Atlantide
ISSN : 2276-3457
: Université de Nantes

1 | 2014
Vers et prose. Formes alternantes et formes hybrides

Philippe Postel

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/atlantide/index.php?id=171

« Vers et prose. Formes alternantes et formes hybrides », *Atlantide* [], 01 juillet 2014, 29 septembre 2026. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/atlantide/index.php?id=171

Licence Creative Commons – Attribution – Pas d'Utilisation commerciale – Pas de Modification 4.0 International – CC BY-NC-ND 4.0

Le lecteur moderne a en effet tendance à considérer comme impures les formes mixtes qui mêlent la prose et le vers. Cela résulte sans doute d'un certain conformisme, car le bon goût, depuis l'époque classique latine, exclut le mélange et la variété, catégories esthétiques reléguées au genre mineur de la *satura*. La difficulté de lire aujourd'hui les formes mixtes résulte aussi probablement d'un processus de « désapprentissage » : nous avons oublié, en quelque sorte, que, dans notre histoire littéraire, nombreuses sont les œuvres où se mêlent d'une façon ou d'une autre les deux modes d'expression que constituent la prose et la poésie versifiée. Pour tenter de se repérer dans le maquis des formes mixtes associant prose et vers, il convient de distinguer les formes où alternent des passages en prose et des passages versifiés (formes « alternantes ») et celles qui tendent au contraire vers un idéal de fusion de la poésie et de la prose (formes « hybrides »). Dans ce volume sera examiné tout d'abord le vers dans le récit classique, d'une part dans la tradition du Siècle d'or espagnol (Marta Cuenca-Godbert), d'autre part dans la tradition du roman chinois classique (Philippe Postel). Deux articles s'interrogent ensuite sur le traitement du vers dans le discours satirique et didactique (Nicolas Correard ainsi que Hugues Marchal et Nicolas Wanlin). Deux autres articles s'intéressent à l'insertion des poèmes versifiés dans la prose romantique (Lucie Lagardère et Dominique Peyrache-Leborgne). Une étude est consacrée à la traduction d'un poème versifié dans un texte en prose (Christine Lombez). Le dernier article propose une présentation des formes à la fois mixtes et alternantes existant dans la tradition littéraire arabe (Inès Horchani).

Philippe Postel
Avant-propos

Marta Cuenca-Godbert
Le traitement du prosimètre dans les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès

Philippe Postel
L'insertion de poèmes dans le roman classique en Europe et en Chine

Nicolas Corréard
Pots-pourris de vers et de proses : de la satire menippée au tribunal critique des Lumières (Saint-Hyacinthe, Pope)

Hugues Marchal Nicolas Wanlin
Le prosimètre didactique et scientifique de la fin du XVIIIe au début du XXe siècle

Lucie Lagardère
La poésie comme suspens et syncope rythmique de la prose. Ugo Foscolo (1778-1827) et Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)

Dominique Peyrache-Leborgne
Le récit romantique (Allemagne-Angleterre victorienne)

Christine Lombez
Enjeux du vers et de la prose dans la traduction française de *La Maison de Vie* de Dante Gabriel Rossetti (1887)

Inès Horchani
Mixité formelle arabe : exemples et enjeux

Avant-propos

Philippe Postel

---

1 Ce premier numéro de la revue *Atlantide* est l'aboutissement d'un séminaire organisé en 2009 et 2010 à l'Université de Nantes, portant sur les liens qu'entretiennent le vers et la prose dans la littérature mondiale. Le lecteur moderne a en effet tendance à considérer comme impures les formes mixtes qui mêlent la prose et le vers. Cela résulte sans doute d'un certain conformisme, car le bon goût, depuis l'époque classique latine, exclut le mélange et la variété, catégories esthétiques reléguées au genre mineur de la *satura*. La difficulté de lire aujourd'hui les formes mixtes résulte aussi probablement d'un processus de « désapprentissage » : nous avons oublié, en quelque sorte, que, dans notre histoire littéraire, nombreuses sont les œuvres où se mêlent d'une façon ou d'une autre les deux modes d'expression que constituent la prose et la poésie versifiée.

2 En effet, pour s'en tenir à la tradition écrite et sans tenir compte des formes mixtes relevant du poème en prose, la mixité formelle est repérable depuis le *Satyricon* de Pétrone jusqu'à *To Axion Esti* d'Odysseus Elytis, en passant par les œuvres incontournables que sont *La Consolation de la Philosophie* de Boèce (VIe s.), la *Vita Nuova* de Dante (XIIIe s.), et *Aucassin et Nicolette* (XIIIe s.). Mais elle est encore présente à l'âge baroque : songeons aux romans du Siècle d'Or espagnol, ou bien à *L'Arcadie* de Philip Sydney répondant à celle de Sannazar (XVIe s.), ou encore à l'opéra qui fait alterner récitatifs et airs. Elle semble encore resurgir chez romantiques allemands, dans les romans de Tieck ou de Brentano par exemple. On pourrait aussi évoquer la littérature irlandaise et galloise ainsi que les sagas islandaises. À pousser l'exotisme plus loin, on s'aperçoit que mêler prose et vers est une pratique littéraire qui s'étend bien au-delà du domaine européen : en attestent la tradition orale indienne ainsi que les formes écrites qui en héritent, mais aussi certains genres narratifs arabes ou encore les romans classiques japonais et chinois.

3 Pour tenter de se repérer dans le maquis des formes mixtes associant prose et vers, il convient de distinguer plusieurs aspects. Du point de

vue des formes, deux possibilités semblent prévaloir. Nous avons évoqué les formes où alternent des passages en prose et des passages versifiés, nettement différenciés les uns des autres, comme dans la satire ménippée, ou le roman chinois ou japonais. Nous les nommerons formes « alternantes », pour les distinguer des formes « hybrides » qui tendent au contraire vers un idéal de fusion (ou de dépassement) de la poésie et de la prose : c'est le cas de la prose rythmée des traditions arabes (*saj*') ou chinoises (le *fu* 賦 ou le *pianwen* 骈文 par exemple), ou encore de notre poème en prose moderne (Novalis, Baudelaire ou Tourguéniev). Outre ces deux formes mixtes (alternantes et hybrides), il faut mettre à part le cas particulier des transpositions de la poésie versifiée vers la prose ou, inversement, de la prose vers la poésie : ce cas existe notamment dans le contexte des exercices scolaires dans la latinité tardive, tel que l'a étudié Curtius, mais on peut songer aussi au genre de l'*opus geminatum* où la vie d'un saint est rédigée une fois en prose puis une fois en vers, ou encore, dans un tout autre contexte, à certains poèmes de Tao Qian (IVe-Ve s.), comme le fameux *Récit de la source des fleurs de pêcher*.

4 Une autre façon de s'orienter dans le massif des formes mixtes mêlant prose et vers est de prendre en compte l'histoire littéraire. La plupart de ces formes s'inscrivent dans une tradition bien attestée : on peut penser à la longue tradition de la *satura* (voir l'ouvrage de Nathalie Dauvois, *De la Satura à la Bergerie*, *Le Prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Champion, 1998), ou encore celle des différents genres narratifs oraux qui sont à l'origine de la forme mixte du roman chinois classique. D'autres semblent relever d'une démarche originale, voire expérimentale, dans la mesure où elles s'opposent à l'esthétique dominante, comme peut-être à l'époque romantique, lorsque des poèmes sont insérés dans les romans, ou bien lorsque se crée le poème en prose.

5 D'autres entrées existent, nombreuses, permettant de guider nos pas dans ce vaste territoire. Il est par exemple utile de distinguer entre la tradition orale (en particulier dans les domaines indien ou africain, mais aussi chinois) et la tradition écrite, et éventuellement d'analyser le lien de l'oral à l'écrit. Autre entrée possible, le rapport quantitatif entre vers et prose, qui est rarement équilibré : on distingue alors le « prosimètre » au sens étroit, où la partie versifiée l'emporte, et la

« versiprose » (terme qui n'a guère fait fortune), où, au contraire, c'est la prose qui domine.

6 À partir de ces quelques entrées élaborées en particulier par les travaux rassemblés par Joseph Harris et Karl Reichl dans l'ouvrage intitulé *Prosimetrum. Cross-cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse* (D.S. Brewer, 1997) mais aussi à partir d'autres éléments apportés par les différents contributeurs, nous avons constitué ce premier numéro de la revue *Atlantide*, où sera examiné tout d'abord le vers dans le récit classique, d'une part dans la tradition du Siècle d'or espagnol (« Le traitement du prosimètre dans les Nouvelles exemplaires de Cervantès », par Marta Cuenca-Godbert) d'autre part dans la tradition du roman chinois classique (« L'insertion de poèmes dans le roman classique en Europe et en Chine », par Philippe Postel). Deux articles s'interrogent ensuite sur le traitement du vers dans le discours satirique et didactique (« Pots-pourris de vers et de proses : de la satire ménippée au tribunal critique des Lumières (Saint-Hyacinthe, Pope) ») par Nicolas Correard et « Le prosimètre didactique et scientifique de la fin du XVIIIe au début du XXe siècle » par Hugues Marchal et Nicolas Wanlin). Deux autres articles s'intéressent à l'insertion des poèmes versifiés dans la prose romantique (« La poésie comme suspens et syncope rythmique de la prose. Ugo Foscolo (1778-1827) et Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) », par Lucie Lagardère et « Le récit romantique (Allemagne-Angleterre victorienne) », par Dominique Peyrache-Leborgne). À propos d'un poème de la fin du XIXe siècle, Christine Lombez traite de la traduction du poème versifié : soit en vers soit en prose (« Enjeux du vers et de la prose dans la traduction française de La Maison de Vie de Dante Gabriel Rossetti (1887) »). Enfin, le dernier article propose une présentation des formes à la fois mixtes et alternantes existant dans la tradition littéraire arabe (« Mixité formelle arabe : exemples et enjeux », par Inès Horchani).

Français

Le lecteur moderne a en effet tendance à considérer comme impures les formes mixtes qui mêlent la prose et le vers. Cela résulte sans doute d'un certain conformisme, car le bon goût, depuis l'époque classique latine, exclut le mélange et la variété, catégories esthétiques reléguées au genre

mineur de la *satura*. La difficulté de lire aujourd'hui les formes mixtes résulte aussi probablement d'un processus de « désapprentissage » : nous avons oublié, en quelque sorte, que, dans notre histoire littéraire, nombreuses sont les œuvres où se mêlent d'une façon ou d'une autre les deux modes d'expression que constituent la prose et la poésie versifiée. Pour tenter de se repérer dans le maquis des formes mixtes associant prose et vers, il convient de distinguer les formes où alternent des passages en prose et des passages versifiés (formes « alternantes ») et celles qui tendent au contraire vers un idéal de fusion de la poésie et de la prose (formes « hybrides »). Dans ce volume sera examiné tout d'abord le vers dans le récit classique, d'une part dans la tradition du Siècle d'or espagnol (Marta Cuenca-Godbert), d'autre part dans la tradition du roman chinois classique (Philippe Postel). Deux articles s'interrogent ensuite sur le traitement du vers dans le discours satirique et didactique (Nicolas Correard ainsi que Hugues Marchal et Nicolas Wanlin). Deux autres articles s'intéressent à l'insertion des poèmes versifiés dans la prose romantique (Lucie Lagardère et Dominique Peyrache-Leborgne). Une étude est consacrée à la traduction d'un poème versifié dans un texte en prose (Christine Lombez). Le dernier article propose une présentation des formes à la fois mixtes et alternantes existant dans la tradition littéraire arabe (Inès Horchani).

English

The modern reader tends to consider as impure the mixed forms that mix prose and verse. This is probably the result of a certain conformism, because good taste, since the classical Latin era, excludes mixing and variety, aesthetic categories relegated to the minor genre of *satura*. The difficulty of reading mixed forms today also probably results from a process of «unlearning»: we may have forgotten that in our literary history, there are many works in which the two modes of expression that constitute prose and versified poetry are somehow mixed. In an attempt to identify the conundrum of mixed forms associating prose and verse, it is necessary to distinguish the forms where passages in prose and versified passages alternate («alternating» forms) and those which pretend to achieve an ideal of fusion between poetry and prose («hybrid» forms). In this volume will be first examined verse in the classical narrative, in the tradition of the Spanish Golden Age (Marta Cuenca-Godbert), and in the tradition of the classical Chinese novel (Philippe Postel). Two articles then question the treatment of verse in satirical and didactic discourse (Nicolas Correard along with Hugues Marchal and Nicolas Wanlin). Two other articles focus on the insertion of versified poems in romantic prose (Lucie Lagardère and Dominique Peyrache-Leborgne). A study is devoted to the translation of a versified poem into a text in prose (Christine Lombez). The last article proposes a presentation of both mixed and alternating forms existing in the Arabic literary tradition (Inès Horchani).

Philippe Postel
Maître de conférences à l'université de Nantes, agrégé de lettres modernes et ancien élève de l'IEP, Philippe Postel est aussi diplômé de chinois. Auteur de *Segalen et la statuaire de Chine : archéologie et poétique* (2011), il dirige la publication des œuvres complètes de Segalen aux éditions Champion, et préside l'association Victor Segalen. Ses recherches actuelles portent sur le roman sentimental en Europe et en Chine, dans une perspective comparatiste.

Le traitement du prosimètre dans les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès

Marta Cuenca-Godbert

---

1. Le *Jaloux d'Estremadure*, technique de la condensation : la séduction de la musique et des vers
2. *L'illustre Laveuse de vaisselle* : retour spéculaire sur le prosimètre
3. *La petit Gitane*, technique de combinaison : la tradition revisitée

---

1 La littérature espagnole du Siècle d'Or présente une grande porosité générique qui répond au goût de la variété, cultivé dans toute sorte de compositions et notamment dans les œuvres miscellanées, mosaïques littéraires sophistiquées au contenu encyclopédique[1].Dans l'ensemble composite des fictions où la trame narrative est l'élément principal, on trouve de très nombreuses œuvres qui reposent sur l'alternance de prose et de vers. Au-delà des romans pastoraux, à la mode depuis la publication de *La Diana* de Jorge de Montemayor (1559), dans toutes leurs grandes œuvres aux caractéristiques génériques hydrides, Lope de Vega et Cervantès pratiquent la mixité discursive comme un véritable système d'écriture[2].

2 Il faut attendre la fin du XXe siècle pour que l'on cesse de considérer que les vers constituent au mieux des variations inutiles, au pire des obstacles au déroulement de l'intrigue[3]. Dans la lignée des travaux qui envisagent l'écriture mixte comme élément structurant[4], je propose d'utiliser le terme de prosimètre. Le prosimètre, sorte de genre transversal, de dynamique, suppose en effet une alternance motivée des formes d'écriture, d'un point de vue tant stylistique (forme) que diégétique (signification)[5].

3 Le prosimètre apparaît comme une constante d'écriture chez Cervantès[6], depuis sa première œuvre narrative, le roman pastoral *La Galathée* (1585), jusqu'au roman grec *Les Épreuves et travaux de Persilès et Sigismunda* (1617), publié à titre posthume.

4 Le relevé exhaustif des compositions versifiées dans les *Nouvelles exemplaires* nous permet de constater qu'un tiers des nouvelles ne contiennent pas de vers du tout et que, parmi celles qui incluent des vers, trois d'entre elles en comptent un nombre relativement important. Le prosimètre est ainsi à géométrie variable dans le recueil, comme un aspect supplémentaire qui ajoute au principe de *varietas*.

5 Le prosimètre dans les *Nouvelles exemplaires* sera à envisager de manière souple dans la mesure où il ne connaît pas de détermination générique ou thématique : les vers investissent plus ou moins les nouvelles teintées de picaresque (*L'illustre Laveuse de vaisselle*, *Rinconete et Cortadillo*), le roman grec utilisé comme hypotexte peut ne pas contenir de vers du tout (*Madame Cornelia*), tout comme la *cuestión de amor* pourtant traditionnellement traitée en prose et en vers (*Les deux Jeunes Filles*).

6 Nous nous centrerons pour cette étude sur les trois nouvelles qui présentent une quantité significative de vers : *La petite Gitane*, *L'illustre Laveuse de vaisselle* et *Le Jaloux d'Estrémadure*[7]. Chacune d'elles sera lue comme représentante d'une virtualité du prosimètre, qui correspond à différentes techniques d'écriture (combinaison des écritures ou vers en condensé et prose déliée). Les *Nouvelles* sont alors exemplaires d'un point de vue poétique, illustrant chacune différents effets d'écriture.

1. Le *Jaloux d'Estremadure*, technique de la condensation : la séduction de la musique et des vers

7 Aurora Egido, dans une reformulation étymologique toujours latente chez les exégètes du prosimètre, voit dans les vers un retour synthétique (*versus*) de ce que la dynamique de la prose (*prorsa*) a développé[8]. Ce pouvoir de condensation est particulièrement manifeste dans les œuvres qui présentent un nombre limité de vers ou de poèmes. Dans *Le Jaloux d'Estrémadure*, qui compte seulement une quarantaine de vers, Nadine Ly montre que c'est grâce à leur

pouvoir que le jeune Loaysa a raison de l'eunuque noir qui garde la maison de Leonora, la jeune épouse du vieillard jaloux Carrizales. Loaysa, une fois dans la maison de la jeune fille, interprète la *letrilla* « Mère, ma bonne mère » :

> C'est une chanson de femme en forme de glose qui fait entrer dans l'enceinte murée l'un de ces couplets traditionnels et enchanteurs (*coplillas*) qui, de tous temps, ont dit la force du désir réprimé [...]. Il n'en faut pas plus pour ruiner la fantasmatique autorité du mari. Lui qui avait tout d'un père, le voici converti par la chanson en une instance maternelle, jalouse de la virginité de sa fille. La *letrilla*, loin d'être un ornement superflu, infléchit le sens du récit [9].

8 La musique et les vers sont les instruments d'une stratégie de séduction de la part de l'enjôleur Loaysa, qui, grâce à la musique de sa guitare et aux *romances* qu'il interprète, parvient à pénétrer dans la maison du vieillard jaloux Carrizales, en feignant de vouloir donner des cours de musique à l'eunuque noir qui monte la garde. Les nombreux *romances* qui ont eu raison du gardien apparaissent dans le texte sous la forme d'allusions. Après une longue description des conditions dans lesquelles Carrizales a converti sa maison en forteresse et en couvent, les évocations de la musique et des airs traditionnels interprétés par Loaysa s'accumulent dans le récit. Voici le recensement des passages successifs où il est question de la musique et de ses effets :

> Loaysa, sacaba una guitarrilla [...], y, como él era algo músico, comenzaba a tañer algunos sones alegres y regocijados, mudando la voz por no ser conocido. Con esto, se daba priesa a cantar romances de moros y moras, a la loquesca, con tanta gracia, que cuantos pasaban por la calle se ponían a escucharle; [...] y Luis, el negro, poniendo los oídos por entre las puertas, estaba colgado de la música del virote, y diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer: tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos [10].

> Loaysa sortait une petite guitare [...], et, comme il était quelque peu musicien, il se mettait à jouer des airs pleins d'entrain et de gaieté, en changeant sa voix pour ne pas être reconnu. Là-dessus, il

> s'empressait de chanter des *romances* d'échanges bouffons entre des maures et leurs dames, et ce, de si bonne grâce que tous ceux qui passaient dans la rue prenaient place pour l'écouter [...]. Quant à Luis, le nègre, l'oreille aux aguets dans l'entre-deux-portes, il était suspendu à la musique du dard pointu, et eût donné un bras pour ouvrir la porte et l'écouter plus à loisir ; tant les nègres ont d'inclination à être musiciens [11] !

9 La musique charme naturellement tous les passants qui deviennent des auditeurs et à plus forte raison le gardien, condamné par sa fonction à être immobile, et littéralement charmé par les vers. Les deux hommes engagent le dialogue, chacun d'un côté de la porte, pour parler de la musique. La promesse de la chanson prochaine devient la clé qui permettra de franchir la porte interdite :

> y ahora [dijo Luis] no me dejéis de cantar algo, porque me vaya a acostar con gusto [...]
> – [...] y por ahora [dijo Loaysa] escuchad esta tonadilla, que cuando esté dentro veréis milagros.
> [...]
> Y, acabado este largo coloquio, cantó Loaysa un romancito agudo, con que dejó al negro tan contento y satisfecho, que ya no veía la hora de abrir la puerta [12].
> et dès à présent [dit Luis] ne laissez pas de me chanter quelque chose, afin que je m'en aille au lit tout aise [...]
> — [...] écoutez-moi cette chansonnette [dit Loaysa]. Quand je serai à l'intérieur, je vous ferai voir des merveilles !
> [...]
> Le long colloque terminé, Loaysa chanta un petit *romance* subtil, dont le nègre fut si content et si aise qu'il ne se tenait déjà plus d'attendre l'ouverture de la porte [13].

10 L'effet va *crescendo* : le gardien est littéralement « hors de lui » (« fuera de sí »), abandonnant déjà un peu le soin de la forteresse :

> Encendió luego Luis un torzal de cera y, sin más aguardar, sacó su guitarra Loaysa; y, tocándola baja y suavemente, suspendió al pobre negro de manera que estaba fuera de sí escuchándole [14].

> Luis alluma aussitôt une torche de cire, et Loaysa, sans plus attendre, sortit sa guitare, et en joua tout bas et tout doux. Le pauvre nègre en

> fut si saisi qu'il demeurait extasié à l'écouter[15].

11 Un progrès supplémentaire est souligné dans l'auditoire, puisque l'eunuque est accompagné des servantes de la maison, postées derrière le tour de la porte pour écouter en « troupeau » (« rebaño »), dont le musicien devient le berger. Les effets envoûtants de la musique ont bel et bien traversé les murailles de la forteresse voulue par le mari jaloux.

> tocando mansamente la guitarra, tales sones hizo que dejó admirado al negro y suspenso el rebaño de las mujeres que le escuchaba[16]

> jouant tout doux de la guitare, il en tira de tels sons qu'il laissa le nègre émerveillé, et en suspens le troupeau de femmes qui l'écoutaient[17]

12 Cette fois, la jeune Leonora, objet du désir du poète, est présente et les servantes pressent leur maîtresse de trouver un moyen pour faire entrer le musicien pour pouvoir l'entendre encore :

> tomó Loaysa la guitarra, y cantó aquella noche tan estremadamente, que las acabó de dejar suspensas y atónitas a todas, así a la vieja como a las mozas[18]

> Loaysa prit la guitare et chanta cette nuit-là si superbement qu'il acheva de les laisser toutes en suspens et bouche bée, tant la vieille que les jeunes[19]

13 Seul l'effet des vers est décrit par le narrateur, qui insiste sur la séduction que la musique et les chansons de Loaysa exercent sur les personnages condamnés à l'enfermement (« suspendu », « saisi », « extasié », « émerveillé », « en suspens et bouche bée »). La stratégie d'écriture ne consiste donc pas à accumuler des vers à la façon d'un exercice de style que la tradition permet et encourage, mais bien à distiller les vers comme une substance signifiante. Ce n'est qu'une fois dans les appartements, après que Leonora a endormi Carrizales à l'aide d'un onguent, que Loaysa est encouragé par la duègne Marialonso à interpréter une chanson :

> En esto, la dueña tomó la guitarra, que tenía el negro, y se la puso en las manos de Loaysa, rogándole que la tocase y que cantase unas coplillas que entonces andaban muy validas en Sevilla, que decían: Madre, la mi madre, / guardas me ponéis. Cumplióle Loaysa su deseo. Levantáronse todas y se comenzaron a hacer pedazos bailando. Sabía la dueña las coplas, y cantólas con más gusto que buena voz; y fueron éstas:

> *Madre, la mi madre,*
> *guardas me ponéis;*
> *que si yo no me guardo,*
> *no me guardaréis. Dicen que está escrito, y con gran razón,*
> *ser la privación causa de apetito; crece en infinito encerrado amor;*
> *por eso es mejor*
> *que no me encerréis; que si yo no me guardo, no me guardaréis*[20].

> Là-dessus la duègne prit la guitare que tenait le nègre et la plaça entre les mains de Loaysa, le priant d'en jouer, et de chanter certains petits couplets qui étaient alors fort prisés à Séville, et qui disaient : « Mère, ma bonne mère, qui m'entourez de gardes. » Loaysa exauça son désir et les voilà qui toutes se lèvent, et dansent à se désosser. La duègne savait les couplets, et les chanta, avec plus de plaisir que de voix, de la sorte :

> *Mère, ma bonne mère, qui m'entourez de gardes, si moi je ne me garde,*
> *point ne me garderez !*
> *On dit qu'il est écrit, non sans bonnes raisons, que c'est la privation*
> *qui cause l'appétit. L'amour, d'être enfermé, infiniment grandit.*
> *C'est pourquoi il ne sied*
> *que vous m'enfermiez :*
> *si moi je ne me garde,*
> *point ne me garderez*[21] *!*

14 Les vers décrivent la situation diégétique, faisant de Carrizales, le vieillard époux d'une très jeune fille, une mère jalouse. L'incitation de la duègne, qui convoite le jeune homme, lui sert à manifester son désir avant de l'annoncer explicitement au jeune séducteur (« No quiso la buena dueña perder la coyuntura que la suerte le ofrecía de gozar, primero que todas, las gracias que ésta imaginaba que debía

tener el músico[22] » ; « La brave duègne ne voulut pas gâcher l'occasion que le sort lui offrait de jouir avant toute autre de tous les attraits qu'elle prêtait en imagination au musicien[23] »). Le poème a aussi un rôle de mise en garde sur la suite prévisible des événements. La fin du récit se précipite après la *letrilla*, lorsque Carrizales à son réveil découvre son épouse endormie dans les bras du séducteur et succombe peu après par la force du choc reçu. L'annonce du danger de la chute de Leonora à trop vouloir la préserver est mortelle à son époux, même si elle a préservé son innocence (« las fuerzas villanas de su astuto engañador [...] no fueron bastantes en vencerla[24] » ; « les viles forces de son rusé séducteur [...] ne suffirent pas à vaincre sa résistance[25] »). La poésie et la musique s'imposent comme instruments de mise en garde et de séduction. L'utilisation par le poète-séducteur du pouvoir de son chant à la manière des sirènes est suggérée par l'écriture, qui montre que le prosimètre, au-delà d'un jeu stylistique, est une savante question de dosage.

2. *L'illustre Laveuse de vaisselle* : retour spéculaire sur le prosimètre

15 Le cadre picaresque de l'auberge dans *L'illustre Laveuse de vaisselle* offre une autre déclinaison du prosimètre : elle présente quatre poèmes, relativement étendus. Ils sont au centre de la nouvelle et se succèdent à quelques pages d'écart. La seule composition italianisante, le sonnet galant récité au son d'une harpe par le fils du corrégidor pour la belle Costanza, l'« illustre laveuse de vaisselle », est aussitôt raillé par l'assistance :

> uno de los que a la reja estaban [dijo]: "¡Que tan simple sea el hijo del Corregidor que se ande dando músicas a una fregona! Verdad es que ella es de las más hermosas muchachas que yo he visto, y he visto muchas; mas no por esto había que solicitarla con tanta publicidad[26].

> l'un de ceux qui se tenaient aux grilles [dit] : « Faut-il être qu'il soit nigaud, le fils du corrégidor, pour aller ainsi donner la sérénade à une laveuse de vaisselle ! Il est vrai qu'elle est une des plus belles filles que j'aie jamais vues, moi qui en ai vu des quantités! Mais ce n'était

> pas une raison pour faire tout ce tintamarre, histoire de la courtiser[27] !

16 Le texte souligne le manque d'adéquation du poème avec le cadre de l'histoire : un poème galant n'a pas sa place dans l'univers de l'auberge. La chanson traditionnelle qui suit apparaît comme le contrepoint de cette pièce. Le jeune gentilhomme Diego de Carriazo, devenu le *pícaro* Lope l'Asturien pour le plaisir de l'aventure, est requis pour chanter une chanson au son de sa guitare lors d'une soirée :

> De tal manera tocaba la guitarra Lope, que decían que la hacía hablar. Pidiéronle las mozas, y con más ahínco la Argüello, que cantase algún romance; él dijo que, como ellas le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantaría, y que, para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando y no otra cosa. [...] Mondó el pecho Lope, escupiendo dos veces, en el cual tiempo pensó lo que diría; y, como era de presto, fácil y lindo ingenio, con una felicísima corriente, de improviso comenzó a cantar desta manera:

> *Salga la hermosa Argüello,*
> *moza una vez, y no más;*
> *y, haciendo una reverencia,*
> *dé dos pasos hacia atrás*[28].

> Lope jouait si bien de la guitare qu'on disait qu'il la faisait parler. Il lui fut demandé par les servantes, et plus ardemment encore, par la Argüello, de chanter quelque *romance*, il répondit que, si elles le dansaient comme on le chante et danse au théâtre, il en chanterait un, [...]. Lope se récura la gorge en crachant par deux fois, le temps de songer à ce qu'il dirait, et comme il avait de l'à-propos, de la facilité et un bel esprit, qui jaillissaient avec beaucoup de bonheur et de verve, il se mit à improviser la chanson suivante :

> *Que la belle Argüello s'avance*
> *— jeune une seule et bonne fois —, qu'elle tire sa révérence,*
> *et puis recule deux pas*[29] *!*

17 Le contexte d'insertion de la chanson constitue un détournement de la présentation traditionnelle de l'interprétation de poèmes[30]. Le

moment de recueillement traditionnel avant un poème, que constitue le temps de l'accord de l'instrument et de la voix, se change en crachats qui donnent une contenance à l'interprète, le temps de trouver une idée. Le chanteur adresse une chanson à sa fausse belle [31], en accord avec la description de la Argüello qu'il a faite à son ami Tomás juste avant la soirée [32]. Au moment où Lope s'apprête à « poursuivre avec d'autres chansons de plus de poids, de substance et de prix que celles qu'il venait de chanter [33] » (« pasar adelante cantando otras cosas de más tomo, sustancia y consideración de las cantadas [34] »), la chanson est étouffée par les injures de l'assistance et un début de bagarre, entre les hommes qui regardent la danse et enjoignent Lope de se taire (« ¡Calla borracho! ¡Calla, cuero! ¡Calla, odrina, poeta de viejo, músico falso! » ; « Tais-toi, ivrogne ! Tais-toi, bonbonne ! Tais-toi, sac-à-vin, poète de brocante, faux musicien ! ») et les garçons muletiers fâchés de l'interruption (« los mozos de mulas lo tuvieron tan mal, que si no fuera por el huésped [...] allí fuera la de Mazagatos » ; « les valets muletiers le prirent, eux, si mal que sans l'intervention de l'aubergiste [...] c'eût été la Grande Peignée des Matous ! »). La scène fait place à l'interprétation d'une autre chanson, introduite cette fois de façon tout à fait canonique :

> llegó a los oídos de todos los que en el barrio despiertos estaban una voz de un hombre que, sentado sobre una piedra, frontero de la posada del Sevillano, cantaba con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos y les obligó a que le escuchasen hasta el fin. [...] lo que el músico cantó fue este romance:

> *¿Dónde estás, que no pareces,*
> *esfera de la hermosura,*
> *belleza a la vida humana*
> *de divina compostura* [35] *?*

> voici que parvint aux oreilles de tous ce qui ne fermaient pas l'œil dans le quartier, la voix d'un homme qui, assis sur une pierre, en face du logis du Sévillan, chantait avec une si admirable et harmonieuse douceur qu'ils en demeurèrent saisis, et ne purent que l'écouter jusqu'au bout. [...] ce que le musicien chanta fut le *romance* suivant :

> *Où donc es-tu, parfaite sphère,*
> *ô beauté qui te dissimule,*
> *privant le monde des humains*
> *de ta divine contexture*[36] *?*

18 Le *romance* pour Costanza est diversement apprécié, puisque le narrateur indique que, d'une part, il est récompensé par des jets de briques de la part de Barrabas le muletier, et que, d'autre part, les auditeurs apprécient la voix de l'interprète et le gentilhomme déguisé Tomás Pedro admire les vers :

> El acabar estos últimos versos y el llegar volando dos medios ladrillos fue todo uno; que, si como dieron junto a los pies del músico le dieran en mitad de la cabeza, con facilidad le sacaran de los cascos la música y la poesía. [...] A todos los que escuchado habían la voz del apedreado, les pareció bien; pero a quien mejor, fue a Tomás Pedro, que admiró la voz y el romance[37].

> Achever ces vers et voir venir par les airs deux moitiés de brique, ce fut tout un. Eussent-elles chu, au lieu de choir aux pieds mêmes du musicien, en plein milieu de sa tête, qu'elles auraient eu vite fait de déloger de sa caboche et musique et poésie ! [...] Tous ceux qui avaient écouté la voix du lapidé l'avaient appréciée, mais nul autant que Tomás Pedro, qui admira la voix et le *romance*[38].

