenez,
ouvrez et que nos chœurs aient le droit d'y aller.
Nulle trompette hostile aux terres d'Aonie
d'un beuglement mauvais ne vient troubler le chant
Et toi, maintenant que, de Delphes en paix, l'effroi est écarté,
de fleurs, dieu de Délos, couronne ton vengeur.
Aux eaux de Castalie, au fleuve qui connaît d'avance le destin
ne boira nul barbare à la gueule souillée.
L'Alphée là-bas est rouge et la mer de Sicile
a rapporté les traces d'une guerre sanglante,
Aréthuse a appris les triomphes nouveaux bien qu'elle fût absente,
le sang a témoigné du massacre des Goths.
Qu'à ces soins sans limite, ô Stilicon, succède à présent le repos
accepte notre lyre pour détendre ton cœur.
Ne rougis pas, dans de si grands travaux, d'avoir fait une pause
et d'avoir ménagé un instant pour les Muses.
On dit que même Mars, l'indomptable, finit après la guerre
par reposer son corps sur les neiges Odryses
oublieux de lui-même, il devint moins violent et déposa sa lance
pour du chant des Piérides apaiser son oreille.

L'ambiguïté de ce texte est en elle-même intéressante. En effet, si la mention de Delphes libérée des Goths renvoie bien aux opérations de 397, le thème répond de façon extrêmement logique à la préface du premier livre où il s'agissait évidemment de Rufin, nouveau serpent Python. Il se crée donc une sorte de brouillage entre la référence intra-textuelle, Delphes = Python = Rufin, et la référence extra-textuelle, la lutte contre Rufin = les opérations de 397. Or la portée de cet élément est essentielle pour ce qui fait le cœur de l'argumentation du livre 2 et de la critique de Rufin. En effet, la stratégie supposée de Rufin est de se maintenir au pouvoir en affaiblissant, par l'entrée massive des barbares dans l'empire, les possibilités de l'empêcher de nuire (2, 11-28) :

haec etiam secum : 'quanam ratione tuebor
spem uitae fragilem ? qua tot depellere fluctus
arte queam ? premor hinc odiis, hinc milite cingor.
heu quid agam ? non arma mihi, non principis ullus
auxiliatur amor. matura pericula surgunt ;
undique et inpositi radiant ceruicibus enses.
quid restat nisi cuncta nouo confundere luctu
insontesque meae populos miscere ruinae ?
euerso iuuat orbe mori : solacia leto
exitium commune dabit nec territus ante
discedam : cum luce simul linquenda potestas.'
Haec fatus, uentis ueluti si frena remittat
Aeolus, abrupto gentes sic obice fudit
laxauitque uiam bellis et, ne qua maneret
immunis regio, cladem diuisit in orbem
disposuitque nefas. alii per terga ferocis
Danubii solidata ruunt expertaque remos
frangunt stagna rotis ;
et même il se disait : « par quel moyen garder
un frêle espoir de vivre ? Et par quelle manœuvre
repousser un tel flot ? C'est la haine ici qui menace, là la troupe me cerne.
Hélas que vais-je faire ? Je ne suis pas armé, aucun prince ne m'aime
et ne pourra m'aider. De toute part se dressent

des périls immédiats et sur mon cou placées des épées resplendissent.
Que reste-t-il, sinon de tout jeter dans un trouble nouveau
et mêler à ma chute des peuples innocents ?
La mort me sera douce si l'univers périt : et le trépas commun
consolera ma fin ; avant d'y arriver je n'aurai nulle crainte
et ne partirai pas : ce n'est qu'avec le jour qu'il faut abandonner le pouvoir qu'on détient. »
Il dit et semblable à Eole quand il lâche la bride des vents,
il abat la barrière et fait se déverser les nations barbares
aux guerres ouvre la porte, et de peur qu'il reste encore
quelque région intacte, diffuse le désastre à travers tout le monde
agençant bien son crime. Sur l'échine figée du Danube cruel
certains peuples se ruent, et brisent de leurs roues
les étendues gelées habituées aux rames.

Cette vision grandiose de Rufin, ouvrant les vannes à des flots de barbares, est évidemment exagérée, mais l'attitude du ministre avait, selon Zosime, considérablement compliqué en 395 la lutte contre les barbares (5, 5, 4 et 6-7) :

&Antéioxow dèe pµasin &enhbréuneto toµiw &enantéioiw, a&utèo ponhréiaw &éorganon &évn. Toµuton =arméodion oµ=iw &eboéuleto = Roufµinow e=urèvn &anyéupaton kayéisthsi tµhw = Elléadow, =éetoimon &eyéelvn toµiw &epioµusi barbéaroiw poiµhsai tèhn a&utµhw &apévleian, Gerontéi°v tèhn &en Yermopéulaiw paradoèuw fulakéhn, =uphrethsoméen°v taµiw a&utoµu katèa tµhw politeéiaw &ennoéiaiw....[&Aléarixow] géenomenow dèe Yermopulµvn plhséion &éepempe léayr°a prèow &Antéioxon tèon &anyéupaton kaèi Geréontion tèon &efesthkéota tµ°h Yermopulµvn fulakµ°h toèuw tèhn &éefodon &aggeloµuntaw. Kaèi =èo mèen &apexévrei metèa tµvn fuléakvn, &endidoèuw &eleuyéeran kaèi &akévluton tèhn &epèi tèhn = Elléada péarodon toµiw barbéaroiw.

Antiochos tirait vanité de tout ce qui est contraire à la morale, c'était une sorte de génie du mal. Le trouvant parfait pour ce qu'il voulait, Rufin en fait le proconsul de Grèce, voulant qu'il soit prêt pour l'attaque des barbares à faire la ruine du pays, ayant confié à Gérontios la garde des Thermopyles, se mettant à la disposition de leurs desseins contre l'État... Alaric s'étant approché des Thermopyles envoya des messagers secrets à Antiochos, le proconsul, et à Gérontios, le préposé à la garde des Thermopyles, pour leur annoncer son arrivée. L'un se replia avec les gardes, laissant libre et sans entrave le passage en Grèce des barbares.
Cette analyse ne peut que remonter à de la propagande hostile à Rufin, sans nul doute répandue après sa mort, mais elle permet à Claudien de souligner un fait essentiel pour lui. Ce sont les Orientaux qui, en 395, ont pactisé avec les barbares et non Stilicon. Or, ce qui s'est produit lors de la campagne ratée de 397 ressemble trop aux erreurs de 395 pour qu'on ne puisse y voir les mêmes causes. Derrière l'échec de Stilicon, qui aboutit à la fuite d'Alaric, il faut voir la main de l'Orient et d'Eutrope, ainsi que le dira ouvertement le *De Bello Getico*.
Encore une fois, évidemment, ni l'assertion de Claudien s'appliquant à Rufin, ni son actualisation insinuante appliquée à Eutrope ne sont dénués de fondements objectifs. En effet, au moment où, Stilicon ayant quitté la Grèce pour l'Italie, Claudien met la dernière main à son texte, le bruit de négociations entre Eutrope et Alaric a dû arriver en Italie, en même temps que les manœuvres d'Eutrope pour faire mettre Stilicon hors la loi. Quelques semaines, voire peut-être quelques jours après, Eutrope donnera en un sens raison à Claudien en faisant d'Alaric son Maître de la Milice en Illyrie et de Stilicon un ennemi public.
Or c'est précisément la position de faiblesse de Stilicon qui motive cette réaction du général et de son parti. Comme on dit aujourd'hui, il est grillé en Orient, mais l'Occident, loin des théâtres d'opérations et globalement loyal à Honorius et à son régent, a besoin d'une vision rassurante de son homme fort, dont des bruits insistants (dont nous retrouvons l'écho chez les historiens) soulignent les difficultés en Grèce. De plus, bien des nobles romains se souviennent sans nul doute, à l'image de Rutilius Namatianus vingt ans plus tard, que Stilicon n'est qu'à moitié romain. Il est donc d'emblée sans doute plus suspect qu'un autre. Il faut donc graver dans le marbre des *gesta Stiliconis* qui interdisent à qui que ce soit de douter du régent. C'est ce que va lui donner Claudien.

Dès le début, l'autorité de Stilicon sur les deux parties de l'empire est affirmée, ce qui est une manière de détruire par avance toute démarche hostile émanant d'Eutrope, comme cela rendait nulle toute démarche émanant de Rufin (2, 4-6) :

iamque tuis, Stilicho, Romana potentia curis
et rerum commissus apex, tibi credita fratrum
utraque maiestas geminaeque exercitus aulae.
Et dès lors, Stilicon, la puissance romaine revenait à tes soins
et le pouvoir suprême, et l'on t'avait confié la double majesté
des frères empereurs et les armées qui servent pour l'une et l'autre cour.

Ce rappel liminaire justifiait déjà l'intervention de 395, mais plus encore celle de 397, où le poète a intérêt à montrer qu'Arcadius est victime et non acteur des événements d'Orient. Il est donc essentiel de le montrer manipulé par ses ministres qui le guident en fonction de leurs propres intérêts. Or l'argumentation que Claudien prête à Rufin est bien celle d'une séparation stricte de l'empire, d'une division insupportable de l'*orbis romanus* entre deux frères qui seraient désormais concurrents. Contre cette partition, le seul rempart est la prétention de Stilicon à gouverner la totalité des forces de l'empire. C'est donc cela que le discours de Rufin conteste prioritairement au nom du pouvoir légitime d'Arcadius (2, 154-168) :

.....regit Italiam Libyamque coercet ;
Hispanis Gallisque iubet ; non orbita solis,
non illum natura capit. quascumque parauit
hic Augustus opes et quas post bella recepit,
solus habet, possessa semel nec reddere curat.
scilicet ille quidem tranquilla pace fruetur,
nos premet obsidio ? quid partem inuadere temptat ?
deserat lllyricos fines ; Eoa remittat
agmina ; fraternas ex aequo diuidat hastas,
nec sceptri fueris tantum, sed militis heres.
quod si dissimulas nostrae succurrere morti
nec prohibere paras, Manes et sidera testor :
haec ceruix non sola cadet ; miscebitur alter
sanguis ; nec Stygias ferar incomitatus ad umbras
nec mea securus ridebit funera uictor !"
haec ubi, dictatur facinus missusque repente
qui ferat extortas inuito principe uoces.
.....il règne sur l'Italie, gouverne la Libye,
aux Espagnes et aux Gaules il commande ; ni le cours du soleil
ni la nature même ne peuvent l'arrêter, tout ce qu'ici Auguste
a préparé de forces et tout ce qu'il reçut, les guerres achevées,
il en est le seul maître, et n'a cure de rendre ce qu'il s'est arrogé.
Sans doute il jouira d'une tranquille paix,
serons-nous son otage ? Que tente-t-il d'envahir ton domaine ?
qu'il laisse l'Illyrie ; qu'il renvoie les soldats
qui viennent d'Orient ; qu'il rende à chaque frère part égale des troupes,
ne sois pas seulement d'un sceptre l'héritier, mais aussi d'une armée.
Et si tu n'as garde de nous porter secours dans ce mortel péril
et ne l'arrêtes pas, j'en atteste les Mânes et les astres du ciel :
ma tête ne sera pas la seule à tomber ; on y verra mêlé
le sang de quelqu'un d'autre ; au Styx je n'irai pas privé de compagnie :
ma mort ne fera pas rire en paix mon vainqueur !"
Il dit et le crime est dicté, aussitôt il envoie
un messager porter l'ordre extorqué au prince malgré lui.

En faisant du ministre indigne un manipulateur du prince et même une menace pour Arcadius, Claudien invite ses contemporains à lire les présentes menées d'Eutrope dans le même sens. Condamner Stilicon, ou le faire condamner par le sénat de Constantinople, c'est en fait pour le prince oriental se priver de son meilleur soutien et se livrer pieds et poings liés au digne successeur de l'infâme Rufin. L'argument vaut d'ailleurs d'autant plus si Stilicon commence à faire répandre l'idée qu'il a laissé partir Alaric -en 397 comme en 395-, sur un ordre extorqué par Eutrope à Arcadius, ce qui sera la version officielle en 401. Or la délibération que Claudien fait tenir à Stilicon au moment où il reçoit l'ordre absurde de Rufin est une

excellente défense du général, respectueux des lois plus même que de la plus élémentaire logique militaire (2, 199-219) :

.....dubios anceps sententia uoluit
euentus, peragat pugnas an fortia coepta
deserat. Illyricis ardet succurrere damnis :
praeceptis obstare timet. reuerentia frangit
uirtutis stimulos : hinc publica commoda suadent,
hinc metus inuidiae. tandem indignatus ad astra
extollit palmas et ab imo pectore fatur :
'Numina Romanis necdum satiata ruinis,
si iuuat imperium penitus de stirpe reuelli,
uno si placuit deleri saecula lapsu,
si piget humani generis, prorumpat in arua
libertas effrena maris, uel limite iusto
deuius errantes Phaethon confundat habenas.
cur per Rufinum geritur ? procumbere mundum
hoc auctore pudet. mediis reuocamur ab armis
(pro dolor !) et strictos deponere cogimur enses.
uos, arsurae urbes perituraque moenia, testor :
cedo equidem et miserum permitto casibus orbem.
flectite signa, duces. redeat iam miles Eous.
parendum. taceant litui. prohibete sagittas.
parcite contiguo -Rufinus praecipit !- hosti.'
.....son esprit hésita tournant et retournant, sans trancher,
les issues : irait-t-il jusqu'au bout de sa lutte, abandonnerait-il
ses travaux de héros ? Il brûle de secourir l'Illyrie dévastée :
mais craint de se dresser face aux ordres reçus : d'un côté c'est le bien de l'État qui le pousse
de l'autre c'est la peur de paraître ambitieux. À la fin indigné il lève vers les astres
ses mains et du tréfonds de son coeur parle ainsi :
« Dieux qui n'avez point assez des désastres romains,
si vous avez plaisir à ruiner cet empire jusqu'en ses fondements,
si vous avez choisi de détruire des siècles en une seule ruine,
si vous avez assez de la race des hommes, que bondisse sur terre
une mer débridée, ou bien que Phaéton s'égarant en chemin
hors des bornes fixées laisse mêler ses rênes.
Pourquoi prendre Rufin pour cause de ces maux ? Sous ce criminel-là
le monde de sa ruine ne peut qu'être honteux. Du milieu du combat on nous rappelle
(quelle souffrance hélas !) et on nous fait poser des fers déjà tirés.
Vous, villes qui allez être la proie des flammes, remparts prêts à tomber, je vous prends à témoin :
j'obéïs, il est vrai, en livrant aux désastres un monde infortuné.
Capitaines, retraite ! que le soldat d'Orient retourne en son foyer.
Il nous faut obéïr. Trompettes, taisez-vous. Archers baissez vos flèches.
Epargnez l'ennemi -ainsi le veut Rufin- même à notre portée. »

Comment imaginer qu'un général si respectueux des lois, mêmes les plus imbéciles, en 395, puisse, un an et demi après, se mettre hors la loi, comme le prétend l'Orient ? N'est-ce pas plutôt celui qui s'entend maintenant avec le pire ennemi de Rome, qui reproduit la fraternisation de Rufin, Eutrope négociant avec Alaric, qui viole toutes les lois ? D'ailleurs, l'armée de Stilicon, qui le supplie de passer outre et de tomber dans l'illégalité pour se défaire d'Alaric, cette armée qui a pour son chef une affection totale et une totale abnégation, est faite de tout ce que l'empire compte de forces vives. Elle est la voix du droit et de la romanité, unie dans un attachement à Rome qui passe par un amour sans borne pour Stilicon le vrai romain (2, 235-239 et 246-251) :

.....semperne Getis discordia nostra
proderit ? en iterum belli ciuilis imago !
quid consanguineas acies, quid diuidis olim
concordes aquilas ? non dissociabile corpus
coniunctumque sumus. te quo libet ire sequemur.
.../...
et quocumque loco Stilicho tentoria figet,
haec patria est.' Dux inde uetat : 'desistite, quaeso,
atque auidam differte manum. cadat iste minacis
inuidiae cumulus. non est uictoria tanti

ut uidear uicisse mihi. uos, fida iuuentus,
ite, mei quondam socii.'
.....Toujours de nos discordes les Goths
auront profit ? Encore le fantôme des guerres civiles !
Que viens-tu diviser des rangs de même sang, des aigles qui jadis
se sont bien entendus ? Non nous ne sommes pas un corps que l'on démembre
nous sommes tous unis ; où tu voudras aller, là tous nous te suivrons.
.../...
en quelque lieu où Stilicon aura dressé sa tente,
là est notre patrie". Mais le chef les fait taire : « arrêtez, je vous prie,
et à vos bras avides imposez un répit. Que s'écroulent les haines
et les menaces que vous amassez. Non je n'accorde pas tel prix à la victoire
que l'on puisse penser que j'ai vaincu pour moi. Et, vous, loyaux jeunes héros,
allez, vous qui jusqu'à ce jour fûtes mes camarades ».

La mention, par les troupes mêmes, de la guerre civile comme horizon possible pour rétablir le bon droit est repoussée avec horreur par Stilicon, dans la plus pure logique romaine. De fait, le général ne combat jamais pour lui, mais pour ceux dont il est le mandataire, ici le prince. Céder aux soldats et tenter l'aventure personnelle, même pour le bien de l'empire, c'est céder à la *discordia ciuilis*. Là où les soldats montrent un amour aveugle de leur chef, le Stilicon de Claudien oppose la loi, certes injuste, mais intangible. Si c'est là l'acte d'un ennemi public, d'un successeur de Catilina ou de Spartacus, c'est au public du panégyrique qu'il convient d'en décider.

*

* *

On voit donc bien ici que le texte déborde largement de son propos et se construit entièrement sur une double perspective, qui est en réalité la clé de sa stratégie manipulatrice. Parler ouvertement des faits très graves pour Stilicon qui se déroulent en Orient en 397 eût été difficile sans impliquer directement Arcadius et Eutrope et se montrer ainsi séditieux. Le jeu était plus délicat et plus complexe : il fallait parler des faits de 397, sans jamais les nommer, de manière à pouvoir se défendre d'en avoir parlé, mais de telle sorte que tout le monde comprenne que ce que l'on racontait, les événements de 395, n'avait d'autre but que d'aider à lire dans le bon sens les faits immédiatement contemporains. C'est là un premier niveau de lecture, celui que je nommerais le niveau de l'esquive.
Mais il y en a un autre que j'appellerai le niveau de la contre-attaque, et qui se présente ici comme un échafaudage à deux étages. Il s'agit tout d'abord de discréditer les ministres orientaux, personnages parés de tous les vices que la xénophobie viscérale des Latins prête aux *graeculi*, même si d'ailleurs -mais cela n'arrête pas Claudien- Rufin est gaulois : la cour d'Arcadius est donc présentée comme le repaire d'êtres fourbes, cruels, cupides et malfaisants, qui ruinent l'empire en tentant de s'enrichir personnellement et de se pousser jusqu'à l'empire. Au contraire, l'Occident est peuplé de généraux vertueux, de soldats virils certes dans leurs revendications, mais soumis et intègres, de sénateurs généreux qui arment pour défendre l'Orient le ban et l'arrière-ban des provinces ; il est la parfaite illustration de ce que nos versions latines appellent la « Vertu des vieux Romains ». On voit bien comment le discours idéologique se greffe sur des préjugés que Claudien, lui-même d'origine orientale, puisqu'il est né à Alexandrie, sait parfaitement exploiter : le Grec est depuis Juvénal vil, fourbe, intrigant et immonde, tout ce qui trempe dans l'univers des Grecs est soumis à leur influence délétère. Et Arcadius ? Claudien se garde bien de s'en prendre à lui, vertueux jeune homme, lumière de l'empire jetée au milieu de ce panier de crabes. Et cela est parfaitement habile : qu'Arcadius déteste son frère et Stilicon, c'est à peu près certain ; que Stilicon le lui rende bien, cela ne fait guère de doute, mais le véritable homme d'État n'a cure de ses sentiments personnels : mis en place par Théodose pour veiller sur les deux frères, il veille avec loyauté et indulgence sur le frère oriental, comme sur son protégé occidental.

Plus largement encore –et c'est là que le poème cesse d'être purement idéologique pour atteindre à une vraie grandeur-, l'idée même d'empire ne peut subsister que dans la forme reçue de Théodose. Par souci de loyauté dynastique, certes, mais pas seulement. Car l'empire est le seul mode de gouvernement juste et conforme à l'ordre même de l'univers et des dieux : les autres formes de pouvoir ne sont que chaos, désordre et barbarie, un trouble du cosmos, comme l'ignoble Rufin, vomi par les Enfers. Or la stabilité de l'empire ne peut reposer, dans une période trop souvent marquée par des usurpations, que sur les figures dynastiques. D'ailleurs malgré leur très jeune âge, nul n'a contesté le pouvoir à Honorius et Arcadius, et, si Honorius doit faire face à plusieurs usurpations, c'est uniquement en raison de sa parfaite et absolue incompétence, contrebalancée d'ailleurs par des qualités humaines certaines, mais sans la moindre efficacité. À sa mort pourtant, comme à celle de son frère, la dynastie continuera sans heurts : Arcadius en 408 est remplacé par Théodose II, son fils qui n'a que dix ans ; quand Honorius meurt à son tour, en 423, la situation est plus complexe, mais l'Orient finit sans trop de peine par imposer son neveu, Valentinien III, qui n'a que six ans. La race des Théodoses continue ainsi à régner sans trop de contestation, assurant cette continuité dynastique qui assure un minimum de paix civile. Claudien a bien senti ce poids de la dynastie, mais, là aussi, il faut bien voir ce que son discours possède d'ambigu.
En effet, on l'a dit, Honorius règne mais ne gouverne pas. Arcadius, caractère aussi timoré que son frère, n'est pas un homme d'État, le presque moine Théodose II et l'absurde Valentinien III non plus. La continuité est donc plus symbolique que politique, elle est dans l'ordre de la nature du pouvoir, non de son exercice. Car les vrais princes sont Stilicon et les ministres de l'Orient, avant que ce soient les Maîtres des Milices. La place que Claudien donne ici à Stilicon en est le signe, comme elle est aussi le signe que le poète tend sans cesse à articuler la *Real-politik* à la théologie symbolique de l'empire éternel.

Bureau Bruno

« J'y étais, moi. J'ai vécu ça, moi »

Se rendre témoignage à soi-même pendant la Grande Guerre

Évoquant les lettres de soldats de la Grande Guerre, Maurice Genevoix écrit :
« Un besoin de vérité les contraignait à écrire, un besoin de mesurer entière la réalité formidable à quoi ils venaient d'échapper, de se répéter à eux-mêmes : 'J'y étais, moi. J'ai vécu ça, moi… Et me voici, moi toujours.' » (Genevoix M., *Les Eparges*, 616).
L'auteur met l'accent ici sur une dimension peu étudiée du témoignage, habituellement conçu comme souci ou obligation de rapporter auprès de ses semblables des faits qui se sont produits loin d'eux, de leur donner les moyens de les connaître et, dans des situations d'exception (caractère invraisemblable, inimaginable, de l'événement ; incrédulité de l'auditeur) d'attester, pour autrui, de la réalité de ce qui a eu lieu. Ce qui frappe dans les propos de Genevoix est l'insistance sur le rapport de soi à soi, l'accent mis sur l'importance du témoignage pour le témoin lui-même.
On se place ici en deça du souci d'informer l'arrière de la violence inédite de l'événement (le « tout petit corps fragile de l'homme »[1] face à l'entrée de la révolution industrielle sur le champ de bataille ; l'ouverture d'une ère de la « brutalisation » des conflits (Mosse G. L., 1990) ; la mort de masse). Tout se passe comme si, avant même de pouvoir en faire part à autrui, le témoin devait d'abord s'assurer, en lui donnant consistance par l'écriture, non seulement de la réalité de ce qui a eu lieu — la guerre étant fréquemment qualifiée de « délire » —, mais de sa propre présence à l'événement : « **J'**ai vécu ça, **moi** ».

Dominé par un inconcevable univers de violence et de menace, témoin, comme le dit Joseph Jolinon, « d'une guerre si infiniment diverse, contradictoire d'une saison à l'autre […], d'une heure à l'autre », telle enfin que l'on n'ose plus se permettre « ni de la définir, ni d'en limiter les accidents, les impressions, les réactions humainement possibles », le combattant écrit précisément pour donner une évidence à des faits, des impressions, des sensations qu'il éprouve souvent comme irréels.
Le carnet de guerre du peintre André Masson s'ouvre ainsi de la façon suivante :
« Un personnage du *Voyage en Orient* de Hermann Hesse parle à un ami de cette réalité dont le souvenir est des plus *intenses* et des plus *vivants* et cependant c'est 'comme si ces choses s'étaient passées sur une autre planète, dans un autre millénaire…' » — Je connais cela, répond son interlocuteur. Ah ! que je connais bien cela ! Voyez-vous, la même chose exactement m'est arrivée avec l'expérience de la guerre. Je croyais l'avoir vécue à fond, l'avoir observée d'un œil aigu, j'étais plein d'images à en éclater — la bande du film dans mon cerveau semblait avoir des milliers de kilomètres — mais lorsque je m'assis à ma table, sur une chaise, sous un toit, une plume à la main, alors les forêts et les villages rasés, les tremblements de terre sous les feux roulants, le magma de boue et de grandeur, de peur et d'héroïsme, de corps déchiquetés, de crainte de la mort et d'humour macabre — tout cela était — indiciblement – comme le délire d'un autre monde.
« Vous savez que j'ai fini par écrire mon livre de guerre et aujourd'hui on le lit et on en parle beaucoup. Mais voyez-vous : je ne crois pas que dix livres de cette sorte, fussent-ils dix fois meilleurs et plus pénétrants que le mien, puissent donner au lecteur le mieux disposé une idée quelconque de la guerre, si le lecteur ne l'a pas lui-même vécue. Même parmi ceux qui l'ont 'faite', il s'en faut de beaucoup que tous l'aient vécue. » (Masson A., 1974, 53-54. C'est moi qui souligne).
C'est ce décalage entre « faire » la guerre et la « vivre », entre l'« action » — souvent passivement menée, nombre de soldats disant agir en automates — et la constitution de cette action en expérience

[1] Pour reprendre la célèbre expression de Walter Benjamin, 1983.

advenue à soi-même qu'interroge l'écriture du témoin. Non seulement qu'elle interroge mais que, dans son mouvement même, elle révèle : c'est en se mettant à écrire ses souvenirs, pourtant « intenses » et « vivants », que le témoin doute de leur réalité, doute d'avoir été présent aux événements (or c'est ce qu'on exige de tout témoin, et qui légitime son récit), événements si inconcevables qu'il semblent s'être passés dans des lieux et des temps non-humains. Simultanément, l'écriture permet de se redonner consistance, de reconnaître l'expérience comme sienne, de se la réapproprier.

Le délai entre l'événement et l'écriture de l'événement n'est pas seul en cause dans le trouble du témoin. Certes, nombre de combattants disent l'importance de noter au plus vite leurs impressions pour en garder la trace, la mémoire tendant à éroder très rapidement les aspects les plus douloureux de l'épreuve : « est-ce que maintenant tu te vois sous un *vrai* bombardement ? avec un *vrai* trac ? jamais de la vie. Personne ne sait plus ce qu'est la souffrance et la peur quand c'est passé » déclare un soldat dans la tranchée, alors que la guerre n'est pas même achevée (Pézard A., 1918, 180). Aussi beaucoup disent-ils leur hâte à écrire, sans parfois même se soucier de la lisibilité de leurs notes : c'est en effet la matérialité elle-même d'une graphie bousculée, saccadée qui, « comme les ondulations d'un sismographe enregistrant un tremblement de terre » (Jünger E., 1932, 13), attestera de la violence de ce qui fut subi.
C'est au moment même de l'épreuve que les capacités d'appréhension, d'élaboration du témoin étant débordées, des sensations, des impressions sont enregistrées, imprimées (souvent profondément), mais dans une quasi absence à soi. Témoin oculaire d'un pilonnage lointain, André Pézard dit ainsi la difficulté lorsqu'on se trouve au sein même de la déflagration et du chaos, à adhérer à l'événement, à le constituer en expérience « vécue », pour reprendre les termes de la citation de Masson :
« Comment comprendront-ils [les soldats pilonnés] que leur corps et leur esprit ont subi ces choses-là ? Est-il possible que nous ayons passé nous-mêmes des heures pareilles ? » (Pézard A., 1918, 177).
Dès que le sujet cesse d'être soumis à des conditions inhumaines et se remet à penser, il peine en effet à reconnaître ses sensations ou perceptions comme siennes :
« Maintenant que la chaleur de la lutte s'est éteinte, ce chaos de terre et de pierres sous un ciel aussi morne paraît absurde. La pensée ne sent plus aucun rapport entre cela, qui ne ressemble à rien, et nous, qui avons vu tant de choses au cours de notre vie. » (Pézard A., 1918, 96)
Même témoignage chez Elie Faure, qui note, après une attaque au gaz :
« Les nègres, que je revois, rient […]. Ils ne comprenaient pas tout à l'heure, ils ne comprennent pas maintenant. Ni pourquoi il y a du brouillard vert dans ce pays. […] Maintenant, et tout à l'heure, suis-je, étais-je plus avancé qu'eux ? » (Faure E.., 1917, 132)

La défaillance du sujet se traduit dans la fréquente régie donnée, plutôt qu'aux êtres, aux matières, aux choses — en 14, le combat s'est fait la plupart du temps non entre des hommes mais entre des armes, comme en témoigne l'expression récurrente de « duel d'artillerie » —. Au mieux, la vie de la conscience semble tout entière tournée vers le souci de la survie, l'attention aux sensations corporelles, à la détresse de corps exposés à des pilonnages incessants d'une violence inouïe : « Nous sommes bousculés, nous cédons, écrit Genevoix. Et tout doucement une impression naît en moi, s'affirmant jusqu'à m'accabler : je nous sens petits en face de cette force. » *(*Genevoix M., *Sous Verdun*, 25). Le même auteur ne cesse ainsi d'insister sur la démesure entre la puissance des armes employées et celle des corps humains, que les obus dispersent comme de « la poussière » (Genevoix M., *Sous Verdun*, 33). Sous le bombardement, Elie Faure, lui, s'assimile à un insecte qui verrait l'ombre d'un talon fondre sur lui.
Même lorsque le soldat redevient actif, dans l'assaut des tranchées ennemies, il reste perçu comme une chair fragile, désarmée :
« cela semble d'une telle futilité, cette frêle ligne d'hommes qui va vers ce grand espace nu, et qui avance si lentement, si lentement… […] Ce serait horrible à voir si on arrivait à se persuader que c'est vrai. » (Fauconnier H., 1998, 119).

Aussi, le sujet ne réussit-il parfois plus à se poser face à la chose. Il est, avec une rare violence, envahi par elle, confondu avec elle :
« Ma tête est une marmite et mes pensées s'éparpillent comme des schrapnells » (Fauconnier H., 1998, 70).

« J'ai dormi, malgré le canon dont j'entends, dont je sens le bruit dans mon sommeil, comme s'il était au centre de moi-même et que les parois de mon être fussent l'acier de l'engin. » (Faure E., 1917, 131).
L'anéantissement de soi peut se dire dans des formes plus radicales encore :
« C'est un bouleversement si incommensurable, un retranchement si total, une nouveauté si absolue, que cela semble trop puissant pour entrer d'abord dans des yeux familiers. Je ne sais pas, je ne peux pas. Ce vide m'écrase » (Pézard A., 1918, 315).
Ces notations disent la tentative désespérée de résister à ce qui excède les capacités d'appréhension, dans le maintien d'une conscience se posant face à la chose. Mais c'est cet effort lui-même pour continuer à penser l'impensable – le « vide » — qui exténue le sujet.

Parfois, enfin, ce qui est perçu est tellement insoutenable que le regard se déplace ailleurs, s'éloigne, s'évade vers d'autres régions. Ce sont les paysages, si fréquemment décrits dans la correspondance du peintre E.E. Lemercier, paysages dont l'étrange beauté forme un contrepoint avec la « la navrance des spectacles (…) des villages anéantis » (52). Tout se passe comme s'il y avait une scission de l'être, divisé en un moi exposé, menacé et un moi détaché du premier, tentant de regarder les choses, les décors, de façon désintéressée, ou du moins en conservant une certaine sensibilité optique, celle d'avant la barbarie. Ainsi, cet extrait où l'auteur détourne son regard des terres désastrées :
« Aujourd'hui, nous vivons dans le plus intime et délicat paysage de Corot.
De la grange où nous avons établi notre avant-poste, je vois d'abord la route avec les flaques d'eau qu'a laissée la pluie. Ensuite des souches d'arbres, puis, après un pré, une ligne de saules […]. Au fond, quelques maisons se voilent d'une brume légère […] **Qui croirait qu'en tournant la tête, il n'y a plus rien qu'incendie et décombres ! »** (Lemercier E.-E., 1916, 37-38. C'est moi qui souligne).
Chez Genevoix, même tentative de s'abstraire de ce qui fait, pour lui, la matière même de la guerre (la terre, la boue) :
« Sur ce versant, les taillis étalent leur pullulement, dominés par les grands arbres qui se haussent d'un jet au-dessus de cette cohue moutonnante, pour épanouir leur tête au libre espace. Le soleil qui décline épand une nappe de rayons fauves qui font plus rousses les feuilles des hautes branches. Et tandis qu'oppresse ma poitrine l'odeur grasse des bois qui touchent la terre, des bois glauques qui plongent leurs racines à même l'humus noir, mes yeux ne se lassent point, avant que la nuit éteigne les couleurs, de contempler les bois qui touchent le ciel, les bois légers qui frémissent à la lumière et que fait splendides, au crépuscule, ce ruissellement d'or automnal ». (Genevoix M., *Sous Verdun*, 133)
On se défend ici de l'assaut de l'odeur (qui attire dangereusement vers le bas, vers la terre et les morts) par un effort d'élévation, en se concentrant sur la vue, et en orientant ses regards vers le haut, vers un univers lumineux, sans pesanteur.
Notons que dans ces moments où l'attention peut accueillir des impressions la détournant du souci élémentaire de la survie, il y a comme un réenchantement de la langue elle-même, un bonheur à écrire, à préciser la matière de la perception, manifeste dans l'extrait suivant dans la profusion des adjectifs, dans le plaisir des comparaisons, dans l'élan donné au rythme de la phrase :
« J'approchais de nos tranchées […] regardant les ronds de soleil trembler sur la mousse, lorsqu'un son étrange m'a cloué sur place. C'était un chant léger, aérien, transparent comme le ciel d'où ses ondes venaient vibrer jusqu'à nous. Il avait des ailes ce chant ; il planait très haut […]. Il y avait des moments où il semblait s'éloigner, faiblissant, perceptible à peine ; puis il reprenait, plus net, toujours limpide et presque immatériel. Un souffle de vent s'enfla, courut sur les feuillages ; et avec lui volèrent jusqu'à nous, très vite avant de s'être dispersés à l'étendue, quelques tintements bien détachés qui firent battre mon cœur à coups violents : c'étaient les cloches d'un village qui sonnaient. Et **je restai là, immobile, écoutant la chanson des cloches éparses sur ces bois où des hommes s'épiaient les uns les autres, jour et nuit, et cherchaient à s'entretuer**. »(*Sous Verdun,* 134. C'est moi qui souligne)
On songe ici au sociologue Robert Hertz (auteur du célèbre essai « Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort »), tué le 13 avril 1915, qui consacra les derniers mois de sa vie à recueillir, dans les tranchées, les dictons populaires sur les chants des oiseaux :
« Je t'envoie, écrit-il à sa femme un mois avant sa mort, un supplément à ma collection de dictons… J'ai eu particulièrement du plaisir à recueillir les discours des oiseaux […]. Tous ces discours viennent des vieux ; c'est une science traditionnelle qui malheureusement ne se transmet plus.

L'enfant (et l'adulte) s'y exerçaient à reconnaître et à reproduire le rythme et le ton des chants […]. Même mes grands enfants d'ici prennent un plaisir très vif à se rappeler ces 'discours'. […] J'espère compléter mon petit recueil ; il m'a fait passer plus d'un moment agréable au cours de ces longues heures de 'travail de nuit' ou bien **nous a distraits du bruit des obus** dans nos petites huttes à la lisière des bois : c'est peut-être tout leur intérêt. » (Hertz R., 1970, XVI-XVII. C'est moi qui souligne)

Dans les écrits de guerre du peintre Franz Marc, enfin, la tension est permanente entre l'immersion dans une réalité qu'il perçoit avec une rare acuité et le désir de voir ce qu'il appelle l'esprit des choses, ce qui se trouverait « derrière elles », « derrière la guerre », et qui permettrait de s'en abstraire :
« les 'événements' bouchent mon horizon. On ne parvient pas à surmonter l''action' pour voir l'esprit des choses. En tout cas, la guerre ne fait pas de moi un naturaliste, au contraire, je sens l'esprit qui plane si fortement au-dessus des batailles, l'esprit omniprésent derrière chaque balle tirée, que le réel, le matériel, disparaît tout à fait. Les batailles, les blessures, tous les mouvements produisent un tel effet […] d'irréalité, comme s'ils signifiaient tout autre chose que ce que disent leurs noms. » (Franz M., 1920, 15-16)
Ses aphorismes de guerre décrivent avec plus de précision encore cet effort d'abstraction :
« Dès les premiers instants de la guerre, l'ensemble de mes réflexions s'était concentré sur la tentative d'isoler du vacarme déferlant l'esprit du moment. Je me bouchai les oreilles et cherchai à voir par derrière le fantôme de la guerre. Tous les signes de la guerre luttèrent contre moi. Son visage m'aveuglait quel que fût l'endroit où je regardai. Le penseur fuit le visage des choses, puisqu'elles ne sont jamais ce qu'elles paraissent être. » (Marc F., 1978, 14)[2]

Écrire sa défaillance

Malgré le voile qui, devant l'excès de sensations, peur ou effroi, se fait devant la conscience, malgré les constantes chutes hors de soi (sous les bombardements d'une violence inouïe, dans les assauts des tranchées ennemies, dont peu reviennent vivants, enfin dans les visions insoutenables de masses de corps suppliciés), le témoin ne renonce pas à écrire : « j'ai noté, écrit Roland Dorgelès, mes impressions d'objet vivant qu'on va broyer, de bête qui tremble, de cible humaine » (Dorgelès R., 1949, 21).
Il cherche au contraire, pour ne pas être séparé de soi, à rester au plus près de cette expérience du choc et de l'étrangeté, de la paralysie de la pensée. Ainsi, cet effort, dans le texte suivant d'André Masson, pour définir l'épreuve la plus commune du soldat et la moins facile à tenir sous la dépendance de la parole, celle de la peur. De fait, peu de combattants osent (ou peuvent) parler de la peur[3], qui touche au plus profond, au « plus secret » (Genevoix M., *Les Eparges*, 533) d'eux-mêmes.

« Le rideau de fond du 'théâtre de la guerre', c'est la peur.
À l'approche de la ligne de feu, souveraine, elle apparaît.
Les visages deviennent gris – de la couleur de la cendre.
La lueur des tirs déjà annoncée au loin se précise. Plus un seul mot (sauf les ordres) n'est prononcé.

[2] On pourrait tenter ici un rapprochement, certes inattendu, avec E. Jünger. Jünger ne cherche pas à voir « l'esprit des choses », que la guerre nous masquerait, mais voit dans la guerre non sa barbarie mais la fermentation d'une vie nouvelle. Dans *Le boqueteau 125*, sa pensée s'échappe ainsi constamment du présent.

[3] Wilfred R. Bion dit ainsi l'impossibilité d'avouer sa peur « sans être coupable de répandre l'inquiétude et le découragement », si bien que « l'on se sentait totalement seul en compagnie d'une foule de robots dépourvus de pensées, de machines dépourvues d'humanité. La solitude était intense ». Le seul dépositaire possible de cette peur est le carnet, à savoir un double de soi-même. (213)

Une odeur : 'l'air est plein d'un terrible alcool' n'est pas seulement une image, c'est une sensation éprouvée par tous : odeur presque enivrante, composée de pestilence marécageuse, de putréfaction, et de salpêtre (la poudre).
Cet effroi originel et unanime, il faut le maîtriser, et, dans la plupart des cas, l'immémorial 'baptême du feu' doit suffire. Mais dans cette grande peur jugulée se greffent des peurs individuelles – brèves et presque toujours maîtrisées elles aussi.
Le sentiment de panique dont l'origine est souvent si difficile à définir… » (Masson A., 1974, 65).

Si Masson choisit ici le mode impersonnel (comme pour s'abstraire de soi afin de mieux descendre en soi), la plus grande part des témoignages sont écrits à la première personne. D'où des effets troublants de non coïncidence entre le « je » de l'énoncé (un « je » évanoui ou hébété) et le « je » de l'énonciation, ce dernier s'érigeant en observateur de sa propre défaillance, dérobade ou dissolution.[4]
Tout se passe comme si l'on fabriquait, dans l'écriture, une sorte de jumeau qui serait son propre témoin, dont les capacités d'observation et de jugement seraient restées intactes. Ainsi ce bref compte rendu de la panique lors d'un bombardement chez Elie Faure :
« Tous crient, hurlent, battent des mains et agitent leur casque. Je fais comme eux. Je suis fou. »
Ou encore, le témoignage de Genevoix :
« J'armai mon revolver et continuai à avancer. Mais au lieu de marcher sans hâte, dans une complète possession de moi, je fonçai droit, d'un élan aveugle et fou. » (Genevoix M., *Sous Verdun*, 141).
Le mot « fou » cherche ici à dire à la fois le même que soi, et l'autre que soi.

Notons que ce sont également les moments de vacuité (dans l'attente, dans l'ennui), où le « je » devient apathique, anesthésié, comme mort, qui tentent d'être ressaisis dans l'écriture :
« Tout est vide. Je ne peux pas sentir autre chose, exprimer autre chose que cela. Tout ce qui emplit le monde, d'ordinaire, ce flux de sensations, de pensées et de souvenirs que charrie chaque seconde du temps, il n'y a plus rien, rien. Même pas la sensation creuse de l'attente ; ni l'angoisse, ni le désir obscur de ce qui pourrait advenir. Tout est insignifiant, n'existe plus : le monde est vide. » (Genevoix M., *Les Eparges*, 557)
Le « je » ne semble parfois plus pouvoir s'approcher que par la négation (au point que son discours peut rappeler, avec certes des différences importantes, ceux des malades atteints du délire des négations, convaincus qu'ils n'ont plus d'organes ou qu'ils sont morts)[5] : « Je ne sens même plus ma fatigue ; je ne redoute plus rien […]. Nulle violence ne me soulève, nulle houle de chagrin, nul sursaut d'indignation virile. […] Une froideur dure, une indifférence desséchée, pareille à une contracture de l'âme […]. Tout cela n'a pas de sens », écrit Genevoix, qui se demande comment il est parvenu à cet état de « fantôme lucide » (Genevoix M., *Les Eparges*, 596).

L'état d'hébétude, qui empêche d'écrire et de penser, est ainsi paradoxalement longuement décrit :
« Les jours me paraissent interminables et l'ensemble des jours s'enfuit sans que l'on sache comment. […]. Le mouvement me distrait […] et dès qu'il cesse et que je me retrouve avec moi-même, je m'abrutis dans le rêve. Je pense vaguement à cent choses à la fois et il me semble qu'elles m'intéressent à peine. Vous écrire ? J'essaye, et avant de commencer je me sens tout à coup comme découragé. Pourquoi ? Les longs crépuscules surtout sont perfides. On dirait que ma vie s'en va petit à petit avec la lumière. Je rentre, je me couche. J'ai l'impression de vivre des journées vides, fades et stériles. Le ciel est gris, il ne fait ni chaud ni froid. Je déteste ce temps sans caractère, qui a l'air de se désintéresser de tout. » (Fauconnier H., 1998, 174-175).

