

LES MÉTISSAGES CULTURELS DANS LE DOMAINE EUROPÉEN
Actes du colloque organisé à l'Institut Hongrois de Paris
les 8, 9 et 10 novembre 2001

Introduction

En 2001, dans le cadre de la Saison culturelle hongroise en France, l'Institut Hongrois de Paris a été le lieu de nombreux colloques scientifiques. Il a accueilli, entre autres, les 8, 9 et 10 novembre une manifestation dont le thème a été l'entrecroisement des cultures ou le phénomène des métissages culturels. La réunion des linguistes, littéraires et historiens venant des universités de France, de Roumanie et de Hongrie, avait pour but de donner des exemples divers des influences mutuelles liant les différentes cultures les unes aux autres, et de mettre en relief l'idée que les cultures nationales ne se comprennent entièrement que dans le réseau d'interactions culturelles multiples.

Une partie des interventions a envisagé la question des métissages culturels par le biais des mythes littéraires universels, en cherchant à démontrer comment subsistent les plus anciens discours fictionnels de l'humanité dans les œuvres de fiction modernes de telle ou telle littérature nationale, comment les auteurs d'époques récentes même s'approprient les grands mythes antiques tout en les modifiant radicalement. Une autre partie des communications a porté sur l'étude de divers genres littéraires, comme la tragédie, le roman rustique ou les mémoires, ayant toujours pour objectif d'illustrer la persistance de l'héritage culturel de diverses sources sous la plume ou dans la réflexion théorique des auteurs de générations postérieures. Aussi la question de la lecture d'une œuvre d'un auteur par un autre – question d'interprétation et d'inspiration – s'est-elle posée comme problème du texte littéraire, vu comme une sorte de palimpseste particulier ; et la traduction en tant que lecture et réécriture a été aussi envisagée à l'occasion de plusieurs communications. Des transformations linguistiques ont été également traitées : certains ont évoqué le latin comme langue universelle par excellence, supplanté à une période donnée par la diversité des langues nationales, mais qui a longtemps influencé le langage des locuteurs de nationalités diverses, même à des époques modernes ; d'autres ont abordé la coexistence du pluralisme linguistique et d'une langue accessible à tous les sujets parlants, cas du français dans les pays maghrébins.

Nous avons repris, dans les pages qui suivent, certaines interventions présentées à ce colloque ; le reste des communications sera publié dans les Presses Universitaires de Vincennes.

Judit MAÁR

**La langue métisse,
ambiguïtés de Césaire à Beggag**

Le métissage peut se jouer de multiples manières, dans la mesure où des codes peuvent se mettre en place de n'importe quelle façon et en n'importe quel lieu. Comme chacun sait, dans la langue, dans l'intonation, dans la manière de faire l'amour, dans le vêtement, dans le rire, dans la cuisine. Un code est à la fois un mode de signification (de renvoi à autre chose, à un objet, un concept, une situation, mais aussi à une appartenance, à ce qui s'appelle identité), et une règle de fonctionnement : sans règle, la signification disparaît : on ne peut pas inventer du sens.

Le langage est sans doute la manière la plus simple de montrer que l'on n'est ni de ceux-ci, ni de ceux-là. Les frontières sont évidentes : je parle français ou hongrois. Dire que je parle français ou créole est une affirmation déjà moins simple. Et aussi bien en français qu'en chinois, il existe des mots empruntés au grec classique. Le langage me donne donc la possibilité d'être ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre. Ou plutôt pas tout à fait ce que je suis, ou peut-être encore ce que je suis et non ce que l'on me fait être. Je ne peux pas me mettre une jupe ou un tchador, mais je peux être précieux, archaïsant, vulgaire, obscène. Parler comme un professeur d'université ou comme un 'gars' des banlieues.

Mais puis-je parler à la fois comme un professeur des universités et comme un 'beur' de banlieue ? Difficile. Si je parle en beur, je joue, visiblement. En professeur, aussi, mais on me le prescrit. Et je n'imagine guère ce code médian, où pourraient se mélanger mon identité professorale et mon dialecte local, le Saint-Dionysiaque.

Dans une certaine mesure, les quelques auteurs dont je parle ici se sont trouvés dans cette situation duelle, où leurs diverses identités apparaissaient rivales, toutes unies cependant dans l'interdiction majeure : tu ne peux être ceci sans être cela.

Avant de les définir, j'aurais envie de faire brièvement allusion à leurs frères malheureux : ceux qui, dans l'aventure néo-coloniale, se sont trouvés moralement (ou techniquement) obligés de changer de code. Confiant, aux Antilles, Boudjedra en Algérie. Pour des raisons inverses : le créole n'est pas lu, et Confiant doit écrire en français, le français est mal vu, et Boudjedra, même s'il se retraduit, décide d'écrire en arabe. Situation inconfortable, et j'aimerais étudier l'arabe de Boudjedra pour savoir s'il est aussi métissé (et comment ?) que le français de Confiant. Quel est leur degré – ou leur statut – de métissage. De métissage forcé, ou de délivrance ?

Une autre comparaison, initiale, s'impose : le faux métissage du « régional. » Ou disons mieux, du roman régional, voire régionaliste. Dans lequel les indigènes – des Bretons, par exemple, ou des Provençaux, mais aussi des Kabyles – parlent, sont décrits, leur histoire racontée dans un français standard. Sauf quand on a vraiment besoin d'un mot indigène pour désigner (de préférence) une recette de cuisine, un vêtement, une règle de mariage... On l'utilise alors avec un frisson, et on le traduit, ou on l'explique, vite.

Ces comparaisons rapides ont pour but de marquer les bornes du projet de nos auteurs : n'être ni l'ethnologue bienveillant ni le converti à l'autre langue. La volonté d'être métisse. Mais comment ?

Le choix de Césaire, dans le *Cahier d'un retour*, était difficile à faire.

D'une part, ne pas écrire dans le français d'école. Parce que l'on est un poète. Le poète, depuis 1886 disons le rapidement, n'a plus à compter des syllabes pour faire comprendre qu'il parle autrement. La métrique survit, mais la poésie se sent, et se lit, autrement. Ne se comprend pas d'emblée (Mallarmé, Valéry.) C'est l'inconscient freudien qui parle (Breton, Soupault) etc. Cette nécessité d'être un autre se vit difficilement : parler un français de tous les jours, même ampoulé, serait retourner à l'école – alors qu'on y est encore, même si elle se dit, ou justement parce qu'elle se dit, normale et supérieure. Et comment inventer une langue poétique ?

D'autre part, ne pas écrire en créole. Ce serait faire de Césaire un descendant d'esclave. Le choix a été de se faire le métis de rien. Une réussite magnifique. Mais paradoxalement, la langue d'Aimé Césaire fait penser, parfois, à la langue des carabins.

*J'accepte... j'accepte... entièrement, sans réserve...
ma race qu'aucune ablution d'hysope et de lys mêlés
ne pourrait purifier
ma race rongée de macules
ma race raisin mûr pour pieds ivres
ma reine des crachats et des lèvres
ma reine des fouets et des scrofules
ma reine des squasmes et des chloasmes
(ô ces reines que j'aimais jadis aux jardins printaniers et lointains avec
derrière l'illumination de toutes les bougies de marronniers !)
J'accepte. J'accepte.
et le nègre fustigé qui dit : « Pardon mon maître »
et les vingt-neuf coups de fouet légal
et le cachot de quatre pieds de haut
et le carcan à branches
et le jarret coupé à mon audace marronne
et la fleur de lys qui flue du fer rouge sur le gras de mon épaule*

Dans cet exemple, les mots rares ou inhabituels sont empruntés à un vocabulaire scientifique ou médical renvoyant à l'origine latine ou grecque : hysope, macules, scrofules, squasmes, chloasmes (sauf *marrone*, au sens antillais, emprunté à l'espagnol *cimarron*). Sans pour autant apporter une nuance de sens par rapport,

souvent, au mot d'origine populaire, plus loin du terme latin ou grec : écrouelles. Chacun de ces mots pourrait susciter un commentaire infini. Dans leur ensemble, ils signifient que le poète fait partie de la race des nègres, mais du milieu des savants. Préface de Breton : « C'est un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier. (...) Et c'est un Noir qui est non seulement un Noir mais *tout l'homme...* » Peut-on parler de métis ? Certes, à condition qu'on donne à ce terme un sens de dualité culturelle ou linguistique. À la différence du synonyme qui menace : le bâtard.

Il y a dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, les usages habituels du vocabulaire « indigène » : un griot s'appelle un griot, un marabout, un marabout, le discours est un palabre, etc. Ce vocabulaire est limité. La langue utilisée est le français : mais imprégné de malinké. Du moins si l'on en croit le narrateur, ou l'auteur : « disons-le en malinké » (p.7). En réalité, pour un francophone non malinké, les procédés utilisés pourraient être la traduction de n'importe quelle langue.

Par exemple :

- un mot fabriqué à partir du français, et donc compréhensible « les yeux rouges et excrémenteux » (p. 106) « nuitez en paix » (p. 98)
- une association de termes non usuelle : « la paix et l'assurance l'arrosèrent » (p.25) « il n'avait pas *soutenu un petit rhume...* » (p. 7)
- une construction grammaticale suspecte « il y avait une semaine qu'*avait fini* dans la capitale Koné Ibrahima » (p. 7)

À ces effets purement langagiers s'associe un ensemble de choix. Les images, les termes des comparaisons font appel à des réalités et à des représentations "africaines" : « se connaître comme la carpe et le crocodile cohabitant dans le même bief » (p. 94). De même que la langue est supposée être contaminée de Malinké, le narrateur est une sorte de mélange de conteur africain, qui parle au passé composé, et de romancier qui écrit au passé simple, sans que l'on puisse toujours discerner la limite entre ces deux modes d'énoncé. Et ce conteur-narrateur, qui associe, comme tout Malinké dans ce texte, foi musulmane et croyances animistes, laisse percer quelquefois, au milieu de récits merveilleux et de proverbes où Allah fait tout, un soupçon d'ironie de l'auteur : « donc c'est possible, d'ailleurs sûr, que l'ombre a bien marché jusqu'au village natal ».

Si métissage il y a, il ne s'agit donc pas de l'invention d'une langue métissée, mais d'un effet littéraire. Il s'agit de donner au lecteur l'impression qu'il se trouve devant une sorte d'entre-deux, dans un texte écrit par hasard de l'histoire en français, où s'exprime une manière de voir, de penser, de dire, spécifiquement africaine, ou plus précisément malinké. Ce qui est peut-être vrai, du moins peut-on dire que, dans une certaine mesure, M. Kourouma est un métisse culturel. Mais le "métissage" de son texte est une série – réussie – de procédés. Ce qui est symbolisé, dans *Allah n'est pas obligé*, par la présence du dictionnaire dont se sert le narrateur pour écrire.

« Hors donc de tout fétichisme, le langage sera pour nous l'usage libre, responsable, créateur d'une langue. Ce ne sera pas forcément du français créolisé ou réinventé, du créole francisé ou réinventé, mais notre parole retrouvée et finalement décidée. » (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, *Éloge de la créolité*, p. 47) Cette affirmation montre bien à quel point le désir de mettre en place une langue que nous appellerons métissée contient en elle même sa propre impossibilité, ou ses propres contradictions. Il s'agit de parler et de créer une langue qui soit à la fois du français et du créole, mais non un mélange des deux. Après ce programme, l'éloge de la créolité se prolonge dans des affirmations presque mystiques : « notre singularité exposée-explosée dans la langue jusqu'à ce qu'elle s'affermisse dans l'être. » À défaut de pouvoir affirmer une identité dans une langue, le créole devra créer une langue pour qu'elle se transforme en identité.

« De l'aléliron s'élevaient des rires de femmes en chaleur, des plaisirs de clarinettes et des émois cuivre, des hélées, des agonies de bouteille, une bacchanale gîtée sous des persiennes mal-closes. » (P. Chamoiseau, *Texaco*, p. 73) Deux mots (pour moi) incompréhensibles – mais il m'est arrivé plusieurs fois de ne pas obtenir d'explication de la part d'étudiants créolophones. Quelques mots de vieux français. Des images faites du rapprochement inattendu de deux mots (des émois cuivre, des agonies de bouteille). Souvent, donc, une belle création littéraire, mais dans laquelle il ne s'agit pas effectivement de la coexistence de deux codes, de deux langues, mais de l'élaboration d'un langage à partir de deux langues.

À la différence de la recherche littéraire de Kourouma, il ne s'agit pas de donner l'impression de traduction d'une langue source, à partir de décalages essentiellement syntaxiques, mais de faire comme si on inventait une nouvelle langue : une future langue préfigurant un futur être. Langue très correcte, au demeurant, la nouveauté venant essentiellement d'un vocabulaire différent, mélange d'éléments finalement peu catégorisés, l'impression d'ensemble étant plutôt celle d'une richesse plutôt que d'une *extranéité*.

Un nouvel être dans lequel se décèlent sans qu'on puisse en faire le catalogue, la diversité (ou la dualité) des origines, un être qui apparaît non pas comme un mélange, mais comme une création : la tentative d'écriture créole de *Texaco* peut apparaître (est effectivement apparue) comme une réussite du métissage.

Ce terme de métissage évoque un texte d'A. Beggag, que l'on peut ne pas considérer comme une réussite exceptionnelle (ce qu'il ne cherche d'ailleurs pas) : *Les chiens aussi*. A. Beggag a écrit de nombreux textes, y compris sur le mode universitaire. Ce roman est dans le prolongement de ses romans plus ou moins autobiographiques comme *Le Gone du Chaaba*. Dans le premier roman, comme le montre le titre, une partie du texte était consacrée à mettre en évidence les différences de langue auxquelles s'affrontait un fils d'algériens dans la banlieue de Lyon. Différences dissemblables de celles de la région parisienne : le "créole" local n'est pas le même. Dans *Les chiens aussi*, le lecteur n'est pas censé comprendre immédiatement que le narrateur est un jeune chien. Il peut se dire que c'est un jeune arabe, et tout est fait pour que l'ambiguïté ne se dissipe pas sur le champ. Et pendant tout le texte, un jeu, un peu enfantin de langage, met l'accent sur toutes les expressions où les arabes sont des chiens.

Comme on le voit, le problème de l'identité qui est derrière toutes ces recherches littéraires ou langagières est ici directement abordé. Que se passe-t-il dans ce texte ? Le chien ne parle pas la langue des "zumins". Il dira « je suis resté gueule bée ». Question de vraisemblance, pour que l'assimilation entre les chiens et les arabes ne soit pas automatique (cf. « interdit aux arabes et aux chiens »). Mais la question de l'identité étant ainsi posée, il n'est plus nécessaire de créer une langue métisse. Le chien n'a pas à inventer son créole, ou, disons-le d'une manière plus violente, l'arabe étant devenu un chien n'a pas besoin de créer une langue pour se définir.

Doit-on conclure que la langue métisse est une fausse solution ? Je me garderai de le penser. Mais la *langue mineure* est-elle une vraie solution ?

Appropriation, réinvention et subversion de la mythologie grecque dans quelques récits brefs de Franz Kafka

"Der Jäger Gracchus", "Das Schweigen der Sirenen", "Prometheus", "Poseidon"

Depuis l'*Aufklärung* et les préceptes de Klopstock établissant un parallèle entre le génie grec et le génie germanique, les lettres allemandes placent la référence à l'Antiquité au sommet de la hiérarchie des valeurs. Wieland écrit *Agathon* en 1766, la même année que le *Laokoon* de Lessing. Johann Heinrich Voss traduit Homère en alexandrins allemands entre 1781 et 1793. L'œuvre de Goethe, que Kafka admire au point de se sentir incapable de rivaliser avec son génie, est nourrie de références à l'Antiquité grecque, notamment après que le voyage en Italie et la découverte de dessins réalisés d'après les frises du Parthénon, en 1787, lui ont révélé les règles de l'idéal classique. Schiller, en émule de Winckelmann, voue lui aussi un amour passionné aux lettres classiques. La référence à l'antique évolue avec Kleist (*Penthesilea*, *Amphitryon*) et Hölderlin, qui traduit *Cédipe roi* et *Antigone* de Sophocle, et se réfère constamment à la grandeur perdue de la Grèce ; son double lyrique ("*Hyperions Schicksalslied*", rédigé en 1797) donnera son nom à la revue littéraire münichoise dirigée par Franz Blei, où Kafka fut pour la première fois publié (*Betrachtung*, mars 1908). "*Wozu Dichter in dürftiger Zeit?*" (élégie "Brot und Wein", rédigée en 1800-1801). En ces temps de détresse, le lyrisme hérité de Pindare devient le vecteur non plus d'une "*Selige Sehnsucht*" (Goethe, 1814) mais d'une nostalgie sans remède, où la conscience douloureuse chante l'éloignement irrémédiable des dieux. Franz Kafka, durant ses études secondaires, a eu un contact quotidien avec la culture classique¹, et connaît fort bien la mythologie antique : cependant, lorsqu'il lui emprunte des figures, c'est dans un tout autre but que ses prédécesseurs. S'il s'approprie les mythes, s'il les subvertit et les métamorphose, ce n'est plus pour renouer avec les références érudites du classicisme, ni pour exprimer le regret d'un idéal perdu, ni même dans une intention simplement parodique et ludique qui ferait de lui un postmoderne avant la lettre : mais la plasticité du mythe, son ouverture à de multiples interprétations, s'accordent avec la vision du monde de l'écrivain, inscrite dans une forme à la fois dépouillée et ésotérique, dénuée de toute fioriture et d'une extrême sophistication, rigoureuse et complexe, logique jusqu'à pouvoir passer pour absurde. On pourrait presque dire que d'une manière certes paradoxale, pour ne pas dire iconoclaste, Kafka trouve dans les mythes, si propices aux métissages culturels, un vecteur particulièrement apte à exprimer, tout en la dissimulant, sa propre singularité. Il ne saurait être question bien sûr de passer ici en revue tous les personnages et récits mythologiques auxquels a pu songer Kafka dans

¹ Hartmut Binder, dans son *Kafka-Handbuch* (Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1979, 2 volumes) fournit sur ce point des renseignements précieux : il indique en particulier les textes latins et grecs que Kafka a eu l'occasion de lire. V. également Dietz, Ludwig, *Franz Kafka*, Stuttgart, JB Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990.

l'ensemble de son œuvre de fiction.² Notre étude sera donc exclusivement consacrée à l'interprétation très personnelle que Kafka nous donne des mythes grecs dans quatre de ses récits brefs, d'une richesse et d'une densité qui rappellent à bien des égards le *Witz* propre à l'écriture fragmentaire. Ces textes ainsi que les ébauches qui s'y rattachent ont été le plus souvent étudiés isolément, notamment "Prometheus" et le fragment de 1920 intitulé par M. Brod "Poseidon".³ En outre, les fragments consacrés au Chasseur Gracchus, plus souvent commentés⁴ sans que pourtant leur déchiffrement puisse être considéré comme achevé, apparaissent comme un exemple original de métissage culturel, car ils puisent à des sources diverses.

Après une mise au point rapide sur l'origine des connaissances de Kafka en matière de mythologie, suivie d'un examen préalable, non moins nécessaire, de l'image que ses écrits non fictionnels peuvent donner de ses rapports avec la littérature antique, nous tenterons d'analyser le choix des figures mythiques propre à l'auteur du *Château*. Nous étudierons enfin le jeu kafkéen avec le principe de variabilité inhérent au mythe, particulièrement net dans l'écriture du "Silence des Sirènes" et de "Prométhée".

² Nous nous permettons seulement quelques rappels : Marthe Robert a bien montré quels pouvaient être les liens entre *Le Château* et l'épopée homérique ; elle a souligné le rôle paradoxal de Momus, qui contrairement à ce que son nom paraît annoncer, n'a rien d'un boute-en-train divin... (*L'ancien et le nouveau*, Paris, Grasset, 1963) D'autres, comme Peter Beicken, *Franz Kafka. Die Verwandlung*, Stuttgart, Reklam, [1983]¹, 1995, ont rappelé que Kafka avait lu Ovide, et n'ignorait point l'histoire d'Arachné, dont cependant Hartmut Binder souligne qu'elle ne saurait être considérée comme une source directe de "Die Verwandlung" (*Kafka Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler, 1975). L'histoire d'Édipe a été également convoquée, par Gilles Deleuze et Félix Guattari, à propos de "La métamorphose" et du "Verdict" (v. l' "Anti-Édipe", chapitre de *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975) : cependant s'il s'agit là d'une interprétation séduisante de l'œuvre de Kafka, on doit noter que le personnage d'Édipe n'est jamais nommé ni même évoqué implicitement par ce dernier. L'étude la plus considérable concernant l'usage des mythes chez Kafka demeure à ce jour celle de Kurt Weinberg, *Kafkas Dichtungen, die Travestien des Mythos*, Bern, A. Francke, 1963 : l'auteur, qui s'intéresse à tous les mythes à l'œuvre chez Kafka, et ne limite pas son étude aux références à la littérature antique, il en propose une interprétation théologique et métaphysique, à travers laquelle Ulysse, par exemple, devient à l'instar de Gracchus le type de l'errant, du pérégrin, "eine Art antiker Ahasver-Figur". Nous souhaitons quant à nous cerner les propriétés stylistiques de ces micro-réécritures de mythes que sont les fragments consacrés au Chasseur Gracchus, "Das Schweigen der Sirenen", "Prometheus" et enfin les deux textes où intervient la figure de Poseidon.

³ V. notamment, sur "Das Schweigen der Sirenen" : Foulkes, A. P., *Journal of English and Germanic Philology*, 1965, 98-104 ; Philippi, K.-P., *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1967, 444-467. Sur "Prometheus" : Karst, R., "Prometheussage oder das Ende des Mythos", *Germanic Review*, 1985, 42-47 ; Stierle, K., *Poetik und Hermeneutik*, 4, München 1971, 455-472.

⁴ V. notamment : Emrich, Wilhelm, *Kafka*, Bonn, 1958, 1970 (6ème éd.), 13-23 et 46-48 ; Bezzel, Christoph, *Natur bei Kafka, Studien zur Ästhetik des poetischen Zeichens*, Nürnberg, 1964, 80-82 ; Binder, Hartmut, *Motiv und Gestaltung bei Kafka*, Bonn, 1966, 171-185 ; Pasley, Malcolm, *Kafka Symposium*, Berlin, 1966, 28-31 ; Kraft, Werner, *Kafka, Durchdringung und Geheimnis*, Frankfurt, 1968, 181-196 ; Krusche, D., "Die kommunikative Funktion der Deformation klassischer Motive", *Der Deutschunterricht*, 1973, 128-140 ; Beicken, Peter U., *Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*, Frankfurt, 1974, 315-318 ; Krock, M., *Oberflächen- und Tiefenschicht im Werk Kafkas, Der Jäger Gracchus als Schlüsselfigur*, Marburg, 1974 ; Kurz, Gerhard, *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart, 1980, 106-119.

I. Les sources de la culture antique de Kafka⁵

* *Les références à la littérature et aux mythes grecs en dehors des textes de fiction*

Kafka, meilleur élève qu'il ne voulait l'avouer, a suivi au "*kaiserliches-königliches Gymnasium mit deutscher Unterrichtssprache*" de Prague un cursus classique et littéraire conforme aux normes en vigueur à son époque : il y a appris le latin et le grec, dont l'enseignement occupait, depuis la troisième classe, presque la moitié des heures de cours.⁶ La correspondance évoque à l'occasion cet enseignement. Le 9 octobre 1916, Kafka écrit à Felice⁷ :

On ne doit pas pousser les enfants à entrer dans ce qui leur est absolument incompréhensible. Certes, il ne faut pas oublier que même cela peut à l'occasion avoir de bons effets, seulement ils sont tout à fait imprévisibles. Je pense à ce propos à l'un de nos professeurs, qui nous disait souvent pendant la lecture de *L'Iliade* : "C'est grand dommage qu'il faille lire cela avec vous. Car vous ne pouvez pas le comprendre, même si vous croyez le comprendre vous ne le comprenez pas du tout. Il faut beaucoup d'expérience pour pouvoir en comprendre ne fût-ce qu'un petit bout." – Sur le garçon froid que j'étais à l'époque ces remarques (l'homme tout entier misait sur ce ton) ont fait plus d'impression que *L'Iliade* et *L'Odyssee* prises ensemble. Une impression peut-être un peu trop humiliante, mais malgré cela du moins capitale. (IV, 781)

Impression capitale, en vérité, que notre propos d'aujourd'hui nous invite à analyser plus avant. Le fait que les paroles rapportées par Kafka aient été attribuées (v. édition allemande) à son professeur de latin et de grec durant les premières années de lycée, Emil Gschwind, un prêtre-enseignant appartenant à l'ordre des

⁵ Editions de référence : Franz Kafka, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Pléiade", vol. I ; vol. II : *Récits et fragments narratifs*, 1980 ; vol. III : *Journaux, Lettres à sa famille et à ses amis*, 1984 ; vol. IV : *Lettres à Felice, Lettre à son père, Lettres à Milena, Articles et allocutions, Textes professionnels*, 1989 (références abrégées : "OC", puis numéro du volume en chiffres romains, suivi du numéro de page). Les références au texte original sont extraites de Franz Kafka, *Die Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer, 1996 (références abrégées : "CG" suivi du numéro de page, pour "Der Jäger Gracchus", "P", suivi du numéro de page, pour "Poseidon" et "SS", suivi du numéro de page, pour "Das Schweigen der Sirenen" ; les extraits de "Prometheus" (abrégé comme suit : "Pr", suivi du numéro de page) sont extraits de Franz Kafka, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, vol. VI (*Beim Bau der Chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*), Frankfurt am Main, Fischer, 1994, 192-193).

⁶ Nos renseignements d'ordre biographiques sont principalement tirés de Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*, Berlin, Vlg. K. Wagenbach, [1983]¹, 1995, chapitre "Gymnasium und Universität", de Max Brod, *Franz Kafka. Souvenirs et documents*, Gallimard, Folio, "Essais", trad. de l'allemand [1ère éd. 1937] par Hélène Zylberberg, [1945]¹, 1972, p. 25 sq., et surtout de Hartmut Binder, *op. cit.* M. Brod raconte que durant leurs années d'études à l'Université, Kafka et lui traduisaient le *Protagoras*, afin d'entretenir leur connaissance du grec (*op. cit.*, 80). Brod était lui-même féru de Littérature antique, ce dont témoignent ses cours à la "*Notsschule für jüdische Flüchtlingskinder*" (1915-1916), auxquels Kafka eut parfois l'occasion d'assister, mais aussi sa production littéraire, à commencer par l'opérette *Circe und ihre Schweine*.

⁷ A laquelle il déclarait, dans la nuit du 28 décembre 1912, être jaloux de Sophocle, dont elle lui avait parlé (IV, 191).