19 Une longue tirade de Barrabas introduit un autre point de vue sur Costanza, faisant d'elle un portrait, en opposition aux vers, qui insiste sur l'inconvenance de la célébrer comme une dame, alors qu'elle est une souillon :

> ¿quién diablos te enseñó a cantar a una fregona cosas de esferas [« esfera de la hermosura », v. 2] y de cielos [« cielo empíreo », v. 5], llamándola lunes y martes [« resplandor de la luna », v. 40], y de ruedas de fortuna [« envidian vuestra fortuna / las soberbias por linaje », v. 50-51]? Dijérasla, enhoramala para ti y para quien le hubiere parecido bien tu trova, que es tiesa como un espárrago, entonada como un plumaje, blanca como una leche, honesta como un fraile novicio, melindrosa y zahareña como una mula de alquiler, y más dura que un pedazo de argamasa; que, como esto le dijeras, ella lo entendiera y se holgara; pero llamarla embajador [« grave

> embajador », v. 33], y red [« red invisible y sutil », v. 25], y moble [« primer moble», v. 7], y alteza y bajeza [« la alteza con que encumbran / el gran Jove », v. 22-23], más es para decirlo a un niño de la dotrina que a una fregona [39].

> Qui diable t'a appris à dégoiser à une laveuse de vaisselle ces chansons pleines de sphères, et de cieux, et de lundis, mardis et roues de la fortune comme façon de nommer ? Ah ! si tu avais dit — hou les cornes pour toi et pour tout amateur de tes rimailleries ! — qu'elle est droite comme une asperge, rengorgée comme un plumage, blanche comme un laitage, chaste comme un moinillon novice, minaudière et ombrageuse comme une mule de louage, et plus dure qu'un morceau de mortier, oui, si tu lui avais dit cela, elle aurait compris, elle aurait aimé ! Mais l'appeler ambassadrice, et filet, et mobile, et altesse et bassesse, mieux vaut dire cela à un écolier de l'orphelinat qu'à une laveuse de vaisselle [40].

20 Chaque fois qu'il désigne la jeune femme, Barrabas reprend les métaphores courtoises en contrepoint. Ainsi peut-on retrouver très exactement :

Réplique de Barrabas	*Romance*
« sphères »	parfaite sphère (v. 1)
« cieux »	ciel empyrée (v. 5)
« lundis et mardis »	la splendeur du clair de lune (v. 40)
« roues de la fortune »	jalousent votre fortune / celles qui font sonner leur race (v. 50-51)
« ambassadrice »	grave ambassadrice (v. 33)
« filet »	filet invisible et subtil (v. 25)
« mobile »	mobile premier (v. 7)
« altesse et bassesse »	trône altier (v. 22)

21 Barrabas trouve les comparaisons qui relèvent de l'univers de la terre (l'asperge, le lait, la mule, le mortier) plus convenables que les éléments d'un blason.

22 Les coups et les insultes viennent clore aussi bien le poème grivois que le poème galant récités dans la soirée. L'auditoire présente des réactions mitigées, entre le plaisir à les écouter et les manifestations physiques très concrètes de ce plaisir (danse effrénée d'une part et écoute immobile d'autre part), et l'expression verbale et physique de

l'agacement qu'ils provoquent. Le poème licencieux, inconvenant pour les auditeurs masqués, est apprécié par les garçons muletiers ; le poème courtois est apprécié par Tomás Pedro, gentilhomme déguisé, mais semble inconvenant au garçon muletier Barrabas, dont la critique remporte l'adhésion de tous (« Todos los que escucharon a Barrabás recibieron gran gusto, y tuvieron su censura y parecer por muy acertado[41] » ; « Tous ceux qui écoutèrent Barrabas y prirent grand plaisir, et tinrent pour fort judicieux son avis et sa censure[42] »), comme si le poème d'amour ne pouvait convenir à Costanza qu'une fois sa véritable identité noble révélée[43]. Le désaccord poétique repose sur le mélange des milieux provoqué par le déguisement de Carriazo et d'Avendaño en *pícaros* et par la présence de Costanza, jeune fille noble déguisée en souillon depuis sa naissance jusqu'à ce que sa famille vienne la remettre à sa place sociale. Le désordre de l'intrigue est pointé du doigt par le jugement négatif que porte chaque poème sur la catégorie de personnages à laquelle il ne convient pas. Les poèmes pour célébrer la beauté de Costanza auront leur juste place à l'issue de l'histoire, comme l'indique le narrateur : « Dio ocasión la historia de la fregona ilustre a que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas en solenizar y en alabar la sin par hermosura de Costanza[44] » (« L'histoire de l'illustre laveuse de vaisselle donne l'occasion aux poètes du Tage doré d'exercer leurs plumes à solenniser et à exalter l'incomparable beauté de Costanza[45] »). Les personnages montrent que le prosimètre est à la fois une sorte d'intrus et un révélateur de l'ordre caché dans certaines circonstances diégétiques.

3. *La petit Gitane*, technique de combinaison : la tradition revisitée

23 *La petit Gitane* est la nouvelle qui contient le nombre le plus élevé de poèmes. La combinaison de prose et de vers devrait donc apparaître sous son jour le plus traditionnel : les vers alternent plus fréquemment avec la prose et la présence de vers correspond à l'univers gitan, traditionnellement représenté comme enclin à la danse et au

chant. Dès l'incipit les poèmes apparaissent définis comme la principale source de revenus de la petite Gitane Preciosa :

> Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire. Porque su taimada abuela echó de ver que tales juguetes y gracias, en los pocos años y en la mucha hermosura de su nieta, habían de ser felicísimos atractivos e incentivos para acrecentar su caudal[46].

> Preciosa devint riche de villanelles, couplets, séguedilles, sarabandes et autres sortes de chansons, plus spécialement des romances, qu'elle chantait avec une grâce particulière. Comme la matoise grand-mère se rendait bien compte que toutes ces amusettes et divertissements, avec le si jeune âge et la grande beauté de sa petite-fille, seraient d'heureux et alléchants appâts pour faire prospérer son bien[47].

24 Le prosimètre est donc motivé par le fait que la poésie devient un gagne-pain, ce qu'elle n'est nulle part ailleurs, poète et pauvre étant quasiment synonymes. « Riches de villanelles, etc. » est donc à comprendre au pied de la lettre : elle connaît beaucoup de poèmes, qui font sa fortune. Quand les gitanes dansent pour attirer la foule, Preciosa propose d'interpréter un *romance* comme le clou du spectacle :

> — Si me dan cuatro cuartos, les cantaré un romance yo sola, lindísimo en estremo, que trata de cuando la Reina nuestra señora Margarita salió a misa de parida en Valladolid y fue a San Llorente.

> [...] Apenas hubo dicho esto, cuando casi todos los que en la rueda estaban dijeron a voces: « ¡Cántale, Preciosa, y ves aquí mis cuatro cuartos! » Y así granizaron sobre ella cuartos, que la vieja no se daba manos a cogerlos. Hecho, pues, su agosto y su vendimia, repicó Preciosa sus sonajas y, al tono correntío y loquesco, cantó el siguiente romance:

> *Salió a misa de parida*
> *la mayor reina de Europa,*

> *en el valor y en el nombre*
> *rica y admirable joya.*

> [...] Apenas acabó Preciosa su romance, cuando del ilustre auditorio y grave senado que la oía, de muchas se formó una voz sola que dijo: « ¡Torna a cantar, Preciosica, que no faltarán cuartos como tierra [48]! »

> — Si l'on me donne quatre sols, je chanterai, moi seule, un romance, très très joli, qui traite du jour où Margarita, notre reine, se rendit à Saint Laurent, à Valladolid, pour sa messe de relevailles.

> [...] À peine eut-elle dit cela que presque tous ceux qui étaient là autour se mirent à crier : « Chante-le Preciosa, voilà mes quatre sols ! » Une grêle de pièces s'abattit sur elle, et la vieille n'avait pas assez de ses deux mains pour les ramasser. Moisson et vendanges faites, Preciosa fit résonner les grelots de son tambourin et, sur le ton de la ballade, à la fofolle, chanta le romance suivant :

> *La plus grande reine d'Europe*
> *par sa valeur et par sa gloire*
> *s'en alla, joyau sans égal,*
> *à sa messe de* relevailles.

> [...] À peine Preciosa eut-elle achevé son romance que, de toutes les voix de l'illustre auditoire et noble assemblée qui l'écoutait, il s'en forma une seule pour dire : « Recommence à chanter, Preciosica, tu vas récolter des pièces à gogo [49] ! »

25 Dire les poèmes est le métier de Preciosa, sans qu'elle soit poète elle-même : elle met à profit son talent d'interprète et négocie le tarif de ses prestations avec un page qui lui propose de faire figurer un poème dans son répertoire qu'il a composé pour elle :

> — mire, señor, que no me deje de dar los romances que dice, con tal condición que sean honestos; y si quisiere que se los pague, concertémonos por docenas, y docena cantada y docena pagada; porque pensar que le tengo de pagar adelantado es pensar lo imposible [50].

> — écoutez, monsieur, donnez-moi sans faute les romances que vous dites, mais à condition qu'ils soient honnêtes, et si vous voulez que je vous les paye, mettons- nous d'accord sur la douzaine, douzaine chantée, douzaine payée, parce que s'imaginer que je vais payer d'avance, c'est croire à l'impossible [51].

26 Les poèmes sont monnayés, ils sont la marchandise de Preciosa. Lors de la lecture du poème d'amour écrit dans le billet du page, l'argent éclipse les tendres paroles : dans la salle de jeux où les jeunes gitanes sont entrées dans l'espoir d'obtenir quelques pièces, un gentilhomme lit le poème, après avoir découvert que le billet contenait un écu d'or. Le seul commentaire de Preciosa sur ce poème d'amour concerne le dernier vers :

> *Preciosa joya de amor,*
> *esto humildemente escribe*
> *el que por ti muere y vive,*
> *pobre, aunque humilde amador.*

> — En « pobre » acaba el último verso — dijo a esta sazón Preciosa —: ¡mala señal! Nunca los enamorados han de decir que son pobres, porque a los principios, a mi parecer, la pobreza es muy enemiga del amor [52].

> *Preciosa, ô joyau d'amour,*
> *voilà ce qu'humblement écrit*
> *celui qui pour toi meurt et vit,*
> *pauvre mais humble amant toujours.*

> — Sur pauvre finit le dernier vers, dit alors Preciosa, mauvais signe ! Jamais les amoureux ne doivent dire qu'ils sont pauvres, parce que dans les débuts, ce me semble, la pauvreté est grande ennemie de l'amour [53].

27 Preciosa, par l'acuité de ses réflexions, force l'admiration de l'assistance et en retire un nouveau bénéfice (« cogió la hucha de la vieja treinta reales [54] » [La sébile de la vieille récolta trente réaux [55]]). Insensible aux mots d'amour, Preciosa se montre au début de la nouvelle comme une interprète professionnelle, mue par ses intérêts

; elle se sert de la séduction des vers et de l'interprétation qu'elle en fait mais elle n'est nullement touchée par eux. La nouvelle montre un prosimètre renouvelé : elle met en scène la forme traditionnelle comme une source de profit, comme si le poète considérait son activité créatrice dans le miroir de la fiction.

28 Une seconde entrevue permet au page de donner à Preciosa une leçon de poésie, ce qui introduit dans l'intrigue une association toute nouvelle entre poésie et richesse :

> — Hase de usar de la poesía como de una joya preciosísima, cuyo dueño no la trae cada día, ni la muestra a todas gentes, ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que la muestre. La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad, las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican.

> — Con todo eso — respondió Preciosa —, he oído decir que es pobrísima y que tiene algo de mendiga.

> — Antes es al revés — dijo el paje —, porque no hay poeta que no sea rico, pues todos viven contentos con su estado: filosofía que la alcanzan pocos. [...] Tomad, preciosa perla, este segundo papel y este escudo segundo que va en él [...].

> Sacó Preciosa el escudo del papel, y quedóse con el papel[56].

> — Il faut se servir de la poésie comme d'un bijou de grande valeur, que son possesseur ne porte pas tous les jours et qu'il n'étale pas devant tout le monde, ni à tout bout de champ, mais seulement quand il est bienséant de le porter, et qu'il y a une raison à cela. La poésie est une pucelle d'une exquise beauté, chaste, honnête, sage, fine, réservée, qui se maintient dans les limites de la plus haute discrétion. Elle se plaît à la solitude, muse parmi les ruisselets, se console dans les près, se délasse parmi les arbres, se réjouit parmi les fleurs et fait les délices enfin, et le profit, de tous ceux qui aiment sa compagnie.

> — Malgré tout, répondit Preciosa, j'ai entendu dire qu'elle était très pauvre, au point d'en être réduite à la mendicité.

> — C'est plutôt le contraire, dit le page, car il n'y a point de poète qui ne soit riche ; tous sont contents de leur état, philosophie à laquelle accèdent bien peu. [...] Tenez, précieuse perle, prenez ce second papier et ce second écu qui est plié dedans [...].

> — [rendant l'écu] on a plus vite fait de se passer d'un écu, de quelque teneur qu'il soit, que d'un romance de bonne facture. [...]

> Preciosa enleva l'écu de son pli, et garda le papier [57].

29 L'affinité entre la définition de la poésie et le personnage de Preciosa, dont le nom et les caractéristiques résonnent tout au long des paroles du poète (en espagnol « hase de usar de la poesía como de una joya preciosísima »), apparaît de façon évidente. Un tournant poétique se produit à partir du moment où elle accepte de rendre l'écu qui accompagne le texte que lui offre le poète : elle accepte la poésie comme une richesse, mais non plus comme au départ, elle est maintenant « riche d'un poème », mais au sens figuré. C'est à partir de ce moment qu'elle est disposée à recevoir la cour d'Andrés, à qui elle demande de partager sa vie de gitane pendant deux ans avant d'accepter de devenir sa femme [58].

30 Les deux rencontres avec le page montrent un retournement de son rapport à la poésie : Preciosa va différencier la poésie de métier, qu'elle monnaye, de la poésie intime, qui n'a pas de prix. Le dernier poème de la nouvelle, des *redondillas* de Preciosa interprétées en réponse au chant amébée de ses deux prétendants, est finalement le seul à apparaître dans un contexte tout à fait traditionnel :

> Sucedió, pues, que, estando el aduar alojado en un valle cuatro leguas de Murcia, una noche, por entretenerse, sentados los dos, Andrés al pie de un alcornoque, Clemente al de una encina, cada uno con una guitarra, convidados del silencio de la noche, comenzando Andrés y respondiendo Clemente, cantaron estos versos:

> ANDRÉS
> *Mira, Clemente, el estrellado velo*
> [...]

> Señales iban dando de no acabar tan presto el libre y el cautivo, si no sonara a sus espaldas la voz de Preciosa, que las suyas había escuchado. Suspendiólos el oírla, y, sin moverse, prestándola maravillosa atención, la escucharon. Ella [...] con estremada gracia, como si para responderles fueran hechos, cantó los siguientes:

> *En esta empresa amorosa,*
> *donde el amor entretengo,*
> *por mayor ventura tengo*
> *ser honesta que hermosa*[59].

> C'est ainsi qu'un soir, alors que le douar était installé dans un val, à quatre lieues de Murcie, pour se distraire, tous deux assis, Andrés au pied d'un chêne-liège et Clemente au pied d'un chêne, chacun avec sa guitare, conviés par le silence de la nuit, Andrés pour commencer et Clemente lui répondant, ils chantèrent les vers que voici :

> ANDRÉS
> Ô *Clemente, regarde le voile étoilé*
> [...]

> Rien n'indiquait que tous deux, le libre et le captif, allaient en terminer de si tôt si ne s'était élevée derrière eux la voix de Preciosa, qui avait écouté les leurs : surpris de l'entendre, ils s'arrêtèrent, et, sans bouger, merveilleusement attentifs, l'écoutèrent. Elle [...] avec une grâce extrême, comme s'ils avaient été faits pour leur répondre, chanta [les vers] que voici :

> *En ces amoureuses conquêtes*
> *où l'amour fougueux je contiens,*
> *pour meilleure chance je tiens*
> *bien plus que belle d'être honnête*[60].

31 La poésie apparaît finalement comme un divertissement désintéressé et comme un moyen d'exprimer ses sentiments quand elle est

proférée dans l'intimité et dans la nature, conformément à la leçon de Clemente (« Es amiga de la soledad, las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran[61] » ; « Elle se plaît à la solitude, muse parmi les ruisselets, se console dans les près, se délasse parmi les arbres, se réjouit parmi les fleurs[62] »). La nouvelle est close comme par une dernière révérence au prosimètre le plus traditionnel, le pastoral, largement métacommenté et manipulé mais aussi profondément admiré. Dans ce retour à la situation la plus traditionnelle, celle du chant d'amour alterné dans le cadre du *locus amoenus*, le prosimètre n'est pas un simple hommage mais une sorte de rappel. Tout au long de la nouvelle il a été question de la valeur de la poésie, valeur marchande, objet de travail, objet d'art et vecteur de l'expression des plus profonds sentiments de l'âme. La poésie fait partie de l'intrigue, le débat sur sa pertinence n'a pas lieu d'être. Le texte *est* un prosimètre et en devient une théorie en contexte : il se définit comme un entrelacs nécessaire, un réseau signifiant ancré dans une tradition et aussi dans son époque.

32 La forme brève de la nouvelle permet au prosimètre de se montrer dans toute sa souplesse et sa variété. Cervantès l'utilise comme soupape de légèreté et de rire, soulignant la vie de cette forme d'écriture et prenant tout à la fois une distance vis-à-vis de la tradition. Tout au long de ces exemples, il appert que le prosimètre cervantin s'accompagne toujours de son propre métadiscours. Les trois nouvelles étudiées montrent que le prosimètre obéit chez Cervantès à ses propres règles : la poésie, dont la présence est constante, tantôt allusive tantôt explicite, intervient seulement quand elle est nécessaire à l'intrigue, dont elle infléchit le cours. La forme condensée de quelques dizaines de vers suffit ainsi à en dire long sur la trame du *Jaloux d'Estrémadure*, ramassant les descriptions diégétiques de la situation (le vieux mari jaloux castré, les tentations de l'amour pour la jeune femme) et agissant comme moteur du dénouement. Les deux poèmes d'inspiration courtoise de *L'illustre Laveuse de vaisselle* apparaissent encadrés par une prose qui souligne leur manque d'adéquation à l'univers diégétique picaresque, comme un antidote à la tradition de la cour par les vers, desquels tout le monde rit de bon cœur. Dans *La petit Gitane*, où les vers investissent davantage l'intrigue, Preciosa doit faire évoluer son point de vue sur la poésie, jugée d'abord à la façon de la pièce de monnaie mallarméenne,

discours-gagne-pain, pour apprendre de la leçon du poète à considérer la poésie comme un discours de l'essentiel et de l'intime. L'ultime hommage à la tradition bucolique à la fin de *La petit Gitane* permet de lire l'ensemble des compositions du recueil écrites en prosimètre à la lumière nouvelle d'une écriture tout à fait remaniée et autoréflexive.

---

1 Les *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina (1621), par exemple, se composent d'une trame narrative qui sert de fil conducteur à l'inclusion de nouvelles, de poèmes, de pièces de théâtre, de curiosités en tout genre.

2 Pour Lope de Vega : *La Arcadia* (1598), *El peregrino en su patria* (1604), *Pastores de Belén* (1612), *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624), *La Dorotea* (1632). Pour Cervantès : *La Galatea* (1585), *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), *Novelas ejemplares* (1613), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617).

3 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela, I : Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Madrid, Bailly-Baillère e Hijos, 1905 ; réédition : Madrid, CSIC, 1961. Rafael Osuna par exemple qualifie les vers de « peso muerto » (« poids mort ») dans *El peregrino en su patria*. Voir Rafael Osuna, « El peregrino en su patria, en el ángulo oscuro de Lope », in *Revista de Occidente*, nº 113-4, 1972, p. 328-329.

4 Juan Bautista Avalle-Arce propose l'expression de « fórmula literaria » (« formule littéraire ») pour désigner l'alternance des formes d'écriture dans *La Diana* (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, edición de J. Montero, estudio preliminar de J. B. Avalle-Arce, Barcelone, Crítica, 1996, p. xlvi). Nadine Ly récuse la « fonction adjective » que l'on attribuait aux vers aussi bien dans *La Diana* que dans les œuvres de Cervantès ou de Lope de Vega (Nadine Ly, « L'Adam des poètes », in *Magazine Littéraire*, *Cervantès*, nº 358, octobre 1997, p. 32).

5 Voir M. Cuenca-Godbert, *Le Prosimètre dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Lille, ANRT, 2009.

6 La poésie de Cervantès n'en a pas moins été sévèrement jugée par la critique jusqu'à une époque relativement récente. Vicente Gaos fait le point sur la tradition critique qui considère les vers de Cervantès de moins bonne qualité que ceux de ses illustres contemporains et qui sont, de l'avis général, éclipsés par sa prose (voir Vicente Gaos, *Cervantes. Novelista, drama-*

turgo, poeta, Barcelone, Planeta, 1979, « Cap. XII : Cervantes, poeta », pp. 159-198). À l'origine, nombreux sont ceux qui ont évoqué une autocritique répétée de Cervantès comme un argument d'autorité, tant la dépréciation des vers cervantins est devenue un lieu commun. Cervantès aurait lui-même reconnu sa piètre qualité de versificateur dans un tercet du *Viaje del Parnaso*, « sobadísimo » (« rebattu ») d'après Gaos, mais il est difficile de ne pas percevoir une prise de distance ironique dans des vers comme : «Yo, que siempre trabajo y me desvelo / Por parecer que tengo de poeta / La gracia que no quiso darme el cielo » (I, 25-27) (« Moi, qui toujours travaille et suis angoissé pour paraître avoir d'un poète la grâce que le ciel ne m'a pas voulu donner ») ; dans le prologue des *Ocho comedias y ocho entremeses* : « En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara [las comedias] si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada » (« Dans le même temps, un libraire m'assura qu'il me les aurait achetées [mes pièces de théâtre], si un célèbre comédien ne lui avait dit, que l'on pouvait espérer que de ma prose on pouvait en attendre beaucoup, mais rien de mes vers. ») ; et dans un passage du *Quichotte* :

« Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos » (I, VI) (« Il y a des années que ce Cervantès est un très grand ami, et je sais qu'il est plus versé dans la connaissance des infortunes que des vers »). Gaos observe que l'on pourrait aisément opposer à tout cela les nombreux passages où Cervantès loue ses propres qualités, comme par exemple dans ce vers du *Viaje del Parnaso* : « ¡Oh Adán de los poetas, oh Cervantes! » (I, 202) (« Oh Adam des poètes ! Oh Cervantès ! ») L'autocritique présente deux attitudes radicalement opposées — la dépréciation, l'autocomplaisance — mais, en règle générale, les commentaires qui suivent les poèmes dans les proses où ils figurent sont laudatifs. La poésie en vers de Cervantès reflète les mêmes qualités que sa prose. Pour Gaos, « la poesía cervantina [es] un producto [...] del espíritu unitario de su autor » (*Ibid.*, p. 163) (« la poésie cervantine [est] un produit [...] de l'esprit unitaire de son auteur »). Par rapport à Gerardo Diego, qui voit en Cervantès un poète mineur (G. Diego, « Cervantes y la poesía », in *Revista de Filología Española*, XXXII, 1948), Gaos le considère comme un poète majeur, authentique, qui a cultivé tous les tons, tous les mètres et toutes les combinaisons strophiques. La « torpeza » (maladresse, gaucherie, embarras) que Diego reproche à l'auteur ne provient donc pas de sa difficulté à manier le vers. Gaos pose la « torpeza » comme un trait pertinent pour définir la poésie de Cervantes ; il s'agit d'une d'une caractéristique

complexe : « Cervantes resulta de este modo un poeta incómodo, que trasmite al lector como la sensación del esfuerzo que parece haber experimentado su propio autor para plasmar sus versos. Particularmente después del pulimiento y ajuste que dieron a la lengua poética española las innovaciones técnicas de Lope y de Góngora, la expresión lírica de Cervantes se nos antoja inevitablemente algo tosca, a la vez que superada. [...] La « torpeza », los « defectos » del verso cervantino son justamente sus virtudes distintivas, las cualidades inherentes al quehacer poético en que anduvo empeñado », Gaos, *op. cit.*, p. 168-169 (« Cervantès est ainsi un poète mal à son aise, qui transmet au lecteur la sensation de l'effort que semble avoir ressenti l'auteur lui-même pour façonner ses vers. Tout particulièrement après le polissage et l'ajustement que donnèrent à la langue espagnole les innovations techniques de Lope et de Gongora, l'expression lyrique de Cervantès nous semble inévitablement un peu grossière et dépassée en même temps. [...] La « maladresse », les « défauts » du vers cervantin ce sont justement ses vertus distinctives, les qualités inhérentes au travail poétique dans lequel il fut engagé. »).

7 Afin d'appréhender la part relative des vers au sein des nouvelles, voici un dénombrement quantitatif des lignes de prose qui composent chacune des œuvres, dans une mise en page identique et vierge de notes, le ratio est alors le suivant : a) *La petit Gitane* : 1 792 lignes au total, dont 403 vers (22,5%) et 1389 lignes de prose ; b) *L'illustre Laveuse de vaisselle* : 1 402 lignes au total, dont 193 vers (14%) et 1209 lignes de prose ; c) *Le Jaloux d'Estrémadure* : 879 lignes au total, dont 44 vers (5%) et 835 lignes de prose.

8 Voir Aurora Egido, « Topografía y cronografía en *La Galatea* », in *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, 1985, p. 78 : « la poesía sintetiza las ideas e imágenes que la acción dinamiza y vivifica en la prosa, volviéndolas a su esencia conceptual » (« la poésie synthétise les idées et les images, que l'action dynamise et vivifie la prose, les renvoyant l'une et l'autre à leur essence conceptuelle »). Le passage est cité par M. Romanos, « *La Galatea*: aproximaciones al problema del género », in *Miguel de Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Reichenberger, 1994, volume II, p. 514.

9 Nadine Ly, « L'Adam des poètes », in *Magazine littéraire*, *Cervantès*, n° 358, octobre 1997, p. 32.

10 Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, éd. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1992, tomo II, *El celoso extremeño*, p. 186. Édition de référence pour les citations en espagnol.

11 Miguel de Cervantès, *Le Jaloux d'Estrémadure*, *Nouvelles exemplaires* ; in *Œuvres romanesques complètes*, II, Jean Canavaggio (éd.), avec la collaboration de Claude Allaigre et Jean-Marc Pelorson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2001, p. 263. Édition de référence pour les citations en traduction française.

12 *El celoso extremeño*, *op. cit.*, p. 191.

13 *Le Jaloux d'Estrémadure*, *op. cit.*, p. 266-267.

14 *El celoso extremeño*, *op. cit.*, p. 193.

15 *Le Jaloux d'Estrémadure*, *op. cit.*, p. 268.

16 *El celoso extremeño*, *op. cit.*, p. 196.

17 *Le Jaloux d'Estrémadure*, *op. cit.*, p. 270.

18 *El celoso extremeño*, *op. cit.*, p. 199.

19 *Le Jaloux d'Estrémadure*, *op. cit.*, p. 272.

20 *El celoso extremeño*, *op. cit.*, p. 208-209.

21 *Le Jaloux d'Estrémadure*, *op. cit.*, p. 279-280.

22 *El celoso extremeño*, *op. cit.*, p. 210.

23 *Le Jaloux d'Estrémadure*, *op. cit.*, p. 282.

24 *El celoso extremeño*, *op. cit.*, p. 214.

25 *Le Jaloux d'Estrémadure*, *op. cit.*, p. 284.

26 *Novelas ejemplares*, tomo III, *op. cit.*, *La ilustre fregona*, p. 63.

27 *L'illustre Laveuse de vaisselle*, dans *Œuvres romanesques complètes*, II, *op. cit.*, p. 303.

28 *La ilustre fregona*, *op. cit.*, p. 77.

29 *L'illustre Laveuse de vaisselle*, *op. cit.*, p. 314-315.

30 On trouve, dans l'introduction des quatre distiques de *Rinconete y Cortadillo*, une précision semblable : « parece que la Gananciosa ha escupido, señal de que quiere cantar. », *Novelas ejemplares*, t. I, *op. cit.*, *Rinconete y Cortadillo*, p. 262 (« on dirait que la gagneuse a craché, signe qu'elle va chanter », *Rinconete et Cortadillo*, dans *Œuvres romanesques complètes*, II, *op. cit.*, p. 159).

31 Voir Monique Joly, « En torno a las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona* », in *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society*

of America, vol. XIII, II, 1993. L'auteur y étudie ce contrepoint grivois. Les paroles de la chanson dansée miment les mouvements des participants. Elle commence par une invitation à la servante pour qu'elle s'avance ; le quatrain suivant invite le garçon muletier à lui prendre la main ; sort ensuite l'autre servante suivie d'un second garçon. La danse frénétique des couples n'est autre que la *chacona* (la chaconne), connue pour son caractère licencieux. Les doubles sens des mots employés pour décrire les participants et leurs mouvements sont très nombreux et renvoient à la légèreté des femmes et à la virilité des hommes. Les connotations sexuelles de ce passage sont ainsi mises en évidence.

32 Voir *La ilustre fregona*, *op. cit.*, p. 76 : « Vive Dios, amigo, que habla más que un relator y que le huele el aliento a rasuras desde una legua; todos los dientes de arriba son postizos, y tengo para mí que los cabellos son cabellera; y, para adobar y suplir estas faltas, después que me descubrió su mal pensamiento, ha dado en afeitarse con albayalde, y así se jalbega el rostro, que no parece sino mascarón de yeso puro. » (Ah ! mon ami, elle parle, sacrebleu, plus qu'un rapporteur de procès ; son haleine sent la vinasse à une lieue de distance ; toutes les dents du haut sont fausses, et m'est avis que les cheveux sont perruque, et pour arranger et compenser ces déficiences, depuis qu'elle m'a laissé voir ses vicieuses intentions, elle s'est mise à se farder avec de la céruse, et s'en barbouille si bien le visage qu'on dirait un vrai mascaron de plâtre. », *L'illustre Laveuse de vaisselle*, *op. cit.*, p. 314).

33 *L'illustre Laveuse de vaisselle*, *ibid.*, p. 317, ainsi que pour les deux citations suivantes en français.

34 *La ilustre fregona*, *op. cit.*, p. 82 ainsi que pour les deux citations suivantes en espagnol.

35 *Ibid.*, p. 83.

36 *L'illustre Laveuse de vaisselle*, *op. cit.*, p. 317-318.

37 *La ilustre fregona*, *op. cit.*, p. 85.

38 *L'illustre Laveuse de vaisselle*, *op. cit.*, p. 319.

39 *La ilustre fregona*, *op. cit.*, p. 86.

40 *L'illustre Laveuse de vaisselle*, *op. cit.*, p. 318.

41 *La ilustre fregona*, *op. cit.*, p. 86.

42 *L'illustre Laveuse de vaisselle*, *op. cit.*, p. 320.

43 Voir Eleodoro F. Febres, « *La ilustre fregona*: configuración de la balanza en su forma y contenido », in *Anales Cervantinos*, XXXII, 1994, p. 137-155. L'amour du gentilhomme peut triompher une fois révélée la noble ascendance de la jeune fille : elle mérite les poèmes adressés à une dame parce qu'elle est bien une dame. Par conséquent, le poème exprimant l'amour idéal est celui qui lui convient le mieux. Le seigneur Diego de Carriazo arrive en effet à la fin de la nouvelle pour chercher Costanza, sa fille cachée dont la preuve de la haute naissance est révélée par deux parchemins réunis qui forment un message : « ESTA ES LA SEÑAL VERDADERA » (« C'est le véridique signal ») , marque laissée par la veuve illustre séduite par Diego de Carriazo qui n'avait su sa paternité que trop tard.

44 *La ilustre fregona*, *op. cit.*, p. 119.

45 *L'illustre Laveuse de vaisselle*, *op. cit.*, p. 346.

46 *Novelas ejemplares*, tomo I, *op. cit.*, *La gitanilla*, p. 74-75.

47 *La petit Gitane*, dans *Œuvres romanesques complètes*, *II*, *op. cit.*, p. 18.

48 *La gitanilla*, *op. cit.*, p. 79-84.

49 *La petit Gitane*, *op. cit.*, p. 21-24.

50 *La gitanilla*, *op. cit.*, p. 84-85.

51 *La petit Gitane*, *op. cit.*, p. 24-25.

52 *La gitanilla*, *op. cit.*, p. 88.

53 *La petit Gitane*, *op. cit.*, p. 27-28.