---

[4] Voir à ce propos Jenny L., 1997.
[5] À titre d'exemple, ces deux malades :
« elle a un trou entre les épaules, elle ne sent plus la nourriture descendre, cela tombe comme dans un puits. D'ailleurs elle n'a plus ses tripes. Il lui manque aussi un bout de fondement, elle n'a plus de cœur, plus d'ongle, plus de luette, plus d'amygdales » (178)
« Vous savez bien que je suis mort, que je suis noyé […]… ; ce n'est pas moi qui vous parle, c'est vous-même qui parlez en moi, je ne suis plus rien, je n'existe pas. » (194).
Cacho J., 1993.

L'impossible coïncidence du « je » de l'énoncé et du « je » de l'énonciation lorsque sont décrits les moments d'absence à soi, d'obscurcissement de la conscience, fait écho aux fréquentes expériences de dédoublement, voire de dépersonnalisation, où le soldat ne se reconnaît plus dans ses conduites, ses émotions, qui lui paraissent étrangères, et où, se sentant scindé entre un moi observant et un moi observé, il a le sentiment de ne plus être lui-même. Ainsi, chez Genevoix, ce passage où semblent se perdre non seulement le sentiment de soi mais aussi le sens du réel, de sa familiarité :
« Je ne réfléchis pas ; je n'éprouve rien. Seulement, je ne sens plus la fatigue fiévreuse des premiers jours. J'entends la fusillade tout près, des éclatements d'obus encore lointains. Je regarde, avec une curiosité presque détachée, les lignes de mitrailleurs bleues et rouges, qui avancent, avancent, comme collées au sol. Autour de moi, les avoines s'inclinent à peine sous la poussée d'un vent tiède et léger. Je me répète, avec une espèce de fierté : 'J'y suis ! J'y suis !' Et je m'étonne de voir les choses telles que je les vois d'ordinaire, d'entendre des coups de fusil qui ne sont que des coups de fusil. Il me semble, pourtant, que mon corps n'est plus le même, que je devrais éprouver des sensations autres, à travers d'autres organes. » (Genevoix M., *Sous Verdun*, 30).
Ou encore, cette sensation d'une séparation entre soi et son corps :
« Je suis dans cet état étrange qui fut le mien, pour la première fois, à Sommaisnes. Mes jambes se meuvent toutes seules, je me laisse marcher, sans réflexion, seulement avec la conscience de cette allégresse toute-puissante qui me ravit à moi-même et fait que je me regarde agir. » (Genevoix M., *Sous Verdun*, 39)
Dans une page du témoignage d'Elie Faure, enfin, s'entremêlent de façon troublante les « je vois » et les « je me vois », comme si l'auteur pouvait être à la fois immergé dans l'événement, et détaché de lui-même, s'observant comme s'il s'agissait d'un autre[6] :
« **Je vois** les conducteurs, le dos plié, disparaître dans la fumée, reparaître, ou bien un vide, là où étaient des fourragères et des hommes […]. **Me voici**, à plat ventre ou blotti au fond d'un trou d'obus sous le souffle violent qui vient, me relevant, me prosternant, essayant de calmer mon cœur précipité, me persuadant qu'il faut franchir la route à l'endroit même où la dernière salve a soulevé la terre (…). Je cours. J'y suis, dans la fumée bleuâtre qui sent l'acier chaud. Entre les deux talus à pic qu'il faut descendre et remonter […] un homme en deux morceaux. Je saute […]. Je remonte l'autre talus […]. Une autre salve arrive, je plonge, je me relève, je vole. Je saute dans un boyau, titubant de fatigue, d'anxiété, d'allégresse. […] **Je me vois** dans la plaine en feu, où des dépôts de poudre brûlent […]. Derrière moi, tout d'un coup des percutants tombent. » (Faure E., 1917, 124-125). C'est moi qui souligne).
Quelques lignes plus loin, l'auteur note :
« Toujours, quand un souffle m'a jeté à terre, sur le ventre, je songe, après l'éclatement, à me tourner sur le côté droit pour préserver le cœur, à allonger le bras pour défendre le thorax, à replier les jambes pour offrir moins de surface aux éclats qui pleuvent. Tout cela objectif, impersonnel, **comme s'il s'agissait d'un autre**. » (Faure E., 1917, 135. C'est moi qui souligne).
On atteint ici paradoxalement une forme d'impersonnalité, qui a sans doute des fins défensives, de protection du psychisme, mais qui objective la présence à l'événement.

L'inscription dans l'écriture permet au témoin de maîtriser son trouble, de parer précisément à cette perte du sentiment ou de la conscience de soi. Évoquant les paroles d'un blessé qui a été soumis à un choc violent, Genevoix écrit : « Il a besoin de dire la chose tout de suite, comme pour mieux en prendre conscience. » (Genevoix M., *Nuits de guerre*, 191)
Il y a dans ces textes un effort permanent pour, par l'usage des mots, opérer sur la substance du soi, créer, dans l'écriture, un mouvement où le sujet puisse se redonner consistance. Cet effort se marque, par exemple, dans l'extrait suivant de *L'Homme foudroyé* de Blaise Cendrars, par l'inscription répétitive d'un « j'ai vu », augmentée de la tournure d'insistance « de mes yeux » :
« Van Lees devait subir la mort la plus effroyable qu'il m'ait été donné d'observer sur un champ de bataille. En effet, comme nous partions à l'assaut, il fut emporté par un obus et j'ai vu, j'ai vu de mes yeux qui le suivaient en l'air, j'ai vu ce beau légionnaire être violé, fripé, sucé, et j'ai vu son pantalon

[6] Notons l'ambiguïté de ces « je me vois », dont on ne sait s'ils sont le fait d'une remémoration (l'auteur « se » voit sur l'écran de sa mémoire, comme on peut se voir dans un rêve) ou s'ils se réfèrent à une expérience explicite de dédoublement.

ensanglanté retomber *vide* sur le sol, alors que l'épouvantable cri de douleur que poussait cet homme assassiné en l'air […] retentissait plus formidable que l'explosion même de l'obus, et j'ai entendu ce cri qui durait encore alors que le corps volatilisé depuis un bon moment n'existait déjà plus. » (55). Incertain, le « je » peut se renforcer en un « moi », comme s'il fallait s'étendre pour englober la chose (le « ça » de la guerre) : « J'ai vécu ça, moi ». Notons ici que le redoublement de la première personne crée un effet ambigu : dans le même temps où il consolide le « je », le « moi » trahit sa fragilité, dit l'effort du sujet pour lutter contre la menace de son propre anéantissement. La suite du texte de Genevoix confirme ce souci : « Et me voici moi, toujours ». Le « moi » qui a « vécu » le choc prétend être le même qui parle à présent, être en quelque sorte resté intact, inchangé. L'activité n'est plus perçue comme étrangère au sujet, et l'écriture vient parer ici à la menace de la perte du sentiment de sa continuité, voire de son identité, j'y reviendrai.

L'écriture déborde ici les fonctions qu'on lui assigne habituellement — « la tendance à prendre des notes ne peut que favoriser le besoin d'observer, surtout dans ce milieu de guerre si étrange et tel qu'il n'existera que pendant quelques années », note Jünger (Jünger E., 1932, 69).—, fonctions que décrit si bien Kafka dans son *Journal* :

« Étrange et mystérieuse consolation que donne l'écriture, dangereuse peut-être, peut-être salvatrice : elle permet d'échapper à la mortelle alternance action-observation, action-observation, en créant une forme supérieure d'observation, une observation, non point plus précise, mais faite de plus haut »[7].

Écrire sur ces événements, en effet, c'est à la fois se remémorer, se revoir et donc éprouver la bienfaisante séparation d'avec l'individu exposé que l'on fut, mais aussi raviver ou rééprouver, voire mieux éprouver, l'impossibilité qui a saisi l'individu, au moment crucial et invivable, de coïncider avec lui-même. Ainsi, cet extrait du témoignage de Masson, significativement intitulé « épisode quasi somnanbulesque » :

« Souvenir (après l'incident), d'avoir involontairement suivi un détachement de mitrailleurs allant se poster plus loin – Je revois le dos et l'arme du dernier. Puis le noir. Marche en plein sommeil et le brusque réveil, seul, planté comme un pieu, sans fusil, devant ce que je suppose être les lignes allemandes. Confirmation de mon existence, du lieu où je devrais être, de mon absence d'armes, de la crainte d'être un déserteur sans le vouloir : tout cela en quelques secondes, et la fuite à perdre haleine vers nulle part, mon arrêt brusque devant les baïonnettes françaises hérissant un parapet » (Masson A., 1974, 67).

Comme le note Claude Mouchard dans une étude sur Chalamov se référant à une autre expérience extrême, celle des camps soviétiques, certaines impressions vécues dans une quasi absence ne semblent pouvoir réaffluer que sous l'effet de l'écriture. L'auteur cite, à ce propos, une réflexion frappante de Valéry : « la mémoire est utilisée bien souvent à percevoir pour la première fois des événements si brefs que la perception directe en a été quasi nulle ou inutilisable. » Assimilée au travail de la remémoration, l'écriture permet de vivre un événement passé (mais oublié ou « forclos ») comme actuel, comme si on le vivait, en effet, pour la première fois. Lorsque l'un de ses compagnons d'armes lui rappelle la façon dont il s'est conduit deux nuits auparavant, A. Pézard écrit ainsi :

« Je ne m'en souvenais plus du tout, de cette intervention bruyante. Je ne savais plus rien, je trouvais mon calme stupide et indifférent, je m'en voulais d'être resté si paisible après de telles heures ; je m'apercevais que tout le temps, même sous le feu, en secouant et en excitant les hommes, j'étais demeuré un peu lointain, froid pour mon compte comme un témoin curieux. Et tout d'un coup, en entendant parler de moi, qui ne me rappelais rien de moi, je me suis mis à larmoyer nerveusement. » (Pézard A., 1918, 107).

Notons que si l'écriture permet au témoin de retrouver son intégrité, de pacifier l'étranger qu'il sent porter en lui, et de faire retour à ce qu'on pourrait appeler un « état personnalisé » en réduisant la distance de soi à soi, elle reste un exercice périlleux. Moins parce qu'elle a un

[7] Cité par David C. , 1997, 14.

effet de reviviscence, de réactualisation, de l'épreuve douloureuse[8], que par le danger, en état de guerre, de continuer à penser. Sur le témoin-écrivain s'exerce en effet une double contrainte : lutter contre la destruction de la pensée **et** éviter de penser : « Il faudrait constamment ne pas chercher à comprendre […], cela est mauvais pour l'action, quand l'action c'est la guerre ». La pensée, qui conduit au désespoir ou à la révolte, est en effet une menace pour la survie : « ceux qui souffrent en réfléchissant, qui ne se résignent pas […] seront éliminés » (Pézard A., 1918, 214-277).
Aussi la tentation est-elle grande de s'engourdir, de ne plus penser. « Pourquoi me mettrais-je à penser ? » se demande Pézard, dont le texte ne cesse de tisser le souci de la vigilance et le désir permanent de fuguer dans le sommeil :
« je ne veux penser à rien, je ne veux pas reprendre conscience. On verra demain. » (Pézard A., 1918, 121)
Et ce sont ces bienfaisantes chutes dans le sommeil qui forment, dans le carnet de guerre de cet auteur, les principales césures du récit. Ne plus penser aboutit en effet au silence de l'écriture. Ce sont les blancs du témoignage de Pézard – les ellipses du sommeil —. C'est parfois, plus radicalement, la tentation de l'abandon du carnet :
« J'ai du mal, à présent, à continuer le carnet de route que j'avais commencé aux premiers temps de cette guerre immobile, en reprenant les notes hâtives que j'avais prises au jour le jour, en essayant — avec quel enthousiasme ! — de leur donner chaleur et vie. Je suis dans un de ces moments où l'on ne fait plus d'effort pour réfléchir, pas même pour voir. C'est une espèce d'abrutissement volontaire auquel on se condamne lâchement » (Genevoix M., *Les Eparges*, 505).

Cependant, l'écriture, la pensée restent généralement intensément investies, comme les dernières preuves de l'existence de soi[9]. Dans un moment précédant juste le sommeil, l'oubli de soi –
« Dormir… On peut dormir en refermant les yeux sur tout ce qu'on a été, sur tout ce qu'on se sent être encore, de toutes ses forces » (Genevoix M., *Les Eparges*, 548) —, Genevoix fait ainsi ces derniers gestes :
« Je prends un crayon dans ma poche, quelques feuillets dans mon liseur, et j'écris.
Peu de mots ; très peu ; rien que les mots nécessaires, ceux qu'il faut que j'aie écrits, quoi qu'il doive arriver demain. Je pense aux paroles que j'écris comme si je les prononçais. Je ne pense pas à demain : je suis seulement moi-même, de toutes mes forces. » (Genevoix M., *Les Eparges*, 547-548)
L'écriture n'est pas ici un simple exutoire[10]. S'il est certains soirs où, pour reprendre toujours les mots de Genevoix, les pensées « se bousculent et font mal », et où l'on souhaite les sortir de soi « une à une », ce n'est pas pour les expulser, s'en délivrer, mais pour « les regarder bien en face. » (Genevoix M., *Les Eparges*, 532)

Observer ses transformations intimes

[8] « Il y a du danger pour moi à traduire ça par des paroles : j'ai peur qu'alors cela ne s'enfle gigantesquement et qu'il ne soit plus possible d'en être le maître », Remarque E.R., 1928, 166. Ou Jean Guéhenno : « Me voici retombé dans ces histoires de sang… Je ne supporte pas d'y penser longtemps. Je suis dans un terrible et impossible sujet » (84).
[9] Elles n'ont évidemment pas cette unique fonction. L'étude des correspondances de guerre fait apparaître d'autres enjeux. Voir, à ce propos, Trevisan C., 2003b.
[10] Elle peut certes l'être. « Je me hâte de penser pour me hâter d'écrire, jamais je n'ai si pleinement senti qu'on écrit pour se soulager, pour vider son trop plein de vie, et non pour communiquer aux autres ce qu'on sent », écrit Elie Faure (144).
Ou encore, Maurice Genevoix : « Je sais que Le Labousse a écrit d'un élan un long récit fiévreux, heurté, l'écrasement d'un poste de secours, au village, par un gros obus de rupture. Je l'ai lu : c'est une sorte de cri trop longtemps contenu ? Maintenant qu'il l'a poussé, Le Labousse semble revivre », *Les Eparges*, 616.

L'écriture permet également de tenir un registre des états de son âme, d'observer ses transformations intimes, afin de ne pas être séparé de soi-même, même si l'on ne cesse de prendre la mesure de sa propre étrangeté grandissante, dans cette guerre définie par Jünger lui-même comme « une catastrophe dont personne n'était le maître et qui bouleversait chacun […] au plus intime de lui-même qu'il le voulût ou non. » (Jünger E., 1932, 9). Dans les textes se mêlent ainsi la conscience d'une profonde altération de son être et la tentative de lier, relier, ses différents états.

Cette attention à ne pas perdre le contact avec soi, à ne pas perdre le fil, pourrait-on dire, est manifeste dans le souci de tenir un carnet au jour le jour, parfois heure par heure ou d'écrire une lettre (parfois plusieurs) chaque jour. « Tu peux suivre par mes lettres mes différents états durant ces dix-neuf mois de campagne » écrit ainsi F. Léger à son ami Louis Poughon (53). C'est en effet d'abord dans un certain rapport au temps – dont il ne faut pas laisser se déchirer la trame, comme en témoigne notamment l'attention à réparer, après-coup, des oublis, à combler des lacunes —, dans un certain rapport à la mémoire que se réassure la continuité de la personne, toujours menacée de se disperser et de se désagréger en sensations isolées, dans une série de présents dissociés. Avant de monter une nouvelle fois en ligne, Genevoix note ainsi :

« Je me suis battu autrefois : j'étais à Rembercourt, à Sommaisnes. Je me rappelle les grands bois de Septsarges emplis de soleil lourd et d'ombre, les obus qui fracassaient les arbres […] …Ce sont de lointains souvenirs, fragmentaires, détachés de moi ; autant que cette pierre des Eparges contre laquelle vient de buter mon pied. Encore puis-je ramasser cette pierre, en sentir sous mes doigts la rudesse, froide et mouillée de boue jaunâtre. Je ne suis plus cet homme aux jambes lourdes qui marche lentement sur la pente, d'un pas qui s'enfonce et fatigue dans l'épaisseur gluante de la boue. Je ne me rappelle plus qui j'étais il y a seulement une heure ; je ne sais pas qui je serai dans une heure. » (Genevoix M. *Les Eparges*, 552)

Ce présent altère la possibilité de s'inscrire dans une temporalité, et de ressaisir l'expérience comme une étape dans un devenir[11] :

« Voilà quatre heures que nous sommes bombardés. (…) Pour peu qu'on cesse de bavarder, on ne se retrouve plus dans sa cervelle. On ne s'étonne même plus de ces conditions de vie artificielles, à peu près injustifiables, qui ne ressemblent à rien de notre vie et de nos pensées d'autrefois ; que rien sur terre ne pouvait faire attendre. Nous ne faisons rien, ici ; au milieu d'un désordre inguérissable, nous attendons sans rien pouvoir, sans rien imaginer, sans rien espérer, la fin de quelque chose que l'on nous a dit d'endurer ! Nous sommes là, voilà tout. Nous *sommes*, tout court, sans heure et sans lieu humains. » (Pézard A., 1918, 293)

Englué dans le présent — « Nous sommes inertes ; nous vivons juste assez pour durer. Nous ne prévoyons plus ; nous ne nous souvenons plus » (*Les Eparges*, 635) —, le soldat ne peut ni se projeter dans l'avenir, ni retrouver ses assises dans la remémoration du passé, le monde antérieur à la fracture de la guerre étant devenu quasiment inaccessible :

« J'essaie de réatteindre d'anciens souvenirs, les images d'autres printemps qui me remplirent, naguère, d'une folie enivrée. Il me semble que je soulève des voiles lourds, lourds, une espèce de chape aux plis de plomb, et quand j'arrive à ce passé dont j'espérais je ne sais quel encouragement, quelle émotion renouvelée, c'est comme si je feuilletais un catalogue glacé, un herbier, si tu veux, dont les plantes n'ont plus ni couleur ni parfum. L'huile pesante de l'ennui élargit sa tache jusqu'au fond des temps. Ce que j'ai été, après ce que je suis, tombe au morne puits sans fond » (Boasson M., 1926, 312).

Surtout, le combattant a le sentiment d'être peu à peu retranché de l'humanité, confiant à l'écriture cette désagrégation :

[11] C'est ce que tentent néanmoins certains auteurs, tel Jünger, qui s'efforce de donner un sens à la guerre : révélation d'une réalité surhumaine et avènement de temps et d'hommes nouveaux.

« Je suis changé terriblement. Je voudrais ne rien te dire de l'horrible lassitude que la guerre a engendrée en moi, mais tu m'y forces. Je suis comme écrasé, comme diminué […] je suis pauvre et nu… […] à force d'émotions démesurées, d'expériences disproportionnées à la résistance humaine […] quelque chose se détraque […] une déchéance générale… […] Je suis un homme aplati ». (Boasson M., 1926, 127-128)

Et, ces mots d'un autre combattant, s'adressant en 1917 à sa jeune fiancée :

« C'est effrayant de dépendre autant que cela du milieu où l'on est. Mady, ce n'est pas un être humain que tu vas épouser. […] je suis tantôt une bête, tantôt une plante, tantôt un minéral, jamais un être humain » (Fauconnier H., 234)[12].

Ces deux derniers exemples sont extraits de lettres, l'adresse à un autre resté, à l'arrière, intact et préservé, permettant, malgré le contenu de la lettre, d'éphémères et fragiles retrouvailles avec d'anciens aspects de soi. Ces retrouvailles n'impliquent pas un déni de la nouvelle identité. Se sentant chuter hors de l'humain, désespérant parfois de pouvoir redevenir un homme[13], le soldat tente, dans son écriture, de décrire au plus près l'ébranlement de son sentiment d'identité, aussi douloureux et déroutant soit-il. Blaise Cendrars convoque ainsi, pour décrire ces métamorphoses, les métaphores à la fois de la souillure, de la blessure et de la maladie, condensation se résolvant dans l'image d'un repli définitif du visage :

« en moins de trois mois, les premières horreurs de la guerre avaient déjà marqué nombre d'adolescents de flétrissures pires que des plaies béantes ou que des cicatrices, et j'avais vu plus d'un visage parmi mes jeunes camarades se fermer comme un masque sur un intolérable, un douloureux secret (je n'avais d'ailleurs qu'à m'interroger moi-même pour savoir que mon cœur n'était plus qu'un petit tas de cendres sous lequel deux, trois braises couvaient qui allaient se consumant tout en me faisant un mal mortel). »[14]

L'atteinte au sentiment d'identité se marque dans des troubles de la reconnaissance de soi :

« Nous ne nous reconnaissons plus » est un leitmotiv des témoignages :

« Je regarde […]. C'est nous, nous, nous, cela ! » (Pézard A., 1918, 106).

Cependant, loin de se dissocier, d'expulser hors de soi sa part entamée par la guerre – sous la forme d'un « ce n'est pas moi qui ai fait, subi, cela »[15] — , le témoin tente, par de fréquents

---

[12] On songe ici à la réponse que fait Kafka à une lettre de son éditeur lui reprochant le caractère pénible du récit de *La Métamorphose* (publié pendant la guerre, en 1915) :

« Votre critique de ce caractère pénible rejoint tout à fait ma propre opinion […]. J'ajouterai simplement que mon écrit n'est pas le seul à être pénible ; en général toute l'époque où nous vivons et le temps que j'ai vécu en particulier étaient également très pénibles », cité dans *La métamorphose et autres récits*, 213.

[13] « Pitié pour nos soldats qui sont morts ! Pitié pour nous vivants qui étions près d'eux, pour nous qui nous battrons demain, nous qui mourrons, qui souffrirons dans nos chairs mutiles ! Pitié pour nous, forçats de guerre qui *n'avions pas voulu cela*, pour nous qui étions des hommes et qui désespérons de jamais le redevenir ! », Genevoix M., *La Boue*, 468.

Voir, à ce sujet, Trevisan C., 2001, notamment le chapitre « Le Survivant ».

[14] Cité par Cendrars M., 1985, 412.

[15] On sait combien il est, par exemple, difficile d'avouer qu'on a tué. Il faudra ainsi attendre 1949 pour que Genevoix rétablisse un épisode qu'il avait censuré dans une réimpression de *Sous Verdun*, épisode où il dit, assez brutalement, avoir abattu trois fantassins allemands : « à chacun, […] j'ai tiré une balle de revolver dans la tête ou dans le dos. Ils se sont effondrés avec le même cri étranglé. ». Genevoix annote ce passage de la façon suivante : « ç'a été la première occasion […] où j'ai senti en tant que telles la présence et la vie des hommes sur qui je tirais. Heureusement, ces occasions étaient rares : et lorsqu'elles survenaient, elles n'admettaient guère qu'un réflexe à défaut de retour sur soi-même : il s'agissait de tuer ou d'être tué. Lors d'une réimpression de ce livre j'avais supprimé ce passage : c'est une indication quant à ces « retours sur soi-même » qui devaient fatalement se produire. Je le rétablis aujourd'hui, tenant pour un manque d'honnêteté l'omission volontaire d'un des épisodes de guerre qui m'ont le plus profondément secoué et qui ont marqué ma mémoire d'une empreinte jamais effacée », (44).

autoportraits, aussi inquiétants, blessants soient-ils (en ce qu'ils portent atteinte à l'image de soi), d'assumer sa nouvelle identité. Cet effort passe, chez Genevoix, par un travail très précis, entêté, sur le motif de la boue – le livre III de *Ceux de 14* est, du reste, intitulé « La Boue » — L'ébranlement de l'identité intime se dit en effet ici sous la forme de la transformation de soi en un être de boue :

« Un artilleur m'a croisé. En me saluant, il m'a regardé, comme s'il n'eût pas vu déjà tous mes frères descendus des Eparges. Mais j'étais seul sur le chemin, et la boue dont j'étais vêtu, toute la boue des Eparges ne se cramponnait plus qu'à moi.

Je n'ai compris cela que longtemps après, lorsque j'ai revu comme en songe l'expression qu'avait eue les yeux de l'artilleur. » (Genevoix M., *Les Eparges*, 505)

Cette boue devient le signe distinctif de la nouvelle identité :

« Mes vêtements englués de boue, les bandes molletières qui broient mes jambes, mes chaussures brûlées et raidies, les courroies de mon équipement, est-ce que tout cela maintenant ne fait pas partie de ma souffrance ? Cela colle à moi. » (*Sous Verdun*, 73)

L'écriture cherche ici à matérialiser, donner une forme à cet autre qu'on porte en soi. L'affrontement à l'atteinte au sentiment de soi passe enfin par de fréquents retours sur son apathie, son incompréhensible insensibilité face à la « mort des autres », pour reprendre un titre de Guéhenno. « C'est la première fois que je vois un cadavre, écrit A. Pézard. Je trouve mon calme affreux. » (Pézard A., 1918, 65) L'auto-observation permet ici une paradoxale reviviscence de la vie émotive, et de retrouver des affects « normaux », ceux de l'humanité commune.

Faire le deuil de soi-même

Permettant une ressaisie du moi par lui-même, le témoignage de guerre peut être lu comme l'expression d'un « souci de soi », jusque dans les formes-limites que sont ces textes si singuliers où, dans l'imminence de la mort, le combattant fait en quelque sorte le deuil de soi-même[16]. Il ne s'agit pas ici de tenir le registre des modifications de son être intime, mais de fixer une image de soi, proposer un dernier autoportrait. Ces écrits ultimes, testamentaires, prennent la plupart du temps, en 14, la forme d'une « dernière lettre », dernier message envoyé à l'arrière – à ses proches — par celui qui va mourir. Dans ces lettres, l'auteur rappelle les liens qui l'ont constitué, de quoi son existence a été faite, et tente de donner un sens à sa mort[17] : « Je m'en vais pour la plus belle cause : pour qu'en France on ait encore le droit d'aimer » écrit un soldat tombé le 16 juin 1915 (la lettre est datée du 14 juin). « Je te demande, écrit un autre soldat, de vivre pour élever mon fils en homme de cœur et donne-lui une instruction assez forte […]. Et surtout tu lui diras, quand il sera grand, que son père est mort pour lui ou tout au moins pour une cause qui doit lui servir à lui et à toutes les générations à venir. » (*La dernière lettre écrite par des soldats français tombés au champ d'honneur*, 1922, 30)

Notons que cette mort peut être perçue de façon très concrète, certains combattants indiquant le lieu où ils souhaiteraient être enterrés :

« Je laisse ma femme libre de disposer de mon corps comme elle l'entendra. J'aurais voulu reposer parmi mes hommes, mais je n'ose lui demander ce dernier sacrifice et la laisse libre de me faire inhumer à Reims dans notre caveau. » (*La dernière lettre écrite par des soldats français tombés au champ d'honneur*, 1922, 36)

Ou, cette autre lettre :

---

[16] Voir Trevisan C. , 2003b.

[17] Je me suis appuyée, pour l'étude de ce corpus de dernières lettres, sur l'analyse que fait Michel Borwicz d'autres « écrits ultimes », ceux des condamnés à mort sous l'occupation nazie.

« Je tiendrai à ce que mon corps ou les débris de mon corps soit transportés dans le petit cimetière de Jardres, près de ceux qui me furent chers, et que l'on dépose sur ma tombe les fleurs que je préfère. Mais je tomberai peut-être entre les lignes, où les rats et les corbeaux se disputeront mes dépouilles, alors je serai enfoui dans la fosse commune. » (*La dernière lettre écrite par des soldats français tombés au champ d'honneur*, 1922, 51)

La lettre joue le rôle d'un passage, d'une transition, entre l'état de vivant et celui de souvenir : « Je veux que l'on pense quelquefois à moi comme l'on pense à un ami qui voulait vivre et qui maudit cette guerre qui m'a fauché avant de connaître la vie, en pleine santé et en pleine force. » (*La dernière lettre écrite par des soldats français tombés au champ d'honneur*, 1922, 51)

La dernière lettre conduit à assimiler le travail de l'écriture à ce que Michel de M'uzan appelle le « travail du trépas », travail psychique que doit accomplir celui qui va mourir. De M'uzan note que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, alors que les liens qui attachent le mourant aux autres sont sur le point de se défaire, le futur mort surinvestit ces liens, et ses objets d'amour « car ceux-ci sont indispensables à son dernier effort pour assimiler tout ce qui n'a pu l'être […] comme s'il tentait de se mettre complètement au monde avant de disparaître. » (185)

Moins spectaculaires mais plus troublantes que ces dernières lettres sont les correspondances où l'auteur habitue peu à peu l'autre à le percevoir comme un fantôme, comme un souvenir, le spectacle permanent de la mort du semblable contraignant à se considérer soi-même comme déjà mort. « Je voudrais que songeant à moi, vous évoquiez ces gens qui avaient tout quitté, que leurs proches ne connaissaient plus qu'en souvenir, et dont ils disaient : « Nous avons un frère qui, voici bien des années, s'est retiré du monde, nous ne savons ce qu'il est devenu » écrit Eugène-Emmanuel Lemercier à sa mère en janvier 1915 (106). Le 11 février de la même année, dans l'imminence de l'attaque, il écrit :

« Laissez toute espérance humaine. Cherchez autre chose […]. Pour moi, je ne me sens pas digne ces jours-ci d'être autre chose qu'un souvenir. J'ai tenté de ramasser des fleurs dans la boue. Gardez-les en souvenir de moi. » (128)

Il meurt le 6 avril 1915, écrivant le même jour une dernière lettre :

« Chère mère bien-aimée, à midi, nous voici sur l'extrême position d'attente. Je t'envoie tout mon amour. Quoi qu'il arrive, la vie aura eu de la beauté. » (164)

Il s'agit ici non seulement de conjurer la menace d'une mort solitaire – le sujet s'assiste lui-même virtuellement dans son agonie, veille sur lui-même comme sur un autre —, mais aussi, en quelque sorte, de pouvoir être soi jusque dans la mort. On songe ici à Rilke : « O Seigneur, fais à chacun le don de sa propre mort »[18].

Lecteur de soi-même

Si la fabrique d'un jumeau témoin de soi dans l'écriture permet d'éprouver, comme on l'a vu plus haut, l'apaisante séparation d'avec l'être que l'on est ou que l'on fut — exposé, menacé, hébété[19] —, l'écrit constitue aussi un abri où s'héberger, une sorte de coffret où se déposeraient les archives du moi[20]. Il s'agit non seulement de fixer des pensées, des impressions, mouvantes, éphémères, inédites

[18] Ce vers est cité par Jean Améry dans *Par-delà le crime et le châtiment*, dans un passage où l'auteur dit combien – à la différence de ce qu'ont pu vivre les combattants de la Grande Guerre – il était impossible, pour le déporté des camps d'extermination nazis, de donner un quelconque sens à sa mort – et encore moins, d'en avoir une « approche esthétique ». « Pour le dire de manière concise et banale, écrit-il, ce qui préoccupait l'homme d'esprit exactement comme son camarade non intellectuel, ce n'était pas la mort, mais *la manière de mourir* ; ainsi tout le problème se ramenait-il à quelques considérations extrêmement concrètes », (44).

[19] « Ce sera une belle chose, écrit E. Jünger, que de feuilleter tous mes souvenirs dans le calme d'une de ces heures paisibles que nous ne pouvons même plus imaginer maintenant », 13.

[20] J'emprunte cette expression, mais en la détournant de son sens, au titre du numéro 13 de la revue *Sociétés et représentations*, « Histoire et archives de soi », CREDHESS, 2002. Les articles recueillis dans ce très beau numéro mettent en effet l'accent sur l'intérêt pour les historiens et les sociologues

(si fréquentes dans cet état exceptionnel), mais de conserver des traces de soi qui risquent de disparaître dans l'amnésie, dans l'oubli, ou dans la tendance à déréaliser le passé.

En se relisant, le témoin éprouve comme une scission de son être, tout en s'efforçant de se reconnaître dans ce qu'il a été, de coïncider avec lui-même. Le dispositif adopté par Bion dans son commentaire de son propre carnet de guerre est ici particulièrement intéressant : il fait dialoguer le jeune homme qu'il fut (auteur du carnet, qu'il désigne par son nom propre, Bion) et l'adulte qu'il est devenu (nommé « Moi-même »). Le « je » se scinde, et la distance ne cesse de varier entre les deux « moi ». Soit on accuse la différence : « je ne me suis jamais remis d'avoir survécu à la bataille d'Amiens. Le plus gros de ce qui me déplaît chez vous semble provenir de là » déclare à « Moi-même » le jeune Bion (Bion W. R., 1999, 219). Soit, à l'inverse, on tente une formation de compromis entre les deux personnes : « Vous êtes ce que je suis devenu après avoir survécu » (Bion W. R., 1999, 220). Dans son commentaire de l'immense entreprise de Jean Norton Cru — l'enquête la plus massive et la plus méticuleuse qui ait été tentée sur les témoignages de la Grande Guerre[21] —, Renaud Dulong note ainsi que, pour Cru, le témoin ne remplit sa mission que s'il rend compatible cet événement inimaginable qu'est la guerre avec l'environnement ordinaire du lecteur. Il doit « permettre à l'événement d'habiter notre terre » (Hannah Arendt, *Crise la culture*). Il semble que c'est d'abord lui-même que le témoin doit convaincre qu'aussi monstrueux et inconcevable cet événement ait-il été, il fut possible, humain, sien. Ainsi, ces propos étonnants de Pézard :

« On peut la trouver longue et ignoble, et stupide, la guerre. Il n'empêche qu'on l'a *voulue*, un jour, la première fois, en sachant pourquoi et malgré quoi. On s'en souvient à peine et sans s'en douter. C'est ça qui nous empêche d'être des salauds, quoi que nous fassions. Et puis, cette ignoble chose, c'est **nous qui la faisons, c'est notre chose**. » (Pézard A., 1918, 181. C'est moi qui souligne).

Il semble que l'écriture favorise cette appropriation de l'expérience, de même qu'elle permet au sujet de reconnaître qu'il est devenu autre que ce qu'il était tout en maintenant le sens de son identité. Dans les dernières lignes de son témoignage, Masson se remémore ainsi cette injonction qu'on lui fit au moment de son départ pour le front : « Oubliez ceux que vous avez laissés à l'arrière, oubliez jusqu'à votre nom, vous n'êtes qu'une poussière d'hommes ».

« Une 'poussière' a du mal à redevenir un homme », écrit Masson au sortir de sa guerre : « Il fallut de longs mois avant que 'je revienne à *moi*', en prenant cette expression dans sa plénitude.

Ce *moi* avait été saccagé. Pour toujours. » (Masson A., 1974, 100)

Être témoin de soi dans l'écriture permet d'éviter la séparation d'avec soi-même tout en prenant acte de cette séparation malgré tout (suis-je bien le même, moi qui étais là-bas, qui ai écrit cela, et moi qui me relis ?) Cette complexité du rapport de soi à soi préfigure la difficulté du témoin lorsqu'il s'adressera à d'autres : affirmer qu'on se reconnaît dans ce temps passé, que chacun veut que l'on sache que c'est bien le même homme qui a vécu cela et qui vous parle maintenant, faire accepter à l'autre une expérience dont il ne veut rien savoir parce qu'il craint qu'elle ne le sépare radicalement de vous, comme le note Robert Antelme dans *L'Espèce humaine*. Ou que cette expérience ne sépare radicalement de soi, pourrait-on rajouter : « J'ai juré, écrit J. N. Cru, de ne jamais laisser mon imagination […] faire de mon moi d'après-guerre le calomniateur de mon ancien moi de combattant. »[22]

Avant d'être témoin devant d'autres, le sujet semble d'abord être seul face à une réalité dirimante ou à ses souvenirs, semble d'abord se rendre témoignage à lui-même, pour reprendre l'énigmatique expression de l'Évangile de Jean.

(chapitre de l'ouvrage collectif *Témoignage et trauma, Implications psychanalytiques*, dirigé par Jean-François Chiantaretto, Dunod, coll. Inconscient et culture, 2004)

---

de travailler sur des archives privées, et non sur les fonctions psychiques du témoignage pour le témoin lui-même.

[21] Voir Trevisan C. , 2003a.

[22] Cité par Rousseau F. , 2003, 55.

Trevisan Carina

Bibliographie

Ouvrages

Améry J. - 1966, *Par-delà le crime et le châtiment, Essai pour surmonter l'insurmontable*, Paris, Actes Sud, (1995)
Antelme R. - 1957, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, (1995)
Bion W. R. - 1999, *Mémoires de guerre, Juin 1917-Janvier 1919*, Larmor-Plage, Editions du Hublot
Boasson M. - 1926, *Au soir d'un monde. Lettres de guerres (16 avril 1915-27 avril 1918)*, Plon, Paris, Plon
Borwicz M. - 1973, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1945)*, Paris, Folio, (1996)
Cacho J., 1993 - *Le délire des négations*, Paris, éd. De l'Association freudienne internationale
Cendrars B. - 1945, *L'Homme foudroyé, Œuvres complètes*, 5, (1960)
Cendrars M. - 1985, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland
Collectif : 1922, *La dernière lettre écrite par des soldats français tombés au champ d'honneur*, Paris, Flammarion
De M'Uzan M. - 1983, *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard
Dorgelès R. - 1949, *Bleu horizon, Pages de la Grande Guerre*, Paris, Albin Michel
Dulong R. - 1998, *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, éd. De l'EHESS
Fauconnier H. - 1998, *Lettres à Madeleine. 1914-1919*, Paris, Stock
Faure E. - 1917, *La Sainte Face, Œuvres complètes*, III, Paris, Jean-Jacques Pauvert, (1964)
Genevoix M. - 1949, *Ceux de 14*, Paris, Flammarion, (1990) [Comprend *Sous Verdun* (1916), *Nuits de guerre* (1916), *La Boue* (1921), *Les Eparges* (1923)]
Guéhenno J. - 1964, *La Mort des autres*, Paris, Grasset (1968)
Hertz R. - 1970, *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, PUF
Jenny L. - 1997, *L'expérience de la chute, De Montaigne à Michaux*, Paris, PUF
Jünger E. - 1932, *Le boqueteau 125, Chronique des combats de tranchée (1918)*, Paris, Payot (1995)
Kafka F. - 1997, *La métamorphose et autres récits*, Paris, Folio
Léger F. - 1997, *Une correspondance de guerre*, Paris, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou
Lemercier E.-E. - 1916, *Lettres d'un soldat (août 1914-avril 1915)*, Paris, Chapelot
Marc F. - 1920, *Lettres du front*, Paris, Fourbis (1996)
Marc F. - 1978, *Les cent aphorismes. La seconde vue*, Paris, Fourbis (1996)
Masson A. - 1974, *La Mémoire du monde*, Genève, Skira
Mosse G. L. - 1990, *De la grande guerre au totalitarisme, La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette Littératures, (1999)
Pézard A. - 1992, *Nous autres à Vauquois* (*1918*), Nancy, Presses universitaires de Nancy
Remarque E.-M. - 1928, *À l'Ouest rien de nouveau*, Paris, Stock, (1991)
Rousseau F. - 2003, *Le procès des témoins de la Grande Guerre, L'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil
Sociétés et représentations, « Histoire et archives de soi », n° 13, CREDHESS, 2002
Trevisan C. - 2001, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, PUF

Chapitres d'ouvrages

Benjamin W. – 1983, « Le narrateur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Essais 2, 1935-1940*., Paris, Denoël/Gonthier
David C. - 1997, Préface à *La métamorphose et autres récits*, Paris, Folio

Articles

Jolinon J. - 11 janvier 1930, « Témoins », *Les Nouvelles littéraires*
Le Goc-Diaz I. - 1988, « La dépersonnalisation », *Encyclopédie médico-chirurgicale*, Psychiatrie, 37 125 A, 6-1988
Mouchard C. – « Têtes chercheuses », *Villa Gillet*, Cahier n° 4, mai 1996
Trevisan C. - 2003a, « Jean Norton Cru, anatomie du témoignage », *Témoignage et écriture de l'histoire*, Décade de Cerisy 21-31 juillet 2001, (dir. J.F. Chiantaretto et R. Robin), Paris, L'Harmattan
Trevisan C. - 2003b, « Lettres de guerre », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, « La littérature des non-écrivains », avril-juin 2003, n° 2

Index des notions

Absence à soi, p. 4
Anéantissement de soi, p. 5
Anéantissement de soi, p. 13
Auto-observation, 11-12, 16, 20
Choc, p. 8
Dédoublement, p. 9, 11
Défaillance, p. 4, 8, 9
Délire des négations, p. 10
Dépersonnalisation, p. 4, 11
Deuil de soi, p. 21
Dissociation du moi, 19
Division du moi, p. 6, 11, 23
Écriture du témoignage, p. 1-3, 8-25
Expérience, p. 3, 24
Irréalité, p. 2
Jumeau, p. 9, 23
Mémoire, p. 17
Processus de défense, p. 6-8, 12
Réactusalisation, p. 13-14
Remémoration, p. 14
Sentiment de soi, p. 12, 20
Sentiment d'identité, p. 19, 20, 24
Témoin de soi, p. 2, 25
Travail du trépas, p. 22

LE MIROIR D'ORION
CHEZ QUELQUES MODERNES

Sur la scène mythologique, Orion est un héros à éclipses. Depuis l'Antiquité ses exploits ont suscité un intérêt remarquablement inconstant auprès des écrivains, des artistes ou de leurs commentateurs. Rien n'est moins linéaire que la fortune du chasseur géant depuis sa première apparition chez Homère sur le bouclier d'Achille. Pendant longtemps le contraste a même été extrême entre la beauté (souvent célébrée) de la constellation qui porte son nom et la figure d'Orion lui-même. Il suffit d'ouvrir une histoire de la mythologie antique pour constater que ce héros de second rang est très loin de bénéficier de la même attention qu'un Orphée, un Narcisse ou un Œdipe, auprès desquels il fait figure de petit-maître ou de parent pauvre. Plus qu'un acteur de premier plan, c'est un intermittent du spectacle mythologique, qui apparaît le plus souvent dans le cortège de Diane-Artémis, sa déesse de tutelle, mais, même à cet égard, il est plutôt moins reconnu qu'Actéon. Et son nom est incontestablement plus répandu que ses exploits.

Pour mesurer la place que la mythologie antique lui accorde si chichement, il suffit de consulter *Les Mythes grecs* de Robert Graves (1958) et surtout la monographie que lui a consacrée récemment (2004) Jean-Michel Renaud sous le titre *Le Mythe d'Orion. Sa signification, sa place parmi les autres mythes grecs et son apport à la connaissance de la mentalité antique*. Cette étude très érudite et très détaillée a été publiée à Liège et elle fait voir combien la présence d'Orion est sporadique dans les textes et, de surcroît, combien les mentions qu'on rencontre de lui sont le plus souvent allusives ou parcellaires. C'est ainsi qu'il n'est le héros d'aucune tragédie. Aucune œuvre ne porte son nom. Aucune ne fait de lui son personnage principal.