Piaristes⁸, n'est pas, à notre sens, essentiel. Plus intéressante est l'idée selon laquelle le monde antique, qui pourrait être (mais ce n'est pas sûr) un monde idéal, demeure inaccessible, si ce n'est à quelques initiés ; encore ceux-ci n'ont-ils accès qu'à une toute petite parcelle de cet inconnaissable... On croit connaître, alors que l'on ne connaît rien. Se dessine déjà ici la problématique du *Château*, détenteur d'un savoir supposé auquel K. n'a pas accès, sinon de façon tronquée, contradictoire, douteuse. Outre cela, c'est bien le propos du Maître, c'est-à-dire la façon dont est présentée la possibilité même d'accéder au savoir, qui fait impression sur Kafka, plus d'impression même, dit-il, que l'ensemble de l'œuvre d'Homère. Pour résumer, Kafka se montre au plus haut point touché par une parole "magistrale" entérinant le caractère foncièrement ésotérique d'une œuvre qui, par ailleurs, n'aurait laissé au jeune élève, à l'en croire, qu'une impression médiocre : on se souvient que dans la "Lettre au père" (novembre 1919), Kafka prétend n'avoir éprouvé qu'indifférence pour les disciplines enseignées au lycée... Sur ce point, il ne faut le suivre qu'avec prudence, et prendre au sérieux un intérêt qu'attestent des références relativement nombreuses dans les écrits privés. Rappelons que Kafka, dans les lettres à Milena, évoque Pâris ("au bout du compte c'est la femme qui juge. [Dans l'histoire de Pâris la chose n'est pas très claire, mais Pâris lui-même ne fait que décider quelle déesse a le mieux jugé.])⁹, et Méduse¹⁰, dans sa correspondance à Elli, Kronos¹¹ ; dans une lettre à Max Brod, Kafka commente l'ouvrage de ce dernier, *Heidentum, Christentum, Judentum*, et évoque les Grecs et leurs croyances en des termes qui éclairent sa propre vision du monde¹² ; dans une autre lettre à son ami, il imagine un Homère moderne, à sa propre image¹³ ; un mois plus tard, songeant douloureusement à Milena, il écrit : "S'il y avait encore un oracle de Delphes, je l'aurais interrogé et il m'aurait répondu : 'Le choix entre la vie et la mort ? Comment peux-tu hésiter ?'"¹⁴ Le 19 janvier 1922, enfin, Kafka évoque dans son *Journal* le célibat présumé de Sisyphe. Quelques-unes de ces occurrences ont ici attiré plus particulièrement notre attention.

Durant l'été 1921, Franz, qui correspond avec sa sœur Elli, évoque les propos sur l'éducation tenus par Swift dans *Les voyages de Gulliver*, et développe pour sa sœur une interprétation personnelle de la pensée lilliputienne, selon laquelle "les parents sont, de tous les êtres humains, les derniers à qui on doit confier l'éducation des enfants." La référence au "vieux modèle paternel" de la mythologie grecque (dont Goethe avait déjà secoué le joug dans "*An Schwager Kronos*") est significative :

dans la famille étreinte par les parents, seuls des êtres très déterminés ont leur place, qui répondent à des exigences très déterminées et par surcroît dans des délais dictés par les parents. S'ils n'y répondent pas, ils ne sont pas d'aventure chassés – ce serait très beau, mais c'est impossible puisqu'il s'agit

⁸ Ulérieurement, c'est le Dr. Gustav Adolf Lindner qui enseigne le grec à Kafka.

⁹ 29 mai 1920, OC, IV, 899.

¹⁰ 13 juin 1920, OC, IV, 929.

¹¹ Été 1921, OC, III, 1099.

¹² 7 août 1920, OC, III, 992-993.

¹³ Mi-avril 1921, OC, III, 1053.

¹⁴ Début mai 1921, OC, III, 1066.

d'un organisme – mais maudits ou dévorés ou encore les deux à la fois. Cette consommation n'a pas lieu dans l'ordre physique comme c'était le cas pour le vieux modèle paternel de la mythologie grecque (Kronos, le plus honnête des pères, qui dévora ses enfants), mais il se peut que Kronos ait préféré sa méthode aux autres précisément par pitié pour ses enfants. (OC, III, 1099)

Voilà qui nous rappelle bien évidemment les grands textes kafkéens du conflit entre Père et Fils que sont "*Das Urteil*" ("Le verdict"), "*Die Verwandlung*" ("La métamorphose"), ou la "Lettre au père"... Mais ce qui nous intéresse ici, c'est l'irrévérence affichée pour les "vieux" mythes, que Kafka se réapproprie néanmoins en imaginant une interprétation toute personnelle et pleine d'ironie de l'attitude de Kronos, dont l'acte prétendument monstrueux devient un geste de mansuétude paradoxal, en regard duquel l'attitude de certains pères "modernes" (à commencer par celui de l'écrivain lui-même ?) pourrait apparaître beaucoup plus insidieusement cruelle : dans la suite de la lettre, Kafka montre comment un enfant peut être "fracassé" par celui qui trouve en lui ce qu'il détestait déjà dans sa propre personne. Le texte adressé à M. Brod en avril 1921, où Kafka, déplorant de n'être qu'un enfant errant dans les forêts de l'âge mûr, imagine un Grec anonyme précipité sans savoir comment dans la mêlée, sous les remparts de Troie, et un Homère sinon couché dans la poussière du moins "sur les coussins de sa chaise longue", reprend lui aussi la thématique de la malédiction paternelle et souligne l'incapacité de l'écrivain à "gagner de l'avancement dans l'état viril" :

tandis que les autres Grecs sont allés au combat, appelés et protégés par les dieux dans la bataille, lui s'est mis en route par suite d'un coup de pied paternel et c'est sous la malédiction paternelle qu'il a lutté ; (OC, III, 1053)

Le célèbre aphorisme "Sisyphé était célibataire" du 19 janvier 1922, enfin, présente dans le cadre de notre étude un intérêt particulier : une vérité toute "kafkaïenne" s'affirme ici sous le couvert d'une caution mythique, alors même qu'elle rompt avec la Vulgate mythologique : Sisyphé, le plus rusé et le moins scrupuleux des mortels, avait réussi à enchaîner la mort. Zeus le força à libérer Thanatos, qui, une fois délivré, se fit un plaisir de faire de Sisyphé sa première victime. Or, loin d'être célibataire, le descendant de Deucalion était l'époux de Mériopé, l'une des Pléiades, dont il eut quatre enfants. En outre, et Kafka n'ignorait peut-être pas cette variante, certaines versions du mythe disaient que Sisyphé s'était uni à Anticléa à l'instigation d'Autolykos, père de cette dernière, avant qu'elle n'épouse Laërte, de sorte qu'Ulysse, fils de Laërte, serait aussi le fils naturel de Sisyphé. Mais en fait, la formule kafkéenne ne subvertit les données mythiques que pour en mieux dégager l'essence : de Sisyphé, la tradition littéraire a surtout retenu le châtiment ultime, devenu, avec l'histoire des Danaïdes (mais celles-ci partagent entre elles leur peine...), le symbole de toute tâche interminable : la condamnation à rouler un rocher tout en haut d'une montagne, pour le voir dégringoler aussitôt. "Sisyphé était célibataire" n'est autre que la justification mythique du châtiment de l'écrivain, voué à la solitude par une épuisante nécessité intérieure.

A travers les figures de Gracchus, d'Ulysse, de Poséidon et de Prométhée, d'autres avatars de cette condition se font jour...

II. Le choix des figures et des mythes

* *Le Chasseur Gracchus*

La plupart des critiques ont souligné les affinités du Chasseur Gracchus avec le Hollandais volant (dont la relation la plus célèbre, bien connue de Kafka, est "*Die Sage vom fliegenden Holländer*" de Heinrich Heine, évoquée au chapitre VII du bref récit de formation intitulé *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*¹⁵ et reprise par Richard Wagner dans l'opéra de 1843 *Der fliegende Holländer*), de même qu'ils reprennent les propositions de Wilhelm Emrich concernant le nom de Gracchus, formé sur l'italien *gracchio*, et qui serait un équivalent de l'allemand *Dohle*, en tchèque *kavka*, le choucas.¹⁶ L'allusion au nautonnier Charon et à la barque des morts est elle aussi justifiée. On ajoutera à ces suggestions deux autres hypothèses, non moins plausibles : une allusion mythologique au Chasseur Orion, tout d'abord, comme par hasard fils de Poséidon et d'Euryclyée : pour avoir essayé de faire violence à Artémis, il fut transformé en constellation après avoir été piqué par un scorpion ; une allusion à l'histoire romaine, ensuite, fût-ce sous la forme d'un simple clin d'œil : on sait que le rôle des Gracques (*Gracchi*, en latin), en qualité de tribuns de la plèbe, fut essentiel dans la période de crise que traversa la République romaine entre 133 et 121. Les deux frères, Tiberius et Caius, connurent tous deux une mort violente. Tous deux contribuèrent à l'essor du parti populaire. Outre cela, qui ne pouvait déplaire à Kafka, le nom de Caius Gracchus présente cette double sonorité en [k] que l'on retrouve dans le nom de l'auteur, ce qui ne lui était sans doute pas indifférent non plus. Il semble que nous ayons là un exemple de l'écheveau serré de connotations que Kafka met en œuvre tout en déjouant la pertinence de chacune d'entre elles, dès lors que l'on cherche à les traiter séparément : l'histoire du Chasseur Gracchus ne coïncide en effet avec aucune des destinées mythiques dont il pourrait paraître l'héritier ; il n'aborde pas, comme le Hollandais wagnérien au premier acte du *Vaisseau fantôme*, dans un petit port norvégien, mais dans celui de Riva, sur le lac de Garde ; peut-être Kafka a-t-il été frappé par l'analogie entre le nom de Riva et celui de Riga, d'où Richard Wagner était parti en 1839 pour un voyage qui s'acheva par une tempête au large des côtes scandinaves ? Le nom de "Riva" présente en outre une certaine proximité phonique avec celui de *Richard Wagner*, mais il serait sans doute abusif de prêter à Kafka un jeu de mots d'aussi mauvais aloi... Le récit kafkéen propose par ailleurs une distribution particulière des rôles : celui du légendaire Hollandais volant est en quelque sorte subdivisé entre le Chasseur Gracchus et le nautonnier qui le conduit. Par ailleurs, l'errance de Gracchus n'est pas due à une faute avérée : le Chasseur

¹⁵ V. H. Heine, *Werke und Briefe in zehn Bänden*, vol. 4, Berlin, Aufbau Verlag, 1961, 79-83. Lors de son passage à Amsterdam, le protagoniste assiste à une représentation théâtrale de l'histoire que sa grand-tante lui avait autrefois racontée ; Heine sertit dans la narration de cet épisode l'évocation de la rencontre d'une *Nixe* nordique, une "Messaline hollandaise"... La "morale" de l'histoire est "accommodée" selon l'esprit de l'ouvrage : "*Die Moral des Stückes ist für die Frauen, daß sie sich in acht nehmen müssen, keinen Fliegenden Holländer zu heiraten; und wir Männer ersehen aus diesem Stücke, wie wir durch die Weiber, im günstigsten Falle, zugrunde gehn.*" ("La morale de la pièce est, concernant les femmes, qu'elles doivent se garder d'épouser un Hollandais Volant ; et nous autres hommes voyons bien à travers ce récit comment les femmes, dans le meilleur des cas, nous conduisent à notre perte..." ; notre traduction)

¹⁶ W. Emrich, *Franz Kafka*, Bonn, 1958, 21.

plaide non coupable, et attribue au nautonnier la responsabilité d'une situation inextricable. Loin de rencontrer une femme capable d'assurer son salut par sa fidélité, il ne possède en manière de viatique et de suaire qu'un châle de soie dont l'origine demeure mystérieuse. Enfin, le récit de Kafka demeure en suspens, alors que l'opéra wagnérien s'achève par la rédemption de Senta et du Hollandais. Au bout du compte, le nom surchargé de sens du Chasseur kafkéen, né d'un métissage culturel d'une rare complexité, paraît ne plus faire sens, si ce n'est comme "miroir" imaginaire: condamné lui aussi à une éternelle "déterritorialisation", pour reprendre une notion deleuzienne, l'écrivain s'exile en fragments morcelés, donnant un peu de lui-même à chacun des personnages de sa constellation fictionnelle: de là, l'usage du prénom "Julie" pour la femme du nautonnier et surtout l'emploi de la première personne dans le second fragment, où la transposition du moi biographique au moi fictionnel, liée au séjour de Kafka au sanatorium du Dr von Hartungen, à Riva, du 22 septembre au 13 octobre 1913 (où Kafka était arrivé dans un état d'épuisement physique et mental très grave), est encore plus transparente que dans le premier fragment.

**** "Das Schweigen der Sirenen"**

Kafka métamorphose d'emblée les données du récit homérique : au chant XII de *L'Odyssée*, Ulysse, loin de se boucher les oreilles, manifeste sa valeur en se donnant les moyens de goûter au charme des Sirènes sans en être victime. Le texte kafkéen procède à un renversement radical : il réaffirme tout d'abord la puissance indestructible des *cantatrices*, leur définitive supériorité, et surtout leur puissance d'illusion, contre le ridicule orgueil des hommes, qui, s'il leur est arrivé de les vaincre, comme Ulysse, n'y sont en fait parvenus qu'au prix d'une erreur de jugement, grisés par l'illusion de leur propre puissance. La métamorphose du mythe n'est pas dénuée d'humour, puisque est qualifié de "moyens dérisoires et même puérils" ce qui dans le texte homérique était présenté comme un conseil divin, nécessairement avisé (Circé avait enjoint à Ulysse de se garder des Sirènes, et de ne les écouter, s'il le voulait, qu'après avoir bouché les oreilles de ses marins avec de la cire et s'être fait enchaîner au mât...) Tout se passe comme si Kafka jouait avec les différentes représentations d'Ulysse dans la littérature antique et moderne, tout en s'autorisant une révision audacieuse des invariants présumés de son histoire : si le héros homérique s'avère selon les auteurs plus ou moins positif,¹⁷ il n'en est pas moins toujours caractérisé par une intelligence supérieure, alors que Kafka met en question cette donnée au début de son récit, pour mieux la restaurer *in extremis*, sous la forme d'une hyperbole ! Kafka ne nous présente plus un Ulysse "aux mille tours", mais un être au double visage, satisfait de lui-même, mais aussi d'une fermeté sans pareille, au point de demeurer indifférent aux séductions des Sirènes, traduites par Kafka sous la forme de visions (Ulysse devenant par là même une sorte de Saint

¹⁷ Pindare, dans la VIIème *Néméenne*, oppose la valeur d'Ajax à l'astuce perfide d'Ulysse. Dans le *Philoctète* de Sophocle (409 av. J.-C.), le roi d'Ithaque est un personnage particulièrement négatif, tout comme dans *Hécube* d'Euripide (424 av. J.-C.) Platon, dans *Hippias mineur* ou *Sur le mensonge*, fait du héros achéen le type même du menteur. Dans *L'Enfer* de Dante, Chant XXVI, Ulysse se trouve au huitième cercle, celui des conseillers en matière de fraude. En 1916, Kafka s'est intéressé d'assez près à l'œuvre de Dante, que Brod évoquait largement dans *Heidentum, Christentum, Judentum*.

Antoine sans foi). Le marin kafkéen s'isole dans un silence dont il se repaît avec délices (on sait que Kafka aspirait au silence, peut-être pour mieux accueillir les voix intérieures et muettes de ses fantômes, et se disait en outre incapable de rien comprendre à la musique...) : il passe littéralement à côté de ces archétypes de la femme fatale que sont les Sirènes, qui se livrent à une pantomime muette de leur propre chant, ou pour mieux dire à une sorte de ballet *parodique*, au sens étymologique. Chez Homère, Ulysse implorait ses marins, sourds à ses plaintes, et pour cause, de le détacher: il subissait pleinement l'épreuve du chant merveilleux, tout en la surmontant grâce à sa "précaution" initiale... La version kafkéenne imagine le processus inverse : les Sirènes semblent séduites, non par l'illustre marin, mais simplement par le "reflet de ses grands yeux" et la "félicité peinte sur son visage" (alors même qu'il ne pense "à rien d'autre qu'à la cire et aux chaînes").¹⁸ Elles renoncent à leur mortel dessein, leurs griffes se détendent sur le roc, elles laissent flotter, enchantées, leur chevelure, telles la Lorelei de Heine ou les wagnériennes Filles du Rhin... Mais elles ne se précipitent pas dans les flots, ni par dépit, ni par esprit de sacrifice, car "elles n'ont pas de conscience", à l'instar des romantiques Ondines, et demeurent seulement "telles qu'elles étaient"... Dans le dernier alinéa du texte, Kafka feint de se référer à une autre variante de la tradition (alors même qu'il l'invente purement et simplement) : doué d'une intelligence véritablement surhumaine, Ulysse, "impénétrable même au regard de la destinée", aurait mis en œuvre une sorte de ruse au second degré, en feignant de ne pas remarquer le silence des Sirènes... Au bout du compte, par-delà ce qui pourrait apparaître comme un jeu intellectuel visant à dérouter le lecteur mené d'affirmation mensongère en apparence contradiction, le texte kafkéen se révèle profondément et supérieurement *odysseén* : il subvertit le mythe, mais en propose dans le même temps une interprétation si pénétrante que les caractéristiques du héros dont il est question deviennent propriétés stylistiques d'un montage narratif complexe où s'entrelacent ambivalence et ruse, simulation et dissimulation.

Si l'on s'en tient aux contenus, il apparaît donc clairement que ces récits métamorphosent des figures issues de mythes bien connus en personnages kafkéens, dans un univers kafkéen : ainsi retrouvons-nous, avec le Chasseur Gracchus, les thèmes et motifs familiers de l'errance, de la fatigue, du mort égaré parmi les vivants, comme il est des vivants parmi les morts ("*Bei den Toten zu Gast*", "L'invité des morts", 1920). La triade familiale est présente, puisque le nautonnier et sa femme sont des sortes de substituts parentaux pour le Chasseur. Typiquement kafkéen est aussi le motif de la confrontation de l'Etranger avec une société censée lui faire bon accueil (ici, le maire de Riva, ironiquement prénommé Salvatore: on sait que chez Kafka les noms ont perdu depuis longtemps leur vertu programmatique, et servent moins d'indices et d'embrayeurs que de leurs susceptibles de conduire le lecteur à des impasses, comme l'a noté Marthe Robert...) Les fragments consacrés à Poséidon rappellent quant à eux bien d'autres pages évoquant des figures du pouvoir, qu'elles se nomment M. Bendemann, M. Samsa, Maître Huld, ou Klamm : personnages

¹⁸ Dans "In der Strafkolonie" ("La colonie pénitentiaire"), ce reflet extatique est cela même que traque l'officier-prédateur : "Mais comme il devient calme à la sixième heure ! L'esprit le plus stupide s'ouvre alors. Cela commence autour des yeux, puis rayonne et s'étend. Un spectacle à vous donner envie de vous mettre aussi sous la herse." Cette extase mortelle donne, selon l'officier, accès au savoir : la victime commence à "déchiffrer" l'inscription illisible, "avec ses plaies" (OC, II, 314).

inquiétants, épuisés, décrépits et déchus (à l'instar de Poséidon¹⁹ devenu pilier de taverne dans le dernier fragment de la série, datant de la fin de l'année 1920 [OC, II, 615]) et en même temps pleins d'une force latente qui semble prête à se réveiller inopinément, le temps de détruire quelque moucheron, quelque solliciteur, quelque fils. Poséidon, dans le fragment de septembre 1920, est une sorte de chef comptable préposé au Service Universel des Eaux, un sujet de l'Olympe (sinon de l'Empereur), où il ne monte que pour se chamailler avec son supérieur hiérarchique (Kafka, ce disant, se fonde sur la mésentente si l'on peut dire *chronique* entre les deux frères, attestée par les mythographes). Cependant même Poséidon peut se lasser de gérer ses océans, comme le suggère le premier fragment de la série, daté de 1918, dans lequel nous le voyons assis sur un rocher, dans une attitude mélancolique à la Dürer, ou à la Belacqua, dépouillé du trident qu'il a laissé choir... Poséidon est donc lui aussi un avatar de l'auteur, comme lui attelé à son bureau, sans pouvoir ni vouloir rien faire d'autre, et prenant, *volens nolens*, son travail fort au sérieux... En outre, l'"infatigable comptable"²⁰ a partie liée avec l'ordonnement rationnel du monde, même si le décompte des richesses par définition innombrables de l'Océan apparaît comme un travail... de Sisyphe, dont l'utilité n'apparaît pas clairement à première vue : ce rapport avec la logique et la raison, entretenu *ad absurdum*, n'est pas sans rappeler le héros du *Procès*, employé dans une banque, et K., le *Landvermesser* du *Château*... Enfin, l'oubli et la lassitude marquant la destinée du Prométhée kafkéen, associés au motif de la faute dont on finit par ne plus savoir en quoi elle a pu consister, rappellent les thèmes principaux du *Procès* et de bien d'autres récits. L'intertextualité interne se double de subtilités possibles, sinon démontrables : le nom de la montagne où fut enchaîné Prométhée, en allemand *Kaukasus*, ressemble étrangement à celui de Kafka, tandis que la k.k. et k.u.k *Doppelmonarchie* se profile derrière ces aigles pluriels (le mythe originel ne mentionnait que l'aigle de Zeus) qui pourraient être, même si Kafka se garde de le préciser, au nombre de deux, à moins qu'il ne s'agisse d'un aigle à deux têtes...

III. Le jeu avec le principe de variabilité inhérent au mythe : appropriation et subversion

L'appropriation et la subversion s'opèrent simultanément d'un point de vue thématique et d'un point de vue stylistique. Kafka trouve non seulement dans la teneur diégétique des récits mythiques, mais aussi dans les principes d'écriture des mythographes une occasion de réflexion sur la création littéraire.

Kafka imite une écriture sérieuse, se réfère à une soi-disant "tradition", feint de se référer aux dires d'une voix collective et anonyme ("*sagt man*"), recourt à des formules où résonnent des échos familiers ("Ulysse, dit-on, était si fertile en inventions que..." ; "*Odysseus, sagt man, war so listenreich...*", SS, 352). Le brouillage constant entre tradition et réinvention est également renforcé, dans "Das Schweigen der Sirenen" et "Prometheus", par le recours alterné au prétérit (temps du récit mythique par excellence) et au présent de vérité générale, voire au présent le plus actuel, qui affecte d'attester la

¹⁹ V. aussi la figure d'Abraham, lettre à Robert Klopstock, juin 1921, OC, III, 1083.

²⁰ J. Born, "*Kafkas unermüdliche Rechner*", *Euphorion*, XIX, 404-413.

pérennité du mythe : "Or, les Sirènes possèdent une arme plus terrible encore que leur chant, et c'est leur silence." ("*Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen.*" SS, 351)

A contrario, ces textes où s'entrelacent narration et commentaire s'avèrent fortement modalisés : on peut y noter l'usage récurrent de l'adverbe *vielleicht* (trois fois dans SS), de l'auxiliaire *können*, ou encore des formes de l'irréel du passé ("*Hätten die Sirenen Bewußtsein, sie wären damals vernichten worden*" SS, 352). Le tour hypothétique "*sei es daß.. sei es daß*" ("soit que", "soit que"), utilisé dans "Das Schweigen der Sirenen", suspend toute certitude. Kafka utilise par ailleurs des structures syntaxiques proposant des alternatives ou plus exactement des hypothèses apparemment contradictoires entre elles, mais pourtant présentées comme n'étant pas incompatibles, analogues aux passages du *Procès* évoquant par la bouche du peintre Titorelli les diverses formes de l'acquiescement. La structure des fragments "Prometheus" et "Das Schweigen der Sirenen" est à cet égard particulièrement révélatrice : Kafka présente successivement, sous la forme de brefs paragraphes, plusieurs versions, qui s'éloignent de plus en plus du mythe originel, dont la première "interprétation" proposée par Kafka s'avère être la plus proche, même si elle s'en écarte déjà : dans "Le silence des Sirènes", Ulysse est présenté comme s'étant bouché les oreilles ; dans "Prométhée", le premier alinéa, après un paragraphe liminaire postulant que toute vérité fondatrice est nécessairement incompréhensible, coïncide avec la version la plus proche de la tradition, hormis le fait que Kafka évoque "des aigles" envoyés par "les dieux", et non pas l'aigle de Zeus : en outre, le châtement est ici infligé par une communauté divine anonyme. Plus on avance dans le texte, plus l'écart avec le référent initial s'accroît et plus le jeu de l'imaginaire se fait sensible : au terme de ces quinze lignes, le mythe se voit entièrement absorbé par la vision du monde kafkéo, et se confond désormais avec elle, de même que Prométhée, dans la "seconde version", finit par être absorbé et contenu par son rocher, au terme d'une étrange et inédite métamorphose métonymique qui rappelle à certains égards un autre mythe, celui de la nymphe Echo, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide :

*Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den
zuhackenden Schnäbel immer tiefer in den Felsen bis er mit ihm eins wurde.
(Pr., 192)*

Selon la deuxième, Prométhée, fuyant dans sa douleur les becs qui le déchiraient, s'enfonça de plus en plus profondément à l'intérieur du rocher jusqu'à ne plus faire qu'un avec lui. (OC, II, 545)

Les quatre versions de l'histoire du Prométhée kafkéo expriment l'épuisement du "héros" aussi bien que celui du mythe, par l'oubli, ou par la fatigue : la blessure elle-même, béance douloureuse qui pouvait, peut-être, donner accès à un sens, finit par se clore ("*Die Wunde schloß sich müde*", Pr., 193) : la plaie toute vive s'efface, seule persiste l'éternelle grisaille minérale, telle une indéchiffrable pierre tombale. Plus profondément encore, "Prometheus" révèle comment Kafka "interprète" non seulement le récit mythique, mais toute forme de récit : la formule liminaire, programmatique, annonce la structure circulaire du texte qui va suivre, et pourrait servir d'exergue à la totalité de l'œuvre, puisqu'elle définit sa forme en

même temps que son projet, qui se donne d'emblée comme une aporie : "*Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären ; da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.*" (Pr, 192 ; "La légende tente d'expliquer l'inexplicable. Comme elle naît d'un fond de vérité, il lui faut bien retourner à l'inexplicable.", OC, II, 545)

Le récit mythique se prévaut d'une fonction étiologique, et se veut porteur d'une vérité : mais celle-ci s'avère protéiforme, voire équivoque, de sorte que chaque version d'un mythe peut apparaître comme la fiction d'une vérité partielle au sein d'un ensemble de vérités relatives. Ce paradoxe fondamental, parfaitement assimilé par Kafka, est en quelque sorte métaphorisé par l'élaboration de textes composites ("Le silence des sirènes" présente trois versions distinctes de l'histoire originelle, "Prométhée", quatre), nécessairement fragmentaires, inachevés, et inachevables : le fragment de 1920 rattaché à l'histoire de Poséidon se clôt sur le rêve d'une fin du monde qui donnerait enfin au protagoniste l'occasion dérisoire et trop brève de pouvoir faire le tour de ses propriétés. "Das Schweigen der Sirenen" s'achève sur l'évocation d'une ruse dépassant l'entendement humain ("*obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist*"), contredisant du même coup l'image initiale d'un Ulysse puéril et stupidement content de lui... De manière analogue, la quatrième et dernière "version" kafkéoise de l'histoire de Prométhée se clôt sur l'image persistante du rocher, aussi impénétrable que l'énigme recélée par le mythe : "*Blieb das unerklärliche Felsgebirge.*"

Tout se passe comme si Kafka, en suspendant toute interprétation définitive ou en en proposant des réécritures divergentes, tentait de concilier son propre goût pour l'indécidable avec le fait que de multiples versions des mythes et de l'histoire des dieux et héros de l'Antiquité sont véhiculées dans la culture occidentale. "Le mythe est une réponse héritée qui échappe à l'opposition du vrai et du faux parce qu'elle se situe au-delà des savoirs reconnus pour tels. Et c'est bien la raison pour laquelle il exige l'interprétation", écrit Sylvie Ballestra-Puech, qui ajoute un peu plus loin que "le mythe littéraire permet, dans chacune de ses actualisations, une double révélation : une ou plusieurs de ses significations latentes deviennent explicites mais, dans un mouvement symétrique, il offre à chaque époque et à chaque créateur un miroir magique où se révèle, peut-être à leur insu, leur singularité."²¹ L'acuité de ces réflexions n'est pas démentie par l'étude des récits où Kafka s'approprie les mythes grecs, les associe à d'autres mythes, latins et germaniques, déjà réécrits par d'autres (v. la légende du Hollandais volant), pour aboutir à une récréation où se manifestent, par delà les jeux de miroir favorisant d'inédites rencontres au sein du champ culturel occidental, les composantes d'une mythologie toute personnelle, sous l'égide de Métis.