54 *La gitanilla*, *op. cit.*, p. 88

55 *La petit Gitane*, *op. cit.*, p. 28.

56 *La gitanilla*, *op. cit.*, p. 106-108.

57 *La petit Gitane*, *op. cit.*, p. 40-41. Cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, edición del Instituto Cervantes dir. Francisco Rico, Barcelone, Crítica, 1998, p. 757 : « La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad y en todo estremo hermosa a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. » (« Pour moi, monsieur, la poésie est comme une jeune fille d'âge tendre et d'une beauté au-delà de tout extrême, que prennent soin

d'enrichir, de parer et d'orner, un grand nombre d'autres jeunes filles, qui sont toutes les autres sciences, sachant qu'elle doit se servir de toutes, de même que toutes doivent s'épanouir à travers elle. Toutefois, la jeune fille en question n'aime pas qu'on pose la main sur elle, ni qu'on la traîne dans les rues, ni qu'on l'expose au coin des places ou au détour des palais », Miguel de Cervantès, *Don Quichotte*, *II*, chapitre XVI, in *Œuvres romanesques complètes*, édition de Jean Canavaggio, avec la collaboration de Claude Allaigre et Jean-Marc Pelorson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2001, tome 1, p. 1014).

58 Lorsqu'elle monte chez le père d'Andrés, qui lui promet une aumône (« aquí os darán limosna », *La gitanilla*, *op. cit.*, p. 108 ; « on va ici vous donner l'aumône », *La petit Gitane*, *op. cit.*, p. 41), ce n'est donc pas pour recevoir de l'argent (« ella llevaba puesta la mira en buscar la casa del padre de Andrés », *ibid.* ; « elle s'était donné pour but de chercher la maison du père d'Andrés », *La petit Gitane*, *op. cit.*) mais pour se renseigner sur l'identité du jeune homme. Quand les gitanes dansent pour les messieurs de la maison, Preciosa fait tomber le billet du page où figure un sonnet, qu'elle décide d'abandonner à la maisonnée pour ne pas rendre jaloux son prétendant (« quedáronse con el soneto, porque no quiso pedirle Preciosa », *La gitanilla*, *op. cit.*, p. 115 ; « ils gardèrent le sonnet que Preciosa s'interdit de réclamer », *La petit Gitane*, *op. cit.*, p. 47).

59 *La gitanilla*, *op. cit.*, p. 139-141.

60 *La petit Gitane*, *op. cit.*, p. 68-70.

61 *La gitanilla*, *op. cit.*, p. 106-108.

62 *La petit Gitane*, *op. cit.*, p. 40-41.

Français

Dans la production littéraire espagnole du Siècle d'Or, le prosimètre occupe une place toute particulière en tant que laboratoire d'écriture. Dans les *Nouvelles exemplaires* (1613) Cervantès offre une leçon d'histoire littéraire du prosimètre en contexte. Les nouvelles étudiées (*Le Jaloux d'Estrémadure*, *L'Illustre Laveuse de vaisselle et La Petite Gitane*) sont une visite en condensé de la tradition, un exemple des virtualités du prosimètre.

English

In the Spanish literary production of the Golden Age, prosimetrum occupies a special place as a writing laboratory. In the *Exemplary Novels* (1613), written in prosimetrum, Cervantes offers a lesson in literary history. The

studied novellas (*El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *La gitanilla*) are a kind of digest of literary tradition, an example of the potentialities of prosimetrum.

Mots-clés
prosimètre, variation, autoréflexivité, Siècle d'Or, Cervantès Miguel de

---

Marta Cuenca-Godbert
Enseignante actuellement en CPGE au Lycée Michel de Montaigne (Bordeaux), agrégée d'Espagnol, elle est l'auteur d'une thèse de doctorat sur « Le prosimètre dans la littérature espagnole du Siècle d'Or » (Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2008). Elle a publié plusieurs travaux sur la littérature narrative espagnole du XVIIe siècle (Lope de Vega, Cervantes, Úbeda).

L'insertion de poèmes dans le roman classique en Europe et en Chine

Philippe Postel

1. Mise en perspective
2. Typologie
   2.1. Critère vocal
   2.2. Critère temporel
   2.3. Critère fonctionnel

1 Un roman chinois classique peut surprendre le lecteur occidental à bien des titres, mais en particulier par l'abondance des poèmes qui viennent s'insérer à l'intérieur de la prose. C'est oublier que la pratique des formes faisant alterner vers et prose est bien vive encore à l'époque préclassique dans notre propre littérature. Les auteurs d'antiromans s'emploient du reste à la moquer. Charles Sorel peut ainsi railler les romans baroques où le romancier suspend la narration pour laisser s'exprimer les héros à travers des poèmes qui, de plus en plus, sont ressentis comme artificiels et invraisemblables. Ainsi, dans *Le Berger extravagant* (1627), Lysis donne ce conseil à son ami Philiris au cas où il voudrait écrire un roman dont il serait le héros :

> Maintenant il faut que je te die que par cy par là, lors que tu me feras tenir en un lieu fort solitaire, il sera tres bon de mettre que je m'amusois à composer des vers, car de faict quand je suis seul, je ne fay autre chose qu'en ruminer. Toutefois il te sera permis d'en faire toy mesme pour embellir ta narration, ou bien d'en mettre de tes vieux afin qu'ils ne soient point perdus[1].

2 Mais dès le *Don Quichotte* (1605), la pratique d'insertion de poèmes dans le roman est moquée. Après avoir trouvé, sur son chemin, un carnet de notes contenant des poèmes d'amour, le chevalier s'adresse en ces termes à Sancho Panza : « quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos[2] » (« Sache que les chevaliers errants des temps passés étaient pour la plupart de très grands poètes et de

grands musiciens[3] »). Ainsi, en Europe, tant le roman pastoral que le roman de chevalerie sont associés, dans les antiromans, à une pratique qui nous avait semblé à tort caractériser la production romanesque chinoise. Nous nous proposons d'examiner le phénomène des poèmes[4] insérés dans la prose romanesque à la fois dans le domaine chinois et dans deux romans français : *L'Astrée* et *La nouvelle Héloïse*.

3 Mais au préalable, il est nécessaire de délimiter précisément le champ de la littérature chinoise sur lequel portera cette étude. La pratique de l'insertion de poèmes dans la prose chinoise classique concerne l'ensemble de la fiction : non seulement le roman, le conte et la nouvelle mais aussi le théâtre. Nous limiterons cette étude à la littérature narrative.

4 Par ailleurs, à côté de l'insertion de poèmes, que nous rattacherons à l'ensemble des formes « alternantes » (faisant alterner prose et vers), il existe des formes « hybrides », qui font fusionner le vers et la prose au point de constituer un idiome littéraire mixte, ni vers ni prose, ou les deux à la fois : nous connaissons le poème en prose, les Chinois ont pratiqué la « prose parallèle » (*pianwen* 駢文) ou la rhapsodie (*fu* 賦), qui s'en rapprochent. Un premier problème apparaît alors : il est en effet fréquent de trouver, dans le roman classique où alternent prose et vers, des passages en prose qui néanmoins s'éloignent du registre strictement prosaïque pour adopter celui des formes hybrides, notamment le style de la rhapsodie (on parle de *sufu* 俗賦, « rhapsodie populaire »). L'auteur de *Fleur en fiole d'or* (*Jin Ping Mei* 金瓶梅, XVIe siècle) décrit ainsi un festin chez les courtisanes que fréquente le héros Ximen Qing :

> 眾人坐下，說了一聲動筯吃時，說時遲，那時快，但見：人人動嘴，箇箇低頭。遮天映日，猶如蝗喃一起來；擠眼裰肩，好似餓牢纔打出。。。[5]

> Chacun prit place et, à la première invite, les baguettes passèrent à l'attaque. Elles l'emportèrent en moins de temps qu'il n'en faut pour le décrire :
> Chacun tête baissée et bouche en mouvement, comme si s'était abattu un nuage de sauterelles couvrant le ciel : les yeux aux aguets, les épaules voûtées, on les croirait sortis du cachot des affamés...[6]

5 Le traducteur a choisi de marquer le statut poétique de ce passage par l'emploi des italiques. Il ne s'agit pas de poésie versifiée certes : il n'y a pas de rimes et le rythme n'est pas régulier. Mais le passage correspond à cette forme hybride de la « rhapsodie », caractérisée en l'occurrence par une alternance de phrases de 4 et de 7 caractères ou syllabes, conférant au paragraphe un rythme propre.

6 Le sinologue Jacques Pimpaneau relève le même phénomène à propos d'une forme ancienne de textes faisant alterner prose et vers, les *bianwen* 變文 [7]. A l'alternance entre la prose et le vers s'ajoute la présence, au sein des passages en prose, de formes hybrides, mi-prose mi-vers, en l'occurrence ce que l'on nomme la « prose parallèle » :

> Il est maintenant difficile en lisant les manuscrits [de *bianwen*] de les distinguer [la prose et les vers], d'autant plus que certaines parties de la prose sont dans le style des phrases parallèles [8].

7 Ce phénomène rend plus difficile la délimitation entre, sinon le vers, du moins la poésie et la prose à l'intérieur des romans. Dans la suite de cette étude, nous ne nous intéresserons qu'à l'alternance entre la prose et le vers et nous ne traiterons pas des formes hybrides, qui supposent un travail à part.

8 De plus, parmi les formes alternantes, on peut distinguer deux grands types de textes : les formes où la prose l'emporte sur les parties versifiées (nous parlerons d'insertion de poèmes versifiés dans la prose) et celles où il existe un équilibre entre les vers et la prose (il s'agit de ce que l'on appelle ordinairement *prosimètre*). Les deux types de textes existent dans la tradition chinoise [9]. Nous nous intéresserons essentiellement à la première catégorie de textes, c'est-à-dire à l'insertion de poèmes dans la prose, même si nous serons amenés à évoquer le prosimètre chinois qui entretient avec la prose à insertion poétique des liens étroits.

9 Nous devons enfin apporter une dernière précision avant d'entrer dans l'analyse des poèmes insérés dans la prose romanesque. Traditionnellement, les éditions chinoises ne font pas de distinction typographique entre la prose et les vers : les caractères s'enchaînent sans retour à la ligne, qu'ils relèvent de la prose ou du vers [10]. Du reste, le mot français pour désigner le *vers* suppose lui-même le retour à la

ligne (*versus*, « fait de tourner la charrue au bout du sillon[11] ») tandis que le mot chinois équivalent, *ju* 句, se confond purement simplement avec le mot qui désigne la *phrase*, comme si les Chinois ne distinguaient pas, dans leur langue, les deux réalités, phrase en vers et phrase en prose.

10 Il existe toutefois des marqueurs assez visibles qui permettent de repérer un passage identifié comme relevant de la poésie versifiée : des expressions comme « Un [ou le] poème s'énonce ainsi » (*shi yue* 詩曰), « Il y a un poème qui le prouve » (*you shi wei zheng* 有詩為證), ou encore « Mais voyez plutôt » (*dan jian* 但見), ou « C'est le cas de le dire » (*zheng shi* 正是). Par ailleurs, les éditions modernes chinoises ont le plus souvent adopté notre code typographique (séparation du poème du corps du texte en prose et retour à la ligne pour chaque vers). Aussi la démarcation entre prose et poésie versifiée est-elle à présent bien nette.

11 Pour mener cette étude comparée de l'insertion de poèmes dans la prose romanesque, nous proposerons dans un premier temps une mise en perspective historique, essentiellement consacrée au domaine chinois, puis nous tenterons, de façon plus développée, de dresser une typologie des différentes pratiques.

1. Mise en perspective

12 Du point de vue diachronique, il semble bien qu'une opposition se dessine entre les deux traditions, chinoise et française ou européenne. En effet, le processus qui aboutit à la pratique de l'insertion de poèmes dans le roman est plutôt un héritage de la tradition des conteurs populaires en Chine tandis qu'en France et en Europe, cette pratique s'inscrirait davantage dans une logique savante.

13 Nous évoquerons deux moments dans l'histoire littéraire chinoise, qui confirment que, si le roman chinois (apparu tardivement dans l'histoire littéraire chinoise, au XIVe siècle) pratique l'insertion de poèmes, c'est en vertu d'un héritage de la littérature populaire (*su wenxue* 俗文學). Il est admis[12] que le conte et le roman chinois sont, au moins en partie, issus des *bianwen* 變文, ensemble de textes exhumés au début du XXe siècle d'une « bibliothèque » parmi les fameux manuscrits de Dunhuang 敦煌[13]. Il s'agit de textes boud-

dhiques datant de la dynastie des Tang (VIIe-Xe s.), qui, pour certains, comme les vies de Bouddha ou de saints bouddhiques, relèvent clairement de l'entreprise de prosélytisme, mais qui, pour d'autres, « adaptent[14] » le modèle bouddhique à des contextes profanes. Or, ces textes se caractérisent par une alternance de prose et de vers. Le conte et le roman classique héritent du procédé :

> Ces *bianwen* sont, avec les chansons populaires, les premiers vestiges d'une littérature en langue populaire, et ils expliquent pourquoi les conteurs par la suite insèreront des poèmes et des chansons dans leurs récits, caractéristique reprise des *bianwen*[15].

14 C'est une autre découverte, celle d'éditions dans une tombe de Jiading 嘉定 (près de Shanghai) en 1972, qui nous fournit le second jalon dans cette histoire de l'insertion de poèmes dans des textes narratifs en prose. Il s'agit en effet de récits dénommés *pinghua* 平話, qui relèvent de la tradition populaire orale (ils donnaient lieu à des performances), et qui associent la prose et des passages en vers. Les éditions exhumées datent du XVe s., mais les récits qu'elles transcrivent datent bien entendu d'époques antérieures. Or, on a pu établir[16] une filiation entre un certain nombre de romans « modernes » et ces *pinghua*. *Au bord de l'Eau* (*Shuihu zhuan* 水滸傳, XIVe s.), par exemple, a pour source les *Faits négligés de l'ère Xuanhe* (*Xuanhe yishi* 宣和遺事, c. 1300[17]). De même, *La Pérégrination vers l'Ouest* (*Xiyou ji* 西遊記, XVIe s.) provient en partie de la *Chantefable de la quête des sutras par Tripitaka des Grands Tang*[18] (*Da Tang Sanzang qu jing shihua* 大唐三藏取經詩話, X^{e}-XIe s.). D'autres exemples pourraient être fournis[19], tendant à prouver que c'est bien cette tradition orale populaire, en l'occurrence sous la modalité particulière du *pinghua*, qui explique la présence de poèmes insérés dans le roman chinois classique.

15 Victor Mair résume ainsi l'évolution depuis les bianwen bouddhiques d'époque Tang jusqu'au roman (et au théâtre) des dynasties Ming (XIVe-XVIIe s.) et Qing (XVIIe-XXe s.) :

> From transformation texts [*bianwen*] and associated prosimetric genres that were current during the T'ang period, there developped a whole series of prosimetric forms and oral performances during the Sung (960-1278) and subsequent periods. Ultimately, these evolved

> into the rich panoply of fiction and drama from which China is justly famous[20].

> C'est à partir des *bianwen* et d'autres genres prosimétriques associés qui étaient courants sous la dynastie Tang que s'est développée, sous les Song (960-1278) et aux époques suivantes, toute une série de formes prosimétriques et de performances orales. Par la suite, celles-ci ont donné lieu au riche éventail des formes romanesques et dramatiques qui font la célébrité de la Chine.

16 À ces deux jalons, le *bianwen* et le *pinghua*, on peut ajouter le conte oral appelé *xiaoshuo* 小說. La pratique du conte oral est attestée sous les Song (Xe s.), mais il faut nécessairement la faire remonter plus loin dans le temps. C'est pourquoi il est difficile de situer précisément le conte oral dans une reconstitution chronologique de la prose à insertion poétique. Il a influencé le conte écrit (*huaben* 話本) ainsi que le roman à épisodes (*zhanghui xiaoshuo* 章回小說). Or, comme le remarque Jacques Dars, le conte oral se conformait à un système d'insertion poétique relativement contraignant, comportant un poème liminaire, des poèmes intercalés dans le cours du récit, des poèmes introduits par la formule « c'est le cas de le dire », signalant la fin d'un épisode, et un poème final[21], toutes caractéristiques que l'on retrouve dans le conte écrit ainsi que dans le roman.

17 On en conclut donc que l'insertion de poèmes dans le roman classique chinois est un héritage de la littérature populaire qui, en effet, se caractérise par l'alternance entre la prose et le vers. C'est en grande partie exact, mais il faut apporter deux nuances à cette affirmation. Les romanciers chinois appartiennent, à un degré plus ou moins élevé, à la classe des lettrés, certains s'illustrant tout aussi bien dans les genres nobles que sont la poésie ou la prose en chinois classique (le *wenyan* 文言, une langue exclusivement écrite propre à la classe lettrée), que dans la prose en chinois vernaculaire (*baihua* 白話). Aussi le lien qu'ils entretiennent avec la tradition populaire qu'ils reprennent à leur compte est- il complexe.

18 Tout d'abord, plutôt que d'imaginer un processus passif par lequel le romancier ou le conteur (écrit) ne feraient que transcrire la littérature populaire orale, il faut peut-être envisager une imitation, souvent ironique[22], de cette tradition populaire, ce que Patrick

Hanan a nommé le « simulated context[23] » (« contexte de simulation ») : les romanciers et les conteurs (écrits) adoptent, par posture proprement littéraire, le style des conteurs populaires. Ainsi, quand il introduit le personnage de Wu l'Aîné, dont il dit qu'il est la cible de personnes malveillantes de son entourage, le narrateur de *Fleur en fiole d'or* interrompt subitement son récit pour insérer une série de dictons recommandant de ne pas entrer en conflit avec autrui. Ces conseils sont énoncés sous la forme d'un poème de deux quatrains (sur le modèle métrique 6/6/7/6 syllabes), à rime forte (*-ben/-meng* au v. 1 et 5 et *-ai* pour les 6 autres vers), précédé d'une adresse directe au lecteur (« Lecteurs, avouez-le », 看官聽說), puis d'une phrase introductive (« Les anciens nous ont laissé des maximes qui ne le disent que trop bien », 古人有幾句格言，說的好) :

> 柔軟立身之本，(*ben*)
> 剛強惹禍之胎；(*tai*)
> 無爭無競是賢才，(*cai*)
> 虧我些兒何礙？(*ai*)
> 青史幾場春夢，(*meng*)
> 紅塵多少奇才，(*cai*)
> 不須計較巧安排，(*pai*)
> 守分而今見在。(*zai*)

> Mieux vaut s'en tenir à la faiblesse, base de toute élévation. Force et brutalité sont matrices de tous malheurs !
> Garde-toi de lutte et de compétition, c'est sagesse et talent !
> Qu'importe quelques avanies :
> Les prouesses passent comme autant de rêves, Des héros ne reste que poussière !
> Plutôt que jouer au plus fin,
> Mieux vaut survivre en gardant son quant-à-soi ![24]

19 Tout porte à croire que les conseils énoncés sont à prendre de façon ironique : le geste spectaculaire que constitue cet aparté avec le lecteur, la multiplication des indices de l'oralité et, bien entendu, la contradiction flagrante entre le fond des conseils de sagesse donnés ici, conformes à une tradition populaire, et le sort du personnage, Wu l'Aîné, dont la faiblesse ne va certes pas être récompensée, comme le laisserait entendre les propos des anciens, puisqu'un jeune galant, Ximen Qing, le héros du roman, va bientôt lui prendre sa femme, et sa

vie. La pratique de l'insertion poétique dans le roman doit donc être analysée dans cet exemple comme une imitation parodique de la tradition populaire à laquelle elle fait référence.

20 De plus, certains romanciers entendent se référer à une tradition narrative savante, dans laquelle l'insertion de poèmes a également été pratiquée. C'est le cas des auteurs de romans de la belle et du lettré (*caizi jiaren xiaoshuo* 才子佳人小說), qui fleurissent aux XVIIe et XVIIIe siècles en Chine, où la pratique de l'insertion de poèmes dans la prose relève à la fois de la tradition populaire que nous avons décrite, mais aussi de la nouvelle lettrée des Tang (VIIe-Xe s.), appelée *chuanqi* 傳奇. Dans ces romans, en effet, certains poèmes insérés renvoient sans ambiguïté à la tradition du conte oral, comme les poèmes qu'il faut rapporter au narrateur-conteur et non aux personnages, mais d'autres, comme les poèmes échangés entre amants, doivent certainement se comprendre comme une référence à l'insertion de poèmes que certains auteurs[25] de *chuanqi* sentimentaux pratiquaient sous les Tang. Or, le *chuanqi* est un genre fortement associé aux lettrés, pour la bonne raison que la langue utilisée est le chinois classique (*wenyan*). On comprend que les auteurs de romans de la belle et du lettré des XVIIe et XVIIIe siècles, en plus de renvoyer à une tradition populaire, celle du conteur qui truffe son récit de poèmes à l'allure souvent formulaire, entendent aussi prouver leur propre qualité littéraire, voire leur appartenance à l'élite des lettrés, en faisant produire par leurs personnages des poèmes qui provoquent l'admiration générale, à l'intérieur du récit tout au moins. Ainsi, l'insertion de poèmes dans le roman chinois est indéniablement redevable à la tradition populaire des conteurs, mais un examen plus précis tendrait à prouver que les pratiques imitatives ainsi que le jeu des références peuvent complexifier cette filiation.

21 Qu'en est-il de l'insertion de poèmes dans les romans européens ? A *priori*, le processus de filiation qui aboutit à l'insertion de poèmes dans la prose romanesque fonctionne différemment dans la tradition européenne. L'étude de Nathalie Dauvois[26] montre combien le prosimètre issu de la satire (*satura*) et repris dans le roman pastoral est une forme qui relève d'une tradition savante, aux implications essentiellement philosophiques : la tension entre la prose et les vers est en effet interprétée comme une tension entre la matière et l'esprit, le corps et l'âme, etc., selon une logique néo- platonicienne. On est

donc loin des conteurs mais tout aussi loin des lettrés qui s'essaient à la fiction en Chine. Toutefois, la question de l'histoire du procédé de l'insertion de poèmes dans le roman classique européen, question que nous ne prétendons pas ici traiter, reste ouverte.

22 Les logiques dont relèvent les processus d'insertion poétique dans la prose romanesque sont peut-être différentes, voire opposées dans les deux traditions chinoise et européenne, mais les pratiques elles-mêmes de l'insertion semblent bien se rejoindre, comme nous allons tenter de le montrer en proposant une typologie des modes d'insertion poétique dans les romans classiques en Chine et en France.

2. Typologie

23 Le corpus examiné concernera les « quatre grands romans extraordinaires » (*si da qi shu* 四大奇書), selon la formule attribuée à Feng Menglong 馮夢龍, c'est-à-dire *Le Roman des Trois Royaumes* (*San guo zhi yanyi* 三國志演義, XIVe s.), *Au bord de l'Eau* (*Shuihu zhuan* 水滸傳, XIVe s.), *La Pérégrination vers l'Ouest* (*Xiyou ji* 西遊記, XVIe s.) et *Fleur en fiole d'or* (*Jin Ping Mei* 金瓶梅, XVIe s.), ainsi que *Le Rêve dans le pavillon rouge* (*Honglou meng* 紅樓夢, XVIIIe s.), certains « romans de la belle et du lettré » (*caizi jiaren xiaoshuo* 才子佳人小說, XVIIe-XVIIIe s.), romans auxquels nous adjoindrons certaines « nouvelles » des Tang (*chuanqi* 傳奇, VIIe-Xe s.) et le roman de Liu E 劉鶚, considéré comme le dernier roman classique de la littérature chinoise, *L'Odyssée de Lao Can* (*Lao Can youji* 老殘遊記, 1906). Nous proposerons modestement quelques pistes de comparaisons et d'analogies éventuelles avec les romans européens, en nous appuyant sur deux romans français : *L'Astrée*[27] (1607-27) et *La nouvelle Héloïse* (1761).

2.1. Critère vocal

24 Notre typologie des poèmes insérés dans le roman repose tout d'abord sur un critère formel : la nature de l'instance narrative en charge de l'énonciation des poèmes. Nous parlerons de critère vocal, en référence aux travaux de Gérard Genette dans *Figures III*[28]. On peut en effet distinguer les types de poèmes en fonction de l'instance (personnage ou narrateur) qui énonce le poème : nous aurons des poèmes *intradiégétiques*, énoncés par les personnages à l'inté-

rieur de l'histoire, et des poèmes *extradiégétiques*, qu'il faut rapporter à la parole d'un narrateur. C'est du reste une distinction que le personnage du *Berger extravagant* faisait dans l'extrait cité : les amants souvent malheureux composent des poèmes à l'intérieur de la fiction, mais le romancier (ou le narrateur) peut aussi imposer ses propres poèmes, de l'extérieur en quelque sorte.

25 Les deux romans français retenus dans cette étude ne comportent pas de poème extradiégétique : tous les poèmes sont le fait des personnages. Les romans chinois montrent plus de diversité à cet égard : certains, comme *Fleur en fiole d'or* ou les romans de la belle et du lettré, comportent les deux types de poèmes ; d'autres romans, comme *Au bord de l'Eau* ou *La Pérégrination vers l'Ouest*, comportent en majorité des poèmes extradiégétiques ; d'autres enfin, comme les nouvelles Tang ou *Le Rêve dans le pavillon rouge*, privilégient les poèmes intradiégétiques [29].

26 Une première hypothèse pour expliquer l'absence des poèmes extradiégétiques serait une exigence de vraisemblance qui s'imposerait au fur et à mesure de l'histoire littéraire. Le poème extradiégétique serait de plus en plus ressenti comme plaqué de l'extérieur par un narrateur dont l'intrusion dans le récit risquerait de rompre l'illusion référentielle. Cela expliquerait par exemple que l'auteur du *Rêve dans le pavillon rouge* (publié en 1791), Cao Xueqin 曹雪芹, et plus encore celui de *L'Odyssée de Lao Can* [30](1906), Liu E, aient écarté en grande partie les poèmes extradiégétiques de leurs romans, s'opposant ainsi à la tradition romanesque chinoise qui réclame la présence de tels poèmes dans les romans qui précèdent (*Au bord de l'Eau*, *La Pérégrination vers l'Ouest*, *Fleur en fiole d'or* ou les romans de la belle et du lettré).

27 Deux objections peuvent être formulées pour nuancer cette hypothèse. On connaît tout d'abord le caractère relatif et changeant de la notion de vraisemblance, d'une culture à une autre, d'une époque à une autre, et selon la catégorie sociale à laquelle appartient le lecteur. Si le poème extradiégétique nous semble rompre le système vocal où le narrateur reste en grande partie implicite, c'est bien entendu en lien avec nos habitudes de lecteur moderne occidental. L'insertion d'un poème par le narrateur n'a rien de choquant pour un lecteur chinois de l'époque classique, sans doute habitué au conte oral où la

voix du conteur, lequel est bien présent en chair et en os devant ses auditeurs, n'apparaît pas comme une rupture aussi forte. Bien au contraire, c'est l'insertion de poèmes par le narrateur-conteur qui est conforme aux lois du genre, et donc vraisemblable.

28 De plus, le choix consistant à insérer ou non des poèmes extradiégétiques relève moins d'une évolution littéraire que d'un choix esthétique ouvert au romancier, quelle que soit l'époque à laquelle il appartient. En effet, même après la publication du *Rêve dans le pavillon rouge*, de nombreux romans chinois continuent de pratiquer l'insertion de poèmes extradiégétiques. *A contrario*, bien avant les premiers romans à épisodes (XIVe s.), les nouvelles de la dynastie des Tang (VIIe-Xe s.), comportent relativement peu de poèmes insérés, sauf dans le cas des nouvelles sentimentales. Et, dans ce cas, les poèmes insérés sont intradiégétiques : ce sont les poèmes échangés par les amants. Certes, dans deux des trois nouvelles examinées, *Folie de jeunesse* (*Yingying zhuan* 鶯鶯傳) et *L'Infidèle* (*Bu Feiyan* 步飛煙), les poèmes concernés se situent en fait à la frontière entre l'énoncé et l'énonciation. Ils semblent en effet imposés de l'extérieur au récit, dans la mesure où ils sont attribués à des lettrés extérieurs à l'histoire, des auteurs qui ont réellement existé dans l'histoire littéraire chinoise, mais ils sont également reliés à la diégèse, puisque leurs auteurs sont aussi présentés comme des amis des héros. Ce sont donc des poèmes qui sont le fait non pas de personnages actifs de la nouvelle, mais de personnages tout de même, personnages secondaires qui interviennent *in extremis* dans le récit pour y insérer leur poème. Ainsi, dans *Folie de jeunesse* est inséré un quatrain du poète Yang Juyuan 楊 巨源, qui tient le rôle d'un ami du héros dans la fiction, mais qui est aussi un poète authentique de l'histoire littéraire chinoise :

> 所善楊巨源好屬詞，因為賦《崔娘詩》一絕云：
> 清潤潘郎玉不如，
> 中庭蕙草雪銷初。
> 風流才子多春思，
> 腸斷蕭娘一紙書。

> Son bon ami [un ami du héros] Yang Juyuan, qui aimait écrire de la poésie, composa à cette occasion le quatrain que voici dédié à la demoiselle Cui [l'héroïne] :

> Le jade n'a la beauté de cet Adonis.
> Dans la cour la neige fond entre les iris.
> Le printemps agite ce garçon plein de talent :
> Fille éperdue lui envoie un message navrant [31].

29 Immédiatement après cette citation, le narrateur, qui se confond avec l'auteur de la nouvelle (Yuan Zhen 元稹), cite le poème qu'il a lui-même composé à propos de l'histoire d'amour malheureux qu'il achève de raconter. Le même procédé est utilisé non seulement dans une autre nouvelle sentimentale de la dynastie des Tang, *L'Infidèle* [32], mais aussi, de façon significative, dans *Le Rêve dans le pavillon rouge*, roman publié à la fin du XVIIIe siècle. Dans le chapitre premier, l'auteur Cao Xueqin se met en scène lui-même [33] pour introduire un poème qui a le même statut ambigu que ceux introduits à la fin des nouvelles sentimentales des Tang : un poème intradiégétique puisqu'il est le fait d'un personnage, mais aussi extradiégétique puisqu'il est le fait de l'auteur.

30 Quelle leçon tirer de ce procédé commun aux nouvelles des Tang et au *Rêve dans le pavillon rouge* ? Dans l'un et l'autre cas, les auteurs évitent la plupart du temps d'insérer des poèmes extradiégétiques et, quand les poèmes insérés risqueraient de paraître trop extérieurs à l'histoire, ils retournent ce qui pourrait passer pour un défaut d'invraisemblance en un procédé d'accréditation du récit. En reliant les auteurs des poèmes à l'histoire racontée, ils contribuent à authentifier la fiction. Cette pratique semble bien confirmer que le fait d'écarter les poèmes extradiégétiques relève d'un choix esthétique qui était ouvert dès l'époque des Tang (VIIe s.), et qui le demeure au moins jusqu'au XIXe siècle.

31 Une seconde hypothèse pour expliquer le rejet des poèmes extradiégétiques tient au fait qu'ils fonctionnent nécessairement comme un rappel de la présence d'une instance narrative produisant le récit, et renvoient par conséquent au contexte de l'énonciation. Or, dans le cas chinois, la référence est le contexte du conte oral, comme l'a bien montré Patrick Hanan. On peut donc penser que le romancier, en éliminant les poèmes extradiégétiques, entend se distinguer du conteur, pour paraître *a contrario* appartenir à la classe des lettrés. On oppose alors d'une part les romans « populaires », comme *Au bord de l'Eau*, *La Pérégrination vers l'Ouest*, *Fleur en fiole d'or* et les romans

de la belle et du lettré, où les poèmes extradiégétiques sont relativement nombreux, et d'autre part les romans qui s'écartent de cette tradition, comme *Le Rêve dans le pavillon rouge* ou *L'Odyssée de Lao Can*, où les poèmes sont pour la plupart produits par les personnages.

32 Cette analyse est le plus souvent pertinente, mais elle peut aussi être contredite par l'usage ironique que les romanciers chinois font bien souvent de l'imitation des codes hérités du conte oral, comme nous l'avons vu à travers l'exemple du personnage de Wu l'Aîné, dans *Fleur en Fiole d'Or*. Il faut donc user de prudence dans l'association entre poème extradiégétique et tradition narrative populaire : la référence à l'insertion de poèmes telle que la pratiquent les conteurs peut fonctionner de façon ironique.