Cette étrange difficulté d'être a longtemps caractérisé le destin mythologique d'Orion. Elle a de quoi intriguer alors qu'il dispose, si l'on peut dire, de beaucoup de cordes à son arc : n'est-il pas présenté comme le plus bel homme au monde ? assurément le plus grand et le plus fort ? Incomparable chasseur, il ne craint pas de défier Artémis dans sa spécialité. Et il est aimé des femmes pour lesquelles il manifeste un penchant marqué, peu soucieux de délicatesse, il est vrai, mais la brutalité disqualifie rarement les héros de la mythologie.

En regard de cette fortune antique somme toute modeste et plutôt énigmatique, il est d'autant plus remarquable que, depuis le début du XX^{e} siècle, la légende d'Orion connaisse un regain d'intérêt très considérable. Considérable, ce regain l'est à la fois par son ampleur et par sa diversité puisque ce retour au chasseur géant se manifeste, avec force, non seulement chez les poètes et les écrivains, mais également chez les plasticiens, les musiciens et même les auteurs de BD. Devant un pareil contraste entre les deux destins d'Orion, plus encore que de renouvellement, on est tenté de parler d'une véritable renaissance, et l'on va voir que ce mot de renaissance est particulièrement en situation dans la légende du héros.

Comment comprendre ce resurgissement inattendu d'Orion parmi les modernes ? Pour l'interpréter, le mieux est de retracer tout d'abord les principaux épisodes de sa carrière mythologique traditionnelle en cherchant à déterminer ce qui, dans chacun des hauts faits de la légende, a pu suggérer un réemploi actualisé.

Un premier constat s'impose. Dans la destinée du héros, **tout va par trois**, *ses exploits*, *ses formes d'existence* et même *ses périodes de faveur*. Dans l'Antiquité gréco-latine, sa légende

s'organise autour de trois épisodes principaux, eux-mêmes sujets à variations[1]. Pour une description exhaustive, je renvoie à l'inventaire de Jean-Michel Renaud. Pour ma part, je m'en tiendrai aux versions pour ainsi dire les plus fécondes.

Trois mythèmes

1. Le premier des trois grands mythèmes touche à la naissance d'Orion. Et de cette naissance, je ne retiendrai ici que la version la plus insolite selon laquelle ce héros a la particularité d'être né sans mère et d'un père à l'identité incertaine.
Tout commence par la visite que trois dieux rendent incognito, en Béotie, à un éleveur d'abeilles, Hyriée, qui les reçoit avec une hospitalité si généreuse que ses visiteurs décident de l'en récompenser. Hyriée étant vieux, veuf et sans enfant, Zeus, Hermès et Poséidon s'emploient à y porter remède. Ils se mettent à uriner sur la peau du bœuf qu'il leur a sacrifié puis ils lui demandent de l'enterrer. Neuf mois plus tard naît un garçon auquel Hyriée donne le nom d'Orion qui, selon une des étymologies avancées, vient du grec *ouria*, « urine ».
« Fils d'une peau de bœuf et de trois immortels[2] » : c'est ainsi que Tristan Derème résumera joliment l'engendrement sans pareil du héros. Zeus, Hermès et Poséidon ont fait bénéficier leur fils commun des pouvoirs dont ils disposent sur les éléments et ils ont donc transmis à Orion une relation privilégiée à l'air, à la chaleur, au soleil et à la pluie. Rien d'étonnant si ce fils de trois pères dispose de pouvoirs exceptionnels. Il est remarquable toutefois qu'une génération aussi prestigieuse n'ait pas fait de lui un immortel puisqu'il mourra.
Selon une autre version de cette naissance, c'est peut-être Poséidon, dieu de l'eau, qui a uriné seul (ou qui, plus banalement, s'est uni à Euryalé pour l'engendrer), ce qui expliquerait les relations privilégiées que le héros entretient avec la mer dans laquelle sa taille gigantesque lui permet de marcher tout en gardant la tête hors de l'eau.

2. Le *deuxième mythème* regroupe les exploits d'Orion devenu grand et même très grand puisque, devenu géant, je viens de le noter, il peut marcher dans la mer en gardant la tête hors des flots. Le voici donc réputé à un double titre, d'abord pour sa prestance -c'est le plus bel homme du monde- et surtout pour ses redoutables qualités de chasseur. Tout en lui excède la commune mesure, la taille, les talents aussi bien que les appétits. Vite violent, vite violeur, il apparaît, par excellence, comme une figure de l'excès -de l'*hybris*. Ses qualités exceptionnelles de chasseur le font appeler à Chios par le roi Œnopion, fils de Dionysos, qui le prie de débarrasser son île des bêtes sauvages qui l'infestent. Lui a-t-il promis sa fille Mérope en récompense avant de revenir après coup sur cet engagement ? Est-ce Orion lui-même qui, sa tâche accomplie, a voulu se récompenser lui-même en donnant à sa violence un nouveau cours ? Toujours est-il qu'il viole la fille de son hôte. Alors que le géant enivré s'est endormi après son forfait, Œnopion pour venger sa fille lui crève les yeux.
Un oracle ayant averti Orion que le soleil levant lui rendrait la vue, il se dirige à tâtons vers les forges d'Héphaïstos en se fiant à leur bruit. Arrivé à Lemnos, il fait grimper sur ses épaules Cédalion, un jeune apprenti auquel il demande de le guider dans la mer en direction de l'Orient. Lorsque Éôs, l'aurore, apparaît, elle s'éprend du géant blessé et il recouvre la vue.
Cet épisode est de loin le plus connu de la légende parce qu'il a fait l'objet, en 1658, d'un tableau de Nicolas Poussin (1594-1665) aussi célèbre qu'énigmatique : *Paysage avec Orion aveugle*, (119 x 183), qui se trouve à New York, au Museum of Moderne Art, depuis 1924..

---

[1] Nous nous référons à Robert Graves, *Les mythes grecs* (1958), Le Livre de Poche, « Pluriel », 1985., I, p. 165-169. Et surtout à Jean-Michel Renaud, *Le Mythe d'Orion*. Sa signification, sa place parmi les autres mythes grecs et son apport à la connaissance de la mentalité antique, Liège, C.I.P.L., 2004, 456 p. Voir aussi Marie Miguet, « Orion », *Dictionnaire des mythes littéraires* (dir. P. Brunel), Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1087-1092.
[2] Tristan Derème, *Le Zodiaque*, Émile-Paul, 1927, p. 133.

Trois siècles plus tard, en 1970, ce *Paysage avec Orion aveugle* inspire à Claude Simon un *Orion aveugle*[3] qui fait du géant une figure de l'écrivain marchant dans la forêt des signes vers la lumière du sens.

3. Le troisième et dernier épisode porte sur la *mort d'Orion*. Plusieurs versions sont à nouveau en concurrence mais elles manifestent toutes la violence du géant. A-t-il tenté de violer les sept Pléiades, ces compagnes d'Artémis ? S'en est-il pris -crime suprême- à la déesse de la chasse et de la chasteté elle-même ? Pour défendre ses amies ou se venger elle-même, elle aurait suscité un monstrueux scorpion qui aurait tué le violent en le piquant au talon. Mais il se pourrait aussi que ce soit Apollon, jaloux du penchant marqué d'Artémis pour le trop beau géant, qui ait trompé sa sœur en la mettant au défi d'atteindre d'une flèche une cible très lointaine dans laquelle l'infaillible archère découvre trop tard qu'il s'agissait d'Orion. S'étant vengée ou bien découvrant qu'elle a été leurrée, la déesse fait montre de la plus grande ambivalence à l'égard de celui qu'elle a abattu : elle décide de le transfigurer en constellation. Cette mise en constellation d'Orion, c'est ce que les spécialistes nomment un **catastérisme**. Grâce à Artémis qui l'aimait peut-être, malgré sa violence ou à cause d'elle, c'est désormais sur la carte du ciel qu'Orion poursuit désormais ses exploits en simultané. Accompagné de son chien Sirius, il ne cesse d'affronter le taureau et de pourchasser les Pléiades cependant qu'il est poursuivi par le Scorpion. Plus encore que de fresque, on pourrait parler ici d'écran et même, par anticipation, d'écran de cinéma, puisque le chasseur ne reste évidemment pas immobile dans le ciel : la gravitation universelle donne à ses exploits un mouvement perpétuel et les soumet à un retour périodique sous l'œil des spectateurs terriens.

Une naissance inouïe, une première mort suivie d'une renaissance tout aussi singulière, une seconde mort, pour ainsi dire, mais pas plus définitive que la première puisqu'elle se voit suivie d'une transfiguration : voilà autant de hauts faits qui ont pu suggérer un **réemploi** sur mesure à quelques fervents de mythologie ou, pour le dire autrement, à quelques passionnés d'« héroïsation et de questionnement identitaire en Occident ». Selon le mythème privilégié, on peut distinguer à nouveau trois sortes -trois grandes familles- d'attraction ou d'identification.

En premier lieu, l'aventure d'Orion, né d'une pisse divine, a de quoi éveiller l'attention des amateurs de *roman familial*, au sens où l'entend Freud, qui réunit sous cette appellation deux sortes de névrosés mal contents d'être les enfants de leurs parents et qui s'attachent, par la voie des fantasmes, à rendre plus prestigieuse la condition de leurs ascendants :
ceux qui s'imaginent être des *enfants trouvés*, issus de parents autrement magnifiques que les leurs chez qui l'infortune du sort les aurait abandonnés. Enfants trouvés ou enfants introuvables, c'est tout comme, et quoi de plus introuvable que la conception d'Orion ?

Et ceux qui se perçoivent comme des *bâtards*, nés d'un père plus prestigieux, un dieu, de préférence, et pourquoi pas… trois dieux. Ajoutons que cette absence de mère a pu être interprétée non seulement comme une mise à distance de la femme mais, plus radicalement, comme son rejet militant. Cette forclusion initiale du féminin, jointe à la grande beauté d'Orion, fait parfois de lui un héros propice aux identifications homosexuelles, comme en témoignent son réemploi dans *La Lune noire d'Orion* de Francis Berthelot (un roman de science-fiction) ou dans *L'Apocalypse joyeuse*, une pièce d'Olivier Py. Cet éloignement de la femme n'est pas infirmé par le comportement futur du géant que sa légende présente comme un violeur bien plus que comme un amoureux.

[3] Claude Simon, *Orion aveugle*, Skira, « Les sentiers de la création », 1970.

Peuvent également se reconnaître dans le miroir d'Orion, ceux que fascinent les scénarios d'*auto-engendrement* à la façon du phénix : car Orion est bien né par deux fois puisqu'il a su vaincre cette mort symbolique qu'Œnopion lui a infligée à Chios en le privant de la vue. Un Lazare chasseur, pour ainsi dire. Mais on touche ici à la création artistique et aux fantasmes qu'elle suscite chez les créateurs qui se perçoivent comme les fils de leurs œuvres. « Ce fils a fait son père » disait Michelet de son *Histoire de France*. Ce n'est évidemment pas par hasard que Nicolas Poussin, André du Bouchet ou Claude Simon se sont les uns et les autres tournés vers cet épisode-là de l'aveuglement d'Orion pour faire de lui l'élément clef de la légende.

Enfin, la mort d'Orion a de quoi combler ceux que requièrent les scénarios de *rédemption par le sacrifice*. Mort et transfiguration : voilà un destin héroïque à la Richard Strauss. Mais aussi, de façon plus inattendue, voilà un martyr sanctifié par sa mise à mort et, très manifestement, monté au ciel. Un saint avant la lettre, si l'on peut dire, et nous verrons que chez Paul Claudel, par exemple, le chasseur géant est assimilé à la fois à saint Jacques et à saint Christophe.

Tels sont donc, à grands traits, les principaux épisodes de la légende. Mais, pour les réunir, comme le montrent les relevés de Jean-Michel Renaud dans son essai, il est indispensable de compiler une très abondante littérature. La vie d'Orion n'est que très rarement présentée dans son ensemble. Le plus souvent, elle est évoquée par fragments : la naissance, la cécité, les amours avec Eos, le compagnonnage avec Artémis, leur rivalité à la chasse, la poursuite des Pléiades, le catastérisme final… C'est peut-être le signe le plus visible de la difficulté d'être signalée plus haut : le mythe d'Orion est un *mythe en miettes*. Comme s'il était lui-même, dans son ordre, en tant que mythe, la victime et le symbole de cette violence qui ne cesse d'accompagner le géant tout au long de ses prouesses.

Parce qu'elle est discontinue, la légende d'Orion prête donc mal, a priori, à la constitution d'un mythe littéraire. Mais peut-être convient-il d'examiner les aventures du chasseur géant d'un autre point de vue. Sous la dispersion apparente des prouesses se cache peut-être une structure remarquablement cohérente et même obstinée. Il suffit de considérer le mythe d'Orion comme un mythe paradigmatique et non pas syntagmatique : il présente moins un récit à séquences multiples que la répétition variée du même épisode. Que voit-on se reproduire au cours des trois grands mythèmes, sinon, à chaque fois, l'enchaînement d'un échec et d'une compensation ? C'est un *mythe de la seconde chance*. Et ceci dès la naissance d'Orion puisque les dieux se sont mis à trois pour porter remède à la défaillance d'Hyriée, incapable d'assurer sa paternité. L'épisode de la cécité enchaîne lui aussi une faute et une réhabilitation. Quant à la mort du chasseur, elle fait voir comment au châtiment suprême peut succéder une rédemption suprême sous la forme du catastérisme. La légende d'Orion s'inscrit dans une spirale où la même séquence se reproduit mais à des moments et dans des conditions différentes. Ce qu'a très bien compris Claude Simon à partir du tableau de Poussin, c'est qu'une séquence résume le mythe et fait de celui-ci une *fable du renversement*. Une fable du renversement en éternel retour.
De là, sans doute, l'extrême difficulté qu'on rencontre à essayer de tirer une moralité de cette légende. Faut-il voir en Orion un criminel ou plutôt une victime ? un réprouvé ou bien un élu ? Ses aventures successives inclinent-elles au pessimisme ou à l'optimisme ? Ce qui fascine chez le chasseur géant, serait-ce alors l'indécidable ? Rien n'est jamais acquis mais tout peut toujours se relancer… Un moderne, en somme, on le devine.

Telles sont, dans leur ambivalence, les suggestions traditionnelles de la mythologie dont je vous propose de suivre les variations à travers la littérature et l'art. Mais, si l'on veut rendre

compte plus complètement de l'étrange fortune de cette légende, il convient de se tourner également vers le langage et, tout particulièrement, une forme d'**aimantation lexicale** qui fait graviter autour du géant une constellation de mots privilégiés. On entre là dans le domaine d'une *poétique du langage*, pour reprendre l'expression de Genette, et plus précisément encore de ce Pierre Guiraud appelait l'*ethymologia*, par quoi il désignait les jeux d'antonomase qui permettent aux noms propres de communier avec le langage commun et au langage commun de justifier l'onomastique. Le nom du héros sert ainsi de miroir à son destin. Il en présente les attributs et il préfigure sa destinée.
Un tel échange du propre et du commun est particulier à chaque langue. Souvenons-nous du soleil et de la lune qui échangent leur genre en allemand. Jules et Jim s'en émerveillaient dans le film de Truffaut. En vertu de cette poétique du langage, il y a donc un Orion français qu'on ne saurait confondre avec un Orion italien, un Orion anglais ou un Orion allemand, en raison des affinités langagières et des associations que le nom d'Orion induit dans ces diverses langues. Si ces associations se recoupent parfois, elles ne se superposent évidemment pas. Dans le domaine français, ces jeux du son et du sens invitent à associer au nom d'Orion un certain nombre d'attributs -ou bien à les faire se composer afin de motiver le destin du chasseur. Par exemple :

le *horion* , avec un h, qui donne au géant sa carte d'identité française. Un horion qui ne doit rien au grec ni au latin, du moins directement, mais tout à l'ancien français. Ce mot apparaît vers 1285 chez Adam de la Halle et, s'il est d'origine incertaine, il représente peut-être une altération d'*oreillon* qui signifiait « coup sur l'oreille », avec adjonction d'un h à valeur expressive (s'agissant d'un chasseur, on est tenté de dire d'une h…). Devenu rare, surtout au singulier, horion signifie aujourd'hui plus généralement « coup violent ». Rien de surprenant donc, pour un locuteur français, si Orion donne des horions. Son nom l'y prédestine.

l'*or*age, l'h*or*reur et l'h*or*rible, la m*or*t qui entrent tous dans le paradigme de sa violence.

tout ce qui est h*or*s des communes mesures et soutient la propension d'Orion à l'excès, à l'hybris, à la transgression des valeurs morales ou de la condition humaine

L'*or*acle, qui conduit Orion vers les forges d'Héphaïstos qui lui confie Cédalion pour guide pour aller, à travers la mer, à la rencontre du soleil levant.

l'*or*ient, où naît le soleil rédempteur et dont Orion apparaît comme un doublet, Orion-Orient, ainsi que l'*auror*e de la renaissance puisque c'est bien Eos, déesse de l'aurore, qui s'étant éprise à son tour du géant mutilé lui rend la vue

l'*or* : celui des conquistadors (Tête d'Or, par exemple), des transmutations alchimiques ou encore celui de la Légende d*or*ée.

une parenté insistante mais à préciser avec *Or*phée. Et par là même un lien privilégié avec les poètes.

Tout cela compose bien ce qu'on pourrait appeler le cortège d'Orion. Autant de suggestions sémantiques ou de propositions narratives dont le répertoire s'offre à l'écrivain et dont il faudrait établir l'histoire en recensant les combinaisons et les métamorphoses de texte en texte, et d'époque en époque.

D'autres affinités, plus thématiques et plus directement liées à l'histoire de la mythologie, incitent à associer la cécité d'Orion à celle d'Œdipe ou à celle de Polyphème, le Cyclope aveuglé par Ulysse. Et sa mort à celle d'Actéon qui ayant surpris Diane-Artémis dans sa nudité sera déchiqueté par les chiens de la déesse, comme le rappelle Pierre Klossowski dans *Le Bain de Diane*.

La triple existence

Un premier examen des trois grands mythèmes de son aventure -la naissance, la cécité, la mort- fait apparaître que le chasseur géant a mené son existence mythologique sur **trois plans distincts**. Ses prouesses et son destin se donnent à lire aussi bien dans le ciel que dans la peinture et, bien entendu, dans l'écriture. Il est remarquable que ces trois vies d'Orion ne se sont déroulées ni simultanément ni parallèlement. C'est même tout le contraire et ce décalage entre les séries constitue la marque singulière d'Orion dans la mythologie tout en posant une énigme persistante à celui qui cherche à nouer ensemble ces divers destins pour les interpréter.

C'est ***au ciel*** que la présence d'Orion est la mieux assurée depuis Hésiode et Homère, et la plus continûment. Camille Flammarion est transporté d'enthousiasme à chaque fois qu'il évoque la constellation d'Orion. Il la considère comme « la plus belle page du grand livre du ciel » :

Nous sommes en face du plus beau paysage céleste qui se puisse voir de notre planète. Nous sommes devant la constellation géante chantée par Job, par Homère, par Hésiode, par toute l'antique poésie et par toute la science de nos pères. Nous sommes devant ce grandiose spectacle qui fascina nos aïeux et qui, dans l'avenir le plus reculé, charmera encore nos derniers descendants.[4]

Cette constellation, ajoute-t-il ailleurs, recèle « pour les initiés des trésors que nulle autre ne saurait offrir. On pourrait presque l'appeler la Californie du ciel[5] ». Pas de nom plus mérité que le sien et « il ne faut pas avoir une imagination superlativement vive pour découvrir dans cet arrangement d'étoiles un géant à la brillante ceinture, dont et marquent les larges épaules, la tête, et les jambes […].[6] » À la légende de ce géant, il manifeste, en revanche, peu d'attention et encore moins de considération. S'il rappelle que Plaute semble « traiter le géant d'assassin ou d'égorgeur (Jugula)», il ajoute avec une évidente délectation que « ce titre convient d'ailleurs à tout chasseur ou à tout militaire[7] ».

Dressant une liste des nombreuses identifications mythologiques auxquelles la constellation a prêtées, Flammarion relève que Manilius l'appelait le dominateur du ciel, que les anciens Hébreux saluaient en lui Nemrod, le premier chasseur, que Job, Ézéchiel et Amos le qualifiaient de Késil, autrement dit inconstant à cause du mauvais temps d'automne, que tous les auteurs latins s'accordent à le traiter de *nimbosus*, *pluviosus* ou *aquosus*, que les Arabes le nommaient al-djabbar ou al-Jauza, « le Géant ». Ce qui le ravit comme un comble, c'est que l'université de Leipzig, en 1807, ait proposé de substituer le nom de Napoléon à celui du chasseur antique…

De son côté, Claude Simon précise ainsi -peut-être par le collage d'un autre fragment d'encyclopédie- la composition symbolique de la constellation : Orion « présente à l'œil nu un groupe de sept étoiles dont quatre, Bételgeuse, de teinte rougeâtre, Rigel, de couleur

[4] Camille Flammarion, *Les Étoiles*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1882, p. 447.
[5] Camille Flammarion, *Astronomie populaire*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1881, p. 699.
[6] Id., *Les Étoiles*, *op. cit*., p. 448.
[7] Id., *Les Étoiles*, *op. cit*., p. 450.

blanche, Bellatrix et Saïph, forment un quadrilatère. Les trois autres, placées au milieu d'une ligne oblique, sont connues sous le nom de Ceinture ou Baudrier d'Orion. » Au-dessus du Baudrier, trois étoiles forment un filet lumineux : « c'est l'Épée d'Orion dans laquelle s'étale la Nébuleuse d'Orion, prototype des nébuleuses galactiques. »
L'imagination traditionnelle -commentée par Flammarion- admet qu'Orion de la main gauche se protège à l'aide d'une peau de bête ou d'une toison, tandis qu'il dresse de la main droite une formidable massue pour l'asséner sur le crâne du Taureau. Sur l'écran du ciel, se déploie de la sorte une fresque simultanée des exploits du géant, tout ensemble constellé en pourchasseur de Pléiades, en chasseur affrontant le Taureau et en victime imminente du dard mortel du Scorpion. Un miroir, en somme, sur lequel il suffit de lever les yeux pour découvrir un résumé de l'aventure d'Orion et peut-être une figure de son propre destin.

Dans le domaine de la peinture, la fortune d'Orion tient tout entière au tableau de Nicolas Poussin (1658), mais elle est considérable. Avant lui, peu d'artistes semblent avoir été séduits par un des exploits du géant : *Orion et Cédalion* inspirent une sculpture en bronze attribuée à Barthélémy Prieur (entre 1600 et †1611) et un dessin de Jacques de Bellange (v. 1575-1616). Après lui, vers 1685, Daniel Seiter peint une *Diane auprès du corps d'Orion*. Mais, par une autre forme d'infortune, et malgré Poussin, aucun épisode de la légende d'Orion ne s'est pas imposé dans l'histoire de la peinture mythologique.
On notera, au passage, une curieuse incertitude du titre de la toile qui varie selon les commentateurs -et peut-être aussi selon les interprétations- de Nicolas Poussin : *Paysage avec Orion aveugle* (Claude Simon), *Paysage avec Diane et Orion aveugle* (Mérot, 1990), *Paysage avec Diane et Orion* (Thuillier, 1994), *Paysage avec Orion aveugle cherchant le soleil* (catalogue Grand Palais, 1994).
Aux yeux des historiens de la peinture, le tableau de Poussin apparaît comme une sorte de hapax, sans précédent ni postérité, mais non moins considérable pour autant puisque sa composition est censée receler quelques-uns des secrets du peintre philosophe. Fréquemment souligné, le caractère énigmatique du *Paysage avec Orion aveugle* exerce une très singulière fascination sur les commentateurs : Ernst Hans Gombrich a écrit une étude célèbre sur « Le sujet de l'*Orion* de Poussin »[8] dans laquelle il constate avec étonnement que Poussin a probablement été le premier -sinon le seul- à s'emparer d'un sujet qu'il était pourtant tentant pour un peintre d'illustrer. C'est même semble-t-il un écrivain, Lucien de Samosate, qui en aurait donné l'idée à Poussin en décrivant les murs d'une noble demeure :

Vient ensuite, sur celui-ci, une autre image préhistorique. Orion, qui est aveugle, porte Cédalion, et ce dernier, monté sur son dos, lui indique le chemin vers le soleil. Les rayons du soleil levant guérissent la cécité d'Orion, et Héphaïstos observe l'événement depuis Lemnos.

Et c'est une autre lecture, celle de Natalis Comes, un commentateur italien de Lucien au début du XVII[e] siècle (1616), qui serait à la source de la dimension philosophique d'un tableau qui non seulement propose une vision de la nature mais en fournit également une allégorie, Orion, fils par ses trois pères de l'eau, de l'air et du soleil, se voyant représenté à la fois sous les traits du géant aveugle mais aussi sous la forme du nuage qui entoure sa tête et qui témoignerait, selon Natalis Comes, du drame éternel de la « la génération réciproque et de la destruction des éléments ».

[8] Ernst Gombrich, « Le sujet de l'*Orion* de Poussin » (1944 ; *L'Essentiel*, Paris, Phaidon, 2003). Voir aussi Louis-Antoine Prat et Pierre Rosenberg, *Nicolas Poussin 1594-1665*, Grand Palais, 1994 ; Alain Marot, *Poussin* (Hazan, 1990), Jacques Thuillier, *Poussin* (Flammarion, 1994).

Il faudrait dire ici quelques mots du *traitement de l'espace* dans le tableau de Poussin. Pour le spectateur, ce traitement est paradoxal, ce qui, sauf erreur de ma part, n'a jamais été interrogé jusqu'ici. Orion aveugle, guidé par Cédalion, se dirige donc à tâtons vers l'aurore qui va lui rendre la vue. Mais cette aurore c'est à la gauche du tableau qu'elle va se lever, ce qui contrevient à la représentation normalisée d'une carte de géographie, selon laquelle le soleil se lève toujours sur la droite du lecteur. C'est donc tout naturellement vers la droite du tableau qu'Orion devrait chercher la lumière. Cette infraction au symbolisme attendu de l'espace demande une interprétation. René Huyghe s'étonnait que *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau produise souvent sur le spectateur une impression de mélancolie alors que ce tableau célèbre les joies de l'amour. Il y voyait l'effet du mouvement des amants dont le cortège dérive doucement de la droite vers la gauche. Or, note Huyghe, l'organisation de la page d'écriture occidentale va de la gauche vers la droite, ce qui fait de la gauche un lieu d'origine, une figure du passé, et de la droite une destination, une figure de l'avenir. Par l'effet de ce symbolisme, le cortège des amants semble donc obéir à un mouvement de régression. Déjà un lendemain de fête, en somme, plutôt qu'une fête galante.
Quant à Orion, *mutatis mutandis*, sa marche vers la gauche présente elle aussi un caractère de régression et de retour aux origines -aux origines de la vue et de la vie. Le voici en route vers la *mer* et vers cette *mère* qu'il n'a pas eue. À tâtons, avec cette main gauche qui cherche à saisir un introuvable objet, un sein toujours déjà perdu, un grand tout qui donne sens à sa quête mais se dérobe à lui pour donner figure à l'inaccessible. Et ceci sous le regard curieusement narquois d'une Artémis qui pourtant, selon la légende, n'a aucun titre à être associée à cet épisode de la légende. Ce collage ou cette surimpression vient doubler la marche du héros blessé d'une sorte de contrepoint féminin et ironique que je suis tenté de gloser ainsi : « Ce que tu cherches à tâtons, avec ta main aveugle d'enfant, tu ne le saisiras jamais. » Belle leçon, forte et dure, pour tout créateur. Il me semble que Claude Simon, à sa façon, l'a bien entendu ainsi : Orion apparaît chez Poussin comme un autre Sisyphe. Une figure de la demande jamais satisfaite et de l'éternelle relance : un héros condamné à une perpétuelle révolution, comme il convient bien à une constellation.

Revenons à la littérature. S'il est vrai que le tableau de Poussin est né sous l'influence des écrivains -Lucien, Natalis Comes-, on s'étonne moins qu'il ait surtout retenu par la suite l'attention des poètes et des écrivains. Peut-être la force du tableau de Poussin a-t-elle étouffé -ou aveuglé- la concurrence. Mais il est curieux que l'histoire de cet aveugle qui marche vers la lumière afin de recouvrer la vue n'ait pas proposé à davantage de peintres une allégorie de leur activité et un miroir propice à l'autoportrait. Du moins jusqu'à l'époque la plus récente où des peintres et plasticiens aussi divers que Jean-Pierre Lemieux, Pierre Buraglio, Peter Stämpfli, Gérard Garrouste, Cy Twombly ou Philippe Kurtzemann se sont les uns et les autres tournés vers Orion. Mais ce regain d'intérêt est peut-être dû lui aussi à l'entremise de la littérature car c'est bien là, semble-t-il, parmi les mots, que le destin nouveau d'Orion s'est décidé.

De l'Antiquité à nos jours, la ***fortune littéraire*** d'Orion apparaît d'une étonnante inconstance, surtout, encore une fois, si on la compare à certains de ses pairs, Orphée ou Narcisse, par exemple, qui n'ont jamais quitté le devant de la scène. Parmi les Anciens Hésiode, Homère, Pindare, Sophocle, Ovide, Virgile, Horace[9], entre autres, ont célébré les exploits du chasseur géant. Puis Orion a subi un très long délaissement. De l'Antiquité à la Grande Guerre, son destin n'a donné lieu à aucune œuvre majeure- ce qui rend plus exceptionnel encore le tableau de Poussin. Ce n'est pas que le chasseur soit oublié : on le néglige plutôt. Tout se passe

[9] Voir Jean-Michel Renaud, *Le mythe d'Orion : sa signification, sa place parmi les autres mythes grecs et son apport à la connaissance de la mentalité antique*, Liège, CIPL, 2004.

comme s'il ne tendait aucun miroir aux artistes ou aux poètes. Quand on évoque Orion au XIX^{e} siècle, c'est de la constellation qu'il s'agit et non pas de la légende qui soutient le catastérisme du héros. C'est la constellation qui donne son nom à un navire dans *Les Misérables* de Victor Hugo puis, en 1893, dans *Le Voyage d'Urien* d'André Gide, là s'arrête son timide réemploi. Et Mallarmé, dans *Les Dieux antiques*, se contente de cette brève description :
Un grand chasseur, aimé d'Artémis et d'Éos, et placé après sa mort au nombre des étoiles, s'appelle Orion.

Tout change au début du xx^{e} siècle : Orion connaît alors un retour en grâce tout à fait inattendu et qui non seulement ne se dément pas aujourd'hui mais paraît même s'accentuer. Cette fortune nouvelle n'est pas sans contrepartie, si l'on en juge par l'usage inflationniste que les publicitaires font du nom d'Orion : une voiture américaine, une marque de chocolat tchèque, un groupe de rock, une maison d'édition française, une marque de peinture, quantité d'enseignes plus ou moins éphémères et jusqu'à un groupe mafieux en Bulgarie ont relevé, si l'on peut dire, le nom du géant pour placer leurs propres aventures sous sa tutelle. Gageons sans risque que ces choix sont probablement associés à la constellation bien plus qu'à la légende du chasseur. Toujours est-il qu'aujourd'hui le nom d'Orion attire, retient et, semble-t-il, fait vendre. L'extravagant succès de ce nom porteur atteste de l'*orionomanie* qui a saisi la modernité. Mais sa présence accrue dans la vie contemporaine, en raison même de sa persistance et de sa diffusion, demande elle-même à être interprétée.
La lecture des journaux nous apprend qu'on donne parfois Orion en prénom. Dans le carnet du *Monde*, le 9 janvier 2005, on peut lire cette petite annonce :
Caroline et Orion ANGLADE
fêtent l'aube de cette nouvelle année dans
le bonheur de la naissance de leur fille
Cassandre.
Voilà, à n'en pas douter, de grands amateurs des mythes antiques (qui n'ont pas peur des fantômes). La même année, 2005, a vu la parution de *Volume*, le premier livre d'un jeune écrivain nommé Orion Scohy, et qui commente longuement dans son roman ce qu'il présente comme son vrai prénom. Ce qui lui permet de se poser, si j'ose dire, en *orionologue* mais j'y reviendrai.

Orionisme

On posera en hypothèse que c'est aux poètes et, plus largement, aux écrivains, qu'Orion doit ce qui apparaît comme une renaissance, dans la logique de son mythe. Cette vogue contemporaine a de quoi impressionner par son ampleur comme par sa diversité. On nous permettra de paraphraser ici le Breton du *Manifeste* de 1924.

Ont fait acte d'ORIONISME ABSOLU :
les poètes Blaise Cendrars (*Au cœur du monde*, 1917, et passim), Tristan Derème (*Le Zodiaque ou les toiles sur Paris*, 1927), André du Bouchet (*Orion*, 1959), René Char (*Aromates chasseurs*, 1975), Christian Doumet (*Trois villes dans l'œil d'Orion*, 1998),
les romanciers Jean Giono (*Un de Baumugnes*, 1929), Claude Simon (*Orion aveugle*, 1970 ; *Les Corps constructeurs*, 1971), Patrick Grainville (*La Diane rousse*, 1978), Philippe Berthelot (*La Lune noire d'Orion*, 1980), Gérald Hervé (*Les feux d'Orion*, 1989)Henry Bauchau (*L'Enfant bleu*, 2004), Orion Scohy (Volume, 2005)
les dramaturges Paul Claudel (*Le Soulier de Satin*, 1924, et passim), Maurice Fombeure (*Orion le tueur*, 1946), Olivier Py (*L 'Apocalypse joyeuse*, 2000), Jean-Christophe Bailly (*El*

Pelele, 2003), les auteurs de BD Claude Moliterni et Robert Gigi (*Orion le laveur de planètes*, 1974), Séraphine (*Le Bouclier d'Orion*, 1987), Jacques Martin (cycle d'*Orion*, 1990), auxquels se sont joints les musiciens Claude Vivier (*Orion*, 1980), André Boucourechliev (*Orion I, II, III*, 1982), Philippe Fénelon (*Orion*, Cycle des mythologies, 1988-1990), Philip Glass (*Orion*, 2004), Kaija Saariaho (*Orion*, 2004),
sans oublier *La Mort d'Orion*, opéra-rock de Gérard Manset (1970) et *Voyage en Orion* (1989), un « spectacle théâtre-opéra d'intérieur » de Philippe Wuilleumier et Pierre Mariétan.

Il est sûr qu'on en oublie et chacun pourra compléter la liste avec ses propres trouvailles. On se gardera d'amalgamer des textes qui présentent, à l'évidence, un intérêt très inégal. Fort divers par leurs formes d'écriture (poèmes, romans, théâtre, essais, BD), ils le sont également par la place ou les traits qu'ils accordent au chasseur, la référence plus ou moins explicite qu'ils font à la légende quand ils évoquent la constellation, les épisodes qu'ils choisissent de privilégier, les formes de traitement et d'appropriation auxquels la reprise du mythe donne lieu, et, bien entendu, la médiation du tableau de Poussin ou non.
Le plus souvent, c'est la fragmentation qui caractérise ces réemplois brisés (on a rarement un Orion « complet »), parfois l'allusivité et surtout les modes de transposition (ne demeure parfois que le nom comme chez Bauchau ou Py, alors qu'ailleurs certaines figures de chasseurs laissent deviner en filigrane l'empreinte du géant).

Comment comprendre une telle vogue ? Sans doute le livre de Claude Simon a-t-il été remarqué plus que d'autres, ne serait-ce que parce qu'il affiche le nom d'Orion dans son titre. Mais le retour du chasseur ne se réduit pas à la rencontre, aussi significative soit-elle, de Claude Simon avec le tableau de Poussin. Non seulement l'intérêt des modernes pour Orion précède ce livre mais il présente un caractère plus général et plus intriguant qui conduit à une *double interrogation* :
Pourquoi Orion a-t-il « ressurgi parmi nous » , comme dit si justement René Char ?
Et quel miroir vient-il tendre à ceux d'entre les modernes qui se reconnus en lui ou questionnés à travers ses aventures ?
Car c'est bien d'identification qu'il s'agit. Claudel, Cendrars, Char, Simon, du Bouchet, lorsqu'ils évoquent ses exploits, composent autant de ***Portraits de l'artiste en Orion***.

Qu'Orion le chasseur géant soit ressurgi dans le siècle qui a connu les deux premières guerres mondiales de l'histoire, on est tenté d'y voir un peu plus qu'une coïncidence de dates. Déjà par le calembour auquel prête son nom, Orion était tout désigné pour devenir le patron des horions, et le jeu de mots affleure ou perce sous bien des plumes tellement la violence est consubstantielle au chasseur géant. On ne s'étonnera pas davantage que les deux premiers grands retours d'Orion chez les poètes modernes soient l'un et l'autre datés de **1917** -année terrible, s'il en est.

1917

Alors qu'il navigue vers le Brésil, Paul Claudel note dans son *Journal* en janvier 1917 :
La bateau en route vers le Sud. Devant lui l'immense système stellaire d'Orion, mon étoile ![10]

La même année, par une nuit de guerre, Blaise Cendrars se promène à Paris, rue Saint-Jacques, et le grand mutilé regarde le ciel :
Ma main coupée brille au ciel dans la constellation d'Orion.[11]

[10] Cité par Marie Miguet, « Le mythe d'Orion dans le théâtre de Claudel », *Mythes claudéliens*, La Revue des Lettres modernes-Minard, série « Paul Claudel », n° 14, 1985, p. 94.

Sept ans plus tard, en 1924, il part lui aussi à la découverte du Brésil et sur le pont du *Formose*, il regarde à nouveau le ciel :
Orion -ma constellation- est au zénith[12]

« Ma constellation » : la parenté des termes chez Claudel et Cendrars est d'autant plus troublante qu'il est impossible de supposer entre eux la moindre interférence. Mais, dans les deux cas, elle implique un geste d'élection et même d'appropriation, selon des modalités, il est vrai, fort différentes.

Chez **Claudel**, Orion apparaît comme *une figure de passeur et de médiateur*. Et pour tenir ce rôle il a plusieurs titres à faire valoir, déjà parce que la constellation à laquelle il donne son nom présente la particularité de passer de l'un à l'autre hémisphère, visible au nord de septembre à avril, puis seulement au sud. C'est, d'autre part, un héros double qui relie la terre et le ciel et c'est sa blessure qui l'a qualifié pour cette liaison, à la semblance des anges qui boitent parce qu'ils ont un pied dans chaque monde. Orion, si l'on ose dire, boite de l'œil. C'est assez dire qu'il voit s'ouvrir pour lui, chez Claudel, un grandiose destin de héros catholique. Ne relie-t-il pas l'Ancien et le Nouveau monde, de même que le ciel et la terre ? Il apparaît par excellence comme une figure de médiateur.
Claudel lui confie cette précieuse mission d'autant plus volontiers qu'elle se voit étayée par une identification ancienne d'Orion à saint Jacques. Au Moyen Âge, les trois étoiles du Baudrier étaient appelées le « bâton de saint Jacques » dont la fête est célébrée le 25 juillet en même temps que saint Christophe, patron des voyageurs. En Orion, donc, se relient également le monde antique et le monde moderne. Et la présence de Cédalion sur ses épaules fait du chasseur géant une sorte de *christophore* avant la lettre et elle double l'identification à saint Jacques d'une identification seconde à saint Christophe.

Cette vision catholique du retour d'Orion n'est assurément pas celle de **Cendrars** l'agnostique qui n'ignore cependant pas la surimpression des références à laquelle la constellation a donné lieu. C'est dans la rue même qu'empruntaient les pèlerins pour se rendre à Saint-Jacques de Compostelle, au 218 rue Saint-Jacques qu'il se fait naître ou plutôt (puisque, selon l'état-civil, il est né à La Chaux-de-Fonds) renaître tel un nouvel Orion. Cendrars ne mentionne jamais directement la légende antique, mais toute sa composition mythologique l'implique. Ce n'est pas Orion aveugle qui retient son attention -il ne se réfère jamais à Poussin- mais un Orion blessé d'une autre blessure et pour une autre forme de renaissance, que j'ai proposé d'appeler *Orion manchot*[13].
En faisant d'Orion « son » étoile, Cendrars conjugue les trois principaux épisodes de la geste du chasseur céleste pour les relire à partir de son amputation. La perte au combat de son bras droit -son bras de guerrier- est à la source d'une lucidité cruelle chez un poète qu'aveuglait sa propre violence. L'Orion de Cendrars est un Orion au corps coupé en deux et qui vit cette division de son corps entre la terre et le ciel à la fois comme la marque d'un châtiment et comme une preuve de rédemption. Phénix à la semblance du chasseur aveugle marchant vers le soleil levant, le poète est rené de sa blessure en poète de la main gauche. Cette expérience sans précédent (à notre connaissance) soutient l'apparition capitale chez lui de la figure de l'infirme divinisé.

---

[11] Blaise Cendrars, *Au cœur du monde* (1917), *Poésies complètes*, Denoël, « Tout autour d'aujourd'hui », tome 1, 2001 ; p. 127.
[12] Id., « Nuits étoilées », *Feuilles de route* (1924), *Poésies complètes*, *op. cit*., p. 204.
[13] Claude Leroy, « Orion manchot », *La Main de Cendrars*, Presses universitaires du Septentrion, « Objet », 1996, p. 153-213.

Est-ce la ***réversibilité*** du destin d'Orion qui a retenu l'attention des modernes ? Mort deux fois, il a deux fois su renaître, d'abord en recouvrant la vue, puis en étant transfiguré en constellation. Quoi de plus dionysiaque que l'alternance de destruction et de création qui caractérise sa trajectoire ? Sous le nom du chasseur géant se convoquent aisément les expériences de l'extrême, l'amour jusqu'au viol, la violence jusqu'au meurtre, le goût de la vie jusque dans la mort et dans sa propre mort. C'est un héros double, ambigu et déchiré, moins porté à l'harmonie des contraires qu'aux postulations simultanées et aux tensions maintenues jusqu'à rompre.

Seconde vague

Le retour à Orion dans la modernité -la nouvelle *Orionade* que tous ces textes constituent- ce retour s'est fait, semble-t-il, en deux vagues successives. À la Grande Guerre fait réplique un nouvel après-guerre et, plus précisément, le début des années soixante-dix. Paru en 1970, l'*Orion aveugle* de **Claude Simon** est assurément la plus notoire des variations modernes dont le mythe antique a fait l'objet. Le chasseur y devient la figure même de l'écrivain en proie à l'incertitude du sens, abandonnant les certitudes de l'expression pour les aventures de la production. Ce cheminement à tâtons sous le signe d'Orion est marqué par une violence multiple qui chez Simon traverse à la fois la guerre, la sexualité et l'écriture pour les mettre en situation d'interprétation réciproque.