Norbert KASSEL, *Das Grotteske bei Franz Kafka*, München, Wilhelm Fink Vlg., 1969, p. 137 : "Im Falle "Poseidon" läßt sich von der grotesk-metaphorischen

²¹ S. Ballestra-Puech, "Longue durée et grands espaces : le champ mythocritique", *Le comparatisme aujourd'hui*, Université Charles de Gaulle-Lille III, "UL3", 1999, 23-33, ici 30 et 32.

Verbindung des mythologischen Gottes mit einem modernen Verwaltungschef
gedanklich die Konfrontierung des Mythologischen und Unmythologischen des der
Wirklichkeit Entrückten und des von einer übermächtigen modernen Wirklichkeit
Erfassten - kurz des Alten und des Neuen eliminieren. Die neue groteske Metapher
"Poseidon" verdeutlicht durch Zerstörung der alten Mythologie eine neue moderne
Wirklichkeit in ihrer bestürzenden Abstraktheit."

Débats autour de la tragédie en Hongrie à la fin du XIX^{ème} siècle

En novembre 1899 le train Fiume-Budapest dut faire halte à l'improviste dans un village de la Croatie. Des passagers vinrent annoncer aux autorités des chemins de fer qu'un homme s'était donné la mort dans un wagon du train. Ses papiers d'identité indiquaient qu'il s'agissait d'un professeur de lycée de Budapest, de son nom Jenő Péterfy. Prévenue, afin de prendre les mesures qui s'imposaient dans ces circonstances, la préfecture de police de la capitale répondit le lendemain que le suicidé n'ayant plus de famille à Budapest, personne ne se chargerait du rapatriement de sa dépouille, le mieux était donc que l'enterrement fut effectué dans ce même village. Des amis appartenant à une association littéraire dont il avait été membre lui-même, vinrent toutefois participer à la cérémonie.¹

Âgé de 49 ans au moment de son suicide, Jenő Péterfy fut le plus brillant des critiques littéraires de sa génération, le précurseur de la pléiade des essayistes et des théoriciens du début du XX^{ème} siècle. Par sa mort il ne fit que suivre l'avertissement de son cher Sophocle, dira de lui plus tard un de ses admirateurs : puisqu'il était né, il ne lui restait rien de mieux à faire, en second lieu, que de mourir le plus tôt possible.²

Une fin tragique ? Voilà le mot consacré par l'usage conventionnel. Devons-nous adopter cette convention et cette perspective ? Quelle signification attribuait-on à l'époque au mot *tragique* ?

En 1885 paraissait à Budapest le livre de Zsolt Beöthy sur *Le tragique*.³ La même année, dans une longue étude, publiée après sa mort et portant le même titre, Jenő Péterfy formula quelques remarques critiques sur le livre de Beöthy et développa ses propres considérations sur le sujet. Il y revint en 1891 dans l'essai intitulé *La justice poétique dans la tragédie*, qui ne sera publié qu'après sa mort.⁴ Enfin, le troisième protagoniste, Jenő Rákosi, fit paraître, en 1886, son propre ouvrage sur le tragique, ouvrage qu'il avait commencé à élaborer, nous dit-il dans

¹ Voir concernant les détails de sa mort l'article d'un contemporain : Zoltán Ambrus, " Jenő Péterfy ", in *A Hét. Politikai és irodalmi szemle. 1890-1899. Válogatás. Magvető Könyvkiadó*, Budapest 1978, 468-470.

² Gábor Oláh, "Jenő Péterfy", in *Esszéparnóróma 1900-1944. Szépirodalmi Könyvkiadó*, Budapest 1978, T.I., 845-854.

³ Zsolt Beöthy, *A tragikum*. Franklin-Társulat, Budapest 1885, 640 p.

⁴ Jenő Péterfy, "A tragikum" et "A költői igazságszolgáltatás a tragédiában", in *Összegyűjtött művei*, t. III Franklin-Társulat, 1903, 1-43 et 43-66.

son "Avis au lecteur" bien avant, mais qu'il compléta après la lecture du livre de Beöthy de quelques remarques sur celui-ci.⁵

Voilà donc les trois personnages de ce débat. Notre attention se limite dans ce qui suit à leurs textes, quoique les échos du débat se prolongèrent également dans les pages de journaux et des revues littéraires. Nous essaierons de replacer ensuite ce débat dans le contexte plus large, marqué par la parution de l'ouvrage de Nietzsche sur *La naissance de la tragédie* (1872).

Pour commencer, juste une brève remarque concernant l'orientation idéologique et le statut social des trois auteurs. Deux d'entre eux – Beöthy et Rákosi – appartenaient à l'élite conservatrice, tandis que Péterfy se rangeait du côté des indépendants radicaux.⁶ Ces différences auront sans doute quelque poids dans leur vision générale sur l'histoire et dans leurs options esthétiques et théoriques.

Voyons maintenant les thèses principales des trois auteurs.

La question du tragique s'enracine avant tout, selon Beöthy, dans la grandeur que l'homme est susceptible de porter en lui. Il est en effet nécessaire que l'homme, inscrit dans l'ordre universel du monde, s'affirme soit en accord harmonieux avec celui-ci, soit dans le désaccord et dans le conflit. Plus il possède de qualités, plus il dépasse la commune mesure, plus aussi son insertion dans le monde est chargée de virtualité conflictuelle. Imposer sa volonté à l'universel – voilà, selon Beöthy, la source de l'élément sublime du tragique. Défier l'infini, combattre l'invincible et courir vers sa perte, tel est l'attribut du héros tragique. La stature, toutefois, n'exclut pas l'harmonie avec l'universel : le prince Fernando de Caldéron ou Saint Paul en offrent des exemples. Mais la tragédie se nourrit surtout de cette autre catégorie de grandeur ou d'excellence, vouées à un échec tragique et Beöthy concentre l'essentiel de son effort à en élaborer la typologie à la fois exacte et complète. Il distingue donc, tour à tour, les exemples tragiques de la volonté (Prométhée, avec son geste inaugural de liberté, comme naissance du tragique), de l'égoïsme (Richard III, incarnation du Mal sublime), de la raison et du sentiment outranciers (Faust, respectivement Phèdre ou Roméo et Juliette), enfin les excès, sous diverses formes de la passion (démessurée ou inconséquente, immature ou monocorde dans la figure de Médée et de Macbeth, de la Pucelle d'Orléans de Schiller, d'Antigone, de Tasso, de Cordélie). Ce qui définit le héros tragique, c'est l'alliance en lui de la perfection et de l'imperfection, de la force et de la fragilité. Il

⁵ Jenő Rákosi, *A tragikum*. Tévai Testvérek kiadása, Budapest 1886, 203 p.

⁶ Zsolt Beöthy (1844-1922) fut professeur à l'Université de Budapest, membre de la Haute Assemblée, de l'Académie de Hongrie, premier président de la Société d'Histoire Littéraire de Hongrie (1911-1919). Outre *Le tragique* (1885) il publia *Le récit en prose dans la littérature hongroise ancienne* (en deux tomes, 1886-1887) et un *Précis de l'histoire littéraire hongroise* (1896).

Jenő Péterfy (1850-1899) fut professeur de lycée, il enseigna également, à partir de 1896 au Collège Eötvös. Il cultiva d'abord la critique musicale, pour se consacrer ensuite à la critique théâtrale et littéraire. Il est l'auteur de pénétrantes études sur la littérature du XIX^{ème} siècle (Taine, Ibsen, Tolstoï, Emerson, Tennyson, Ruskin, le roman expérimental). Son *Histoire de la littérature grecque* est restée inachevée, des chapitres en furent publiés après sa mort. La traduction française de ses *Essais critiques* fut imprimée à Paris en 1914.

Jenő Rákosi (1842-1929), auteur dramatique, critique littéraire, homme politique. Membre de la Haute assemblée et de l'Académie de Hongrie. Il fonda en 1881 le *Budapest Hirnap* (Journal de Budapest) dont il fut le directeur de 1891 à 1925.

s'attire l'adversité de l'universel par sa fragilité, mais il est également capable, par sa force, de se mesurer à lui. La prépondérance, dans l'univers du tragique, des prototypes de la volonté, est l'indice évident que c'est toujours l'extraordinaire qui se dresse contre l'ordre et porte préjudice de la sorte à l'universel, garant et protecteur de l'ordre.

La confirmation entre l'individu et l'universel, telle que la conçoit Beöthy, est trop restrictive, observe Péterfy. Comment l'individu s'attaquerait-il à l'universel ? Comment, d'autre part, attribuer ses actes – la fameuse faute tragique – à son seul caractère et d'en exclure l'influence des circonstances et du monde environnant ? Ce n'est ni la souffrance, ni la mort en elle-même qui est tragique, mais la défaite infligée à l'homme dans sa grandeur et dans sa valeur – poursuit-il. Ce spectacle de la défaite humaine donne naissance au sentiment tragique. Or, ce sentiment tragique a une portée symbolique : ce que la tragédie fait apparaître, ne se réduit pas à la destinée du héros, car à travers son sort notre regard découvre la vérité de la condition humaine. Vu non pas dans la perspective de la morale, mais dans celle de la vie, le héros tragique est un modèle humain. Cela veut dire qu'en tant qu'illustration de la condition humaine – avec tout son cortège de passions et de volontés, d'égoïsmes et de vices – il concentre en lui, grâce à la poésie, une force esthétique considérable. Bouleversés que nous sommes par son sort, est-il besoin pour autant de justifier sa chute par la démesure ? Péterfy en doute, car le tragique, selon lui, ne réside pas là. Il est faux de prétendre, dit-il, que sa confrontation avec l'universel fait le héros tragique. Le tragique n'est pas un duel à deux personnages, puisque tout un réseau de relations entre en jeu. La faute tragique, si faute il y a, ne dérive jamais du seul héros, au lieu de cela il s'agit toujours "de lui/du héros/et de la vie". Quant à ce fameux ordre universel, plutôt qu'une idée abstraite, il est un équilibre en mouvement, où le bon et le mauvais, l'ange et le démon exercent en commun leur action. S'il est vrai que le héros tragique porte en lui la fatalité, la cause n'en est pas dans sa révolte contre l'ordre établi, mais justement dans ce qu'il y a de fatal en son caractère. Cependant la tragédie n'est pas l'expression d'un jugement moral, le phénomène tragique est un fait éminemment esthétique. Si l'on acceptait l'idée que la mort équivaut toujours à un châtement, cela nous mènerait à la conclusion que partout, où il y a souffrance, il y a également crime, ce qui, évidemment, n'est pas vrai – ajoutera-t-il dans son texte de 1891. Ce que la tragédie met en évidence, c'est la valeur, qualité indépendante du destin et que la mort du héros ne concerne pas. Comme nécessité esthétique, la mort du héros assure à celui-ci cet accomplissement et cet achèvement du caractère qui le rend mémorable pour nous.

Nous vivons dans un univers gouverné par des lois : celles de la nature, celles de la société. Se croit-on obligé de se conformer à eux, ose-t-on les enfreindre – c'est la question de fond du phénomène tragique selon Rákosi. Par ailleurs, observe-t-il, les lois elles-mêmes sont en éternel conflit, si bien que la vie est une lutte incessante. Par conséquent, l'idée d'une harmonie universelle, chère à Beöthy, est pure abstraction de l'esprit, hypothèse, voire illusion. Si elle existe, cette harmonie, ce n'est que dans l'infini, dans le mouvement des corps célestes, sans

rapport direct avec l'existence terrestre. Comment donc pourrait-elle faire des victimes ? En échange, la condition humaine est tragique par elle-même, puisque nous sommes doués d'un côté, d'une intelligence et d'une âme qui nous lancent vers l'infini, et d'un autre côté d'un corps fragile. Toutefois, que la mort soit la tragédie commune de tous, ce n'est que la mort des individus d'exception qui touche au sublime. Quand ceux-ci livrent bataille à l'interdit ou à l'impossible, ils cessent de penser à leur propre vie et de se défendre contre la mort qui les menace, ils parviennent à sortir victorieux de l'emprise des circonstances, mais ils périssent dans ce combat. C'est à nous tous qu'ils rendent service par leur triomphe et leur défaite, car l'ordre existant s'en trouve amélioré. Tout héros tragique ressemble en ceci au Sauveur.

Rákosi conteste la place que l'on accorde à la faute tragique dans l'évolution de ce personnage. Ses actes s'expliquent davantage par sa nature, qui le pousse dans un combat fatal. Aussi, pense-t-il, sans mort du personnage ne pourrait-on guère parler de héros tragique. Invention des philosophes, le soi-disant ordre moral universel ne saurait point engendrer le tragique. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer que souvent la dimension tragique du héros n'est pas proportionnelle à sa faute et que, malgré son innocence, Hamlet est le héros tragique par excellence, tandis que son oncle, quoique criminel, ne l'est pas.

Nul doute, les considérations des trois auteurs s'inscrivent dans une longue tradition philosophique, y compris celle, plus récente, de l'esthétique et de la philosophie allemandes, que les critiques hongrois citent assez souvent. On trouve notamment, parmi les références, les noms de Vischer, de Lipps, de Fichte, de Hegel. Leurs idées sont parfois reprises, parfois contestées ou rejetées. Une absence notable : celle, précisément, de Nietzsche que l'on commença pourtant à traduire et à commenter à partir des années soixante-dix. Péterfy lui-même lui consacra un article, contestant certaines de ses idées.

Ce débat se présente donc, en ce sens, comme une continuation des recherches menées autour de la tragédie depuis plus d'un siècle et il présage, en même temps, l'apparition, après une trentaine d'années, d'une nouvelle théorie concernant ce genre littéraire, celle de Lukács. Un *débat*, disons-nous, reprenant la terminologie que l'histoire de la critique hongroise a consacrée.⁷ Mais le fut-il effectivement ? Oui et non, si l'on adopte des critères formels stricts. Non, puisque les textes sont restés partiellement inconnus dans l'immédiat. Oui, parce que des opinions divergentes s'articulent dans ces écrits, conduisant à l'élaboration de théories à la fois différentes et cohérentes. En plus, ces interprétations affirment leur légitimité en contestant celle de l'adversaire ayant recours, à cette fin, aux techniques scientifiques usuelles de l'argumentation. Force nous est pourtant de constater que certaines potentialités de la confrontation sont restées inexploitées, la tâche d'une synthèse des positions restant à être faite par la postérité.

⁷ "A tragikum-vita", in *A magyar kritika évszázadai. Irányok. Romantika, népiesség, pozitívizmus*. Irta és összeállította Fenyő István, Németh G. Béla, Sötér István. "Le débat sur le tragique", in *Les siècles de la critique littéraire hongroise*. Textes choisis et commentés par István Fenyő, Béla Németh F., István Sötér. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1981. T. II, 89-113.

Jetons à présent un regard synthétique sur les concepts, les thèses et les arguments des auteurs dans leur divergence. Voici d'abord le concept d'*universel*, introduit par Beöthy et qui sera contesté ou réfuté par ses deux interlocuteurs, à partir, il est vrai, de positions sensiblement différentes. Les phénomènes tragiques, observe-t-il, nous émeuvent par "des combats excitants et par des confrontations effroyables" par ce qu'ils font valoir la légitimité de certaines idées. Ce ne sont pas des idées quelconques, mais celles, justement, auxquelles nous accordons une position dominante "dans le monde de la nature et de la morale". Ceci pour la bonne raison que ces idées "maintiennent notre pouvoir, garantissent notre foi, servent de fondement à notre existence". Ces idées sont, précise-t-il, "la patrie et la famille, l'ordre social et l'esprit du temps, la contrainte de la nature et la loi morale, la liberté et la providence".⁸ Un des commentateurs récents du débat, Béla Németh, apprécie que ces prémisses de la conception de Beöthy proviennent d'une philosophie de l'histoire qui repose sur la doctrine chrétienne explicite. En même temps, cette conception débouche nécessairement sur la légitimation de l'ordre existant. D'autant plus que cette vision accorde à l'ordre universel l'attribut d'évoluer de lui-même vers plus d'harmonie. Or, l'individu, en y intervenant, ne fait que perturber cette marche de l'ordre universel qui s'appuie sur la concorde générale. La défaite infligée au héros exprime, de ce fait, la juste punition des actes qui mettent en danger l'ordre représenté par le pouvoir en place. Socrate lui-même, dans cette perspective, est déclaré coupable.⁹ À juste titre donc, Péterfy allait-il lui objecter que, selon la vision de Beöthy, "L'individu, comme une abstraction forte de son autonomie, projette sa balle dans la direction de l'universel, cette autre abstraction plus large que lui, mais la balle lui est renvoyée et transperce son cœur. Voici la faute, voici son châtement".¹⁰

Beöthy défenseur de l'ordre, porte-parole de l'idéologie d'une élite conservatrice, prêt à concevoir le progrès, dans le sillage de Spencer, sous la forme d'une évolution lente, quasi-organique ?¹¹ Oui, sans doute. Cela n'empêche pas que l'écho de ses thèses atteste que chacun des partenaires du débat en saisissait la portée et livrait à ce sujet le meilleur de sa pensée. La dimension historique de leur investigation est là pour l'indiquer. En effet, ces textes n'ont pas pour objet d'étudier la seule tragédie de l'Antiquité. Par contre, ils envisagent toute l'évolution du genre sous le signe d'une continuité qui va d'Eschyle à Shakespeare et de Sophocle à Schiller ou Byron. Il est à noter ici que les deux chef-d'œuvres que la littérature hongroise a donné dans ce genre au cours du XIX^{ème} siècle – *Bánk Bán* de József Katona (1825) et *La tragédie de l'homme* de Imre Madách (1861, ce dernier plutôt poème dramatique dans la lignée du *Faust* de Goethe) – devaient naturellement trouver leur place dans ces analyses. Sans nous attarder sur ce sujet, observons toutefois que chacune de ces deux pièces de théâtre a certainement dynamisé la réflexion critique hongroise. Cela d'autant plus que toutes les deux, d'une facture

⁸ Beöthy, *op. cit.*, 5-6.

⁹ Németh, *op. cit.*, 92-93.

¹⁰ Péterfy, *A tragikum. Op. cit.*, 14.

¹¹ cf. Németh, *op. cit.*, 95.

romantique, touchent à des questions ayant trait à la philosophie de l'histoire, quoique la première mette en scène, dans un décor médiéval, des intrigues de cour finissant par un régicide et que la seconde nous invite à parcourir, dans des tableaux successifs, l'histoire du genre humain depuis la Création du monde jusqu'aux visions sombres d'un avenir potentiel.

Comme la plupart des arguments invoqués par nos auteurs se revendiquent de la philosophie et de l'esthétique allemandes du XIX^{ème} siècle, il est tout naturel qu'ils se fassent souvent l'écho des réponses apportées par Winckelmann, Goethe, Vischer ou Hegel. Leur interprétation du tragique reste de la sorte circonscrite par une certaine vision dialectique du progrès historique. Toutefois, des différences notables marquent leur conception de la grandeur humaine et de la portée esthétique de la tragédie.

Dialectique d'un progrès mesuré, ordonné, maîtrisé chez Beöthy. Attaché, à la suite de Hegel, à l'idée du déterminisme historique, sa conception ne laisse que peu de place à la révolte, à l'énergie excessive, à l'individu qui outrepassé les normes en vigueur. Le héros tragique, selon lui, porte toujours la responsabilité de ses actes, l'universel, de son côté, ayant toujours raison, au moins dans l'un des aspects décisifs.¹²

Dialectique tout autre de la grandeur et de la médiocrité chez Rákosi. Autant par son aspiration vers l'absolu que par sa chute, le héros tragique enseigne au commun des mortels l'idée si nécessaire et si bienséante du juste-milieu. Le tragique de l'homme d'exception met en évidence cette ambiguïté de la loi d'être à la fois nécessaire et insuffisante. L'ordre existant doit perpétuellement être soumis à des réformes, mais jamais aboli.¹³ Entre grandeur et médiocrité, rupture et continuité, le constat de Rákosi est sans illusion : si la préférence du monde va à l'ordre et à la stabilité chère aux médiocres, son admiration à lui s'adresse sans conteste à ceux qui trouvent ce monde trop étroit et s'insurgent contre lui. En ce sens Rákosi s'approche de Nietzsche, quoique par ses options il légitime finalement l'ordre de "conciliation" des "modérés".

S'ils raisonnent également en termes dialectiques, Péterfy est le plus dynamique et le plus nuancé. L'invocation de la notion de milieu dans l'évolution du héros tragique suggère l'influence de Taine. Péterfy s'en sert pour mettre en place une construction où le héros se trouve inscrit dans un espace d'interaction qui provoque, détermine et finalement défait sa volonté. Le héros tragique évolue dans une situation résultant de la conjonction des forces qui gouvernent le monde. Ce sont elles qui éclipsent la force pourtant considérable du héros, si bien que sa chute n'est point redevable à quelque faute que ce soit. Quoique ses pairs aient insisté aussi sur les données esthétiques de la tragédie, c'est le mérite de Péterfy de déplacer le centre du débat sur la nature éminemment esthétique du personnage tragique. Parlant à ce propos de signification symbolique, il a en vue l'acception que Goethe avait donnée à ce terme. C'est en dépassant le cercle des intérêts individuels que le héros tragique

¹² Cf. Beöthy, *op. cit.*, 408.

¹³ Cf. Németh, *op. cit.*, 99.

accède à une stature universelle. La *catharsis*, la compassion et la pitié que réveille en nous le spectacle du héros déchu, va à l'encontre de l'égoïsme qui nous est commun à tous. La mort du héros n'annonce point le triomphe de la justice, puisque telle n'est pas la configuration de l'univers. Il n'y a que l'émotion esthétique transmise par la tragédie qui ait le pouvoir de créer en nous et pour nous l'harmonie définitivement absente du monde.

Saint ou conquérant, révolté ou criminel, bref, ange du Bien ou démon du Mal : le héros de la tragédie semble s'incorporer à toutes les hypostases de la grandeur. Malgré la différence du jugement qu'ils portent sur celle-ci, nos trois auteurs sont tous d'accord que la tragédie implique le conflit qui oppose au monde l'homme d'exception et que seule la chute de celui-ci peut mettre fin à ce conflit. C'est la raison pour laquelle dans leurs considérations la réflexion concernant *le tragique* prévaut sur l'analyse du genre proprement dit, tel qu'Aristote l'avait décrit dans sa *Poétique*. Dans cette perspective, qui établit par ailleurs une continuité sans faille entre l'Antiquité et les temps modernes, la stature imposante du héros importe davantage que les différences de caractère, pourtant non négligeables, entre Oreste et Richard III, Prométhée et Galilée, Antigone et Jeanne d'Arc.

On observe également, dans ces interprétations du tragique, l'association de la grandeur et du sublime dans une relation quasi-identique de cause à effet : grandeur signifie sublime, tout comme inversement, partout où le sublime apparaît, la grandeur suit de près. Par cette direction de leur pensée, nos auteurs ne font que suivre la mutation accomplie par l'esthétique du XIX^{ème} siècle dans l'acception du sublime qui, longtemps synonyme du beau, arrive à s'assimiler à la signification de la terreur.¹⁴

"L'homme éternel dans son éternel tragédie" – dira Beöthy à propos de *La tragédie de l'homme* de Madách. Nous sommes donc témoins, dans l'espace délimité de la sorte, d'un double mouvement centripète et centrifuge : d'un côté tout converge vers la tragédie, l'homme est voué depuis toujours à une existence tragique par définition, d'un autre côté, grâce à un mouvement inverse de dispersion, les frontières du tragique se dilatent à ce point, qu'elles deviennent extrêmement floues et que toute définition rigoureuse échoue. Beöthy cite encore Hegel : "Les grands hommes ont le devoir d'être coupables". Mais une fois l'interdépendance entre "grandeur" et "tragédie" posée en ces termes, la réflexion se confronte nécessairement au problème de l'ordre : celui de l'Univers, celui de la Cité, et, aussitôt, les conceptions divergent. Seules, restent les deux alternatives suivantes : soit la punition méritée de la grandeur (Beöthy), soit la "dépolitisation" ou la "désactualisation" de la souffrance dans une perspective esthétisante (Péterfy).

¹⁴ Dès la fin du XVIII^{ème} siècle, en fait, une mutation importante s'impose concernant le sublime. Si le beau et le sublime représentaient encore, aux yeux d'un Helvétius, des degrés d'intensité, Burke en arrive bientôt à opposer l'un et l'autre, puisqu'il considère comme source du sublime "tout ce qui est propre, de quelque façon que ce soit, à exciter des idées de douleur et de danger, je veux dire, tout ce qui est de quelque manière que ce soit, terrible et épouvantable". V. Becq, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*. Éd. Albin Michel, Paris 1984, 739.

Ce fut exactement le point de départ des réflexions de Nietzsche qui pensait, sous l'influence de Burckhardt, que les Grecs s'étaient déjà confrontés à l'alternative : soit discipliner les instincts à l'intérieur de la Cité, soit donner un sens vrai à la vie par l'intermédiaire de l'art. Dans *La naissance de la tragédie* Nietzsche accomplit une triple rupture : rejet de la dialectique, rejet du christianisme, rejet d'une certaine acceptation de la morale. L'exégèse qui en résulte, se propose donc : 1. De sortir de la pensée ligotée par les présupposés d'une lutte des contraires, et à sa suite, d'une certaine vision de l'histoire et du progrès. 2. D'abandonner l'idée de supériorité de la culture chrétienne et, *ipso facto*, l'idée de la *catharsis* et de toute souffrance salvatrice. 3. de refuser les distinctions courantes du Bien et du Mal et absoudre, de la sorte, l'homme d'exception des conséquences d'un débat moral.¹⁵

Son retour aux Grecs et la recherche entreprise sur l'origine de la tragédie dans le climat d'une culture toute imbibée encore de mythe trouveront donc toute leur signification en tant que mise en œuvre de ces ruptures.¹⁶

Cependant le travail accompli par Nietzsche est loin d'être un travail d'archéologue. Celui qui, parlant de la Renaissance italienne disait : "Meine Frage ist ihre Frage" et pensait que "la Renaissance italienne cachait en elle déjà toutes les forces de la civilisation moderne"¹⁷, était parfaitement conscient que son investigation regardait non pas l'idée que les Grecs se faisaient de la grandeur, mais l'idée que nous nous en faisons nous, modernes.