33 Il est enfin un troisième cas d'insertion poétique du point de vue de la voix narrative : outre les poèmes intra- et extradiégétiques, nous distinguerons le poème *cité*, qui peut être produit par le narrateur ou par des personnages, mais qui est nécessairement une parole extérieure qui vient s'insérer à l'intérieur du récit. C'est pourquoi nous en faisons une modalité vocale à part. Or, la citation poétique fonctionne non plus comme une référence à la tradition orale populaire, mais au contraire comme un indice d'appartenance à la classe des lettrés : si le poème inséré est une citation, il prouve que le narrateur ou le personnage connaît ses classiques, pourrait-on dire. Le seul poème extradiégétique de

34 *L'Odyssée de Lao Can*, est précisément un vers de Bai Juyi 白居易, un poète des Tang :

> 白香山詩云：
> 大珠小珠落玉盤。

> Un poème de Po Kiu-yi [Bai Juyi] l'exprime parfaitement :
> Grandes perles et petites perles tombent dans la coupe de jade [34].

35 Le poème cité rattache ainsi le narrateur, et le récit tout entier, à la tradition lettrée. Cela vaut aussi pour les personnages qui savent citer à propos quelques vers d'un célèbre poète. Ainsi, un personnage du roman de la belle et du lettré intitulé *Les deux Cousines* (*Yu Jiao Li* 玉

嬌梨) prouve ses connaissances en matière de poésie classique en citant deux vers du poème[35] de Li Tuan 李端 :

> 吳翰林道：「唐人有兩句詩道得好，
> 若為籬邊菊，
> 山中有此花。」

> « Un poète de la dynastie des Thang, reprit Gou [Wu], a un distique qui dit que l'homme éloquent est comme la marguerite des haies[36]. »

36 C'est le moins qu'on puisse attendre de ce personnage, qui est un membre de la prestigieuse « Forêt de pinceaux » (*Hanlin* 翰林), sorte d'académie littéraire et politique de la Chine classique. Le poème cité produit ainsi une sorte de « littérarisation » du roman, genre considéré longtemps comme vulgaire dans la tradition chinoise.

37 Il est sans doute significatif de constater que tous les poèmes insérés dans *La nouvelle Héloïse* sont des citations. La première citation du roman se trouve dans la deuxième lettre de la première partie. Pour illustrer le premier geste que l'amour provoque chez Julie, geste de réserve mais tout aussi bien révélateur de ses sentiments, Saint-Preux cite Pétrarque (Rousseau pensait qu'il s'agissait de Métastase) :

> E poi ch'amor di me vi fece accorta,
> Fur i biondi capelli allor velati,
> E l'amoroso sguardo in se raccolto.

> Et l'amour vous ayant rendue attentive,
> Vous voilâtes vos blonds cheveux
> Et recueillîtes en vous-mêmes vos doux regards[37].

38 L'insertion de la citation élève le roturier Saint-Preux à une forme de noblesse, et transporte le vil roman dans le registre du sublime. Ce premier poème inséré donne ainsi le ton du roman. Il s'agit pour Rousseau de transmettre à son roman l'aura littéraire des poètes cités, et, plus généralement, de créer un roman qui relève non seulement du « beau langage » mais des belles-lettres.

39 Le critère vocal nous a donc permis de distinguer trois premières modalités du poème inséré dans le roman : le poème intradiégétique, le poème extradiégétique et le poème cité. L'absence de poèmes extradiégétiques peut être interprétée comme la volonté de répondre à une exigence de vraisemblance, ou bien comme la manifestation d'un lien assumé avec la tradition des conteurs dans le domaine chinois, mais, nous l'avons vu, cette analyse doit être conduite avec précaution ; le poème cité, enfin, est au contraire censé rattacher le roman à une tradition savante ou lettrée.

2.2. Critère temporel

40 Un second critère formel va nous permettre d'affiner cette première approche typologique. Nous le nommons critère temporel dans le sens où il s'agit de mesurer l'écart temporel entre le temps du récit en prose et celui du poème inséré. Sans surprise, il existe trois possibilités : le poème introduit soit un temps ultérieur (poème proleptique), soit un temps antérieur (poème analeptique), ou bien il est dans un rapport de simultanéité avec le texte en prose (poème redondant). De façon générale, les romans français comportent moins de poèmes qui jouent sur l'écart entre les deux temporalités. En revanche, dans les romans chinois, ces poèmes sont nombreux.

41 Les poèmes *proleptiques* y occupent souvent une place stratégique : ils forment le titre, ou bien ils sont placés au début du chapitre, ou encore parfois à la fin du chapitre.

42 Les titres des chapitres des romans chinois sont en effet des poèmes courts (un distique, voire un quatrain), qui, conformément à la fonction d'un titre, annoncent le contenu du chapitre. Le titre du premier chapitre d'*Au bord de l'Eau* annonce ainsi la libération des trente-six astres célestes et des soixante-douze astres terrestres (les « démons »), qui sont à l'origine des cent huit bandits du roman :

> 張天師祈禳瘟疫
> 洪太尉誤走妖魔

> Le Maître-céleste Zhang conjure les pestilences.
> Le grand maréchal Hong laisse échapper les démons [38].

43 Le même procédé est appliqué jusqu'au dernier roman classique, *L'Odyssée de Lao Can*.

44 En dehors du titre, le poème proleptique peut se situer au début du chapitre, introduit par un laconique « Le poème dit ». C'est le poème liminaire du chapitre 2 des *Deux Cousines* qui annonce les tentatives malheureuses d'un vil personnage, Yang, pour faire valoir son fils auprès de la jeune Hongyu, laquelle ne sera pas dupe de ces menées :

> 詩曰：
> 憑君傳語寄登徒，
> 只合人間媚野狐。
> 若有佳人懷吉士，
> 從無淑女愛愚夫。。。

> [Le poème dit :]
> Croyez-en les rapports d'un père, le jeune homme ira à tout ;
> Mais au moindre examen, le vide de sa tête se montrera.
> Une belle ne peut distinguer qu'un homme de mérite,
> Jamais une fille vertueuse ne fut touchée des biens de la fortune[39]...

45 Le poème liminaire de chapitre, comme le titre, annonce de façon plus ou moins précise le contenu du chapitre. Bien souvent, il s'agit de trouver le bon équilibre entre l'explicite et l'implicite, afin tout à la fois de créer chez le lecteur une attente et de ménager une part de surprise ou de découverte. Ainsi le titre suivant de *Fleur en fiole d'or*, annonce les péripéties du chapitre 11, mais sans rien dévoiler :

> 金蓮激打孫雪娥
> 西門慶梳籠李桂姐

> De la peignée de Belle-de-Neige, inspirée par Lotus-d'Or
> Au « peignage[40] » de Cannelle, réservé à Ximen Qing[41]

46 Le chapitre est en effet divisé en deux temps annoncés par les deux vers du distique : la correction infligée par l'époux Ximen Qing à son épouse Belle-de-Neige, poussé à agir ainsi par deux autres de ses six épouses jalouses, dont Lotus-d'Or ; puis, la visite par le libertin Ximen Qing d'un bordel où il élit la jeune Cannelle comme sa courtisane attitrée.

47 Le poème liminaire du premier chapitre d'un roman a parfois une portée qui est non plus celle du chapitre, mais bien celle du roman tout entier. Ainsi, dans *Fleur en fiole d'or*, le poème qui introduit le premier chapitre annonce non seulement les amours de Ximen Qing mais aussi les malheurs qui causeront sa ruine (il meurt au chapitre 79) et celle de sa famille. L'anticipation fonctionne de façon allégorique puisque ce premier chapitre, conformément à la tradition du conte oral, ne raconte pas le début de l'histoire des personnages du roman, mais une autre histoire qui fonctionne en miroir avec l'histoire proprement dite (c'est ce que l'on appelle le conte introductif, *ruhua* 入話). Les amours qui vont causer la perte des deux héros historiques Xiang Yu et Liu Bang annoncent par analogie le destin de Ximen Qing et de ses six épouses :

> 詞曰：
> 丈夫隻手把吳鈎，欲斬萬人頭。
> 如何鐵石打成心性，卻為花柔。 請看項籍并劉季，一似使人愁；
> 只因撞著虞姬戚氏，豪傑都休。

> Dit le poème :
> Le preux, yatagan en main, s'apprête à faucher mille têtes :
> Se peut-il que ce cœur dur comme pierre, de fer forgé, mollisse pour une fleur ?
> Considérez les rivaux Xiang Yu et Liu Bang, l'un comme l'autre, tant redoutés :
> D'avoir rencontré la favorite Yu et dame Qi suffit à ruiner
> leur vaillance [42].

48 Le poème proleptique peut encore se situer en fin de chapitre, mais alors pour annoncer le contenu du chapitre suivant, selon la logique bien connue du feuilleton (il s'agit là encore d'une imitation de la séance de conte oral, où le conteur devait donner rendez- vous à ses auditeurs « pour un prochain numéro »). Selon un dispositif récurrent, la fin des chapitres d'*Au bord de l'Eau* comporte un poème qui, parfois, annonce, sans pour autant la déflorer, la suite du récit. À la fin du chapitre 3, alors que le héros Lu Da est en mauvaise posture (il est sur le point d'être arrêté pour meurtre), on annonce que, après s'être réfugié dans un monastère où sa fureur guerrière va marquer les esprits, il passera de l'état de bandit (*zei* 賊) à celui de redresseur de torts (*xia* 俠) :

> 直教
> 禪杖打開危險路，
> 戒刀殺盡不平人。

> Car bientôt
> Son couteau consacré redressera les torts
> Et son bourdon de bonze sèmera la mort[43] !

49 Enfin, il arrive que le romancier place un poème proleptique à l'intérieur du chapitre, juste avant qu'un épisode spectaculaire ne se produise. Au début de *La Pérégrination vers l'Ouest*, le Singe est soumis à une sorte d'épreuve par les petits singes qui l'accompagnent : il doit traverser le Rideau-Torrentiel du Mont des Fleurs-et-Fruits, afin de savoir ce qui se cache par-derrière. Juste avant l'épreuve, le romancier place un poème :

> 好猴！也是他：
> 今日芳名顯，
> 時來大運通。
> 有緣居此地，
> 王遣入仙宮。

> Brave singe !
> N'était-ce pas qu'aujourd'hui sa renommée allait briller,
> Que son heure était arrivée ?
> Le destin ici l'attendait
> Pour qu'en roi, il entre au palais[44].

50 Le poème fonctionne alors comme une sorte de roulement de tambour, juste avant le spectacle. Dans tous les cas, le poème proleptique crée un effet de suspens au sens où il s'agit de préparer le lecteur à la suite, de créer chez lui une attente consentie, selon l'art subtil de l'anticipation voilée.

51 Outre cette fonction de divertissement propre au roman (« plaire »), le poème proleptique peut comporter une fonction morale (« instruire »). Nous avons vu que le narrateur de *Fleur en fiole d'or* annonce dès le premier poème du roman que le vice sera puni avec la ruine de Ximen Qing. Dans le même esprit, au chapitre 11, au moment

où Lotus-d'Or croit pouvoir jouir de sa victoire sur sa rivale Belle-de-Neige, il intervient pour annoncer les futurs malheurs de l'héroïne :

> 看官聽說：不爭今日打了孫雪娥，管教潘金蓮從前作過事，沒興一起來。
> 有詩為證：
> 金蓮恃寵仗夫君，
> 道使孫娥忌怨深；
> 自古感恩并積恨，
> 千年萬載不生塵。

> Chers lecteurs, incontestablement, la raclée, ce jour-là, fut pour Belle-de-Neige. Sur celle qui avait commis le crime, Lotus-d'Or, que tous les malheurs tombent à la fois ! En témoigne le quatrain :
> Lotus-d'Or profite des faveurs du maître,
> Rancune profonde chez l'autre fait naître.
> De tout temps, en tout pays, amour et haine,
> Mille et dix mille années ne se déprennent [45].

52 Jusqu'à présent, dans nos exemples, les poèmes proleptiques étaient le fait du narrateur. Ce qui se comprend puisque, pour prévoir l'avenir, il faut être omniscient. Lorsque c'est le personnage lui-même qui, dans un poème, annonce son propre avenir, une certaine ironie se fait jour, car le personnage est bien souvent inconscient de formuler son destin. Ainsi, dans *L'Infidèle*, Feiyan évoque sans le savoir sa future séparation d'avec son amant Zhao Xiang :

> 煙覽詩微笑，因復贈象詩曰：
> 相思只怕不相識，
> 相見還愁却別君。。。

> Feiyan parcourut les vers [que lui a adressés Zhao Xiang] en souriant et répondit par le quatrain suivant :
> Qui s'aiment craignent de ne point se connaître,
> Te voir me fait craindre d'avoir à te quitter [46]…

53 On peut aussi repérer un fonctionnement ironique à propos d'un poème proleptique inséré dans *La nouvelle Héloïse*. Julie décrit à Saint-Preux le lieu « qui ne devrait servir d'asile qu'aux amants [47]», un ensemble de chalets où, laisse-t-elle apparemment entendre, elle pourrait retrouver le jeune homme :

> Des bois épais offrent au-delà des asiles plus déserts et
> plus sombres.
> Al bel seggio riposto, ombroso e fosco,
> Ne mai pastori appressan, ne bifolci.
> [Jamais pâtre ni laboureur n'approcha des épais ombrages
> Qui couvrent ces charmants asiles [48].]

54 On reconnaît le motif du *locus amœnus*, propre en particulier au roman pastoral. Faut-il prendre au sérieux cette promesse, formulée dans un style aussi marqué ? Saint-Preux, bien entendu, y croit, et l'exprime par un poème proleptique qui fait écho à celui de Julie :

> Depuis qu'il est question de ce rendez-vous champêtre, je suis trois fois sorti de la ville ; chaque fois mes pieds m'ont porté des mêmes côtés, et chaque fois la perspective d'un séjour si désiré m'a paru plus agréable.

> Non vide il mondo si leggiadri rami ;
> Ne mosse 'l vento mai si verdi frondi.

> [Jamais œil d'homme ne vit des bocages aussi charmants,
> Jamais zéphyr n'agita de plus verts feuillages [49].]

55 N'y a-t-il pas ironie de la part de Rousseau à l'égard des deux personnages, ou, plus vraisemblablement, de la part de Julie à l'égard de Saint-Preux, en faisant décrire par celui- ci le lieu des délices promises, dans la mesure où ce rendez-vous tant attendu, de Saint-Preux et des lecteurs, n'aura jamais lieu. En effet, Julie demande entre-temps à Saint-Preux d'intervenir en faveur de la jeune Fanchon dont elle prend soin depuis l'enfance, et de son fiancé Claude Anet, afin de leur permettre de se marier. Elle remplace ainsi le rendez-vous privé dans un cadre pastoral par une rencontre publique, le mariage de leurs deux protégés, puisque c'est finalement dans ce cadre que les deux amants vont pouvoir se retrouver. Tout se passe en définitive comme si Julie avait voulu prouver à Saint-Preux que la vertu (la bonne action à l'égard des deux protégés) peut ainsi triompher des sens (le rendez-vous aux chalets). On voit que le poème proleptique non seulement maintient en éveil l'intérêt du lecteur, mais se prête aussi à toutes les modalités morales, voire philoso-

phiques de l'anticipation dans le roman, dans un registre tout aussi bien tragique que comique.

56 Le poème *analeptique*, qui opère un retour dans le passé diégétique, remplit une fonction informative quand il ajoute quelque chose de nouveau au récit, autrement dit quand il fournit une information dont le lecteur ne disposait pas. Dans la nouvelle *L'Infidèle*, l'héroïne Feiyan évoque ainsi son passé à son nouvel amant, son enfance et son mariage forcé :

> 於是闔戶垂幌，為書曰：
> 下妾不幸，
> 垂髫而孤。
> 中間為媒妁所欺，
> 遂匹合於瑣類。。。

> Sur ce, elle ferma la porte, tira le rideau et lui écrivit :
> Ton humble servante n'a pas eu de chance dans la vie.
> Orpheline alors qu'elle portait la chevelure pendante des fillettes,
> Trompée par les entremetteuses,
> Elle s'est laissée unir à un moins que rien [50]..

57 Mais le ton est ensuite plaintif, lorsque Feiyan évoque l'amour impossible pour Zhao Xiang :

> 豈期公子，
> 忽貽好音，
> 發華緘而思飛，
> 諷麗句而目斷。
> 所恨洛川波隔。。。

> Comment aurais-je pu m'imaginer que de toi
> Me viendrait bonne nouvelle !
> En ouvrant ta missive fleurie, j'aimerais m'envoler ;
> Je ferme les yeux en songeant à tes vers magnifiques
> Et me désole comme la déesse de la Luo des flots qui
> nous séparent [51]...

58 En fait, à ce stade, le poème n'informe en rien le lecteur, mais ne fait que développer, sur le mode poétique, une situation narrative que le lecteur connaît parfaitement. La fonction du poème analeptique n'est

alors plus informative, mais lyrique. Lorsque Céladon, banni par Astrée des rives du Lignon, revient sur les lieux de son bonheur passé, il déploie un long poème à tonalité lyrique pour évoquer ses « ressouvenirs » :

> Et, en considération, s'étant assis au pied d'un arbre, il soupira tels vers :
> [...] *Fontaine, qui des sycomores*
> Le beau nom t'en vas empruntant,
> Tu m'as vu jadis si content,
> Et pourquoi ne le suis-je encores ? [...]
> Jadis, sur tes bords, ma bergère
> Disait, sa main dedans ma main [...]
> Feuillage épais de ce bel arbre,
> Qui couvres d'ombre tout l'entour,
> Te ressouviens-tu point du jour [52]...

59 Il est vrai que ce bonheur d'autrefois n'a pas été décrit en détail par le narrateur : le roman s'ouvre en effet sur la rupture entre Astrée et Céladon, et leur vie commune est traitée par une ellipse (« ayant vécu bienheureux l'espace de trois ans [53] »). Mais le poème n'a pas pour fonction d'apporter au lecteur un élément qui lui manquerait. Tout au plus fournit-il un complément à la situation des personnages qu'il connaît bien. Le poème permet surtout au personnage d'exprimer ses sentiments.

60 On peut repérer enfin une troisième fonction du poème analeptique (outre les fonctions informative et lyrique), lorsqu'il sert à résumer le récit qui précède. Le poème est alors logiquement placé en fin de chapitre, voire en fin de roman. A la fin du premier chapitre des *Deux Cousines*, un poème rappelle au lecteur les événements dont il a pris connaissance au cours de sa lecture :

> 正是：
> 白髮詩翁吟不就，
> 紅顏閨女等閑題。。。

> Ainsi :
> De vieux poètes à cheveux blancs n'ont pu composer des vers.
> Une vierge aux joues de rose accomplit leur tâche en se jouant [54]...

61 L'héroïne Hongyu a dû écrire en cachette un poème à la place de son père qui, sous l'effet des nombreux verres d'alcool qu'on lui a fait boire, n'avait pu se prêter au jeu des compositions poétiques. Le poème se poursuit par un portrait de Hongyu qui en fait une véritable héroïne exemplaire :

> 始知天地山川秀，
> 偏是蛾眉領略齊。

> Déjà si bien instruite des beautés du ciel et de la terre, et des montagnes et des rivières,
> Elle brille d'un éclat semblable au sourcil de la déesse du croissant.

62 Lorsqu'il fige ainsi l'action pour célébrer un personnage, le poème analeptique contribue en fait à la qualification héroïque de celui-ci.

63 Le poème qui a pour objet de résumer le récit qui le précède peut enfin se situer à la toute fin du roman. Les fonctions qu'il assume sont alors identiques. Ainsi *Les deux Cousines* se termine par quatre poèmes consacrés aux quatre personnages principaux du roman (le père Bai Xuan, la fille Hongyu, l'amant Su Youbai et la seconde épouse Luo Mengli). Les poèmes non seulement rappellent les hauts faits de chacun des personnages, mais leur confèrent une stature héroïque.

64 On retrouve certaines des fonctions du poème analeptique dans le poème *redondant*, ce qui n'est pas surprenant car celui-ci est une sorte de poème analeptique qui suit immédiatement l'épisode qu'il répète sous une forme versifiée. L'inconstant Hylas, double inversé du fidèle Céladon, décide de cesser de courtiser Laonice car elle se montre uniquement préoccupée de l'indifférence de Tircis, et ne lui laisse par conséquent aucun espoir pour lui-même. L'épisode est tout d'abord raconté en prose, puis repris par Hylas dans une composition poétique de son cru :

> puisque vous êtes de cette humeur, et que je puis plus sur moi que vous ne pouvez sur vous, touchez là, bergère, dit-il en lui tendant la main, ou donnez-moi congé, ou recevez-le de moi, et croyez qu'aussi bien, si vous ne le faites, je ne laisserai pas de me retirer, ayant trop honte de servir une si pauvre maîtresse. [...] Et lors il chanta tels vers en s'en allant :

> Puisqu'il faut arracher la profonde racine
> Qu'Amour en vous voyant me planta dans le cœur [55]...

65 La fonction est en l'occurrence récapitulative : il s'agit de redire en vers ce qui a été exposé en prose. Mais le poème a aussi pour effet de marquer une pause dans la narration, comme un point à la fin d'une phrase. Il désigne en effet une articulation narrative entre deux épisodes : il remplit une fonction structurante.

66 On retrouve la fonction lyrique dans cet exemple tiré de *La nouvelle Héloïse*. Julie raconte à Saint-Preux les retrouvailles attendries avec son père, après huit mois d'absence. La scène est marquée par une effusion de sentiments, ce qui conduit à la citation d'un vers d'opéra :

> Toi dont l'âme est si tendre et si sensible, ne conçois-tu point quel charme c'est de sentir, dans ces purs et sacrés embrassements, le sein d'un père palpiter d'aise contre celui de sa fille ? Ah ! crois-tu qu'alors le cœur puisse un moment se partager, et rien dérober à la nature ?
> Sol che son figlia io rammento adesso.
> [Tout ce dont je me souviens en cet instant même, c'est que je suis sa fille [56].]

67 Une même logique régit ce passage de *L'Infidèle*. Le héros, malheureux de ne pas recevoir de réponse à ses poèmes d'amour, est tout d'abord décrit comme un être seul et désespéré, situation qu'il décrit à son tour dans un quatrain :

> 於前庭獨坐，賦詩曰：
> 綠暗紅藏起暝煙，
> 獨將幽恨小庭前。
> 沉沉良夜與誰語，
> 星隔銀河月半天。

> Assis seul dans la cour antérieure un soir de printemps, il composa cette complainte :
> La verdure me cache rouges fumerolles
> Dans la cour où s'enferme ma solitude
> Où s'enfonce la nuit. Nul ne me console.
> Rivière d'argent me sépare de la lune [57].

68 L'auteur de *Fleur en fiole d'or* imite manifestement le procédé lorsqu'il décrit la mélancolie de Lotus-d'Or, délaissée par Ximen Qing :

> 一回兒，燈昏香盡，心里欲待去剔續，見西門慶不來，又意兒懶的動旦

> 了 。唱道：
> 懶把寶燈挑，
> 慵將香篆燒。只是：
> 捱一日似三秋，
> 盼一夜如半夏。。。

> En un moment, la lampe s'obscurcit et l'encens fut consumé. Lotus-d'Or aurait voulu la ranimer en la mouchant, mais ne voyant pas venir Ximen Qing, elle n'avait pas le courage de bouger. Elle
> chanta encore [58] :
> Je n'ai la force de réactiver la lampe précieuse,
> Ni de rallumer les bâtons d'encens,
> [Puis :]
> Chaque jour plus lourd à supporter que trois automnes ;
> Chaque nuit m'est plus longue que la moitié de l'été [59]...

69 La fonction de qualification héroïque que nous avons relevée pour les poèmes analeptiques est vérifiée pour les poèmes redondants, tant pour les valeurs martiales (*wu* 武) que pour les valeurs lettrées (*wen* 文). L'auteur du *Roman des Trois Royaumes* prend l'habitude de faire suivre le récit d'un combat particulièrement spectaculaire par un poème explicitement élogieux. Zhang Fei, un des héros du Royaume de Shu, est attaqué par le général Zheng Yuanzhi [Tch'eng Yuan-tche]. Par chance, son compagnon d'armes Guan Yu s'interpose et tue leur ennemi :

> 程遠志見了，早吃一驚；措手不及，被雲長刀起處，揮為兩段。後人有詩 ，讚二人曰：
> 英雄露穎在今朝，
> 一試矛兮一試刀。
> 初出便將威力展，
> 三分好把姓名標。

> A peine Tch'eng Yuan-tche l'eût-il aperçu [Guan Yu, qu'on nomme ensuite Yun- tch'ang] qu'il en bredouilla de terreur. Il n'eut pas même

> le temps d'étendre la main : d'un seul coup de sa hallebarde, Yun-tch'ang l'avait fendu en deux moitiés [60]. Par la suite, on composa un poème pour célébrer les deux hommes :
> Voilà qu'aujourd'hui se révèle la valeur de deux héros,
> L'un avec sa hallebarde, l'autre avec son épée.
> C'est au cours de ce premier combat qu'ils ont prouvé leur force,
> Les Trois Royaumes vont bientôt connaître des témoignages de leur renommée.

70 Même procédé dans *La Pérégrination vers l'Ouest* : après avoir évoqué le combat entre le Singe et une divinité appelée Efficace-Puissante, le narrateur introduit un poème qui démontre, en vers, la valeur martiale du héros :

> 劈頭就砍將去。那猴王正是會家不忙，將金箍棒應手相迎。這一場好殺：
> 棒名如意，
> 斧號宣花。。。

> Et [Efficace-Puissante] de lui assener un coup en visant le crâne. Mais avec le flegme d'un expert, Singet para le coup de son bâton cerclé d'or. En un mémorable combat :
> Le gourdin [du Singe] se nommait A-mon-bon-Plaisir,
> La hache [d'Efficace-Puissante] s'appelait Diffusion-de-Fleurs [61]...

71 Pour faire bonne mesure, les valeurs lettrées sont également louées dans des poèmes redondants. Après que Hongyu a composé un poème pour venir en aide à son père, le romancier célèbre dans un poème et son geste calligraphique et son invention poétique :

> 小姐看了，見題目是「賞菊」，便叫侍兒嫣素取過筆硯，信手寫成一首七言律詩。真個是：黑雲挾雨須臾至，
> 腕底驅龍頃刻飛。
> 不必數莖兼七步，
> 烏絲早已寫珠璣。

> En le voyant [le sujet imposé pour la composition du poème que son père n'a pu exécuter car on l'avait fait boire à l'excès], elle [Hongyu] reconnut que le sujet proposé était les reines-marguerites. Aussitôt elle demanda à sa suivante Yansou des pinceaux et une écritoire, et, laissant courir sa main, elle écrivit une pièce de vers de sept syllabes. On eût pu dire en la voyant :

> Le pinceau rempli d'encre est un nuage noir chargé de pluie ;
> La main agile semble poursuivre les traits qu'elle vient de former.
> Bientôt des rejetons fleuris [la rime] s'élèvent sept à sept,
> Le papier rayé semble le fil d'un collier de perles et de
> pierres précieuses [62].

72 Les deux critères formels, vocal et temporel, nous ont permis de décrire diverses modalités d'insertion poétique dans le roman. Mais nous constatons aussi que les poèmes insérés, qu'ils relèvent de telle ou telle catégorie définie par ces deux premiers critères, remplissent souvent les mêmes fonctions (lyrique, qualifiante, structurante, etc.), qu'il nous faut à présent tenter d'ordonner : nous recourrons donc à présent au critère fonctionnel pour compléter notre typologie.

2.3. Critère fonctionnel

73 Nous distinguerons six fonctions du poème inséré selon qu'il entretient avec l'action un lien plus ou moins étroit, selon qu'il est plus ou moins ancré dans le récit.

74 Certains poèmes sont parfaitement intégrés au récit dans la mesure où ils participent directement à l'action narrative : leur fonction est alors *dramatique*. Mais il existe deux types bien distincts de poèmes à fonction dramatique. Le poème peut en quelque sorte prendre le relais de la prose en assumant lui-même la conduite du récit. Pour donner rendez-vous au lettré Zhang, Yingying (*Folie de jeunesse*) lui adresse un poème dont il est à même de comprendre le sens :

> 是夕，紅娘復至，持綵牋以授張曰：「崔所命也。」題其篇曰《明月三五夜》，其詞曰：
> 待月西廂下，
> 近風戶半開。
> 拂墻花影動，
> 疑是玉人來。
> 張亦微喻其旨，是夕，歲二月旬有四日矣。

> Larouge [la servante de Yingying] revint le soir même [chez Zhang] tenant à la main un papier à lettres orné et de couleurs qu'elle tendit en précisant : « Sur l'ordre de la demoiselle Cui. » La pièce était intitulée : « Lune brillante la nuit du 15 » :

> J'attends au pavillon de l'ouest la lune.
> La porte s'ouvre, à la brise, à la brune.
> Bouge l'ombre des fleurs qui caressent le mur :
> N'est-ce point mon ami qui vient ? Je murmure.
> Même Zhang en comprit le sens secret. C'est que l'on était ce soir-là le 14 du deuxième mois [63].

75 Même s'il est vrai que, lors de ce rendez-vous, la jeune fille entend opposer une fin de non-recevoir aux avances du jeune homme, il reste que sa demande de rendez-vous marque un moment-charnière dans l'intrigue amoureuse. Or, elle n'est pas rapportée dans le texte en prose, mais uniquement formulée dans le poème.

76 Le cas est assez rare, car, la plupart du temps, ce premier type de poème inséré à fonction dramatique correspond en fait à ce que nous avons nommé le poème redondant : l'action rapportée dans les vers est d'abord racontée, dans le passage en prose qui précède, sinon par un récit développé, du moins par une amorce narrative. Voici un exemple, le combat entre Singet et Porcet, passage tiré de *La Pérégrination vers l'Ouest*, où l'on trouve le plus grand nombre de poèmes de ce type :

> 行者怎肯容情，舉起棒，當頭就打。他兩個在那半山之中，黑夜裡賭鬥。好殺：
> 行者金睛似閃電，
> 妖魔環眼似銀花。。。

> Singet n'était pas d'humeur tolérante : levant la barre de fer, il l'abattit en visant la tête. Tous deux engagèrent un combat qui se poursuivit dans la nuit noire. Quelle bataille, mes aïeux !
> Les pupilles d'or de Singet jetaient des éclairs,
> Les yeux ronds du monstre [Porcet] éclataient en fleurs d'argent [64]...

77 Dans la plupart des autres romans, le poème à fonction dramatique est le plus souvent un objet de la fiction qui intervient dans l'enchaînement des événements du récit. Il peut parfois déclencher le récit, comme dans *Les deux Cousines*, où le poème composé en cachette par l'héroïne Hongyu à la place de son père non seulement permet à celui-ci de sortir du « péril » où il se trouvait (sous l'effet de l'alcool, il est incapable de composer de poème), mais de plus déclenche le récit

proprement dit car c'est bien ce poème, une fois que son auteur aura été identifié, qui va convaincre l'Inspecteur Yang (venu rendre visite au père de Hongyu) de marier son fils à la jeune fille.

> 吳翰林與楊御史都挨擠來看，只見上寫道：
> 紫白紅黃種色鮮，
> 移來秋便有精神。
> 好從籬下尋高士，
> 漫向簾前認美人。。。

> Gou [Wu] et Yang les prirent [les vers prétendument composés par le père, Bai Xuan] pour les lire, et ils y virent ce qui suit :
> Agréable mélange de pourpre et de blanc, d'incarnat et d'or !
> Quel être divin vous produit [les reines-marguerites] au retour de l'automne ?
> Sous ces treillis que vous ornez, on s'attendait à voir de graves lettrés,
> Et c'est une jeune beauté qu'on aperçoit derrière sa jalousie [65]...

78 Quand Yang aura découvert que la pièce est de la fille de Bai, il s'écrit :

> 原來白年兄令愛有此美才！

> Quoi ! mademoiselle votre fille possède un si beau talent [66] !

79 Puis il demandera tout de go :

> 曾許字人否？

> Est-elle déjà fiancée [67] ?

80 Dans les romans sentimentaux chinois, le poème en tant qu'objet occupe une place essentielle sur le plan dramatique puisqu'il déclenche immanquablement le sentiment amoureux. C'est en quelque sorte l'équivalent des regards croisés de notre tradition : « leurs yeux se rencontrèrent » est remplacé par « ils lurent les poèmes l'un de l'autre ». Le motif apparaît dans les nouvelles des Tang. Dans *L'Infidèle*, par exemple, ce sont les poèmes échangés qui

nouent la relation amoureuse. Au poème adressé par le jeune homme Zhao Xiang :

> 象發狂心蕩，不知所持，乃取薛濤牋，題絕句曰：
> 一覩傾城貌。
> 塵心只自猜。
> 不隨蕭史去，
> 擬學阿蘭來。

> Le cœur chaviré, comme fou, Xiang, ne sachant plus comment se contenir, s'empara d'un papier à lettres précieux et y traça le quatrain suivant :
> À la vue de ton visage bouleversant
> Mon cœur de mortel ne peut se demander
> Si tu t'apprêtes à suivre Xiao Shi au ciel
> Ou si tu en est descendue à l'instar d'Alan [68].