Quatre ans plus tard, en 1975, le grand retour d'Orion sur la scène littéraire se confirme avec la parution d'*Aromates chasseurs*, un recueil de **René Char** entièrement dédié au géant de la légende. La plaquette s'ouvre sur un prologue dont le dernier vers sonne comme un manifeste : « Révolution d'Orion resurgi parmi nous »[14]. Dans le recueil resurgit aussi, discrètement, ce qui nous apparaît comme une allusion complice à la mythologie de celui qu'il appelle (en lui envoyant un de ses livres) le « grand aîné », Blaise Cendrars :

Révolution qu'un astre modifie
Avec les mains que nous lui ajoutons[15]

Une très singulière révolution (et cependant toute naturelle) que cette révolution qui arrache le chasseur à son orbite habituelle pour le reconduire sur terre, dans sa primitive patrie, mais porteur de toutes les contradictions de sa nature duelle, à la fois humaine et astrale :

Un passant mythique, bien d'ici, nous rencontra : il voulait accroître l'espace des élans, la terre des égards, le murmure des oui, de midi en minuit. Cet homme heurté ne semblait tirer de sa poitrine que des battements exigeants, défaillants.[16]

Ce « passant mythique, bien d'ici » ressemble comme un double à son poète qui fait de lui un « pontonnier » entre « l'espace intime où jouaient notre imagination et nos sentiments » et « l'espace circulaire, celui du monde concret. » Ce resurgissement d'Orion en pontonnier est le signe d'une révolution positive de la légende traditionnelle du chasseur qui de prédateur se change en médiateur. (on comprend mieux dans cette lumière pourquoi Hugo aussi bien que Gide ont baptisé un navire du nom d'Orion). Mais ce retour d'Orion parmi les hommes se

[14] René Char, *Aromates chasseurs* (1975), *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1983, p. 509.
[15] « La rive violente », *Ibid*., p. 527.
[16] « Vert sur noir », *Ibid*., p. 526.

termine sur une adresse désabusée du poète au revenant : « Tu te ronges d'appartenir à un peuple mangeur de chevaux, esprit et estomac mitoyens.[17] » Descendu du ciel mais déçu par les terriens, il ne reste plus au chasseur dépité qu'à établir sa demeure dans un « troisième espace », la page d'écriture que ménage pour lui le poète et qui apparaît, on ne sait, comme le lieu d'un nouvel exil ou comme la promesse d'un nouveau destin encore mal dessiné.

L'hypothèse du quatrième mythème

Tel est cependant le point décisif : le **retour *à* Orion** chez les modernes s'est traduit par un **retour *d'*Orion** sur terre. Ce quatrième exploit -l'invention d'un quatrième mythème- n'appartient pas à la légende antique et il constitue, en quelque sorte, la signature singulière de l'Orion de la modernité.
Il pourrait toutefois avoir été suggéré aux poètes du XX^{e} siècle par un de leurs précurseurs, Gérard de Nerval. Dans *Aurélia*, celui-ci décrit une cosmogonie qu'il a élaborée en 1841, pendant son premier séjour chez le Docteur Blanche, « une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs d'études et de fragments de songes. » Selon cette cosmogonie syncrétique, le monde, victime de conflits légendaires, dépérit et « les peuples furent décimés par des maladies » jusqu'à une intervention salvatrice :

Un fléau plus grand que les autres vint tout à coup rajeunir et sauver le monde. La constellation d'Orion ouvrit au ciel les cataractes des eaux.[18]

C'est alors le déluge et « pendant quarante jours, une arche mystérieuse se promena sur les mers portant l'espoir d'une création nouvelle. » Si la légende du chasseur géant n'est jamais évoquée directement par Nerval, c'est bien au même paradoxe d'un *fléau salutaire* que Cendrars, Simon ou Char associent le retour d'Orion.
Telle est la *logique circulaire du retour d'Orion* dans la modernité. Mais, après tout, quoi de plus naturellement révolutionnaire qu'une constellation ? On ne devrait pas s'étonner que le géant, peut-être fatigué de la monotonie de ses exploits sidéraux, tende à revenir à son point de départ, comme un nouvel Ulysse. Transformé par son périple, il se découvre une vocation nouvelle de passeur ou de pontonnier que Paul Claudel oriente vers un œcuménisme catholique, que Claude Simon fait servir à la marche indéfiniment recommencée de l'écrivain parmi la forêt obscure des signes, que René Char voue à la tension des contraires, que Blaise Cendrars approprie à sa renaissance par la blessure.

Curieusement, Camille Flammarion se montrait déjà sensible à la dualité de la constellation lorsqu'il contemplait les « deux soleils d'Orion », Bételgeuse à la couleur rouge et Rigel à la couleur blanche, « le premier nous montrant le passé, le second nous montrant l'avenir ; le premier nous enseignant la mutabilité des cieux, le second nous en racontant la splendeur.[19] »

Ce quatrième épisode des travaux d'Orion est marqué par la plus forte **ambivalence**. Le chasseur puni revient-il sur terre pour relancer le cycle de ses ravages ? ou pour s'assurer, tout au contraire, que son sacrifice n'a pas été vain et que sa « sidération » -son catastérisme- a servi de leçon à ses émules ? Pas de vie qui vaille la peine d'être vécue sans cette violente énergie dont le géant est le témoin exemplaire. Bien fade serait une existence sans démesure. Et comment pourrait-on créer s'il était interdit de détruire ? Le nouvel Orion sera nietzschéen

[17] « Éloquence d'Orion », *Ibid*., p. 528.
[18] Gérard de Nerval, *Aurélia* (1855), *Œuvres complètes* (J. Guillaume et Cl. Pichois éds), Gallimard, « La Pléiade », tome III.
[19] Camille Flammarion, *Les Étoiles*, *op. cit*., 456.

ou ne sera pas. À lui, partout et toujours, de défendre les droits de l'*hybris*. Mais le XX^e^ siècle connaît mieux que d'autres époques les ravages qui peuvent s'en suivre quand on lâche à nouveau Orion parmi les hommes.

Dans « Orion », un des poèmes de *Feuilles de route* (1924) et le plus célèbre des textes qu'il lui a consacrés, Cendrars marque fortement le double lien qui l'unit à sa constellation :

ORION[20]

C'est mon étoile
Elle a la forme d'une main
C'est ma main montée au ciel
Durant toute la guerre je voyais Orion par un créneau
Quand les Zeppelins venaient bombarder Paris ils venaient toujours d'Orion
Aujourd'hui je l'ai au-dessus de ma tête
Le grand mât perce la paume de cette main qui doit souffrir
Comme ma main coupée me fait souffrir percée qu'elle est par un dard continuel

Plus encore que Mars, la planète rouge depuis toujours dévolue à l'exaltation de la guerre, la constellation d'Orion devient ainsi la patrie céleste de la violence, mais d'une violence à double face, entre ombre et lumière. Face noire, avec la litanie des ravages du prédateur. Face blanche, avec le pardon de Diane-Artémis au héros et sa sublimation par le sacrifice. Toujours destiné à mourir pour renaître, Orion est bien cet autre phénix auquel il est tentant de le comparer.

L'imaginaire du crime

Avec le mythe de la main sidérale, nous voici parvenu au cœur de *l'imaginaire du crime* chez Cendrars. C'est de la violence qu'il faut partir chez lui pour comprendre son aventure d'écrivain. Le jeune Freddy Sauser s'est très tôt convaincu qu'elle ferait son destin, pour le meilleur ou pour le pire. Dans un vieux carnet de 1908, l'auteur de *Trop c'est trop* dit avoir retrouvé cette note : « *Je deviendrai célèbre par un mauvais coup ou par l'écriture* » (*TT*, VIII, 148). La formule tient du mot d'ordre et elle est d'autant plus troublante qu'elle insinue entre les termes de l'alternative une sorte d'équivalence. Vers 1913, donc, l'invention de Moravagine vient donner un nom -son nom- à cette énergie qui cherche, entre génie et pathologie, son lieu et sa formule. Dans l'immédiat avant-guerre, le projet d'écrire -en 18 volumes !- les aventures du cycle *De Moravagine, idiot* offre une solution de compromis au cours à donner à l'*hybris* dont Cendrars se sent possédé. À Moravagine les mauvais coups, à Blaise Cendrars la gloire par l'écriture de ces mauvais coups.
Vint la Grande Guerre qui, comme le marque fortement *Bourlinguer*, a sauvé Cendrars de la guerre de papiers où, de polémiques en poses martiales, il s'enlisait dans une ornière d'esthète à la suite des poètes et des peintres des *Soirées de Paris* (*B*, 9, 204). Voici que s'offrait à sa pulsion moravagine un champ d'expériences grandeur nature, sans masques et sans alibis. On connaît la suite. Ce qui surprend davantage, à la lecture de « Pro domo », c'est la fraternité que Cendrars après sa blessure continue à manifester à son Moravagine qui vient de le faire abattre au front. On s'attendrait à plus de révolte envers cette figure de l'Autre qui, par un choc en retour de la violence, lui a arraché sa main droite. C'est que si le dédoublement se prolonge, il a changé de sens et tire ses nouveaux bienfaits d'une protection par la défausse.

[20] « Orion », *Feuilles de route* (1924), *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 207.

L'énergie démesurée qui a reçu le nom de Moravagine se perpétue désormais dans l'écriture où elle a réaménagé la scénographie des identités. C'est à présent le double qui tient la plume et il écrit en son nom propre. Le séjour à Cannes, pendant l'hiver 1917, est le grand théâtre de cette dépossession d'abord bénéfique puisque elle disculpe Cendrars qui, peu à peu, découvre dans quelle impasse elle l'a conduit. Ce qui dérive sur l'Autre le mal de vivre, le mal de tuer et le mal d'écrire, a un contrecoup exorbitant : l'aliénation qui, par une inversion complète des rôles, rend Cendrars à sa violence primordiale (il a des envies de mort, des idées de meurtre, donne un coup de couteau dans un bar) (*M*, 232), alors même que Moravagine, son *tenant lieu*, le prive de tout accès à la signature. L'intervention d'Orion va apporter au poète dépossédé une solution astrale qui le délivre de l'emprise (comme de l'aide) de Moravagine en lui permettant de recouvrer sa signature.

Le mythe d'Orion manchot sous-tend le thème si fascinant de l'infirme divinisé par sa blessure qui affleure ici et là dans l'œuvre de Cendrars. Par exemple, dans « J'ai saigné », lorsque l'amputé qui a l'impression d'avoir « *un éventail de bras sans cesse renaissants* » s'identifie à Bouddha (*VD*, 8, 189) ou encore dans « Le Nouveau patron de l'aviation », lorsque s'imprime à son esprit « *l'image de Çiva dansant qui roulerait sous une scie circulaire pour être amputé successivement de tous ses bras* », si bien que « *l'on est Çiva, lui-même, l'homme divinisé…* » (*LC*, VI, 386). Rien d'étonnant si le premier témoignage de cette expérience inouïe se rencontre dans *Les Armoires chinoises*, où la coupure des mains, le retour dans le ventre de la mère et l'extase composent une chaîne nécessaire.

Par le catastérisme de sa main droite, il cherche à dissocier, dans la violence qui l'habite et auquel il est convaincu de devoir son génie, l'énergie créatrice de l'instinct de mort. Lieu de bannissement de la main morte, la constellation élue est également et surtout le lieu de sa rédemption en étoile tutélaire. Orion ne saurait donc être considéré comme un simple avatar de **Moravagine**, le double démoniaque du poète : si le chasseur géant assume la frénésie meurtrière de l'autre prédateur, son confrère, c'est pour la porter sur un plan mythologique plus général où elle se transfigure. Consenti et affiché, le partage du corps entre le ciel et la terre sera désormais aux yeux de tous le garant que le poète de la main gauche s'est délivré de sa part maudite. Encore faut-il que la main sidérale contienne et retienne les nouveaux Zeppelins qui pourraient revenir frapper la terre. Toute sa vie de poète gaucher, Cendrars n'en finira pas d'arrimer au ciel sa main de violence, sa main coupable et coupée, sa *main moravagine*, pour un exil salutaire mais toujours menacé par la tentation de se ressourcer à sa violence.

Par la suite Cendrars ne cessera de revenir à son Autre, directement (par une nouvelle édition augmentée en 1956, des commentaires ici ou là) ou indirectement (à travers les figures de Fébronio ou d'autres criminels). Dans ces évocations souvent ambiguës, où la fascination se mêle au rejet, transparaît une sourde appréhension : le partage de son corps entre les deux mondes n'accorderait-il à l'amputé qu'une garantie fragile et révocable ? Périodiquement la violence destructrice ne menace-t-elle pas de quitter la prison sidérale qui s'efforce de la contenir pour à nouveau venir frapper la terre ? Le poème au nom d'« Orion » en témoigne avec une grande précision : pendant la guerre, c'est *toujours* d'Orion que les zeppelins venaient bombarder Paris.

Toute sa seconde vie, ce scénario ne cesse de hanter l'imaginaire de Cendrars : le retour sur terre de sa main moravagine, contre toute attente *déconstellée* d'Orion. Et ce retour de *Morionvagine*, s'il advenait, il faudrait que le poète s'emploie, de toute nécessité, à le conjurer à nouveau. Que le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale ait été vécu par lui, dans un grand accablement, comme l'impossible retour d'une violence qu'il croyait avoir éradiquée par le sacrifice de sa main coupée, on ne saurait s'en étonner. Bien des textes l'attestent. On en prendra trois exemples.

Vers 1924, Cendrars réside chez son amie Paquita à la Cornue, dans un pavillon spécialement aménagé à son intention, quelque part près de Paris. Dans la nuit, le cri des locomotives lui paraît former inlassablement les syllabes du mot « *Révolution… révolution* » (*HF*, 5, 277), tandis qu'il compare « *la terrible banlieue en travail* » à la couronne d'épines du Christ. « *Foi ou désespérance ?…* » Tout craque autour de lui qui ne dort pas :

De l'autre côté du mur quelque chose se retournait comme pour changer de place. Non, ce n'était pas les frondaisons du parc bouleversées par une rafale d'hiver, mais quelque chose d'énorme et de sournois, en tout cas, un être vivant, un être abattu prêt à s'appuyer au mur et à écraser le château pour se mettre debout […] (279).

Plus tard, alors qu'il s'est réfugié à Aix-en-Provence pendant la Seconde Guerre mondiale, un membre de la Gestapo vient habiter porte à porte avec lui. Cet indésirable voisin qui se livre à des « *libations solitaires* » le menace d'une contamination insidieuse qui en évoque une autre en filigrane :

[…] la présence immatérielle de saint Joseph de Cupertino matelassait en quelque sorte ma porte et mes fenêtres et empêchait les infiltrations de stupre qui me venaient de mon immonde voisin -c'était un assassin […]- de me parvenir et de m'atteindre pour m'infecter subtilement. (*LC*, VI, 367).

On empruntera un dernier exemple à la lettre dédicatoire à Édouard Peisson par quoi s'ouvre *L'Homme foudroyé*. Toute l'orchestration de la scène et de ses conséquences demanderait à être examinée sous le signe de Moravagine, ressurgi ici sous l'avatar d'un lieutenant (ou tenant lieu) allemand que l'on a logé chez le marin. « *Sous un ciel constellé* », l'occupant « *abuse honteusement* » le domicile de son hôte, « *violant non pas une ignoble putain, mais* [*s*]*a retraite d'écrivain*. » (*HF*, 5, 8). Ravivant dans l'esprit du poète des « *réminiscences similaires* » et le souvenir d'une autre « *éclipse de* [*s*]*a personnalité* » (9), cet épisode clef va déclencher en lui, on le sait, un incendie créateur qui va ramener à sa machine à écrire celui qui ne parvenait plus à écrire depuis trois ans. Certes, les poètes comme les marins ont quelques raison d'être sensibles « à la magie d'un clair de lune et à la destinée qui semble nous venir des étoiles […] » (*HF*, 5, 9). S'en suivront quatre gros volumes de Mémoires qui constituent, à cet égard, la plus admirable matelassure contre l'intrusion de l'assassin. Car cette sortie hors du silence de la nuit, le 21 août 1943, fait -sans le dire- fortement réplique à la nuit du 1er septembre 1917 au cours de laquelle Cendrars, en inversant l'accomplissement des prophéties, est parvenu à mettre fin à *La Fin du monde*. Moravagine deux fois vaincu. Cendrars laisse à son Lecteur inconnu le soin de s'aviser que, cette nuit-là, il a une nouvelle fois expédié sur Orion la « maladie » qui s'en était évadée. Une main montée au ciel peut transformer un poète de la violence en passeur des deux mondes.

Un mythe toujours en activité

Parmi les grands témoins de ce retour d'Orion, figurent donc, au premier rang, Claudel, Char, Simon et Cendrars que j'ai plus attentivement considéré dans la perspective de la Journée de demain. Mais les aventures du chasseur géant ne s'arrêtent pas là. Par-delà les grandes relectures modernes, deux romans récents témoignent que le mythe d'Orion reste en activité comme on le dit d'un volcan.
Ce n'est pas ici et ce n'est pas à vous que je révèlerai qu'**Henry Bauchau** est un écrivain passionné de mythologie, dans une lignée de psychologues ou de psychanalystes ouverte par Freud. À cet égard, *L'Enfant bleu*, qui met en scène un enfant autiste prénommé Orion, peut

faire l'objet d'une double lecture converse : d'une part, le mythe antique (convoqué par le prénom du jeune patient et discrètement dessiné en filigrane de l'histoire) sert d'interprétant au cas clinique comme Œdipe chez Freud. Et, d'autre part, le cas clinique entre dans le roman pour proposer une version nouvelle du mythe ou une variation. Double étayage, en somme, et double légitimation.
C'est d'ailleurs, me semble-t-il, cette figure de l'équivalence par conversion ou permutation qui oriente le roman et le construit : à la réversibilité du mythe et du cas, répond celle des relations entre la narratrice psychologue et son patient sous le signe commun du peuple du *Désastre*, un mot à l'étymologie particulièrement funeste, fortement déterminée par le ciel : le jeune Orion est né sous une mauvais étoile -cette constellation à laquelle il doit son nom de malotru. Mais aussi sa personnalité déchirée qui, à l'instar de son ancêtre constellé, le montre tour à tour violenté et violent, naufragé et naufrageur, exclu et reconnu, fou et artiste, mais toujours selon un destin menacé de renversement, tiraillé qu'il est en permanence entre les agressions du Démon de Paris et les secours qu'il espère de l'enfant bleu. En raison de cette instabilité des places et des rôles, tout devient double dans le roman : le démon se montre tantôt agresseur et tantôt protecteur et Orion lui-même manifeste une grande ambivalence à l'égard de ses propres accès de violence.
Ce qui est remarquable dans *L'Enfant bleu*, c'est l'association (en termes de cure) de cette violence subie et exercée (mais d'abord subie) avec l'expression artistique, picturale ou musicale ou poétique, comme si le destin d'Orion le martyrisé était de « jeter » son démon par la création, une création qui s'apparente à une thérapie mais établit entre art et violence un lien nécessaire. Orion, le héros double de la légende, deux fois né, deux fois tué, prend chez Henry Bauchau la figure de l'autre, violent parce que violenté, bourreau parce que victime, créateur parce que si l'on peut dire mal créé -tout comme Moravagine, avec lequel il présente d'assez nombreuses analogies. La lecture de Cendrars a-t-elle pu orienter Henry Bauchau vers la figure d'Orion et le traitement qu'il lui fait subir pour l'actualiser ? C'est une question intriguante qu'on aimerait adresser aux spécialistes.

L'autre roman, déjà évoqué plus haut, est *Volume* d'**Orion Scohy**. Roman, d'ailleurs, n'est pas l'étiquette la mieux appropriée pour désigner un texte d'une extraordinaire virtuosité. Une phrase de l'auteur peut servir de guide : « Orion, mon nom m'oriente. » Et *Volume* tout entier, que je renonce à décrire mais que je vous invite vivement à découvrir si vous vous intéressez à la légende d'Orion, *Volume*, donc, se présente comme une exploration multiple de cette identité par la mythologie qu'ont transmise ses parents au jeune écrivain. Dans ce très singulier arbre généalogique qu'il essaie d'établir, le mythe précède l'autobiographie à la manière d'une préfiguration, d'une prédestination ou d'une programmation. Étant donné ce prénom si marqué par la légende mais aussi par tous ceux qu'il a fait peindre ou écrire, que s'ensuit-il pour le prénommé ? Orion Scohy part à la recherche des prescriptions, des directives et des surdéterminations intertextuelles que lui dicte ce nom dont ses parents ont fait son thème, le condamnant ainsi au rang de variation. Qu'advient-il de vous quand on place votre identité sous une tutelle mythologique ? C'est alors le nom d'Orion qui tient, pour le prénommé, le rôle du Cédalion de la légende qui conduit l'aveugle en direction du soleil. Et c'est à partir de lui qu'il lui appartient d'écrire -de s'écrire- pour cheminer à tâtons, comme chez Claude Simon, vers la lumière. Étonnant exercice d'appropriation par l'écriture de ce qui vous affiliait et d'une certaine façon vous niait. Toute l'histoire du mythe d'Orion et toutes les variations auxquelles il a donné lieu font ainsi l'objet, non pas d'un inventaire, mais bien plutôt d'un grand jeu qui tient de la jonglerie, de la kaléidoscopie et de l'exploration onomastique par dérives, relances et combinaisons, à perte de vue.
Comme chez Henry Bauchau, l'aventure est régie par un double mouvement, mais d'une tout autre nature. Tantôt centripète et tantôt centrifuge. Par mouvement centripète, j'entends tout

ce qui participe d'un retour amont, vers les éléments constitutifs du mythe, et qui fait du nouvel Orion fatalement un être de réécriture, et lui confère une identité par référence pour l'inscrire dans le long cortège des variations comme une variante nouvelle par tout un travail d'allusions ou de reprises. Par mouvement centrifuge, je désigne la façon dont les mythèmes font l'objet d'une exploitation et d'une exploration sur plusieurs modes : homonymie ou paronymie, jeux de mots et séries de paradigmes, travail incessant d'associations que mettent en scène de nombreux passages métapoétiques, tandis que l'ensemble de ces procédures, qui sont signalées mais non divulguées au lecteur, sont placées sous le signe de Raymond Roussel, de Raymond Queneau et de quelques autres champions de la *stéganographie*, qui n'est rien d'autre que l'écriture du secret. Autant la répétition pétrifie, autant la stéganographie libère. Mais c'est au prix d'une virtuosité qui, il faut bien le dire, finit par étourdir le lecteur devant tant de prouesses verbales et de parades onomastiques à portées multiples. Pour tout dire, on se demande si Orion Scohy va rester l'auteur d'un livre unique ou s'il pourra sortir de cette guerre civile intime.

Consteller Orion, puis le déconsteller avant de le consteller à nouveau : telle serait donc la tâche -une tâche proprement sidérante- que quelques modernes se sont découverte en se regardant dans le miroir du chasseur géant et en y regardant leur époque. À notre tour, regardons la nôtre : elle offre au chasseur géant de remarquables champs de manœuvre. Notre époque est remarquablement *orionisable*.
Dans des temps immémoriaux, la violence de ses exploits a valu au géant un exil céleste et son inscription parmi les étoiles. Qu'il s'agisse d'une mise au pilori ou tout au contraire d'une récompense, qui saurait le dire ? Les deux sans doute, tour à tour, avec l'extrême ambivalence qui s'ensuit. L'invention d'un quatrième mythème en témoigne : le retour périodique de l'exilé sur terre peut provoquer un désastre mais ce désastre à son tour peut être salutaire. Orion n'en a pas fini de resurgir parmi nous.

Leroy Claude

L'orateur dans la cité
Ordre et discours : parler d'Empire dans les panégyriques « latins »

Le recueil des panégyriques « latins » regroupe douze discours incluant la *gratulatio* de Pline le Jeune à Trajan et des discours liés à la Gaule de 289 à 389, où onze d'entre eux ont été prononcés. Ces discours relèvent dans la rhétorique officielle, de « l'éloge » de l'empereur et à ce titre, offrent un monde d'images et de représentations articulées autour de la figure impériale. Ils sont soumis à toutes les normes de la codification de l'encomiastique. « Le panégyrique » parle le langage distancié de l'amplification (le *stilus major*, l'*ornatus*) réévalué aujourd'hui par les études sur la rhétorique. De plus ils ont retenu l'attention des historiens qui tiennent là une source irremplaçable puisque ces œuvres fournissent des informations nombreuses et constituent souvent une source de premier ordre et souvent unique de l'histoire générale en apportant des précisions sur la chronologie impériale, l'idéologie, la fiscalité de Dioclétien à Constantin, les Gaule[1].
Parmi les questions posées par cette source, j'en retiendrai deux. L'une relève de l'efficace du contrôle symbolique induit par le type de « communication »[2]. Autrement dit, qu'en est-il de la discordance entre un langage savant et la langue commune et du passage du savoir et de la parole des lettrés, à la capacité de réception des destinataires variés. Les frontières entre *docti et indocti* déterminent en effet une hétérogénéité culturelle, qui pose bien évidemment la question de la compréhension et du sens. Les panégyristes ne la posent pas, mais pour les Chrétiens qui s'y trouvent confrontés à la fin du IV^e^ siècle ou au V^e^ siècle, le terrain est familier. Ambroise tranche en écrivant des hymnes « compromis entre formes savantes et populaires »[3]. Augustin prend le soin de préciser comment il faut procéder pour être compris dans les prêches, sermons, en précisant le niveau de langue et le registre à adopter.
L'autre question est celle du rapport du discours, qui cultive l'écart, aux *realia*. Les panégyriques, au croisement du discursif et du politique, transmettent des éléments d'information, selon leurs propres codes, difficiles à décrypter. L'enjeu n'est autre que la valeur de ces discours comme source, dont on a pu nier autrefois la fiabilité. Que laisse percevoir de la substance du réel, de l'actualité, de la matière historique, « le subterfuge rhétorique », le transfert qui masque, déforme les faits ? À cet égard, on ne peut que s'interroger en particulier sur leur fonction de miroir dont les images peuvent être interprétées comme
- Celles du pouvoir impérial, incitateur, initiateur, destinateur. L'information et la légitimation se mêlant intimement dans les textes du recueil.
- Et/ou, celle des provinces et des cités renvoyées à l'empereur

J'ai retenu ici quelques exemples d'une topique du fonctionnement de l'Empire à des moments différents de l'histoire politique, dans la perception qu'en donnent ces discours très divers.

I - L'ordre de la parole : le dire du panégyrique
Hasard ou nécessité, la tradition manuscrite a transmis une sélection de 12 discours officiels de 100 à 389, florilège de l'éloquence depuis Pline le Jeune jusqu'à Pacatus le Bordelais formant un recueil

[1] Cités ici dans l'ordre chronologique de l'édition d'É Galletier des CUF.
[2] G.SABBAH, « De la rhétorique à la communication politique », *BAGB*, Décembre 1984, p. 363-368.
[3] *Cf*: J. FONTAINE, Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV è s.: Ausone, Ambroise, Ammien. *Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive*, Entretiens de la Fondation Hardt, XXII, 1977, p. 425-472.
Voir également, M. BANNIARD, *Viva Voce. Communication écrite et communication orale du IVè au IX è siècle en Occident latin*, Etudes Augustiniennnes 25, Paris, 1992, p. 80.

sans doute constitué à la fin du IV^e siècle, le siècle de l'âge d'or de la rhétorique grecque et latine, « païenne » et chrétienne. La rhétorique reste plus que jamais alors la marque du « civilisé », du grec, du romain. Les chrétiens s'en saisissent.
La structure du recueil est à elle seule significative d'un jeu de construction savant, bien dans la perspective de cercles éclairés amateurs de la symbolique des nombres: Il rassemble 12 discours selon le chiffre canonique, son architecture révèle une disposition et un dosage parfaitement réfléchis. Il commence par celui de Pline à Trajan, une *gratulatio*, datée de 100, réécrit, qui figure en premier comme référence non seulement rhétorique, mais bien évidemment politique pour un contemporain de l'espagnol Théodose. Mais c'est l'image augustéenne, constamment présente chez Pacatus, qui fait le plus penser à une volonté conservatoire du patrimoine culturel lors de la refondation théodosienne. On ne peut que formuler des hypothèses sur l'auteur ou les auteurs successifs de la recension. On a évoqué Latinius Drepanius Pacatus de l'entourage d'Ausone, mort en 393 et le clan des sénateurs hispano-gaulois, hostiles aux Pannoniens qui entourent l'empereur Valentinien. Cette anthologie est construite sur la diversité. Elle présente un échantillon de la rhétorique officielle, qui s'inscrit dans le calendrier impérial et relève des circonstances et/ou du rituel : anniversaires, mariage, victoires, remerciements, (*gratulationes*). Sa chronologie, étendue, sert de jalons pour les règnes de Maximien à Théodose : 289, 291, 297, 298, 312, 321, 362, 389. Elle attire l'attention sur les grands tournants de la politique impériale, la dyarchie-tétrarchie, la seconde dynastie flavienne, Théodose. On ne peut pas dès lors ne pas s'interroger sur cette hétérogénéité, ces témoignages et ces représentations, qui fondent une archéologie du prince à divers moments de l'histoire du régime impérial et de sa célébration.
Le recueil offre donc une grande unité par une constante, la figure centrale de l'empereur, pôle structurant de chaque discours et des variables considérables : la typologie des discours. Les paramètres tenant aux circonstances, aux choix des orateurs, des empereurs. Le terme générique « panégyrique », réducteur, gomme les spécificités de la classification, mais le vocable semble l'emporter au fil du temps. Ainsi Sidoine Apollinaire qualifie-t-il le discours de Pline, une *gratulatio*, de panégyrique. Il reste que la structure même de chacun des discours est induite par l'événement : *Genethliacus* (III), Epithalame de 307 par un Eduen(VI), *gratiarum actio* (XI). Discours d'ambassadeurs de cité (VIII), célébration de victoire[4]. Les conditions de production du discours déterminent la thématique et le registre en laissant place à la souplesse et la diversité. Notons également que ces éloges sont une partie d'un tout. La parole constitue un élément incontournable du procès de célébration, de l'apparat du pouvoir, de la commémoration, et reste dans le cadre d'un « *munus pium* », qui tient de la mission, de la charge, de l'échange. Il intervient en effet dans le procès de célébration : la cérémonie, qui unit dans l'échange, le *do ut des*, un public, le couple orateur/empereur ou son représentant, le destinateur/destinataire, induit un décor, une mise en scène, une dramaturgie de la parole. L'oralité de ces discours, réellement prononcés, implique une gestuelle, une théâtralité de la parole qui renforce l'efficace des mots, au moment de l'*actio* et de la *prononciation*, qui s'ajoute à la musique du verbe déjà sensible dans le texte par le pouvoir de la nomination, les répétitions, les figures. L'ensemble joue un rôle dans la mémorisation, celle de l'orateur, comme celle du public[5].
Le travail d'élaboration des rhéteurs est le fruit d'une culture savante et raffinée. Cette parole généreusement distribuée et pieusement recueillie, porte la marque de la *laudatio*, qui relève du *genus demonstrandum*. Elle implique nécessairement l'amplification et la distanciation, « la mousse

---

[4] La référence sur la rhétorique de l'éloge et l'utilisation de la *laudatio,* ce qu'en dit L. Pernot dans son magistral ouvrage L. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 vol., Coll des Etudes Augustiniennes, série Antiquité, 137-138, Paris, 1993.
[5] D. JOURDAN-HEMMERDINGER, Fonction du chant dans les discours et lectures publics, *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age*, Actes des colloques de Royaumont, 1986, 1987, 1988, Paris, 1991, p. 16-41.

oratoire ». Le *stilus major* en fait un discours d'apparat, qui doit sinon convaincre du moins plaire et séduire un public divers, difficile à cause de son hétérogénéité : Celui de la cour, des curies, des écoles. Par ses codes, les normes de la rhétorique de l'éloge, il se place dans le registre du convenu. Les orateurs ont en charge la mémoire et la continuité d'une culture savante fondée en premier lieu sur la réminiscence. L' intertexte est par conséquent nourri dans certains cas (chez Pacatus en particulier), puisque ce travail ne saurait se réclamer que de la *mimesis.* Leur langue pourrait apporter des éclairages sur la capacité de chacun d'entre eux à jouer du passé, en recourant à la fois à des archaïsmes hors d'usage ou à des mots rares qui assurent la connivence avec le monde des lettrés, mais les coupes du présent; dont ils sont cependant des échos en introduisant des vocables nouveaux[6].

Quel crédit accorder à une parole contrainte par le genre et le contenu ? Les auteurs en effet ne sont pas seulement des rhéteurs, mais des hommes proches du pouvoir impérial, choisis dans l'appareil administratif et politique. Il s'agit donc d'interroger leur efficace en prenant en compte toutes les composantes de ce langage. On a longtemps mis en avant dans cette expression codifiée et univoque le théâtre de l'illusoire, inutile et superflu, et suspecté ces jeux de mots du *ludus* poétique. Effectivement cet aspect de *ludus/lusus* existe, témoin d'ailleurs de la transmission d'une culture, sur le terrain somme toute menacé de la latinité. Mais ces éloges jouent leur rôle dans la guerre des mots, repères/masques, pour des conflits véritables, qui fournissent leur version, officielle à n'en pas douter, répondant ou anticipant sur les événements, distillant les informations, jouant sur le non-dit. Les deux interprétations ne s'excluent pas.

Les panégyristes en introduisant des formules simples dans le discours, ont su répondre aux impératifs de leur fonction. C'est la raison pour laquelle, me semble-t-il, on repère dans l'énoncé, les procédés qui correspondent à différents niveaux de mémorisation et de compréhension. Les techniques choisies par les rhéteurs, l'enchâssement de formules simples dans un langage très raffiné, ont pour but de proposer des accroches à tout auditeur. Dès lors, elles ne réduisent plus ces discours à leur simple fonction de connivence entre les élites (*docti*), mais permettent de réduire les discordances, voire les fractures culturelles de différentes composantes sociales. De ce fait le travail d'élaboration ne se limite pas à la réminiscence et la perpétuation d'une mémoire des formes, elle résulte d'une tentative d'adaptation.

De manière générale, les éloges induisent une structure pour penser le rapport entre la société civile, une fonction et une personne. La société s'y donne à lire, à voir et à interpréter dans son fonctionnement idéalisé, d'un ordre et dans la « traduction » des réalités du désordre. Mais quel écho renvoient-ils ? On peut affirmer qu'ils donnent une forme à la propagande des empereurs, même si le recours à cette notion suppose un transfert de conceptualisation d'une période à l'autre. La concordance des programmes iconographiques et discursifs ne laisse planer aucun doute sur l'orchestration d'une propagande impériale, qui n'est certes pas une nouveauté. Discours monétaire et statuaire font écho aux panégyriques dans la propagation des thèmes officiels, laissant à chaque support son identité spécifique.

Mais assurent-ils une fonction unique de célébration et de *speculum principis* ? Et/ou de conseiller et d'information du prince ? L'orateur se situe à l'interface entre les provinces et le centre de l'empire et du pouvoir. Témoin des événements, il les rapporte avec plus ou moins de précision, compte tenu du cadre général du cérémonial et de la rhétorique officielle, langage codé, et du contexte précis. Il est tout à la fois le porte-parole du Prince, de la cité, des cités des Gaules, avant tout des Trévires, des Eduens, des Bordelais, des Gaules atteintes à de nombreuses reprises depuis la sécession de l'Empire Gaulois ou Maxime (III^{e}-IV^{e} s).

---

[6] comme *adulare,19,4; autumare 15,4; satagere: 28,3, sublimare 29,4.* C. Mamertin (XI) *inflammatrix, XI,3,3,* que signale J. FONTAINE, « Post-classicisme. Antiquité tardive, Latins des Chrétie Evolution de la problématique d'une histoire de la littérature romaine, du 3è au 6è s. depuis Schanz », *BAC* 2,1984.

J'ai isolé dans certaines séquences surtout d'époque tétrarchique, en raison de l'originalité de cette parole, une systémique des lieux symboliques de l'hégémonie pour saisir dans ce qui se dit et se laisse apercevoir de la capillarité du fonctionnement de l'Empire, de ses forces d'équilibre, ancrés dans des moment précis de l'exercice du pouvoir. Le langage des discours opère un mixte entre le symbolique et l'information, particulièrement sensible dans les divers *sermo, oratio, panegyricus dictus, gratulatio*, émanant de la cité des Eduens.

De l'ordre de l'hégémonie : une systémique *IMAGO MUNDI*

L'ordre impérial se construit à partir de lieux géométriques, où quelques figures et notions sont associées et complémentaires et établissent une forme de spatialisation de l'ordre parfait et de l'utopie du pouvoir. Le « jeu » consiste à établir un réseau de correspondances entre l'Empereur, l'Empire et l'univers, pour établir l'équation de l'ordre et de la mesure, de l'harmonie. Ce schème est particulièrement net dans un passage du panégyrique IV en l'honneur de *Flavius Valerius Constantius*, l'un des Césars, (Occident), présent à Trèves. Il s'agit d' une *gratulatio* pour la victoire portée au crédit du César Constance en Bretagne sur les « usurpateurs » Carausius puis Allectus. C'est aussi le jubilé de son accession au pouvoir, les quinquennales : La célébration de l'anniversaire de la nomination de ce dernier comme César en 293 à Trèves en présence du César à une date incertaine[7].
Le texte court, composé de 3265 mots assemblés en phrases assez longues qui traduisent l'importance de l'asserté, présente un éloge de la Tétrarchie et de ses réussites, notamment les victoires de Constance à Boulogne, en Batavie, en Bretagne, la situation dans les Gaules, en particulier dans la cité des Eduens. L'auteur est anonyme, mais il évoque ses fonctions d'orateur d'école, professeur qui cite Fronton, le maître de Marc Aurèle, comme modèle, ce qui arrive très rarement dans ces textes. Il devient ensuite le chef de bureau de l'administration centrale. Lors de sa retraite, il est rappelé pour prononcer ce discours. Il connaît les faits, en a même été témoin, ce qui donne du poids à son propos. On retrouve ici la spécificité des discours des Eduens, le mixte entre la précision de l'« informatif » et le degré du symbolique fortement sollicité dans le début du discours (IV, IV) où l'auteur évoque un modèle cosmologique comme garant de la tétrarchie. Le collège impérial à 4 têtes, 2 Augustes et 2 Césars et le patronage divin des détenteurs de l'*imperium*, Jupiter et Hercule, est célébré à plusieurs reprises par les rhéteurs des Gaules. Il comporte ici un passage particulièrement intéressant sur les procédures de légitimation de ce régime et d'un « programme », déjà en place. Les anniversaires permettent d'en réaffirmer les principes comme précédemment en 289 et en 291.
L'auteur expose ici le thème de la théologie impériale, une harmonie entre l'organisation politique et l'organisation polyphonique de l'univers, dès le début du discours, dans un passage court qui donne une traduction claire et imagée d'une conception qu'on devine plus élaborée ailleurs. Le travail de l'orateur consiste à présenter rapidement un argumentaire tendant à prouver la légitimité du système politique et de son patronage divin, en exposant l'accord du monde politique et de l'univers. Il y démontre que la restauration de l'hégémonie romaine s'explique par les correspondances entre l'ordre de l'univers et l'ordre politique.
L'argumentaire de l'orateur reprend le thème général de la théologie d'un Dioclétien *Jovius* et d'un Maximien *Herculius*, établie sur l'élément fondamental de la société romaine, les structures de parenté : Parenté de Jupiter et d'Hercule, qui renvoie à la puissance souveraine, à un mythe fondateur de l'*Urbs*, et à des divinités devenues universelles[8]. Parenté fictive entre les empereurs et

[7] La date du 1er mars est sûre, l'année 297 généralement admise.

[8] F. Grelle fait remarquer dans son étude de l'édit du maximum, que les tétrarques sont présentés comme parents du genre humain comme l'affirme le panégyrique IV, 20, 1, attribut étranger à la titulature officielle.

des Césars. La majesté qui apparente (*cognata majestas*) justifie le parti-pris politique du partage du pouvoir (*requirebat,* réclamait) et du système tétrarchique. Il insiste avec force sur la divinité des empereurs : leur puissance divine, *numen* (2 occurrences), leurs intelligences divines, *divinarum mentium,* leur lumière d'essence divine, lumière salutaire. Renforcée par les occurrences de *luminibus, lumine, luce,* celle du Soleil, de Vesper, Lucifer. Le thème de la lumière est repris par les émissions du numéraire d'or du Trésor de Beaurains dont un médaillon montre Constance seul vainqueur relevant la Bretagne « *redditor lucis aeternae* »[9].

Le modèle cosmologique repose ainsi sur la conception de la lumière divine et de son incarnation, qui tire sa substance des divers courants religieux, n'a certes rien d'original. On peut penser à la Lumière de Sol, lumière de Sol-Apollon, d'Helios[10]. Egalement à la lumière de Mithra si présent dans les régions germaniques et danubiennes. Le néoplatonicien syrien Jamblique évoque dans les *Mystères d'Egypte*, II, 3, 4 : « Le feu des dieux (qui) resplendit, indivisible, inexprimable, et remplit les profondeurs entières du monde lumineux. Les êtres divins rayonnent. Ordre et tranquillité conviennent aux dieux….. ». Cette lumière est celle des empereurs qui la diffuse sur le monde et dans lesquels le divin s'incarne par leur visage, leur regard, leurs yeux (*tuemini, oculi).* C'est ce qu'exprimeront également la statuaire de cette époque en Orient, les Tétrarques de Venise, du Vatican comme les effigies monétaires.

Enfin et surtout pour démontrer la polyphonie terrestre et céleste, l'auteur exploite la symbolique du nombre, procédé habituel d'une forme de pensée qui établit des correspondances à l'intérieur du cosmos, du monde, des mesures, bien dans la tradition pythagoricienne. Le choix de 12 discours répond à cette logique. Le 4 désigne le premier carré et la première décade : La *tétrachtys* pythagoricienne est produite par l'addition des 4 premiers nombres (1+2+3+4)= 10. Le 4 symbolise le terrestre, la totalité du créé et du révélé.On retrouve le nombre 4 dans la périodisation des grandes périodes dans l'histoire du monde, dans l'orientation, 4 points cardinaux, le monde physique terrestre et céleste : les 4 phases de la lune, les 4 piliers de l'univers, les 4 vents, (NSEW : Aquilon, Auster, Eurus, Zephir) , les 4 saisons. Dans l'imagerie monétaire, les 4 saisons sont représentées en 285, sur des frappes de Rome[11].

L'architecture du cosmos, synonyme d'ordre, en particulier la formule mathématique utilisée par le dieu assemblant le cosmos, trouve donc ainsi un écho dans le monde politique[12]. Le modèle du monde terrestre se situe dans le domaine des dieux et celui du cosmos, apportant la *tranquillitas.*

L'idéologie impériale se fonde sur des référents, qui procèdent par analogie avec le fonctionnement

---

[9] Récemment, M. Christol a relevé un décalage entre le discours et le discours monétaire dans le traitement du sujet, et dans la chronologie. Si l'on suit l'hypothèse de M. Christol, qui a rapproché les émissions de Trèves de la préparation des grandes cérémonies des décennales des Césars en 302, présentant le bilan militaire et politique exceptionnel de la tétrarchie et du préambule de l'édit du maximum (301), les panégyriques anticiperaient. « La piété des Tétrarques: une « retractatio », *Romanité et cité chrétienne*. *Mélanges en l'honneur d'Y.Duval,* Paris, 2000, p.219-231.

[10] *Cf* plus tard le discours de Julien sur Hélios-roi.

[11] Cf M. CHRISTOL, *L'Empire romain du III è siècle*, Paris, 1997, p 186, signale sur une monnaie d'argent de petit module du début du règne de Dioclétien (Rome), un revers à la légende *Felicia tempora* : la danse des 4 saisons, 4 bambins dansant signifiant le déroulement des différentes périodes de l'année, un signe cosmique habituel. L'autre face représente les bustes joints de Dioclétien tenant lance et bouclier et du Soleil, tenant un fouet et Sol (dans la continuité d'Aurélien) compagnon, *conservator,* maître du monde, référence pour la monarchie terrestre.