Et si, pour les Grecs, l'éloge le plus grand qu'il leur adresse, c'est d'avoir créé une culture qui, plus qu'elle ne facilite, exige presque la sélection du génie¹⁸, pour les temps modernes l'exemple grec lui aura servi comme un avertissement. En effet, si les Grecs n'ont pas su éviter la décadence, la faute en revient en égale mesure à la démocratie et à Socrate, c'est-à-dire à la philosophie. Face à elles, contre elles, Nietzsche lance par la suite l'idéal de l'homme supérieur. Seulement, ironie de l'histoire, ce qu'il pensait être une exploration de l'avenir, un projet du futur, s'avéra n'être, en fait, qu'une théorie de l'Europe moderne depuis la Renaissance jusqu'au XX^{ème} siècle.¹⁹

¹⁵ V. pour plus de détails le livre de Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*. PUF, Paris 1988, en particulier le premier chapitre sur "Le tragique".

¹⁶ Dans son "Essai d'autocritique" il dira lui-même de *La Naissance de la tragédie* que dans ses pages "ce qui parvient à se dire et à se formuler, c'est (...) une philosophie qui ose placer (ou déplacer) la morale elle-même dans le monde des phénomènes, (...) parmi les "illusions", entendues comme apparence, mirage, erreur, interprétation, maquillage, art...". De cette tendance *anti-morale*, ajoute-t-il, témoigne encore, dans son livre de jeunesse, "le silence prudent et hostile à l'égard du christianisme" qu'il n'hésite plus de qualifier directement, dans les lignes suivantes de l'*Essai* comme "rigoureusement contraire à l'interprétation et à la justification purement esthétiques du monde enseignées dans (*la Naissance...*)". V. *La Naissance de la tragédie*. Texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Gallimard, Paris 1977, 16-17.

¹⁷ V. Andler, Charles, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée*. T. I. Gallimard, Paris 1958, 225 p.

¹⁸ À la suite de Burckhardt, précise Andler, Nietzsche croyait que la culture grecque illustre "une grande doctrine métaphysique : à savoir, que l'ordre moral qui règne dans l'univers est orienté uniquement vers la sélection du génie". Andler, *op. cit.*, 216.

¹⁹ Dans l'un des derniers chapitres de *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche se montrait encore confiant quant à un avenir possible de la tragédie, tout en indiquant la condition préalable : "Il faut que les images du mythe soient les esprits démoniaques, les gardiens invisibles mais partout présents sous la protection

"L'émotion ne vient pas du seul retournement de la destinée : la finitude, la fragilité, la mort ne sont pas tragiques en elles-mêmes. Lois de la nature, nous en avons conscience, chaque instant nous en parle et nous nous y résignons, nous devons nous y résigner. Ce sont choses communes, parfois même des bienfaits, ce sont des conséquences de la vie. Elles n'acquièrent de la force tragique qu'une fois opposées à ce qui est grand, valeureux, imposant : seul la mort de ces derniers est tragique" – écrivait Péterfy.²⁰ Disons-nous donc que sa mort fut tragique ? Tel qu'il concevait cette notion, certainement pas. Mais si nous nous arrêtons sur cette conclusion qui nous ramène au seuil du XX^{ème} siècle, l'interrogation du tragique reste ouverte, puisque le siècle n'a eu de cesse de la poursuivre sans que le débat soit clos à ce jour.

desquels grandit la jeune âme et dont les signes qu'ils dispensent donnent son sens à la vie de l'homme et à ses luttes". Quoique enseveli par la civilisation moderne, poursuit-il, le retour à un tel état de choses n'est pas impossible, puisque "tous nos espoirs tendent à découvrir, cachée sous les oscillations inquiètes de notre civilisation et sous les convulsions de notre culture, une force primordiale, souveraine et probablement saine". Au contraire, dans le bilan qu'il dresse de ce livre dans son *Essai*, il se fait ce reproche "d'avoir en somme gâché le grandiose problème grec, tel qu'il s'était ouvert à moi, en le mêlant aux dernières affaires de la modernité". V. *La Naissance*, *op. cit.*, 133, 135, 18.

²⁰ Péterfy, *op. cit.*, 18.



Les mémoires : à la croisée des genres et des cultures
La poésie de l'incertain chez Chateaubriand

François René de Chateaubriand est souvent critiqué pour avoir brossé un tableau superficiel, inauthentique, des pays où il s'était rendu, des civilisations dont il avait fait la connaissance. De plus, on lui reproche d'avoir manqué d'expériences réelles, ainsi que d'avoir plagié les ouvrages des autres.¹ Je n'ai pas l'intention de discuter cette opinion, bien fondée d'ailleurs dans certains cas. La présente étude se propose plutôt d'envisager le rapport de Chateaubriand avec la culture ou les cultures, tel qu'il se présente dans les *Mémoires d'outre-tombe*, chef-d'œuvre de l'auteur, et que je considère comme un texte littéraire proprement dit, témoignant en premier lieu d'un caractère poétique. Tandis que le récit de voyage dont on peut revendiquer à juste titre la véracité est un type de texte portant essentiellement sur l'autre, l'univers des *Mémoires d'outre-tombe* porte, lui, fondamentalement sur le Moi, et comme tel, il offre des interprétations de la notion de vérité fortement différentes de celles des textes non-littéraires. Les mémoires chateaubriandesques représentent un genre particulièrement complexe, dont la relation avec le monde extratextuel s'interprète de manières multiples. En traitant les *Mémoires* comme un texte littéraire, je ne lui attribue pas une image vraie ou falsifiée de la réalité, mais j'essaie de démontrer comment il évoque le rapport de l'auteur avec sa propre culture et avec celle des autres nations, et ceci en tant que question avant tout poétique. Dans mon analyse, je survolerai donc les points suivants :

1. l'aspect du discours : les mémoires, genre par excellence de l'incertain ;
2. l'influence de l'incertitude du discours sur l'histoire : le parallèle, le recommencement et la transition, catégories principales de l'énonciation et de l'énoncé ;
3. l'importance des trois notions ci-dessus dans la conception de la culture de Chateaubriand ;
4. le paysage en tant que métaphore de la culture ;
5. l'écriture, dépositaire unique mais douteuse de l'universalité.

1. L'aspect du discours : les mémoires chateaubriandesques, genre par excellence de l'incertain

Dans la pratique de Chateaubriand les mémoires deviennent le genre proprement dit de l'incertain, et cette incertitude se manifeste à chaque plan du texte narratif, au plan du discours ainsi qu'au plan de l'histoire racontée, dans toutes les réflexions, tous les sentiments entourant cette histoire. L'incertitude, c'est-à-dire le manque d'univocité, dans la relation entre le discours et l'histoire racontée, avant

¹ Voir par exemple parmi les critiques les plus récentes Johan Gezels : *La littérature de voyage : entre stéréotypes et révélation*. Discours prononcé à la conférence sur le Dialogue entre les Civilisations, le 8 mai 2001, [www. medea.be/fr/syn-5.htm](http://www.medea.be/fr/syn-5.htm)

tout sous un aspect spatio-temporel. Même si dans l'architecture du texte la linéarité de l'histoire prédomine, le temps et l'espace du discours se différencient, de manières multiples et considérables, des localisations spatio-temporelles de l'histoire, et les divers segments réécrits à plusieurs reprises suscitent l'impression du caractère inachevé et infini de l'écriture même.

Mais le sujet, le narrateur – qui est le même dans ce cas-là que le personnage-agent de l'histoire – ne possède pas d'identité exacte, l'incertitude devenant ainsi une caractéristique éminente de la source de la narration. Le Moi des *Mémoires d'outre-tombe* cherche des modèles divers à travers lesquels il essaye de saisir et d'éterniser sa propre identité. La quête assidue du Moi est la cause principale du caractère incertain, transitoire et polyvalent du genre des *Mémoires*, elle explique pourquoi le texte devient un vrai palimpseste, amas d'écrits superposés d'un sujet parlant se multipliant incessamment dans ses propres idéaux. Mais le Moi étant en une relation ambiguë avec lui-même maintient nécessairement des liens non moins ambigus avec les autres, avec la société, avec la culture, avec le monde. "...il y a toujours un temps où nous ne possédions rien de ce que nous possédons, un temps où nous n'avons rien de ce que nous eûmes. L'homme n'a pas une seule et même vie ; il en a plusieurs mises bout à bout, et c'est sa misère."²

Le modèle emblématique que le personnage des *Mémoires* se choisit est le voyageur dans la figure duquel se manifeste d'une part la destinée du Moi-agent, mais qui devient d'autre part la métaphore du Moi-narrateur : le voyageur qui se déplace sans trêve en découvrant, en contemplant et en interrogeant d'une façon infatigable le monde extérieur, ainsi que son propre univers intérieur. Les divers voyages se superposent de la même manière que les différentes couches de texte, en se couvrant les uns les autres.³ Comme le remarque Jean-Claude Berchet, toute l'identité littéraire de Chateaubriand se cristallisait autour du personnage du voyageur, il était *homo viator* pour qui vivre et écrire équivalait à voyager.⁴ À côté de la figure symbolique du voyageur, de nombreux personnages concrets sont évoqués dans l'œuvre comme modèles pour le Moi étant à la recherche de lui-même : Napoléon, Byron, quelques grands voyageurs comme Christophe Colomb, Vasco de Gama ; ainsi que de nombreux héros antiques et bibliques. Selon Jean-Christophe Cavallin, les trois modèles principaux du Moi des *Mémoires* sont Moïse, Noé, Énée.⁵ Les trois représentent une époque de transition entre le passé et l'avenir, ayant pour mission de sauver l'humanité au moment désastreux de cette transition. Cavallin remarque encore que la fonction de chercher des idéaux, c'est-à-dire des

² MOT, volume I, 103.

³ "Ma mémoire oppose sans cesse mes voyages à mes voyages, montagnes à montagnes, fleuves à fleuves, forêts à forêts, et ma vie détruit ma vie. Même chose m'arrive à l'égard des sociétés et des hommes." MOT volume II., 585.

⁴ Selon Berchet, l'incarnation la plus évidente du voyageur chez Chateaubriand est le "Juif errant". "À sa manière, le personnage du Juif errant implique une esthétique. Dès lors, ce "journaliste" contemporain de toutes les époques, ce citoyen polyglotte de tous les pays, ce familier de toutes les annales comme de toutes les bibliothèques, ne pourrait-il pas nous apparaître, en définitive, comme le type même du mémorialiste, ou du moins le modèle idéal de celui que Chateaubriand cherche à définir dans la Préface testamentaire ?" Jean-Claude Berchet : *Le "Juif errant" des Mémoires d'outre-tombe*. in : *Revue des Sciences Humaines*, janvier-mars 1997, 149.

⁵ Jean-Christophe Cavallin : *Chateaubriand mythographe. Autobiographie et injonction du mythe dans les Mémoires d'outre-tombe*. in : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, novembre-décembre 1998, PUF.

références grandioses, est de rendre universel et mythique ce qui n'a été que personnel et accidentel.⁶

2. L'influence de l'incertitude du discours sur l'histoire : le parallèle, le recommencement et la transition, catégories principales de l'énonciation et de l'énoncé

Le manque de l'identité précise du Moi-narrateur n'est pas seulement significatif d'un point de vue poétique, mais il exerce une influence considérable sur l'objet de la narration, sur l'histoire. À l'aide de trois notions-clés, j'essaie de saisir l'essentiel des caractéristiques poétiques et thématiques des *Mémoires* ; ce sont le parallèle, le recommencement et la transition. Comme nous venons de le voir, le sujet d'énonciation ainsi que l'agent de l'histoire racontée se cherchent des références pour trouver en celles-ci leur propre identité. Créer des modèles suppose, en effet, de créer des parallèles, des analogies, dont l'abondance est frappante dans les *Mémoires d'outre-tombe*. "Des millions d'événements s'accomplissent à la fois", constate le narrateur des *Mémoires*, et cette remarque, en dehors de se référer à la simultanéité des choses, désigne également l'intention de découvrir des correspondances plus profondes, derrière cette simultanéité apparemment arbitraire.⁷ Les parallèles constituent des relations métaphoriques, des figures à la fois de rhétorique et d'existence, comme le dit Jean-Pierre Richard,⁸ que le sujet d'énonciation crée entre les choses du monde et soi-même en cherchant la certitude dans l'incertain. Comme l'observe Madeleine Dobie : le parallèle exprime à la fois l'idée de la dissémination et de la consolidation des identités personnelles et nationales.⁹

Le concept du parallèle se rattache à celui du recommencement. Le recommencement exprime dans le texte chateaubrianesque la volonté du stable et de l'immuable, la suggestion d'une idéalité atemporelle, la nécessité d'arracher les valeurs éternelles à l'abolition du temps. Voilà la raison pour laquelle tout ce qui constitue une valeur apparaît dans les *Mémoires* sous forme de parallèle ou de recommencement, dépassant la contrainte de l'espace et du temps, s'éternisant dans l'univers autonome de l'écriture.¹⁰ Pour Chateaubriand le recommencement, dont une

⁶ "Chateaubriand compile des anciens et en compose, par innutrition, le visage du héros de son épopée. L'écriture de sa propre vie est avant tout une relecture de grandes vies héroïques", *ibid.*, 1098.

⁷ À propos de cette intention de créer des correspondances, Denis Hollier écrit : "Pourtant, par la manière dont il thématise et mobilisera ce que, pour parler comme Blanchot, on pourrait appeler le rapport sans rapport de cet "à la fois", Chateaubriand arrivera à faire naître, en quelque sorte en creux, entre ces événements qui s'ignorent, entre ces événements qui ne dialoguent pas, quelque chose comme un champ de force, un espace de tensions." Denis Hollier : *Incognito*. In : *Revue des Sciences Humaines*, juillet-septembre 1997, n° 247 ; 26.

⁸ Voir Jean-Pierre Richard : *Paysage de Chateaubriand*, 1967, Paris, Éd. du Seuil, chapitre VII.

⁹ Madeleine Dobie : *La rhétorique du rapprochement dans l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*. in : *Revue des Sciences Humaines*, juillet-septembre 1997, n° 247.

¹⁰ "Maintes fois, en voyant le soleil se coucher dans les forêts de l'Amérique, je me suis rappelé les bois de Combourg : mes souvenirs se font écho." *MOT* volume I, 61. Nous remarquons ici que Jean-Pierre Richard souligne, lui aussi, le rapport entre parallèle et recommencement, tout en estimant que les différences entre eux sont quand même plus importantes que les ressemblances ; et conformément à la conception de son livre entier, il met l'accent sur le romantisme de la pensée chateaubrianesque, en exagérant selon nous l'idée de la perte et de l'anéantissement des valeurs et en négligeant la tendance contraire portant sur leur conservation. Il dit : "Or cette figure du rapprochement semble bien se fonder encore sur le mécanisme de l'écho. Elle consiste à poser des ressemblances entre deux ou plusieurs termes

forme plus concrète est le retour aux origines, apparaît comme une expérience existentielle décisive ; le voyageur qui visite sans cesse les lieux de ses séjours anciens, le narrateur qui évoque ou anticipe¹¹ sans trêve ses souvenirs de jadis, ont pour but principal de lutter contre la disparition, même s'ils se heurtent sans cesse aux indices de la mort.¹²

Ni le concept du parallèle, ni celui du recommencement ne se comprennent entièrement sans une troisième notion clé, la transition. La transition est un phénomène historique et personnel, fondamental au plan diégétique des *Mémoires d'outre-tombe*, mais elle caractérise également le mémoire chateaubrianesque en tant que type de texte littéraire : l'œuvre représente un genre particulièrement complexe, mélange de biographie et d'autobiographie, de journal intime et de confession, d'histoire et de fiction mythique. La transition est l'expérience dramatique d'un mouvement continu et d'un état intermédiaire entre deux situations, c'est le manque du définitif pour le Moi qui vit les événements, ainsi que pour le Moi qui les enregistre. La transition entre l'ancien et le nouveau, le passé et le présent, le présent et l'avenir suscite le sentiment de la transformation et de la perte même, la pesanteur de l'incertain. Cette constellation pousse le narrateur des *Mémoires* à dire : "Je me décourage de durer".

3. La signification des notions de transition, de parallèle et de recommencement dans la conception de la culture de Chateaubriand

Pour le narrateur-voyageur des *Mémoires*, une culture apparaît avant tout comme nature, paysage qu'il rencontre, où il arrive et où il acquiert ses premières impressions sur un peuple, sur une civilisation, encore inconnus pour lui. Après ces premières impressions visuelles et émotionnelles, des impressions nouvelles peuvent être produites, déjà esthétiques et intellectuelles, par les beaux-arts d'un pays visité ; dans les *Mémoires* notamment, c'est avant tout l'architecture qui captive l'intérêt du contemplateur. Le voyageur-narrateur chateaubrianesque témoigne d'une affinité exceptionnelle pour un aspect tout particulier de l'architecture, il manifeste son penchant irrésistible pour les ruines. La raison en est que, pour lui, la quête de l'inconnu équivaut à la quête du passé ignoré, car il considère non seulement sa propre existence mais également celle des nations, des cultures, des civilisations, dans la perspective de l'écoulement du temps.¹³

La réflexion de Chateaubriand sur la variété des cultures prouve entre autres l'influence de Vico et de Montesquieu en ce qui concerne les spécificités

choisis [...] puis, à partir de cette ressemblance, à souligner la différence qui, en un autre registre du vécu, sépare les divers éléments de la série ainsi créée." J-P. Richard : *op. cit.*, 122.

¹¹ À voir l'abondance des anaphores et des cataphores grâce auxquelles le texte donne l'impression d'un infini *hic et nunc*.

¹² L'influence de la théorie de Ballanche d'une alternance cyclique entre déchéances et réhabilitations est indiscutablement présente dans les *Mémoires*, quoique la vision de Chateaubriand soit moins optimiste que celle de son confrère. Dans les *Études historiques*, en 1831, Chateaubriand se réfère à la *Scienza Nuova* de Vico et aux *Essais de palinogénésie sociale* de Ballanche. C'est d'ailleurs un moment où il révisé fondamentalement les projets de ses mémoires en leur donnant des dimensions plus élargies.

¹³ "Cette fouille va devenir le but de mes promenades ; je vais aller m'asseoir tous les jours au milieu de ces débris. À quel siècle, à quels hommes appartiennent-ils ?". (livre XXX, Chapitre 16.) *MOT II*, Vol. 297.

nationales, l'effet des conditions climatiques et de la diversité des régimes sociaux. Elle n'est pourtant pas exempte de quelques préférences. Bien qu'il connaisse plus ou moins de nombreuses cultures étrangères, le voyageur-narrateur des *Mémoires* alimente un sentiment de supériorité pour sa propre culture française, même s'il apprécie souvent son héritage culturel d'une manière critique. Pour ce qui est des cultures étrangères, il est familiarisé le plus profondément avec la culture anglo-saxonne. C'est en anglais qu'il s'exprime le mieux, et tandis que la "découverte" de l'Amérique lui permet de formuler l'idée des vertus naturelles des civilisations sauvages, conception déjà à la mode au XVIII^{ème} siècle, l'Angleterre devient le symbole de la stabilité politique, ainsi que le berceau du romantisme naissant. Mais ce sont les cultures méditerranéennes qui exercent l'influence la plus décisive sur Chateaubriand : les voyages en Grèce, en Italie, au Proche-Orient sont pour lui les découvertes les plus marquantes, et la culture suprême à laquelle il compare toutes les autres est celle de la Grèce antique. Au début, son admiration pour l'hellénisme relègue au second plan l'art romain et italien, mais lors de ses séjours successifs il découvre également la grandeur de celui-ci. En effet, la culture méditerranéenne égale pour Chateaubriand la culture antique, ou en tout cas la culture d'un passé très éloigné dont la valeur est la plus grande à ses yeux, et que les époques plus récentes ont détruite sans indulgence.¹⁴

L'une des expériences les plus particulières du voyageur-narrateur des *Mémoires* est pourtant le dépaysement, qui désigne aussi un état intermédiaire entre des cultures, état par excellence de la transition. Le dépaysement est la situation spatio-temporelle à la fois du Moi narrateur et du Moi agent ; pour ce dernier, c'est une course permanente entre des pays divers, pour le narrateur, un changement continu de perspectives selon lesquelles il fait voir les séjours du personnage à des points divers de l'espace et du temps. À la suite de ce changement de perspective, la culture même, ou plus exactement, les différentes cultures nationales et les diverses civilisations auxquelles le narrateur se rattache, d'ailleurs d'une manière fortement ambiguë, sont présentées dans un mouvement continu.¹⁵ L'état de transition suscite dans le Moi, d'une manière quasi évidente, l'impression de la disparition, et l'idée de la disparition elle-même évoque à la fois l'image désillusionnée de l'avenir et l'image idéalisée du passé.

Le désir illusoire de l'éternel et de l'immuable se prononce nécessairement dans l'état de transition qui implique l'incertitude. Alors le narrateur – et lui seul, en tant que créateur des dimensions du texte – établit à nouveau des parallèles, des

¹⁴ "Les révolutions, qui partout ont immédiatement précédé ou suivi mes pas, se sont étendues sur la Grèce, la Syrie, l'Égypte. Un nouvel Orient va-t-il se former ? Qu'en sortira-t-il ? Recevrons-nous le châtement mérité d'avoir appris l'art moderne des armes à des peuples dont l'état social est fondé sur l'esclavage et la polygamie ? Avons-nous porté la civilisation au dehors, ou avons-nous amené la barbarie dans l'intérieur de la chrétienté ? Que résultera-t-il des nouveaux intérêts, des nouvelles relations politiques, de la création des puissances qui pourront surgir dans le Levant ? Personne ne le saurait dire." Livre XVIII, chapitre 5. *MOT*, volume I., 627-628.

¹⁵ Nous n'avons pas la possibilité d'explicitier les raisons, en premier lieu politiques, de ce rattachement ambigu. Nous remarquons quand même que Chateaubriand traite d'une façon très ambivalente toutes les cultures nationales, également la sienne : il déclare par exemple la supériorité de la culture française mais cela ne l'empêche pas de critiquer la politique, l'histoire, la philosophie ou la littérature de son pays. La quête continue mais vaine des idéaux chasse le voyageur de pays en pays, de culture en culture, pour le reconduire aux endroits déjà connus, mais tout cela, le plus souvent, avec un profond sentiment de manque.

recommencements, en donnant ainsi une image spécifique, mais non forcément authentique, du monde. Telles sont les analogies spécialement chateaubrianesques entre l'Angleterre moderne et les civilisations antiques de Grèce et d'Orient (livre XXVII., chapitre 11.) ; le parallèle entre la culture de l'Europe moderne et la culture américaine contemporaine ; de même, l'analogie établie entre les cultures indienne et grecque (livre VII., chapitres 6-7-8). Comme le narrateur l'avoue lui-même, l'impression d'analogie se produit souvent dans l'esprit du contemplateur sans la moindre similitude entre les deux choses comparées : "Oxford, *sans leur ressembler*, rappelait à ma mémoire les modestes collèges de Dol [...]"¹⁶

Nous venons de le voir, les parallèles s'accompagnent souvent de recommencements, si le narrateur a l'intention de mettre en relief non pas les divergences, mais les ressemblances qui existent entre les phénomènes envisagés. Dans les *Mémoires*, en effet, le désir de saisir quelque chose d'universel qui existe en chaque culture, mais qui les dépasse aussi, est plus fort que l'ambition de manifester leur diversité.¹⁷ Le fondement de cette expérience culturelle universelle est l'Antiquité, à la grandeur de laquelle le narrateur compare tout, et à laquelle il retourne sans cesse, en l'appréciant comme une idéalité éternelle. D'un point de vue intertextuel, les principales références explicites ou implicites des *Mémoires* sont la Bible, Virgile, Homère ; suivis de Corneille, de Dante, de Racine et du Tasse ; viennent ensuite Milton, Montaigne, Plutarque, pour ne mentionner que les auteurs le plus fréquemment évoqués. Comme le constate Jean-Christophe Cavallin, dans les *Mémoires* les sources antiques cachées ont une importance toute particulière, car ces réemplois implicites des grands textes classiques ont une fonction poétique singulière. Cette fonction poétique, on l'a déjà vu, est de créer un mythe, de mythifier l'histoire ; et ceci afin que les *Mémoires* cessent d'être le récit de l'existence d'un individu pour devenir le poème de l'humanité et de la providence.¹⁸

S'ils se proposent de reproduire l'univers autonome et universel des mythes, les *Mémoires d'outre-tombe* dépassent nécessairement la limite d'une conception nationale et historique de la culture, pour donner à la notion de culture une interprétation plus générale. Cette universalité, Chateaubriand estime la retrouver d'une part dans la culture antique, d'autre part dans une culture disons classique et éternelle. Comme l'écrivain l'affirme, il n'y a, au total, que cinq ou six auteurs "qui ont suffi au besoin et à l'aliment de la pensée ; [...] tout se teint de leur couleur ; partout s'impriment leurs traces ; ils inventent des mots et des noms qui vont grossir le vocabulaire général des peuples ; [...] leurs œuvres sont les mines ou les entrailles de l'esprit humain."¹⁹

¹⁶ Livre XII, chapitre 5. *MOT*, volume I., 424 [C'est moi qui souligne ; Judit Maar].

¹⁷ "Le Canada avait son géant comme le cap des Tempêtes avait le sien. *Homère est le véritable père de toutes ces inventions* ; ce sont toujours les Cyclopes, Charybde et Scylla, ogres ou gougous." – Livre VII, chapitre 10. *MOT*, volume I, 248. [C'est moi qui souligne ; Judit Maar].

¹⁸ "Le discours des *Mémoires* passe ainsi de l'ordre individuel du récit de vie à l'ordre exemplaire de la mythologie historique, et de l'ordre de la narration biographique à celui de l'épopée symbolique des destinées générales de l'humanité." Jean-Christophe Cavallin : *op. cit.*, 1090.

¹⁹ *MOT*, volume I. 408-409. Dans l'énumération de Chateaubriand les génies et leurs disciples sont : Homère, dont les disciples sont Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Horace, Virgile ; Dante qui a inspiré toute la littérature italienne moderne, depuis Pétrarque jusqu'au Tasse ; Rabelais, dont les disciples sont Montaigne, La Fontaine, Molière ; et finalement Shakespeare, source absolue de la littérature anglaise, depuis Walter Scott jusqu'à Byron.