81 répond celui de Bu Feiyan :

> 寫於金鳳牋曰：
> 綠慘雙娥不自持，
> 只緣幽恨在新詩。
> 郎心應似琴心怨，
> 脉脉春情更擬誰。

> Elle gratifia Zhao Xiang d'une réponse en forme de quatrain sur papier orné de phénix d'or :
> Le khôl coulant sur mes sourcils, je ne peux me contenir
> La douleur de mon sort que je confie à ces soupirs.
> Votre cœur répond comme le luth à mon cœur dolent.
> Vers qui tourner ces élans de sentiments débordants [69]?

82 Le motif est repris dans les romans de la belle et du lettré. Dans *Les deux Cousines*, l'oncle de Hongyu décide d'organiser un concours poétique pour trouver un bon parti à sa nièce. Hongyu compose un poème auquel deux jeunes gens, des faux lettrés, vont tenter de répondre, sans grand succès. Mais Youbai, le héros, découvre par hasard le poème de la jeune fille, ce qui déclenche le sentiment amoureux. Il faut dire que le poème de la chaste Hongyu est en fait

une invitation érotique formulée de façon allégorique. Les derniers vers décrivent un saule au printemps, attendant la venue du soleil :

> 。。。裊娜未堪持贈別，
> 參差已是好相思。
> 東皇若識垂青眼，
> 不負春深幾尺絲。
> 蘇友白看完了驚訝道：「天下怎有這般高才女子，可不令世上男人羞死。」便看了又看，念了又念，不忍釋手。

> … [Le saule est] Telle une jeune fille, longtemps avant les présents de noces,
> Laisse errer sur ce sujet ses pensées incertaines.
> Le prince d'Orient satisfait notre amour pour la douce verdure,
> En faisant naître au printemps ce feuillage semblable à de longues touffes de soie.
> À la vue de ces vers, Sse Yeou-pe [Su Youbai] resta frappé de surprise, et dans son admiration, il s'écria : « Se peut-il qu'il y ait dans l'univers une jeune fille douée d'un talent aussi extraordinaire[70] ? »

83 Youbai répond au poème de Hongyu par deux poèmes, en reprenant (presque) les mêmes rimes (en fait il reprend 5 puis 6 des 8 mots-rimes du poème initial[71]). Ces poèmes déclencheront à leur tour le sentiment amoureux de la jeune fille. En effet, celle-ci recopie les poèmes du jeune homme, qu'elle place dans un petit écrin afin de pouvoir les lire à loisir :

> 將錦箋自家精精緻緻，并原唱重寫在一處，做一個錦囊盛了，便旦夕吟諷 不離。

> ayant pris du papier à fleurs, elle avait elle-même copié ces deux pièces avec le plus grand soin, et en caractères des plus élégants qu'il lui fût possible. Elle avait serré cette copie dans un sac de soie brodée, et la tenait près d'elle pour les réciter soir et matin[72].

84 Ainsi le poème, en tant qu'objet de fiction, en provoquant le sentiment amoureux chez les deux héros, déclenche à proprement parler le récit dans sa modalité sentimentale. La même fonction dramatique est assurée par le poème inséré dans *Le Rêve dans le pavillon rouge*. Le héros, Frérot Jade, surprend l'héroïne, Sœurette Lin, en train de

réciter des vers extraits d'un air d'un opéra emblématique du registre amoureux dans la culture chinoise, le *Pavillon de l'Ouest* (*Xixiang ji* 西廂記) de Wang Shifu 王實甫 (XIIIe-XIVe s.) :

> 寶玉便將臉貼在紗窗上看時，耳內忽聽得細細的長嘆了一聲，道：
> 每日家，
> 情思睡昏昏！
> 寶玉聽了，不覺心內癢將起來。

> Tandis qu'il y appliquait [sur la gaze qui se trouve à l'entrée du pavillon où se tient l'héroïne] son visage pour jeter un regard à l'intérieur, lui parvint aux oreilles le souffle à peine perceptible d'un très long soupir, aussitôt suivis de ces quelques mots :
> Jour après jour, en proie à ce chagrin d'amour,
> M'engourdir dans ces somnolences !
> Cette tendre plainte entendue, le frérot Jade ne put se défendre, sans en avoir nettement conscience, d'éprouver, au fond du cœur, l'impression d'un agréable chatouillement [73].

85 Le poème cité fait son effet : Frérot Jade tombe amoureux. Il répond à cette déclaration involontaire de Sœurette Lin par une autre citation tirée du même opéra, qu'il adresse, par prudence, à la soubrette de la jeune fille, car le message est là aussi ouvertement érotique :

> 若共你多情小姐同鴛帳，
> 怎捨得叫你疊被鋪床？

> Si je puis un beau jour, avec ta demoiselle encline à tant d'amour, partager la courtine à couples de sarcelles,
> Ne crains pas que j'endure, avec indifférence, de te voir, bien longtemps, faire ma couverture [74] !

86 Le traitement de la fonction dramatique des poèmes insérés est bien plus complexe dans ce roman que dans les romans de la belle et du lettré qui ne font qu'appliquer le procédé emprunté au *chuanqi* des Tang. Il n'est reste pas moins que, dans les deux cas, le poème sert à déclencher ou à cristalliser le sentiment amoureux.

87 La même utilisation de poèmes insérés à fonction dramatique est repérable dans le domaine français. Les poèmes de *L'Astrée* par

exemple ne sont pas toujours uniquement ornementaux. Lorsqu'Astrée, par l'intermédiaire de Lycidas (le frère de Céladon), découvre un madrigal gravé par son amant sur l'écorce d'un arbre, poème dans lequel il déplore d'avoir dû feindre d'en aimer une autre sur son ordre —

> Mais feindre d'en aimer une autre,
> Et d'en adorer l'œil vainqueur,
> Comme en effet je fais le vôtre,
> Je n'en saurais avoir le cœur[75].

88 —, elle commence, à son corps défendant, à concevoir des doutes sur la culpabilité de Céladon :

> si est-ce que la jalousie, qui retenait encore quelque force en son âme, lui fit prendre ce papier, comme étant en doute que Céladon l'eût écrit.
> Et quoiqu'elle reconnût que vraiment c'était lui, si disputait-elle le contraire en son âme[76].

89 Il faudra d'autres poèmes, ô combien nombreux[77] — ceux qu'elle découvre au temple que Céladon a édifié pour lui rendre un culte —, pour que l'héroïne soit enfin convaincue de l'innocence de son amant. Ainsi, l'inscription sur la porte du temple, les douze tables des lois d'amour, le madrigal inscrit sur une autre porte du temple, un alexandrin au bas d'une peinture représentant Astrée, enfin des « petits rouleaux de papier » sur l'autel, en lien avec le tableau, auront raison de la méfiance d'Astrée, qui fond en larmes, indice de son remords :

> « Ah ! ma sœur [Phillis], dit alors Astrée, n'en doutons plus, c'est bien Céladon qui a écrit ces vers, c'est bien lui sans doute, car il y a plus de trois ans qu'il les fit sur un portrait que mon père avait fait faire de moi, pour le donner à mon oncle Focion. »
> A ce mot, les larmes lui vinrent aux yeux[78].

90 Les poèmes fonctionnent ainsi comme peuvent fonctionner les lettres dans le roman : leur existence même pèse de façon décisive sur le cours de l'action. Du reste, le premier madrigal de Céladon était accompagné d'une lettre adressée à son frère Lycidas[79]. Dans le roman épistolaire de Rousseau, ce sont bien évidemment les lettres,

plutôt que les poèmes insérés (assez rares), qui, passant du statut de support à celui d'objet de l'énoncé, remplissent cette fonction dramatique. Toutefois, on peut relever un exemple où l'insertion d'un poème par Saint-Preux comporte une incidence propre sur l'évolution de la relation amoureuse qu'il voudrait nouer avec Julie. Le jeune homme est relégué dans le Valais, et avoue à Julie qu'il a pu et su admirer sa gorge, à la faveur de regards dérobés :

> L'œil avide et téméraire s'insinue impudemment sous les fleurs d'un bouquet, il erre sous la chenille et la gaze, et fait sentir à la main la résistance élastique qu'elle n'oserait éprouver.
> Parte appar delle mamme acerbe e crude :
> Parte altrui ne ricopre invida vesta,
> Invida ma s'agli occhi il varco chiude,
> L'amoroso pensier gia non arresta.
> [Son acerbe et dure mamelle se laisse entrevoir ;
> Un vêtement jaloux en cache en vain la plus grande partie ;
> L'amoureux désir plus perçant que l'œil
> Pénètre à travers tous les obstacles [80].]

91 Loin de plaire à Julie, le poème va déclencher sa colère, une colère il est vrai assez légère et passagère :

> J'ai pourtant à vous tancer sur un passage dont vous doutez bien, quoique je n'aie pu m'empêcher de rire de la ruse avec laquelle vous vous êtes mis à l'abri du Tasse comme derrière un rempart [81].

92 La fonction dramatique du poème inséré est ainsi vérifiée dans tous les romans auxquels nous nous sommes intéressés.

93 Comme nous l'avons vu dans certains de nos exemples, la fonction dramatique se confond parfois avec une fonction *lyrique*. Nous emploierons le mot lyrique dans le sens que le romantisme lui a donné, pour qualifier l'expression de sentiments individuels à travers une parole personnelle (parole construite par la fiction, cela va de soi). C'est pourquoi, d'après notre recherche du moins, ces poèmes sont presque tous intradiégétiques.

94 C'est essentiellement dans les romans sentimentaux que le poème inséré est l'occasion pour les personnages d'exprimer leurs sentiments. Nous les avons pour la plupart déjà relevés : ce type de poème

se rencontre dans tous les romans, français et chinois, que nous nous sommes proposé d'étudier, sauf dans les romans de la belle et du lettré. Cela est paradoxal car ces romans sont des romans sentimentaux où l'on s'attendrait à rencontrer des amants qui livrent leur état d'âme. La raison qui peut expliquer cette absence tient peut-être au respect que ces romans observent à l'égard de la tradition confucéenne, qui n'envisage l'individu qu'à l'intérieur d'un réseau de relations qui le dépasse. Il est comme interdit aux amants des romans d'exprimer leurs sentiments personnels. En revanche, l'expression des sentiments n'est nullement absente dans d'autres formes narratives chinoises, comme dans les ballades du sud [82], ou les nouvelles sentimentales des Tang.

95 Les poèmes insérés à fonction lyrique sont tout d'abord des déclarations d'amour, avant que la relation ne s'établisse entre les deux amants : Zhao Xiang (*L'Infidèle*) déclare son amour à Feiyan par un quatrain [83]. Ensuite, au cours de la relation amoureuse, un poème peut exprimer une forme d'humeur : un reproche (Céladon avoue ne pouvoir trahir Astrée [84], Saint-Preux se plaint de la réserve de Julie [85]) ou la crainte que l'amour ne soit pas réciproque (le jeune Zhao Xiang craint que ses lettres demeurent sans réponse [86]). Il exprime parfois un regret et prend alors un tour mélancolique. Céladon, à la vue des lieux qui lui font « ressouvenir » de l'amour partagé avec Astrée, s'épanche sur quelque neuf dizains [87]. Dans *Triomphe de l'amour* (*Liu shi zhuan* 柳氏傳), les deux amants ont dû se séparer car le héros, Han Yi, a été promu à un poste éloigné, laissant seule Dame Saule, qui connaît alors une forme de déchéance :

> 歲餘。乏食，鬻粧具以自給。 [...] 柳氏以艷獨異，且懼不免，乃剪髮毀形 ，寄跡法靈寺。

> Plus d'une année s'écoula. Dame Saule vint à manquer de nourriture et dut vendre ses toilettes pour subsister. [...] D'une beauté exceptionnelle, Dame Saule avait de quoi redouter de ne pouvoir échapper au malheur ; elle se coupa la chevelure, s'enlaidit et se réfugia au couvent de l'Efficace de la Loi [88].

96 Puis, Han Yi, éprouvant des regrets, adresse ce poème à Dame Saule :

> 章臺柳，章臺柳，
> 昔日青青今在否。
> 縱使長條似舊垂，亦應攀折他人手。

> Ô saules de la Claire Terrasse, ô saules terrassés,

> Vous reste-t-il l'éclatante verdure des jours passés ?
> Même si tes longues manches pendent comme jadis,
> N'ont-elles point été déchirées aux mains d'autrui ?

97 Dame Saule y répond par un poème tout aussi pathétique :

> 楊柳枝，芳菲節，
> 所恨年年贈離別。
> 一葉隨風忽報秋，
> 縱使君來豈堪折。

> Branche de saule pleureur, toute odorante de constance,
> Années après années, avoir à célébrer nos adieux, quelle douleur !
> Vole la feuille au vent, annonce de l'automne :
> Même si tu revenais, que te resterait-il à rompre [89] ?

98 Ce type de poème, à tonalité pathétique, se rencontre au cours de la relation amoureuse, quand les amants se séparent, mais aussi, bien évidemment, au terme de l'histoire, si la mort ou les circonstances imposent une séparation définitive :

> La beauté que la mort en cendre a fait résoudre, La dépouillant si tôt de son humanité,
> Passa comme un éclair, et brûla comme un foudre, Tant elle eut peu de vie, et beaucoup de beauté [90]…

99 Ainsi se lamente le berger Tircis, sur la mort de Cléon, dans *L'Astrée*.

100 Les deux amants de *Folie de jeunesse*, une autre nouvelle des Tang, ont dû se séparer ; l'un et l'autre se sont mariés chacun de son côté ; mais Zhang, passant près de chez son ancien amour, souhaite la revoir. Elle refuse. Un premier poème fournit ses raisons :

> 自從消瘦減容光。
> 萬轉千廻懶下牀。
> 不為旁人羞不起，
> 為郎憔悴却羞郎。

> Amaigrie depuis, j'ai perdu tout mon éclat.
> Je me tourne et retourne, languissante ;
> Aux autres n'ai honte de montrer mon état.
> Emaciée à cause de toi, devant toi, si.

101 Un second, chargé d'émotion, est un adieu définitif :

> 棄置今何道，
> 當時且自親。
> 還將舊時意，
> 憐取眼前人。

> Abandonnée ici que dire maintenant ?
> Moi qui te fus chère au temps jadis pourtant.
> Toi qui reviens avec l'amour de l'ancien temps,
> Réserve-le donc pour celle du temps présent [91].

102 Julie et Saint-Preux ne s'adressent plus de lettre depuis sept ans quand, à la fin du roman, Julie reprend la plume… pour proposer à son ancien amant d'épouser son amie Claire. Saint-Preux lui répond par un adieu à l'amour charnel, qu'il orne d'une citation de Pétrarque :

> Ce premier, cet unique amour [pour Julie] qui fit le destin de ma vie, et que rien n'a pu vaincre que lui-même, était né sans que je m'en fusse aperçu ; il m'entraînait que je l'ignorais encore : je me perdis sans croire m'être égaré. Durant le vent j'étais au ciel ou dans les abîmes ; le calme vient, je ne sais plus où je suis. Au contraire, je vois, je sens mon trouble auprès d'elle [Claire], et me le figure plus grand qu'il n'est ; j'éprouve des transports passagers et sans suite ; je m'emporte un moment, et suis paisible un moment après […]. Voilà fidèlement ce que je suis pour l'une et pour l'autre. Tout le reste de votre sexe ne m'est plus rien ; mes longues peines me l'ont fait oublier :

> E fornito 'l mio tempo a mezzo gli anni.

> [Ma carrière est finie au milieu de mes ans [92].]

103 Le poème de Pétrarque cité par Saint-Preux n'est pas situé dans la seconde partie du *Canzoniere*, où le poète pleure la mort de Laure. Pourtant, il est l'un des derniers de la première partie du recueil, et annonce assez clairement la séparation définitive des deux amants :

> Forse vuol Dio tal di vertute amica
> Torre a la terra, e 'n ciel farne una stella

> [Peut-être Dieu veut-il enlever à la terre une pareille amie de la vertu pour en faire une étoile dans le ciel [93].]

104 Rousseau annonce ainsi, discrètement (puisque les vers ne sont pas cités dans le roman), la mort de Julie et la séparation définitive d'avec Saint-Preux. Dans tous les romans étudiés, la fonction lyrique des poèmes insérés est vérifiée, en particulier dans le registre sentimental, à chaque étape de la relation amoureuse.

105 Le poème inséré se prête particulièrement bien à une autre fonction, la fonction *descriptive* : la rupture que produit en soi le passage du récit à la description est en quelque sorte redoublée, soulignée par le passage de la prose au vers. Nous n'avons pas trouvé beaucoup d'exemples dans notre corpus européen, sans doute parce que notre corpus est en soi relativement restreint, peut-être aussi parce que le mode descriptif n'a pas encore conquis le roman à l'époque classique. Dans *L'Astrée*, certains poèmes pourraient se prêter à la description, et pourtant la modalité qui domine est lyrique. Dans son errance, Céladon parvient « au milieu d'une grande plaine, qui enfin le conduisit sur une côte un peu relevée, et de laquelle il pouvait reconnaître et remarquer de l'œil la plupart des lieux où il avait accoutumé de mener paître ses troupeaux de l'autre côté du Lignon [94] ». Le héros consacre alors un poème à ces lieux, mais il ne les décrit nullement : les lieux chéris — la rivière, la fontaine, les arbres et les rochers — sont un prétexte pour se « ressouvenir » de l'amour perdu. De même, le poème qui accompagne le portrait peint d'Astrée ne décrit pas celle-ci mais dit l'usage que Céladon en fait :

> Privé de mon vrai bien, ce bien faux me soulage [95].

106 Enfin le sonnet sur les yeux d'Astrée est encore un prétexte à l'expression de sentiments amoureux. La fonction lyrique l'emporte sur la fonction descriptive.

107 Dans *La nouvelle Héloïse*, les poèmes insérés sont en eux-mêmes peu nombreux et brefs : ils ne se prêtent guère à la description. Toutefois, Julie prolonge un court portrait élogieux qu'elle fait de Saint-Preux par la citation d'un vers de Pétrarque :

> Le ciel t'a prodigué ses dons ; ton heureux naturel, cultivé par ton goût, t'a doué de tous les talents ; à moins de vingt-quatre ans, tu joins les grâces de ton âge à la maturité qui dédommage plus tard des progrès des ans :

> Frutto senile in su 'l giovenil fiore.
> [Les fruits de l'automne sur la fleur du printemps [96].]

108 La description est bien plus présente dans les poèmes insérés du corpus chinois, en particulier sous la modalité du portrait. Quand un nouveau personnage est introduit, il fait généralement l'objet d'un portrait en vers, le plus souvent en lien avec le regard d'un personnage (en focalisation interne). C'est ainsi que Sœurette Lin apparaît aux yeux de Frérot Jade dans *Le Rêve dans le pavillon rouge* :

> 細看時，真是與眾各別。只見：
> 兩彎似蹙非蹙籠煙眉，
> 一雙似喜非喜含情目。。。

> [Il] se mit à l'examiner attentivement, et constata qu'elle était vraiment sans pareille :
> Le double croissant des sourcils,
> Comme à peine ombre de fumée,
> Qui semblent prêts, sans s'attrister, à la tristesse ! Et le regard de ces deux yeux,
> Où se recèle une tendresse,
> Qui sans se réjouir semblent prêts à la joie [97] !...

109 Très nombreux sont les portraits versifiés dans les romans chinois. Ils formulent l'éveil amoureux, comme dans le roman de Cao Xueqin, ou

bien dans les romans de la belle et du lettré. Hongyu, l'héroïne des *Deux Cousines*, « fait » ainsi le portrait de Su Youbai :

> 轉到後園中來。忽聽得百花亭上，有人咳嗽，便潛身躲在一架花屏風後，定暗偷看。只見一個俊俏書生，在亭子閒步。怎生模樣：
> 書生之態，
> 弱冠之年。
> 神凝秋水，
> 衣剪春煙。。。

> [Hongyu] descendit au jardin sans être aperçue. En approchant de la galerie des fleurs, elle entendit quelqu'un tousser. Elle s'enfonça dans un bosquet, et de-là, comme de derrière un paravent, elle jeta un coup d'œil furtif sur le bel étudiant qui se promenait tristement dans la galerie. Ce qu'elle vit de son extérieur, c'était :
> La démarche d'un étudiant,
> La délicatesse du jeune âge,
> L'air tranquille de l'automne ;
> Un vêtement comme les brumes du printemps [98]...

110 Dans le registre plus libertin de *Fleur en fiole d'or*, le portrait versifié exprime le désir. Ainsi Tour-de-Jade est-elle vue par Ximen Qing, qui en fera sa troisième épouse :

> 西門慶掙眼觀看那婦人，但見：
> 長挑身材，
> 粉粧玉琢；
> 模樣兒不肥不瘦，
> 身段兒不短不長。。。

> Ximen Qing la contemplait, les yeux grands ouverts. [Mais voyez plutôt :]
> Charmé par le spectacle du charmant corps élancé,
> Jade parfait, délicieusement poudré,
> Ni gras ni maigre,
> Ni trop grand ni trop petit [99]...

111 Le portrait versifié peut aussi être neutre. Dans *La Pérégrination vers l'Ouest*, le bûcheron qui indique au Singe le chemin pour rejoindre Subhûti, l'initiateur à la vacuité bouddhique, est ainsi décrit :

> 仔細再看，乃是一個樵子，在那裡舉斧砍柴。但看他打扮非常：
> 頭上戴箬笠，乃是新筍初脫之籜。
> 身上穿布衣，乃是木綿撚就之紗。。。

> Observant à nouveau avec attention, [il] aperçut un bûcheron qui levait la hache pour couper du bois. Comme il était étrangement accoutré !
> Sur le chef, un chapeau de feuilles de bambou, tirées de pousses nouvelles.
> Sur le dos, une tunique de toile légère tissée de coton local[100]...

112 La description prise en charge par un poème inséré n'est toutefois pas réservée au portrait. Le poème peut décrire un lieu, ou encore les circonstances extérieures dans lesquelles se déroule un événement du récit. Wu Cheng'en consacre ainsi un poème au Mont de Fleurs-et-Fruits, sur lequel le Singe règne avant son initiation à la vacuité :

> 真個好山！有詞賦為證。賦曰：
> 勢鎮汪洋，
> 威寧瑤海。。。

> Une belle montagne, vraiment, ce dont porte témoignage le poème qui suit :
> Elle domine le vaste océan,
> Elle subjugue la mer de jaspe[101]...

113 Avant d'entreprendre le récit du combat entre le héros Wu Song et le tigre, l'auteur de *Fleur en fiole d'or* introduit un poème descriptif pour installer une atmosphère inquiétante :

> 卻待要睡，但見青天忽然起一陣狂風。看那風時，但見：
> 無形無影透人懷，
> 四季能吹萬物開；
> 就地撮將黃葉去，
> 人山推出白雲來。

> Il [Wu Song] allait s'assoupir lorsque, brusquement, s'éleva un furieux tourbillon dans le ciel bleu. Voyez :
> Un vent pénétrant, sans ombre ni forme,
> Souffle aux quatre saisons dispersant tout ;

> Rampant à terre, il soulève les feuilles jaunes
> Et des montagnes tire d'informes nuages[102].

114 La pratique du poème inséré à fonction descriptive est ainsi très fréquente dans le roman chinois. Elle est presque toujours liée, comme nous l'avons vu, à un dispositif de focalisation interne : la description n'est pas imposée de l'extérieur, mais rapportée à un regard. C'est pourquoi elle ne sert pas qu'à décrire un élément de la diégèse (un personnage, un lieu, une atmosphère), elle permet bien souvent de caractériser le personnage qui regarde, pour suggérer l'éveil amoureux, le désir ou encore l'effroi.

115 Par ailleurs, ces poèmes descriptifs sont le plus souvent introduits par une formule qui en signale la qualité proprement visuelle : *zhi jian* 只見, « Il suffit de le voir », *dan jian* 但見, « Mais voyez plutôt ». On peut penser que ces formules sont un écho aux formules utilisées par les conteurs oraux qui, si l'on en croit certains spécialistes, accompagnaient le récit proprement dit d'images qu'ils déroulaient à l'occasion devant les auditeurs- spectateurs. Jacques Pimpaneau note ainsi qu'« au XXe siècle, on voyait encore dans les rues de Chine des conteurs qui montraient des images populaires tout en racontant leurs histoires[103]. » Ainsi le poème descriptif inséré dans le roman correspondrait à cette ancienne pratique des conteurs oraux.

116 La double rupture créée par le poème descriptif (la description interrompt le récit et le poème interrompt la prose) est également sensible dans le poème inséré dont la fonction est de commenter le roman : si l'on définit le *commentaire* comme un discours qui porte sur le récit, la rupture opérée par l'insertion versifiée semble en effet redoubler la rupture entre le récit et le discours.

117 Nous avons relevé dans les deux romans français retenus, *L'Astrée* et *La nouvelle Héloïse*, des poèmes insérés par lesquels un personnage semble bien commenter l'action et parfois les propos d'un autre personnage. Mais l'analyse nous conduit à penser que la fonction de commentaire se dissout en réalité dans une logique de débat : il s'agit certes pour le personnage de réagir (en vers) face à un comportement ou une action ou de répondre à une position énoncée par un autre personnage, mais, ce faisant, il entend provoquer une réponse du personnage qui a fait l'objet de son commentaire. Hylas semble bien

commenter par un poème l'attitude de Tircis qui refuse de céder à la vivante Laonice, par fidélité à Cléon qui est morte :

> C'est erreur de se consumer
> A se faire par force aimer[104].

118 Mais il s'agit en fait pour le romancier de lancer un débat, qui prend forme, après le poème, dans un dialogue opposant le fidèle Tircis à l'inconstant Hylas. Le poème inséré ne relève pas tant du commentaire à proprement parler, qu'il ne contribue, à sa façon, à faire avancer « l'action », du moins l'action à laquelle se réduit bien souvent le roman pastoral, à savoir le débat sur l'amour. Le « commentaire » versifié d'Hylas relève au fond de la fonction dramatique.

119 La même logique de débat est manifeste dans *La nouvelle Héloïse*. Mais, de plus, comme les poèmes insérés sont des citations, les vers que les personnages introduisent pour faire entendre leur position revêtent l'aspect d'un argument d'autorité. Obéissant à ses parents, Julie a « exilé » Saint-Preux, qui doit s'éloigner dans le Valais. Le jeune homme, tout en se soumettant à l'arrêt, tente de convaincre Julie de suivre son choix propre, c'est-à-dire de le choisir lui plutôt que celui qui lui serait imposé par son père, le baron d'Etange, car le lien que l'on a noué soi-même, par un acte de liberté, doit l'emporter sur le lien que la nature nous impose :

> Souvenez-vous toujours, ô Julie, que votre âme a deux corps à gouverner, et que celui qu'elle anime par son choix lui sera toujours le plus fidèle.

> Nodo più forte.
> Fabricato da noi, non dalla sorte.

> [Le plus fort des noeuds,
> Notre oeuvre, et non celle du sort[105].]

120 La citation de Métastase vient renforcer l'argument développé par Saint-Preux, et remplit une fonction rhétorique dans le débat qui parcourt tout le roman, à propos de l'équilibre à trouver entre le corps et l'âme, entre les sens et la morale « sociale ». La fonction du poème n'est pas tant de commenter la décision de Julie que de tenter

de la convaincre d'en changer. Comme pour l'exemple de *L'Astrée*, il s'agit, en dernier ressort, d'une fonction dramatique puisque le poème inséré, par ses qualités rhétoriques, vise à peser sur l'action romanesque.

121 La logique du commentaire que nous allons analyser à présent, se distingue de cette logique du débat, par son caractère unilatéral : le poème de commentaire ne vise pas à réagir au comportement ou au propos d'un autre personnage, pour susciter à son tour une nouvelle réponse, et engager un débat. Du reste, le poème de commentaire n'est pas le fait d'un personnage bien ancré dans le récit, mais relève d'une instance extérieure à l'histoire racontée : le narrateur le plus souvent, ou, plus rarement, un personnage qui n'apparaît qu'à l'occasion du commentaire qu'il propose.

122 Si le poème commente l'action d'un personnage, c'est tout d'abord pour en louer les qualités ou au contraire pour en condamner les défauts. Nous avons cité le poème qui loue les qualités de calligraphe et de poète de la jeune Hongyu[106]. Le poème en forme d'éloge a pour effet de figer le personnage dans une position héroïque, à la façon dont les acteurs d'opéra, dans la tradition chinoise, se figent au terme d'un combat ou d'un épisode particulièrement spectaculaire. Il peut aussi s'agir de condamner l'action d'un personnage vil, un *xiaoren* 小人. Dans le même roman, *Les deux Cousines*, le narrateur condamne l'action du faux devin Liao Deming, commandité par l'Inspecteur Yang, pour faire croire au père de Hongyu que les horoscopes de leurs enfants concordent (afin de provoquer leur union) :

> 正是：
> 曲人到處皆奸巧，
> 詭士從來只詐謀。
> 豈料天心原有定，
> 空勞明月下金鉤。

> Ainsi :
> La ruse est le seul recours des hommes artificieux.
> Le trompeur n'emploie qu'un fourbe pour entremetteur : Il ne sait pas que le ciel a des desseins bien arrêtés ;
> C'est en vain qu'on jette un hameçon d'or pour pêcher l'image de la lune[107].

123 Notons que, de même que le poème descriptif a sa formule introductive (*dan jian* 但見, « mais voyez plutôt »), le commentaire versifié est introduit par une expression spécifique : *zheng shi* 正是, qu'on pourrait traduire littéralement par « Justement voici [un poème] », ou « c'est le cas de le dire », formule qui marque le passage du récit au discours. Dans l'exemple cité, le commentaire ne se limite pas à l'action du personnage, mais opère une généralisation, en faisant valoir l'idée d'un destin (le ciel), auquel nul ne peut s'opposer. En effet, le poème à fonction de commentaire consiste souvent à proposer un discours relativement convenu sur le destin, ou bien, en termes bouddhistes, sur l'impermanence. A la recherche de la recette de l'immortalité, Singet, le héros de *La Pérégrination vers l'Ouest*, est déçu par les hommes qu'il rencontre. Cela donne lieu à un commentaire attendu mi-moral mi-philosophique :

> 見世人都是為名為利之徒，更無一個為身命者。正是那：
> 爭名奪利幾時休？
> 早起遲眠不自由！
> 騎著驢騾思駿馬，
> 官居宰相望王侯。

> il [le Singe] ne voyait que des gens avides de renommée et de profits,
> pas un seul qui se préoccupât de son destin personnel :
> Quand finira cette quête des vanités ?
> Tôt levés, tard couchés, privés de liberté,
> Sur leurs mulets, ils rêvent d'un palefroi,
> Et premier ministre, se voudraient duc ou roi[108] !...

124 Le commentaire peut aussi porter non plus, de façon restreinte, sur l'action d'un personnage en particulier, mais sur une large portion du récit, voire sur l'ensemble du roman. En ce cas, le poème est placé avant l'épisode raconté, en début de chapitre ou au seuil du roman, et ne peut être introduit par la formule habituelle *zheng shi*, « c'est le cas de le dire », qui a pour but de relier la prose qui précède au poème qui suit. Le roman de la belle et du lettré *Haoqiu zhuan*, traduit sous le titre *Une Femme accomplie* en 1842, commence par ce poème :

> 詩曰：
> 偌大河山偌大天，

> 萬千年又萬千年。
> 前人過去後人續，幾個男兒是聖賢？

> [Le poème dit :]
> Qu'on admire la profondeur des fleuves, l'élévation des montagnes, l'immensité des cieux ;
> Les siècles succèdent aux siècles ;
> Aux générations passées succèdent sans interruption des générations nouvelles ;
> Et cependant combien sont rares les hommes vertueux[109] !

125 Cette ouverture en vers a pour but de tracer d'emblée, avant même d'entrer dans la narration, une perspective morale ou philosophique, d'opérer une sorte de commentaire par anticipation.

126 Il reste un point à examiner : nous n'avons cité que des exemples tirés des romans chinois. Est-ce à dire que le roman européen ne connaît pas la pratique du commentaire (au sens strict) inséré dans le roman sous une forme versifiée ? Encore une fois, il semble que le choix de nos romans risque de fausser la comparaison : il s'agit de romans où la part des poèmes insérés s'amenuise. Il n'est pas dit qu'on ne trouve pas d'autres romans, antérieurs, où les poèmes à fonction de commentaire soient bien présents. De plus, la tradition romanesque chinoise est tributaire de la pratique des conteurs, qu'elle imite : c'est la « situation simulée » (« simulated context ») qui explique sans doute en partie la persistance de phénomènes de rupture comme celui de l'insertion de commentaires versifiés dans la prose narrative.