[12] Ordre et construction qui trouvent une expression plastique mieux connue, celle offerte par les mosaïques. Cf J. BALTY, I. MORAND, *REA, 1991*-2 se référant à L. Brisson, F.W. Meyerstein *: Inventer l'univers. Le pb de la connaissance et des modèles cosmologiques, Paris, 1991.*

de l'univers, y puise ses modèles, ses images faciles à mémoriser. Elle est exposée par des images, des tableaux qui parlent à tous, à des niveaux différents de la réception, par des références implicites à des croyances courantes ou à des conceptions philosophiques ou religieuses. Il paraît difficile d'échapper à cette logique d'emboitement du système, rassurante, partagée par les spéculations astrologiques communes ou savantes. Les empereurs n'hésitaient pas à utiliser les services des mages, astrologues, ni à jouer des signes du destin comme des configurations zodiacales. La défense et l'illustration de l'astrologie par le sicilien Firmicus Maternus, un peu plus tard en 337, qui décrit l'homme à l'image du monde dans le livre III, 1, dans sa *Mathesis* reflète l'importance de ces courants. Mais la logique du nombre est commune à bien des familles de pensée. Les néopythagoriciens[13] certes mais également d'autres courants philosophiques et notamment les courants néoplatoniciens. Jamblique a consacré un long développement au nombre 4 dans la « *Théologie de l'arithmétique*[14].

La légitimation de ce « nouvel empire » doit être recherchée dans différents courants culturels, qui se confondent ici, sans qu'on puisse préciser l'origine directe de cette représentation, comme de l'ensemble des « formes » du pouvoir, qui demeure mal élucidée. Les « empereurs-soldats » ne sont certes pas issus de milieux incultes, fils d'esclaves, d'affranchis et élevés dans des contrées frontières presque barbares de Dalmatie et Pannonie, comme le poncif de certaines sources l'affirme, mais une partie de leur entourage intellectuel demeure dans l'ombre, contrairement à celui des Sévères, de Gallien, de Constantin. Cependant leur travail est considérable. On connaît mieux les juristes des codes[15], les administrateurs que les intellectuels inspirateurs ou promoteurs de l'idéologie de la *basileia*. On ne peut que faire des suppositions sur le rôle de Sossianus Hierocles le sophiste grec, auteur d'un traité antichrétien dans lequel il compara l'Apollonius de Tyane de Philostrate avec le Christ[16].

Mais ce que l'on perçoit ici en fin de compte de la présentation condensée de la Tétrarchie par ce *magister* semble faite de la confluence de courants philosophiques, religieux, astrologiques divers. Elle seconde l'entreprise de légitimation des principes du régime que Dioclétien, l'Auguste senior, avait à imposer. L'arithmétique du pouvoir, étayée sur une parenté fictive, allait à l'encontre de la légitimité dynastique. Les suites de l'étonnante abdication au terme de 20 ans de règne des 2 Augustes seniors en 305, le montre bien. La mathématique politique a échoué, en dépit de la réussite des réformes. Mais en 297, le maître d'Autun et sa systémique destinée aux Gaules, vise à rendre la construction tétrarchique opératoire à son acmé. Il parvient -me semble-t-il- à décliner

---

[13] « La route qui conduit à la monarchie de droit divin passe par les traités pythagoriciens » c'est à dire les néopythagoriciens, comme Ecphante qu'on peut rapprocher des traités hermétiques et des conceptions de l'âme royale origine de l'âme du *basileus*. Elle fait un «saut qualitatif avec Eusèbe» *cf* : M. Mazza, *Il principe e il potere, Istituzioni giuridiche e realta politiche nel tardo impero*, *Incontro*…, Florence, 1974, Milan, 1976.

[14] JAMBLIQUE, « *Théologie de l'arithmétique* , 20, ed.F. ROMANO, *Le nombre et le divin*, Rusconi, Milan, 1995.

[15] Le code grégorien de 292, Hermogénien de 295.

[16] « La biographie de Philostrate acquit une notoriété considérable tôt au quatrième siècle. En 302, le sophiste grec Sossianus Hierocles publia un traité anti-chrétien dans lequel il compara l'Apollonius produit par Philostrate avec le Christ, estimant les pouvoirs surnaturels du philosophe supérieurs à ceux du fondateur du Christianisme. L'évêque Eusèbe de Césarée attaqua avec véhémence ces propos dans l'Apologie *Contra Hierocles* de 303, dans lequel il défendit l'origine divine des miracles accomplis par le Christ et condamna Apollonius comme étant un magicien inspiré par les pouvoirs du mal. Dès lors, la figure d'Apollonius comme rival du Christ fut fermement logé dans les écritures polémiques des Pères de l'Église et des défenseurs de l'Hellénisme. »*Les Dessins de Stradanus pour "La vie d'Apollonius de Tyane*", D.VAN SASSE VAN YSSELT, Traduction française par Polo Delsalles, Montréal, Québec, Canada.

dans sa démonstration, des thèmes unificateurs, ceux des courants populaires ceux de l'astrologie commune, et de la savante élaboration de la science des nombres de courants aristocratiques, des croyances très répandues dans des milieux particuliers comme le mithriacisme, ou des éléments comme la lumière, dénominateur commun de bien des cultes.

II - De la scène aux *realia* ou la polysémie légitimante des vertus

Les orateurs construisent le discours autour des vertus des empereurs, « Souverains maîtres de toutes les vertus » V, XX. Mais ces vertus parlent un double langage.

Elles identifient le pouvoir au divin avec la mission d'exprimer l'ordre de l'univers, d'autre part, et c'est particulièrement net dans le cas des discours éduens, proches des *realia*, elles opèrent, par cette expression codifiée, le transfert entre la fonction et la réalité de l'exercice du pouvoir[17].

La mission d'Eumène.

L'un des orateurs, Eumène, rhéteur qui s'honore d'une origine grecque, prononce sous Constance César en 297 ou 298, une *oratio* « pro *instaurandis scholis oratio* » pour annoncer la reconstruction des Écoles d'Autun, dans un « plaidoyer » devant le gouverneur de la Lyonnaise (V). Ces Écoles Méniennes, fréquentées depuis leur création par l'élite de la jeunesse des Gaules[18], détruites ou bien endommagées lors des troubles du siège de 269-270. Il s'agit en fait d'une « pétition », *postulatio* V,2,1[19], qui expose avec force détail l'intérêt de Constance pour ces écoles et la générosité impériale[20]. Le discours comporte des éléments administratifs de première importance, dont une lettre de Constance César lui-même, le montant des sommes allouées à cette reconstruction. A la fin du discours, la péroraison est consacrée à la description d'une carte de la domination romaine.

L'intérêt de ce discours si célèbre tient au sujet, au long commentaire d'une décision impériale et à la description d'une carte. Eumène a fait partie des bureaux centraux, de la chancellerie, puisqu'il a été Maître de la Mémoire Sacrée, une charge importante, qui consiste à établir les réponses de l'empereur pour les communiquer à tous les échelons de l'empire.

Le César lui confie la tâche de mettre en œuvre une décision impériale prise dans le cadre de diverses mesures à l'égard de la cité des Eduens, dues à *la providentia*[21] et à la *liberalitas* de Constance. Elles consistent dans la réfection des temples, d'édifices publics, de demeures privées, à laquelle s'ajoutent des transferts de main d'œuvre. La présence de soldats pour les travaux, comme dans une « colonie », renvoie au passé le plus ancien de la politique de Rome. L'objectif du nouveau *praeceptor*, qui ne perd pas sa dignité de MM, consiste à restaurer la splendeur

---

[17] Deux indications particulièrement intéressantes :
-l 'une concerne le changement du cérémonial aulique : le panégyrique III de 291 insiste sur l'adoration au sein du « palais sacré », le sanctuaire
-l'autre, le thème de l'enfermement du prince *« princeps clausus* », participant de la vitupération du « tyran », tandis que le portrait du bon empereur met en exergue les qualités de celui qui n'accepte pas de gouverner loin de ses sujets, qui doit être présent, proche, accessible et non reclus.

[18] TACITE, Annales III, 43.

[19] Un *Presbyteros logos* selon les normes de Ménandre qu'évoque à juste titre A. HOSTEIN, Le corpus des *panegyrici latini*, dans deux ouvrages récents », An. Tard, 12,2004, p. 37-385.

[20] Exprimée par *providentia, sacra largitio, liberalissimi principes, tributa largitio* (V, XX). Cet aspect est bien étudié par J. M. CARRIE qui souligne l'ambivalence de la terminologie, la phraséologie dans la réalité politico-juridique quasiment indéfinissable qu'est devenu l'*imperium.* J.M. CARRIE, « La munificence du prince », *Institutions, société et vie politique au IVè s.*, CEFR,159, 1989, ,p. 429.

[21] Une vertu bien distribuée dans 7 des discours, mais particulièrement dans des remerciements. M.-C. L'HUILLIER, *L'Empire des mots, Orateurs gaulois et empereurs romains,* Paris, Besançon, 1992, p. 329.

« sanctuaire des arts libéraux » en utilisant les libéralités impériales. Tout indique qu'il s'agit là d'une politique culturelle dont on perçoit bien le sens, le rétablissement de l'ordre dans la transmission des savoirs après celui de l'ordre politique et militaire. Les écoles sont des écoles de « vertus », les professeurs doivent être « choisis comme comme des soldats » (V,V) ! Il reste quelques difficultés dans l'interprétation du financement car l'argumentaire n'est pas parfaitement limpide. Certes, en homme précis, en bon Maître de la Mémoire, Eumène se fait gloire de citer *in extenso*, la lettre que l'empereur Constance lui a adressée et qui commence par la salutation « Très cher Eumène ». Il la commente pour sa propre justification et sa propre réputation. Il indique que l'empereur lui alloue 600 000 sesterces, sans frais pour le Trésor impérial, le double du traitement de 300 000HS (V, XI). La mention d'un salaire est un fait exceptionnel dans ce type de discours, de même que ces libéralités impériales, qui reviennent constamment. L'indication chiffrée et la récurrence font question. Ce traitement doit être pris sur les finances publiques. (ex *huius reipublicae viribus*). Eumène, en bon évergète, reverserait les 600 000 sesterces de son *salarium* pour la reconstruction selon l'interprétation d'A.Hostein[22]. Malgré et sans doute à cause de cette insistance, on perçoit les embarras d'Eumène. Le début de son discours, déjà laissait clairement apparaître des rivalités entre les hommes du forum et les savants professeurs. Il s'efforce de convaincre devant le gouverneur, peut-être pris comme arbitre, ses concitoyens de l'utilité d'une mesure non dispendieuse pour la cité.

La décision peut trouver un éclaircissement dans la conjoncture administrative, le rééquilibrage géopolitique et administratif de l'empire, impliquant la restauration des cités et se concrétisant par la création en 297 des diocèses et le regroupement des provinces. C'est alors que Trèves est choisie comme siège du vicaire. L'importance que revêt à ce moment précis la restructuration administrative de l'empire n'est pas contestable. La réforme se met en place et les empereurs de la Tétrarchie doivent trouver des auxiliaires, former une pépinière d'agents. Il semble donc que le contenu du discours d'Eumène répond donc très exactement à l'attente de l'administration centrale, des empereurs, de Maximien et de Constance en particulier, qui souhaitent faire connaître les nouvelles données de la situation, autant qu'il correspond aux vœux des cités atteintes par les conséquences des sécessions. Eumène offre la garantie et la caution du César, qui l'a chargé d'une mission de renforcement du vivier administratif, à la restauration et au nouvel ordre impérial.

Il convient également de replacer ce plaidoyer pour Autun, dans la perspective du rééquilibrage des subdivisions du diocèse, et de la redéfinition des provinces, Lyonnaise I et II, certainement déjà en discussion. Autun est situé en Lyonnaise I.[23]

Le discours sur la reconstruction et la réouverture des Écoles Méniennes s'achève sur une péroraison habile qui décrit une carte, un orbe peint, du monde, un passage très connu, qui renvoie au cadre de vie des Eduens, des étudiants, un portique. Il est le seul des panégyristes à mentionner une carte et des Écoles, ce qui a fait sa célébrité.[24] On ne peut effectivement qu'être très intéressé par cette inclusion, qui confirme sur le plan technique et culturel, l'importance de la cartographie que l'énorme entreprise de la carte d'Agrippa à Rome avait magistralement démontré.[25] Je noterai d'ailleurs une coïncidence, dans l'implicite du discours, avec la réforme administrative, du temps

---

[22] Voir A. HOSTEIN, *loc.cit* note 19 et Thèse inédite (Paris I).

[23] Plus tard, 4 provinces ont été constituées en Lyonnaise et 8 dans le diocèse des Gaules tandis que le vicaire en résidence à Vienne avait la charge de 7 provinces, d'après la liste de Vérone (manuscrit *Laterculus Veronensis*, document administratif daté de 313, retrouvé en 1862 par Mommsen)

[24] Localisées très récemment dans la thèse sur Autun, récemment soutenue à Dijon mais inédite encore de M. Kasprzyk, que je remercie pour ses informations.

[25] C. NICOLET, *L'inventaire du monde*, Paris, 1988, n'a pas manqué d'être sensible, après beaucoup d'autres, au modèle impérial ainsi développé avec précision par l'orateur.

d'Auguste et les missions d'Agrippa dans les Gaules, 2 fois gouverneur, (39-38 ; 20-18), auteur du réseau routier tracé autour de Lyon.
L'État romain, on le sait, attachait beaucoup d'importance à la mesure du territoire, la cadastration, à sa représentation sous des formes diverses, matrices cadastrales, cartes, ou itinéraires comme la « carte » de Peutinger. Sur le plan politique, la représentation du monde romain, est une preuve tangible de sa puissance et de son unité, dont on pouvait douter après le tentatives des « empereurs gaulois » et des récentes dissidences bretonnes. L'administrateur qu'est Eumène s'en fait le porte-parole, l'enseignant retrouve les vertus pédagogiques de l'image.
La description que fait Eumène de la carte du portique est une démonstration éclatante de géopolitique et de pédagogie. Ce passage descriptif présente une extraordinaire période (1,2) de 92 unités graphiques, la plus longue de tous les textes du recueil Il offre le spectacle du monde à ses auditeurs, monde physique, terres, mers, fleuves, Océan qui entoure les terres, comme le monde humanisé selon la hiérarchie classsique des villes, peuples, en gardant le sens des réalités ne négligeant pas la précision des informations sur les distances, les sources, les embouchures, les rivages.
Mais sa présentation bipolaire du monde politique est celui des *res gestae*, avec la présentation de l'éloge lyrique des empereurs de la tétrarchie, de leurs campagnes et de leurs victoires, l'Empire apaisé et la réalité proche ou lointaine des succès, les villes restaurées, les peuples vaincus, les nations paralysées. En un mot, l'hégémonie retrouvée et le *nomen romanum* respecté. La dernière phrase, mémorisable dans sa brièveté s'achève avec ces derniers mots « *cum in illo nihil vidimus alienum* », un monde où l'on ne voit plus rien d'étranger. Ainsi s'achève ce discours sur un Empire cartographié, restauré, enseigné, sur lequel la jeunesse porte son attention chaque jour, comme il l'était du temps d'Auguste (le non dit) sur les murs du Portique Vipsania entre 7 et 2 av. J.-C.

La cité dans l'Empire *: realia* et ordre dans la cité la mission d'un ambassadeur de cité.
Le fonctionnement des rouages de l'Empire, des cités au pouvoir central, l'information passe par divers canaux. Le point de vue des administrateurs au niveau local, les rapports avec les administrateurs et des bureaux, les déplacements et visites des empereurs, des délégations auprès de la chancellerie et du palais, des réunions dans le cadre des provinces.Ce qui vaut dans le recueil, une présentation du territoire des Eduens (*gratiarum actio*,VIII), une *gratulatio* prononcée à Trèves en 311 (ou 312) par un orateur d'Autun anonyme, devant Constantin et un auditoire de délégations de cités gauloises et des particuliers. Nous nous arrêterons sur ce message, dont les premiers mots parlent de *Flavia Aeduorum*, nouveau nom de la cité d'Autun (*Augustodunum*), certainement placé sous le patronage de sa famille dès Constance. Il est axé sur la *clementia* et la *providentia* impériales et présente un état très précis de la situation de la cité des Eduens. Le passage se situe exactement au milieu du discours, d'ailleurs assez bref de 2521 occurrences lexicales (mots) le plus court avec l'épithalame de 306, en VI, VII (sur 14 chapitres).
Dans un des lieux stratégiques du discours entre la 1re et la 2me partie, servant donc de transition entre ce qui se rattache à la cité des Eduens, son brillant passé de fidélité à Rome et la seconde, consacrée aux faveurs de Constantin : décisions de réduction de l'impôt foncier et la remise d'un arriéré de 5 ans[26], l'auteur a introduit une description, du territoire de la cité. Ce passage célèbre, lui aussi parmi les historiens et les géographes, ménage donc aux auditeurs un arrêt sur image, un panorama, succédant à la réminiscence de l'histoire. Destiné à faire valoir les difficultés présentes des Eduens, le tableau est sombre, mais il doit aussi dans les stratégies discursives, alléger le récit avant l'exposé de questions fiscales techniques et austères. Il reste cependant un rapport en

[26] J.M. Carrié a beaucoup utilisé ce discours dans une étude très solide et très fouillée de la fiscalité du début du IV è s., « Dioclétien et la fiscalité » An T, 1994, 2, p. 33-64. Je ne reprendrai pas son analyse.

mentionnant en particulier, le nombre des hommes et l'étendue de terrain, la politique impériale de répartition de la main d'œuvre étrangère.
Il développe une conception simple de la rentabilité : celle-ci dépend des circonstances et des possibilités, établit la corrélation entre nombre des hommes et production, mise en valeur des terres et travail des hommes. De même qu'une conception du profit, facteur de tout aménagement. Il montre en fait un système organisé d'éléments interdépendants et cohérent dont l'ensemble constitue un tout. L'économie dans son ensemble dépend du bon fonctionnement des réseaux de communication par des routes commodes et des voies navigables, desservant les villes, favorisant les réseaux commerciaux et échanges.
La démonstration et l'argumentaire repose sur une comparaison entre les cités des Tricasses (Lyonnaise future IV, A*ugustobona*,Troyes), des Nerviens (Belgique, future II, *Bagacum*, Bavai) qui ont reçu des apports de main-d'œuvre et celle des Eduens, désavantagés. L'auteur insiste sur la désastreuse situation responsable d'un endettement des paysans incapables de faire face aux investissements nécessaires. À l'ordre et à l'harmonie des campagnes reposant sur le travail d'aménagement de la nature, s'oppose dès lors l'abandon des terres, l'extension des broussailles et des marais, due à l'impossibilité du drainage et de l'essartage.
Pour étayer sa démonstration il choisit l'exemple le plus connu, celui du *pagus arebrignus. (VI, 4).* Un « pays » célèbre, « Jalousé, porté aux nues ». Seule occurrence dans l'ensemble du corpus, ce vocable *pagus*, qui évoque une division territoriale et de nature fiscale, indique bien le registre du discours. La description se fait donc plus précise (dire, c'est faire voir) et se veut également un modèle de l'ordre dans le développement des terroirs et des cités.
La région se compose de deux zones, des terroirs différents[27] :
- dans la première, le porte-parole de la cité qui a déjà évoqué ailleurs des sols passables mais abandonnés, signale le recul de la vigne, qui ne subsiste qu'en un seul endroit. Le reste est devenu le « repaire des bêtes sauvages, forêts et roches ». La vigne est hors d'âge…
- dans la seconde, située à ses pieds, la plaine qui s'étend jusqu'à la Saône, où l'on pratiquait autrefois « une culture ininterrompue », est évidemment plus fertile mais s'est transformée en marécages et fondrières.
La présentation, remarquable par sa minutie et son souci de réalisme, utilise le vocabulaire technique d'un propriétaire au fait des pratiques culturales.
- Ainsi pour les éléments naturels : le relief, le climat. La comparaison avec l'Aquitaine dégage les caractères originaux du pays : gelées blanches, terroir, vocation culturale
- la maîtrise et l'aménagement des terroirs : aptitudes, cultures différenciées, continue dans certains cas, canaux à ciel ouvert d'évacuation des eaux courantes, des sources
- les pratiques culturales : culture interrompue ou continue, culture de la vigne, renouvellement des ceps, opération de marcottage et de provinage
- le mode d'exploitation évoquée par le terme *metari*, installer, mesurer, arpenter, délimiter. Le maillage des terres centuriées et assignées apparaît dans toute sa netteté, à partir de là, la mise en valeur et l'harmonie du développement. On est proche du langage des agronomes et des arpenteurs.
S'ajoute à cela en VIII le modèle et l'image même du territoire idéal en opposition au territoire dévasté, l'opposition entre une nature sauvage et ensauvagée, abandonnée et la nature humanisée, cultivée, vivante, bruyante et lumineuse. La remise en ordre de ces éléments abandonnés par l'homme ne peut venir que des hommes, donc des autorités impériales, dispensatrices de main-d'œuvre et de « bienfaits », des empereurs restaurateurs de l'ordre, dépendent du bon fonctionnement du système impérial. (restauration d'Autun) de la *clementia, de la liberalitas, de la munificientia.*

[27] Le *pagus* n'est toujours pas identifié par une inscription. Selon M. Kasprzyk, la description convient à toute la côte qui surplombe la Saône.

En somme, cette présentation a tout d'un véritable rapport administratif destiné à l'administration centrale et issu de connaissances particulières sur Autun et les Eduens. Un rapport d'un bon connaisseur des réalités agricoles du pays, d'un propriétaire soucieux de ses intérêts, qui sait dire le vrai. Ses connaissances en matière de fiscalité, ses connaissances sur la situation des différentes cités gauloises tout démontre en lui les compétences d'un administrateur, en charge de la défense de la cité certes, pour ses compétences en matière oratoire.

Conclusion

Pour terminer, nous reviendrons sur les questions initiales et l'intérêt du recueil dans l'étude des rapports entre rhétorique et pouvoir :
Ces discours pris dans leur globalité exercent un rôle important dans un monde qui change : mémoire des métamorphoses du pouvoir par le recours à des images stéréotypées, qui confortent, ancrent dans la tradition, qui dévoile leur fonction stabilisatrice. Mais cet ordre ne relève pas que de ce registre. L'étude des liens entre discours et « faits » se révèle plus féconde que le simple événement qui en est à l'origine. Ces discours ne sont pas seulement focalisés sur l'image, mais livrent des regards entrecroisés : de l'empereur aux cités, des cités vers l'empereur et l'administration impériale. Ils procèdent du fonctionnement du régime, laissent en entrevoir les rouages et constituent un élément important des relations entre le pouvoir central et les provinces, les cités. D'où ces informations précises sur l'ordre des choses, cette voix de la mémoire des mesures administratives comme de l'intégration des barbares.
En premier lieu, les informations concernant les rouages du fonctionnement de l'empire et les conditions de l'exercice du pouvoir (cas des éloges IV, V, VIII). Le langage des discours explicite les conditions de la prise de décision et les interventions impériales. Les occurrences lexicales soulignent la présence différentielle des vertus selon la typologie du discours et les événements qui en sont à l'origine. Elles soulignent les rapports entre les différents registres de la terminologie officielle : connu depuis longtemps pour le discours monétaire, mieux analysé récemment pour celui des inscriptions et des actes de la chancellerie. Il n'est pas étonnant que des chefs de service utilisent des formules précises. Ainsi :
La *clementia* exprime une réalité, celle de la décision impériale, signifiant aide ou privilège. Les juristes utilisent *indulgentia* comme Eumène V,4,2 *indulgere*, langage de chancellerie. La formule « *Apud sacras aures »* (V, 21,4) serait pour JM Carrié, une métonymie des formulaires des pétitions adressées aux empereurs du IVè s. (CT, XII, 9)[28].
La praesentia
Pour gouverner, l'empereur doit être accessible, doit se déplacer et entretenir des liens directs avec les provinces et les cités. Les coûts pour ces dernières sont élévés mais ces dépenses sont bien placées car elles donnent des résultats tangibles.
L'ensemble de ces données permet de tordre le cou à une idée trop répandue, celle d'une « bureaucratie » omniprésente et totalitaire. Les progrès de l'administration ont été réels, mais nécessaires à la gestion. Les moyens en fin de compte de l'administration impériale demeuraient semble-t-il restreints.[29]
Mais la fonction de l'orateur ne se limite pas là,
Faisant contraste avec ce qui précède, l'autre registre de ce recueil, reste celui de la célébration et la fonction de l'orateur, celle de dire et instruire. L'exemple d'un panégyrique (*panegyricus dictus*) prononcé par Latinius Drepanius Pacatus en l'honneur de Théodose en 389, devant le sénat de Rome (*sermo, laudatio*), après la victoire sur « l'usurpateur » Maxime en 388. Le premier après

[28] JM CARRIE, « La munificence du prince », *loc.cit*. et X. Dupuis, inscription de Thugga, MEFRA,1993.
[29] *Cf* Sur ce point, l'étude de J.P. CORIAT, *L'Empereur législateur*, Rome, 1977.

celui de Pline dans le recueil, le plus long, (9220 mots).[30] Il connut d'ailleurs une grande fortune au XVII^E s. où paraissent deux traductions. Ce transalpin est une personnalité connue un aristocrate provincial des bords de l'océan, ami d'Ausone, qui lui dédie trois œuvres (Ausone « à son fils Drepanius »), le correspondant de Symmaque, et qui est selon les études de prosopographie, est proconsul d'Afrique en 390, et *comes sacrorum largitionum* en 393.
Il commencerait donc après le discours, une carrière précoce si l'on accepte son âge de 35 ans pour le proconsulat d'Afrique au sommet d'une hiérarchie de clarissimes normalement réservé à l'aristocratie romaine. AM Turcan-Verkerk propose de voir en lui le seul auteur du panégyrique, d'un traité contre Porphyre, d'une vie de Paulin (perdue), d'un poème *De cereo paschali* et voit en lui un chrétien.[31] Ses hypothèses n'ont pas toujours convaincu. Mais les passages concernant la politique religieuse de Maxime, dans la *vitupération*, peuvent effectivement être interprétés dans le sens d'un rejet de la condamnation par ce dernier d'Euchrotia, veuve du poète/rhéteur Attius Tiro Delphidius et des Priscillanistes. Le tableau des accusations, calomnies, tortures, confiscations de biens (XXIX), des délateurs, le signalement d' *un sacerdos, antistes* peuvent confirmer cette interprétation.
Cependant je m'intéresserai à un autre élément du panégyrique de Pacatus
La célébration de la *popularitas* dans un passage qui s'intègre dans la péroraison où l'orateur décrit un *adventus*, le deuxième dans le discours, celui de l'empereur d'Orient à Rome, le 13 juin 389. Une Rome délaissée depuis longtemps, le siège d'un Sénat dépouillé de son autel de la Victoire mais où subsiste encore une puissante aristocratie. La litanie dans la péroraison offre les clés de l'interprétation de l'éloge, de sa fonction et du caractère que prend,dans l'Empire de la fin du IV^E s., la symbolique du pouvoir.
Les derniers mots définissent les finalités du discours et ses rapports avec le pouvoir :
Deux traits les soulignent : l'oralité et la vocation du « panégyrique ».
* Dire, *dicere, instruere* (fournir matière, enseigner) : l'œuvre doit être une source d'inspiration et d'information et le sujet pour les poètes comme les historiens la « vérité de l'histoire ».

* Célébrer
Pacatus, qui allonge sa célébration de victoire à l'instar de la *gratulatio* de Pline et qui introduit une nouveauté, des acclamations litaniques dans la péroraison.
« *vidi* » (XII, XLVII,5) « *Romam vidi, Theodosium vidi et utrumque simul vidi ; vidi illum principis patrem, vidi illum principis vindicem, vidi illum principis restitutorem !* ».
La réduction des titulatures permet de faire passer des slogans. Ces formules permettent de scander les applaudissements rythmés, déjà soigneusement orchestrés et définis, recueillis ultérieurement dans le Livre des Cérémonies byzantin. La mémoire individuelle, les rhéteurs sont des experts en la matière, n'est pas la mémoire sociale. Celle-ci implique une réduction du discours. D'où l'importance et la signification de ces condensés, ces « digests » de titulatures, les répétitions introduites dans les lieux stratégiques de la déclamation, exorde et péroraison, où l'on écoute généralement plus attentivement, d'où la succession des tableaux qui frappent l'imagination, des récits au rythme rapide qui bousculent. Ils multiplient les images symboliques, dont on connaît bien aujourd'hui l'effet sur les auditoires. D'où l'importance, pour des historiens, de prendre la pleine mesure de ce langage , pour ce qu'il est et ce qu'il dit, d'accepter dans sa totalité l'amplification et par conséquent de ne pas éliminer les procédés dits « rhétoriques », pour ne retenir que l'information.

---

[30] Au moment où Ammien Marcellin, qui rédigerait son texte dans l'été 389, le lirait à Rome en présence de l'auteur. (G.Sabbah)
[31] A.-M. TURCAN-VERKERK, *Un poète latin redécouvert Latinus Pacatus Drepanius, panégyriste de Théodose*, Coll. Latomus, 276, 2003, p. 8.

L'Huillier Marie-Claude

Quelques repères bibliographiques

Éditions critiques :

E. BAEHRENS, Leipzig 1874; W. BAEHRENS, Leipzig 1911
E. GALLETIER, *Panégyriques latins*, 3 vol., C U F, Paris 1949,1952, 1955
R.A.B MYNORS, Oxford 1964
V. PALADINI, P. FEDELI, P L, Rome 1976
C.E.V. NIXON, B. RODGERS, *In Praise of later Roman Empire. The Panegyrici latini*. Introduction, translation an Historical Commentary, Berkeley-LosAngeles-Oxford,Univ of California 1994
D.LASSANDRO,G.MICUNCO, *Panegyrici Latini*, Classici latini,Turin, 2000

Concordance

T. JANSON, *A concordance of latin panegyrics*, Hildesheim, New York, 1979

Sélection d'Études sur les panégyriques

A. HOSTEIN, Le corpus des *panegyrici latini*, dans deux ouvrages récents, An. Tard, 12,2004, p. 37-385
M.C. L 'HUILLIER, *L'empire des mots, Orateurs gaulois et empereurs romains aux III^e^ et IV^E^ s*, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne, 114, Paris, Besançon, 1992
S. MAC CORMACK, « Latin prose panegyrics : tradition and discontinuity in later roman empire », *R E Aug*. XXII,1-2,1976,p. 29-77
R. REES, *Lawyers of loyalty in Latin Panegyric*, AD 289-307, Oxford, 2002
A.M TURCAN-VERKERK, *Un poète latin redécouvert Latinius Pacatus Drepanius, panégyriste de Théodose*, Coll. Latomus, 276, 2003

Rhétorique

L. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 vol., Coll des Études Augustiniennes, série Antiquité,137-138, Paris, 1993
G. SABBAH, « De la rhétorique à la communication politique », *BAGB*, Décembre 1984, p.363-368

Divers

M. BANNIARD, *Viva Voce. Communication écrite et communication orale du IV^E^ au IX^E^ siècle en Occident latin*, Études Augustiniennnes 25, Paris 1992
D. JOURDAN-HEMMERDINGER, Fonction du chant dans les discours et lectures publics, *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age*, Actes des colloques de Royaumont 1986, 1987, 1988, Paris,1991, p. 16-41
S. MAC CORMACK, *Art and ceremony in late antiquity*, Berkeley 1981
R. TEJA, « La ceremonia imperiale », *Storia di Roma* , L'età tardoantica, I p. 613-642

Écrire l'irréel

du *Cabinet des fées* au *seigneur des anneaux*

séminaire de M. Christian chelebourg

(22-23 mai 2006)

Le texte de ce séminaire contient de larges extraits de Christian CHELEBOURG, *Le Surnaturel – Poétique et écriture* (Paris, Armand Colin, « U », 2006). Les étudiants pourront s'y reporter pour plus de précisions sur le cadre théorique de ces analyses, comme pour un complément d'information sur l'écriture de l'irréel.

Parce qu'elle tend à s'affranchir des contraintes de la référentialité, la représentation de l'irréel est un bon laboratoire des pouvoirs que l'imagination littéraire prête au langage. La référentialité implique tout un système de repères qui, certes, mettent la parole de l'écrivain au défi, mais qui, parallèlement, rendent aisée la « vérification » de son efficience par la mesure de son adéquation au référent. En ce sens, on pourrait la qualifier de rassurante. Pour elle, le langage est *performance,* alors que, dans le champ de l'irréel, il est presque sommé de se faire *performatif* puisqu'il s'agit pour lui de créer ce dont il parle, d'engendrer et non plus d'imiter son référent[1].
Deux logiques s'opposent et se complètent dans l'usage de ce pouvoir créateur du langage littéraire : soit l'artifice est assumé et l'irréalité exhibée, soit il est nié et l'irréalité confondue *mutatis mutandis* avec la réalité. Dans le premier cas, on est dans le monde enchanté de la féerie ; dans le second, on a affaire à ce que j'appelle un monde déréglé, en l'occurrence celui de la *fantasy* ou *heroic fantasy*.

I. La création langagière du monde enchanté

L'hypotypose de l'irréel

Ce qui distingue la féerie des autres formes d'écriture du surnaturel, c'est que celui-ci y est exposé sans que son surgissement soit problématisé. Les lois ordinaires de la nature n'y sont pas violées à proprement parler : dans l'ensemble, elles y sont purement et simplement ignorées. Tzvetan Todorov va même jusqu'à avancer que « *Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite* »[2]. Quoique juste dans l'ensemble, la proposition mérite toutefois d'être un peu tempérée : ce qui est vrai à coup sûr pour le « *lecteur implicite* », conformément au pacte générique, ne l'est pas toujours pour les « *personnages* ». Dans « L'Oiseau bleu » de la comtesse d'Aulnoy, par exemple, la princesse Florine, prisonnière dans sa tour, ne manque pas de réagir lorsque le roi Charmant, métamorphosé en oiseau, vient se poser à sa fenêtre en lui tenant un galant discours :
Florine eut d'abord grande peur d'un oiseau si extraordinaire, qui parlait avec autant d'esprit que s'il avait été un homme, quoiqu'il conservât le petit son de voix d'un rossignol ; mais la beauté de son plumage et ce qu'il lui dit la rassura[3].
Un peu plus loin, la jeune fille envoyée par la marâtre de Florine pour l'espionner jusque dans sa geôle, est à son tour « très étonnée » (*id.*, p. 44) d'assister à leur dialogue amoureux. La

1. Au cours de la discussion, Laurent DEOM a justement fait remarquer que le terme de *performatif* implique un contexte linguistique précis, qui rend son usage ici essentiellement métaphorique.
2. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, « Points », 1970), p. 59.
3. Comtesse d'AULNOY, « L'Oiseau bleu », pp. 31-54, in Elisabeth LEMIRRE *ed.*, *Le Cabinet des fées* (Arles, Philippe Picquier, 2000), p. 39.

crainte de l'une et la surprise de l'autre attestent bien qu'il n'est pas *ordinaire*, qu'il n'est pas *naturel* à leurs yeux qu'un oiseau parle. Il en va de même dans « Casse-Noisette et le Roi des Rats » d'Hoffmann, où la jeune Marie Stahlbaum passe par toutes les nuances de la peur, jusqu'à « l'angoisse et l'épouvante »[4] devant la fantasmagorie qui agite, au beau milieu de la nuit de Noël, les jouets et les souris. Ce qui caractérise les attitudes des unes et des autres, ce qui les distingue de réactions qui prévaudraient dans un univers vraisemblable, ce n'est donc pas l'indifférence, mais l'aisance avec laquelle chacune accepte le témoignage de ses yeux et de ses oreilles pour se résoudre à prendre acte d'un phénomène hors du commun. Le propre du monde féerique, c'est que les lois ordinaires de la nature, lorsqu'elles y sont prises en compte, n'y ont justement pas force de *lois*, mais sont toujours déjà prêtes à se voir contredites.

Il était une fois…

C'est que dans ce monde enchanté, la pensée magique prend d'emblée le pas sur la pensée rationnelle. Cela ne s'opère pas sans une mise en condition du lecteur. Le sacrifice des lois ordinaires de la nature nécessite, semble-t-il, un avertissement de celui-ci. Tel est le rôle dévolu à la fameuse formule liminaire :

Il y avait autrefois un roi qui aimait son peuple… Cela commence comme un conte de fées ? interrompit le druide. C'en est un aussi, répondit Jalamir[5].

Ce début de « La Reine Fantasque » de Jean-Jacques Rousseau, paru en 1758, illustre bien la valeur classifiante de cet incipit stéréotypé. « Il était une fois… » et ses quelques variantes[6] ne trompent pas : l'expression fonctionne comme un indice sinon nécessaire, du moins suffisant, en tout cas incontestable de la rupture avec le monde réel. Certes, un conte de fées peut ne pas commencer par « Il était une fois… » : c'est le cas du « Prince des Aigues-Marines » de Mme Levesque, de « Ricdin-Ricdon » de Mlle Lhéritier ou du « Prince Guerini » du Chevalier de Mailly ; mais « Il était une fois… » ouvre à coup sûr au lecteur les portes de la féerie. Cette locution impersonnelle toujours suivie d'un syntagme nominal a pour fonction d'en introduire « le référent dans l'univers du discours »[7], autrement dit d'en faire un pur objet de langue, un pur sujet de narration. À travers le premier substantif, elle dénonce la nature essentiellement verbale de la substance du récit. Lorsqu'on lit « Il était une fois un pauvre Bûcheron »[8], « Il était une fois un roi et une reine dont l'union était parfaite »[9] ou bien « Il y avait une fois un roi et une reine qui n'avaient qu'un fils »[10], les substantifs ne nous révèlent pas des êtres de chair, mais des êtres de discours, des fonctions narratives, d'où les affinités du genre avec l'allégorie. L'article indéfini renforce ce phénomène en indiquant que ces personnages ne sont pas connus du lecteur, qu'ils sont dépourvus de toute notoriété comme de toute consistance extra-linguistique. La précision « une fois » n'est pas nécessaire à la production de cet effet,

4. E.T.A. HOFFMANN, *Casse-Noisette et le Roi des Rats*, Madeleine LAVAL *trad* (Paris, Gallimard jeunesse, « Folio junior », 2003), p. 34.

5. Jean-Jacques ROUSSEAU, « La Reine Fantasque », pp. 759-769, in Elisabeth LEMIRRE *ed.*, *Le Cabinet des fées* (*op. cit.*), p. 759.

6. Outre les variantes très reconnaissables comme « Il y avait une fois… » ou « Il y avait autrefois… », il faut compter dans ce groupe certaines tournures qui semblent vouloir contourner le cliché tout en bénéficiant de ses vertus : « Dans l'heureux temps où les fées vivaient… » (Comtesse d'AULNOY, « Le Mouton », pp. 153-164, in *Le Cabinet des fées* [*op. cit.*], p. 153), « Au temps jadis, il y eut… » (Mlle de LA FORCE, « Tourbillon », pp. 509-519, in *Le Cabinet des fées* [*op. cit.*], p. 519).

7. Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *Grammaire méthodique du français* (Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1996), p. 446.

8. Charles PERRAULT, « Les Souhaits ridicules », pp. 81-86, in *Contes*, Gilbert ROUGER *ed.* (Paris, Garnier Frères, 1967), p. 82.

9. Comtesse d'AULNOY, « La Biche au bois », pp. 283-308, in Elisabeth LEMIRRE *ed.*, *Le Cabinet des fées* (*op. cit.*), p. 283.

10. Mademoiselle de LUBERT, « La Princesse Camion », pp. 704-732, in Elisabeth LEMIRRE *ed.*, *Le Cabinet des fées* (*op. cit.*), p. 704.

mais elle le complète efficacement en renvoyant à une temporalité indéfinie, dont l'anhistoricité fait écho à l'autonomie de l'espace dans lequel se déploie la féerie.

L'exposition de l'irréel

« Il était une fois… » est l'indice infaillible d'un reniement des lois ordinaires de la nature, au profit d'un espace discursif à la cohérence exclusivement verbale. À partir de là, le surnaturel expose librement sa magie, sur le mode rhétorique de l'hypotypose, c'est-à-dire de manière si vive et énergique qu'elle s'impose à tous : protagonistes, auditeur ou lecteur. L'écriture du merveilleux vise à créer les conditions d'une *hypotypose de l'irréel*. Elle le fait, d'abord, sur le plan rhétorique, en tendant à une minutie saisissante dans la relation des *mirabilia*. L'importance du procédé est attestée par la manière dont le narrateur de « Casse-Noisette et le Roi des Rats » présente le récit extraordinaire que la jeune Marie fait à ses parents, dès son retour du Royaume des Poupées :

Et elle raconta toutes ses aventures avec presque autant de précision que je l'ai fait moi-même. Sa mère la regardait avec stupeur[11].

L'histoire racontée par Marie met en abyme celle qu'on vient de lire, si bien que la remarque métatextuelle à laquelle elle donne lieu vaut pour cette dernière. Or, le narrateur semble bien attribuer l'effet du récit à sa « précision ». La confidence suggère donc que l'écriture du merveilleux est d'autant plus efficace, qu'elle est plus circonstanciée. Ce procédé, qui conduit à privilégier les détails, n'est pas sans incidence sur le plan de l'imaginaire. Il s'accorde en effet à la quatrième des structures antiphrasiques de l'imaginaire décrites par Gilbert Durand, celle qui travaille à conjurer le temps par une « propension à la " mise en miniature ", à la *gulliverisation*, de la représentation »[12]. Il entraîne donc volontiers une ignorance des proportions. Le moment où Marie pénètre, à la suite de Casse-Noisette, dans l'armoire-penderie qui leur ouvre la porte du Royaume des Poupées (voir *id.*, pp. 96-97), offre un bel exemple de ce tropisme de la féerie. Mais que l'on pense aussi à la minuscule maison de la Fée aux Miettes, chez Nodier[13], ou bien aux insectes observés au microscope à la fin de « La Fée aux gros yeux », le dernier des *Contes d'une grand-mère* de George Sand. Le topos du *petit*, si fréquent dans les contes, du « Petit Poucet » à « Tom Pouce » en passant par « La Princesse Camion[14] » de Mademoiselle de Lubert, ne découle pas uniquement de l'ancrage de cette littérature dans le monde de l'enfance, mais bien des options de représentation intimées par l'objectif d'hypotypose de l'irréel.

Celle-ci est en second lieu obtenue par l'élaboration d'un cosmos parfaitement disposé au surgissement du surnaturel puisque tout y est d'emblée frappé au sceau de l'irréel. C'est d'ailleurs là ce qui caractérise la féerie dans le champ des littératures du surnaturel. Le clivage du merveilleux et du fantastique n'est en fait qu'une spécialisation de cette distinction plus fondamentale entre des œuvres qui opposent le surnaturel à la nature et d'autres qui ne le font pas. Seules ces dernières ressortissent du merveilleux. Les autres se ramifient en fonction de critères secondaires, qui tous ont trait au degré de réalité prêté aux événements extraordinaires qu'elles mettent en scène.

Paradoxe des *mirabilia*

Pour bien comprendre comment s'organise une féerie sur le plan narratif, revenons à « La Reine Fantasque » de Jean-Jacques Rousseau. Parce que le merveilleux n'est pour lui qu'une distraction, le philosophe en dénonce volontiers les artifices. Ainsi, après l'exposition de son intrigue – un roi veut un fils, sa reine,

11. E.T.A. HOFFMANN, *Casse-Noisette et le Roi des Rats* (*op. cit.*), p. 118.

12. Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire – Introduction à l'archétypologie générale* (Paris, Dunod, 1992 [1re éd., Bordas, 1969]), pp. 315-316.