4. Le paysage, métaphore de la culture

Dans son rattachement à des valeurs culturelles universelles qui dépassent les frontières nationales, se manifeste l'ambition du Moi narrateur, de trouver l'éternel dans un monde de transition en mouvement continu ; mais une pareille aspiration à l'immuabilité se montre également à d'autres plans structuraux du texte, ainsi au plan des figures de poétique, par exemple dans l'utilisation des métaphores. Il est frappant, en effet, que la transition, le parallèle et le recommencement se découvrent aussi dans les descriptions de paysages des *Mémoires*, et ceci est d'autant plus significatif que pour le voyageur-narrateur la première apparition concrète d'une nouvelle culture, nous l'avons dit, est l'image de la nature. Le voyageur-contemplateur voudrait voir l'éternel dans la variété des paysages changeants, tout comme le narrateur tient à ses références culturelles constantes, celles qui ont influencé le plus profondément sa pensée. Il est caractéristique d'observer comment le personnage des *Mémoires* se familiarise petit à petit avec un paysage suscitant d'abord en lui le sentiment d'étrangeté et de transition ; cette familiarisation s'effectue toujours par le biais des analogies, par la découverte des parallèles, comme si, après avoir ressenti la différence, il était nécessaire d'approcher de l'univers intime et intérieur du Moi ce qui est étranger, ce qui est *autre*. Dans les descriptions de paysages chateaubrianesques, en effet, la possibilité de comparer un nouveau paysage au pays natal breton devient un critère de valeur : le personnage des *Mémoires* juge un paysage d'une manière positive dès que celui-ci révèle pour lui des similitudes avec le pays de son enfance.²⁰ Et comme la composition entière des *Mémoires d'outre-tombe* est fondée sur les parallèles et sur les recommencements, ces mêmes éléments de la composition globale réapparaissent dans les descriptions de paysages et se répètent tout au long de l'œuvre. La flore de Bretagne évoque celle des pays italiens et grecs ; le souvenir du paysage américain fait penser au paysage italien à visiter plus tard. L'ultime accomplissement de la métaphore de l'espace est celle où le paysage disparaît quasiment, pour que ce ne soit que l'idée qui subsiste. "L'azur du lac vacillait derrière les feuillages ; à l'horizon du midi s'amoncelaient les sommets de l'Alpe des Grisons ; une brise passant et se retirant à travers les saules s'accordait avec l'aller et le venir de la vague : nous ne voyions personne ; nous ne savions où nous étions."²¹ Le sentiment, la réflexion exprimés par le paysage, l'impression de l'éternité suggérée par les spectacles divers de la nature, tout cela n'est que le résultat de l'action créatrice du narrateur ; si ce geste créateur n'existe pas, le paysage cesse d'exister également : "J'éteindrai la lampe, et Lugano rentrera dans la nuit."²²

5. L'écriture, porteuse unique mais douteuse de l'universalité

Dans quelle mesure est-il illusoire, l'effort du voyageur-narrateur de découvrir des valeurs éternelles franchissant les limites des cultures, une beauté dépassant les frontières d'un paysage concret ? Car, il est clair que l'universalité,

²⁰ "Je vais bientôt quitter Rome, et j'espère y revenir. Je l'aime de nouveau passionnément, cette Rome si triste et si belle. [...] il n'y a pas de petit chemin entre deux haies que je ne connaisse mieux que les sentiers de Combourg." Livre XXXI, chapitre 13, MOT, volume II., 363.

²¹ MOT, volume II., 597.

²² MOT, Livre II. chapitre 17. volume II., 594.

l'immuabilité ne sont possibles que dans la perspective du narrateur, c'est-à-dire dans l'écriture, dans le monde virtuel du texte. Mais est-ce vraiment possible ? Dans les descriptions de paysages des *Mémoires*, l'un des leitmotifs principaux est la mer, métaphore qui réapparaît constamment avec le même sens : elle désigne l'écriture. L'espace qui rattache des continents et des univers les uns aux autres, cet espace est lui même le texte, l'œuvre écrite. "Lorsque je restais chez moi, j'avais pour spectacle la mer ; de la table où j'étais assis, je contemplais cette mer qui m'a vu naître, et qui baigne les côtes de la Grande-Bretagne, où j'ai subi un si long exil : mes regards parcouraient les vagues qui me portèrent en Amérique, me rejetèrent en Europe et me reportèrent aux rivages de l'Afrique et de l'Asie. Salut, ô mer, mon berceau et mon image." (Livre I, chapitre 6.)²³ L'infini de la mer évoque celui de l'écriture, l'océan sans bornes fait penser à la composition jamais achevée des *Mémoires* ; le point de vue du voyageur maritime coïncide avec celui du narrateur-contemplateur. Et comme c'est la mer qui relie les continents et les pays, c'est l'écriture qui établit des relations, à travers les analogies, les recommencements, entre les différentes cultures, époques et paysages.

Quelques passages des *Mémoires* suggèrent pourtant que cette universalité éternelle tant recherchée n'est pas possible, même dans l'écriture. La mer, justement parce qu'elle relie des univers, n'est identique à aucun ; elle est donc l'espace par excellence de la transition, de la pure négativité. "[...] Ce chemin de l'océan, le long duquel on n'aperçoit ni arbre, ni villages, ni villes, ni tours, ni clochers, ni tombeaux ; [...] cette route sans colonnes, sans pierres militaires, qui n'a pour bornes que les vagues, pour relais que les vents, pour flambeaux que les astres."²⁴

Naturellement, ce sens négatif de la métaphore de la mer n'est pas exclusif dans les *Mémoires* ; pourtant, il rend relative toute affirmation concernant les possibilités de l'écriture, et de cette manière, il renforce encore la poétique de l'incertain.

²³ MOT, volume I, 40.

²⁴ MOT, volume I, Livre VI, chapitre 2, 201.

Miklós MAGYAR
Université des Sciences Économiques de Budapest

Régionaliste ou universel ? Le roman rustique. Exemple de Ramuz.

Au cours d'une histoire de plusieurs siècles, le roman paysan a tenté de faire renaître le Paradis perdu. Un Eden situé soit dans le temps présent, comme une idylle, soit dans l'avenir, quand le caractère artificiel du genre pastoral est évident ; soit encore dans le passé, où ce genre se présente comme l'opposé de la ville qui a perdu son humanité.

On pourrait remonter au Déluge pour retrouver les premières traces de ce genre littéraire qu'est l'idylle.

La prose, et encore moins la poésie, n'a pas attendu les Préromantiques pour vanter la beauté de la vie champêtre. Les lieux communs figurant déjà chez Virgile et Horace ont été maintes fois repris par les auteurs classiques. Ils expriment la joie du citadin ému par la tranquillité, le silence, le cours des saisons, tandis que le paysan est présenté comme un homme paisible et travailleur, un exemple moral. La description du Préromantisme est plus libre, plus individuelle, moins conventionnelle. L'éloge de la vie bucolique s'accompagne presque toujours de l'idéalisation de la vie champêtre qui va de pair avec la révolte contre la vie citadine.

Ceux qui pouvaient travailler la terre, héritée de leurs ancêtres, figuraient déjà chez Horace comme des hommes heureux. Ces hommes heureux étaient simples et vertueux. L'exclamation virgilienne "*O fortunatos agricolas !*" ne perd rien de son actualité au XVIII^e siècle où elle s'accompagne même d'une émotion plus grande encore. Thomson parle des paysans anglais comme s'ils étaient tous des hommes heureux. Kleist et Gessner font de même. Rousseau, lui, connaît trop bien les paysans pour les idéaliser, et il estime qu'ils ne peuvent être heureux que s'ils parviennent à se libérer des entraves institutionnelles.

En 1770, les *Idylles* de Gessner sont bien accueillies par le public. Les écrivains découvrent et font découvrir le mariage de la vertu et de la nature.

La période de 1789 à 1930 n'est pas favorable au roman idyllique. La Monarchie de Juillet donne brusquement un nouveau visage à la société : l'intérêt se détourne de l'élite vers les masses. Le caractère artificiel de l'idylle finit par révéler la fausseté de son visage, et dans les années précédant 1848, l'attention des écrivains de toute l'Europe se porte sur la littérature populaire. On cherche alors à savoir qui est vraiment le paysan.

George Sand et Honoré de Balzac, de manière différente il est vrai, orientent le roman rustique vers les problèmes politiques et sociaux. Au XIX^e siècle, la littérature semble se scinder en deux groupes opposés d'écrivains, tournés soit vers le passé, soit vers l'avenir, autrement dit ceux qui dépeignent la vie pastorale d'une part, et ses détracteurs de l'autre. George Sand avait déjà traité de manière exhaustive les questions auxquelles tout écrivain se trouve tôt ou tard confronté : faut-il s'orienter vers le style rustique idyllique ou vers la peinture sociale ? Comment sensibiliser les lecteurs au mutisme des paysans, comment résoudre la contradiction, entre la sympathie encline à l'idéalisation, et le réalisme dépourvu de toute poésie ? Comment éviter le conflit entre l'auteur et son personnage, comment éliminer du roman les contradictions entre le français littéraire et la spécificité du folklore d'une part, et l'universalité du drame d'autre part ? Ramuz rencontrera les mêmes problèmes, et s'interrogera sur le secret de cette réussite.

Sans déroger au style idyllique, George Sand tente de le marier au réalisme. Elle doit son succès non pas à ses romans sociaux, mais à leur caractère psychologique. Puis le régionalisme gagne du terrain, ce qu'explique aisément la politique mise en œuvre par le Second Empire. En interdisant officiellement le "roman feuilleton" et en favorisant parallèlement la collecte de poèmes folkloriques, il éloigne la littérature de la politique, tout en la poussant vers le populaire. C'est ainsi qu'entre 1855 et 1869 sont édités des recueils de poèmes populaires de Bretagne, du Poitou, de Normandie etc. Vers 1860, la littérature rustique est caractérisée par les thèmes régionaux et le ton lyrique. Au début, Fabre, disciple de Balzac, ressuscite les pastorales traditionnelles. Mais ce genre sera de courte durée et disparaîtra en 1867, précisément l'année où Zola publie *La Terre*. Les désordres socio-économiques qui menacent gravement l'agriculture empêchent ce genre littéraire, ressuscité quelques années auparavant, de perdurer. La terre ne rapporte plus assez pour que le paysan puisse oublier son labeur épuisant et lourd de sacrifices. La concurrence étrangère fait baisser le prix des céréales ; la vigne est détruite par le phylloxéra. Le chemin de fer et la proximité des villes éveillent chez le paysan le désir du confort et l'aspiration à une vie meilleure. Le paysan jure que ses enfants ne seront plus esclaves de la terre, les filles vont vivre en ville, les garçons sont envoyés à l'école pour devenir des citoyens, commerçants ou artisans. Le développement industriel menace de ruiner les petits producteurs et engloutit leurs terres. Tout cela menace d'asphyxier la vie villageoise. La disparition du genre pastoral ouvre la voie à un nouveau genre littéraire, le roman rustique documenté. Avant la parution de *La Terre* de Zola, les écrivains se contentent d'une représentation superficielle des paysans, qui ne figurent jamais au premier plan. Pendant tout le Second Empire, aucun roman à tendance sociale ne voit le jour. La situation reste la même pendant les quinze premières années de la III^e République. À la suite du Congrès International de 1862 à Londres, les idées de Marx trouvent un écho parmi les ouvriers, mais les paysans, en retard du fait de leur inorganisation, ne sont pas sensibles aux idées révolutionnaires. L'agriculture prend un nouvel élan après la crise, mais malgré l'organisation de la production et le progrès des

techniques agricoles, les paysans ne sont pas heureux. Ils se sentent esclaves des instruments modernes. Le roman rustique ne peut qu'enregistrer leur silence.

Au lieu de moderniser leur équipement, les paysans achètent des terres. Cette avidité de nouveaux biens deviendra l'un des thèmes principaux de tous les écrivains. La parution de *La Terre* de Zola reste une date importante dans l'évolution du roman rustique. Elle représente en effet la naissance de l'œuvre-étalon.

Zola a préparé le terrain pour les essais économiques et sociaux d'écrivains tels que Le Roy, Balzac et Guillaumin.

Le Roy a fui la monotonie de la vie citadine pour aller vivre dans un village. Il continue la tradition morale de Jean-Jacques Rousseau et le romantisme de George Sand. Chez elle aussi, les voies du cœur restent plus fortes que celles de la raison, ce qui fait d'elle un précurseur de Ramuz. Son intérêt pour les questions sociales confine à la sociologie. Ses descriptions orientent le roman social vers une grande fresque de la société paysanne. Mais ce qui la situe également au-dessus de ses contemporains, c'est qu'au-delà d'une description des paysans, elle s'interroge aussi sur les moyens de les aider.

Dans les premières années du XIX^e siècle, un nouvel élément s'ajoute au roman rustique : la description de la condition paysanne comparée à celle des artisans et des fonctionnaires.

Charles-Louis Philippe et Emile Guillaumin décrivent la vie quotidienne des villageois avec tant de simplicité et de sympathie, que le lecteur sent vraiment la vérité et la sincérité de la destinée humaine dépouillée de toute fioriture.

René Bazin ajoute à ces descriptions la compréhension et la pitié à l'égard des paysans, que l'industrialisation accule à la misère. On sent ici un changement de ton dans le roman rustique. Les sentiments de révolte de Le Roy et de Guillaumin sont d'une tiède compassion par rapport à l'œuvre de René Bazin, dont les romans parus entre 1900 et 1908, bien qu'ils ne soient pas des cas d'école, sont caractérisés par cette nouvelle tonalité. L'année 1907 est un autre stade important dans l'évolution du roman rustique. Perochon achève l'édition de *Creux de Maisons*, Jules Renard publie *Ragotte*. Le roman documenté passe alors de mode. En même temps, tandis que Jules Renard modifie la structure du roman rustique et lui prête une mentalité pittoresque, Perochon obtient le prix Goncourt en 1920 pour son roman *Néne*, dans lequel il ressuscite l'intérêt de l'action. L'actualité sociale de ce roman, avec la description artistique de la vie villageoise, rend au roman rustique son but presque oublié : la représentation authentique du destin humain.

Inspiré de la Grande Guerre, le roman rustique connaît une évolution fulgurante. Après la guerre, malgré la situation favorable de l'agriculture, la vie paysanne est encore plus difficile qu'auparavant.

Il n'est pas question de la disparition de la terre ou de l'agriculture, puisque le paysan est plus que jamais attaché à la terre. Celle-ci n'est plus morcelée, le paysan rachète les parcelles de ses frères et sœurs installés en ville, mais il apprend à compter. Il ne produit plus que ce qui est rentable. Seul l'argent a de la valeur à ses yeux, ce qui est particulièrement flagrant en Suisse. Ce n'est pas par hasard que l'argent prend une telle valeur dans la représentation des paysans chez Ramuz. Désormais, le paysan devient un commerçant. Ce changement de mentalité survenu entre les deux guerres est considéré par les écrivains rustiques comme une avance vers la mentalité capitaliste, ainsi qu'une conséquence néfaste de la mécanisation. Ils essaient de mobiliser un idéal rustique pour la sauvegarde du mode de vie paysan. Ils découvrent un lien presque charnel, méconnu jusqu'alors, entre l'homme et la terre, lien qu'ils considèrent comme une résistance à la civilisation mécanique. Ce courant est appelé anticapitalisme romantique.

Les romans paysans passent au premier plan, phénomène auquel a largement contribué le fait que la littérature européenne se soit détournée du réalisme. Alphonse de Chateaubriand obtient le grand prix de l'Académie Française pour *La Brière*, éloge de la terre qui ne veut ni mourir, ni changer, alors que tout le reste est en profonde mutation. La critique accueille favorablement cette nouvelle forme de roman rustique où les données précises, les descriptions sociologiques laissent place à une certaine poésie, un certain mysticisme. Le plus bel exemple en est *Raboliot*, de Maurice Genevoix. Le roman rustique atteint alors son apogée. *La Brière* et *Raboliot* donnent l'exacte mesure de l'homme et confèrent au folklore sa véritable raison d'être. Ils délivrent le roman rustique du qualificatif de "régional", par trop péjoratif. Ils dépassent le cadre local, et laissent entrevoir la perspective d'une nouvelle humanité, par la pérennité de la vie rustique. Alphonse de Chateaubriand et Maurice Genevoix ouvrent par là même la voie à Henri Pourrat et surtout à Ramuz. Henri Pourrat joue en France le même rôle que Ramuz en Suisse. Ses romans inspirés par l'Auvergne comptent parmi les plus beaux romans rustiques. Outre son considérable travail d'écrivain, il assume un rôle d'organisateur, cherchant à regrouper les auteurs rustiques. Il crée la collection "Champs" pour les œuvres rustiques inédites. Dans le premier numéro de "L'Almanach des Champs" (novembre 1929 - mai 1930) sont publiées des œuvres de Francis James, Alain-Fournier, Jean Giono, Jacques Supervielle, Mario Meunier et de bien d'autres encore. *La fête des vigneron*s de Ramuz paraît également pour la première fois dans cette revue.

Ramuz et ses œuvres sont à l'origine de l'épanouissement du roman rustique. Son art fait partie intégrante du roman rustique européen, mais surtout français, comme nous pourrions le constater ci-après. Avant d'aller plus loin, j'aimerais citer ici quelques-uns de ses mots qui pourraient servir de devise à l'ensemble de son œuvre :

"Est-ce que vous n'allez pas vous exprimer une fois ; puisque le moment est venu, et le dernier moment peut-être ? Puisque vous allez, assure-t-on, disparaître, et avant de disparaître, peut-être que de vous exprimer seulement vous empêcherait de mourir. Si un poète sortait de vous, peut-être que vous ne mourriez pas. Si vous deveniez vous-mêmes poètes, si vous retrouviez une voix".¹

Si nous cherchons pourquoi Ramuz est devenu le porte-parole de la paysannerie, et pourquoi il parle essentiellement des paysans dans son œuvre, l'explication réside en premier lieu dans ses origines.

Ce fils de paysan par son père, de Sullens, en plein Gros-de-Vaud, ce petit-fils de vigneron par sa mère, une Davel, de Cully, portait conséquemment dans son sang une race essentiellement terrienne, comme le remarque Lucien Giraudet dans son essai *Notre Ramuz*.² Mais ayant à la fois l'expérience de l'environnement champêtre et de la vie citadine, il a pu connaître et aimer la paysannerie : s'il n'avait pas été homme de la ville, il n'aurait pas senti la différence ; s'il n'avait pas été un paysan, il n'aurait jamais autant aimé la paysannerie.

Ramuz veut préserver le mode de vie rural de la disparition, il veut sauver la paysannerie, car avec elle disparaîtrait la seule classe sociale à même de lui assurer la pérennité.

À l'opposé, il représente le paysan à travers son labeur quotidien, ses soucis, le peu de joie que lui procure la vie, car la "belle soie" tissée autour des paysans ne cache pas la vérité, et il dépeint le paysan moyen avec son lot de fardeaux quotidiens.

Le caractère du paysan est déterminé par son environnement et son mode de vie. Ce sont les champs de blé, les vignobles ou la haute montagne qui lui donneront le sens des responsabilités, l'amour du vin, sa superstition ; mais surtout, il est peu loquace, ses mots comme ses gestes sont lents et gauches, son caractère austère ; voilà ce qui caractérise le Vaudois en général.

La règle de base de la vie du paysan consiste à s'adapter à la nature, et c'est le cas de la plupart des paysans chez Ramuz. Ils s'adaptent à leur cadre de vie, les domestiques sont ravalés par leurs tâches à un rang à peine supérieur à celui des animaux. Ils vivent en silence, car ils ne peuvent jamais se reposer vraiment. L'adaptation continuelle à leurs conditions de vie ne laisse aucune place à la réflexion, l'instinct de survie les fait se résigner à l'idée que rien ne peut changer. Que cet état de fait puisse changer ne les effleure même pas.

Un autre groupe d'esclaves robotisés est constitué par ceux dont la vie n'est également faite que de dur labeur, mais qui, s'ils ne réfléchissent guère davantage, ont cependant un but : amasser le plus d'argent possible. Avec l'amour du vin, c'est ce trait

qui caractérise principalement le paysan suisse, en particulier les plus âgés, comme Siméon, dans *Peintre vaudois* d'Aimé Pache.

La vieille Henriette, mère d'Aline, appartient aussi à cette catégorie ; toucher de l'argent est déjà un émerveillement pour elle, ce qui caractérise tout son être ; toutefois elle est également consciente de ce que l'argent ne pousse pas sur les arbres, mais ne s'obtient qu'au prix d'un labeur acharné, quasi-inhumain. Le mode de vie paysan signifie qu'on travaille sans relâche du lever au coucher du soleil, mais le paysan y est habitué, il est travailleur, comme Aline ou Bouvard.

La description du travail en général occupe une place prépondérante dans l'œuvre de Ramuz ; il a personnellement fait l'expérience de diverses activités dont il fait une description minutieuse. Mais c'est le paysan qu'il connaît le mieux, en particulier le travailleur des champs, le vigneron et le berger de haute montagne, dont il décrit les tâches dans leurs moindres détails.

La littérature présente les paysans comme des simplets, des rebuts de la société, rabaissés au rang de "bêtes humaines". Ramuz montre qu'ils existaient avant l'histoire et la politique, il espère qu'ils existeront encore après. En donnant au paysan des allures royales, à ce paysan qui, en littérature, n'était même pas considéré comme un homme, Ramuz démontre que les grandes passions ne sont pas l'apanage des monarques, que les tempêtes de l'âme n'épargnent pas les gens simples et que le paysan peut, lui aussi, devenir un héros tragique.

Le droit à l'existence du mode de vie paysan peut-il être mieux prouvé que par ces mots : "...toutes les grandes civilisations primitives sont des civilisations paysannes"³

Ramuz a placé le personnage du paysan au centre de son œuvre. Pour citer Jenő Krammer, il s'agit moins d'une figure sociale que d'une figure universelle. Le paysan est montré chez lui, dans toute sa puissance ancestrale, dans sa grandeur biblique et médiévale : "Il est l'homme tel qu'il a été, c'est-à-dire tout un moment de l'homme".⁴

La vision poétique de Ramuz est vraiment une "vision du monde", car il saisit le caractère cosmique de la Nature et de l'Homme qui, sans âge, vit en harmonie dans cette universalité éternelle.

Ramuz a été présenté comme chrétien aussi bien que comme athée, comme homme de gauche aussi bien que de droite. En fait, il ne s'est engagé qu'envers lui-même. Il ne veut rien exclure de son horizon. Il ne veut pas limiter son choix, qu'il soit politique ou religieux (il ne veut pas non plus se déclarer comme protestant). Sa foi prend racine dans l'engagement envers la poésie. Cela n'implique pas qu'il soit neutre, ni qu'il faille examiner son œuvre dans un espace en apesanteur. Car plus que tout autre,

Ramuz est étroitement lié au passé, à la paysannerie ; il est l'héritier direct du courant anticapitaliste de la littérature rustique européenne.

L'un de ses traits significatifs reste un profond pessimisme ; d'autre part, ses origines paysannes, viticoles qui plus est, ont influencé de manière déterminante le développement de son univers poétique. La cohabitation permanente avec la nature, la connaissance et le souci du détail lui fournissent les clés de l'universalité. Ramuz ne vit pas parmi les paysans pour en faire le portrait puis s'établir ailleurs, il reste là où il écrit, c'est là qu'il vit.

Son but comme sa méthode ne sont pas ceux de la majorité des écrivains. En effet, il recherche les causes et les solutions des problèmes du village. Il ne se penche pas sur le problème d'un homme donné dans un village donné, mais il le présente sous une forme authentique, avec une immense charge lyrique.

Le point de départ est toujours le même : une bourgade paisible est bouleversée par un événement insolite. L'épisode insignifiant au départ finit par mener à une véritable apocalypse. Il y a très peu d'action, la trame et le thème sont toujours sensiblement les mêmes : l'homme et son destin ; comment l'homme devrait vivre. Le thème exclusif de Ramuz est le cœur de l'homme. L'œuvre de Ramuz dans son ensemble est réaliste dans ses moindres détails. Il a énormément travaillé, peaufiné son style, effectué de multiples corrections d'une édition à l'autre afin que les différentes parties constituent un ensemble harmonieux.

Et comme le géant de Sándor Petőfi a "passé l'eau", l'œuvre de Ramuz, romantique, anticapitaliste, non dépourvue d'un certain mysticisme, a "passé" les frontières de son canton et de son pays.

On pourrait longtemps débattre sur l'authenticité de l'image que donne Ramuz de la paysannerie. Elle n'est pas juste, il en convient lui-même. Il est également vrai qu'il ne résout pas le problème paysan, et ne cherche d'ailleurs pas à le résoudre. Son œuvre n'a de valeur que sur le plan poétique, elle n'offre pas de solutions, mais témoigne du "mal de l'être". La question véritablement intéressante est de savoir comment il parvient à élever les problèmes existentiels des hommes du Vaud et du Valais à un niveau universel, si bien que les lecteurs français, espagnols ou hongrois s'y retrouvent, à l'instar de Ramuz s'exclamant dans *La présence de la mort* : "Mais c'est chez nous !". C'est l'expression artistique qui rend tout son récit authentique. Et c'est d'autant plus vrai, nous l'avons déjà constaté, que Ramuz est un des artistes les plus conscients du style, et un des écrivains travaillant avec le plus de finesse.

Langue littéraire ou dialectale ? La question n'est pas pertinente en ce qui concerne l'œuvre de Ramuz. Si nous analysons son œuvre de manière synthétique, nous devons remplacer "ou" par "et". Il utilise très peu le patois, mais fonde son style sur le

langage parlé. Ce ne sont pas les mots, mais le rythme de la parole qui "font" vaudois ou valaisan. Le parler du paysan, avec sa simplicité, son assurance tranquille, est empreint d'une dignité qui donne à la vision ramuzienne du monde un canevas austère mais universel de concision classique et de solidité toute médiévale. La simplicité est le gage de l'universalité. C'est en cela que l'on peut rapprocher son œuvre de celle de Cézanne, non seulement parce que sa véritable école était la peinture, mais aussi parce ces deux artistes font également preuve d'un classicisme révolutionnaire. Le réalisme de chacun est une "déformation systématique", les tableaux de Cézanne comme les œuvres de Ramuz témoignent de la même unité fermée, de la même tendance à la stabilité, d'une permanence dans l'universalité. Les œuvres de Ramuz comme celles de Cézanne se rattachent à la "race" et au "milieu" par des liens très forts, par ailleurs universels.

Les descriptions de Ramuz sont ce que Cézanne a rendu par ses couleurs. Chaque chose est à sa place, a son propre poids. C'est le rythme de la parole qui lui donne ce poids et construit le ton du parler paysan, le son et même les gestes. En cela, Ramuz ne bouleverse pas la langue littéraire, il ne tient pas à innover à tout prix, il souhaite simplement créer avec le plus grand soin artistique un style propre qui lui permette de saisir le monde entier, de le réduire à l'échelle humaine, tout en le plaçant dans une lumière intemporelle saisie grâce à une observation minutieuse et la force de l'imagination, afin de la transférer sur l'homme dont il chante les louanges.

¹ "Besoin de grandeur", 117-118, in *Œuvres complètes /19./OC/*, 1940-41, Lausanne, éd. H.L. Mérmoud.

² L. Giraudet, *Notre Ramuz*. éd. Vie, Lausanne, 1950, 77.

³ Remarques. II. OC/15, 148.

⁴ "Taille de l'homme" OC/16, 196.

**Hétérodoxie politique et solution européenne.
Hostilités et alliances au cours des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles
d'après des textes français et hongrois**

Quand j'ai cherché à ancrer mon analyse dans le vaste domaine européen, deux optiques continentales s'offraient naturellement à l'étude, à l'intérieur du champ politique, dans l'espace des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles : la religion et la question ottomane. La rencontre des cultures de cette époque peut être appréhendée à travers des documents qui s'adressent à un public national et traitent de questions qui unissent ou divisent ces nations. La question de la religion, tout d'abord, à partir de la propagation positive de la Réforme jusqu'à l'apaisement des querelles de la Contre-Réforme. Une deuxième question globale préoccupant tous les auteurs politiques européens de l'époque est celle de la défense, des alliances et des inimitiés- problème, par ailleurs, lié étroitement à la confession à l'intérieur des pays chrétiens. Nous pouvons considérer la puissance du Grand Turc comme un point de référence par rapport auquel se définissent les acteurs de la culture du XVI^{ème} siècle, à l'instar des littératures européennes du XIX^{ème} siècle qui se positionnent toutes, d'une façon ou d'une autre, par rapport à la révolution française.