127 Il nous reste deux fonctions à examiner, qui s'éloignent encore davantage de l'action proprement dite. La première est la fonction *structurante*, qui relève de la « régie », de l'organisation du récit. Il s'agit pour le narrateur de marquer, par un poème, une borne ou un tournant, une articulation dans la narration. Comme nous l'avons vu en examinant les poèmes proleptiques, les titres des romans chinois se présentent sous forme de distiques ou de quatrains. Ils assument clairement une fonction structurante en indiquant le début du chapitre. Cette pratique est systématique, depuis les premiers romans (*Le Roman des Trois Royaumes*, *Au bord de l'Eau*, *La Pérégrination vers l'Ouest*, *Fleur en fiole d'or*) jusqu'à *L'Odyssée de Lao*

Can (1906), en passant par *Le Rêve dans le pavillon rouge*. Prenons le titre du chapitre 6 :

> 賈寶玉初
> 試雲雨情
> 劉姥姥一
> 進榮國府

> Un frérot s'essaie aux jeux
> Du nuage et de la pluie ;
> La mémé s'ouvre une entrée
> Au Palais des ducs de Gloire [110]

128 Voici encore un exemple tiré de *L'Odyssée de Lao Can* :

> 歷山山下
> 古帝遺蹤
> 明湖湖邊
> 美人絕調

> Au pied du mont Li,
> Les traces d'un ancien empereur ;
> Sur la rive du lac Ming,
> Le chant d'une jeune fille [111]

129 Les romans de la belle et du lettré fonctionnent un peu différemment, mais selon la même logique néanmoins. Ce sont les titres de deux chapitres consécutifs qui constituent un distique, comme ceux des chapitres 5 et 6 des *Deux Cousines* :

> 窮秀才辭婚富貴女

> Un pauvre bachelier refuse d'épouser une riche demoiselle [112]

> 醜郎君強作詞賦人

> Un indigne amant s'attribue le mérite de vers qu'il n'a pas faits [113]

130 Il s'agit bien d'un distique en terme de parallélisme lexical et syntaxique, comme l'exige avant tout la tradition poétique chinoise : « un pauvre bachelier » répond à « un indigne amant » (les trois premiers caractères) ; « refuse d'épouser » à « s'attribue le mérite », qu'il faudrait traduire mot à mot par « fait de force » ou « prétend passer pour » (les deux caractères suivants) ; enfin, pour les trois derniers caractères, « une riche demoiselle », ou plus littéralement « une jeune fille riche et noble », à, encore littéralement, « un homme [capable de composer] des poèmes *ci* et *fu* » (deux genres poétiques).

131 La fin du chapitre est aussi traditionnellement marquée par un poème. Nous avons cité plus haut le poème qui clôt le premier chapitre des *Deux Cousines*[114]. Le procédé est le même dans tous les romans[115].

132 Enfin, les romanciers chinois marquent par un poème les articulations intermédiaires du récit, à l'intérieur des chapitres. Le procédé est très fréquent dans les romans de la belle et du lettré, qui relèvent de la littérature « populaire ». Dans le premier chapitre de *La Femme accomplie*, le romancier place un poème pour délimiter deux unités narratives, la toute première, qui a consisté à présenter le héros, Zhongyu, et la suivante, qui voit celui-ci en route vers la capitale, où il compte retrouver son père pour lequel il conçoit quelques inquiétudes :

> 畢竟自進京，
> 去定省父母。正是：
> 死君自是忠臣志，
> 憂父方成孝子心。
> 任是人情百般厚，算來還是五倫深。

> Il [Zhongyu] se dirigea vers la capitale pour aller voir son père et sa mère.
> Mourir pour son prince est le devoir d'un fidèle ministre ; Trembler pour son père est le comble de la piété filiale ;
> Quelque nombreux que soient les liens qui unissent les hommes entr'eux, Les saints devoirs doivent passer avant tout[116].

133 Dans les autres romans, l'insertion d'un poème pour marquer une étape intermédiaire dans la narration d'un chapitre est peut-être moins systématique, mais bien présente aussi. Ainsi, comme souvent

dans le roman classique chinois, le chapitre 11 de *Fleur en fiole d'or* est constitué de deux épisodes bien distincts : la victoire de Lotus-d'Or sur Belle-de- Neige, deux des six épouses de Ximen Qing, puis la visite de Ximen Qing chez les courtisanes. Or, le romancier place un poème entre les deux épisodes, de façon à marquer très nettement l'articulation narrative :

> 看官聽說：不爭今日打了孫雪娥，管教潘金蓮從前作過事，沒興一起來。
> 有詩為證：
> 金蓮恃寵仗夫君，
> 道使孫娥忌怨深；
> 自古感恩并積恨，
> 千年萬載不生塵。

> Chers lecteurs, incontestablement, la raclée, ce jour-là, fut pour Belle-de-Neige. Sur celle qui avait commis le crime, Lotus-d'Or, que tous les malheurs tombent à la fois ! En témoigne le quatrain :
> Lotus-d'Or profite des faveurs du maître, Rancune profonde chez l'autre fait naître. De tout temps, en tout pays, amour et haine,
> Mille et dix mille années ne se déprennent [117].

134 Dans les deux romans français, rien de tel. Toutefois, on peut repérer une autre forme de structuration opérée grâce aux poèmes insérés. Certains poèmes se font écho, et tendent donc à créer une structure, qui demeure toutefois restreinte à une portion très réduite de la masse narrative. Nous avons relevé l'écho entre les deux citations de Pétrarque qu'échangent Julie et Saint-Preux à propos du rendez-vous amoureux aux chalets (rendez-vous qui n'aura pas lieu [118]). De même, les douze tables des lois d'amour composées par le fidèle Céladon sont réécrites par l'inconstant Hylas [119]. Ce procédé est fréquent aussi dans les romans chinois, dans le cadre des échanges poétiques auxquels se livrent les héros, comme les deux poèmes échangés entre Hongyu et Zhongyu dans *Les deux Cousines* : le héros reprend en effet le schéma des rimes du poème de la jeune fille, pour composer son poème en réponse [120].

135 Les poèmes insérés dans *La nouvelle Héloïse* suggèrent encore une autre forme de structuration romanesque. Comme nous l'avons vu, ces poèmes présentent une très forte homogénéité puisqu'ils sont, pour la plupart, des citations de Pétrarque, du Tasse ou de Métastase

: entre le poète de la Renaissance, célébrant la passion pour Laure et le librettiste du XVIIIe siècle, développant les intrigues sentimentales des *opere serie*, ils renvoient à l'idée d'une Italie identifiée à l'émotion et à l'amour. Ainsi, les poèmes insérés structurent l'ensemble du roman qu'ils tendent à inscrire dans une tradition de la pensée amoureuse, entre néo-platonisme et sentimentalisme baroque.

136 Une dernière fonction, assumée par les poèmes insérés, manifeste un éloignement encore plus marqué vis-à-vis du récit romanesque : il ne s'agit plus seulement de commenter l'action des personnages, ni même de souligner la structure des unités narratives, mais de tenir un discours critique sur le genre romanesque lui-même. Nous qualifierons cette fonction de *réflexive*.

137 Les romanciers développent en effet, à la faveur des poèmes placés le plus souvent au seuil du roman, un discours critique dont le but est avant tout de légitimer un genre qui, dans les deux traditions, européenne et chinoise, est traditionnellement relégué en dehors des belles-lettres. Dans le poème liminaire de son roman, l'auteur de *Fleur en fiole d'or* cherche ainsi à mettre sur le même plan la fiction (*xiaoshuo* 小說) qu'il va proposer à ses lecteurs et l'histoire officielle (*zhengshi* 正史) de la Chine, seul genre narratif qui soit admis parmi les grands genres dans la tradition chinoise. Wu Song, le premier héros du roman, l'emporte même sur Liu Bang et Xiang Yu, deux chefs de guerre de l'histoire antique. Le personnage fictif ne cèdera pas aux avances de sa belle-sœur Lotus-d'Or alors que les deux héros historiques ont subi, à leur frais, l'influence néfaste des femmes qui ont su les séduire, la favorite Yu et dame Qi :

> 詞曰：
> 丈夫隻手把吳鈎，
> 欲斬萬人頭。
> 如何鐵石打成心性，
> 卻為花柔。
> 請看項籍并劉季，
> 一似使人愁；
> 只因撞著虞姬戚氏，
> 豪傑都休。

> Dit le poème :
> Le preux [Wu Song], yatagan en main,
> S'apprête à faucher mille têtes :
> Se peut-il que ce cœur dur comme pierre, de fer forgé,
> Mollisse pour une fleur ?
> Considérez les rivaux Xiang Yu et Liu Bang,
> L'un comme l'autre, tant redoutés :
> D'avoir rencontré la favorite Yu et dame Qi
> Suffit à ruiner leur vaillance[121].

138 Le procédé de légitimation pris en charge par le poème consiste à replacer l'histoire, la fiction romanesque, dans la grande Histoire. C'est ainsi que l'auteur d'*Une Femme accomplie*, avant de donner à lire le dernier chapitre de son roman, où la vertu triomphe enfin de la calomnie dont les héros ont été victimes, entend marquer la dignité du genre romanesque en faisant référence aux *Annales des Printemps et des automnes* (*Chunqiu* 春秋), chronique historique que l'on attribue à Confucius :

> 詞曰： [...]
> 漫道稗官野史，
> 隱括春秋旨。

> [Le poème dit :] [...]
> Qu'on ne nous accuse pas de conter des choses inutiles et une histoire vulgaire :
> *Celle-ci contient la substance du* Chunqiu [Annales des Printemps et des automnes[122]].

139 Le procédé n'est plus tout à fait le même néanmoins, car le romancier se réfère ici à un ouvrage précis, qui plus est un classique confucéen : la caution est inattaquable. De plus, les *Annales des Printemps et des automnes* sont perçues, dans la tradition exégétique chinoise, comme un ouvrage qui, au-delà de ce qu'il raconte — c'est-à-dire essentiellement la conduite pervertie des hommes au pouvoir — est censé livrer un message philosophique, « un enseignement caché que le Maître aurait voulu transmettre aux générations futures[123] ». Avec un tel modèle, le roman n'a pas à rougir de mettre en scène le vice, celui du luxurieux Ximen Qing dans *Fleur en fiole d'or*, ou celui des

personnages vils (*xiaoren*) des romans de la belle et du lettré, mais aussi sans doute les élans de passion amoureuse des héros vertueux eux-mêmes, puisque au-delà du vice représenté, c'est un message de vertu qui est délivré.

140 La même stratégie de légitimation est repérable dans le poème liminaire des *Deux Cousines* :

> 詩曰：
> 六經原本在人心，
> 笑罵皆文仔細尋。
> 天地戲場觀莫矮，
> 古今聚訟眼須深。
> 詩存鄭衛非無意，
> 亂著春秋豈是淫。。。

> [Le poème dit :]
> C'est le cœur humain qui est le fondement de nos [six]
> Livres classiques.
> Railleries, injures, le style embellit tout.
> Le monde est un vaste théâtre, où se joue une longue comédie,
> Maintenant comme jadis, nos débats en sont le spectacle.
> Ce n'est pas pour rien que les royaumes de Tching [Zheng] et de Weï revivent dans les Odes :
> Les désordres racontés par Confucius [dans les Annales des Printemps et des automnes] pourraient-ils se reproduire[124]?...

141 Le romancier fait explicitement référence aux « Six Classiques confucéens », puis au *Livre des Odes* (*Shi jing* 詩經), et plus précisément encore à la section qui concerne les airs de Zheng et de Wei. Or cette référence fonctionne comme les *Annales des Printemps et automnes*, qui sont du reste mentionnées dans le poème : le *Livre des Odes* propose un contenu apparemment licencieux (il s'agit de chansons d'amour liées à des rituels ou des fêtes du monde paysan), mais censé transmettre un message politique ou moral. En effet, depuis la dynastie des Han, on s'est employé à superposer aux poèmes d'amour du *Livre des Odes* des interprétations moralisantes qui en transforment radicalement le sens littéral, au point que le recueil servait de manuel scolaire pour apprendre l'histoire ou la morale. Toutefois, certaines sections, comme celles des airs de Zheng et de

Wei, résistaient à cette interprétation forcée. C'est pourquoi, traditionnellement, on les condamnait : 「放鄭聲 [...] 鄭聲淫。」 (« Proscris les airs de Zheng [...], dit Confucius à son disciple Yan Hui, car la musique de Zheng est licencieuse[125] »). Mais on a quand même tenté d'imposer un sens moral à ces poèmes réfractaires, ou alors, en dernier ressort, on les associe à un geste de remontrance, de censure, adressée au souverain[126]. Ainsi le roman, comme le *Livre des Odes*, comme les *Annales des Printemps etautomnes*, concilient, de façon paradoxale et dialectique, la représentation de ce qui est considéré comme relevant de la perversion (*yin* 淫) et la prétention à transmettre un message de vertu morale.

142 On reconnaît une stratégie de légitimation bien connue de la tradition européenne, parfois utilisée de façon parodique par les auteurs libertins[127]. Rousseau, dans la préface dialoguée de *La nouvelle Héloïse* cite Le Tasse pour justifier le roman :

> Quand j'ai tâché de parler aux hommes, on ne m'a point entendu ; peut-être en parlant aux enfants me ferais-je mieux entendre ; et les enfants ne goûtent pas mieux la raison nue que les remèdes mal déguisés :

> Cosi all'egro fanciul porgiamo aspersi
> Di soave licor gl'orli del vaso;
> Succhi amari ingannato in tanto ei beve,
> E dall'inganno suo vita riceve[128].

143 Ainsi, comme pour les romans chinois évoqués plus haut, le poème inséré sert, dans la préface de *La nouvelle Héloïse*, à légitimer le roman conformément à la logique selon laquelle « le remède est dans le mal », comme l'a bien observé Jean Starobinski[129].

144 Cao Xueqin, l'auteur du *Rêve dans le pavillon rouge*, pousse plus loin l'usage de cette fonction réflexive du poème inséré, en disposant, tout au long de son roman, des sortes de jalons par lesquels il décrit la fiction comme une pratique légitime, tant du point de vue du romancier que des lecteurs. Nous examinerons seulement les poèmes du premier et du dernier chapitres du roman.

145 Par un procédé de mise en abyme, deux poèmes insérés dans le premier chapitre du roman décrivent le processus par lequel naît une

fiction. Un premier poème évoque l'auteur qui se charge de mettre par écrit le récit. Le Roc, une des pierres qui, dans le mythe de Nüwa 女媧, aurait dû servir à réparer la voûte céleste, prend la parole pour appeler un auteur qui transcrive le récit qu'il porte gravé sur lui-même, et que le roman va déployer sur quelque trois mille pages :

> 無才可去補蒼天，
> 枉入紅塵若許年。
> 此係身前身後事，
> 請誰記去作奇傳？

> Inapte à te combler, vaste voûte azurée,
> J'ai, parmi les humains, perdu trop de durée.
> Mes destins successifs se peuvent lire ici ;
> Qui charger d'en répandre un merveilleux récit[130] ?

146 La fiction est ainsi associée à la tradition des mythes cosmogoniques, acquérant le caractère d'une nécessité. Le récit gravé sur la pierre trouvera son auteur en la personne de Cao Xueqin, nommément désigné au terme d'une chaîne de transmission par laquelle passe le récit : « 後因曹雪芹於悼紅軒中 [...] 並題一絕 » [Et plus tard, dans son cabinet dit du Deuil des Roseurs florales, Cao Xueqin [établit le texte, et] y mit, en préface, un quatrain.] Ainsi l'auteur insère un second poème où est évoquée, cette fois-ci, la figure du lecteur :

> 滿紙荒唐言，
> 一把辛酸淚。
> 都云作者癡，
> 誰解其中味？

> Des propos insensés comblant des fascicules !
> Des pleurs amers, souvent, plein le creux de la main !
> Chacun de s'écrier : « L'auteur est ridicule ! »
> Mais qui saura goûter le suc qu'il dissimule[131] ?

147 Le premier poème appelait un auteur à la hauteur de la tâche, celui-ci appelle un lecteur suffisamment averti pour « savourer » (*wei* 味) pleinement le roman : les deux poèmes évoquent donc les deux acteurs du jeu fictionnel.À la fin du roman, au chapitre 120, Cao Xueqin laisse

la parole à son lecteur qui compose un quatrain faisant explicitement écho au quatrain précédent :

> 後人見了這本傳奇，亦曾題過四句偈語，為作者緣起之言更進一竿云：
> 說到辛酸處，
> 荒唐愈可悲。
> 由來同一夢，
> 休笑世人癡！

> Plus tard, au quatrain par l'auteur introduit dans son exorde, un lecteur opposa, à la fin de l'ouvrage, un autre quatrain du genre *gâthâ* et d'un peu plus longue portée, que voici :
> Aux passages d'aigreur et même d'âcreté,
> L'exagération n'en devient que plus vaine ;
> Du début à la fin, tout y semble rêvé,
> Mais ne vous gaussez pas de la folie humaine[132].

148 La fiction, tant celle que créée par l'auteur que celle que lit un lecteur, est associée au rêve et à la folie : le caractère *chi* 癡 est utilisé pour désigner l'auteur « ridicule » et le lecteur « fou ». Mais cette « folie romanesque » ne doit pas être moquée. Au contraire, la fiction est ici justifiée, célébrée. Le poème inséré remplit ainsi cette fonction réflexive qui consiste à tenir un discours critique sur le roman, pour prendre la défense de la fiction romanesque.

149 Les poèmes insérés remplissent donc des fonctions fort diversifiées. Nous avons distingué deux fonctions – dramatique et lyrique – qui sont bien ancrées dans l'énoncé, puis deux autres fonctions qui marquent une distance par rapport à l'énoncé, sans pour autant s'y soustraire – la description et le commentaire –, enfin deux dernières fonctions qui concernent non plus l'énoncé mais l'énonciation, dans la mesure où elles renvoient à l'acte même de raconter : la fonction structurante et la fonction réflexive. Il faut ajouter que les poèmes relèvent la plupart du temps de plusieurs fonctions à la fois : un poème à fonction lyrique pourra déclencher une réaction de la part des personnages dans la trame narrative, et jouer donc aussi sur le plan dramatique, etc.

150 Nous nous demanderons, pour conclure, si le fonctionnement des poèmes insérés dans le roman est semblable ou du moins proche dans les deux traditions chinoise et européenne. Il serait audacieux

de prétendre apporter une réponse éclairée dans la mesure où notre corpus européen se limite à deux romans français, qui couvrent, certes, un siècle et demi de l'histoire littéraire, mais qui ne sauraient être pleinement représentatifs de tous les romans européens où l'on pratique l'insertion poétique. Pour compléter l'analyse, il faudrait en effet incorporer les romans de la Renaissance et du pré- classicisme. Nous proposerons toutefois une hypothèse pour distinguer deux tendances générales, qui caractériseraient chacune des deux traditions. Nous avons vu que, du côté chinois, il s'agissait plutôt d'un héritage de la tradition orale, même si l'on peut repérer chez certains romanciers un emprunt à la nouvelle lettrée des Tang, et si, d'autre part, le modèle du conteur est parfois traité sur le mode de la parodie. Aussi les poèmes extradiégétiques sont-ils nombreux : pour raconter, pour décrire, pour commenter, ainsi que pour ponctuer le récit. Le romancier imite en cela le conteur oral intervenant devant des auditeurs qui appartiennent plutôt aux couches populaires de la société. Dans la tradition européenne, il semble que le poème permette le plus souvent aux personnages de renforcer leur position à l'intérieur d'un débat, ou bien d'exprimer leurs sentiments. Mais, au-delà de cette opposition tendancielle, on repère surtout de très nombreuses convergences dans le fonctionnement des poèmes insérés entre les romans chinois et européen : soit à la marge, quand par exemple un poème de *L'Astrée* déclenche une modification de la situation narrative, jouant le rôle généralement dévolu à la lettre dans la tradition européenne, et rejoignant ainsi, incidemment, un motif du roman sentimental chinois, le poème inséré déclenchant le sentiment amoureux ; soit de façon plus centrale, comme pour *Le Rêve dans le pavillon rouge*, qui comporte de très nombreux poèmes où les personnages, affranchis de la censure confucéenne, peuvent exprimer leurs émois.

---

1 Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, Paris, Toussainct du Bray, 1627-8, partie 2, livre 10, p. 568.

2 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa Calpe, « Austral narrativa », 2007, chap. 23, p. 277.

3 Miguel de Cervantès, *L'Ingénieux Don Quichotte de la Manche*, traduction d'Aline Schulman, Paris, Le Seuil, « Points », 1997, tome 1, ch. 23, p. 246.

4 Il s'agira de poèmes au sens strict, mais parfois aussi de passages versifiés car l'on peut rencontrer de simples distiques ou même un seul vers (mais il s'agit en ce cas d'une citation).

5 Les points de suspension indiquent que le passage poétique se poursuit au-delà de l'extrait retenu.

6 *Fleur en fiole d'or*, traduit par André Lévy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, t. 1, ch. 12, p. 227. Texte chinois : site Guoxue daohang 国学导航, page du *Jin Ping Mei cihua* 金瓶梅词话 (http://www.guoxue123.com/xiaosuo/jd/jpmch/), consulté le 1er septembre 2013.

7 Voir *infra*, où nous traiterons plus longuement de cette forme.

8 Jacques Pimpaneau, *Chine. Littérature populaire. Chanteurs, conteurs, bateleurs*, Arles, Picquier, 1991, p. 76.

9 Voir Wilt Idema, « Prosimetric Literature », in William H. Nienhauser (éd.), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986, t. 1, p. 83-92, en particulier p. 85, où l'on distingue la « narration en prose » (« prose narrative », *shuoshu* 說書,*pingshu* 評書, ou encore *pinghua* 評話) et le prosimètre (« chantefable », *shuochang* 說唱) ; nous éviterons d'utiliser le terme de *chantefable* qui est associé dans notre tradition littéraire à l'unique *Aucassin et Nicolette*, ce qui ne rend pas compte de la très grande diversité des prosimètres de la littérature populaire chinoise.

10 Dans la suite de l'étude, nous nous permettrons de réaménager la présentation des parties versifiées, de façon à mettre en évidence le contraste entre prose et vers : elles seront présentées avec un retour à la ligne pour chaque vers, et en italiques.

11 Alain Rey (dir.), *Robert historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, entrée « vers », t. 2, p. 2237.

12 Voir Jacques Pimpaneau, *Chine. Littérature populaire*, *op. cit.*, p. 75-118, et Victor Mair, « The Prosimetric Form in the Chinese Literary tradition », in Joseph Harris et Karl Reichl (ed.), *Prosimetrum, Cross-cultural Perspectives on Narratives in Prose and Verse*, Cambridge (United Kingdom), D. S. Brewer, 1997, p. 365-383.

13 Voir le récit de ces découvertes dans Peter Hopkirk, *Bouddhas et rôdeurs sur la Route de la soie*, Arles, Picquier, 1995.

14 C'est le sens que certains chercheurs donnent au mot *bian* 變, qui signifie « changer », « transformer ». Voir Pimpaneau, *Chine. Littérature populaire*, *op. cit.*, p. 76, qui distingue en fait deux significations portées par le mot *bian* : « Le terme *bianwen* voudrait dire « textes adaptés » (changés), soit parce qu'à l'origine c'étaient des histoires et un genre adaptés de la tradition bouddhique hindoue, soit parce qu'à partir de ces histoires bouddhiques on a adapté le genre pour servir à des récits qui n'étaient pas bouddhiques. »

15 Jacques Pimpaneau, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles, Picquier, 2004, p. 519.

16 Voir Anne McLaren, *Chinese Popular Culture and Ming Chantefables*, Leiden, Brill, 1998, « Sinica Leidensia », n^r^. 41.

17 Voir la traduction de Jacques Dars dans l'introduction de sa traduction du roman chinois *Au bord de l'Eau*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, introduction, t. 1, p. xc-xcix.

18 Voir la traduction d'André Lévy dans *La Pérégrination vers l'Ouest*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, t. 2, p. 975-1003.

19 Concernant le *Roman des Trois Royaumes* (*Sanguo zhi yanyi* 三國志演義, XIVe s.), voir Anne McLaren, « Chanteflables and the Textual Evolution of the San-kuo-chih yen-i », in *T'oung Pao*, n° 71, 1985, p. 159- 227.

20 Mair, *op. cit.*, p. 36.

21 Voir Jacques Dars (tr.), *Au bord de l'Eau*, *op. cit.*, introduction, t. 1, p. lxxvi.

22 C'est la thèse générale d'Andrew Plaks dans son étude des « quatre grands romans » d'époque Ming : voir Andrew Plaks, *The Four Masterworks of the Ming Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

23 Voir Patrick Hanan, *The Chinese Vernacular Story*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press,1981, Harvard East Asian series, p. 20, ainsi que la note 49 p. 245. Voir aussi Andrew Plaks, « Towards a Critical Theory of Chinese Literature », in Cyril Birch et Andrew Plaks (éd.), *Chinese Narrative : Critical and Theoretical Essays*, Princeton, Princeton university press, 1977, p. 327-329.

24 *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 30.

25 Voir dans André Lévy (tr.), *Histoire d'amour et de mort de la Chine ancienne. Chefs d'œuvre de la nouvelle* (*Dynastie des Tang*, 618-907), Paris,

Aubier, Domaine chinois, 1992 : *Vie de Dame Liu* (*Liu shi zhuan* 柳氏傳) de Xu Yaozuo 許堯佐 (fl. 800), traduit sous le titre *Triomphe de l'amour*, p. 55-60) ; *Vie de Yingying* (*Yingying zhuan* 鶯鶯傳, *Folie de jeunesse*, p. 103-114) de Yuan Zhen 元稹 (779-831) ; *Bu Feiyan*步飛煙 (*L'Infidèle*, p. 205-213) de Huangfu Mei 皇甫枚 (fl. 880).

26 Voir Nathalie Dauvois, *De la* Satura *à la bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Honoré Champion, « Études et essais sur la Renaissance », n° 8, 1998.

27 Nous nous sommes appuyés sur la version abrégée établie par Jean Lafond, et parue chez Gallimard, dans la collection Folio classique, ainsi que sur l'édition critique établie sous la direction de Delphine Denis chez Champion, en 2011, qui ne couvre toutefois que la première partie du roman.

28 Voir Gérard Genette, *Figure III*, Le Seuil, « Poétique », 1972, p. 225-267.

29 Il faudrait ajouter que certains romans, même classiques, comme la *Chronique indiscrète des mandarins* (*Rulin waishi* 儒林外史, XVIIIe s.), de Wu Jingzi **吳敬梓**, ne comporte pas de poème inséré.

30 On ne compte qu'un seul poème extradiégétique dans ce roman, sur les quatorze poèmes insérés qu'il accueille.

31 Yuan Zhen, *Folie de jeunesse*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 112-113. Le texte chinois des nouvelles des Tang est cité à partir du site Chinese Text Project (中國哲學書電子化計劃), à la page des *Taiping guanji* 太平廣記, n° 488 pour *Folie de jeunesse*, *Yingying zhuan* (http://ctext.org/taiping- (http://ctext.org/taiping-) guangji/488/zh (http://ctext.org/taiping-guangji/488/zh)), consulté le 1er septembre 2013.

32 Voir Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 212-213.

33 Voir Cao Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, traduit par Li Tche-houa et Jacqueline Alézaïs, t. 1, ch. 1, p. 13.

34 Lieou Ngo [Liu E], *L'Odyssée de Lao Can*, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, traduit par Cheng Tcheng, 1964, ch. 2, p. 32. Tous les textes chinois, sauf mention contraire, sont repris du site Open-lit / Kaifang wenxue **開放文**學 (http://open-lit.com/list.php (http://open-lit.com/list.php)), consulté le 1er septembre 2013.

35 Le titre exact du poème est « He Zhang Yin yi dong li ju » 和张尹忆东篱菊.

36 *Iu-kiao-li*, *Les deux Cousines*, Paris, Moutardier, traduit par Jean-Pierre Abel Rémusat, 1826, t. 1, ch. 1, p. 98-99.

37 Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse* (1761), édition de Jean-Marie Goulemot, Paris, LGF, Le Livre de poche, Classique, 1ère partie, ch. 2, p. 85. La traduction en français est celle que donne Rousseau dans l'édition Duchesne de 1764. La citation est tirée du *Canzoniere*, Canzone 1 (poème 11) : « Lassare il velo o per sole o per ombra ». Voir Pétrarque, *Canzoniere*, Paris, Poésie/Gallimard, traduit par le comte Ferdinand L. de Gramont, « Contre le voile de sa dame » (« Soit au soleil ou à l'ombre, Dame, je ne vous vis jamais vous défaire de votre voile… »), p. 32 : « dès qu'Amour appela sur moi votre attention, les blonds cheveux furent alors voilés et l'amoureux regard en lui-même recueilli. »

38 *Au bord de l'Eau*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 8.

39 *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 1, ch. 2 p. 128. Le dernier vers devrait plutôt être traduit ainsi : « Jamais une fille vertueuse ne tombera amoureuse d'un idiot. »

40 Le mot ainsi traduit est *shulong*, littéralement « couvrir [les cheveux, c'est-à-dire les modifier,] [avec un] peigne », avec le sens de « déflorer », voir *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, n. 1 de la p. 203, p. 1113 : « le terme désigne la défloration de la jeune chanteuse-courtisane ».

41 *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 11, p. 203.

42 *Ibid.*, t. 1, ch. 1, p. 17.

43 *Au bord de l'Eau*, *op. cit.*, t. 1, ch. 3, p. 85.

44 Wu Cheng'en, *La Pérégrination vers l'Ouest*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, traduit par André Lévy, t. 1, ch. 1, p. 12. Texte chinois : http://www.confucianism.com.cn/baokulist.asp?uid=3617, consulté le 1er septembre 2013.

45 *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 11, p. 213.

46 Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 210.

47 Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 36, p. 166.

48 Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 36, p. 167. Voir Pétrarque, *Canzoniere*, Canzone 42 (poème 323) : « Standomi un giorno solo a la fenestra... ». Voir la traduction française du comte de Gramont, *op. cit.*, « Allégories sur le funeste trépas de Laure » (« Me tenant un jour tout seul à la fenêtre… »), p.

240 : « les pâtres ni les laboureurs n'approchaient pas de ce beau séjour, de ces ombrages mystérieux et tranquilles ».

49 Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 38, p. 170 ; Pétrarque, *Canzoniere*, Sestina 5 (poème 142) : « A la dolce ombra de le belle frondi… » ; traduction française, *op. cit.*, « Il se dit qu'il serait temps de revenir à l'amour de Dieu » (« J'ai couru vers la douce ombre des beaux feuillages… »), p. 133 : « Jamais le monde ne vit d'aussi charmants rameaux, jamais le vent n'agita d'aussi verts feuillages ».

50 Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 208-209 ainsi que pour la citation suivante.

51 *Ibid.*

52 Honoré D'Urfé, *L'Astrée*, Paris, Gallimard, Folio classique, édition (abrégée) de Jean Lafond, 1984, 1ère partie, livre 12, p. 105.

53 *Ibid.*, p. 36.

54 *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 127 ainsi que pour la citation suivante.

55 D'Urfé, *op. cit.*, 1ère partie, livre 1, p. 65-66.

56 Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 20, p. 124. Citation de Métastase, *Attilio Regolo* (1740), acte II, scène 9, livret mis en musique par Johann Adolf Hasse en 1750.

57 Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 207.

58 Lotus-d'Or a commencé à chanter, accompagnée de sa mandoline, avant ce passage, mais les premiers vers du chant ne sont pas donnés dans le roman.

59 *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 38, p. 800.

60 Louo Kouan-Tchong [Luo Guanzhong], *Les Trois Royaumes*, Paris, Flammarion, Aspects de l'Asie, traduit par Nghiêm Toan et Louis Ricaud, 1987, t. 1, ch. 1, p. 6. Le poème n'est pas traduit, je propose ma propre traduction. Notons que, par son dernier vers, le poème devient proleptique. Voir des exemples identiques dans la suite du roman, comme t. 1, ch. 1, p. 10 (後人有詩，讚玄德人曰 ; ma traduction : « Par la suite, on composa un poème pour célébrer Xuande ») ou t. 1, ch. 3 p. 40-1 (後人有詩，嘆之曰 ; « La postérité a commenté les événements par les vers que voici. »), *et passim*.

61 Wu Cheng'en, *op. cit.*, t. 1, ch. 4, p. 82 .

62 *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 117.