13. Voir Charles NODIER, *La Fée aux miettes*, pp. 123-323, in *La Fée aux miettes – Smarra – Trilby* (*op. cit.*), pp. 256-257. Pour un commentaire de cette description et de la gulliverisation qui s'y manifeste, voir Christian CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire – Des archetypes à la poétique du sujet* (Paris, Nathan Université, « Fac », 2000), p. 69.

14. Le substantif « camion » désigne dans la langue classique une petite épingle. Rappelons que ce terme, dans ses emplois techniques, renvoie originellement à l'idée de petitesse.

par esprit de contradiction, veut une fille, et la fée Discrète, s'amusant de leur rivalité, laisse croire à chacun qu'il sera satisfait –, Jalamir, le conteur, observe-t-il soudain une pause :

Oh çà, monseigneur, dit Jalamir au druide en s'interrompant, convenez qu'il ne tient qu'à moi de vous impatienter dans les règles : car vous sentez bien que voici le moment des digressions, des portraits et de cette multitude de belles choses que tout auteur homme d'esprit ne manque jamais d'employer à propos dans l'endroit le plus intéressant pour amuser ses lecteurs[15] !

Le druide, fort peu amateur des « règles » du conte de fées, se moque de cette prétention en affirmant que les lecteurs ne sont pas « assez sots pour lire tout cet esprit-là » (*ibid.*) et prennent soin « de le passer […] en dépit de M. l'auteur » (*ibid.*). Il prie donc Jalamir de poursuivre son histoire sans en retarder le cours. Celui-ci s'exécute, non sans protester : « […] j'en vais tout bêtement reprendre le fil, mais conter pour conter est d'un ennui : vous ne savez pas combien de belles choses vous allez perdre ! » (*ibid.*). Cette parenthèse métatextuelle tend à indiquer que, du point de vue de l'auteur de contes merveilleux, l'histoire est avant tout prétexte à accumuler des *mirabilia*, à faire briller son « esprit » par l'étalage de « belles choses »[16].

L'objectif visé est l'étonnement émerveillé des acteurs de la communication littéraire, conformément à la définition que Pierre Richelet donnait du *merveilleux* : « Tout ce qui surprend l'esprit, & lui donne une admiration qui le charme.[17] » Le monde *enchanté* de la féerie veut être un monde *enchanteur*. C'est en quoi ses *mirabilia* s'inscrivent dans une logique de surenchère esthétique. Il ne faut pas oublier que le genre des contes des fées s'est imposé en France, dans la dernière décennie du XVII^{e} siècle, sur fond de querelle des Anciens et des Modernes. Perrault faisait figure de chef de file de ces derniers, et il revient à sa nièce, Mlle L'Héritier, dans la dédicace d'un conte intitulé « Les Enchantements de l'Éloquence ou les Effets de la Douceur », d'avoir expliqué, dès 1695, en quoi les merveilles du fonds gaulois lui paraissaient supérieures, sous le rapport de l'esthétique, à celle de la mythologie antique, chère aux Anciens :

Je ne sais, Madame, ce que vous pensez de ce conte ; mais il ne me paraît pas plus incroyable que beaucoup d'histoires que nous a faites l'ancienne Grèce ; et j'aime autant dire qu'il sortait des perles et des rubis de la bouche de Blanche, pour désigner les effets de l'éloquence, que de dire qu'il sortait des éclairs de celle de Périclès. Contes pour contes, il me paraît que ceux de l'antiquité gauloise valent bien à peu près ceux de l'antiquité grecque ; et les fées ne sont pas moins en droit de faire des prodiges que les dieux de la Fable[18].

Il entre dans le goût des féeries une part de nationalisme esthétique, indissociable de la confiance des classiques en leur *modernité*. La délicatesse du conte est opposée au sublime de la poésie antique. La féerie séduit les précieux par les raffinements baroques qu'autorisent les *mirabilia*. De fait *Le Cabinet des fées* regorgera de palais en pierres précieuses, de bijoux magiques et de chars tirés par des papillons ou des grenouilles. Hanté par « la nostalgie des glaces de Versailles où il rêva d'être présenté au roi, le temps d'un bal »[19], l'auteur de contes

15. Jean-Jacques ROUSSEAU, « La Reine Fantasque », pp. 759-769, in Elisabeth LEMIRRE *ed.*, *Le Cabinet des fées* (*op. cit.*), p. 763.

16. Charles DUCLOS, dans son conte parodique d'« Acajou et Zirphile » (1744), partage l'aversion du druide pour les *mirabilia* : « D'un coup de baguette magique elle lui bâtit un palais enchanté, que je prie le lecteur d'imaginer à son goût, et dont je lui épargne la description, de peur de l'ennuyer […]. » (« Acajou et Zirphile », pp. 735-755, in *Le Cabinet des fées* [*op. cit.*], p. 736).

17. Pierre RICHELET, *Dictionnaire de langue françoise ancienne et moderne augmenté de plusieurs additions d'histoire, de grammaire, de critique, de jurisprudence, et d'une liste alphabétique des auteurs et des livres cités dans ce dictionnaire* (Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1732 [2 vol.]), t. II, p. 184. Notons que le *merveilleux* ici défini par Richelet était d'abord celui de la poésie épique et dramatique.

18. Marie-Jeanne L'HERITIER, « Les Enchantements de l'Éloquence », pp. 239-265, in Charles PERRAULT, *Contes* (*op. cit.*), p. 265.

19. Elisabeth LEMIRRE, « Préface », pp. IX-XX, in *Le Cabinet des fées* (*op. cit.*), p. XVII.

de fées renchérit volontiers sur les fastes architecturaux, mobiliers, lapidaires ou vestimentaires de la Cour.
Curieusement toutefois, et cela est implicite dans la critique de Rousseau, on ne peut s'empêcher de remarquer que cette littérature, destinée à nous surprendre par ses *mirabilia*, ne recourt qu'à un nombre limité de procédés magiques : dons fabuleux, métamorphoses et débauche de luxe. Encore ces prodiges se répètent-ils à l'envi, d'un conte à l'autre et d'un auteur à l'autre, moyennant des variantes souvent superficielles. L'écriture du merveilleux est une pratique récursive. Et si conter pour conter est ennuyeux, c'est bien que le genre obéit à une narratologie des plus rigoureuses : de mauvaises fées et de mauvaises gens s'opposent aux bonnes fées et aux bonnes gens, des princesses épousent des princes au terme d'épreuves très largement stéréotypées. Ce n'est pas par hasard si la critique structuraliste a trouvé dans ce genre le modèle de son approche du récit littéraire. Rappelons-nous les conclusions de Vladimir Propp :

> On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait […] ou d'un manque […], et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage […] ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. […] Chaque nouveau méfait ou préjudice, chaque nouveau manque, donne lieu à une nouvelle séquence. Un conte peut comprendre plusieurs séquences […][20].

Le conte de fées est un modèle de simplicité structurale, une épure diégétique. Cette spécificité, bien compréhensible lorsqu'il s'agit de récits populaires, est plus étrange sous la plume d'auteurs littéraires dont le but est d'étonner. Il y a là un écart entre les objectifs du genre et les moyens mis en œuvre que l'imitation de la tradition ne saurait expliquer tout à fait. Il semble bien que le stéréotype fasse partie intégrante de la poétique du genre féerique.

Une poétique du stéréotype

La poétique du conte de fées paraît, d'une manière générale, s'attacher à respecter les attentes du lecteur. Elle le fait d'abord, traditionnellement, par la reprise et la concaténation de motifs folkloriques, voire mythologiques, connus. C'est le cas par exemple dans « Finette Cendron » de Mme d'Aulnoy, où l'on retrouve, mêlés, les canevas du « Petit Poucet » et de la « Cendrillon » de Perrault – c'est ce que Propp appelle des *séquences* –, des éléments du « Petit Chaperon rouge », de la fable de Jack et le haricot magique, des aventures de Hänsel et Gretel, ainsi que des références mythologiques au fil d'Ariane ou au géant Polyphème. L'architecture narrative de ce conte est représentative du tissage de traditions folkloriques et de récits mythiques qui prévaut dans l'écriture du merveilleux. Le conte de fées travaille une matière intertextuelle connue, qu'il réactive par un art de l'enchaînement, de la transition, de l'insertion, voire du clin d'œil : quand Mme d'Aulnoy écrit que « Finette était trente fois plus belle que la belle Hélène » (*id.*, p. 174), elle met en avant la culture hellénistique qui sous-tend ses allusions à l'*Odyssée* Homère. La répétition de l'épithète suffit au public enfantin pour comprendre le sens de la référence, mais le prénom d'Hélène signale à l'adulte qu'une femme savante, qu'une lectrice se cache sous les atours de la conteuse rustique.
Tout se passe comme si l'écriture du merveilleux, parce qu'elle est un édifice auto-référentiel, ne pouvait trouver sa cohérence que dans l'articulation de clichés narratologiques, diégétiques et typologiques qui la distinguent. Le « Il était une fois… » inaugural appelle un « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants », imposant au passage une série de figures obligées qui ne heurtent guère les attentes du public. Sans doute cette codification du genre est-elle motivée par le souci de ne pas susciter un rejet toujours possible du pacte de lecture. L'écriture féerique chercherait à compenser l'audace de sa rupture avec les lois ordinaires de la nature par la prudente application de règles familières à son public. Ce serait pour elle un

20. Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, pp. 5-170, in *Morphologie du conte* suivi de *Les Transformations des contes merveilleux* et de E. MELETINSKI, *L'Étude structurale et typologique du conte*, Marguerite DERRIDA, Tzvetan TODOROV et Claude KAHN *trad* (Paris, Seuil, « Points », 1965 et 1970), p. 112.

moyen de se garantir contre le reproche d'élucubrations que l'on ne manquera pas d'adresser ultérieurement aux récits fantastiques. Dans une époque où la littérature est sévèrement encadrée par les arts poétiques, l'application de codes rigoureux pourrait constituer, en quelque sorte, un substitut de la vraisemblance. Cela expliquerait que l'émergence de nouvelles formes d'écriture du surnaturel ait accompagné historiquement le délitement des canons classiques.

Romantisme et merveilleux

Si les romantiques français n'ont pu, comme leurs prédécesseurs anglais et allemands, chercher dans leur folklore national la voie du renouveau esthétique, c'est que, chez nous, ce fonds populaire paraissait irrémédiablement lié au classicisme, à l'écriture mondaine, précieuse en un sens. On pourrait dire – par boutade, mais non sans raison – que le goût avéré de Louis XIV pour ce que l'on appelait alors les *contes de Peau d'Âne* est sans doute pour beaucoup dans l'originalité du romantisme français.

À la veille de la Révolution, lorsque Charles-Joseph Mayer s'avisa de recueillir en plus de quarante volumes l'essentiel de la production féerique de son siècle, sous le titre de *Cabinet des fées ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux*[21], le genre était depuis longtemps moribond. Seule la veine orientale, héritée des *Mille et une nuits – Contes arabes*, conservait à peu près tout son charme poétique. Le recueil, traduit et largement conçu par Antoine Galland, qui en avait publié les dix-sept volumes entre 1704 et 1717, avait offert à la féerie française une première voie de renouvellement en invitant à rompre avec ses stéréotypes *gaulois*. Mais, pour autant, on ne s'était pas résolu à libérer l'imagination sans l'habiller aux couleurs de l'exotisme, quitte même à s'adonner au faux, comme François Pétis de la Croix, un savant orientaliste qui publia, en 1710 et 1712, *Les Mille et un jours*, cinq volumes de pseudo *Contes persans* longtemps attribués à son ami Le Sage, le romancier du *Diable boiteux*. La carrière de Thomas Simon Gueullette est particulièrement révélatrice de la séduction que l'inspiration orientale exerça sur les écrivains de cette génération : en 1712, il avait donné un volume de *Soirées bretonnes – Nouveaux contes de fées* ; puis il avait délaissé la veine nationale pour composer, de chic, une série de contes exotiques : *Les Mille et un Quarts d'heure – Contes tartares* (1715) ou encore *Les Aventures merveilleuses du mandarin Fum Hoam – Contes chinois* (1723) et *Les Sultanes de Guzarate ou le Songe des hommes éveillés – Contes mongols* (1732).

Le XIX^e^ siècle fut certes plus exigeant en matière d'authenticité des récits[22] – ce qui fut d'ailleurs fatal au succès que Pétis de la Croix avait connu tout au long du siècle des Lumières –, mais le romantisme conserva assez largement le goût des péris et des génies, peut-être au titre de la couleur locale orientale, tandis qu'il délaissa d'abord ses fées. Nodier lui-même, qui les aimait pourtant, ne put se résoudre à en mettre une scène dans *La Fée aux miettes* sans rationaliser, en quelque sorte, sa diégèse par la thématique de la folie. C'est qu'il se faisait fort de « découvrir dans l'homme la source d'un fantastique vraisemblable ou vrai »[23] : la démence remplissait, à cet égard, le même rôle que le cauchemar dans *Smarra ou les Démons de la nuit*. Il fallut attendre la fin du mouvement pour qu'Alexandre Dumas, d'une part, George Sand de l'autre, s'adonnent librement au genre de la féerie. Encore le premier le fit-il en pillant largement les frères Grimm ou Andersen, et la seconde en posant en principe, dans ses *Contes d'une grand-mère*, que le merveilleux est dans la nature. Elle le fait

21. Trente-sept volumes étaient parus en 1785 et 1786 ; les quatre derniers, consacrés aux contes orientaux, parurent en 1789.

22. Exigeant ne veut pas forcément dire pertinent : dans le genre calédonien, les poèmes d'Ossian firent longtemps illusion. Notons toutefois que, dès les toutes premières années du siècle, Chateaubriand dénonçait la supercherie de Macpherson (voir François-René de CHATEAUBRIAND, *Lettre à M. de Fontanes, sur l'ouvrage de Mme de Staël*, in *Œuvres complètes de Chateaubriand*, III [Paris, Acamedia, 1997]).

23. Charles NODIER, « *Préface nouvelle de* Smarra *(1832)* », pp. 340-345, in *La Fée aux miettes – Smarra – Trilby*, Patrick BERTHIER *ed.* (Paris, Gallimard, « Folio classique », 1982), p. 341.

alors surgir de contresens ou de métaphores qui, pour lui retirer toute irréalité véritable, n'en manifestent pas moins la puissance poétique de la parole.
Deux contes illustrent parfaitement cette position de la dame de Nohant : « Le Nuage rose » et « La Fée Poussière ». Le premier repose sur un contresens. Une petite fille rêveuse prend au pied de la lettre la « métaphore bien simple »[24] par laquelle les habiles fileuses désignent la matière fine et blanche extraite du lin : *le nuage*. Lorsque sa vieille tante propose de lui enseigner l'art de *carder le nuage*, elle se prend donc à imaginer quelque fabuleux secret, mais découvre bien vite qu'il s'agit uniquement de s'exercer avec persévérance pour réussir à travailler « comme une fée » (*id.*, p. 144). Elle apprend du même coup que les rêves doivent être surmontés et que seul le travail bien fait apporte satisfaction et prospérité. Le second est basé sur une expression familiale. La narratrice rapporte que, dans son enfance, on « nommait la fée Poussière »[25] une « importune petite vieille qui entrait par les fenêtres quand on l'avait chassée par les portes » (*ibid.*). L'allégorie est transparente ; elle sert de prétexte à un rêve au cours duquel ladite fée initie sa jeune amie « aux grands secrets de la création » (*id.*, p. 398) et lui enseigne les visées progressistes de la « grande fée Nature » (*id.*, p. 401) en lui donnant en spectacle une cosmogonie accélérée, « comme les actes d'une féerie » (*id.*, p. 403). La loi illustrée par cette fantasmagorie cosmogonique est celle du grand cycle de la vie et de la mort, que la fée résume en ces termes : « Je sème la destruction pour faire pousser le germe. Il en est ainsi de toutes les poussières, qu'elles aient été plantes, animaux ou personnes » (*id.*, p. 405). Les fées, pour George Sand, sont la traduction langagière de l'émerveillement que ressent tout un chacun devant la beauté du monde. Parler de fées, pour elle, ce n'est pas céder à un surnaturalisme naïf, fût-il conventionnel, mais ouvrir les yeux sur les merveilles qui nous entourent. Ses jeux sur le vocabulaire de tous les jours prolongent, par leur ancrage linguistique, la poétique essentiellement verbale et auto-référentielle de la féerie, mais en suggérant que les images, loin d'être de purs artifices, s'avèrent révélatrices de vérités profondes. En tête du « Géant Yéous », la conteuse avertit sa petite-fille Gabrielle que son histoire lui fera « comprendre ce que c'est qu'une métaphore »[26] ; elle va lui apprendre en effet que le *Géant* du titre est une montagne. La leçon vaut aussi pour le lecteur adulte, à qui elle enseigne que la poésie de la langue est le sanctuaire de ce que la réalité peut avoir de féerique.

L'avènement du fantastique

Ces accointances du merveilleux romantique avec la réalité pathologique ou référentielle découlent de la manière dont ce mouvement, dans le sillage des contes d'Hoffmann, renouvela en profondeur l'écriture de l'irréel par son alliance avec le vraisemblable. Loëve-Veimars, l'adaptateur français d'Hoffmann plutôt que son traducteur, avait choisi d'intituler son recueil *Contes fantastiques*. L'épithète devait très tôt revêtir une valeur générique. Pour bien comprendre le sens de ce terme et la poétique de ce genre, nul besoin de recourir aux foisonnantes productions critiques du XX^{e} siècle ; il suffit de lire l'article « FANTASTIQUE » du *Grand dictionnaire universel…*de Pierre Larousse. L'essentiel s'y trouve, que l'on n'a fait depuis que développer ou formaliser.
Le fantastique y est défini comme « l'art subtil de donner aux chimères et aux fantasmagories de l'esprit une forme et une vie vraisemblable ». La méthode critique de Larousse consiste à poser, « d'après les maîtres qui les ont définitivement fixées, les règles les plus caractéristiques » d'un genre qu'on voit, dit-il, « amalgamé dans presque toutes les œuvres de renom ». Ces « maîtres » du fantastique, ce sont Hoffmann, bien sûr, et Poe, que les traductions de Baudelaire avaient fait connaître. Autrement dit, il s'agit de ne pas se perdre dans la prolixité des textes relevant du fantastique, mais de s'en tenir aux fondateurs reconnus

24. George SAND, « Le Nuage rose », pp. 117-150, in *Contes d'une grand-mère*, Béatrice DIDIER (Paris, Flammarion, « GF », 2004), p. 145.
25. George SAND, « La Fée Poussière », pp. 394-405, in *Contes d'une grand-mère* (*op. cit.*), p. 394.
26. George SAND, « Le Géant Yéous », pp. 234-275, in *Contes d'une grand-mère* (*op. cit.*), p. 234.

de cette littérature pour en cerner les justes limites. S'intéressant d'abord à la poétique du genre fantastique, Larousse remarque qu'à l'instar des fables et des contes de fées, il paraît exiger les formes brèves. Mais le rapprochement s'arrête là ; pour le reste, le fantastique est soigneusement distingué du merveilleux ; Larousse déplore d'ailleurs que, même parmi « les plus fins lettrés », la confusion soit encore courante :

Le mot *fantastique*, mot plus allemand que français, exprime en général des procédés de fabrication littéraire tout modernes. Le merveilleux, au contraire, est pour nous un ancêtre vénérable dont les parchemins remontent aux premiers âges. Il s'alimente de tout ce qui est illusion, mensonge poétique ; il a pour domaine l'ignorance des peuples et leur crédulité. Les spéculations philosophiques, il s'en éloigne. Ces apparitions, qui faisaient le fond des anciennes légendes, ces interventions de divinités mythologiques, ces incidents surnaturels dont sont faits les poèmes épiques de l'antiquité, ces scènes magiques qui remplissent les épopées italiennes, n'ont rien de commun avec l'art subtil, incohérent et sinistre de cet Hoffmann, qui, à son apparition chez nous, vers 1830, provoqua un enthousiasme si vertigineux. Le merveilleux les réclame, et ils lui appartiennent bel et bien […][27].

Le merveilleux, dans la circonstance, prend un sens élargi par rapport à sa définition spécifique[28]. Si l'épopée en reste le type, elle côtoie ici les contes de fées aussi bien que les « romans infernaux de la noire Radcliffe ». Le dénominateur commun de ces formes littéraires n'est rien d'autre, en fait, que le *surnaturel*, celui des mythes et des traditions légendaires. Si elles s'opposent au fantastique, c'est que celui-ci est au contraire ancré dans la réalité, dont il travaille à faire ressortir la dimension poétique : « […] dans l'écrivain *fantastique*, il y a généralement un réaliste violent », avance Larousse. Le fantastique procède d'une perception visionnaire de la réalité dont la pertinence découle d'une nouvelle appréhension de l'imagination. Celle-ci n'est plus confondue avec la pure fantaisie, elle « apparaît comme une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies ». La fortune critique du fantastique est intimement liée à la réhabilitation romantique de la « folle du logis » : c'est le développement de la pensée spéculative qui autorise à considérer comme des vérités ignorées les visions façonnées par la *fonction de l'irréel*[29]. Dans ce cadre, le fantastique est conçu comme le résultat probant d'expériences mentales inédites, rapportées par des écrivains promus en quelque sorte au rang d'*autorités*. C'est pourquoi Larousse insiste sur la « sincérité » d'Edgar Poe : « […] il est clair qu'il voit ce qu'il décrit nerveusement et fantastiquement, et que ce frisson surnaturel et galvanique dont il est possédé n'est pas une chose feinte ». Les morts prématurées d'Hoffmann[30], de Poe et de Nerval sont même appelées à l'appui de ce point de vue : elles attestent, affirme-t-il, d'une commune exploration des « abîmes où l'intelligence se perd ». L'argument est éminemment impressionniste ; il manifeste une volonté de croire qui prouve bien le caractère purement doxologique du vraisemblable invoqué. Celui-ci repose en fait sur un procédé que Charles Asselineau, cité par

27. Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire Universel du XIX^e^ siècle* (Paris, Redon & VUEF, 2002 [support Cédérom]). Je ne répète pas la référence dans la suite de ce passage.

28. « L'emploi du surnaturel dans les œuvres littéraires y constitue ce qu'on a nommé le *merveilleux*. Ce surnaturel peut être emprunté par le poète aux croyances religieuses ; il peut être tiré aussi du domaine mystérieux de la magie et des sciences occultes, dont le goût se développe chez les peuples vieillis comme chez les peuples enfants. Quelquefois il est directement créé par l'imagination du poète. C'est dans l'épopée et au théâtre que le *merveilleux* a surtout trouvé sa place. »

29. Le concept est emprunté à Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement* (Paris, José Corti, 1943), p. 14. Cette fonction est celle qui régit l'imagination, par opposition à la *fonction du réel* qui régit la perception.

30. Notons qu'Alexandre Dumas soutenait à son propos la même opinion que Larousse vis-à-vis de Poe : « […] Hoffmann croyait à la réalité de tous ses personnages : il avait vu maître Floh et avait connu Coppélius. » (Alexandre DUMAS, *Le Château d'Eppstein*, pp. 869-1037, in *Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*, Francis LACASSIN *ed.* [Paris, Omnibus, 2002], p. 871). Le dictionnariste se fait l'écho d'une sentiment partagé par les écrivains romantiques.

Larousse, formule à propos de Nerval : « […] la combinaison du naturel et du surnaturel dans la vie humaine. » Il s'agit bien sûr d'un nouvel artifice littéraire dont on trouve l'explication technique dans une lettre de Prosper Mérimée à son ami Édouard Delessert, en date du 1er février 1848 : « […] il ne faut pas oublier que lorsqu'on raconte quelque chose de surnaturel, on ne saurait trop multiplier les détails de réalité matérielle. C'est là le grand art d'Hoffmann dans ses contes fantastiques »[31]. C'est aussi celui de l'intéressé.

L'écriture hoffmannienne du surnaturel a profité de la réhabilitation romantique de l'imagination pour imposer une nouvelle forme d'illusion littéraire qui, à la faveur d'une modification de la *doxa* sur le vraisemblable, a rapidement induit la spécialisation du vocable *fantastique* pour désigner, par opposition au merveilleux traditionnel, une catégorie de textes dont l'effet commun est parfaitement résumé par cette exclamation de Pierre Larousse : « […] quelle vraisemblance dans l'incroyable ! » Ce sont les arcanes de ce sentiment que la critique du XXe siècle s'est attachée à définir en parlant d'« irruption brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »[32], d'art subtil de « se maintenir dans l'indécision »[33] ou de préserver une ultime « *hésitation du lecteur* »[34] entre une interprétation naturelle et une interprétation surnaturelle des phénomènes rapportés.

Seule l'hypothèse exposée par Freud, en 1919, dans *L'Inquiétante étrangeté* (*Das Unheimliche*) apparaît vraiment originale par rapport à l'analyse de Pierre Larousse. Sur la base d'une étude de « L'Homme au sable » (*Der Sandman*) d'E.T.A. Hoffmann, elle stipule, je le rappelle, que ce sentiment tient à un soudain retour du refoulé, soit par réactivation de complexes infantiles, soit par renouement avec des croyances primitives. Encore le poéticien ne peut-il sans quelque précaution en admettre toutes les conclusions. Résumant le conte, Freud affirme en effet que sa diégèse « ne laissera sans doute planer aucun doute sur le fait que le sentiment d'inquiétante étrangeté se rattache directement à la figure de l'Homme au sable, donc à la représentation d'être privé de ses yeux »[35], représentation qu'il interprète par la suite comme une résurgence textuelle du complexe de castration. Autrement dit, l'effet que nous appelons en français *fantastique* reposerait tout entier sur ce thème des yeux exorbités, au sens propre du terme. Or, cette image, nous la retrouvons dans « Casse-Noisette et le Roi des Rats », lorsque le parrain de Marie, le Conseiller Drosselmeier, se penche sur le lit de sa filleule et lui glisse en aparté : « – Ne sois pas fâchée si je n'ai pas en tout premier lieu arraché les quatorze yeux du Rois des Rats. Ce n'était pas possible »[36]. Même si l'acte, ici, n'est pas réalisé, il apparaît que ce thème est plus un motif de l'imaginaire hoffmannien, déclinable dans le genre fantastique comme dans le genre merveilleux, qu'une spécificité de l'*Unheimliche*. Tout juste la différence de traitement invite-t-elle à penser que le fantastique pourrait autoriser une expression hyperbolique[37] que le merveilleux s'interdit, qu'il rend même proprement *impossible*, du moins chez Hoffmann.

Retour sur un clivage générique

Ces approches ont toutes contribué à perpétuer la dévaluation critique du merveilleux, au nom de l'intérêt psychologique ou du raffinement littéraire propres à un usage du surnaturel plus proche du vécu, sinon plus réaliste. En dépit de leur intérêt, il convient de ne pas se laisser abuser par l'importance des clivages auxquels elles nous ont accoutumé, et qui procèdent d'objectifs étrangers à l'étude de l'imaginaire : l'analyse de l'inconscient, d'une part, l'histoire littéraire ou la narratologie

31. Prosper MERIMEE, *Correspondance générale*, V, *1847-1849*, Maurice PARTURIER *ed.* (Paris, Le Divan, 1946), p. 238.
32. Pierre-Georges CASTEX, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Paris, José Corti, 1951), p. 8.
33. Louis VAX, *L'Art et la littérature fantastiques* (Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1960), p. 98.
34. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, « Points », 1970), p. 36.
35. Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté », pp. 209-263, in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Bertrand FERON *trad* (Paris, Gallimard, « Folio / Essais », 1985), p. 229.
36. E.T.A. HOFFMANN, *Casse-Noisette et le Roi des Rats* (*op. cit.*), p. 51.
37. Je rappelle au passage le titre de l'excellente thèse que Denis MELLIER a consacrée à cette littérature : *L'Écriture de l'excès – Poétique de la terreur et fiction fantastique* (Paris, Champion, 2000).

systémique. Au demeurant, Tzvetan Todorov lui-même ne cache pas les limites de son point de vue. Il reconnaît en effet que lorsqu'il s'agit d'étudier les thèmes du fantastique, le clivage avec le merveilleux, notamment, perd toute pertinence : « Lorsqu'on pose la question des thèmes, on met la réaction " fantastique " entre parenthèses, pour ne s'intéresser qu'à la nature des événements qui la provoquent. Autrement dit, de ce point de vue, la distinction entre fantastique et merveilleux n'a plus d'intérêt […] »[38].

J'ajouterai que, sur le plan de l'organisation de la diégèse, l'écriture du surnaturel tend également à ignorer les prétendues spécifités génériques auxquelles on nous a habitués. Ainsi, l'ultime basculement de l'irréel dans le réel, censé provoquer l'*hésitation* au dénouement des contes fantastiques, n'est-il pas absent de certains récits merveilleux. Par exemple, à la fin de « La Fée Poussière », l'un des *Contes d'une grand-mère* de George Sand, la jeune héroïne retrouve à son réveil « le bout d'étoffe que la fée [lui] avait mis dans la main »[39] au terme de son séjour dans son antre souterrain. On n'a pas pour autant le moindre doute sur le caractère merveilleux du récit. La « Conclusion » de « Casse-Noisette et le Roi des Rats » d'E.T.A. Hoffmann joue de même sur ce procédé. Lorsque Marie, pour accréditer son voyage au Royaume des Poupées, brandit les sept couronnes du Roi des Rats, que Casse-Noisette lui a remises, elle ne manque pas de provoquer l'étonnement de ses parents, comme celui du lecteur. Tout s'explique pourtant lorsque, peu après, le parrain Drosselmeier affirme qu'il avait donné ces bijoux à la petite fille « pour son anniversaire, le jour de ses deux ans »[40] - même si personne ne se rappelle ce cadeau, et même si, pour le lecteur, ce parrain est quelque peu sujet à caution, la justification est somme toute recevable. Marie s'est donc bien contentée de rêver ses aventures. Mais voilà que surgit le neveu de Drosselmeier, celui-là même que son oncle avait présenté comme le jeune homme changé en casse-noisette. Et il remercie en effet Marie, au pied de l'armoire à jouets, de « lui avoir sauvé la vie à cet endroit même ! » (*id.*, p. 124). C'est, du coup, toute la fantasmagorie qui bascule dans la *réalité*. Mais ce rebondissement de dernière minute, typique de l'écriture fantastique, n'en conduit pas moins à une fin féerique s'il en est : après un an de fiançailles Marie et le jeune homme rejoignent le fabuleux royaume de celui-ci « dans un carrosse d'or tiré par des chevaux d'argent » (*id.*, p. 125). Et le narrateur de conclure : « Ainsi s'achève le conte de Casse-Noisette et du Roi des Rats. » (*ibid.*). Hoffmann, ici, brouille donc lui-même ce que l'on nous a présenté, en grande partie sur la base de son œuvre, comme les codes narratologiques respectifs du merveilleux et du fantastique. On voit que ceux-ci ne sont pas à eux seuls opératoires. En fait, ils participent bien plus de la poétique d'un auteur ou d'une époque que de celle d'un genre.

Le clivage du merveilleux et du fantastique est plus affaire de *doxa* que de poétique à proprement parler. Celle-ci exige en fait une perspective synthétique, panoramique même. Elle implique de ramener le fantastique, aux côtés du merveilleux, dans la catégorie générique des littératures du surnaturel. Il ne s'agit pas pour autant d'en ignorer la spécificité, mais seulement de la réintégrer dans un cadre général qui est celui de fictions exigeant une pétition de créance. La crédulité que le merveilleux sollicite par convention, le fantastique l'impose grâce à la rigueur d'une organisation textuelle basée sur la contamination du surnaturel par le naturel. À chaque fois, il s'agit donc bien d'entraîner le lecteur à admettre l'altération des lois ordinaires de la nature. Seules changent les modalités de la croyance.

II. La fantasy et le Verbe créateur

38. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* (*op. cit.*), p. 109.
39. George SAND, « La Fée Poussière » (*loc. cit.*), p. 405.
40. E.T.A. HOFFMANN, *Casse-Noisette et les Roi des Rats*, Madeleine LAVAL *trad* (Paris, Gallimard jeunesse, « Folio Junior », 2003), « Conclusion », p. 120.

Verbe créateur et rêveries herculéennes

Bien des mondes du surnaturel, celui du rêve, celui des esprit, celui des drogues, promettent à l'imagination enflammée des révélations sur l'au-delà. Il y a en eux une dimension prométhéenne : au risque de la folie, parfois même au péril de sa vie, l'explorateur de ces mondes part à la recherche de vérités ignorées, cachées derrière les lois ordinaires de la nature. Mais à côté de ces rêveries *prométhéennes*, on en trouve d'*herculéennes* qui visent à égaler l'homme aux dieux en le dotant d'une force, d'un pouvoir hors de sa condition ; elles participent directement de l'héroïsation caractéristique du régime diurne de l'imaginaire. La poésie s'y rattache chaque fois qu'elle s'avère vraiment créatrice, chaque fois qu'elle propose de la réalité une vision neuve. Même s'il ne s'agit pas d'annexer le domaine de l'image poétique au surnaturalisme, il convient en effet de se rappeler comment Bachelard repérait dans l'imagination une dynamique de dépassement :

L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images de la réalité ; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui *chantent* la réalité. Elle est une faculté de surhumanité. Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme. On doit définir un homme par l'ensemble des tendances qui le poussent à dépasser l'*humaine condition*. Une psychologie de l'esprit en action est automatiquement la psychologie d'un esprit exceptionnel, la psychologie d'un esprit que tente l'exception : l'image nouvelle greffée sur une image ancienne[41].

Ainsi le rêveur qu'est l'écrivain prolonge-t-il à sa manière les désirs d'élévation qui motivent la quête héroïque. La vraie poésie est un exercice de rupture avec la réalité comme avec les pesanteurs de l'humanité ordinaire. En tant qu'élan de créativité, elle est expérience naturelle de la surnature à laquelle l'homme aspire, car s'abandonner au dynamisme de la rêverie, c'est prendre le chemin du dépassement de soi et de sa « *condition* ». Pour désigner ces images qui libèrent pleinement la puissance créatrice de l'imagination et du Verbe (n'oublions pas que l'imagination pour Bachelard est par nature verbale), le philosophe parle d'*images imaginées*. Elles sont cosmogoniques, à l'instar de toutes les rêveries surnaturalistes. L'opinion de Bachelard n'engage pas que lui. Ce qui accrédite son propos, c'est qu'il donne un fondement symbolique intime au vieux mythe du poète enfant des muses ou élu des dieux. Il l'explique en le renversant, en mettant au jour la rêverie herculéenne qui sous-tend l'écriture poétique : si le poète se croit inspiré des dieux, c'est parce que sa création fait de lui leur égal. Le poète est d'une certaine manière un Hercule modeste, qui incline à prendre le résultat, la conséquence de son dépassement pour sa cause première.

Le renouvellement des images est au cœur de ce dispositif, parce que c'est à lui que revient de substituer la vision aux perceptions, le foisonnement de l'imaginaire à la platitude du quotidien. La surnature, ici, tend en effet à se confondre avec ce *nouveau* dont parlait Baudelaire dans « *Le Voyage* ». Héritière de l'esthétique romantique et de sa descendance littéraire, la conception bachelardienne de l'imagination repose sur une valorisation globale de l'invention :

L'imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de l'esprit nouveau ; elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision. Elle verra si elle a « des visions ». Elle aura des visions si elle s'éduque avec des rêveries avant de s'éduquer avec des expériences, si les expériences viennent ensuite comme des preuves de ses rêveries. (*id.*, p. 24)

C'est parce qu'il est visionnaire – Rimbaud aurait dit *voyant* – que le poète, à coups d'*images imaginées*, élabore un nouveau monde, en une forme d'« adhésion à l'invisible » (*ibid.*) qui situe bien sa quête sur le terrain que nous arpentons, de mondes en mondes, depuis le début de notre exploration du surnaturel. L'analyse bachelardiennne de l'imagination créatrice opère

41. Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière* (Paris, José Corti, 1942), pp. 23-24.

ainsi la fusion du précepte esthétique d'invention et du concept mystique de vision pour représenter le pouvoir cosmogonique du poète en assomption herculéenne à la surhumanité.

Cosmogonie des images imaginées

Les *images imaginées* manifestent clairement ce pouvoir démiurgique lorsqu'elles débordent du cadre rhétorique de la métaphore pour affecter directement le sens propre de l'œuvre. Alors, la littérature nous transporte dans un monde de pure fantaisie. Elle élabore une forme de monde parallèle dans lequel le surnaturel s'intègre à la nature. C'est le cas par exemple chez Rabelais. Le plus souvent, bien sûr, on est ici dans le monde signifiant du conte philosophique, la gigantisation apparaissant notamment comme la transposition, sur le plan visuel, de la logique de grossisement propre à l'écriture satirique. Mais il arrive aussi que certains épisodes privilégient l'euphorie imaginative. Ainsi de la fameuse scène des paroles gelées dans le *Quart livre*. Naviguant au « confin de la mer glacial »[42], Pantagruel croit entendre « quelques gens parlans en l'air » (*id.*, LV, p. 729), alors même qu'il n'aperçoit personne à l'horizon. Les bruits d'une bataille navale, qui s'est déroulée dans les parages un an plus tôt, s'abattent sur le tillac sous la forme de « dragée perlée de diverses couleurs » (*id.*, LVI, p. 732), on y voit « des mots de gueule, des mots de sinople, des mots de azur, des mots de sable, des mots dorez » (*ibid.*) qui fondent entre les mains. Ces couleurs sont celles de l'héraldique, mais Rabelais joue aussi sur les mots, et se montre attentif aux *désirs de métaphore* de ce lexique spécialisé. Guy Demerson rappelle en note que les « mots dorés évoquent le fameux titre des *Mots dorés de Caton* ou *Distiques moraux*, qui jouissaient depuis le Moyen Âge d'une très grande vogue » (*id.*, n. 4) ; quant aux « mots de gueule », Rabelais lui-même indique la syllepse dont ils font l'objet lorsque Pantagruel s'oppose à leur conservation dans l'huile en « disant estre folie faire réserve de ce dont jamais l'on n'a faulte et que tousjours on a en main, comme sont motz de gueule entre tous bon et joyeulx Pantagruelistes » (*id.*, p. 733). Rabelais s'amuse à donner une figuration concrète à ces expressions. Il élabore un monde original et surnaturel sur la base d'un contresens poétique.

Il ne s'arrête d'ailleurs pas à ce jeu sur les blasons. Les commentaires auxquels Pantagruel et Panurge se livrent à propos de ce curieux phénomène en approfondissent encore la portée poétique. À l'un, il rappelle entre autres « que Aristoteles maintient les parolles de Homère estre voltigeantes, volantes, moventes, et par conséquent animées » (*id.*, LV, p. 730), au second « que, l'orée de la montaigne en laquelle Moses receut la loy des Juifz, le peuple voyait les voix sensiblement » (*id.*, LVI, p. 731). Cette fois, c'est le principe de la lecture littérale qui est mis à profit. Pantagruel voit dans ces paroles l'illustration d'un jugement esthétique d'Aristote, qu'il prend au pied de la lettre, et Panurge celle d'une traduction que la *Vulgate* donnait du chapitre 20, verset 18 de l'« Exode » : « le peuple voyait une Voix »[43]. Tous deux se livrent à un jeu burlesque qui dénonce d'autant plus efficacement l'évanescence du signifié que la situation prête au signifiant une matérialité fort inattendue. La représentation du monde est ainsi régie par les ambivalences du discours. Le surnaturel résulte d'effets de lecture qui fonctionnent à la production comme à la réception, créant entre l'auteur et son public une complicité imaginative affranchie des contraintes de la nature objective des choses. Cette transfiguration imaginaire du monde correspond à une euphorie du pouvoir des mots sur les choses.

J.R.R. Tolkien et la fantasy

Cette logique culmine dans le genre de la *fantasy*, que l'on nomme aussi parfois *heroic fantasy*. Il s'agit ici d'élaborer de toute pièce un monde complet, non seulement un espace romanesque original, mais aussi une temporalité historique, des traditions, des mentalités, voire une ou plusieurs langues. La *fantasy* se donne comme la mise à l'épreuve romanesque, et la vérification effective des

42. RABELAIS, *Le Quart Livre des faits et dits héroïques du bon Pantagruel*, pp. 559-773, in *Œuvres complètes*, Guy DEMERSON *ed* (Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1973), LVI, p. 731.
43. Cité par Guy Demerson dans notre édition de référence du *Quart Livre*, n. 3 de la p. 731.

pouvoirs créateurs du langage. Le modèle en a été fixé par l'œuvre du romancier britannique, d'origine sud-africaine, John Ronald Reuel Tolkien.
C'est seulement en 1937, avec le succès de son premier roman, *Bilbo le Hobbit* (*The Hobbit*), que Tolkien se fit connaître. Mais ce récit était un conte pour enfants. L'auteur l'avait d'ailleurs écrit pour ses fils et, dès l'origine (aux alentours de 1930-1931), il se situait plutôt en marge de son inspiration principale. Depuis 1917, Tolkien travaillait par intervalles à un projet colossal : inventer pour l'Angleterre, sur le modèle du *Kalevala* finnois, une mythologie originale et complète. Ce sera *Le Silmarillion*, pour l'heure intitulé *Le Livre des contes perdus*. C'était une manière d'investir, sur le terrain littéraire, son intérêt pour les anciennes langues nordiques et la littérature médiévale. Rappelons qu'à partir de 1925, Tolkien enseigna l'anglo-saxon puis la langue et les littératures anglaises à l'Université d'Oxford. L'histoire de ce qui allait devenir son œuvre maîtresse, *Le Seigneur des Anneaux*, commença dès la parution du *Hobbit*, ses éditeurs, Allen & Unwin, lui ayant aussitôt réclamé une nouvelle histoire de ce petit peuple. Il lui fallut douze ans pour achever ce vaste ensemble, et cinq autres années pour le publier après avoir renoncé, contraint et forcé, à le faire paraître conjointement au *Silmarillion*[44]. C'est que *Le Seigneur des Anneaux*, entamé comme une continuation du *Hobbit*, avait rejoint le courant mythogonique de son inspiration : « […] j'ai produit un monstre : une aventure d'une longueur immense, compliquée, plutôt triste et même terrifiante, ne convenant pas du tout aux enfants (et peut-être à personne) ; et ce n'est vraiment pas une suite au *Hobbit*, mais au *Silmarillion* »[45], écrivait l'auteur à Allen et Unwin en février 1950, alors qu'il souhaitait les décourager d'accepter le manuscrit pour pouvoir changer de maison d'édition. En définitive, c'est bien chez eux, mais seulement en 1954-1955 que l'ouvrage vit le jour, partagé en trois volumes pour des raisons purement commerciales que le romancier a toujours déplorées.
Pour bien comprendre la poétique spécifique du *Seigneur des Anneaux* et du genre aujourd'hui proliférant de la *fantasy*, il faut se pencher sur le texte d'une conférence consacrée aux contes de fées, que Tolkien donna à Saint-Andrews le 8 mars 1939 : « On Fairy-Stories », en français *Faërie*. Son projet romanesque, quoique déjà avancé, venait seulement de prendre forme dans son esprit, et il en avait désormais trouvé le titre[46]. L'analyse qu'il mène alors de la « Faërie » est révélatrice des choix esthétiques qui sont les siens. Comme souvent dans la critique d'auteur, l'étude que Tolkien fait des contes définit avant tout sa conception singulière de l'écriture.
Pour Tolkien, la « Faërie » s'inscrit dans la logique de synthèse des *fonctions du réel* et *de l'irréel*, qui caractérise le monde déréglé, en s'évertuant à satisfaire « un désir fondamental […] : la réalisation, indépendante de l'esprit qui conçoit, de la merveille imaginée »[47]. Autrement dit, elle tend à faire basculer son irréel dans le réel : « Un pouvoir essentiel de la Faërie est ainsi celui de rendre immédiatement effectives par la volonté les visions de " la fantaisie " » (*id.*, p. 153) – c'est exactement l'objectif qu'il dira avoir visé en écrivant *Le Seigneur des Anneaux* : « Je voulais simplement que les gens pénètrent dans l'histoire et la prennent (en un sens) pour l'histoire réelle »[48]. Sur le plan de l'écriture, ce parti-pris exclut

44. Laissé inachevé, l'ouvrage ne parut que de façon posthume, en 1977, dans une édition préparée par le fils de l'auteur, Christopher Tolkien, que son père avait mandaté pour cette tâche s'il venait à mourir avant de l'avoir menée à bien.
45. Cité par Humphrey CARPENTER, *J.R.R. Tolkien, une biographie*, Pierre ALIEN *trad* (Paris, Christian Bourgois, « Pockett », 2002), p. 227.
46. C'est seulement à l'automne 1938 que Tolkien eut l'idée de faire de l'Anneau qui était au centre de son récit, et qu'il avait emprunté à la diégèse du *Hobbit*, le maître de tous les Anneaux. C'est aussi à cette époque que s'imposa le titre de l'œuvre.
47. John Ronald Reuel TOLKIEN, « Du Conte de fées », pp. 131-214, in *Faërie*, Francis LEDOUX *trad* (Paris, Christian Bourgois, « Pocket », 2005), p. 144.
48. Cité par Humphrey CARPENTER, *J.R.R. Tolkien, une biographie* (*op. cit.*), p. 213.

l'allégorie et toutes les formes de distanciation à l'égard de l'univers mis en scène : « Il est en tout cas essentiel, pour un conte de fées authentique, comme étant distinct de l'emploi de cette forme pour des desseins secondaires ou avilis, d'être présenté comme " vrai " »[49]. Pour lui, la représentation de merveilles véritables « ne saurait supporter aucun cadre ou mécanisme suggérant que toute l'histoire dans laquelle elles se déroulent soit une fiction ou une illusion » (*ibid.*). Cela l'entraîne, par exemple, à exclure du champ de la « Faërie » les œuvres de Lewis Carroll, puisqu'elles font appel à l'artifice du rêve. Les histoires d'Alice ne sont pour lui que des jeux, alors que la « Faërie », elle, est proprement une *sous-création* (*subcreation*). L'idée était déjà ancienne sous sa plume. En 1831, dans un poème intitulé « *Mythopœia* », le très catholique Tolkien, avait eu l'idée de présenter l'homme comme un *sous-créateur* ; il y revient dans sa conférence, de manière à justifier toute son entreprise mythogonique :

La Fantaisie demeure un droit humain : nous créons dans cette mesure et à notre manière dérivée, parce que nous sommes créés, mais créés à l'image et à la ressemblance d'un Créateur. (*id.*, p. 186)

Ainsi conçue, la poétique de la « Faërie » réalise ce qui est l'objectif de toute quête héroïque : elle égale autant que possible l'Homme à Dieu.