Dans le cadre de cette étude, j'entends par "métissage", au-delà de l'exploitation délibérée des *loci communes* thématiques et verbaux, une mise en contexte de l'approche des sujets jugés importants par les auteurs de l'époque, plus précisément, des idées reçues, exprimées dans les œuvres contemporaines. J'écarterai, toutefois, les sources antiques, dont le choix constitue, par ailleurs, une distinction non négligeable entre les auteurs, en fonction de leurs préférences respectives, puisque ce sont des bases incontournables et communes pour chacun des auteurs. En l'occurrence, je tenterai de prélever, sur une échelle de la connaissance – réception – adoption – adaptation – métissage, certains éléments communs pour la vie politique d'une Europe ensanglantée et divisée.

Le métissage se fait naturellement, lorsque les acteurs de la vie intellectuelle sont d'accord sur les deux questions que je viens de mentionner : ils se positionnent alors dans le camp chrétien et anti-ottoman. Les théoriciens politiques acceptent, à quelques modifications près, la catégorisation des peuples selon le climat qui définit leur rôle dans la République chrétienne universelle. Le fond du pouvoir du monarque reste la puissance attribuée par Dieu, et tout humaniste réfute unanimement les assertions iniques de Machiavel dont l'œuvre est d'ailleurs largement exploitée. La distinction de plus en plus nette du sacré et du profane, le lent progrès de l'idée partant de l'universalité et allant vers la diversité de l'individuel aboutit, en revanche, à une scission manifeste, notamment autour de la question du tyrannicide et de la souveraineté. Or, cette dernière est la grande nouveauté politique de la Renaissance, qui justifie le pouvoir suprême par une théorie quasi (al)chimiquement cristalline, en reléguant les considérations morales au second plan

après le point de vue politique, dans le sens qu'on lui attribue depuis ce temps. La théorie qui servait de base à la pratique absolutiste du XVII^{ème} siècle avait curieusement moins de retentissement que ne le supposerait l'indignation du mouvement antimachiavéliste ; les critiques, surtout allemands, ont touché moins l'argumentation de la théorie de la souveraineté, et ont disputé davantage les représentants et les dépositaires authentiques. Les idées du théoricien angevin, Jean Bodin, arrivent précisément par l'intermédiaire des réfutations jusqu'au duché de Transylvanie. Il est clair, en revanche, que la totalité de la théorie prétendue absolutiste ne pouvait jamais être acceptée par les auteurs hongrois et transylvains. Le concept d'un monarque qui soit hors la loi, dans le sens où il en est le concepteur et n'y est pas soumis, est inconcevable dans une monarchie élective, et, tout naturellement, un royaume électif représente un modèle impur et contraire à la logique pour le théoricien français qui n'admet la mixité que dans le mode de gouvernement.

Les rapports qui liaient entre eux le pouvoir Habsbourg, la Hongrie écartelée et la Sublime Porte ont du mal à s'installer dans la logique de la souveraineté. Bodin, en analysant ces relations, introduit un élément qui lui permet la distinction entre les États souverains et les États soumis. Il ne qualifie par le statut juridique de la Hongrie, puisqu'il est évident que de grandes puissances se disputent ce pays. Pour le théoricien, la question réside dans la qualité des rapports entre l'empereur Habsbourg (et non pas roi de Hongrie) et le sultan. Ferdinand a dû pactiser avec Soliman, et payer des sommes substantielles, que le premier appelle une rente (et que l'historiographie hongroise décrit comme un présent), tandis que le sultan affirme recevoir un impôt annuel. À ce propos, Bodin explique la différence entre le tribut, payé, en cédant à la force, par les États vassaux, et la pension, présentée de plein gré par les républiques qui jouissent de la protection d'une autre ou qui achètent l'alliance ou la paix de cette manière.¹ Cette fine distinction, au même titre que toutes les autres mentions faites aux revendications de la suzeraineté sur la Hongrie, ne nous révèle pas pour autant l'opinion de Bodin sur la souveraineté hongroise. La méthode élective² en usage en Hongrie met en doute aux yeux de Bodin la justesse de la souveraineté des Habsbourg. Pour lui, le fait que le pays, entre l'enclume et le marteau impérial, se jette dans les bras du sultan, en s'engageant ainsi dans une servitude pire qu'avant, est, après tout, une issue typique.³ Il évalue l'importance de la menace ottomane pratiquement au même niveau que l'historiographie hongroise du XX^{ème} siècle. Pour l'écrivain politique français, le moment décisif, où la balance a penché vers les Ottomans, n'est pas la prise de Constantinople, mais un événement de l'histoire hongroise. Ce moment est, d'ailleurs, une haute illustration de la théorie complexe de la souveraineté.⁴ Il s'agit de l'intervention du légat, le cardinal Saint Julian, qui exigeait des Hongrois, malgré

¹ Jean BODIN, *Les six livres de la République*, Paris, Du Puys, 1583, 206.

² Les inconvénients du royaume électif sont plusieurs fois illustrés par les vicissitudes entre le roi de Hongrie et les états, ainsi que ceux du règne des femmes. L'auteur puise dans ses propres expériences acquises lors de l'accueil des délégués polonais en déclarant que le précédent des Anjou à Naples et en Hongrie n'a pas convaincu les états polonais qui, tout en admettant le droit des femmes au trône, ont préféré élire le viril Henri de Valois en 1572.

³ Jean BODIN, *op. cit.*, 783.

⁴ Une composante, la parole donnée – l'unique frein des monarques qu'ils imposent à leur bon plaisir – a fourni matière aux historiographes hongrois contemporains comme István Szamosközy.

l'opposition de János Hunyadi, de rompre la paix conclue avec les Turcs. L'intervention lésait la souveraineté hongroise, puisque le droit de faire la paix ou de décider la guerre est la marque inaliénable de la souveraineté. La non-observation de la parole donnée a entraîné la juste colère et la progression sans trêve de la puissance ottomane.⁵ Selon la conclusion de Bodin, c'est donc l'élargissement de la souveraineté papale sur la Hongrie, qui sert de prétexte aux Ottomans et qui est ainsi à l'origine du danger qui guette les chrétiens. Bodin énumère les conséquences affligeant les Hongrois : en choisissant l'alliance turque, ils ont perdu le droit d'élection du roi, leurs lois, leur religion – les bases de leur statut étatique.⁶ À l'époque de son analyse – il s'agit de la fin du XVI^{ème} siècle –, il est clair qu'il n'est donc plus question d'une souveraineté hongroise.

À partir de ce temps, les écrits politiques et historiques occidentaux se soucient peu de la nature de l'établissement du pouvoir ottoman dans la partie orientale du continent. La reconnaissance du mariage forcé de la Hongrie est retombée au niveau de l'acceptation du *statu quo* d'un royaume divisé et incertain quant à ses alliances. Les humanistes continuent à bombarder les monarques d'exhortations anti-ottomanes, sur les traces de l'archevêque hongrois Ferenc Frangepan ou de l'érudit Petrus Nannius, mais les arguments savants produisent relativement peu d'échos dans la pratique politique, et les quelques répercussions font généralement plus de mal que de bien. L'on ne connaît que trop bien le niveau d'abandon des armées mercenaires recrutées de tous les côtés de l'empire Habsbourg, et qui sont affectées aux confins hungaro-turcs. Les lettres du tournant du siècle ne cessent de se plaindre des ravages commis par les troupes espagnoles et wallonnes censées soutenir la cause chrétienne⁷ ; les terres des grands seigneurs ne sont pas non plus épargnées.⁸ Parmi la population hongroise de l'époque,

⁵ J. Bodin, *op. cit.*, 808.

⁶ *Ibid.*, 979-980.

⁷ Les sources prouvent la présence d'un minimum de 6 régiments de fantassins wallons et de plusieurs unités, évidemment moins nombreuses, de chevalerie wallonne.

⁸ Avant d'être élu en 1609 *nádor*, "palatin" de Hongrie, la première dignité du pouvoir public du pays, Thurzó, capitaine général de la Cis-Danubie (actuelle Trans-Danubie), se déplace constamment pour satisfaire à ses charges politico-militaires. Le 22 mars 1601, il donne à sa femme l'information du mouvement de 800 "Ballons" environ, se rendant en Transylvanie, en passant par le comté Trencsén. Thurzó demande à Erzsébet Czobor de prendre des dispositions pour éviter les dommages que la population subirait : il ordonne de renforcer la garde devant l'arrivée des troupes – libératrices... (*Bethlenfalvi gróf Thurzó György levelei nejéhez, Czobor-Szent-Mihályi Czobor Erzsébethez*, éd. Edmund Zichy, 2 vol., Budapest, 1876. II., 10-11, lettre CCCXI. : "J'ai dû laisser passer ma garde à Biche, puisqu'on veut laisser passer les Ballons par le comté de Trenchin pour aller en Transylvanie, et bien que je veuille faire résoudre par le duc [de Transylvanie] de ne pas les laisser passer par là, ils ne feront guère autrement, les conseils (=conseillers) allemands, ce dont ils ont une fois décidé, ils s'y tiennent. C'est pour cela qu'au sujet de mon domaine, j'ai écrit à l'intendant [lui ordonnant] ce qu'il doit observer pour que la pauvre gens ne souffre (sic!) pas outre mesure. C'est pour cela que je te prie, mon âme, de dire toi aussi à l'intendant de s'appliquer diligemment à mes ordres. Qu'au château, les officiers multiplient les gardes, s'ils apprennent qu'ils vont par là et qu'ils s'approchent de Biche. Peut-être, tant qu'ils montent jusque là, j'arrive moi aussi, que le bon Dieu nous le permette...") Deux jours après, il l'informe avec un soulagement sensible que ces troupes, suite à son intervention, ne passeront pourtant pas par son comté (*Ibidem*, 11-12, lettre CCCXII. : "Tant j'ai soufflé au duc que les Ballons enfin ne passeront pas par le comté de Tranchin ; s'ils étaient passés par là, ils auraient causé bien grands dommages.") En 1620, en revanche, Bálint Lépés, évêque de Raab [Győr] rassure le comte Ferenc Batthyány qu'il n'a rien à craindre à cause des Wallons se trouvant aux environs de Kismarton (Eisenstadt). Il ajoute tout de même que le comte peut choisir, s'il le considère plus sûr, le chemin pour Laimbach par les montagnes. L'évêque savant juge opportun de reprendre cette même question dans son post-scriptum, répétant son message

"wallon"⁹ suscite autant de frayeur, et de la même nature, que "hongrois", nom de peuple horripilant les habitants de Malmédy ou de Tournus six siècles auparavant. Plusieurs historiens de l'époque expriment l'avis que l'on vivait souvent plus en sécurité sous les Turcs mécréants qui, gardant soigneusement leurs terres et leurs intérêts, défendaient leurs serfs contre les attaques chrétiennes.¹⁰ La population qui souffrait d'une double imposition et des incursions répétées des deux adversaires était, en fait, celle des régions limitrophes de la frontière mouvante, de temps à autre précisée par les traités de paix, mais contestée incessamment.

Le problème perpétuel est lié aux défauts graves qui se révèlent dans le ravitaillement proprement dit, et plus généralement, dans l'encadrement matériel et physique des armées censées défendre la chrétienté contre l'offensive ottomane. Les troupes étant payées très irrégulièrement¹¹, il était assez difficile d'exiger de la discipline des mercenaires pour des gants et des chaussettes distribués en guise et au lieu de salaire.¹² Une méthode moins onéreuse, faisant appel à l'écoute et au soin psychique, est alors appliquée pour calmer les esprits : l'Église, en particulier l'ordre jésuite, intervient en Hongrie et en Transylvanie pour adoucir les mœurs des militaires. En 1603, trois jésuites belges arrivent pour donner un soutien moral aux soldats wallons, notamment le futur éditeur d'Origène, Petrus Halloix.¹³ Le séjour de ces missionnaires belges était court en Hongrie¹⁴, mais l'envoi de prêtres auprès de troupes mercenaires ne reste pas un cas isolé. Les recherches d'Antal Molnár, s'appuyant sur de nombreuses sources, jusqu'ici inconnues par la science occidentale, montrent éminemment le souci du Saint-Siège d'assurer un minimum de

rassurant, et ajoutant que "les Wallons rendent plutôt des services que ne nuisent" (Adattár 5.262, lettre datée de Vienne, 27 juillet 1620). La *Lamentation historique* de János Szalárdi fait à plusieurs reprises le dessin du peuple transylvain qui est la proie sans défense des troupes impériales redoutées. La troupe des "bolons" a tué, a mis les communes à sac, elle les a incendiées, se plaint Szalárdi (Szakály Ferenc, éd., *Szalárdi János siralmas magyar krónikája*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 101).

⁹ La dénomination "wallonne", due très probablement à la nationalité la plus nombreuse qui s'est engagée dans les guerres de Hongrie et de Bohême, deviendra progressivement un nom général désignant les troupes impériales en Hongrie à partir du tournant des XVI^eme- XVII^eme siècles.

¹⁰ La gravité des ravages incite même l'assemblée des États à formuler, à deux reprises, en 1601 et en 1603, le désir que le roi approuve soit l'insurrection des comtés [contre les troupes impériales], soit le renvoi des mercenaires dans leurs pays respectifs (cf. B. Hóman-Gy. *Szekfü, Magyar történet*, t. III, Budapest, 1935, 346).

¹¹ A partir de 1598, Charles Liechtenstein dépense de ses propres fonds, en tant que prêt avancé à la Chambre des Comptes de Vienne non moins de 100000 florins d'or hongrois pour couvrir le ravitaillement en céréales et le paiement des soldats (Hóman-Szekfü, *op. cit.*, III, 199).

¹² Georges Basta se plaint en effet de ses mercenaires wallons qui, en colère, ont déchiré ces objets obtenus en paiement. *L'Histoire de Hongrie* de Hóman et Szegfü note que la différence du comportement discipliné des soldats autochtones par rapport à la violence des troupes espagnoles et wallonnes, remarquée aussi dans la bataille que lors des combats particuliers, est bien connue par l'opinion publique de l'époque. Le chef d'armée redouté, Georges Basta, remarque qu'il n'y a aucune différence entre la violence des troupes catholiques et protestantes... (*Ibid.*, III., 222, 226 et 367).

¹³ *Ex Belgio igitur tres ea intentione [du R.P. Général Aquaviva] sunt destinati, ut et militem Vallonem iuvent, et in scholis laborarent. Hi fuerunt P. Petrus Halloix, P. Petrus Petitius et Magister Iacobus Senaltius.* ([Veress Endre], *Giovanni Argenti jelenései magyar ügyekről 1603-1623 Adattár XVI-XVII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez* 7, éd. Bálint Keszérü ; Szeged, 1983, 19. Edition de l'*Historia Transilvaniae. De Societate Iesu in Transylvania ab anno 1603 ad annum 1607*, mss de la Bibliothèque Nationale d'Italie.)

¹⁴ Après 1604, on n'a plus de traces de leur activité en Transylvanie. Dans sa lettre du 3 juillet, le général Aquaviva a encore envoyé ses chaleureuses salutations à Petrus Halloix par le père Johannes Argenti, cf. *Adattár* 7, 117. Halloix, après son retour en Belgique, devient l'éditeur réputé d'Origène.

vie religieuse en plaçant des missions en avant-garde dans l'Empire Ottoman, ceci à l'aide des franciscains de Bosnie et du réseau commercial établi par la République de Raguse. Un véritable métissage des cultures se fait alors, à en croire les sources retrouvées par l'historien Molnár, dans une zone qui n'était plus tout à fait européenne. Sur la péninsule Balkanique, où l'isolement des populations autochtones, favorables à la conservation des éléments essentiels de la foi chrétienne, a engendré un développement autonome, loin des carrefours culturels européens. Dans ces communautés qui, souvent, n'avaient pas vu de prêtre chrétien depuis des années, les missionnaires trouvent des mœurs et des croyances curieusement mêlées, comportant certains éléments de l'orthodoxie, du catholicisme et des usages religieux musulmans.¹⁵

Tandis que ces terres durablement exilées en périphérie forgent leur culture, unique refuge de leur identité, l'Occident semble s'habituer à la cohabitation avec la Porte, au point d'oublier celle-ci. Un recueil bruxellois des *Cartes des sièges au XVI^e siècle*¹⁶ donne le plan d'une centaine de batailles ou de sites fortifiés ; seuls huit parmi les dessins sont consacrés à des batailles livrées aux Ottomans sur le front oriental. La politique, de la théorie jusqu'aux tracts, se préoccupe des hostilités intimement européennes qui revêtent de moins en moins de couleur religieuse. Selon un pamphlet versifié, que l'on conserve dans la Bibliothèque Albertina de Bruxelles,

Les Espagnos gourmandent tout
Les Italiens corrompent tout
Les Walons font le diable partout.
Les Irlandois derobent tout
Les Allemans rauagent tout
Les Bourignons cheauchent tout
Les confesseurs absoluent tout
Les seigneurs degoustent de tout
Le peuple est pauvre par tout.

Ce *Tout du Pays Bas*¹⁷ témoigne de l'ambiance morose ou plutôt désespérée qui régnait parmi le menu peuple. La caractérisation sommaire des nations reflète une appréciation générale des reîtres. Le trop grand appétit de pouvoir des

¹⁵ Antal Molnár, *Raguse, le Saint-Siège et les catholiques des Balkans Ottomans dans la première moitié du XVI^e siècle*, thèse de doctorat, Université de la Sorbonne-Paris IV – ELTE Budapest, 2001. Selon Molnár, à part la découverte de l'existence des îlots catholiques survivants dans l'Empire Ottoman, les rapports des visiteurs apostoliques et des missionnaires démontraient le manque immense en prêtres. En voulant y remédier, les erreurs de Rome sont les mêmes qu'un homme d'affaires trop pressé commet à l'étranger : l'adoption de moyens inappropriés devait souvent ralentir, voire empêcher l'installation de missions ou de maisons conventuelles tolérées par les autorités ottomanes. Les relations des missionnaires, pour la plupart réguliers et parlant croate, serbe ou hongrois, attireraient l'attention des autorités romaines sur le fait qu'en territoire ottoman, il fallait procéder différemment et en utilisant d'autres méthodes que dans les pays chrétiens. L'exercice du culte, surtout en présence de deux rivaux catholiques, est vite devenu une affaire d'argent, au profit des autorités locales de l'Empire Ottoman qui donnaient raison aux parties chrétiennes selon le poids de la bourse offerte. L'influence du Saint-Siège touchait les catholiques slaves du Sud des Balkans, tandis que la mission jésuite de Pécs et la maison conventuelle franciscaine de Szeged soignaient les fidèles hongrois en essayant de maintenir des relations avec la hiérarchie ecclésiastique de la Hongrie Royale.

¹⁶ Bibliothèque Nationale du Royaume de Belgique, Mss. 22089 (5158).

¹⁷ "Le tableau des humeurs. Autrement le Tout du Pays Bas, publié l'An 1626", *Documents pour l'histoire de Belgique au XVII^e s.*, mss. 15908-33 (5179), Bibliothèque Nationale de Belgique.

Espagnols, la corruption et la ruse des Italiens, tout comme deux des personnages du tract¹⁸, acteurs de la guerre de trente ans, figurent également dans un long poème hongrois énumérant les actants des hostilités. Le titre quelque peu inhabituel en hongrois (*Sebes agynak késő sisak*) peut être traduit par "Trop tard, le heaume sur un crâne meurtri". Le poème donne le portrait de trente-deux personnalités impliquées dans les guerres de Bohême, et propose neuf lamentations, celle du pape, et de plusieurs pays. La Belgique, l'Allemagne, la Hongrie et la religion y sont incarnées, chacune par des figures de femmes. Les vers parlent, à une exception près (il s'agit de la présentation de Gustave Adolphe), toujours à la première personne du singulier, en strophe Balassi (3 versets de 6-6-7). La longueur des présentations varie entre 27 et 180 vers, la plupart en comportent de 63 à 72. L'auteur supposé du poème est András Prágai, traducteur de *l'Horloge des Princes* d'Antonio Guevara, lecture favorite du public hongrois du XVII^{ème} siècle. Le sous-titre du poème, évoquant le heaume trop tardivement venu, prétend être une traduction à partir de poésies latines. Cependant, l'originalité du recueil ne fait aucun doute. La toute dernière pièce, le monologue de la Religion, comporte des allusions très claires à la représentation emblématique canonisée depuis le Moyen-Âge : vêtue de haillons, un livre et une bride à la main, une femme ailée, aux seins découverts, piétine la Mort. Partout, le ton est solennel, emprunte les figures de la rhétorique des prédications ; les présentations ébauchent le portrait politico-moral des personnages, dont l'appartenance à un camp politique est enveloppée dans des images emblématiques, sans donner de détails de leurs actes. Il serait donc logique de supposer qu'un recueil d'effigies accompagnées de courts textes latins constitue la source du poème hongrois. La longueur et l'ordre des monologues nous portent à croire que l'auteur hongrois, au cours de son travail qui s'étalait probablement sur plusieurs années entre 1628 et 1634¹⁹, n'avait pas l'original tout le temps sous les yeux, ou que, ultérieurement, le copieur du manuscrit hongrois a confondu les pièces.²⁰ Les 14 premiers monologues viennent du camp protestant, luttant aux côtés de la liberté de la Bohême ; puis, après avoir brossé le portrait de sept monarques européens, les 24-29^{èmes} poésies présentent le camp impérial, ensuite, les plaintes des pays clôturent le recueil, parmi lesquelles deux portraits sont intercalés. L'insertion de la présentation de l'unique figure française, Richelieu (33^e pièce) et du comte Gondomar (34), ainsi que la position de Wallenstein, de Buckingham (15, 16) et du prince d'Orange (30) sont – du moins pour moi – dénuées de toute logique. Le recueil, tout en donnant un panorama exhaustif de l'échiquier complexe de la situation politique des années 20 et 30 du XVII^{ème} siècle, traduit une réflexion politique engagée et mûrie. L'idée de l'historiographie protestante de la nécessité de reconnaître les péchés n'y apparaît plus, les valeurs essentiellement laïques pour

¹⁸ "Le Marquis faict et defaict tout : Gondomar riant note tout." Il s'agit, selon l'explication donnée dans une colonne parallèle au texte versifié, du "marquis de los balbaçes alias Spinola, Capitane général (...) des Armées du Roy d'Espagne en ces pays bas" et du "comte de Gondomar lequel auoit esté Ambassadeur du Roy d'Espagne extraordinaire en France, et ordinaire en Angleterre" (*ibid*).

¹⁹ Ernest Mansfeld, qui, dans la 9^e pièce du recueil, se plaint de ne pas être traité en honneur durant sa vie, est mort en 1627. Dans la 15^e pièce, l'orgueil de Wallenstein (assassiné en 1634) attend encore une récompense importante de l'empereur.

²⁰ Le manuscrit est conservé dans la Bibliothèque Nationale de Hongrie. Le présent travail doit beaucoup à la copie dactylographiée que Bálint Keserű a eu l'obligeance de mettre à ma disposition, et évidemment à l'édition, par les soins de Tibor Komlövski et Béla Stoll, dans *Régi Magyar Költők Tára* 8, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976, 36-107.

lesquelles les chefs protestants luttent sont ici la justice publique (*köz igazság* : pièces 1, 8, 9, 18), le bien suprême (*közönséges jó*, 18), la juste cause (31) de la défense de la patrie et de la belle liberté (6, 8, 10, 13, 18, 19, 32) ou la légalité (6, 10, 12, 30, 31), et la liberté religieuse (*hitbéli szabadság*, 1, 4, 9, 10, 14, 18). Les monologues des partisans de la cause impériale, pleins de vanité, pour la plupart, vont parfois jusqu'au cynisme. L'argument que le prince Ernest de Weimar ou la Belgique personnifiée opposent aux envahisseurs est donc la légalité, le bel ordre légitime du pays, c'est-à-dire l'idée de l'auto-détermination souveraine. L'apologie du camp soutenant le roi d'hiver, Frédéric V, n'exclut pas le ton respectueux et chevaleresque dans le cas des chefs militaires impériaux. Tilly, capitaine suprême de la Ligue catholique, est décrit en ennemi honnête, face au portrait de Buquoy où le portrait de la ruse fait disparaître les actes héroïques.

Les Impériaux, amplement caractérisés par des images impliquant les méfaits prévisibles du loup, du corbeau, de la buse, du lion et de l'aigle, sont opposés à l'image de la brebis ou de l'agneau tombés entre les griffes de l'aigle (*sasnak körme*), et malmenés par la fortune. À part l'allégorie de la religion, l'autre image entièrement décodée dans le poème est celle de la fortune. Les images du dé et de la roue dont l'axe est graissé de lard, les verbes "tourner" et "sourire" sont évoqués sans tenir compte de l'appartenance confessionnelle des protagonistes.²¹ Les tournants du destin et des engagements sont également exprimés par le jonc et la voile, exposés au gré du vent. L'inconstance des opinions, l'opposition de la loyauté aux ruses et aux trahisures planent sur la totalité du poème, témoignant de la connaissance des écrits néo-stoïques. Une autre image souvent exploitée²² est celle de la maison envahie par le feu qui menace également les voisins : l'hésitation dans l'engagement, le retard des alliances font perdre l'honneur et la demeure. La plainte de la Hongrie, qui se penche davantage sur les déchirements intérieurs que sur les alliances traitées par chacune des autres pièces du recueil, outrepassa le vocabulaire politico-moral habituel, pour placer le lecteur dans la caverne de Platon :

Tükörben az koncnak / Szines árnyékával, / Az gyomor lassan telik

(Le ventre ne se remplit guère de la couleur de l'ombre de la proie reflétée par le miroir)

Les affinités nettement protestantes de l'auteur au niveau politique se marient donc avec les formes et les figures proposées par la Contre-Réforme baroque internationale. Nous pouvons considérer "Le Haume tardif" comme un des rares exemples d'un métissage réussi où les composantes importées de toutes parts s'entrelacent et forment un ensemble homogène et ciblé. La question de la souveraineté des royaumes s'efface, l'indépendance et l'alliance des défenseurs de la foi y ont un poids quasi égal. En même temps, les camps se définissent de façon politique. Cette approche ne suppose plus le cadre idéologique d'une République universelle, mais un champ politique balisé par des forces en mouvement perpétuel.

La difficulté d'une réception efficace débouchant sur un métissage est évidente pour le chercheur œuvrant dans le domaine hungaro-français, vu le

²¹ Une faible allusion apparaît également dans la pièce traitant de la Hongrie, qu'elle serait chauve, v. 88.