63 Yuan Zhen, *Folie de jeunesse*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 106.

64 Wu Cheng'en, *op. cit.*, t. 1, ch. 19, p. 363. Le poème se poursuit sur 18 vers.

65 *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 121.

66 *Ibid.*, t. 1, ch. 1, p. 124.

67 *Ibid.*, t. 1, ch. 1, p. 125.

68 Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 206. Xiao Shi et Alan sont deux Immortelles légendaires.

69 *Ibid.*, p. 206.

70 *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 2, ch. 6, p. 61-62.

71 Voir *ibid.*, t. 2, ch. 6, p. 63 et p. 66-67.

72 *Ibid.*, t. 2, ch. 9, p. 146. Hongyu recopie les poèmes car elle n'en apprécie pas la calligraphie : l'écriture est en fait celle d'un des deux faux lettrés auxquels Youbai a imprudemment confié ses poèmes, et qui entend se faire passer pour l'auteur des poèmes.

73 Cao Xueqin, *op. cit.*, t. 1, ch. 26, p. 582. Citation du *Xixiang ji*, *ben* 本 2, *zhe* 折 1, voir la traduction de Stanislas Julien in Wang Shifu, *Histoire du pavillon d'Occident*, Paris, Slatkine, collection Fleuron, 1997, acte 5, sc. 3, p. 95 : « Tout le long du jour, je m'assoupis sous le poids des chagrins. »

74 Cao Xueqin, *op. cit.*, t. 1, ch. 26, p. 584. Citation du *Xixiang ji*, *ben* 1, *zhe* 2, voir la traduction de Stanislas Julien dans Wang Shifu, *op. cit.*, acte 2, sc. 4, p. 52 : « Si je pouvais me trouver avec votre aimable maîtresse sous la couverture où est brodé l'oiseau *youen* / Je ne vous ordonnerais pas de plier la courtepointe ni de faire le lit. »

75 D'Urfé, *op. cit.*, 1ère partie, livre 1, p. 51.

76 *Ibid.*, 1ère partie, livre 1, p. 52. Les deux *si* de ce passage ont la valeur de *pourtant*.

77 Voir *ibid.*, 2e partie, livre 5, p. 130-146.

78 *Ibid.*, 2e partie, livre 5, p. 146-147.

79 Voir *ibid.*, 1ère partie, livre 1, p. 52.

80 Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 23, p. 135. Citation du Tasse, *Jérusalem délivrée*, chant IV, huitain 31, v. 243-6, dans la traduction de Michel

Orcel, Paris, Gallimard, Folio classique, 2002, p. 130 : « Partie paraît de ses mamelles crues, / L'autre est voilée sous la jalouse robe — / Jalouse, oui, mais en barrant les yeux, / Ne barre point la pensée amoureuse ».

81 *Ibid.*, 1ère partie, lettre 25, p. 140.

82 Voir *Huajian ji* 花箋記 [*Le Papier à fleurs*], ballade cantonaise (*muyu shu* 木魚書), entièrement en vers, traduite en anglais en 1824 par Peter Perring Thoms sous le titre *The Chinese Courtship*, Macao, East India Company's Press, distribué à Londres par John Murray.

83 Voir Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 206.

84 Voir D'Urfé, *op. cit.*, 1ère partie, livre 1, p. 51.

85 Voir Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 2, p. 85.

86 Voir Huangfu Mei, *L'Infidèle*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 207.

87 Voir D'Urfé, *op. cit.*, 1ère partie, livre 12 p. 104-106.

88 Xu Yaozuo, *Triomphe de l'amour*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 56.

89 *Ibid.*, p. 57.

90 D'Urfé, *op. cit.*, 1ère partie, livre 1, p. 57.

91 Yuan Zhen, *Folie de jeunesse*, in Lévy, *Histoires d'amour et de mort*, *op. cit.*, p. 114 pour les deux citations.

92 Rousseau, *op. cit.*, 6ème partie, lettre 7, p. 739-740 ; Pétrarque, *Canzoniere*, sonnetto 216 (poème 254) : « I' pur ascolto, et non odo novella... », p. 14. Traduction française, *op. cit.*, « La crainte et l'espérance » (« J'écoute en vain : il ne m'arrive pas de nouvelles de ma douce et chère ennemie... »), p. 197 : « ma carrière est accomplie, quand les années n'en sont qu'à demi révolues ». Rousseau songe peut-être aussi au v. 13, qui précède, où Pétrarque évoque la « fin de son roman » : « La mia favola breve è già compita », « Voici déjà que s'achève mon roman, après avoir duré peu de temps ».

93 Ibid., v 7-8.

94 D'Urfé, *op. cit.*, p. 103.

95 *Ibid.*, p. 143-144.

96 Rousseau, *op. cit.*, 2e partie 2, lettre 11, p. 280. Pétrarque, *Canzoniere*, sonnetto 180 (poème 215) : « In nobil sangue vita umile e queta… », v. 3. Traduction française, *op. cit.*, « Tous les dons de l'âme et du corps réunis dans sa dame » (« Une vie simple et modeste avec un noble sang... »), p. 174 : « les fruits de l'âme unis aux fleurs de la jeunesse ».

97 Cao Xueqin, *op. cit.*, t. 1, ch. 3, p. 80.

98 Voir *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 2, ch. 9, p. 147-148. Voir aussi le portrait de l'autre héroïne du roman, Mengli, vue par Su Youbai : t. 3, ch. 13, p. 146.

99 *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 7, p. 135.

100 Wu Cheng'en, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 21-22.

101 *Ibid.*, t. 1, ch. 1, p. 9.

102 *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 24.

103 Pimpaneau, *Chine. Littérature populaire*, *op. cit.*, p. 76.

104 D'Urfé, *op. cit.*, 1ère partie, livre 1, p. 61.

105 Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, ch. 21, p. 126. Citation de *Demofoonte*, livret de Métastase, acte 3, scène 12 (dernière).

106 Voir *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 117.

107 *Ibid.*, t. 1, ch. 2, p. 141.

108 Wu Cheng'en, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 20.

109 *Hao-Khieou-Tchouan, ou La Femme accomplie*, traduit par Guillard d'Arcy, Paris, Benjamin Duprat, 1842, ch. 1, p. 1.

110 Cao Xueqin, *op. cit.*, t. 1, ch. 6, p. 141.

111 Lieou Ngo [Liu E], *op. cit.*, ch. 2, p. 23.

112 *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 2, ch. 5, p. 1.

113 *Ibid.*, t. 2, ch. 6, p. 44.

114 Voir *ibid.*, t. 1, ch. 1, p. 127.

115 À l'exception toutefois du *Rêve dans le pavillon rouge* et de *L'Odyssée de Lao Can*. La traduction chez Flammarion (par Nghiêm Toan et Louis Ricaud) du *Roman des Trois Royaumes* ne donne pas les poèmes en fin de chapitre, qui existent bel et bien dans la version chinoise.

116 *Hao-Khieou-Tchouan, ou La Femme accomplie*, *op. cit.*, ch. 1, p. 5-6.

117 *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 11, p. 213.

118 Voir Rousseau, *op. cit.*, 1ère partie, lettre 36, p. 167 et lettre 38, p. 170.

119 Voir D'Urfé, *op. cit.*, partie 2, livre 5, p. 136-139 et p. 154-157.

120 Voir *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 2, ch. 6, p. 63 et p. 66-67.

121 *Fleur en fiole d'or*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 17. Le poème est un *ci* 詞, de forme plus irrégulière que les poèmes *shi* 詩.

122 *Hao-Khieou-Tchouan, ou La Femme accomplie*, *op. cit.*, ch. 18, p. 532.

123 Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Le Seuil, 1997, ch. 2, « Le pari de Confucius sur l'homme », p. 82.

124 *Les deux Cousines*, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 33.

125 *Les Entretiens de Confucius*, dans *Philosophes confucianistes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, traduit par Charles Le Blanc, ch. 15, § 11, p. 176.

126 Voir Marcel Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, Albin Michel, 1982 (1919 pour la 1ère édition), p. 11-15 et p. 80-85.

127 Voir et comparer par exemple l'« avertissement de l'éditeur » et la « préface du rédacteur » des *Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 15-18, et le chapitre 1 du *Rou pu tuan* 肉鋪團 de Li Yu 李漁 (1611-1680) : *Jeou-p'ou-t'ouan, ou La Chair comme tapis de prière*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 7-13.

128 Rousseau, *op. cit.*, « Préface ou entretien sur les romans », p. 61. Citation du Tasse, *La Jérusalem délivrée*, chant 1, huitain 3, v. 21-4. Traduction de Michel Orcel, *op. cit* ., p. 55 : « On tend ainsi à l'enfant égrotant / Un verre ourlé d'un liquide suave : / Se méprenant, il boit l'âcre liqueur, / Et il reçoit la vie de son erreur. »

129 Voir Jean Starobinski, « Le remède est dans le mal : la pensée de Rousseau », ch. 5 de *Le Remède est dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1989, p. 165- 232.

130 Cao Xueqin, *op. cit.*, t. 1, ch. 1, p. 10.

131 *Ibid.*, t. 1, ch. 1, p. 13.

132 *Ibid.*, t. 2, ch. 120, p. 1588.

Français

L'insertion de poèmes versifiés dans la prose romanesque est une pratique vérifiée à la fois dans la tradition chinoise et la tradition européenne. En s'appuyant sur un vaste choix de romans chinois ainsi que sur deux romans français, *L'Astrée* et *La nouvelle Héloïse*, cet article se propose d'en étudier les modalités à la fois dans la diachronie, par une mise en perspective historique, et dans la synchronie, en dressant une typologie formelle et fonctionnelle.

English

Versified poems inserted within novelistic prose are noticeable in the Chinese as well as in the European traditions. This paper aims at studying the characteristic features of poetic insertions within a vast choice of Chinese novels and two French novels, namely *L'Astrée* and *La nouvelle Héloïse*. It first deals with a diachronic overview and then proposes a formal and functional typology of what may seem today as a phenomenon of literary hybridity.

Mots-clés

roman chinois, poésie, roman sentimental, Pétrarque, La Nouvelle Héloïse

---

Philippe Postel

Maître de conférences à l'université de Nantes, agrégé de lettres modernes et ancien élève de l'IEP, Philippe Postel est aussi diplômé de chinois. Auteur de *Segalen et la statuaire de Chine : archéologie et poétique* (2011), il dirige la publication des œuvres complètes de Segalen aux éditions Champion, et préside l'association Victor Segalen. Ses recherches actuelles portent sur le roman sentimental en Europe et en Chine, dans une perspective comparatiste.

Pots-pourris de vers et de proses : de la satire menippée au tribunal critique des Lumières (Saint-Hyacinthe, Pope)

Nicolas Corréard

---

1. Le « C hef-d'œuvre » d'un M oderne : l'exp é rimentation comique de Saint-Hyacinthe
   1.1. Un inconnu qui s'avance masqué : Mathanasius, double de Thémiseul
   1.2. Le poème : un chef-d'œuvre d'insignifiance et de gaucherie
   1.3. L'œuvre du commentateur : justifier l'injustifiable
   1.4. En notes, une anthologie parodique
   1.5. Un livre silénique : de la poésie libertine en contrebande
   1.6. L'anthologie sérieuse : une histoire critique de la poésie française
   1.7. En-deça, au-delà, au-dedans du classicisme
2. Le chef-d'œuvre d'un partisan des A nciens : la *Dunciad* de Pope, ou comment restaurer le sens de l'ordre par l'expérience du chaos générique
   2.1. Querelle et règlements de compte
   2.2. Un poème burlesque et satirique de haute facture, une prose commentatrice dégradée
   2.3. L'éclatement de la page
   2.4. Une philologie aveugle à la poésie
   2.5. Éclaircissements et obscurcissements
   2.6. Les vers insérés dans la prose commentatrice : éloge de l'imitation réussie
   2.7. Le discours ironique sur le mélange
3. Conclusion : l'excentricité satirique du mélange

---

1 Les deux textes dont nous allons traiter gagnent à être situés à l'aboutissement de la tradition de la satire ménippée, ce genre antique retrouvé par l'Europe humaniste, dont les frontières ont toujours été floues. Commençons donc par une mise en perspective

historique. L'un des rares critères structurels permettant de distinguer cette tradition générique de celle de la satire, qui pour les Anciens est un genre poétique, est l'usage d'un mélange de vers et de prose – ou plutôt de prose et de vers, car la prose y est presque toujours majoritaire – qu'on peut éventuellement qualifier de prosimètre, même si l'usage de cette notion empruntée à la littérature médiévale fait débat parmi les meilleurs spécialistes[1]. La ménippée se définit surtout par une affiliation générique qui remonte à Ménippe de Gadara, philosophe cynique dont les écrits sont perdus, mais dont nous savons qu'il aurait abandonné la diatribe pour se mettre à parodier des textes tels que l'épopée homérique ou les dialogues platoniciens. Ce genre, dès lors, se définira plutôt par une *posture* consistant à parodier d'autres genres (dans une intention satirique), ce qui explique son instabilité formelle[2]. Tout dépend de la cible : on pourra écrire une satire ménippée de tel discours politique ou de telle position philosophique, une satire ménippée des romanciers, des historiens, des versificateurs, des prosateurs, des versificateurs *et* des prosateurs, etc.

2 Pour en rester à l'Antiquité, le mélange du vers et de la prose est effectivement un critère distinctif, mais sa fonction est variable[3]. Chez Lucien de Samosate, le principal héritier hellénique de Ménippe, les citations poétiques des « classiques », Homère et les tragiques en premier lieu, ne sont pas rares, sans être abondantes non plus. Elles produisent éventuellement un effet burlesque, lorsqu'elles sont mises dans la bouche de personnages qui se couvrent de ridicule et doivent ensuite adopter la prose pour se faire comprendre, comme au début du *Ménippe* (*Menippus, sive Necyomantia*) ; mais ces citations participent aussi de l'imitation ludique et formatrice promue par Lucien, de telle sorte qu'elles se conçoivent comme un hommage aux textes fondateurs de la culture grecque[4].

3 Chez les Latins, à commencer par les *Saturae Menippeae* de Varron, le mélange du vers et de la prose s'inscrit dans une esthétique plus générale du pot-pourri (*satura lanx*) qui consiste à mélanger le sérieux et le trivial, le docte et le non-docte, le sacré et le profane. On est réduit à faire des conjectures sur les satires varonniennes, dont il ne reste que des fragments : pour certains il s'agit d'une satire amusée d'aspects de la vie quotidienne à Rome, au service d'une

sagesse ordinaire exprimée en vers ; pour d'autres, d'une mise en scène parodique de cette sagesse, sous la forme d'une encyclopédie folle – idée que nous retrouverons dans la satire de l'érudition inepte au XVIIIe siècle. Les vers se moquent-ils de la prose, ou le contraire ? Le jeu peut se prêter à des exploitations sophistiquées : l'*Apocolocyntose* de Sénèque, satire de l'empereur Claude, s'ouvre sur des vers grandiloquents à demi incompréhensibles, que la prose vient traduire de manière triviale en quelques lignes (ils décrivaient l'aurore). Cet effet parodique permet donc la satire d'un certain type de poésie encomiastique, servile, boursouflée[5]. On verrait encore un autre type de relation dans le *De nuptiis Mercuri et Philologiae* de Martianus Capella : l'encyclopédie des savoirs humains y est exposée en prose, dans un cadre fictionnel comique ; mais le vers intervient comme une antithèse, pour manifester le sublime, le divin, radicalement séparé de l'ordre des connaissances humaines, une tension que l'on retrouvera dans la *Consolatio philosophiae* de Boèce.

4 Redécouvrant ce genre, les humanistes de la Renaissance y ont vu un trait définitoire, même s'il n'est pas exploité par tous les auteurs, si nombreux, qui imitent Lucien ou les Latins. Œuvre collective, la fameuse *Satyre ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne* (1594) est certes rédigée en « *prose entrelardée de vers* », comme l'indique son titre complet[6]. Les philologues bataves de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle (Juste Lipse, Cunaeus, Heinsius), font preuve d'un véritable engouement pour le mélange du vers et de la prose dans leurs satires ménippées, insérant le plus souvent des vers dans la prose satirique, en guise de centons de citations érudites des Anciens, qui appellent le lecteur à partager le plaisir de l'allusion[7]. Mais les vers sont parfois autographes, donnant lieu à une forme d'art mixte, volontiers maniériste, qui s'offre en objet d'admiration. Ainsi dans l'*Euphormio Lusininii Satyricon* du franco-écossais Jean Barclay (1605-1607), grand roman satirique néo-latin incrusté de longs poèmes d'une variété étonnante, qui illustrent les situations narratives les plus diverses.

5 En passant dans les langues vulgaires, cette tradition érudite se mélange avec d'autres, comme on le voit dès le XVIe siècle avec le cas, évidemment exceptionnel, de François Rabelais, pénétré en humaniste de ces modèles ménippéens, mais tout aussi inspiré par la tradi-

tion des grands rhétoriqueurs, dont l'écriture privilégiait le prosimètre [8]. Quand Rabelais insère des poèmes parodiques dans le « salmigondis » de sa prose, il joue volontiers, comme les poètes franco-bourguignons, au jeu de l'allégorie énigmatique, qu'il pousse aux limites de l'illisibilité : ainsi du poème des « Franfreluches antidotés » (*Gargantua*, chap. 2), ou de l'« Énigme en prophétie » empruntée à Mellin de Saint-Gelais, inscrite au fronton de Thélème. *Gargantua* se clôt sur un débat interprétatif à propos de ce dernier poème : le héros éponyme y voit une allégorie politique et mystique, frère Jean une simple description du jeu de paume, rien ne permettant au lecteur de trancher en faveur de l'une ou l'autre de ces deux interprétations potentiellement extravagantes (*Gargantua*, chap. 56). Entre autres modalités de relations entre le vers et la prose dans son œuvre [9], Rabelais exploitera de nouveau, et massivement dans le *Tiers Livre*, la relation comique entre des poèmes obscurs, polysémiques et parfois dérisoires d'une part, d'autre part une prose interprétative aussi douteuse que débridée. On ne sait plus ce qui est parodié ni ce qui est satirisé chez lui du vers ou de la prose, du poème ou de sa glose.

6 C'est à partir de son œuvre qu'on peut comprendre une évolution tardive de la poétique ménippéenne au début des Lumières, à une époque où la prose non savante affiche ses ambitions esthétiques et acquiert ses lettres de noblesse au point de menacer dans la hiérarchie des genres la suprématie de la poésie, qui traverse quant à elle une période d'interrogation et de redéfinition sans précédent (de manière plus nette en France qu'en Angleterre), entre la domination des normes classiques, l'essor de la poésie populaire et ce qu'on a pu appeler la « crise du lyrisme » dans la modernité rationaliste [10]. Étonnamment, la prose mixte de la ménippée survit au nouvel idéal de pureté générique. Mieux, elle s'épanouit au début du XVIIIe siècle. Le classicisme ne privilégie-t-il pas le maniement ludique des formes, plus encore que l'imposition de règles ? Il n'exclut pas même le mélange du vers et de la prose du champ des possibles en matière de réflexion poétique [11].

7 Le modèle rabelaisien va se prêter à une exploitation particulièrement féconde au moment où la poésie tend à devenir un objet à commenter plutôt qu'à imiter. À la faveur de la Querelle des Anciens et des Modernes prolifèrent en effet les éditions concurrentes de

grands textes classiques parfois annotés et expliqués par leur traducteurs, à l'instar de l'*Iliade* en français de l'une des chefs de file des Anciens, Mme Dacier, à laquelle répond l'*Iliade* transposée en vers de Houdart de La Motte, partisan des Modernes, qui font sortir les question de traduction et d'interprétation du domaine de l'érudition pour en faire l'objet de débats passionnés chez les honnêtes hommes et les femmes lettrées. Partout se multiplient les éditions accessibles en langue vulgaire – parfois œuvres de philologues de haut vol, comme Burmann en Hollande, Bentley en Angleterre ou Mencke en Allemagne – qui entendent expliquer les difficultés ou les obscurités linguistiques et culturelles des textes anciens, en faisant un usage abondant d'un procédé typographique alors en plein essor, la note en bas de page ou en fin de volume, destinée à remplacer dans les éditions bon marché les *marginalia* humanistes [12].

8 Cette manie du commentaire va être l'objet de plusieurs parodies satiriques caractérisées par une esthétique néo-rabelaisienne du mélange, opérant la somme des relations entre le vers et la prose que nous avons relevées ci-dessus dans la tradition ménippéenne [13]. C'est le cas du *Chef-d'œuvre d'un inconnu* (1714-1748) de Thémiseul de Saint-Hyacinthe, qui imagine une figure d'érudit imaginaire, Mathanasius, pour lui attribuer la publication d'un poème réputé génial, qu'il couvre de gloses délirantes [14]. On peut regretter que la critique anglo-saxonne soit restée aveugle à l'influence évidente de ce texte, très lu alors, sur la *Dunciad* (1728-1742) d'Alexander Pope [15]. Pope s'inspire manifestement du dispositif du *Chef-d'œuvre d'un inconnu*, mais cette fois-ci l'objet du commentaire n'est pas un simple prétexte : il s'agit d'un ambitieux poème satirique, écrit par Pope lui-même, mettant en scène la déesse Idiotie (*Dullness*) régnant sur l'Angleterre contemporaine, et inspirant les productions des poètes concurrents de Pope. Le poème est copieusement annoté par des commentaires non moins absurdes que ceux de Mathanasius, mais cette fois-ci ils sont l'œuvre d'un collectif de pseudo-érudits dirigé par un certain Scriblerus (tout aussi fictif que son aïeul français).

9 Les intentions ne sont pas nécessairement les mêmes, et la comparaison ne va pas de soi étant donné le statut des deux œuvres : d'une part, un texte mineur, oublié depuis le XVIIIe siècle, de l'autre un classique de la littérature anglaise (malheureusement peu connu en France). Mais le principe est comparable, puisqu'il s'agit, *grosso modo*,

de satires de l'érudition inepte – si tant est qu'on puisse réduire ces œuvres à un seul principe, alors que leur écriture s'avère régie par une pluralité de principes qu'il vaut la peine de dégager et de bien distinguer sous le fatras apparent. Dans les deux cas, la relation entre poème commenté et prose annotatrice est redoublée par la présence de poèmes cités dans les notes, appelant un va-et-vient permanent entre ces différents niveaux ; dans les deux cas, le mélange peut être organisé en vue de satiriser la mauvaise poésie, ou la mauvaise prose, alternativement ; et dans les deux cas, les auteurs ont transformé la tradition comique et satirique du pot-pourri ménippéen pour en faire un tribunal critique de l'histoire littéraire et des pratiques d'écritures contemporaines.

1. Le « Chef-d'œuvre » d'un Moderne : l'expérimentation comique de Saint-Hyacinthe

1.1. Un inconnu qui s'avance masqué : Mathanasius, double de Thémiseul

10 Thémiseul de Saint-Hyacinthe (Hyacinthe Cordonnier de son vrai nom) est encore un inconnu au moment où il publie son *Chef-d'œuvre*, ce qui n'est pas sans expliquer ce titre humoristique et polysémique – dont le lecteur moderne goûtera autrement le sel, étant donné l'oubli dont l'auteur et son œuvre ont été victimes depuis le XVIIIe siècle[16]. Pourtant, l'œuvre a rencontré un grand succès dès sa première publication en 1714, au point d'être l'objet de neuf éditions successives jusqu'en 1758, avant celle de 1807. Militaire de carrière, aventurier de la plume et du cœur, Saint-Hyacinthe est un polygraphe dont le nom reste associé à la première traduction française de *Robinson Crusoé*[17], ou à des écrits philosophiques nourris par des influences cartésiennes et libertines (*Recherches philosophiques*, 1743)[18]. Encore jeune, alors qu'il fréquente ce qu'on appelle le Refuge, autrement dit le milieu des calvinistes et des libertins français en exil dans les Provinces-Unies[19], il collabore au *Journal littéraire*, l'un des premiers périodiques consacrés à recenser les nouvelles de la République des Lettres, dans les

pages duquel il alimente les polémiques contre l'érudition universitaire, incarnée notamment par l'helléniste Pieter Burmann[20]. C'est alors qu'il a l'idée de satiriser la boulimie contemporaine de commentaires savants dans un ouvrage facétieux qui se présente comme l'édition critique d'un certain « Chef-d'œuvre », annoté par d'abondantes « Remarques » attribuées à la *persona* factice de Chrysostome Mathanasius.

11 Saint-Hyacinthe sera plus tard reconnu comme le véritable auteur – non sans hésitations, l'ouvrage ayant été attribué à des contemporains célèbres tels que Fontenelle, Crouzat ou La Monnoye – mais c'est bel et bien l'érudit prétentieux qui est présenté comme l'auteur dans la page de titre. Mathanasius prétend avoir recueilli un texte de grande valeur, un chef-d'œuvre absolu, qu'il présente comme « le chef-d'œuvre d'un inconnu », brève chanson qu'il aurait entendue par le plus grand des hasards dans le salon d'une certaine Mme d'Aussonne – qui n'est autre que la maîtresse de l'auteur véritable, Saint-Hyacinthe, caché derrière son postiche, lequel *est* lui et n'*est* pas lui. Car Mathanasius est fou, ou imbécile, puisqu'il est alternativement appelé Mathanase (le suffixe évoquant le gascon « ase », ou âne). L'onomastique évoque un mot-valise entre le grec *mataios* (« vain ») et *thanatos* (« mort »), « vanité mortifère » qui vaut hommage à Rabelais satirisant les « matéologiens » de la Sorbonne dans *Gargantua* et *Pantagruel*. Le médaillon de la page de garde de 1714, repris dans la plupart des éditions ultérieures, propose un portrait inquiétant du personnage, dont le gros visage semble habité par un regard frénétique, avec un écusson représentant un soufflet, entouré d'un âne et d'un paon en support, le tout surmonté d'un perroquet en guise de cimier… autant d'emblèmes possibles de la vanité et de la pédanterie.

12 Mathanasius annonce qu'il va produire le poème accompagné d'une série de soixante-douze « Remarques » en fin de volume pour en expliquer les subtilités. Avant d'y parvenir, le lecteur doit traverser un paratexte abondant, amplifié au fil des éditions, qui en retarde comiquement la présentation. Ce paratexte amorce le jeu en incluant une multitude de pièces liminaires écrites par Saint-Hyacinthe ou par des comparses, tantôt en vers, tantôt en prose, au point de constituer un premier niveau d'hybridation : lettre de l'éditeur au lecteur, épigramme satirique, approbations parodiques, éloges bouffons dans

toutes les langues possibles et imaginables (du néerlandais à l'hébreu, en passant par le gascon), pseudo-jugements et « témoignages » des savants sur la première édition… L'ensemble de ces pièces liminaires constitue un premier pot-pourri générique et linguistique d'inspiration rabelaisienne, qui singe l'inflation des paratextes encomiastiques chez les contemporains, dénonçant ainsi la vacuité des discours d'autopromotion[21].Mais dans le même temps, il célèbre aussi la réussite paradoxale et l'originalité du livre de Saint-Hyacinthe, en amplifiant l'écho rencontré par la première édition dans les suivantes.

1.2. Le poème : un chef-d'œuvre d'insignifiance et de gaucherie

13 Enfin, le fameux chef-d'œuvre est reproduit[22]. Il tient en cinq strophes :

> *L'AUTRE jour COLIN malade*
> *Dedans son lit,*
> *D'une grosse maladie*
> *Pensant mourir,*
> *De trop songer à ses amours*
> *Ne peut dormir ;*
> *Il veut tenir celle qu'il aime*
> *Toute la nuit.*

> *Le galant y fut habile,*
> *Il se leva,*
> *A la porte de sa belle*
> *Trois fois frappa ;*
> CATIN, CATOS, BELLE BERGE
> *RE, dormez-vous ?*
> *La promesse que m'avez-faite,*
> *La tiendrez-vous ?*

> *La fillette fut fragile*
> *Ell' se leva ;*
> *Toute nue en sa chemise*
> *La porte ouvra.*

> *Marchez tout doux, parlez tout bas,*
> *Mon DOUX AMI,*
> *Car si mon Papa vous entend*
> *Morte je suis.*

> *Le Galant qui fut honnête*
> *Droit se coucha,*
> *Entre les bras de sa Belle*
> *Se reposa.*
> *Ah ! je n'ai pas perdu mes peines*
> *Aussi mes pas,*
> *Puisque je tiens celle que j'aime*
> *Entre mes bras.*

> *J'entends l'Alouette qui chante*
> *Au point du jour,*
> *Amant si vous est' honnête*
> *Retirez-vous.*
> *Marchez tout doux, parlez tout bas,*
> *Mon doux AMI,*
> *Car si mon Papa vous entend*
> *Morte je suis.*

14 Le fameux chef-d'œuvre est on le voit un petit chef-d'œuvre d'insignifiance, néanmoins savoureux, en raison du caractère anodin de l'événement – simple coucherie relatée sur un ton naïf, ce qui lui donne une allure de conte grivois – mais aussi en raison de sa maladresse soigneusement calculée, qui mérite une analyse. La simplicité du style et la forme légère accréditent l'idée qu'il s'agit d'une chanson du Pont-Neuf, et les éditeurs modernes de Saint-Hyacinthe, peut-être dupes du mystère que ce dernier a soigneusement entretenu autour de son origine, ont multiplié les hypothèses non concluantes [23]. Celles de Mathanasius lui-même, pointant plutôt vers des hypotextes médiévaux, renaissants ou baroques, ne paraissent pas incongrues, mais leur nature parodique est trahie par l'insistance sur le nom du rhétoriqueur Guillaume Crétin, qui prête à équivoque [24]. Quand bien même elle aurait des sources d'inspiration – les véritables sont bien cachées comme nous le verrons – faut-il voir dans cette chanson autre chose qu'un produit du goût de l'auteur

pour le canular ? Faut-il rappeler que « chanson » est synonyme en français moderne de conte en l'air, de baliverne ? On s'étonne que le poème n'ait donné lieu à aucune analyse en ce sens, alors que nombre d'indices dénoncent un piège interprétatif particulièrement astucieux tendu par l'auteur à des commentateurs dont le portrait a par avance été dressé dans celui d'un beau « crétin », Mathanasius. Certes, il est possible que Thémiseul ait brodé les paroles sur un air connu. Ou bien qu'il ait sélectionné une chanson existante, précisément en raison de sa banalité. Mais les bourdes semblent trop bien mesurées, si l'on peut dire, pour ne pas y reconnaître, à quelque degré que ce soit, l'intervention d'un artiste ironique [25].

15 Les huitains hétérométriques reposent sur une alternance de vers longs eux-mêmes irréguliers (tantôt heptasyllabes, tantôt octosyllabes) et de vers courts (quatre syllabes) rimant de façon passablement aléatoire, ce qui peut rendre la lecture hésitante. Cela peut se comprendre dans le cadre d'une forme libre relevant de la poésie populaire ou d'une imitation des « vieux poètes » français, adeptes de la rime assonancée. La forme participe donc d'un effet de vraisemblance : la chanson paraît crédible [26]. Mais elle paraît aussi pénible, ou singulièrement maladroite dans la mesure où Mathanasius tient à la commenter en tant que chef-d'œuvre poétique, et non en tant que chanson populaire. Passe encore pour l'apocope intempestive qui oblige à une prononciation acrobatique (« Ell'se leva » dans la troisième strophe), mais que dire de l'enjambement en plein milieu du mot « bergère » de la seconde strophe (« CATIN, CATOS, BELLE BERGE / RE, dormez-vous ? ») ? L'usage de rimes faciles (entre les désinences de verbes conjugués, ou par la reprise d'un même mot : « dormez-vous ? » / « La tiendrez-vous ? »), pourrait relever de genres populaires comme le pont-neuf, ou de traditions libres de la poésie ancienne, mais les exemples réels semblent plus habiles [27]. Quant à la reprise des vers « Marchez tout doux, parlez tout bas [etc.] » dans les troisième et cinquième strophes, elle donne l'impression d'être improvisée pour cacher un manque de matière.

16 C'est pire encore au niveau du lexique, pour le moins pauvre, avec des pléonasmes (« L'autre jour Colin malade […] / D'une grosse maladie ») et de nombreuses répétitions (« Entre les bras » / « Entre mes bras » dans la troisième strophe ; ou « qui fut honnête » / « si vous est' honnête » dans les quatrième et cinquième). Sans parler des fautes de

langue, sur lesquelles les remarques de Mathanasius vont précisément attirer l'attention : barbarismes (« La porte ouvra »), impropriétés (« Dedans son lit »), tours plaisants (comme la « grosse maladie »). Tours populaires, comme il semble à la première lecture, ou pseudo-populaires ? Indice supplémentaire d'une discordance soigneusement entretenue, susceptible de produire un effet burlesque, on trouve des tours nobles dont la multiplication étonne dans le contexte de cette poésie simple, comme le « trois fois frappa » (digne de la poésie épique), ainsi que des inversions syntaxiques (« Morte je suis », deux fois répété ; « Droit se coucha ») qui en tant que telles ne dépareillent pas avec l'art de la chanson, mais dont la répétition a quelque chose de suspect. Le tout est agrémenté de clichés poétiques (l'alouette au petit matin). Enfin, les équivoques sexuelles ne manquent pas : l'apostrophe « CATIN, CATOS », qui en fait de nomination lyrique ressemble à une correction (aveu, insinuation, bourde ?), « Droit se coucha » (*sic*), l'obscène « Retirez-vous ».