Cosmogonie de la « Faërie »

La cosmogonie de la « Faërie », telle que Tolkien l'entend, et telle qu'il la pratique, se distingue donc de celle que l'on a reconnue au monde enchanté en ce qu'elle refuse de façon catégorique l'*hypotypose de l'irréel*. Sur le fond, elle en prend même le contrepied. C'est qu'elle tend à identifier son propos à une forme de révélation religieuse. Ainsi « l'*Eucatastrophe* » (*id.*, p. 199) dont le conférencier fait la principale caractéristique du genre, autrement dit la fin positive et la joie qu'elle provoque, lui apparaît « comme un reflet ou un écho lointain de l'*evangelium* dans le monde réel » (*id.*, p. 201). Avec tout le respect d'un croyant, Tolkien n'hésite d'ailleurs pas à rapprocher les récits des apôtres de la « Faërie » : « Les Évangiles contiennent un conte de fées, ou une histoire d'un genre plus vaste qui embrasse toute l'essence des contes de fées » (*id.*, p. 202). Le parallèle suggère nettement que la « Faërie », selon lui, doit s'entendre à sa manière comme parole d'Évangile. Le « Monde Secondaire » (*id.*, p. 167) de la *fantasy* sous-créatrice se distingue du monde enchanté jusqu'à susciter une « Créance Secondaire » (*id.*, p. 168), qui n'a rien d'une convention. Revenant sur la notion de *suspension de l'incrédulité*, Tolkien en fait le symptôme d'un échec toujours possible de la « Faërie » :

[…] cette suspension de l'incrédulité n'est qu'un substitut de la chose authentique, un subterfuge dont on se sert quand on condescend à jouer ou à faire semblant, ou quand on essaie (plus ou moins volontiers) de trouver quelque qualité dans l'œuvre d'un art qui, pour nous, a échoué. (*ibid.*)

C'est, appliqué à la « Faërie », la métaphore proustienne de l'opticien de Combray, qui fait de l'œuvre littéraire une lunette plus ou moins convenable à la vue du lecteur, plus ou moins favorable au partage des *images imaginées*.

La « Faërie », engendrée par la « fantaisie créatrice » (*id.*, p. 190) ou *fantasy*, incline à confondre monde enchanté et merveilleux sacré afin de réfuter toute *hypotypose de l'irréel* et de placer son surnaturalisme sous le signe du *vrai*. Ce faisant, ce type de littérature ne s'avère pas seulement *héroïque* par les figures de héros qu'il met en scène, mais aussi, au niveau de l'écriture même, parce qu'en qualité de *sous-création* il tend à faire partager à l'auteur les pouvoirs démiurgiques de Dieu. En philologue accompli, Tolkien remarque d'ailleurs qu'« Il n'est pas étonnant que " *spell* " signifie en même temps une histoire racontée et une formule de pouvoir sur les vivants » (*id.*, p. 161). Même s'il présente la fantaisie comme « une activité humaine naturelle » (*id.*, p. 185), elle n'en élève pas moins celui qui s'y adonne au-dessus de sa condition ordinaire, par le pouvoir qu'elle lui confère. Ce pouvoir, Tolkien nous apprend

49. John Ronald Reuel TOLKIEN, « Du Conte de fées » (*loc. cit.*), p. 145.

qu'il lui a été révélé par ses lectures : « Ce fut dans les contes de fées que je devinai pour la première fois le pouvoir des mots et la merveille des choses […]. » (*id.*, p. 190). Pour reprendre la conception bachelardienne de l'imagination, on pourrait dire que l'auteur du *Seigneur des Anneaux* voit dans la « Faërie » une véritable leçon de surhumanité, prométhéenne par la révélation qu'elle comporte, herculéenne par la poétique qu'elle engendre.

Cette poétique puise aux sources mêmes du langage et des images, ce qui est tout un aux yeux de Tolkien, pour qui « La pensée incarnée, la langue, et le conte sont, dans notre monde, contemporains » (*id.*, p. 153). C'est précisément à « l'invention de l'adjectif » (*ibid*.) qu'il attribue tout à la fois l'origine de la pensée imaginante et celle de la « Faërie » :

Dès lors que l'on peut emprunter le vert à l'herbe, le bleu au ciel et le rouge au sang, on a déjà un pouvoir d'enchanteur – sur un certain plan ; et le désir d'exercer ce pouvoir dans le monde extérieur à notre pensée s'éveille. Il ne s'ensuit pas que l'on usera bien de ce pouvoir sur tous les plans. On peut mettre un vert cadavérique sur le visage d'un homme et produire une horreur ; […] ou l'on peut amener les forêts à pousser un feuillage d'argent et les béliers à porter des toisons d'or, et mettre un feu flambant dans le ventre du dragon froid. Mais dans pareille « fantaisie », comme on dit, une nouvelle forme est créée ; la Faërie commence ; l'Homme devient un sous-créateur. (*ibid.*)

L'adjectif, expression de la qualité des substances, des attributs de la réalité désignée par les substantifs, dynamise l'imaginaire en l'invitant à une redistribution des prédicats qui renouvelle la représentation du monde. Tolkien rejoint Bachelard, son contemporain, dans la valorisation esthétique de la nouveauté, et comme lui c'est dans le langage qu'il situe la source du pouvoir imaginant, dont il fait une vertu d'« enchanteur », à défaut d'une pratique de surhomme. Son œuvre est d'ailleurs pleine de jeux sur les mots, souvent intraduisibles, et sa fantaisie créatrice est fondamentalement une fantaisie verbale : le monde nouveau de la *fantasy* est engendré par des mots nouveaux.

La réalisation de la fantasy

Il est même le fruit d'un langage nouveau. Dès l'enfance, Tolkien s'était intéressé à la création linguistique. Plus tard, ses études sur le finnois avaient contribué à alimenter son inventivité en ce domaine et, dès 1915, il avait mis au point, sur un modèle nordique, une langue originale qui lui permettait d'écrire des poèmes. Humphrey Carpenter, dans sa biographie du romancier, remarque justement que la mythologie tolkienienne est née de ce passe-temps : « […] il n'y a pas de langage sans un peuple pour le parler. Il mettait ce langage au point, maintenant il lui fallait trouver les gens dont ce serait la langue. »[50] En d'autres termes, il s'agissait de satisfaire le *désir de réalisation* inhérent à l'exercice de la fantaisie linguistique. La langue inventée fut attribuée aux elfes et aux fées, ce qui orienta résolument la production tolkienienne dans le sens de la « Faërie ». C'est dans un poème daté de novembre 1915-mars 1916, « *Le Lai d'Earendel* », que Carpenter repère les prémices de l'univers qui sera développé dans *Le Silmarillion*, puis dans *Le Seigneur des Anneaux*.

Par un juste retour des choses, les langages inventés contribuent puissamment à l'effet de réel dans l'œuvre romanesque. Deux des appendices du *Seigneur des Anneaux* leur sont consacrés. Ils nous livrent tout un luxe de détails philologiques sur les langues en usage parmi les peuples mis en scène, sur leur histoire, leur calligraphie, leur phonétique. La technique est caractéristique de la manière dont Tolkien procède pour donner au monde qu'il sous-crée tous les dehors de la vérité. D'une part, tout est fait pour que celui-ci soit d'une cohérence parfaite. Tolkien se présentait d'ailleurs lui-même comme un écrivain *tatillon* ; il a du reste tracé son autoportrait en peintre obsédé du détail dans une nouvelle intitulée « Feuille, de Niggle »[51], écrite presque d'un jet, alors qu'il peinait douloureusement sur le manuscrit du *Seigneur des*

50. Humphrey CARPENTER, *J.R.R. Tolkien, une biographie* (*op. cit.*), p. 92.

51. En anglais « Leaf, by Niggle », *to niggle* signifiant « vétiller », « tatillonner » voire « pinailler ».

Anneaux. D'autre part, cette cohérence d'ensemble est inscrite dans une perspective historique et culturelle au moyen d'un abondant paratexte, qui ouvre et ferme le roman. Le « Prologue », pour l'essentiel, rappelle au lecteur le contexte du *Hobbit* : qui sont ces créatures ? quelles sont leurs mœurs, leur caractère ? comment est ordonné leur pays, la Comté ? Il se clôt par une « Note sur les archives de la Comté » dans laquelle l'auteur détaille, sur un ton d'universitaire, l'histoire de sa documentation. C'est ce même ton, très scientifique, qu'il utilise dans les appendices de manière à accréditer l'univers qu'il a mis en place. Cartes et arbres généalogiques viennent encore renforcer la réalité d'un monde qui devient proprement concret pour le lecteur curieux et attentif.

Le romancier et le professeur

Il faut s'entendre sur la conception que se fait Tolkien de la *vérité* de sa fiction. Ses propos théoriques sur la *créance secondaire*, en particulier, ne sont évidemment pas à prendre au pied de la lettre. Il ne manquera pas, du reste, de rappeler aux lecteurs trop enclins à le prendre au sérieux, que *Le Seigneur des Anneaux* est d'abord une œuvre de fiction, composée dans un but de distraction[52]. Tout se passe, en fait, comme si, dans la phase de réception de son œuvre, l'écrivain prenait soin de la remettre à sa place en insistant sur sa nature d'invention littéraire, alors que dans sa phase de production, il avait eu besoin d'y croire.

Le brouillon d'une longue lettre écrite à l'intention de Peter Hastings en septembre 1954, témoigne de cette ambivalence. Plein d'admiration pour *Le Seigneur des Anneaux* et la cohérence de sa construction mythographique, ce libraire catholique d'Oxford n'en avait pas moins adressé au romancier quelques objections, d'inspiration essentiellement théologiques, mêlées de questions sur quelques points que le récit lui paraissait laisser dans l'ombre[53]. La longue réponse de Tolkien commence par rappeler que tout cela n'est, en définitive, que littérature :

> Vous me faites en tout cas l'honneur de me prendre au sérieux ; quoique je ne puisse m'empêcher de me demander si ce n'est pas « trop au sérieux », ou mal à propos. Après tout, ce récit est en dernière analyse un récit, un texte littéraire, destiné à produire un effet littéraire, et non une Histoire réelle.[54]

Il n'empêche que le romancier, même s'il s'en défend, se plaît à discuter un à un les arguments de son correspondant, avant de s'interrompre en s'adressant à lui-même le reproche qu'il lui faisait : « pas envoyé », écrit-il en tête de sa lettre, « je donnais l'impression de me prendre trop au sérieux » (*id.*, p. 279). S'il s'est ainsi laissé emporter, c'est peut-être, comme en témoigne une note de bas de page, qu'en guise de réponse, il a bien failli écrire « un livre » (*id.*, p. 268) plutôt qu'une lettre. Il est clair, en tout cas, que le *sérieux* de son travail lui apparaît sous des jours fort différents dans l'un et l'autre cas. J'en veux pour un autre passage de ce texte :

> Mais tel quel – bien qu'il paraisse s'être développé hors de tout contrôle, si bien que certaines parties (me) semblent s'être révélées à travers moi plutôt que de mon fait – sa visée reste principalement littéraire (et, si le terme ne vous fait pas reculer, didactique). (*id*, p. 270)

Le clivage est sans appel : si le processus d'écriture participe d'une inspiration qui flirte avec la révélation apocalyptique – ce n'est pas pour rien que *John* Tolkien faisait de Saint-Jean l'Évangéliste son « saint-patron » (*id.*, lettre 309, p. 556) –, l'objet qu'il produit n'est que littéraire. L'écrivain n'est que le pédagogue de son imaginaire, alors que celui-ci, dans l'instant de son surgissement, lui paraît doté d'une existence proprement surnaturelle. En d'autres termes, et pour démarquer une expression de l'étude sur les contes de fées, *il se réalise indépendamment de celui qui le conçoit*. L'écrivain Tolkien, le sujet écrivant, se sent inspiré, traversé par une histoire qui lui échappe, tandis que le professeur de littérature garde

52. Je tiens à remercier Nicolas Mignon d'avoir attiré mon attention sur cette particularité.
53. Le troisième volume (*Le Retour du Roi*) n'était pas encore paru. Tolkien ne se fait pas faute d'inviter son correspondant à l'attendre, mais il affirme aussi n'avoir pas à tout expliquer.
54. John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres*, Humphrey CARPENTER & Christopher TOLKIEN *eds*, Delphine MARTIN & Vincent FERRE *trad* (Paris, Christian Bourgois, 2005), lettre 153, p. 268.

toute sa lucidité sur la dimension artistique, donc artificielle, de son acte. Seule l'écriture elle-même participe donc *in fine* de la véritable « Faërie » : pour le sujet tolkienien, écrire, c'est faire l'expérience de la « Faërie » ; le professeur sait bien, quant à lui, qu'il ne peut que tenter de l'enseigner à ses lecteurs. Le désir, assouvi dans le temps de la création, de croire en la *vérité* de ce qu'il raconte semble être au cœur de la poétique du sujet tolkienien. À ce titre, l'étude sur les contes de fées pourrait bien s'apparenter à un exercice d'auto-persuasion.

Mythographie et vraisemblance

Le choix de l'écriture mythograhique va dans le même sens. Une lettre de septembre 1950 à Milton Waldman éclaire la position de Tolkien à cet égard : ce qui le passionne, écrit-il, ce sont « les légendes héroïques à la lisière du conte de fées et de l'Histoire » (*id*., lettre 131, p. 208). De son propre aveu, c'est un tel ensemble de *légendes héroïques* qu'il a tâché de composer, sa vie durant, de *Silmarillion* en *Seigneur des Anneaux*. Rares sont les textes de sa plume qui ne se rattachent pas à ce courant : il ne cite guère que *Feuille, de Niggle* et *Le Fermier Gilles de Ham* (voir *id.*, p. 210). La mention de l'*Histoire* ne doit pas être prise à la légère. Déjà, dans sa conférence de 1939, il expliquait la magie de la « Faërie » par la satisfaction du désir primordial de « contempler les profondeurs de l'espace et du temps »[55]. C'est dire si, pour lui, l'imagination littéraire, si libre soit-elle, garde partie liée avec l'univers référentiel. Pour l'espace, les choses sont claires : la Comté, rappelle-t-il à Mlle Beare, dans une lettre du 14 octobre 1958, est « explicitement présentée comme ayant fait partie »[56] de l'Europe et tout l'espace de la Terre du Milieu évoque l'atmophère anglaise, « le climat et le sol du Nord-Ouest, c'est-à-dire la Grande-Bretagne et les régions voisines en Europe » (*id.*, lettre 131, p. 207[57]), écrivait-il à Milton Waldman ; dans son esprit. Quant à l'Histoire, il compte non moins explicitement sur la *profondeur* de celle qu'il met en scène, pour qu'on ne doute pas trop de la véracité des faits qu'il rapporte : « […] j'espère que la distance, manifestement importante mais indéfinie, qui sépare la chute de Barad-dûr des Jours actuels est suffisante pour permettre une " vraisemblance littéraire ", même pour les lecteurs au fait de ce que l'on sait ou devine de la " pré-histoire ". » (*id.*, lettre 211, p. 399). Plutôt audacieuse, l'espérance révèle une des lois de l'imaginaire tolkienien : plus une fiction s'enfonce dans le temps, plus elle se rapproche des origines mythiques, plus elle est *vraisemblable*, plus elle confond, donc, le réel et l'irréel. Autrement dit, pour que le sujet *croie* à ce qu'il raconte, il est nécessaire qu'il parle des temps les plus anciens. La mythographie n'est pas seulement, pour le sujet tolkienien, un enjeu d'invention littéraire, elle est la seule forme d'écriture qui, compte tenu de cette loi, soit susceptible de satisfaire son besoin de créance.

Sur ce terrain, l'écriture de *légendes héroïques* s'articule en outre à la foi chevillée d'un Tolkien catholique en milieu protestant. *Le Seigneur des Anneaux*, confie-t-il encore à Mlle Beare, est « intentionnellement […] construit sur des idées " religieuses ", ou à partir d'elles », même s'il « n'est *pas* une allégorie de ces idées » (*ibid.*) ; son centre de gravité théologique touche à la question « de la Mort, et de l'Immortalité ; et des " échappatoires " : la longévité sérielle et la mémoire qui amasse » (*id.*, p. 400). La proposition vaut pour toute la

55. John Ronald Reuel TOLKIEN, « Du Conte de fées » (*loc. cit.*), p. 22.

56. John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres* (*op. cit.*), lettre 211, p. 399.

57. Pour plus de précision, je citerai encore une lettre à Charlotte et Denis Plimmer, journalistes au *Daily Telegraph*, qui a également l'avantage de contribuer à la réhabilitation idéologique de Tolkien. Évoquant la Terre du Milieu dans l'article qu'ils lui soumettaient, ses correspondants avaient parlé d'*Europe nordique*. La réponse est ferme et claire : « Pas *nordique*, je vous en prie ! Mot que personnellement je n'aime pas ; bien que d'origine française, il est associé à des théories racistes. D'un point de vue géographique, *du nord* est généralement préférable. Mais l'analyse montrera que même ce terme ne peut pas non plus s'appliquer (géograhiquement ou dans l'esprit) à la " Terre du Milieu ". […] Si l'on place Hobbitebourg et Fondcombe (comme je le conçois) à peu près à la latitude d'Oxford, alors Minas Tirith, 1000 km plus au sud, se trouve à peu près à celle de Florence ; les bouches de l'Anduin et de Pelargir, l'ancienne cité, à celle de l'ancienne Troie environ. » (John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres* [*op. cit.*], lettre 294, pp. 525-526).

mythographie tolkienienne. Dans un tel contexte, et même si ces *légendes héroïques* n'évoquent pas le christianisme – et ce pour d'évidentes raisons de chronologie qui sont, par ailleurs, autant de causes génériques[58] –, affirmer que l'histoire de la Terre du Milieu est partie intégrante de celle des hommes tels qu'ils sont aujourd'hui dans le *monde primaire*, celui de notre réalité quotidienne, c'est poser qu'elle constitue un fragment pour ainsi dire apocryphe des grands mythes fondateurs du christianisme. Dès lors, on *doit* y croire, tout comme aux récits bibliques, même si cette histoire est si ancienne qu'en situant la création du soleil et de la lune seulement à la fin du premier âge, elle plonge ses racines jusqu'aux tous premiers versets de « La Genèse »[59], et peut-être même en amont. L'écriture mythographique de Tolkien pourrait bien, dès lors, s'interpréter comme un outil stylistique visant à accréditer ses fictions en les intégrant à un cadre doxologique qui impose la *vérité* de leur surnaturalisme. Il fallait peut-être cela pour faire taire la voix du professeur, qui ne manquait probablement pas, dans les moments de doute, de fustiger la vanité ludique d'une pareille entreprise.

~~~

Écrire l'irréel, c'est mettre la langue littéraire au défi de renouveler le miracle cosmogonique du Verbe créateur. En ce domaine, tout est question de confiance dans le pouvoir des mots et d'audace dans l'usage de l'imagination. Il n'y a donc pas à s'étonner qu'il ait fallu en passer par la réhabilitation romantique de la « folle du logis » pour qu'émergent des usages de la *fonction de l'irréel* émancipés de préceptes esthétiques pré-existants, ou plutôt pour que la liberté de l'imagination impose ses propres critères du Beau en art. Dans l'ouvrage dont ce séminaire est extrait pour l'essentiel (*Le Surnaturel – Poétique et écriture*), le monde enchanté de la féerie et le monde déréglé de la *fantasy* forment les deux pôles extrêmes de la dialectique qui oppose, de mondes en mondes, la *fonction de l'irréel* aux lois ordinaires de la nature. Avec eux, une boucle est bouclée, qui a mené de l'opposition pure et simple du réel et de l'irréel à leur synthèse parfaite. On ne passe de l'une à l'autre qu'au prix d'une réactivation opiniâtre des pouvoirs démiurgiques de la parole littéraire. L'avènement de la *fantasy* sous la plume d'un auteur profondément catholique, et résolu à engager sa foi dans son acte créateur, témoigne en tout cas de la spiritualité dont est originellement empreinte cette pratique littéraire.

Chelebourg Christian

58. Tolkien refuse de voir dans la geste arthurienne une véritable *légende héroïque* parce que, précisément, elle fait « partie intégrante de la religion chrétienne et la contient explicitement » (John Ronald Reuel TOLKIEN, *Lettres* [*op. cit.*], lettre 131, p. 208).

59. Rappelons que c'est au quatrième jour (*Gn* 1, 14-19) que Dieu installe les luminaires dans le ciel.
~~~

Pierre Jean Jouve : une poétique du secret

Dès les premières pages d'*En miroir*, Jouve « avoue un état de secret »[1] que ne lève pas la lecture de cet étrange journal intime ; décevant les attentes des lecteurs et des critiques, il les renvoie « en miroir » à leurs questions et, loin de satisfaire leur curiosité, il l'attise encore davantage. Des pages de *Paulina 1880* s'exhale le même parfum de secret et de mystère. Après avoir refermé le livre persiste la sensation frustrante et obsédante que tout n'a pas été dit et que l'essentiel demeure irrémédiablement hors d'atteinte. Comment pourrait-il en être autrement du roman d'un auteur convaincu que « le secret est intime à l'œuvre »[2] et « qu'il n'y a pas une œuvre de quelque importance qui veuille vraiment livrer son fond, et expliquer son but avec son origine »[3] ?

1. Un univers secret

Paulina 1880 s'ouvre sur la description d'une pièce, la chambre bleue. Cette particularité du premier roman jouvien écrit après que l'auteur a commencé sa *vita nuova* a passionné la critique et fait couler beaucoup d'encre. La chambre bleue n'est pas un décor purement fictif : elle se trouve dans la villa *Il Gioiello*, édifice bien réel et ancienne prison de Galilée ; la description qu'en propose l'auteur est fidèle à l'apparence qu'avait la pièce lorsqu'il la découvrit lors d'un séjour à Florence, en 1921. Toutefois, il s'agit avant tout d'une description poétique : elle sollicite tous les sens grâce à de nombreuses synesthésies qui, associées au silence de la chambre, au demi-jour qui y règne et à l'humanisation des objets qui l'occupent, contribuent à créer une atmosphère étrange et mystérieuse, confinant au fantastique dans le deuxième chapitre.

Ce surprenant prologue suscite logiquement un certain nombre de questions chez le lecteur, qui espère trouver dans la suite du récit la justification de cette longue description. Sa curiosité est d'autant plus vive que le narrateur y a laissé entendre qu'il connaissait l'histoire, le secret de cette chambre. Or, le chapitre suivant ne comble aucune de ces attentes, au contraire :

---

[1] P. J. JOUVE, *En miroir. Journal sans date*, nouv. éd., Paris, Mercure de France, 1972, p. 10.

[2] *Idem.*

[3] *Id.*

entre la première et la deuxième partie du roman n'existe, a priori, aucun lien, si ce n'est le prénom de Paulina sur lequel s'achève mystérieusement le deuxième chapitre. Cette rupture entre les deux premières parties accentue la frustration du lecteur et épaissit le mystère autour de la chambre bleue. Il faut patienter jusqu'au chapitre 97 pour comprendre que cette chambre fut celle de Paulina et attendre le chapitre 113 pour en découvrir l'importance cruciale : la chambre bleue est l'endroit où l'héroïne a tué son amant Michele, « l'un des lieux privilégiés du livre »[4], « la clef de voûte de la fiction narrative, lieu de la consommation de l'amour et du crime »[5]. Mais étonnamment, au moment où la chambre bleue réapparaît enfin, la plupart des éléments mentionnés dans le prologue ne sont plus évoqués, alors que d'autres, absents de la description initiale, apparaissent. Le fait est troublant : en effet, il est peu probable que dans une description aussi détaillée et nuancée, beaucoup d'objets aient été omis. Dès lors, s'il s'agit bien de la même chambre, il ne s'agit pas du même ameublement : pourquoi, dans ce cas, l'auteur choisit-il d'introduire dès les premières lignes le lecteur dans un lieu qui ne correspond pas au cadre de son histoire ?

La place de la description initiale résulte en fait du rôle qu'elle occupe dans la structure générale du récit. Un certain nombre de thèmes et de traits structuraux du roman y sont suggérés, la plupart fonctionnant selon une opposition binaire : la spiritualité et l'amour physique, l'ouverture et la fermeture, le dedans et le dehors, la lumière et l'obscurité, le réel et le représenté… Tous les lieux importants de la vie de Paulina y sont inscrits en filigrane : les allusions à l'amour et à la religion qui émaillent la description de la chambre d'Arcetri l'apparentent à celles de Torano et de Milan, lieux de prière et de passion charnelle ; la cellule conventuelle, silencieuse et solitaire comme la chambre bleue, est évoquée grâce aux diverses allusions à la spiritualité, au cahier « Visitation » et à la mitaine de la religieuse ; par son aspect vétuste, le grillage de sa fenêtre, sa petite porte condamnée, la chambre bleue préfigure également la prison où Paulina purgera sa peine. Enfin, la série d'objets dont le narrateur fait l'inventaire et l'ordre dans lequel ces objets sont cités semblent bien constituer une sorte de résumé de la vie de l'héroïne, depuis le poêle qui n'a jamais rien brûlé, semblable à Paulina enfant et adolescente, pleine de potentiel et de désir mais ne connaissant pas encore le feu de la

---

[4] C. BLOT-LABARRÈRE, « Jouve architecte d'intérieur », dans *La Revue des Lettres modernes*, série *Pierre Jean Jouve*, n 3 : *Jouve et ses curiosités esthétiques (1)*, sous la dir. de C. BLOT-LABARRÈRE, 1988, p. 209.

[5] W. RUPOLO, *Pierre Jean Jouve. Le roman comme « refoulement théâtral»*, Paris, Minard, 1997, coll. « La thèsothèque », n° 32, p. 49.

passion, jusqu'à ces restes d'un lustre de Venise avec « ses fleurs étranges, ses bouts cassés dont la moitié a noirci » (*P* 9)[6], image poétique de Marietta, vestige de la brillante Paulina du bal des Lanciani, brûlée par le feu de la passion et conservant comme souvenir de sa vie passée « un châle à fleurs qui avait été beau » (*P* 216)[7]. La description de la chambre bleue vise donc moins à mettre en place le véritable décor du roman qu'à créer un espace symbolique qui condense l'œuvre ; elle fonctionne comme une véritable clé de lecture, voire une « *métaphore implicite* »[8], une mise en abyme du récit. Elle s'adresse à « un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont […] l'auteur […] le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi génération »[9]. Si le lecteur aborde le texte comme le Lecteur Modèle prévu par l'écrivain et qu'il devine d'emblée la fonction de cette longue description liminaire, s'il comprend qu'elle constitue véritablement la matrice de l'œuvre et qu'il l'interprète comme telle, il aura alors à sa disposition un certain nombre de clés qui lui permettront de comprendre plus aisément, plus profondément le récit qui suit. La chambre bleue contient en quelque sorte *Paulina 1880* ; c'est là le premier secret que doit percer le lecteur. Mais une fois ce secret connu et divulgué, la pièce n'en demeure pas moins étrange et mystérieuse, ce qui explique sans doute la fascination qu'elle a exercée et exerce toujours sur les lecteurs et les critiques.

Outre la chambre bleue, Paulina occupera trois autres chambres, à Torano, à Milan et

---

[6] Nous utilisons comme texte de référence l'édition suivante : P. J. JOUVE, *Œuvre*, texte établi et présenté par J. Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987, tome 2. Les renvois au texte se feront systématiquement par l'initiale *P* suivie d'un numéro de page.

[7] Ce phénomène de condensation dans une description de la destinée de Paulina n'est pas unique dans le roman : la disposition des lieux dans la villa de Torano semble également fonctionner comme une véritable annonce ou programmation de la destinée de l'héroïne. Il est en effet possible de déceler dans l'enchaînement du salon, de la chambre du père, du couloir, de la chambre de Paulina puis de la chambre de mademoiselle Priscilla débouchant sur une porte condamnée la succession des différentes périodes de la vie de la jeune fille, à savoir : son entrée dans le monde et ses premiers bals, les débuts de sa relation avec Michele marqués par la trahison et la culpabilité envers le père, son passage au couvent, le meurtre dans la chambre bleue c'est-à-dire dans la chambre de Paulina à Arcetri et enfin la vie de la paysanne Marietta, irrémédiablement différente de la Paulina du début du roman.

[8] J. RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, « Inquiètes métaphores », p. 153. Cité dans W. RUPOLO, *op. cit.*, p. 50.

[9] U. ECO, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, coll. « Figures », p. 71.

au couvent, chacune correspondant à une partie du récit[10]. Elles seront le théâtre de deux scènes capitales, la première nuit des amants et le meurtre de Michele ; elles abriteront également les prières et les amours de l'héroïne. Les lieux cruciaux de ce roman se révèlent donc être des espaces intimes, privés, mais aussi des lieux du secret : les chambres de Paulina dissimulent au monde sa passion pour Michele et sa cellule est le lieu de mortifications corporelles et d'extases mystiques cachées à la Mère supérieure. En mettant fréquemment en scène la jeune fille dans ces espaces où elle cultive et abrite ses secrets, Jouve semble donc vouloir plonger le lecteur au coeur de son intimité. Cependant, les chambres de Paulina et sa cellule existent dans le roman exclusivement en tant qu'espaces fonctionnels ou symboliques, et non en tant que véritables cadres de vie, dans la mesure où l'auteur les nomme, les évoque, mais ne les décrit pas[11] ; il est, dès lors, particulièrement difficile de se les représenter avec exactitude et d'y imaginer les personnages. La démarche de Jouve paraît donc ambiguë : certes, il introduit son lecteur dans les espaces intimes de son héroïne, mais il en révèle si peu de chose qu'il parvient à préserver totalement la part de mystère et de secret qui leur est propre.

Si les chambres sont le premier grand lieu du roman, le second est sans conteste l'esprit de Paulina, espace mental plus intime que n'importe quelle pièce, où la jeune fille peut se réfugier quand elle le souhaite. Le récit présente d'ailleurs la particularité de comporter des chapitres composés exclusivement de la transcription des pensées ou des prières intérieures de l'héroïne, le lecteur n'étant informé que plus tard - lorsqu'il l'est - de l'endroit où elle se trouve pendant qu'elle réfléchit ou prie[12]. Chambres et cellule peuvent bien sûr servir de cadre à ces réflexions et prières intérieures et, dans ce cas, l'intériorité du personnage se trouve renforcée par l'intimité inhérente à ces lieux. Mais il arrive aussi fréquemment à l'héroïne de se retirer en elle-même alors qu'elle se trouve dans un lieu public. Dès lors, la mise en scène de la jeune fille physiquement présente aux yeux de tous mais plongée dans ses pensées crée un contraste qui souligne le fait qu'existe en elle un espace psychique isolé du reste du monde. Cet espace, les autres personnages n'y ont pas accès, contrairement au lecteur. En effet, via les nombreux monologues intérieurs de Paulina² et la description de ses pensées par le narrateur, l'auteur lui en

[10] Nous ne prenons pas ici en compte la première et la dernière partie du roman, dont le rôle s'apparente à celui d'un prologue et d'un épilogue.

[11] Exception faite, bien sûr, de la chambre bleue, longuement décrite dans la première partie. Toutefois, comme on l'a vu, Jouve cherche à en faire une sorte de mise en abyme du récit et la description qu'il en donne n'est pas strictement fidèle au décor de la chambre de Paulina à Arcetri.

[12] Ces deux activités sont extrêmement proches chez Paulina, au point souvent de se confondre.

ouvre, ou plutôt lui en entrouvre la porte, le plongeant ainsi au cœur même de l'intimité de son héroïne.

2. Le mystère de Paulina

Tout personnage romanesque est par essence ambivalent : « [i]l prétend avoir un corps, mais il n'en a pas. […] il existe sans exister »[13]. Paulina n'échappe pas à la règle : elle n'a d'autre consistance que celle des mots et c'est dans l'esprit du lecteur que, grâce aux éléments descriptifs et narratifs glanés au fil du texte, elle acquiert une épaisseur, une densité. Quelle que soit la technique employée par l'auteur pour rendre le corps de son personnage « perceptible par des mots »[14], la description qu'il en fait est par définition incomplète. Toutefois, il est évident qu'une description détaillée permet de se faire une idée plus exacte de l'aspect d'un personnage qu'une évocation sommaire. Jouve, pour sa part, semble mettre tout en œuvre pour donner au lecteur la sensation que le corps de Paulina lui échappe et se refuse à lui. Loin de réaliser un long et minutieux portrait de la jeune fille, il suggère son apparence physique grâce à des descriptions succinctes, dispersées au hasard des pages et donnant de son corps une vision morcelée, incomplète, empêchant le lecteur de l'appréhender de manière totale, univoque et définitive ; une partie se révèle tandis que l'autre reste dans l'ombre, et jamais ce corps ne se donne à voir entièrement, préservant ainsi tout son mystère.

En outre, la description de l'héroïne jouvienne n'est pas seulement fragmentée, elle est aussi fragmentaire. En effet, la mise en commun de toutes les caractéristiques physiques de Paulina révélées au fil du texte ne donnerait d'elle ni une vision détaillée, ni globale ; l'auteur revient et s'attarde sur certaines parties de son corps tandis qu'il en néglige totalement d'autres. Le lecteur peut tenter de pallier ces manques en élaborant de la jeune fille la représentation mentale la plus plausible qui soit, il ne pourra jamais obtenir la moindre certitude. L'extraordinaire et presque incessant mouvement qui anime l'héroïne contribue également à donner au lecteur l'impression que Jouve refuse de lui laisser pleinement appréhender et contempler son corps. À l'exception des rares moments où, plongée dans ses pensées ou s'offrant au regard de Michele, elle demeure immobile, Paulina semble lancée dans une course sans fin :

---

[13] F. BERTHELOT, *Le corps du héros. Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, coll. « Le texte à l'oeuvre », p. 7.

[14] *Ibidem*, p. 88.

elle court partout, tout le temps, le long des canaux ou dans le jardin à Torano, dans la rue ou encore dans la chambre bleue, après le meurtre de Michele. Comment saisir, comment observer ce corps qui fuit et se dérobe ?

Même la manière dont Jouve évoque l'habillement de Paulina s'inscrit dans cette logique : les vêtements décrits ou simplement mentionnés par l'auteur sont très peu nombreux, le lecteur attentif n'en rencontrera pas plus de sept ou huit dans l'ensemble du roman ; ce fait rend remarquable la présence récurrente d'un accessoire vestimentaire, le châle[15], d'autant plus important qu'il couvre Paulina exclusivement lors des moments cruciaux de sa vie. Ce châle, rappelant les voiles dont se couvrent les femmes lors des rites sacrés, semble également manifester physiquement le fait que, dans ces moments capitaux et extrêmes, la jeune fille se dérobe en partie au regard des autres protagonistes et du lecteur, de même que ses motivations profondes leur échappent. Mais le voile, parce que, manifestement, il cache, invite aussi à dévoiler ; cette particularité est caractéristique de tous les vêtements dont parle Jouve. Celui-ci ne s'attarde jamais longuement à décrire les tenues de Paulina, mais il les suggère parfois en quelques mots ; ainsi apparaît-elle « dans sa robe de soie d'argent à crinoline, qui dégageait de façon si aristocratique ses épaules déjà fameuses » (*P* 35), « dans sa large jupe plissée et son corsage échancré bordé de dentelles qui laissait voir ses bras nus » (*P* 70) ou encore couvrant « pudiquement avec un grand châle à fleurs son corps qui avait dormi seulement voilé d'une chemise » (*P* 196). La manière apparemment anodine dont ces tenues sont évoquées est en réalité particulièrement intéressante : à chaque fois, Jouve instaure une tension entre l'habillé et le déshabillé, le voilé et le dévoilé, le caché et le montré. Les parties visibles du corps attirent l'œil et attisent le désir d'en découvrir davantage ; mais le reste, pudiquement ou stratégiquement, se refuse, frustrant le spectateur avide de découvrir les charmes secrets dissimulés sous le tissu et les dentelles.

Cette tension entre voilé et dévoilé persiste même sous la forme de jeux d'ombre au moment où Paulina apparaît dans la plus totale nudité :

> Paulina était nue.
> Être nue c'est être absolue enfin. Elle se sentait nue dans son ventre enveloppé

[15] Cet accessoire est mentionné sept fois dans le roman : cinq fois sous le terme de « châle », une fois de « cachemire » et une fois de « voile ».

> d'ombre, […] dans sa chevelure déployée, dans l'intérieur de son esprit. (*P* 108)

Si cette nudité satisfait la curiosité érotique de l'amant et du lecteur, elle ne met donc pas pour autant un terme au secret qui entoure la jeune fille, comme en témoigne la suite du texte :

> Les regards de Michele l'absorbaient elle et son secret. (*P* 108)

La nudité est l'état de nature de l'homme ; nu, il ne peut rien cacher, rien dissimuler, il doit se montrer tel qu'il est. Dans la Bible, d'ailleurs, « la nudité peut être d'abord prise comme symbole d'un état où tout est manifeste et non voilé : Adam et Ève dans le jardin d'Éden »[16]. Dès lors, voir Paulina nue aurait pu signifier voir ce qu'elle était vraiment, toucher sa vérité, lever définitivement le voile de mystère qui l'entoure. Or, le corps de l'héroïne, dans sa nudité, ne dévoile rien ; il se présente au contraire comme un secret d'autant plus inviolable qu'on ne peut le mettre davantage à nu. La jeune fille possède un physique ténébreux qui ne peut être celui d'une personne simple et sans mystère ; son corps n'est qu'ombre et obscurité, toutes deux propices à la dissimulation : ses cheveux noir bleu, ses yeux sombres, son duvet luisant de lumière noire… Le secret semble pour ainsi dire inscrit dans sa chair même.

Si le corps de Paulina se refuse au lecteur, il semble échapper à la jeune fille elle-même. L'héroïne porte d'ailleurs sur son propre corps un regard parfois semblable à celui d'un observateur extérieur, allant jusqu'à se parler comme si elle s'adressait à quelqu'un d'autre :

> Comme je t'aime ma petite amie, toi, toi, tu es Paulina, tu as les plus beaux seins de Milan. (*P* 31)

Confrontée aux sensations de ce corps qui est le sien, elle se trouve surprise et démunie. Lors de ses premiers émois, elle a d'ailleurs le réflexe de courir chez son confesseur, réaction qui témoigne de son malaise ; elle ne parvient pas à saisir ce qui se passe en elle et est sujette à des mouvements de passion d'une telle violence « que son âme d[oit] bientôt renoncer à l[es] éprouver entièrement » (*P* 39). En fait, Paulina peine à comprendre son corps car il ne lui appartient pas totalement : il possède, de même que chacune de ses parties, son existence, sa réalité propre. Il est d'ailleurs totalement indépendant et autonome vis-à-vis de son esprit, il a ses

---

[16] J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*. *Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres,* éd. revue et corrigée, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, coll. « Bouquins », p. 681.

exigences et veut sa ration de plaisir. Pour le maîtriser, Paulina sera contrainte de s'imposer de dures souffrances ; elle deviendra alors pour un court moment un pur esprit, au point d'éprouver un sentiment de désincarnation, affirmant n'avoir « plus de corps du tout » (*P* 156). Mais dès sa sortie du couvent, la lutte entre son corps et son esprit reprendra de plus belle. Il existe donc entre la jeune fille et son corps un rapport d'altérité qui empêche cette dernière de le comprendre ; il lui apparaît dès lors comme un mystère d'autant plus envahissant qu'il fait partie intégrante d'elle-même, qu'elle le veuille ou non.

Si le corps de Paulina ne fait l'objet que de rares et brèves descriptions, ceux des autres protagonistes retiennent encore moins l'attention de l'auteur. Jouve ne néglige cependant jamais de caractériser au moins une fois leur regard. Dans cette histoire où le secret est présent dans l'intrigue comme dans les thèmes et où plusieurs personnages sont contraints au mensonge, le regard semble être un espace de vérité : les sentiments y transparaissent et chacun s'y montre tel qu'il est. Les yeux de Paulina sont chastes au début du récit, pleins de ruse et de pudeur peu avant le début de sa liaison avec Michele, mais toujours sombres et ténébreux ; ceux de Perpetua « ri[ent] sans motifs » (*P* 148), ceux de Mario Giuseppe Pandolfini sont méfiants, mais aussi « lourds et bons » (*P* 40), tandis que ceux du père Bubbo sont « chargés de tristesse et d'une douceur merveilleuse, claire, claire » (*P* 26)… Le regard ne peut mentir et, à Torano, Paulina préfère ne pas voir Michele de la journée, consciente que « son vrai regard l'eût perdue » (*P* 66) et incapable de « supporter l'échange de deux regards indifférents » (*P* 66).