²² Jean BODIN, *op. cit.*, 809-810.

caractère restreint et aléatoire des rencontres culturelles entre ces peuples. Au XVII^{ème} siècle, la connaissance de la langue française était l'exception jusque dans les cercles de l'élite hongroise, tandis que même les Français séjournant en Hongrie ignoraient le hongrois ; la réception directe peut ainsi être exclue. L'inventaire des bibliothèques privées et publiques de Transylvanie et de Hongrie témoigne de préférences individuelles qui rendent toute généralisation hâtive plutôt malaisée. L'exemple de Máté Csanaki, médecin, est, de ce point de vue, l'exception qui confirme la règle.²³ Il en est de même pour Miklós Pázmány, lieutenant général du Nord de la Transdanubie, qui a pu parfaire ses études grâce à un voyage fait à Rome et à Paris. Parmi ses 385 livres inventoriés en 1667, on trouve l'*Astrée* (n° 186), des *Pieces et emblesmes divers* (136), *Les Elegies Ecloques et Mascarades* de P. de Ronsard (289), des *Fables héroïques* (141), mais aussi *Le Marechal des logies* (18) et *Les Fortifications du Chevalier* (22).²⁴ L'inclination du neveu érudit du grand cardinal ne doit pas nous empêcher de confirmer que la connaissance et l'appropriation des idées nées en France passe par la traduction latine des œuvres importantes. Bien entendu, on pourrait évoquer des exemples de l'autre domaine touché dans cette étude, qui montrent ostensiblement les signes d'un mélange bienheureux des lectures croisées : les œuvres pieuses signalent décidément un goût généralisé en Europe.²⁵ Il n'en reste pas moins que sur les motifs de la politique hongroise, notamment lors de la conjuration de Wesselényi, puis durant le mouvement de Thököly, la France et la Belgique ne disposent guère que d'informations filtrées par Vienne. C'est en traduction qu'on lira les relations des troubles, et on se positionne, de toute évidence, dans le camp du bon chrétien face au tract se moquant de Thököly, détrôné par la force de l'aigle impérial malgré le soutien turc.²⁶ Après les traités de Westphalie, proposant un équilibre des forces européennes, l'histoire événementielle sollicitera l'engagement d'un prince savoyard pour régler la question turque dans la partie centrale de l'Europe. Les lecteurs devront attendre les confessions de Révérend-Miklós Bethlen et de Ferenc Rákóczi, avant de lier des contacts directs avec les émigrés kouroutz du XVIII^{ème} siècle, pour avoir des idées plus précises et plus authentiques de ce qui se passe à l'Est.

²³ Catalogus librorum Matthaei Csanaki, 1638, v. István Monok, éd., *Erdélyi könyvesházak III*, Szeged, Scriptum, 1994, 181-184.

²⁴ cf. I. MONOK, éd., *Magyarországi magánkönyvtárak II : 1588-1721*, Szeged, Scriptum, 1992, 43-52.

²⁵ Le protestant hongrois, après s'être regardé dans "Le miroir de la nudité de la luxurieuse Babylone septuacéphale" (*Amaz hűfeji Parazna Babilonnak mezitelenségenek tüköre*), peut s'administrer "Le sinapisme spirituel" (*Lelki Flastrom*) tout en se servant de l'"Encensoir d'or" (*Arany Temjenező*) avant d'entamer "La recherche de la Brebis Egarée" (*El Tevelyedett Juh fel keresése*). Pour un catholique français, les procédés pour arriver au grand galop en Paradis, comme le fait le *Capucin botté et éperonné* de Pantaléon, sont semblables durant la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle : *L'Encensoir fumant des pensées mystiques de la Bénite Eternité* de Pancrace de Romorantin nécessite également l'usage de la *Tabatière spirituelle pour faire éternuer les âmes dévotes vers le Sauveur* (Policarpe de Saint Gillus), tandis que *La Seringue spirituelle pour l'âme constipée en dévotion* (de la plume du père Pudentin) est certainement réservée aux cas sans espoir.

²⁶ Cf. KÓPECZI Béla, "Magyarország a kereszténység ellensége". *A Thököly-felkelés az európai közvéleményben*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976, annexe n° 34.

Les Lumières et le croisement des langues

1- Autarcie nationaliste ?

Comment le XVIII^e siècle a-t-il pu penser l'idée d'un métissage des cultures par croisement des langues ? Tout semble s'y être opposé, même un usage des langues étrangères sans doute plus riche qu'aujourd'hui. Le français n'est pas seulement né du latin, il se pratique et se pense encore au XVIII^e siècle par rapport à lui, mais ce "colinguisme" étudié par R. Balibar¹, cette familière confrontation, inspirent une volonté d'autonomie conforme à l'idée qu'on se fait alors de la grandeur romaine. Dans son appropriation des modèles et de l'héritage latin, la France du XVIII^e siècle poursuit l'entreprise du XVII^e siècle, et transpose un idéal de *pureté* de la langue qui revient à défendre l'équivalent d'une *latinitas* et à préserver ce qui est conçu alors dans les termes d'un "génie de la langue française". Elle trouve la justification de cette position offensive dans la perfection à laquelle serait parvenue la langue conjointement à la culture française, perfection qui la rend apte à l'expression des pensées les plus riches et qui convainc assez l'Europe éclairée pour se faire adopter. Atteste de ce mouvement le développement des dictionnaires monolingues : la langue française se décrit et se règle par elle-même, indépendamment de toute référence au latin². Constitue certes une exception le dictionnaire de Trévoux, qui conserve la trace de la tradition jésuite et du régime fondamentalement bilingue de l'enseignement secondaire en France : c'est en apprenant le latin et sa maîtrise littéraire que les jeunes Français (sans les Françaises) trouvaient l'art de parler et d'écrire leur langue avec une élégance enviable. L'empire du latin semble intact alors qu'il est déjà inféodé à la langue maternelle, et D'Alembert, dans le *Discours* préliminaire de l'*Encyclopédie*, peut regretter le temps où le latin servait de langue commune aux savants, désormais astreints à connaître sept ou huit langues différentes... Après l'italien et l'espagnol, on s'est mis à l'anglais puis à l'allemand.

Position contradictoire : c'est avec le sentiment d'une suffisance de la langue française que les élites cultivées sont installées au croisement des langues, d'autant que Paris accueille de nombreux francophones ou correspond avec eux ; mais cette situation conduit-elle à autre chose qu'à un échange des cultures proches

¹ Renée Balibar, *L'institution du français. Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la république*, Paris, PUF, 1985 ; *Le colinguisme*, Paris, PUF, 1993 ; voir le recueil édité par S. Branca Rosoff, *L'institution des langues. Autour de Renée Balibar*. Maison des Sciences de l'homme, Paris, 2001.

² Voir A. Collinot et F. Mazière, *Un prêt à parler : le dictionnaire*, Paris, PUF, 1997, et J.-P. Sermain, "La culture de la langue aux XVII^e et XVIII^e siècles : une introduction", in *Die französische Kultur - interdisziplinäre Annäherungen*, St Ingbert, Röhriguniversitätsverlag 1999, 71-105.,

et à une curiosité pour les cultures lointaines découvertes avec les récits de voyages ou les contacts économiques et politiques ? Le premier grand succès de la Régence, les *Lettres persanes*, repose en grande partie sur l'usage persan du français et un point de vue exotique sur Paris, mais l'un et l'autre sont habilement forgés par Montesquieu, inventant un de ces regards de l'étranger qui allaient se multiplier au cours du siècle : le discours de l'autre occupe la première place, mais dans une mascarade qui fait écran à tout vrai métissage et semble même en congédier l'utilité. Un sentiment d'altérité linguistique qui ne fait que renforcer la prééminence impériale de la langue française (se contentant d'imaginer et d'utiliser à des fins ludiques et satiriques ce qui vient d'ailleurs). Celle-ci entend s'ouvrir au néologisme pour ce qui est des savoirs neufs, mais sans remettre en cause un discours d'auto-célébration depuis le XVII^e siècle, qui avait su faire coller aux autres langues comme de la poisse les habitudes et les choix "baroques" de leur littérature ou de leur théorie stylistique, voyant au contraire dans l'élection classique par la France la preuve d'une prédestination linguistique : faite pour être claire, simple, directe, sociable, efficace, universelle. Ce discours répété sous le règne de Louis XIV avait trouvé un écho lointain auquel un style vif et une sorte de chance chronologique, à Berlin juste avant la Révolution, ont assuré une réverbération démesurée : le discours de Rivarol en réponse au concours sur l'universalité de la langue française. Rivarol fait feu de tout bois et emprunte des arguments à deux courants rivaux, celui de la grammaire générale et celui de l'usage. Le second est sensible à la diversité des langues, et à leur caprice, les met en rapport avec des situations historiques, et peut en conclure que la France a toutes les raisons de se voir la nouvelle Athènes, la seconde Rome : si les langues sont proportionnées à l'état d'une civilisation, tout pointe la supériorité parisienne. La grammaire philosophique suppose, sur la foi des traductions et des échanges, que toutes les langues suivent le même modèle, et il suffit alors d'identifier ce modèle à celui de la logique aristotélicienne, et plus étroitement à l'ordre sujet-prédicat, pour affirmer que la langue française est la seule à suivre impeccablement cet ordre, toutes les autres langues faisant des détours pour amener leurs locuteurs à restituer des formes de jugement que les Français, économes, suivent d'emblée, et donc sans effort. Le français comme langue des langues.

C'est en quelque sorte la postérité politique de ce discours que H. Meschonnic a attaquée bruyamment³. Mais il était déjà alors folklorique : muleta maniérée pour les voisins de la France de plus en plus hostiles à ce que véhiculait la langue française, à son emprunt simiesque par les élites locales, de plus en plus attachés à affirmer la grandeur authentique de leur langue et de leur littérature, et antienne fatiguée par les positions contraires des observateurs et philosophes de la langue, qu'ils soient plutôt du côté des usagistes ou des grammairiens généraux. Considérant que le langage est avant tout au service de la pensée et que celle-ci passe sans problème d'une langue à l'autre, Beauzée, le continuateur de Dumarsais, et sur ce point de Frain du Tremblay et de son essai de 1703, en conclut dans ses articles de l'*Encyclopédie*, puis de l'*Encyclopédie méthodique*, que les langues se valent, dans le sens où elles remplissent parfaitement leurs fonctions (et qu'on peut

³ Henri Meschonnic, *De la langue française*, Paris, Hachette, 1997.

simplement opposer des cultures par leur pouvoir politique ou par leur développement différent des disciplines ou des savoirs). Il est utile de mettre en parallèle les structures spécifiques des langues ; elles aboutissent finalement à des résultats très voisins, sinon identiques. La supériorité de la langue française est, dans cette conception qui occupe le devant de la scène intellectuelle, défaite, sans que se dégage l'utilité du croisement des langues ou de leur métissage : elles fonctionnent comme des systèmes, qui sont tous sur le même plan. Il n'y a pas lieu de penser leur mélange - on peut même se demander s'il est possible en droit (le point étant de savoir quand on passe d'un système à un autre, voire à un troisième).

2- Pensée et langage

Ce qu'observent les grammairiens de l'usage peut dans cette optique être ravalé au rang d'épiphénomène, superficiel et marginal, ou entrer dans une logique qui demande à être construite abstraitement, à un autre niveau. Pourtant, dans une zone indécise entre ces deux grands choix épistémologiques de l'usage et de la grammaire générale, pouvant s'appuyer sur l'un comme sur l'autre et les prolonger indifféremment, se forme un autre discours, qui, dans un contexte propre, réorganise et acclimite l'un des plus brillants surgeons de la tradition rhétorique contre lequel s'était dressé le nationalisme classique français, et qui servait encore de contre-modèle aux rationalismes à la Rivarol comme à la Beauzée, universalistes à leur manière chacun : celui de l'ingenium, de l'esprit, de la pointe si l'on veut, qu'on pourrait identifier comme le moment baroque de la langue et de la littérature européenne, brillamment exploré par P. Laurens, F. Vuilleumier et M. Blanco⁴. L'hybridation théorique entre cette tradition et le mouvement rationaliste de la grammaire générale (dont on aura compris qu'elle ménage la pensée du croisement linguistique auquel nous voulons conduire) est opérée magistralement dans le livre de Bernard Lamy *La Rhétorique ou l'art de parler* dont deux rééditions récentes et impartageables dans leurs défauts permettent de repérer l'évolution d'une première édition (1675) à la dernière (1715)⁵. On le sait, B. Lamy est crédité d'avoir réécrit l'héritage rhétorique dans le sens d'une théorie générale du langage figuré, préparant ainsi Dumarsais et pouvant passer pour le rhéteur de Port-Royal. On lui doit un renversement de la théorie des figures, entendues non plus comme moyen de susciter les passions, mais désormais comme marques codées de leur expression. Elles seraient comme la trace de volontés, telles qu'elles se manifestent dans les actes du langage par exemple : une sorte de disposition presque physique semblable à celle du combattant. Les premières éditions reprennent l'idée que la langue française suit l'ordre des pensées, et c'est à partir de cet ordre qu'on peut concevoir un désordre figuré, des inversions et renversements, divers effets de peinture par détours. Fidèle écho d'un nationalisme linguistique à la Laboureur et à la Rivarol. Mais à partir de 1701, à côté de cette conception traditionnelle qu'il laisse, non sans incohérence, subsister dans son texte (paresse ou hésitation ?), B. Lamy en introduit

⁴ Contributions de P. Laurens et F. Vuilleumier à *l'Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, dirigé par M. Fumaroli, Paris, PUF, 1999 et M. Blanco, *Les rhétoriques de la pointe*, Genève, Slatkine, 1992.

⁵ *La Rhétorique ou l'art de parler*, éd. C. Noille-Clauzade, Paris, Champion, 1998, et éd. B. Timmermans, Paris, Puf, 1998. C'est l'édition que nous suivons.

une autre qui la ruine, et qui va nourrir la réflexion du XVIII^e siècle. B. Lamy, comme les grammairiens philosophes, rapporte le langage à l'activité de la pensée, mais au lieu de voir celle-ci par avance décomposée selon l'ordre linéaire "sujet-prédicat" (qui pour lui restera seulement celui d'une description possible, celle que choisit arbitrairement la langue française de ce qui se passe dans le cerveau, au risque de la monotonie et sans doute de la stérilité), il insiste sur l'immédiateté de l'activité de la pensée, son caractère synthétique ; et c'est cet éclair que le langage cherche à faire saisir, à faire retrouver, en se pliant à l'obligation d'un déroulement temporel⁶. B. Lamy recourt à l'image spatiale du tableau pour rendre compte de cette opération de la pensée, et des contraintes de sa transcription, de la nécessaire transposition ensuite dans l'ordre du langage. C'est dans ce jeu entre l'acte de pensée et l'acte de langage, comme analogiquement traduit dans le passage du spatial au temporel, du visuel au sémiotique, que s'effectue le travail propre de la langue comme de l'écrivain : c'est par le choix ouvert par la première, et singulièrement exploité par le second, que se manifeste le produit de la pensée. Celle-ci excède toujours dans son éclat et sa richesse les possibilités de l'expression (sans doute peut-on voir là comme la trace de la réflexion de Malebranche sur les pensées claires confuses), qui consiste à établir le plus grand nombre de relations possibles entre les divers éléments. Chaque langue procède à sa façon, chaque écrivain instaure des circuits spécifiques pour que le "tableau" soit reconstitué en établissant autant de liaisons que possible. Aucune ne s'impose comme première ou seconde, aucune ne peut revendiquer une préséance, puisque le but final de la phrase ou de l'énoncé (plus ou moins long) consiste à ce que, à son terme, soit restituée la création mentale, se mettent en place les éléments du tableau dans une configuration significative (qui ne coïncide jamais exactement avec le "tableau" initial). L'idéal de la langue ne saurait être la clarté, elle-même en rien réductible à la linéarité ou à un ordre *a priori*, fût-il imposé par la langue française ; elle est dans la rapidité, l'économie, la fulgurance : dans l'ingéniosité qui fait retrouver au plus vite, dans une sorte d'éblouissement, l'activité de la pensée, qui fait voir l'étendue de la représentation, fait deviner l'infinie expressivité du tableau. Le style, de la langue et de l'individu, procède de l'écart entre le temps hors temps de la conception et le temps ramassé de la réception : il ménage un processus, un travail, une invention, qui vient en quelque sorte redoubler, ou plutôt étayer de sa propre pensée, de la pensée de la langue, ce qui est pensé et transmis. L'efficacité de ce deuxième moment est comme invisible dans son effet : invisibilité qui est le principe même du classicisme.

À certains égards, chez Lamy fait retour l'ingéniosité baroque : le discours vaut par la richesse de la pensée qu'il condense, fait entendre le plus brièvement possible, le plus proche de l'immédiateté conceptuelle. Mais ce que Bouhours cite à la même époque comme des "vivacités de génie" s'éloigne de l'économie baroque de la pointe, de l'énigme, d'une esthétique de l'obscur, du caché, d'une morale politique

⁶ Livre I, ch. 13, de l'ordre et de l'arrangement des mots : "Le discours est une image de l'esprit, qui est vif : tout d'un coup il envisage plusieurs choses, dont il serait par conséquent difficile de déterminer la place, le rang que chacune tient, puisqu'il les embrasse toutes, et les voit d'un seul regard. Ce qui est donc essentiel pour ranger les termes d'un discours, c'est qu'ils soient liés de manière qu'ils ramassent et expriment tout d'un coup la pensée que nous voulons signifier.", 101.

de l'exclusif ; B. Lamy entend ce travail en conformité avec l'idéal classique ou philosophique de clarté et de facilité : le travail du style est soumis à la nécessité fonctionnelle de la communication, et vise à faire retrouver au récepteur la belle lumière de la pensée. B. Lamy nourrit sa théorie du *Traité sur le sublime* alors attribué à Longin, qu'au même moment Boileau vient de traduire et que l'Europe va adopter, à la manière d'un second volet à l'*Art poétique*. Le propre de l'expression sublime est de manifester d'une manière bouleversante une pensée très dense, de la rendre instantanément sensible, par sa brièveté alliée de simplicité. Elle est comme une pointe qui a perdu ses épines : conciliant au fond les bénéfiques de l'ingéniosité et de la clarté rationnelle. Quand Gamaches retrouve en 1718, dans ses *Agréments du langage réduits à leurs principes*⁷, l'inspiration et comme le vocabulaire de Lamy pour penser les détours du "brillant" et les mécanismes complexes du dialogisme, il décompose le miracle produit par le mot d'esprit, un renversement d'un univers logique dans l'autre, le passage sidérant d'un point de vue à un autre, qui s'obtient sans la moindre peine. La répartie fait passer par un long circuit de raisonnements, par une série complexe d'arguments, les ramasse, les organise et les impose avec l'aisance et la rapidité d'un bon coup, sans y toucher cependant : le charme épiphanique du bon mot est qu'il oblige l'interlocuteur à retrouver en riant toute la pensée du locuteur, toutes ces liaisons qui organisent sa conception. Le mot d'esprit est, sinon l'idéal du style, du moins ce qui en fait voir au mieux le fonctionnement et les "principes".

Dans ses *Pensées sur la clarté du discours et sur le sublime* parues dans le Mercure de 1719, un an après Gamaches, Marivaux est sur la même ligne que lui et que Lamy : le sublime est la manière dont le discours tente de rendre ce qui correspond à une conception complexe, ambitieuse et inouïe ; il sait imposer une représentation difficile comme quelque chose d'évident, et jusque-là inaperçu et inexprimable. Il rend clair ce qui se conçoit obscurément, dans une zone presque inatteignable de grandeur ou de finesse (on voit le soutien qu'il a pu recevoir de Boileau). Développant ses idées dans des numéros du *Spectateur français*, puis du *Cabinet du philosophe*, Marivaux exclut qu'on puisse faire entrer le style dans des classes, lui donner des "qualités" générales (qui se monnaieraient de façon grotesque en règlements), parce qu'il conçoit le style comme un "travail" toujours singulier de la pensée : Marivaux entend à la fois indexer l'étrangeté d'une expression sur celle d'une vision, et donc de ce qu'elle révèle dans l'objet, et sur celle d'un sujet doué d'une capacité unique. Il voit cette singularité se manifester dans ce qu'elle effectue, dans la liaison des termes : elle oblige à considérer autrement ce que d'ordinaire on sépare, à établir ainsi des relations inédites qui sont la pensée même d'une face neuve de l'objet⁸.

Bien que globalement hostile à Marivaux et au mouvement dit, à la suite de F. Deloffre, de la "nouvelle préciosité" (expression qui colle un peu trop au point de vue polémique de ses adversaires contemporains et de ce qu'ils ont voulu y voir),

⁷ Réédition partielle et présentation par J.-P. Sermain, Éd. des Cendres, Paris, 1992.

⁸ Marivaux, *Journaux et œuvres diverses*, éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Classiques Garnier, 1969. Voir J.-P. Sermain et C. Wionet, *Les Journaux de Marivaux*, éd. Atlande, Neuilly, 2001.

Diderot non seulement va prendre son style comme exemple de pensée dans la langue, mais va s'inscrire dans la lignée qui le relie à B. Lamy en lui apportant une inflexion notablement sensualiste. Il ajoute à l'assimilation de la pensée à un tableau sa mobilité : le langage est donc non seulement chargé de traduire dans le temps ce qui est donné dans l'instant, mais il doit courir après ce qui change, toujours en retard et en retrait. Diderot utilise alors l'analogie du hiéroglyphe pour donner une idée de l'opération stylistique qui permet d'utiliser les relations multiples entre les éléments de la phrase (par exemple ceux des sons : la musique vient en défaut de la peinture), pour donner au co-énonciateur les moyens de restituer un peu du tableau mouvant de la pensée⁹.

3- Langue, figure, traduction

C'est chez un obscur auteur, Claude François de Radonvilliers, jésuite en déshérence depuis l'expulsion de l'ordre en 1762 (comme cet autre grand ouvrier de la culture de la langue qu'est le marseillais Abbé Féraud avec son *Dictionnaire critique* - avec un seul "n"), que l'on va trouver de la façon la plus nette une reprise et un développement de ce courant souterrain de l'ingenium philosophique, si l'on peut dire, qui le fait déboucher sur l'idée d'un croisement des langues. Il y est amené par l'objet et l'optique de son ouvrage : *De la manière d'apprendre les langues*, de 1768, qui est nourri de Dumarsais et de son *Exposition d'une méthode raisonnée pour apprendre la langue latine* (qui repose sur trois niveaux d'élaboration de l'énoncé latin : sa transposition [selon l'ordre naturel suivi en français], le mot-à-mot [français latinisé], et l'interprétation - la traduction proprement dite). Radonvilliers à son tour va nourrir Fontanier et ses *Figures du discours*¹⁰.

Radonvilliers repère ce qui résiste à la traduction, ce qui revient à tirer de la comparaison des langues un enseignement sur leur nature. Contrairement à Dumarsais, il ne s'intéresse pas au problème de la construction (qui est au cœur du débat sur le bon ordre du français) mais à des questions de sémantique qu'il réduit, comme il est alors d'usage, à la dimension du lexique et au langage figuré. Il reprend l'idée que les mots sont associés à des "idées accessoires" non formulées, variables en fonction des cultures et peut-être des situations et des histoires individuelles. Ces idées sont donc pour le traducteur de textes anciens un casse-tête, puisqu'elles sont invisibles, et qu'il est presque impossible de les reconstituer avec certitude. Radonvilliers ne donne pas à cette sorte de hiérarchie de l'invisible et du visible une grande place, mais élargit cette idée d'un sens complexe, et voit dans les mots ce qu'il appelle des "collections d'idées". Le rapport interlangue permet de prendre la

⁹ Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, 30 : "Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité ; mais il existe en entier et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup." dans *Oeuvres*, t. IV, éd. L. Versini, R. Laffont, Paris, 1996. Diderot reprend ainsi à son compte l'idée d'hypotypose sonore développée par Jacques Pelletier du Mans (voir la thèse de Sophie Arnaud, *Ratio et oratio. La voix de la nature dans l'œuvre de Jacques Pelletier du Mans (1517-1582)* soutenue en 2001).

¹⁰ Voir l'édition critique du *Traité des tropes* de Dumarsais par F. Douay, Paris, Flammarion, 1988.

mesure de ces collections implicites et diversement sollicitées à chaque emploi¹¹ : "En apprenant une seconde langue, les nouvelles collections ne se font pas sans beaucoup de travail, parce qu'il faut séparer les idées qui étaient jointes depuis longtemps. D'ailleurs on court le risque de confondre les collections faites par la seconde avec celles de la première" (58). "Empereur" n'est pas un équivalent d'"imperator". "C'est pour cette raison qu'on n'arrive pas à saisir le sens précis d'une partie des mots étrangers". La langue est le produit d'un travail de la pensée.

Le contact brutal avec la langue étrangère permet donc de prendre conscience de sa propre langue, fait voir ce qui passe pour évidence : le regard de l'étranger vaut alors pour les deux langues. C'est surtout autour du phénomène de la figure que Radonvilliers met en relief ce transfert. Ce qu'avait d'inerte l'idée de "collection" prend dans la figure le sens dynamique de mise en rapport : elle a pour tâche d'établir des "rapports vrais et simples". La figure opère à deux niveaux. Dans la langue même, quand elle est (comme on dit aujourd'hui) "lexicalisée", elle appartient alors "au fond de la langue", comme l'expression "enflammé de colère". Sur cette intelligence de la langue vient se greffer celle de l'écrivain qui pose des rapports nouveaux (Radonvilliers suit ici l'enseignement d'Aristote). Il cite à titre d'exemple deux vers d'Othon de Corneille (Fontanier se servira de cet exemple et donnera à la distinction des deux degrés de figure un rôle clef dans sa théorie¹²) : "Je les voyais tous trois s'empreser sous un maître/ Qui chargé d'un long âge a peu de temps à l'être, /Et tous trois à l'envi s'empreser ardemment/ À qui dévorerait ce règne d'un moment" (175) : cette figure appartient à Corneille. À ce que le tableau avait encore de statique chez Lamy, Radonvilliers, de par sa formation jésuite, ses lectures de Bouhours, Gamaches ou Diderot, ajoute une dimension dynamique conforme à la tradition de l'ingenium. Il voit dans la figure le fonctionnement du mot d'esprit : elle crée un rapport neuf qu'elle fait adopter à l'interlocuteur, ce qui conduit souvent à l'abandon d'une ancienne manière de voir : "Ces expressions figurées sont un des plus beaux ornements du style dans les ouvrages d'esprit, mais elles demandent dans le lecteur de l'attention, quelquefois un certain degré de pénétration pour en comprendre le sens et pour en sentir la beauté". Le propre de l'écriture et du style est d'intensifier (et de rendre sensible) l'activité inhérente au langage : "nous sommes nés avec la faculté d'assembler nos idées, d'y ajouter, d'en retrancher, de passer rapidement de l'une à l'autre, en suivant la chaîne des rapports qui les unit". Le plaisir littéraire tient à cette activation de l'esprit : "il faut savoir lire, c'est-à-dire être accoutumé à réfléchir en lisant". La poésie se caractérise par sa densité : "En parcourant un vers, on combine un million d'idées". Le style est pensé sur le modèle d'une "énigme facile" : "Un écrivain heureux dans le choix des figures qui appartiennent à la langue, et dans l'invention des figures nouvelles, me propose sans cesse des énigmes faciles et ingénieuses pour me procurer le plaisir de les deviner. Je rapproche mes idées, et je lis dans leurs rapports le mot de l'énigme".

¹¹ U. Eco s'inscrit dans cette tradition en voyant le mot contenir une encyclopédie et chacun de ses emplois en "activer" une partie et en "narcotiser" un autre. La figure opère un croisement entre deux encyclopédies. Voir *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.

¹² Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, 164.