Mais s'il est vrai que, dans ce roman, les yeux sont véritablement le miroir de l'âme et ne peuvent mentir, ils sont cependant incapables de discerner le mensonge. Et plus les personnages cherchent à voir, à savoir, moins ils y parviennent. Ainsi Cirillo, qui espionne sans cesse sa sœur, ne découvre rien de sa liaison avec le comte ; au contraire, trompé par les apparences, il s'interroge sur les raisons de « l'aversion que le comte et Paulina avaient l'un pour l'autre » (*P* 66). Cet aveuglement se traduit dans le roman par l'image des yeux fermés : Mario Giuseppe Pandolfini, ne soupçonnant pas un instant sa fille ni le comte, tourne vers eux lors de leur première nuit « sa face adoucie dont les yeux sont fermés » (*P* 56). Et même si un soir il « "brûl[e]" à deux doigts de toucher le secret, comme lorsqu'on a les yeux bandés et que l'on joue *a mosca cieca* » (*P* 69), il se laisse finalement duper par l'affection que lui manifeste Paulina, « parfaite à ses yeux » (*P* 45) aveugles. De même, la nuit du meurtre, Michele dort. Il n'a pas perçu les dissimulations et les intentions de son amante ; il demeurera éternellement dans l'ignorance, mort, « les yeux bien clos, blanc et les mains presque jointes » (*P* 204).

Paulina est un être impétueux, passionné, entier et, par conséquent, fascinant, pour son entourage comme pour le lecteur. Au contact de cette jeune fille mystérieuse et fougueuse, chacun réagit différemment. Les membres de sa famille, par exemple, ne cherchent pas à la comprendre ; le père Bubbo, par contre, écoute et guide de son mieux celle qu'il appelle « la fille de son cœur ». Il connaît ses défauts, ses faiblesses ; toutefois, malgré la lucidité dont il fait preuve, il ne peut deviner tous les secrets de la jeune fille et il se leurre en pensant qu'elle trouvera un jour dans un couvent la paix et la sérénité. Enfin, deux êtres chercheront passionnément – et vainement – à percer le secret de cette nature mystérieuse : Michele et Perpetua. Comme l'écrit Jouve à propos de Michele, « [o]n peut être un amant sans défaut et ne pas connaître un seul des secrets chemins où se meut sa maîtresse » (*P* 121). Cette phrase est sans doute celle qui décrit le mieux le comte ; éperdument amoureux de Paulina, il ne parvient pas à comprendre sa personnalité complexe, fougueuse, et s'interroge : « [j]e suis un esprit de mon époque, j'aime la terre et la vie, et je me sens lourd à côté de toi. Cependant où est mon erreur ? Je cherche à comprendre les hommes et à juger les choses selon l'expérience » (*P* 91). Il ne se rend pas compte que son erreur consiste précisément à vouloir appréhender selon sa propre logique ce qui relève de l'inconscient et des sentiments. Dès lors, le jugement qu'il porte sur son amante est biaisé et il ne se leurre jamais autant que lorsqu'il croit la comprendre. Sœur Perpetua tentera elle aussi de percer le secret de l'héroïne. L'intuition de la douce visitandine « ne cess[e] de la guider vers ce cœur fermé devant elle, qui se dérob[e] entièrement » (*P* 150), et l'apparente indifférence de Paulina ne la décourage pas. Sensible au mystère qui entoure la jeune fille, elle perçoit intuitivement la nature de la quête spirituelle de la novice. Cependant, elle ne comprend ni sa foi ni les mortifications qui l'accompagnent, et l'incompréhension qu'elle ressent vis-à-vis de Blandine n'a d'égal que l'affection qu'elle lui porte. Cette incompréhension trouve essentiellement son origine dans la différence de tempérament qui oppose les deux jeunes filles. Tout comme la rationalité de Michele ne lui permettait pas de comprendre sa maîtresse excessive et mystique, la nature douce, simple et docile de Perpetua ne peut comprendre celle de Paulina, violente, complexe et rebelle. Mais indépendamment de ces différences, comment Michele et Perpetua pourraient-ils comprendre Paulina ? Elle ne leur parle presque pas. Les dialogues entre les deux amants sont peu nombreux, ceux entre Paulina et Perpetua inexistants[17] et les questions posées demeurent sans réponse. « Aucun bruit [ne se fait entendre] dans l'univers bienheureux et

[17] Il est en fait certain que les deux femmes ont dialogué de nombreuses fois ensemble, dans la mesure où, étant le « bon ange » l'une de l'autre, elles doivent avoir chaque mois une heure d'entretien seule à seule. Toutefois, il est significatif qu'aucun de ces dialogues n'ait été retranscrit par Jouve.

complice » (*P* 60) de Paulina et Michele, « le silence a élu sa demeure » (*P* 154) dans le cloître du couvent où vivent Blandine et Perpetua ; peu à peu il envahit tout l'espace et recouvre d'un voile opaque le secret de cette jeune fille « pâle, belle et muette comme une statue » (*P* 196).

Si les gens qui l'aiment cherchent à comprendre Paulina, la jeune fille elle-même n'a de cesse de tâcher de découvrir qui elle est et de comprendre les sentiments qui l'animent. Égocentrique à l'extrême, elle s'intéresse passionnément à ce qu'elle vit, à ce qu'elle ressent, et s'adonne à de longues introspections. En se livrant à ces examens de conscience, Paulina semble adopter comme ligne de conduite un « γν□θι σαυτόν » teinté de narcissisme qui lui permet parfois de porter sur ses actes un regard lucide. Cependant, la plupart du temps, ces réflexions, transcrites sous la forme de monologues intérieurs, mettent surtout en évidence la difficulté qu'elle éprouve à clarifier ses pensées et ses émotions. Elle ne parvient pas, par exemple, à déterminer la nature des sentiments qu'elle ressent pour son père et va jusqu'à affirmer à quelques secondes d'intervalle qu'elle l'aime et le déteste. Tout le roman regorge de semblables paradoxes et Paulina s'effraie de ces contradictions qui l'empêchent de se connaître vraiment.

Paulina demeure également un mystère pour elle-même pour une autre raison : elle ne parvient pas à déterminer l'origine des sentiments qu'elle éprouve ; c'est sans succès que, après le bal des Lanciani, elle tente de « découvrir le visage de cette petite peine indistincte qui abîm[e] son bonheur de la nuit de fête » (*P* 36) et, à Torano, elle ne réussit pas plus à savoir d'où vient « ce sentiment d'ennui qui se glissait comme un voleur entre tous les états contraires de son esprit » (*P* 41). Ces sensations et ces questions sont en fait des manifestations de son inconscient, ce qui explique qu'elles s'imposent à Paulina sans qu'elle parvienne à en déterminer la cause. L'inconscient, seul vrai guide de ses actes et de ses décisions, joue un rôle capital dans la vie de la jeune fille qui, comme le suggère Michele, court au but sans savoir quel est ce but (*P* 90). Ainsi en viendra-t-elle à accomplir l'acte le plus terrible de son existence sans même savoir ce qui l'a poussée à le faire :

> Je l'ai tué pourquoi ? Est-ce qu'on peut savoir ? Est-ce qu'on peut deviner ? Parce que je l'aimais trop. Non, parce qu'une folle mon ennemie a pris le revolver. Oh, oh, oh mon doux Ami. Non c'est parce que Dieu a écrit sur le mur : DANS QUELQUES HEURES TU LE TUERAS. […]
> C'est Lui, l'impitoyable, qui m'a poussée, qui m'a forcée, qui a conduit mon bras, qui a appuyé sur la gâchette, maintenant il me jettera en Enfer. […]
> Michele je ne peux pas savoir pourquoi je l'ai fait. (*P* 206-207)

Elle se cherche des mobiles mais sent intuitivement qu'aucun n'est le bon ; la raison véritable, enfouie au plus profond d'elle-même, lui échappe et demeurera un secret pour elle comme pour le lecteur.

3. Les rapports à l'autre dans le secret : adultère et mystique

Dès la première nuit, la relation de Paulina et Michele est placée sous le sceau du secret et chacune de leurs rencontres ultérieures sera soigneusement organisée afin que les Pandolfini ne devinent rien de la passion qui anime les deux amants. Leur amour, adultère, doit demeurer impérativement caché. S'il était rendu public, la famille Pandolfini et la société milanaise du XIXe siècle le condamneraient sans appel. Mais le secret est d'autant plus nécessaire que certaines circonstances aggravent encore la faute de Paulina et Michele. À une époque où l'honneur est une valeur essentielle, la jeune fille, par son attitude, souille le nom de sa famille et de son père. De plus, la trahison des deux amants envers Mario Giuseppe est double : non seulement ils lui cachent leur liaison et le déshonorent, mais ils vivent leur amour sous son toit, dans l'honorable « Casa Pandolfini ». Paulina est parfaitement consciente d'avoir porté atteinte à l'honneur de son père, et sa honte est d'autant plus vive qu'elle et Michele abusent de la confiance de Mario Giuseppe, qui les apprécie tous deux beaucoup. Il est fier d'être l'ami du comte et celui-ci utilise précisément cette amitié comme prétexte pour se rendre chez les Pandolfini et pour voir Paulina. Les deux amants ressentent donc à l'égard du père de l'héroïne un légitime sentiment de culpabilité. Si leur relation était rendue publique, ils devraient répondre non seulement de leur amour coupable, mais aussi de leur déloyauté envers Mario Giuseppe, ce qui serait pour eux profondément humiliant ; dans ce contexte, le secret leur garantit la viabilité de leur relation, tout en leur « assur[ant] la protection narcissique »[18] et en les « préserv[ant] de la blessure d'amour-propre »[19].

Après la mort de la comtesse Zina Cantarini, ce secret perd toutefois sa raison d'être : veuf, le comte est désormais libre d'épouser l'héritière des Pandolfini et de l'aimer au grand jour. Cependant, Paulina refuse sa demande en mariage, insistant pour poursuivre l'existence secrète qu'ils ont menée jusque-là. Un certain nombre d'indices pouvaient laisser présager cette réponse ; en effet, bien avant le décès de la comtesse, Michele avait proposé à la jeune fille de

---

[18] A. LEVY, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" », dans *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14 : *Du secret*, automne 1976, pp. 121-122.

[19] *Id.*

s'enfuir avec elle et avait essuyé un refus. Pourquoi Paulina refuse-t-elle systématiquement toute proposition susceptible de mettre fin à ses amours clandestines ? Pour quelle raison tient-elle tant au secret qui entoure sa liaison avec le comte ? En fait, la situation de Paulina est complexe ; selon ses dires, tout Milan sait qu'elle est depuis longtemps la maîtresse du comte. L'orgueil et l'amour-propre l'empêchaient de reconnaître sa relation adultère et sa traîtrise envers son père ; Mario Giuseppe mort, ils la poussent désormais à refuser de légitimer par le mariage, « comme une fille de village » (*P* 119), une faute dont tous la savent coupable. Toutefois, si tout le monde sait réellement qu'elle est la maîtresse de Michele, le nom et l'honneur de sa famille se trouvent depuis longtemps irrémédiablement souillés par sa faute ; il est donc quelque peu paradoxal qu'elle cherche à se montrer digne de ce nom en refusant d'épouser le comte. Ce dernier sursaut d'orgueil est-il bien la seule raison qui incite Paulina à refuser le mariage ? N'en serait-elle pas plutôt venue, comme elle le suggère elle-même, à aimer son péché, son péché secret?

Cette hypothèse paraît particulièrement plausible lorsqu'on tient compte des antécédents de l'héroïne qui, à quinze ans, fut littéralement mise au secret par son père. Cet emprisonnement, survenu dans les premiers temps de sa vie de femme, influença de manière décisive non seulement sa personnalité, mais sa vie, profondément marquée par l'enfermement[20]. Dès lors, il n'est pas impossible que le refus de Paulina de vivre son amour au grand jour trouve sa source dans cet enfermement initial. En effet, habituée elle-même à être enfermée et dérobée aux regards de tous, elle ne peut envisager de vivre sa relation autrement que sur le mode du secret. Mario Giuseppe l'avait enfermée parce qu'elle était son bien le plus précieux ; elle-même cachera à tous ce qu'elle a de plus cher, son amour pour Michele.

Un article de Sigmund Freud, « Le tabou de la virginité » [21], nous ouvre cependant d'autres perspectives d'interprétation. Dans cet article, Freud décrit un phénomène qu'il a pu observer chez de nombreuses jeunes filles : celles-ci cherchent à dissimuler à leur entourage leur relation amoureuse, et ce, même si elles ont la certitude que cette relation recevrait l'approbation familiale ; en effet, il leur semble qu'une liaison secrète a davantage de saveur qu'une liaison connue de tous. Freud affirme d'ailleurs que « [p]arfois ce motif peut prendre une telle

[20] Nous songeons par exemple au séjour de Paulina au couvent ou en prison, ainsi qu'à son attrait pour les espaces clos.

[21] S. FREUD, « Le tabou de la virginité », trad. de l'allemand par A. Berman, dans *Revue française de psychanalyse*, vol. 6, n° 1, 1933, pp. 2-17.

importance qu'il en arrive à mettre définitivement obstacle à toute possibilité d'amour dans le mariage. La femme ne retrouve sa faculté de tendresse que dans une liaison illicite, clandestine, où elle sait pouvoir seule et librement disposer de son propre vouloir »[22]. Cette attitude n'est pas sans rappeler celle de Paulina. Le secret et la transgression des lois sociales et familiales ont intimement accompagné sa découverte du désir et du plaisir érotique et lui ont même très certainement donné une saveur supplémentaire. Dans ce contexte, épouser Michele signifie renoncer au secret et à la transgression, et Paulina ne le peut ; pour elle, le plaisir et l'amour sont si étroitement liés à ces deux éléments qu'elle ne peut les concevoir dans un autre cadre. Plus encore que pour les jeunes filles dont parle Freud, un amour, un plaisir et un désir légitimes perdraient pour elle toute saveur.

Peu après avoir refusé la demande en mariage du comte, Paulina se retire dans le couvent de la Visitation à Mantoue où, selon le témoignage consigné dans son journal, elle connaît une expérience mystique. Bien avant qu'elle ne séjourne au couvent, sa religiosité apparaissait d'ailleurs déjà teintée de mysticisme : jeune fille, elle était fascinée par la représentation de l'extase de sainte Catherine de Sienne, se montrant d'emblée sensible à la relation amoureuse – et par là typiquement mystique – de Catherine à Dieu. Dès les premières pages, la manière dont elle prie n'est pas anodine ; en effet, selon Michel de Certeau, pour le mystique, la prière est « d'abord un discours de gestes »[23], et Paulina, couchée à demi nue sur le sol froid de sa chambre, prie de tout son corps. Après son entrée au couvent, ce mysticisme s'intensifie tout en se doublant d'un certain nombre de déviances ; la nécessité de souffrir pour expier se mue en un masochisme fétichiste : désormais, seules les prières accompagnées des plus vives souffrances ont de la valeur aux yeux de la novice et lui procurent de la joie.

Ces tendances mystiques sont une nouvelle preuve – indirecte – du goût de Paulina pour le secret. Mystique et secret sont intimement liés, et ce, jusque dans l'étymologie du mot : *mystique* est un dérivé du latin *mysticus*, mot calqué sur le grec *mustikos*, signifiant « relatif au mystère », d'où « secret, caché »[24]. Par nature, le mystique est également très proche de la transgression : il est celui qui « dépasse les limites et franchit les murailles, l'homme du

---

[22] *Ibid*., p. 12.

[23] M. de CERTEAU, « Mystique », dans *Encyclopaedia Universalis – Corpus*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1996, t. 15, p. 1035.

[24] C. GODIN, *Dictionnaire de philosophie,* Paris, Fayard / Éditions du temps, 2004, p. 846.

"sublime" et de l'infraction. Il est suspect parce qu'il viole des interdits »[25]. Paulina vivra son expérience mystique sur ce double mode du secret et de la transgression : dissimulant ses plaies et ses extases à la mère Marie-Marguerite, elle se place dans une position d'insoumission par rapport à son autorité et retrouve donc au couvent la structure de sa relation avec Michele, transposée ici à sa relation à Dieu : un plaisir physique – dans le cas présent masochiste et assuré par les mortifications – savouré dans le secret et transgressant un interdit.

Le lien entre la mystique et le secret ne tient toutefois pas au fait que l'expérience d'union avec le divin soit cachée à autrui ; il relève de l'essence même du mysticisme, défini comme une « croyance à la possibilité d'une union immédiate et intime entre l'âme et la transcendance divine dans le cadre des religions monothéistes et hénothéistes »[26]. En d'autres termes, il s'agit d'une croyance en l'union possible de l'âme et de Dieu qui, pour l'homme, est définitivement mystérieux, secret et inconnaissable ; le désir mystique de s'unir à Dieu ressenti par Paulina est donc dans une certaine mesure un désir d'expérimenter le mystère le plus absolu. Cette expérience est par nature secrète, dans la mesure où elle « se dérobe à la perception et à la connaissance »[27] des autres : elle se déroule au cœur de l'être et, par conséquent, elle ne peut être perçue par un observateur extérieur. En outre, cette expérience est également condamnée à demeurer – partiellement – inconnaissable pour qui ne l'a pas vécue puisque, dans la mesure où elle relève de l'ineffable, le mystique ne peut qu'imparfaitement la décrire : « [l]e langage mystique essaye de rendre compte d'une expérience immédiate par une médiation toujours infidèle »[28], car ce qui a été vécu « dépasse le langage »[29]. D'aucuns affirment dès lors que, à propos de Dieu, mieux vaut garder le silence.

Paulina, pour sa part, ne cherchera pas véritablement à communiquer son expérience à autrui mais en fera la relation dans son journal intime, le fameux cahier jaune de la chambre bleue. Dans les pages où elle tente de décrire ce qu'elle a vécu, la jeune fille opte pour un langage poétique contrastant avec la prose narrative réservée à la description de son cheminement spirituel ou de sa vie au couvent. Ce choix n'est pas surprenant : les mystiques

---

[25] D. P. MIQUEL, *Mystique et discernement*, Paris, Beauchesne, 1997, p. 155.

[26] C. GODIN, *op. cit.*, p. 846.

[27] *Ibid.*, p. 1188.

[28] D. P. MIQUEL, *op. cit.*, p. 192.

[29] *Id.*

recourent spontanément au langage poétique car ils perçoivent intuitivement la « connaturalité »[30] de ce langage avec le langage mystique[31]. Tous deux présentent en effet un certain nombre de points communs : « ils sont denses et ils sont flous »[32], « l'imprécision fait leur charme »[33], le rôle du silence y est fondamental, l'image y tient une place essentielle et le mot y acquiert une force particulière. Divers procédés poétiques typiques du langage mystique – négation dans la métaphore, oxymoron, images liminaires[34] – émaillent les poèmes de la jeune fille mais leur caractéristique la plus frappante est sans doute l'envahissante présence d'un silence rendu presque palpable grâce aux phrases inachevées et aux blancs typographiques :

> Paix joie effroi.
> Un rayon plus lointain
> de paix va s'avancer et me blesser. […]
> Délices !
> Il m'a, il m'a. (*P* 168)

À travers le journal de Paulina, Jouve livre non pas l'expérience mystique de son héroïne, expérience secrète par excellence, mais sa transcription par écrit ; il confronte ainsi son lecteur aux difficultés du langage mystique et l'incite à découvrir ses caractéristiques, ses procédés, son fonctionnement. Mais une fois ces procédés identifiés, le lecteur n'appréhende pas plus l'expérience cachée derrière les mots. Indépendamment des inévitables non-dits inhérents au journal intime[35], il se trouve confronté à un signifiant en inadéquation définitive avec son référent[36] ; quelles que soient les analyses auxquelles on le soumet, il ne peut donc donner accès à celui-ci. Le lecteur est confronté à l'impénétrable secret de l'expérience mystique.

---

[30] Nous empruntons ce terme à J.-P. Jossua (J.-P. JOSSUA, « Formes de langage de la mystique en poésie », dans *Poésie et mystique*, sous la dir. de P. PLOUVIER, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 16).

[31] Les similitudes entre poésie et mystique ont fait l'objet de divers articles et ouvrages, certains allant jusqu'à affirmer l'identité de la démarche du mystique et du poète. Ces questions dépassant toutefois notre objet d'étude, il ne nous est pas possible de les examiner en détail ici.

[32] D. P. MIQUEL, *op. cit.*, p. 43.

[33] *Id.*

[34] J.-P. JOSSUA, *op. cit.*, p. 16.

[35] B. DIDIER, *Le journal intime*, Paris, P.U.F., 1976, coll. « Littératures modernes », n° 12, p. 113.

[36] Ceci est d'autant plus vrai que Jouve lui-même n'a jamais vécu le genre d'expérience qu'il décrit ; il ne peut donc qu'imaginer la nature d'une telle expérience et crée, en s'inspirant des grands auteurs mystiques qu'il admirait, un simulacre de langage mystique traduisant une expérience totalement fictive.

En outre, dans le cas de Paulina, un doute subsiste : a-t-elle véritablement vécu une union mystique avec Dieu ? La dernière phrase du chapitre 102 laisse perplexe : « [s]incère elle savait que l'on ne peut jamais s'unir à Dieu. Menteuse elle pouvait… » (*P* 188). Certes, le narrateur affirme que « [t]out de même Paulina avait appartenu à Dieu » (*P* 185) ; mais qu'en sait-il vraiment, lui qui, dans la partie « Visitation », ne nous dit rien qui se rapporte directement à l'expérience mystique de Paulina ? Le fantasme de l'union avec le divin est un danger qui guette tout mystique ; comme l'explique Dom Pierre Miquel, le langage mystique lui-même, en raison des images dont il se sert, peut égarer celui qui l'emploie : « [u]tiliser l'image pour exprimer sa propre expérience, c'est faire appel à l'imagination. Or l'imagination peut parfois créer l'image sans qu'il y ait eu expérience réelle. En croyant sincèrement évoquer une expérience, on peut ne projeter que ses désirs ou ses peurs » [37]. En d'autres termes, « [l]a prière définie comme un dialogue avec Dieu ne serait-elle pas un monologue : un dialogue de l'âme avec elle-même ? »[38] Pour Maurice Nédoncelle, le mystique sait qu'il est « toujours exposé à faire les questions et les réponses lui-même et à composer des dialogues apocryphes »[39] ; il avoue dès lors sa « [s]ouffrance à se demander si on a vraiment perçu Dieu »[40]. Cette souffrance est perceptible chez Paulina ; mais la question reste sans réponse et la réalité de son union avec le divin demeurera incertaine non seulement pour le lecteur, mais également pour Paulina elle-même.

4. Écriture secrète, écriture du secret

Selon Christiane Blot-Labarrère, *Paulina 1880* est « le plus italien […] des chefs-d'œuvre de Pierre Jean Jouve »[41]. L'auteur, qui avait séjourné plusieurs années en Toscane, « mêle à plaisir ses souvenirs »[42] à la fiction dans ses descriptions de Torano, du lac de Côme ou

---

[37] D. P. MIQUEL, *op. cit.*, p. 193.

[38] *Ibid.*, p. 57.

[39] M. NÉDONCELLE, *La réciprocité des consciences*, Paris, Aubier, 1952, p. 189. Cité par D. P. MIQUEL, *op. cit.*, p. 58.

[40] *Id*.

[41] C. BLOT-LABARRÈRE, « Pierre Jean Jouve et l'Italie », dans *Annales de la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines de Nice*, n° 15, 1971, p. 70.

[42] *Ibid.*, p. 72.

encore de la campagne florentine et multiplie les allusions à la peinture et à l'architecture italiennes[43]. Cette omniprésence de l'Italie est également perceptible dans l'écriture jouvienne, le texte fourmille d'emprunts à la langue italienne, allant du mot isolé à la citation littéraire. L'auteur « n'a pas résisté au plaisir de faire lire à Paulina *Il Paradiso* et une partie de *L'Inferno* »[44] et lui fait également réciter quelques vers issus du *Cantique du Frère Soleil* (*Laudes Creaturarum*) de saint François d'Assise, qui « avait su aussi orienter et éclairer la pensée de Pierre Jean Jouve »[45]. À travers ces citations, il rend hommage non seulement à deux œuvres dont les auteurs l'ont influencé, mais également à la littérature italienne[46] ; il est donc légitime qu'il ait choisi de citer ces extraits en langue originale et non en français.

La présence de l'italien dans le roman ne se limite cependant pas à ces quelques vers : les noms des villes, des rues et des bâtiments mentionnés dans le texte ne sont la plupart du temps pas francisés[47]. L'auteur intègre également au récit divers mots empruntés à la langue de Dante et relevant de domaines variés. S'il se peut que cette particularité soit en partie due à un certain purisme, elle semble avoir comme principal objectif de donner à *Paulina 1880* une tonalité italienne ; ainsi l'interprète Christiane Blot-Labarrère :

> Jouve ménage la distribution des mots italiens, les employant beaucoup plus pour susciter l'idée de l'Italie que pour jeter des lumières sur le personnage central. […] C'est donc bien à leur présence que tient dans une large mesure l'*italianité*.[48]

Ces mots étrangers intégrés au roman produisent en outre un autre type d'effet, savamment exploité par l'auteur : dans la mesure où ils ne sont accompagnés d'aucun commentaire, d'aucune traduction ou paraphrase[49], ils confèrent au texte une certaine opacité.

---

[43] *Id*.

[44] *Ibid.*, p. 74.

[45] *Id.*

[46] En effet, en citant *La divine comédie* et *Le cantique du Frère Soleil*, Jouve rend hommage au père de la poésie italienne et au texte considéré par bon nombre de spécialistes comme le premier texte de la littérature italienne.

[47] À l'exception de Milano et Firenze, qui apparaissent presque toujours sous leur nom français, « Milan » et « Florence ».

[48] C. BLOT-LABARRÈRE, « Les mots italiens dans *Paulina 1880* », dans *Annales de la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines de Nice*, n° 29, 1977, pp. 202-205.

[49] À deux exceptions près : le cas des mots *jettatura*, « influence maligne jetée par les yeux des crapauds, des

Pour percer l'énigme du sens, le lecteur doit alors se livrer à un travail de décryptage et d'interprétation. Dans certains cas, le contexte sémantique ou la ressemblance phonétique du terme italien avec son correspondant français lui fournissent de précieuses indications mais, la plupart du temps, il ne dispose pas de suffisamment d'indices pour deviner la signification du terme inconnu.

L'insertion de mots étrangers dans le texte ne se limite pas strictement aux termes italiens : Jouve a également recours au latin et au grec. Si la présence du latin dans les oraisons de Paulina ne pose pas de problème de compréhension au lecteur de culture judéo-chrétienne, il n'en va pas de même pour l'inscription grecque « Σ□ν Θε□ » gravée sur la muraille de la villa *Il Gioiello*. La difficulté, dans ce cas précis, est double : au défi de la traduction s'ajoute l'épreuve du décryptage, la langue grecque possédant son alphabet propre. Pour comprendre au mieux l'héroïne, le lecteur se doit de percer le sens de « [c]es mots fatidiques […] [qui] déterminèrent Paulina » (*P* 180-181).

Si l'écriture jouvienne nous confronte à l'énigmatique, elle nous plonge également au cœur du secret grâce à l'utilisation de deux modalités narratives particulières : le monologue intérieur et le journal intime. Rien ne contraignait l'auteur à les employer puisque, comme l'explique B. Cannone, d'autres techniques « permettent la représentation de la vie intérieure. D'abord, tout simplement, la narration à la troisième personne, ce que Dorrit Cohn a appelé très justement le "psycho-récit"[50], et aussi […] l'indirect libre »[51]. Si Jouve leur préfère le monologue intérieur et le journal intime, c'est que ces deux procédés suscitent davantage la sensation d'avoir accès aux pensées les plus secrètes des protagonistes. Selon les termes de B. Cannone, le lecteur devient voyeur : le personnage « pense, et par un extraordinaire miracle, nous pénétrons dans le secret de son moi lorsqu'il se croit protégé dans son intimité, à l'abri de toute écoute »[52]. Toutefois, monologue intérieur jouvien et journal intime ne sont pas des discours continus : ils ne

---

serpents, des coquins, ou même des malheureux victimes de la puissance maléfique » (*P* 27), et *luna* : « Il pleuvait, la tristesse italienne si particulière, avec sa *luna* ou si vous voulez son cafard » (*P* 36).

[50] D. COHN, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981. Appel de note dans B. CANNONE, « Monologue intérieur et soliloque », dans *Solitudes, écriture et représentation*, sous la dir. de A. SIGANOS, Grenoble, ELLUG, 1995, p. 183.

[51] B. CANNONE, *op. cit.*, p. 183.

[52] *Ibid.*, p. 185.

livrent pas totalement le secret des pensées de Paulina car ils comportent de nombreuses ellipses[53]. S'ils semblent offrir une chance au lecteur de percer les mystères de l'héroïne, cette impression ne résiste pas à une analyse rigoureuse du procédé et de l'usage qu'en fait l'auteur.

En parcourant *Paulina 1880*, le lecteur est immédiatement frappé par la brièveté des chapitres et par l'étendue de la surface occupée par les blancs. Pour qui connaît l'importance que Jouve accordait à la typographie, l'attention qu'il prêtait à la mise en page, la minutie avec laquelle il corrigeait les épreuves de ses textes[54], cette répartition entre espaces blancs et noirs ne peut sembler anodine. La brièveté des chapitres et l'écrasante présence des blancs s'inscrivent en fait dans une même logique et matérialisent l'esthétique qui préside à la composition de *Paulina 1880* : l'esthétique du fragment. Fondée sur la conscience de l'impossibilité de tout dire, cette théorie défend l'idée que l'écrivain doit opter pour la seule solution qui lui reste dans ces conditions : prendre volontairement « le parti de l'inachevé »[55] en choisissant comme mode d'expression le fragment, qui « signale […] que l'expression humaine est irréductible à tout système »[56]. Tout texte est « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir »[57], mais les textes relevant de l'esthétique du fragment exploitent volontairement cette incomplétude. Ce genre d'écrits requiert dès lors, plus que tout autre, « des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur »[58] car c'est à lui seul qu'appartient la mise en œuvre du texte ; celui-ci n'atteindra sa plénitude que s'il est soumis à une lecture active tissant des liens entre les divers fragments le composant.

Dans *Paulina 1880*, les blancs sont donc des « représentation[s] typographique[s] du non-dit »[59]. Le travail sur le fragment est cependant loin de se limiter au découpage du texte ou à

---

[53] Nous approfondirons cette question un peu plus loin.

[54] B. BONHOMME, « Les jeux de l'espace littéraire », dans *La Revue des Lettres modernes*, série *Pierre Jean Jouve*, n° 6 : *Jouve et les jeux de l'écriture (2)*, sous la dir. de C. BLOT-LABARRÈRE, 2001, p. 184.

[55] I. PIETTE, « Friedrich Schlegel », dans *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française*, sous la dir. de J.-C. POLET, Paris / Bruxelles, De Boeck Université, 1998, tome 10, p. 624.

[56] *Id.*

[57] U. ECO, *op. cit.*, p. 66.

[58] *Ibid.,* p. 65.

[59] Y. STALLONI, I, p. 33. Cité par Y. BAUDELLE (Y. BAUDELLE, « *Paulina 1990* (éloge de *Paulina*) », dans *Nord'. Revue de critique et de création littéraires du Nord / Pas-de-Calais*, n° 16 : *Pierre Jean Jouve*, décembre 1990, p. 45).

la mise en page ; il détermine également la description des lieux et des personnages[60], ainsi que la construction proprement dite du récit, et plus particulièrement le choix des modalités narratives[61], la focalisation et la temporalité. Ainsi, dans *Paulina 1880*, il est extrêmement difficile de se situer avec exactitude dans le temps. Les chapitres se succèdent manifestement dans l'ordre chronologique mais les repères temporels sont rares et donnés le plus souvent a posteriori. Dans ces conditions, le lecteur doit sans cesse revenir en arrière s'il veut suivre correctement le déroulement de l'histoire. Il possède une seule certitude : tous les chapitres sont séparés par des ellipses d'importance variable, matérialisées par des espaces blancs. Celles-ci sont particulièrement flagrantes entre les différentes parties du roman, mais séparent également les chapitres d'une même partie. Cette temporalité chaotique, imprécise et fragmentaire se présente comme une nouvelle énigme, un nouveau défi de Jouve au lecteur. Pour tâcher de reconstituer le fil de l'histoire, il faut être attentif au moindre indice, accepter de revenir en arrière ou de relire un passage. Mais quelles que soient la précision, la rigueur et la qualité de la lecture à laquelle le texte est soumis, il est construit de telle manière que plane sur sa temporalité un mystère que le lecteur ne peut éradiquer ; il contient trop de manques, d'ambiguïtés et d'imprécisions pour que cela soit possible. Jouve met donc volontairement son lecteur en échec et préserve ainsi tout le mystère de son récit.

En ce qui concerne la focalisation, *Paulina 1880* fonctionne comme une œuvre polyphonique où se fait entendre une multitude de voix : elles se succèdent, se répondent, s'entremêlent ou se confondent. L'auteur utilise un narrateur hétérodiégétique à focalisation variable qui s'efface parfois au profit de monologues intérieurs tenus par les différents personnages. En ne se limitant pas à un seul type de focalisation, il obtient un récit formé par la juxtaposition de différents points de vue. Il travaille donc ici encore dans l'esprit de l'esthétique du fragment, mais la complexité de l'entrelacement des voix et les effets qu'elle produit dépassent largement les principes théoriques de cette esthétique. Pour le lecteur, toute la difficulté résulte de l'apparente désinvolture avec laquelle s'effectue la transition d'un point de vue à l'autre, dans la mesure où « [à] l'intérieur d'un même chapitre […] Jouve passe […] fréquemment du récit de la troisième personne au *je* du "discours incorporé" […] sans annoncer

[60] Ainsi que nous l'avons montré précédemment.

[61] Nous songeons particulièrement ici au monologue intérieur et au journal intime, procédés qui, comme nous le montrerons plus loin, sont conformes aux principes de l'esthétique du fragment.

ni signaler – par exemple par des guillemets – ce changement de mode »[62]. Ces brusques glissements de focalisation surprennent et nuisent à la compréhension du récit, d'autant qu'il arrive fréquemment que la voix qui s'exprime ne puisse être identifiée avec certitude. Le problème prend parfois une autre forme : souvent, les phrases du narrateur sont formulées de telle façon qu'il est impossible de savoir s'il s'exprime en son nom propre ou si sa voix se fait l'écho des pensées des personnages. Jouve parvient donc à créer une véritable « ubiquité des points de vue »[63] ; des voix se font entendre mais leur origine demeure mystérieuse et le « qui parle ? » s'impose au lecteur comme une nouvelle énigme, impossible à résoudre.

Suivant que l'on considère que le narrateur s'exprime en son nom propre ou au nom des personnages, il apparaîtra comme un narrateur omniscient ou non. Il est en tout cas incontestable que, dans certaines circonstances, ses connaissances dépassent celles des protagonistes. Il use d'ailleurs à plaisir de son savoir pour frustrer le lecteur ; en effet, il fait fréquemment allusion à des événements ou à des faits dont il n'est pas question ailleurs dans le récit et pousse parfois même le vice jusqu'à laisser entendre au lecteur qu'il devrait savoir de quoi il parle. Ainsi, au premier chapitre, il évoque les jeunes femmes qui écoutaient *la* déclaration d'amour » (*P* 8), et dans la dernière partie, il décrit la forêt de Settignano, « formée d'arbres noirs et de ciel bleu comme dans *la* légende »[64] (*P* 215). À quelle déclaration d'amour, à quelle mystérieuse légende songe-t-il ? Rien ne le précise, mais l'article défini suggère que le référent est pourtant clairement établi et évident. Le narrateur semble prendre plaisir à contrarier le lecteur et le voile de mystère planant sur le récit s'épaissit encore un peu plus.

Cependant, le narrateur est loin d'être, comme le décrit Rilke, « celui qui *sait* et qui fait prodigieusement valoir son inévitable et complète supériorité »[65]. Ainsi, la connaissance qu'il a de Paulina semble avoir ses limites et quelques instants avant le meurtre, au moment où pénétrer les pensées de la jeune fille est nécessaire à la compréhension de son geste, elle semble lui échapper, puisqu'il déclare : « [i]l est probable qu'elle ne pense à rien. Peut-être est-elle endormie » (*P* 203). La focalisation du récit jouvien change en fait constamment et le narrateur apparaît donc comme un subtil mélange de narrateur externe et omniscient, ambivalence très

[62] Y. BAUDELLE, *op. cit.*, p. 42.

[63] *Id*.

[64] Nous soulignons.

[65] Rainer Maria Rilke, cité par Y. BAUDELLE, *op. cit.*, p. 38.

perceptible à la fin du deuxième chapitre : alors que le « Qui peut savoir » et les nombreuses questions du narrateur semblent témoigner de son ignorance, les derniers mots du chapitre, « Paulina 1880 », laissent entendre le contraire. En « signant » ainsi la description, il prouve qu'il connaît non seulement l'héroïne, mais également son histoire, puisque 1880 est l'année du meurtre de Michele. Tous ces éléments sèment le trouble dans l'esprit du lecteur : que sait ou ne sait pas le narrateur ? Peut-il se fier à lui ? En outre, ce narrateur se montre sans cesse ironique, ce qui complique encore la compréhension du texte : le lecteur doit identifier l'ironie chaque fois qu'elle se manifeste, sans pour autant la percevoir là où elle n'est pas, sous peine de faire des contresens. Cette tâche est rendue particulièrement délicate par la nature même de l'ironie, définie par P. Schoentjes comme une « présence qui se dessine dans l'absence : son sens n'est pas directement accessible mais s'impose de façon négative. L'observateur reste cependant sous l'emprise d'un doute, voire d'une angoisse, qui résulte de la faiblesse des indices capables d'étayer la lecture et de l'impossibilité qu'il y a d'établir la vérité positive de l'ironie »[66]. Et l'absence d'intonation, de mimiques et de gestes, précieux indices accompagnant d'ordinaire l'ironie orale[67], rend d'autant plus malaisée l'identification de ce procédé en littérature. Le lecteur de *Paulina 1880* se trouve donc confronté à une instance narrative extrêmement complexe. Que sait vraiment le narrateur ? A-t-il percé tous les mystères de Paulina ? Il n'existe aucun moyen de le savoir avec certitude ; mais quoi qu'il en soit, il est certain qu'il ne faut pas compter sur lui pour parvenir à résoudre les nombreuses énigmes du roman.

Une autre voix pourrait peut-être guider le lecteur dans cette quête : la voix de Paulina, qui se manifeste directement dans ses monologues intérieurs et dans son journal intime. Ces deux modalités narratives étant des moyens privilégiés d'introspection, le lecteur peut espérer y trouver une aide précieuse pour mieux comprendre les réactions et les sentiments de l'héroïne ; cependant, il se heurte rapidement aux nombreuses contradictions et remises en question qui émaillent ces passages du roman. Par ailleurs, malgré les apparences, le monologue intérieur et le journal intime sont des moyens d'introspection limités. Tout d'abord, ils ne peuvent tout dire[68] ; il est impossible de consigner dans un journal intime les moindres faits et pensées de la journée. Quant au monologue intérieur, il se trouve selon Frida S. Weissman confronté au même problème, sous une forme légèrement différente :

---

[66] P. SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, coll. « Points Essais, Série Lettres », n° 467, p. 210.

[67] *Ibid.*, pp. 158-162.

[68] En ce sens, ils relèvent donc bien de l'esthétique du fragment, ainsi que nous le disions plus haut.

> Et nous abordons la plus grande difficulté du procédé du monologue intérieur : traduire par le langage, moyen additif, linéaire, soumis aux catégories aristotéliciennes de temps et de lieu, la multiplicité simultanée de notre conscience, multiplicité double : celle due à la pluralité des opérations psychiques qui ont lieu en même temps et à des niveaux différents, et celle due à l'impact du monde extérieur, lui aussi multiple et simultané.[69]

Rendre compte de cette multiplicité est tout simplement techniquement irréalisable, quels que soient les artifices qu'emploie l'auteur. En outre, pour le lecteur, le contenu du monologue intérieur et sa logique sont pour le moins énigmatiques. Ceci est dû au travail d'écriture auquel se livre Jouve afin de simuler « l'irrégularité d'une pensée introspective, son aspect chaotique et interrompu »[70], autrement dit ce que les psychologues nomment le « stream of consciousness », ou courant de conscience. Puisque ces monologues n'existent que dans l'esprit de Paulina, ils ne doivent pas respecter les structures syntaxiques habituelles. Afin de rendre compte de la rapidité à laquelle les pensées se succèdent dans l'esprit de l'héroïne, l'auteur juxtapose des phrases courtes, verbales ou nominales. La jeune fille laisse vagabonder son esprit et une réflexion en engendre une autre par un processus relevant du préconscient ; le personnage lui-même n'est pas toujours conscient de la nature des glissements survenant d'une pensée à l'autre. Dès lors, s'il est possible de dégager une certaine logique dans l'enchaînement des idées, les hypothèses sur la nature des liens les unissant, aussi plausibles soient-elles, ne sont jamais des certitudes. Le problème est le même dans le journal intime dans la mesure où « ce genre se défini[t] par une absence totale de structure. Pas de "logique du récit", comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman »[71]. Enfin, d'autres facteurs empêchent encore le monologue intérieur et le journal de tout dire : la censure, les tabous et les refoulements[72], phénomènes tout à fait perceptibles dans les pensées de Paulina. « Face à ce[s] texte[s] déstabilisant[s], ambigu[s] et inévitablement "troué[s]", le lecteur doit, quant à lui, fournir un travail d'interprétation »[73] ; autrement dit, une fois de plus, Jouve soumet à son lecteur des énigmes et l'invite à en chercher la clé, tout en construisant son texte de telle sorte qu'il ne soit jamais certain d'avoir trouvé la bonne.

---

[69] F. S. WEISSMAN, *Du monologue intérieur à la sous-conversation,* Paris, Nizet, 1978, p. 39.

[70] A. AROMATARIO, *Silence et monologue intérieur. Esthétique de l'indicible dans l'expression du moi*, mémoire de licence réalisé sous la dir. de G. MICHAUX, Louvain-la-Neuve, UCL, 2005, p. 33.

[71] B. DIDIER, *op. cit.*, p. 140.

[72] A. AROMATARIO, *op. cit.,* pp. 66-67.

[73] *Ibid.*, p. 33.

* * *

En exploitant savamment différents paramètres romanesques, tels l'espace, les personnages, les thèmes, la temporalité ou encore la focalisation, Jouve parvient à mettre en place dans *Paulina 1880* une véritable poétique du secret qui assure au roman une remarquable cohérence, ainsi qu'une infinité d'interprétations et de lectures possibles ; là réside toute sa richesse. Le lecteur respectueux de l'œuvre et de l'auteur se doit de participer activement à l'élaboration du sens du texte, tout en restant conscient qu'il est construit de telle manière qu'une partie du mystère qui l'entoure demeure irréductible à toute tentative d'élucidation. Nombreux sont les critiques qui ont tendance à oublier cet aspect essentiel du roman et qui, dès lors, ne travaillent pas sur mais contre lui.

Sable Lauriane