Cette difficulté et ce plaisir du style de l'écrivain se retrouvent dans le contact avec la langue étrangère. On y prend en quelque sorte la mesure de la logique inhérente aux rapports internes au langage et à l'écriture : "les figures d'une langue étrangère consistent quelquefois dans des rapports d'idées que nous n'avons jamais aperçus ni soupçonnés, et qui, par cette raison, nous échappent aisément". Apprendre une langue, c'est découvrir de nouveaux modes de pensée, et c'est aussi comprendre que chaque langue possède sa propre économie des rapports entre les idées, que le goût fixe le type d'efforts à faire, l'étendue et la variété des rapports sollicités : "Chaque nation a déterminé des bornes en-deçà et au-delà desquels les rapports des idées, quoique réels et fondés, ne lui font aucun plaisir". Les types de rapports sont de qualité différente, mais les appréciations de ces qualités résultent de choix culturels : "Qui peut décider si c'est le goût des Grecs qui était trop simple, ou le goût des Français qui est trop raffiné ? [allusion à la Querelle des Anciens et des Modernes et à sa transformation sous le coup d'une réhabilitation du primitif et de son énergie]. Si c'est le goût français qui est trop superficiel ou le goût anglais qui est trop profond ? " [nouvelle rivalité dont on trouve des éléments chez Roscomon, Boyer et du Resnel]. Le classicisme s'est détourné de la densité baroque pour la clarté, l'inverse est peut-être en marche : "l'habitude seule dégoûte une nation des rapports simples, ou lui fait trouver pénibles les rapports compliqués".

Il existe ainsi une analogie, sinon une équivalence, entre ce que nous découvre la création de l'écrivain et ce que produit chaque langue : elle invente comme un écrivain. Ce qui nous est familier éclate comme une originalité irréductible quand on essaie de passer d'une langue à l'autre. Lire la littérature vient ainsi compléter ce que les langues nous apprennent : "heureux celui qui par le commerce avec les bons auteurs, en quelque langue que ce soit, a franchi les bornes étroites du goût national". La littérature est par essence cosmopolite. Ce sentiment justifie le travail de la traduction et amène à abandonner la recherche de beautés "équivalentes" dans une langue nouvelle pour essayer de restituer ce que nous apprend le travail de pensée, ce choix des rapports, ses bornes, son organisation : il faut alors garder cette étrangeté dans la langue française. Les langues se croisent. Ce croisement est poussé à l'extrême avec le travail de l'écrivain qui ajoute aux rapports de la langue sa propre création : comment rendre l'étrange de l'étranger ? "Les originaux, dans quelque langue que ce soit, ont des beautés qu'il n'est pas possible de faire passer dans les traductions" (197).

En revenant sur la lignée de théoriciens que nous avons dégagée, B. Lamy, Gamaches, Marivaux, Diderot, on les voit recourir, pour expliquer le travail de la langue ou du style (l'un n'étant que le développement individuel de l'autre, un génie venant se greffer sur l'autre), à ce que découvrent la langue étrangère et la démarche de la traduction. B. Lamy, voulant rendre compte des tropes (qui consistent à voir un objet par un certain côté, donc à privilégier un élément dans une collection, ce que le XVIII^e siècle appelle un "circonstance"), compare comment la même idée de "fenêtre" est rendue dans des langues familières par des métaphores. Ce qui est implicite apparaît ainsi au grand jour (irréductible à la traduction) : "Il dépend de nous de comparer les choses comme nous voulons, ce qui fait cette grande différence qui est entre les langues qui ont une même origine. Ce que les Latins appellent *fenestra*, les Espagnols l'appellent *ventana*, les Portugais *janella*. Nous

nous servons aussi de ce mot croisée pour marquer la même chose. *Fenestra, ventus, janua, crux* sont des mots latins. Le français, l'espagnol, le portugais viennent du latin, mais les Espagnols considérant que les fenêtres donnent passage aux vents, ils les appellent *ventana*, de *ventus*. Les Portugais ayant regardé les fenêtres comme des petites portes, ils les ont appelées *janella*, de *janua*. Nos fenêtres étaient autrefois partagées en quatre parties avec des croix de pierre : on les appelait pour cela des croisées, de *crux*. Les Latins ont considéré que l'usage des fenêtres est de recevoir la lumière, le mot *fenestra* vient du grec *fainein*, qui signifie reluire. C'est ainsi que les différentes manières de voir les choses portent à leur donner des noms différents" (*op. cit.* 64).

Pour Gamaches, le propre du style consiste à jouer des "suppositions", c'est-à-dire des supports argumentatifs implicites. Il se sert d'un passage de Lucain pour montrer comment l'effet d'un texte dépend des "suppositions" qui constituent l'arrière-fond d'une culture. Qu'on puisse opposer l'avis de Caton à celui des dieux est choquant pour un chrétien, mais, "dans le système du paganisme" (*op. cit.* 134), "il fallait craindre les dieux et se soumettre à leur puissance ; mais on devait souvent se dispenser de se régler sur leur conduite". Lucain n'aurait pas donc dû écrire : "*Victrix causa deis placuit, sed victa Catoni*" : en ne marquant pas de surprise il aurait laissé penser que la réaction de Caton était évidente (et par là plus admirable). Gamaches exempte Lucain d'une faute culturelle (que lui reproche à tort Bouhours) et lui reproche une faute d'écrivain : le commentaire vient alors au secours d'une traduction défailante et éclaire les "deux systèmes" qui organisent les représentations, du paganisme et du christianisme.

Marivaux a identifié l'originalité de l'écrivain aux "rapports" inattendus qu'il établit : accouplement de mots qui lui ont été reprochés et qui sont au contraire des actes de pensée, des effets d'ingéniosité et d'esprit (tels sont les termes qu'il invoque). Dans ses *Réflexions sur Thucydide*, il demande à la traduction de rendre le "tour d'esprit qu'on avait de son temps", et pour cela de garder à ses tours "leur air d'étranger" (*op. cit.* 460). Dans sa *Lettre sur les aveugles*, Diderot, pour expliquer que le discours doit surseoir à l'indigence du lexique, met en parallèle le travail des grands écrivains et de celui qui pratique une langue étrangère : "Mais toute langue en général étant pauvre de mots propres, ils sont dans le même cas que les étrangers qui ont beaucoup d'esprit ; les situations qu'ils inventent, les nuances délicates qu'ils aperçoivent dans les caractères, la naïveté des peintures qu'ils ont à faire, les écartent à tout moment des façons de parler ordinaires, et leur font adopter des tours de phrases qui sont admirables toutes les fois qu'ils ne sont ni précieux ni obscurs, défauts qu'on leur pardonne plus ou moins difficilement, selon qu'on a plus d'esprit soi-même et moins de connaissance de la langue. Voilà pourquoi M. de M... est de tous les auteurs français celui qui plaît le plus aux Anglais, et Tacite celui de tous les auteurs latins que les penseurs estiment davantage. Les licences de langue nous échappent, et la vérité des termes nous frappe seule."¹³

¹³ P. 161, *Oeuvres*, éd. L. Versini, t. I, Robert Laffont, Paris, 1944.

Les croisements des cultures étaient pour les Classiques une évidence, dans leur rapport à la Bible comme à l'Antiquité, puis dans les échanges européens. La Querelle des Anciens et des Modernes avait dégagé ce qu'avait d'inassimilable l'Antiquité, et en particulier Homère, mais c'était pour le rejeter. Le XVIII^e siècle n'a quasiment pas de sensibilité historique à la langue, mais a une conscience littéraire des langues et de leurs différences : c'est dans la langue qu'il voit s'opérer le travail de la pensée, et rien ne permet davantage de le montrer que le rapport entre les langues, apprentissage ou traduction. Le français anglais par exemple, le français latin sont des expériences banales à qui apprend ou traduit une langue. Sans jamais recourir à une telle catégorie, le XVIII^e siècle envisage le métissage linguistique non comme une pratique ou un modèle littéraire, et on n'en trouvera pas trace dans les œuvres, il l'a placé dans le rapport entre les langues, dans leur perception conjointe, à l'occasion d'exercices particuliers qui ont valeur de gymnastique mentale. L'espace interlangues donne comme une idée de celui qui sépare la pensée du langage et des opérations qui s'y produisent : l'épreuve du traduire ou de la langue seconde sert à figurer ce qui est inscrit au cœur de la parole.

László SZÖRÉNYI
Institut d'Études Littéraires
Académie Hongroise des Sciences

**Le *Parnasse latin moderne* de J. Brunel (1808) :
la culture néo-latine dans les littératures européennes modernes**

Tout d'abord, j'aimerais vous expliquer le terme "néo-latin" qui figure dans le titre de mon étude, son utilisation dans ce contexte n'étant peut-être pas assez évidente. En effet, avant la date approximative de 1970, la terminologie variait : le terme "latin des temps modernes" était utilisé pour l'ensemble des œuvres écrites en latin à partir du début du XIV^e siècle, (c'est-à-dire, de l'époque de Pétrarque) jusqu'à nos jours, la première moitié étant désignée comme "latin humaniste", la deuxième moitié comme "moderne", tandis que l'époque du XX^e siècle était appelée "littérature latine contemporaine". Le terme "néo-latin" a été introduit et propagé dans le monde entier, et ainsi sur les territoires francophones - bien que la terminologie précédente reste souvent en usage – par le belge Josef Ijsewijn, professeur à Louvain, décédé il y a deux ans.

Jean Brunel, professeur de littérature retraité, auteur d'un manuel de mythologie et d'une traduction de Phèdre, a publié son anthologie bilingue (latin et français) en 1808 à Lyon. Cet ouvrage en deux volumes, de presque mille pages, est le fruit d'un travail de recherche embrassant une dizaine d'années. D'après le sous-titre, il a choisi des poèmes latins composés dès "la renaissance des beaux-arts". Nous pouvons considérer Brunel comme un précurseur dans l'utilisation du terme "renaissance", dont la création beaucoup plus tardive était attribuée jusque-là à Michelet.

Brunel a dédié son anthologie à Antoine-François Fourcroy (1755-1809), le grand chimiste, ministre de l'Instruction publique de Napoléon. Dans cette dédicace, il souligne la relation inséparable des sciences des Muses – autrement dit les arts – et des sciences naturelles. Il cite pour preuve l'exemple de Fontenelle, Buffon et D'Alembert. Il affirme que l'instruction publique, relevant de la compétence du ministre, est responsable des deux domaines ; ainsi M. Fourcroy doit-il veiller à coordonner d'une manière satisfaisante les intérêts de la poésie avec ceux de la science, lors de la réorganisation de l'instruction publique d'un si grand empire. Le concepteur de ce projet si noble est le "grand homme" lui-même, c'est-à-dire l'Empereur, qui réalise ses grandes idées par le choix éclairé de ses ministres. Et étant donné que ce grand homme se délectait volontiers des Muses latines (il appréciait la poésie néo-latine), ainsi Brunel espère-t-il qu'à l'instar d'Horace et de Virgile ayant trouvé leur Mécène, Santeuil et Vanière trouveront le leur.

Brunel ne propose donc rien de moins au plus haut fonctionnaire d'État responsable de l'élaboration du nouveau programme d'enseignement que d'inclure dans les lectures obligatoires, parmi les classiques de la formation secondaire, les personnages éminents de la poésie néo-latine européenne. Sa proposition – qui n'a été suivie que durant ces dernières décennies, au moins dans certains pays

européens – ne fut pas écoutée. Comme on le sait, Fourcroy est décédé un an plus tard. La question de savoir si lui ou l'un de ses successeurs s'est occupé de cette proposition exige, pour pouvoir y répondre, des recherches dans les Archives Nationales de la part des historiens de l'instruction en France. Cependant, même si son projet ambitieux connut l'échec, il a créé – à notre connaissance – la première anthologie poétique néo-latine bilingue de l'histoire littéraire européenne.

Par la suite, je vais tenter d'examiner, d'une part selon quels critères l'auteur a choisi les poètes étrangers de l'anthologie, et d'autre part comment est représentée dans son œuvre la poésie contemporaine.

En ce qui concerne la première question, nous devons insister sur le fait que le choix comprend en majeure partie des poètes français écrivant en latin. Cela est renforcé par le fait que l'auteur y inclut un poète chrétien de l'Antiquité tardive, période bien antérieure à la Renaissance, désignée comme le début de l'époque examinée. Ce poète est le gaulois Ausone qui, par là, devient symboliquement le fondateur ou le génie tutélaire de la poésie néo-latine française. Il reste cependant plus naturel de puiser dans la littérature européenne. Dans la préface qui suit la dédicace déjà analysée, Brunel précise les critères de son choix : il a sélectionné ceux qui avaient déjà des traductions françaises, à condition que celles-ci soient de bonne qualité (pour les autres, il a écrit lui-même des traductions, le plus souvent en prose). En énumérant les grands auteurs néo-latins, dignes d'être étudiés et savourés à côté des auteurs antiques, il attire l'attention sur deux Français (Rapin et Commire), mais, tout de suite, après sur un Italien : il s'agit de Girolamo Vida, qui faisait l'objet d'un véritable culte parmi les théoriciens du classicisme français. De surcroît, il termine sa préface par les vers d'un poète néo-latin étranger qui n'est autre que l'auteur d'épigrammes gallois Owen :

*"Instar apis debet variis excerpere libris
Mellifluo ut manet dulcis ab ore liquor."*

(La comparaison avec l'abeille, inspirée par les auteurs antiques, avant tout par Macrobe et Sénèque, ne fait pas allusion ici à l'imitation, mais au choix qui était le résultat d'un travail de recherche de plusieurs années dans les bibliothèques de Lyon).

Voyons donc quels sont les poètes néo-latins étrangers que Brunel a trouvé dignes de faire monter au Parnasse. Dans l'ordre alphabétique – selon lequel il range les poètes dans les deux volumes – figure en premier Benjamino Accolti de Naples, puis Andrelini qui est né à Forlì. (Sa présence dans l'anthologie est justifiée par le fait qu'il a passé la plus grande partie de sa vie en France. En outre, l'auteur le défend des accusations de pédantisme et de médiocrité répandues dans les encyclopédies françaises). Ils sont suivis par Balbo de Veneto-Gorizia et par le Hollandais Barlaeus. (Dans son cas, il prenait sans doute en considération le choix d'un sujet de l'histoire française). Vient après le jésuite brabançon Martinus Becanus, confesseur de l'empereur Ferdinand II. Celui-ci raconte l'histoire de Samson dans une idylle sainte, c'est-à-dire dans un cadre biblique. L'auteur insère l'Écossais Buchanan, grâce à ses liens avec la France et à ses paraphrases des psaumes, mais il laisse de côté ses poèmes attaquant les ordres religieux qualifiés comme "indécents". Dans le cas des psaumes, il publie les traductions classiques de La Harpe de la même époque. Il insère une belle épigramme de Burman, le grand philologue

hollandais. Trois Italiens les suivent : les épigrammes mythologiques du ferrarais Calcagnini, l'épithaphe de Bembo écrite par le mantouan Capilupi, et les épigrammes historiques à la manière d'un camée du romain Casanova. Le véronais Cotta y figure par un poème de deuil. L'inclusion de l'élégie funèbre du florentin Datti est justifiée par sa popularité toujours intacte. Brunel a choisi Flaminio probablement à cause de la pure voix horatienne de sa lyre pastorale, et Girolamo Fracastoro parce qu'il a trouvé qu'il revêtait d'une valeur classique la traduction française, par Macquer et Lacombe, du poème didactique mythologisant, la *Syphilis*. Franchini de Cosenza avait aussi des liens avec la France. Giraldi et Gravina y figurent chacun par une épithaphe : Brunel éprouvait une certaine attirance pour ce genre, son fils étant décédé très tôt. Il a mis Grotius dans l'anthologie pour prouver qu'il était aussi bon poète que philosophe. Guarino fils est présent par sa célèbre épigramme funèbre écrite pour le hongrois Janus Pannonius (malheureusement, l'ouvrage ne contient aucune œuvre de Janus Pannonius). Nicolas Heinsius, le grand professeur de philologie hollandais, fils de Daniel Heinsius, est le poète savant étranger qui vient à suivre. Il est suivi encore par Janus Secundus, auteur néo-latin hollandais peut-être le plus connu. Il y a encore deux Italiens dans le premier volume : le vénitien Landini, célèbre avant tout par ses commentaires sur Dante, est présent dans cet ouvrage avec une excellent épigramme composée à propos de Dante – il semble que Brunel n'ait pas partagé l'attitude anti-dantesque de l'époque des Lumières. Le peintre florentin Lorenzo Lippi y figure avec des épigrammes écrites d'après des artistes grecs. D'ailleurs, les arts poétiques aussi bien que la philosophie des arts appartenaient au domaine central de l'anthologie. Tout compte fait, parmi les cinquante et un poètes qui figurent dans le premier volume, vingt-trois sont étrangers. Quant au deuxième volume, il comprend cinquante-neuf auteurs dont trente-cinq étrangers. Au total donc, cinquante-huit auteurs étrangers, sur cent dix auteurs pour l'ensemble des deux volumes. (Ce n'est pas tout à fait vrai si l'on considère la longueur, car Brunel a choisi des textes ou des fragments de textes beaucoup plus longs chez les auteurs français). À part les Italiens, les Hollandais et les Britanniques, nous trouvons encore des Allemands (par exemple les jésuites Bidermann ou Glandorp), ainsi que deux Polonais. Tout d'abord Sarbiewski, le poète jésuite appelé le Horace ou le Pindare polonais, professeur réputé dans le monde occidental, pour son activité à Rome ; mais ce qui est beaucoup plus surprenant, c'est que le choix de l'auteur soit tombé sur un autre jésuite, Ines, le poète néo-latin polonais de Gdańsk. En ce qui concerne ce dernier, il convient pourtant d'ajouter que Brunel le place dans la partie où il énumère les poètes non identifiés et dont la biographie n'est pas connue : d'après son nom, il pouvait le prendre pour un Espagnol.

La perspective de Jean Brunel est d'une importance novatrice dans la littérature universelle, malgré le fait que les poètes néo-latins de plusieurs nationalités, par exemple espagnols, portugais, scandinaves, tchèques, hongrois et croates, sont complètement absents de l'anthologie. Son travail s'appuyait sur la bibliothèque de Lyon, ainsi que sur des collections privées, et même de nos jours, malheureusement, il est rare de trouver une bibliothèque en Europe où nous pourrions étudier les œuvres de la poésie néo-latine dans leur quasi-totalité. Ce n'est pas par hasard, non plus, que chez les poètes étrangers, aussi bien que chez les

poètes français, il y a tant d'écrivains jésuites : c'est l'ordre religieux qui a accordé la plus grande importance à la circulation internationale de l'écrit, dans le cadre de l'ordre. En analysant maintenant la partie contemporaine française de l'anthologie, nous éprouvons de nombreuses surprises. Le manuel d'Ijsewijn situe justement à l'époque de la Révolution, ou plutôt à celle de Napoléon, la disparition brusque, ou du moins le silence quasi complet, de la littérature néo-latine, florissante jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle en France. [Nous pouvons faire abstraction de quelques suites postérieures et sporadiques, comme par exemple certains poèmes latins de Baudelaire, Rimbaud et Sainte-Beuve. Fait exception aussi la pratique, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, des dissertations universitaires écrites en latin ; ainsi, par exemple, Romain Rolland a composé, en 1895, sa thèse de doctorat en latin, avec comme titre : *Cur ars picturae apud Italos XVI saeculi deciderit.*] Pendant la Révolution à Paris, beaucoup d'inscriptions latines en vers ou en style épigraphique ont été marquées sur des bâtiments, et un journal en latin y a même été édité – remarquons en passant que ce fut le cas en Hongrie jusqu'en 1842. La littérature spécialisée sait que J. J. Lucet et Eckard ont offert des généthliques de félicitation et de célébration en latin à Napoléon I^{er} et à sa femme en 1811, lors de la naissance de l'Aiglon.

En fait, dans le recueil de Brunel, nous trouvons plusieurs auteurs contemporains, ce qui prouve que la poésie néo-latine depuis le XVI^{ème} siècle n'avait pas encore disparu. Le premier est l'abbé Paul, né à Saint-Chamac (département des Bouches-du-Rhône) en 1740, qui était le disciple de Brunel. Il suit la tradition jésuite, et traduit notamment divers auteurs romains en français, faisant la traduction latine de l'Art poétique de Boileau, aussi bien que celle de toute une anthologie française. Brunel publie aussi quelques-unes de ses traductions plus récentes. Citons par exemple l'épigramme de Damin, composée en l'honneur de Bonaparte, dans l'interprétation latine de l'abbé Paul :

BONAPARTE

*Ignis, terra, fretum, simul huic infesta fuere :
Res orbi felix ! Haec tria vicit ovans.*

Voyons la version originale de Damin :

BONAPARTE

Il eut pour ennemis le feu, la terre et l'onde :
Il en a triomphé pour le bonheur du monde.

Sa traduction de Voltaire est digne aussi d'être citée :

AD DOMINUM LA TREMBLAYE

*Is visu pulcher, quem convenis, ille Lemanus,
Atrum Cocyti jam mihi littus habet.
Orpheus es, subiens illos a lumine fines,
Ut recrees cantu tristia regna tuo.*

Et l'original :

A LA TREMBLAYE

Ce beau lac de Genève où vous êtes venu,
Du Cocyte bientôt m'offre les rives sombres ;
Vous êtes un Orphée en ces lieux descendu
Pour venir enchanter les ombres.

Toutefois, ce ne sont pas seulement des traducteurs que Brunel présente parmi ses contemporains, mais aussi des poètes. Le plus intéressant d'entre eux est sans doute Crouzet, Chevalier de la Légion d'honneur, associé de l'Institut national, directeur des études de l'Académie militaire. Son œuvre, publiée dans l'anthologie, s'intitule "*Colloquium apud Elysios manes inter Carolum magnum et consultissimum virum Tronchet*" c'est-à-dire en français "Entretien de Charlemagne et du sénateur Tronchet, dans l'Elysée". L'œuvre est un croisement volontaire de deux genres : il s'agit d'abord des conversations dans l'autre monde, ce genre si populaire à la Renaissance, à l'époque baroque et classique, et que nous retrouvons même au XX^{ème} siècle – pensons à Salvatore Madariaga – genre créé par Lucien de Samosate. Tandis que ce genre servait, dans la plupart des cas, devenant presque, en fait, le genre bien délimité du pamphlet politique, dans notre cas, il a été contaminé par le genre de la prophétie ou de la vision de l'autre monde – il suffit de penser à Platon, au *Rêve de Scipion* chez Cicéron, au sixième chant de l'*Énéide* chez Virgile, ou à *Africa* chez Pétrarque à l'ère moderne – et ainsi, il a perdu son caractère politique, pour revêtir les traits d'une épopée héroïque. Le sénateur Tronchet récemment décédé révèle à Charlemagne, s'inquiétant de l'avenir de son peuple et de son empire, les actes glorieux de Napoléon ; ainsi l'ancien empereur peut-il se rassurer : son empire est tombé en de bonnes mains. Puisqu'à la fin de l'œuvre, l'oracle promet l'avènement d'un nouvel âge d'or de la culture française, il vaut la peine d'en citer un fragment :

*Astiterant, pueris carissima nomina, manes.
Et prae laetitia pia fletibus ora rigabant ;
Quos inter Lhomondus erat, cui candida morum
Simplicitas, ingens doctrina, modestia major,
Maxima religio ; dextra qui fidus amica
Nitentes pueros elementa per astra duxit,
Discenditque levavit onus, pariterque docendi.
Viderat ille tuos, miseranda Academia, casus,
Et tua perpetuo deflebat funera luctu.
Te simul audivit fato majore renasci,
Sic laeto memores effudit pectore sensus :
Ergo licebit adhuc colles habitare latinos,
Desertasque domos puerilis turba reviset,
Unde pios mores doctrinarumque salubre
Flumen inexhaustae nutricis ab ubere ducat !
Tùm qui jura dedit pueris, ipsisque magistris
Quos longè superat meritis insignibus omnes
Rollinus sapiens : Nostris, ait, annue votis,
Alme Deus, patriae stantem tutare columnam ;
Fata viro tàm longa, precor, quàm magna repende ;
Ille suum peragat, te felix auspice, saeculum,
Et magni vincat Lodoicis splendida regna*

*Artibus, eloquio, scriptis, nam caetera vicit.
 Scilicet hoc unum superest, hanc annue laudem.
 Eia, age, Napoleo, nullâ te parte minorem
 Esse velis ; quidquid voluisti hucusque, peractum est.
 Te duce Vaubanos, Catinatos te duce vidit
 Gallia surgentes, non inferioribus armis.
 Racinius jubeas, Fenelonas surgere, surgent.*

Voyons maintenant la version française :

Charlemagne avec joie entendoit ce langage ;
 A ces touchans récits les amis du jeune âge,
 Qui sans cesse, occupés de soins affectueux,
 Ont consumé pour lui des jours laborieux,
 Laissoient couler des pleurs de joie et de tendresse
 Et de NAPOLEON bénissoient la sagesse.
 Le vertueux Lebeau pour lui demande aux cieux
 Des ans égaux en nombre à ses faits merveilleux.
 Pour lui l'humble Lhomond fait éclater son zèle,
 Lhomond qui, des enfans guide simple et fidèle,
 Amassa le trésor d'un modeste labeur
 Pour cet âge innocent, dont il eut la candeur ;
 Et prit soin d'écartier, d'une main complaisante,
 Des premiers élémens l'épine rebutante.
 Rollin, qui, des anciens savant admirateur,
 Fut de l'art d'enseigner le vrai législateur ;
 Dans le pieux transports de sa reconnoissance
 S'écrie : ah ! béni soit le sauveur de la France,
 Qui d'un peuple accablé vient essuyer les pleurs,
 Qui va régénérer et les arts et les mœurs.
 Veille sur lui, grand Dieu ! pour le bonheur du monde
 Que dans tous ses projets ta faveur le seconde,
 Que le siècle naissant s'achève sous ses yeux,
 Et qu'il efface en tout ce siècle glorieux,
 Où la palme des Arts, à la France si chère,
 Prêtoit un nouveau lustre à la palme guerrière ;
 Où Le Poussin, Pascal, Bossuet, Fénelon,
 Au grand nom de Turenne associoient leur nom.
 Poursuis, NAPOLEON, fais encore un miracle,
 Etonne l'univers par un nouveau spectacle,
 Tu créas des Vaubans, tu fis des Catinats ;
 Eh ! Pourquoi les François ne verroient-ils pas
 Corneille, Despréaux, Racine, reparoître ?
 Tu peux ce que tu veux, commande, ils vont renaître.

Les morceaux volumineux du poème didactique *Hygiène* de Louis Geoffroy – médecin naturaliste, membre lui aussi de l'Institut national – sont appelés à prouver la viabilité d'un tout autre genre (d'après Launois qui en a fait la traduction française, le titre complet est *L'Hygiène, ou l'Art de conserver la Santé*). Le poète utilise des

couleurs particulièrement touchantes, à la manière de Lucrèce, dans la description de la peste, et spécialement dans la peinture d'une épidémie dévastatrice, née lors d'un pèlerinage à La Mecque (il reste à remarquer qu'à l'époque la poésie didactique gardait encore des positions très fortes partout en Europe, plus particulièrement en Hollande et en Hongrie.)

Nous pouvons citer encore la traduction de Jean Racine faite par l'abbé Revers ; les fragments de *La Henriade* traduits par Caux de Cappeval ; et la traduction de *Télémaque*, faite par un latiniste inconnu. À la fin du volume, Brunel publie modestement quelques-uns de ses propres poèmes, marqués seulement avec des initiales. Prenons donc congé de l'anthologie, cette entreprise novatrice, avec l'épithaphe que l'auteur a écrite à la mort de son fils :

Nati mei Epitaphum
Hic jacet, heu natus meus, hic tumulavit amores
Trux libitina meos ! ... hic egomet jaceo.

En français :

Epithaphe de mon Fils
Ci-gît mon fils... douleur extrême !
Ah ! Disons mieux : ci-gît moi-même.