1.3. L'œuvre du commentateur : justifier l'injustifiable

17 La prose du commentateur amuse plus encore, étant donné les efforts désespérés de Mathanasius, figure de thuriféraire aveugle, pour justifier l'injustifiable, pour souligner la génialité des moindres choix poétiques de l'auteur inconnu. L'effet comique repose sur le contraste entre le volume des vers commentés et celui de la prose commentatrice, entre d'une part ces cinq strophes dérisoires, examinées une à une dans ce que nous appellerions une explication linéaire, et d'autre part les quelques deux cents pages de remarques dans le format in-12 le plus courant ; c'est aussi le contraste entre l'indigence de la chanson et le déferlement d'érudition annotatrice ; entre la transparence de cette œuvrette et l'obscurité des commentaires censés l'éclairer. Ce discours critique qui marche sur la tête parodie notamment, comme le laisse entendre le paratexte[28], le déferlement des gloses ayant accompagné les éditions du bref poème, énigmatique, intitulé *Pervigilium veneris* (ou *Veillée de Vénus*) dont le manuscrit avait été retrouvé par Érasme, avant d'être publié

par Pithou, puis discuté et annoté par des humanistes tels que Lipse, Douza, Weitzius, Saumaise, Scriverius, Rivin…

18 Certains commentaires de Mathanasius brillent par leur trivialité, leur arbitraire ou leur ineptie : ainsi des remarques VII et VIII[29], qui vantent le pléonasme « malade de maladie » comme une magnifique audace, ou le choix du verbe « pensant » plutôt que « croyant mourir », car « *croyant* n'auroit signifié que la simple croyance, et l'on sait que cette croyance est si peu de chose, qu'elle ressemble tout-à-fait à une opinion légère qui n'a nul fondement, au lieu que *pensant* marque une croyance fondée sur la réflexion, une *croyance réfléchie*[30] ». Ou bien dans la remarque XII, à propos du pronom possessif *ses* dans « Songer à ses amours », dont Mathanasius précise qu'il vient du pronom latin *suus*, *sua*, *suum*, et a ce grand intérêt qu'il « fait clairement voir que les Amours dont il s'occupoit, n'étoient point des Amours étrangères ». Ou encore dans la remarque XXII, à propos de « Il se leva » : « Par ce seul mot, il nous donne l'idée d'un homme qui sort du lit, & qui se met en état d'aller quelque part ».

19 L'impertinence du pédant devient doublement comique lorsqu'elle est relevée par son érudition incontrôlable. Ainsi, dans les remarques V et VI, qui justifient l'emploi du mot « lit » dans « Dedans son lit ». « Le lit est naturellement la place d'un malade », assène Mathanase, avant d'embrayer sur un relevé encyclopédique et lexicographique de tous les types de lits et des expressions figées qui leur sont liées (il y a des lits de plume, de repos, de gazon, de fleurs, des « draps de lits », sans oublier le « lit à colonnes », etc.), l'accumulation rabelaisienne débouchant sur une analyse des extensions de sens métonymiques du mot (« *continens pro contento* ») et de ses extensions métaphoriques, par exemple dans l'expression « lit de faïence », qui désigne une décoration murale en carreaux de faïence hollandaise.

20 En bon philologue, Mathanasius aborde par ailleurs des problèmes d'interprétation posés par l'imprécision de certains termes[31], ou bien par la ponctuation. Dans sa remarque LXIII, il signale une incertitude du pseudo-manuscrit, expliquant longuement son hésitation à ponctuer la cinquième strophe par un point à la fin du deuxième vers (« J'entends l'Alouette qui chante, / Au point du jour. / Amant si vous est-honnête, / Retirez-vous […] ») ou par une virgule (« J'entends l'Alouette qui chante, / Au point du jour, / Amant si vous est-

honnête, / Retirez-vous. »), ce qui affecte le statut des premiers vers : la solution finalement retenue, la seconde, les attribue au poète qui se projette en imagination dans la scène, alors que la première les aurait intégrés au discours rapporté attribué à Catos dans la suite de la strophe. La logorrhée mathanasienne constitue donc une parodie satirique particulièrement riche des pratiques du commentaire, qui en dit long sur la manière dont la critique littéraire moderne est née de la philologie ancienne, et sur la manière dont elle a, ou n'a pas évolué.

1.4. En notes, une anthologie parodique

21 Mais s'arrêter là, comme le font la plupart des lecteurs, ce serait s'en tenir à une lecture superficielle, et méconnaître la complexité du jeu élaboré par Saint-Hyacinthe. Car ce n'est pas seulement une prose folle, c'est aussi une fine connaissance de la poésie qui caractérise le quichottisme interprétatif de Mathanasius : chacune des remarques, ou presque, devient le lieu d'une petite anthologie poétique, comme le lettré confère les fragments du poème à d'autres. La prose reste subordonnée au « Chef-d'œuvre » (nous désignons ainsi, entre guillemets, la chanson commentée), mais elle est entrecoupée de citations poétiques qui deviennent à leur tour objets de commentaires. De la relation entre les vers du « Chef-œuvre » et les « Remarques », l'intérêt se déplace vers la relation entre la prose annotatrice et les vers qu'elle convoque. L'opposition binaire laisse place à un entremêlement ménippéen. C'est la raison pour laquelle Saint- Hyacinthe peut prolonger longtemps, sur le mode de la variété, un jeu qui risquerait autrement de lasser.

22 Le plus souvent, les poèmes insérés renforcent l'impression d'une érudition futile en jouant sur le contraste burlesque. Ainsi, les « Remarques » commencent par justifier l'entame jugée parfaite : les premiers vers (« L'autre jour, Colin malade / Dedans son lit »), sont comparés favorablement au début des *Odes* d'Horace (cinq passages sont cités en latin dans le texte, sur le modèle de celui-ci : « *Cœlo tonantem credidimus Jovem / Regnare* [...] » ; « Lorsque JUPITER tonnoit, nous avons cru qu'il règnoit dans les Cieux ») ; ou au début des *Odes* attribuées à Anacréon (citées en grec : « Θέλω λέγειν Ἀτρείδας [...] » ; « Je voudrais bien chanter les ATRIDES [...] ») ; ou

encore au début d'un poème de Houdart de la Motte (« Docte Fureur, divine Yvresse [...] »). Non, explique Mathanasius dans la remarque I, « notre Poëte ne va point chercher toutes ces idées extraordinaires et si étrangères à son sujet. Il va d'abord au cœur du Lecteur exciter les sentimens les plus capables d'attacher, je veux dire la compassion et la tendresse ».

23 Ailleurs, les citations gratuites tournent en dérision le principe même de l'anthologie – un genre fondé, faut-il le rappeler, précisément sur le mélange du vers et de la prose. L'expression « L'autre jour » serait-elle un peu triviale ? Toujours dans la première remarque, Mathanasius s'empresse de justifier le choix de ce marqueur des « circonstances temporelles » (*dixit*). La sorcellerie évocatoire de l'expression « l'autre jour » est alors démontrée par une nouvelle anthologie en forme de coq-à-l'âne : non seulement Fontenelle, Houdart de la Motte, Boileau, mais aussi le grand Racine dans son *Andromaque* ont employé l'expression l'« autre jour ». De même, pour justifier dans les remarques VIII et IX l'emploi au figuré du verbe « mourir » dans « D'une grosse maladie / Pensant mourir », Mathanasius doit citer plusieurs poèmes usant de la locution « mourir d'amour » pour prouver qu'elle ne signifie pas à proprement parler « rendre l'âme » : le premier anonyme, le second de Benserade, le troisième de lui-même [32], le quatrième de l'*Europe galante* (opéra de Campra/Houdart de la Motte). Il enchaîne par des citations d'épopées (Virgile), d'opéra (*Atys* de Lully/Quinault), de tragédie (Jodelle), et s'il menace seulement d'ajouter les citations des Espagnols, des Italiens, des Anglais, des Allemands, des Flamands et des Chinois, finalement épargnées au lecteur, on est bien dans une esthétique du pot-pourri, qui recueille par ailleurs des vers en langues étrangères, ou encore des citations d'œuvres en prose de tout type (nouvellistes, romanciers, historiens, etc.).

24 Pareillement, l'exégète s'embarque dans l'interminable digression de la remarque XXVI sur le pourquoi du chiffre « trois » dans « trois fois frappa » (plutôt que sept ou dix fois), citant Homère, Horace, Ovide, Boileau, l'obscure *Pharmaceutria* du poète néo- latin Barleus, au milieu des philosophes, philologues, historiens et voyageurs ayant disserté sur l'usage culturel du chiffre trois. Pour finir, une chanson contemporaine, livrée en guise de chute burlesque, ramène au style léger du soi-disant « Chef- d'œuvre » : « Un & un font deux / C'est le

nombre heureux / En galanterie. / Mais dès qu'une fois / Un & un font Trois, / C'est la Diablerie ».

1.5. Un livre silénique : de la poésie libertine en contrebande

25 On s'aperçoit au passage, avec cette dernière chanson, que Saint-Hyacinthe nous livre *aussi* ses sources d'inspiration bien réelles, peu avouables. Ainsi, lorsque Mathanasius s'empresse de justifier le choix du nom Colin aux remarques II et X, il propose une série de poèmes de Molinet, Belleau et Marot avec des Colins, ainsi qu'un couplet du *Cabinet des vers satyriques* de 1620 (« Le bon COLIN étoit au lit couché, / Atteint au vif de fièvre continue ; / Et pour avoir aux Dames trop touché, / Au bon COLIN la fièvre étoit venue », remarque X), qui n'est pas sans suggérer une équivoque possible sur la « grosse maladie » (la syphilis ?) dont le Colin du « Chef-d'œuvre » pensait mourir (quoique Mathanasius s'empresse de la dissiper : selon lui, « Notre Colin était malade du contraire », autrement dit d'amour pur). Il y a tout lieu de penser que c'est le goût de Saint-Hyacinthe pour la liberté de ces auteurs de la Renaissance et du début de l'âge baroque qui s'exprime ici, comme dans les poèmes cités dans la « Dissertation touchant les personnes de Catin et Colin » située en appendice. En l'occurrence, le *Cabinet des vers satyriques* constitue l'un de ces recueils collectifs scandaleux ayant célébré les noces de la poésie et de l'obscénité, avant le procès de Théophile de Viau et la répression consécutive [33]. Tout le jeu proposé par les « Remarques » et le paratexte du *Chef-d'œuvre* est alors de faire le tri dans cette glose folle, en distinguant les moments où Thémiseul perce sous Mathanasius, et laisse filtrer ses propres goûts.

26 Les affinités de l'auteur avec le courant du libertinage, sévèrement réprimé à la fin du règne de Louis XIV, se révèlent dans les citations récurrentes de poèmes alors censurés, notamment les *Contes* de La Fontaine. On le voit par exemple dans la remarque IV, où Mathanasius s'efforce de justifier l'expressivité de l'adverbe « Dedans » (*sic*) préféré par le poète à une simple « dans » (« Dedans son lit »). La démonstration de Mathanasius passe par la citation de vers scandaleux de l'*École des femmes* (« La douceur me chatouille, et là *dedans* remue / Certain je ne sais quoi dont je suis toute émue »), et par trois cita-

tions de contes particulièrement lestes de La Fontaine, le *Diable de Papefiguière* et le *Cuvier*, fameuses histoires de cocuage tirées de Rabelais et de Boccace, où l'adverbe « dedans » est employé avec une « naïveté » suggestive, comme l'écrit Mathanasius[34]. Cette veine libertine s'affirme dans les remarques sur les troisième et quatrième strophes, où se déroule l'essentiel de l'action érotique du « Chef-d'œuvre ». Pindare, Lucrèce, Ovide deviennent les auteurs les plus cités, mais aussi Marot, La Fontaine et l'abbé Regnier-Desmarais, connu pour ses vers licencieux, ou encore des extraits de chansons et de comédies contemporaines se moquant de la pruderie (dans les remarques XXXI à XXXIX). La prose n'est pas exempte de provocations par ailleurs. L'auteur y flirte subtilement avec l'irréligiosité, lorsque son Mathanasius s'engage dans son interminable digression sur le chiffre trois, qui fait lourdement signe vers le mystère de la Trinité, dont l'impossible justification rationnelle se trouve en quelque sorte parodiée[35].

27 Publiée par un jeune auteur en exil, cette babiole comique qu'est *Le Chef-d'œuvre*, censurée dès sa parution en France, pourrait bien se révéler, si l'on y regarde de plus près, un cheval de Troie destiné à faire rentrer dans la France catholique et absolutiste ce qui ne cessait d'en être refoulé. La mixité du vers et de la prose est à l'image du silénisme du livre, et d'une certaine duplicité dans les intentions de l'auteur. Ce jeu énonciatif n'a pas toujours été compris par les lecteurs les plus récents, qui méconnaissent les modèles ménippéens et siléniques de la Renaissance dont Saint- Hyacinthe s'inspirait : de même que la vérité se glisse parfois dans les « *disparates* » (ou « impertinences ») de don Quichotte, de même que la *Moria* ou Alcofrybas Nasier sont des doubles négatifs d'Érasme et de François Rabelais – fonctionnant tantôt comme leur antithèse respective, tantôt comme un truchement utile pour contourner la censure, ce qui suppose une mise à l'épreuve du discernement du lecteur – Mathanasius devient à l'occasion le porte-voix par lequel Saint-Hyacinthe peut introduire une marchandise poétique de contrebande, sans en assumer l'autorité.

1.6. L'anthologie sérieuse : une histoire critique de la poésie française

28 Mieux, c'est une histoire personnelle de la poésie que livre en pièces détachées Saint- Hyacinthe, et il faut s'interroger sur la représentation des styles et des périodes, tant elle déjoue toute opposition systématique entre les Anciens et les Modernes. Le fond des poètes grecs et latins est abondamment mis à contribution, souvent pour produire un effet burlesque, comme on l'a dit, et de façon à souligner à la manière des Modernes (on pense à Perrault), l'inadaptation culturelle des modèles antiques. Mais en les citant, l'auteur fait bien entendu exhibition de son *thesaurus* inépuisable, parant d'avance au reproche d'ignorance (selon une autre tactique éprouvée des Modernes). Et tout n'est pas à mettre sur le même plan : s'il se moque volontiers de la geste homérique, foyer de toutes les controverses en 1714, Saint-Hyacinthe apprécie visiblement l'érotisme simple et direct d'Anacréon, souvent mis à contribution.

29 À l'autre bout de la chaîne chronologique, la poésie contemporaine est confrontée sans rougir à l'antique, l'anthologie permettant d'examiner la mode : défilent les épigrammes, chansons, épîtres, billets doux, et autres formes emblématiques de la « poésie fugitive » de l'époque [36]. L'auteur fait son miel de ces petits genres employant des mètres courts et propres à des contextes sociaux déterminés. Il décerne ici et là des éloges, ou se plaît au contraire à mentionner des productions ridicules, à l'instar de ces vers d'une dame qui se prenait pour une nouvelle Sapho, cités lorsque Mathanasius se met à digresser sur l'usage des poulets dans sa remarque XV : « Ne prenez pas ce Billet / Pour être un petit poulet ; / Je suis la poule qui l'a fait » (le poème se termine en plaisanterie salace sur les coqs). Il ne s'agit donc pas seulement de railler les partisans des Anciens, dont la manie du commentaire est placée en porte-à-faux avec la nature de l'objet à commenter *via* Mathanasius, mais aussi de constituer un tribunal critique d'une poésie contemporaine envahie par les petits-maîtres, par des versificateurs noyant la poésie dans un torrent de facilités qui l'ont rendue plus prosaïque encore que la prose. La consécration de la chansonnette en « Chef-d'œuvre » n'est-elle pas à vrai dire symptomatique d'une décadence du goût ? L'auto-consécration des

Modernes n'est-elle pas à son tour mise en cause par le dispositif ? Comme toute œuvre réussie, cette machine satirique et polysémique qu'est le *Chef-d'œuvre d'un inconnu* n'est pas sans impliquer des intentions secondes, qui dépassent peut-être l'intention première [37].

30 Le plus surprenant est encore le penchant pour ceux qu'on nomme les « vieux poètes », les poètes français du Moyen Age et de la Renaissance, ces modernes déjà anciens, peut-être les plus cités avec les libertins. Pareil intérêt prolonge justement celui La Fontaine, l'un des premiers auteurs à s'être tourné vers les sources de la poésie française à dessein de revivifier un lyrisme périclitant. Saint-Hyacinthe se délecte visiblement de citations du *Roman de la Rose* ou de Mellin de Saint-Gelais, l'ami de Rabelais, de sorte qu'une cohérence se dessine. Une hésitation de Mathanasius sur la graphie d'alouette (faut-il supprimer le -e final, pour écrire « alouët' » ou « alouët » et faire ainsi un heptasyllabe plutôt qu'un octosyllabe ?) est entretenue par un relevé d'occurrences empruntées à Ronsard, au fabliau des *Trois Dames*, à Lambers Licors, Jehan li Nevelois, Guiot de Provins, Thibaut de Navarre, Jean Marot et son fils Clément, Marguerite de Navarre, Mellin de Saint-Gelais, Odet de la Noue, Guillaume de Salluste (Du Bartas), convoqués dans la remarque LXV pour nourrir une réflexion étonnamment savante sur l'apocope dans la langue française. La digression est inutile, puisque Mathanase, alors qu'il accumule des raisons tendant à montrer que l'apocope s'imposait, explique qu'il a tout de même préféré écrire « alouette » par goût personnel, car autrement, le vers serait trop « languissant ». Mais elle permet une démonstration frappante de la compétence de l'auteur véritable en matière de lecture poétique [38]. De même lorsqu'il relève, en lexicographe, que les « anciens poètes » utilisaient presque systématiquement l'adverbe « dedans » à la place de « dans » ou « en », citant à l'appui six extraits de Thibaut de Mailly, Chrétien de Troyes, Guillaume de Lorris, Marot et Marguerite de Navarre (remarque IV).

1.7. En-deça, au-delà, au-dedans du classicisme

31 L'envers de l'érudition folle de Mathanasius, c'est en somme l'érudition réelle de Saint-Hyacinthe, ce grand amateur qui fait œuvre de collectionneur et de poéticien réfléchissant au destin et aux impasses

du vers français. La remarque XL, prétextant du barbarisme « La porte ouvra », amorce ainsi une réflexion sur la licence poétique dans laquelle l'auteur – car c'est bien lui qui semble prendre position ici – regrette que son usage soit condamné depuis Malherbe et Boileau, et que les normes soient devenues un véritable carcan, notamment en ce qui concerne la rime, dont Saint- Hyacinthe/Mathanasius conteste la tyrannie dans la poésie française : comme Marot, La Fontaine, loué entre tous, « n'a pas cru qu'une syllabe de plus ou de moins, qu'un son faible ou entier dans un mot, dût pour une demie heure inquiéter un homme de bon sens, et arrêter tout court sa raison et ses pensées. Quelle folie en effet, qu'un *I* ou qu'un A puisse interdire toute l'imagination d'un poëte ! ». Et Saint-Hyacinthe/Mathanasius de dérouler une petite anthologie de rimes périlleuses ou artificielles tirées de Boileau, Racan, Racine, Thomas Corneille, Molinet, Molière, pour mieux prendre à partie l'*Art poétique* de Boileau, contre lequel il dresse un plaidoyer pour la liberté poétique inspiré d'Horace en personne : « On voit par cette définition [du génie] que le *poëte* n'est pas celui qui va se refroidir sur une syllabe ou sur le son d'un mot, mais celui qui s'affranchit de ces minuties où les BOILEAU ont trouvé leurs supplices, et tant d'autres, qui, sans ce qu'ils ont pris des Anciens, auroient plutôt été des rimailleurs que des poëtes ». Le *Chef- d'œuvre d'un inconnu* en dit long sur la situation de la poésie française au début du XVIIIe siècle, et sur la position singulière d'un auteur qui, anticipant le grief de « froideur » qui sera celui du pré-romantisme à partir de la dissertation de Chabanon *Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophique et savant* de 1760, constate à quel point les exigences du classicisme ont mené à un assèchement du lyrisme [39].

32 Ces réflexions ont des conséquences pour le moins paradoxales, dans la mesure où le « Chef-d'œuvre » relatant les amours de Colin et de Catos se présenterait alors comme une illustration par l'absurde de principes poétiques pourtant authentiquement vantés par la voix de Mathanasius. Quoi qu'il en soit, elles se conjuguent parfaitement avec l'intention initiale – mais peut-être pas exclusive, comme nous l'avons montré – de faire une satire de l'érudition valorisée *ad nauseam* par les partisans des Anciens, à laquelle ramènent les appendices ajoutés aux éditions tardives. Ils comprennent la « Dissertation sur l'origine de la maison de Catin » ; des « Nouvelles remarques » attribuées à

d'autres figures d'érudits postiches (Chloeus, Haascloperus, Bacalaurreus, Asiatides, Pagniotes, Burmanes), qui rajoutent des commentaires ponctuels mêlés de poèmes sur le même principe[40] ; entre ces deux pièces, la « Dissertation touchant la personne de Catin et celle de Colin », ainsi que des « Remarques générales sur le *Chef-d'œuvre* », qui tournent en dérision les poétiques prescriptives à la Boileau. Retrouvant toute son extravagance, Mathanasius cherche en effet à y prouver que le « Chef-d'œuvre » relève de la poésie épique la plus élevée et qu'il est en tous points conforme aux préceptes d'Horace, qui recommande de ne pas commencer un beau buste de femme pour terminer par une laide queue de poisson (« *Desinit in piscem mulier formosa superne* », selon les fameux vers de l'*Epître aux Pisons*).

33 La forme grotesque de ses écrits montre à quel point l'activité de Mathanase est en contradiction avec ses principes. Cette chimère qu'est le *Chef-d'œuvre d'un inconnu* se donne par conséquent à lire comme un formidable exercice de provocation et de transgression : on voit le lien entre le plaidoyer pour la licence poétique et la revendication d'une licence idéologique que nous avons analysée plus haut. Et ce, alors même que la poétique implicite de ce texte est loin d'être dégagée des normes du classicisme, étant donné le recours au bon sens, à la convenance, à la mesure qu'il suppose chez le lecteur : nostalgique d'un en-deça du classicisme et déjà tourné vers un au-delà, le *Chef-d'œuvre d'un inconnu*, parce qu'il ne cesse de proposer une réflexion sur les modèles, leur imitation et leur dépassement, est encore une expression du classicisme en ce sens.

2. Le chef-d'œuvre d'un partisan des Anciens : la *Dunciad* de Pope, ou comment restaurer le sens de l'ordre par l'expérience du chaos générique

2.1. Querelle et règlements de compte

34 Francophile et francophone notoire, Alexander Pope ne pouvait pas ne pas connaître un succès de librairie comme le *Chef-d'œuvre*, et l'on peut s'étonner qu'au-delà d'un intertexte rabelaisien partagé par les deux auteurs [41], la piste d'une influence matricielle n'ait guère été explorée par la critique, alors même que de nombreux points plaident en ce sens [42] Certes, les présupposés esthétiques et idéologiques de Pope sont très différents de ceux de Thémiseul de Saint-Hyacinthe, pour ne pas dire diamétralement opposés aux siens [43]. Politiquement conservateur, Pope est un écrivain engagé au service des Tories, foncièrement élitiste dans sa vision de la culture et dans ses valeurs, partisan d'une esthétique néo-classique inspirée par le modèle français qu'il expose dans son *Essay on Criticism* de 1711, célébré par ses contemporains comme l'équivalent anglais des arts poétiques d'Horace et de Boileau. Contrairement à son devancier français, Pope est d'abord un poète remarquable, peut-être même le poète majeur de l'Angleterre hanovrienne du début du XVIIIe siècle, considéré par beaucoup comme le digne successeur de Spenser, de Milton et de Dryden [44].

35 Excellant dans des genres aussi divers que la poésie héroï-comique (*The Rape of the Lock*, 1712) ou la poésie philosophique (*An Essay on Man*, 1734), Pope joue un rôle pivot dans l'histoire du vers anglais, qu'il contribue à transformer en pratiquant un système mixte fondé sur la quantité (sur le modèle élisabéthain et miltonien), et sur la rime (sur le modèle « continental », français). Il n'aura de cesse de défendre les prétentions de la poésie contre la montée du roman, mais surtout contre son avilissement entre les mains de mauvais versificateurs. Figure reconnue, respectée et même crainte dans le monde littéraire anglais, il se retrouve au centre de multiples polémiques contemporaines, tout en conservant une certaine marginalité qui lui vaut nombre de critiques, pour de bonnes ou de mauvaises raisons. Souvent raillé pour son physique – Pope est resté difforme, bossu et nain à la suite d'une tuberculose osseuse contractée durant l'adolescence – il a pu être stigmatisé par les Whigs en raison de sa confession, puisqu'il affichait un catholicisme assez exceptionnel dans l'Angleterre après la Glorieuse Révolution de 1688 [45]. Enfin, Pope

est l'une des voix majeures du parti des Anciens dans la Querelle, qui bat alors son plein en Angleterre.

36 Les circonstances de la rédaction de la *Dunciad* y sont liées[46]. En effet, Pope avait construit une partie de sa réputation, au début de sa carrière, sur une traduction versifiée de l'*Iliade* prenant beaucoup de libertés par rapport au texte d'Homère, et sur son édition des œuvres de Shakespeare, qui se retrouvent l'une et l'autre sous le feu de la critique des Modernes, lesquels attaquent son laxisme de traducteur, sa négligence d'éditeur. Un certain Lewis Theobald publie en 1728 un *Shakespeare Restored*, qui supplante rapidement son édition et détaille dans un riche appareil de remarques les incertitudes affectant les manuscrits et les erreurs commises par Pope dans l'établissement du texte, Theobald expliquant avec scrupule ses propres hésitations. Les philologues les plus savants se comptent alors en Angleterre dans les rangs des Modernes. Bentley, notamment, avait porté un coup décisif à l'autre parti en prouvant par ses techniques d'authentification la fausseté des *Épîtres de Phalaris*[47]. En réaction, Pope forme avec ses alliés, comme Swift et Bolingbroke, un cercle nommé « Scriblerus Club » qui se consacrera à satiriser l'insupportable pédanterie des Modernes, mais aussi plus largement tous les abus dans les champs des lettres et des sciences, dans des œuvres telles que le *Tale of a Tub* (1710) de Swift. Le protagoniste principal de ce club est une figure de pédant imaginaire, un autre Mathanasius appelé Scriblerus[48], auquel sont attribuées plusieurs œuvres délirantes écrites à plusieurs mains par les membres de ce collectif (à l'instar des *Memoirs of Martinus Scriblerus*).

2.2. Un poème burlesque et satirique de haute facture, une prose commentatrice dégradée

37 La *Dunciad* va montrer le ridicule de Scriblerus et des siens œuvrant à l'annotation d'un poème, mais celui-ci n'est pas du tout comparable au « Chef-d'œuvre », et conserve son autonomie au point qu'il est encore aujourd'hui fréquemment édité sans les notes, comme une œuvre à part entière. En effet, le poème de la *Dunciad*, produit du génie personnel de Pope, constitue un véritable chef-d'œuvre de poésie parodique, satirique et burlesque d'environ mille cinq cents

vers dans sa version finale, le sommet d'une veine très prisée dans la poésie anglaise des XVIIe et XVIIIe siècles. Les modèles sont autochtones (le *Hudibras* de Samuel Butler qui avait redonné ses lettres de noblesse à la satire poétique anglaise un demi-siècle plus tôt, mais surtout le *McFlecknoe* de Dryden, satire du poète Shadwell) et français, car Pope s'inspire de la mode du burlesque pratiqué par Scarron, Boileau ou Perrault. Le poème se présente en effet comme une pseudo-épopée parodiant le *topos* du transfert du pouvoir de Troie à Rome, issu de l'*Énéide*.

38 Dans le livre I, la Déesse *Dullness* (traduisible par Idiotie, Stupidité, Ânerie), que le fameux frontispice de la première édition représente en âne chargé de livres, constate la vacance du pouvoir dans son empire après la disparition du roi des idiots, le poète Settle, décédé en 1724. Elle élit son successeur, un certain Tibbald (qui n'est autre que Lewis Theobald, rival de Pope), qu'elle accueille dans son royaume et qu'elle invite à contempler le spectacle de ses adeptes, dont elle jette les œuvres une à une dans un grand bûcher, tout en se réjouissant de les avoir inspirées. Dans le livre II, elle organise une série de compétitions festives entre ses dévots, sur le modèle des jeux héroïques du chant 24 de l'*Odyssée*. Dans le livre III, elle transporte Tibbald dans son Temple, où le fantôme de Settle montre au nouveau roi des Idiots une série de visions prophétiques annonçant la conquête proche de la Grande-Bretagne par les forces de la Déesse. Le poème de la *Dunciad* rencontre un immense succès à sa parution en 1728[49], provoquant de nombreuses polémiques en raison de la violence des attaques de Pope, rapidement identifié comme l'auteur.

39 Ce dernier remanie et amplifie le texte, ajoutant beaucoup plus de notes et un riche paratexte comique avec l'aide de ses collègues du Scriblerus Club, pour donner l'édition de 1729, retitrée *Dunciad Variorum*[50] ; cette seconde *Dunciad* est donc une œuvre beaucoup plus hybride et semi-collective. Dans l'édition suivante (1742), Pope augmente le poème d'un Livre IV, qui étend la satire bien au-delà du monde littéraire, puisque tous les milieux sociaux de la Grande-Bretagne s'y retrouvent[51]. Enfin, en 1743, il remplace la personnalité de Tibbald par celle d'un poète plus en vue à ce moment-là, Colley Cibber, qui avait obtenu le titre de « Poète lauréat », c'est-à-dire de poète officiel de la Monarchie[52]. Ce changement n'est pas sans affecter le contenu et le sens de l'ensemble.

Dans ce *work in progress*, chaque état du texte se donne comme un commentaire ludique sur les précédents, jouant avec les réactions et les attentes du lecteur. Mais peu importe, puisque « ce n'est pas le poème qui a été fait pour ces auteurs, mais ces auteurs qui ont été faits pour le poème » (« The Poem was not made for the Authors, but the Authors for the Poem[53] »). Ce qui revient à dire qu'on pourra toujours trouver un nouvel idiot pour remplir le trône.

2.3. L'éclatement de la page

40 Avec le remplacement de Tibbald par Cibber, la mauvaise poésie redevient le centre de la satire plutôt que la prose érudite, mais en 1728, en 1729, en 1742 ou en 1743, quelle que soit la version, la mauvaise prose et la mauvaise poésie sont satirisées de concert. Le texte lui-même – si par texte on peut désigner le poème, la prose des commentateurs et leur mélange – est précédé, à partir de 1729, par un paratexte abondant et facétieux ; il est suivi d'une série d'appendices, de plus en plus longue au fil des éditions. Comme dans le *Chef-d'œuvre*, ce paratexte met en scène différentes modalités du mélange entre prose et vers. Quant au poème, il est escorté par une riche annotation en bas de page commentant de nombreux détails, et à l'intérieur de ces notes, bien souvent, de petits florilèges poétiques. Pope, qui collabore étroitement avec les éditeurs et les typographes, compose soigneusement un espace visuel à deux niveaux, avec un étage poétique et un étage de notes, entre lesquels toutes les relations sont imaginables[54]. L'inflation des notes en bas de page, imitant une œuvre telle que le *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle, implique de fait un rapport vertical différent de celui qu'impliquent les remarques en fin de volume dans le *Chef-d'œuvre d'un inconnu*.

41 On peut lire le poème sans les notes, mais aussi parcourir les notes en ne jetant qu'un œil distrait sur le poème, si l'on s'intéresse au discours des annotateurs fantoches. Le mode de lecture le plus recommandé est sans doute le va-et-vient, mais il se révèle difficilement praticable : les notes entrecoupent trop souvent la lecture du poème pour qu'on s'y réfère systématiquement sans perdre le fil, tandis que leur lecture rhapsodique s'avère rapidement insupportable ; souvent, les notes parviennent à divertir le lecteur de l'essen-

tiel, de la lecture du poème, car elles s'enflent d'anecdotes ou de réflexions digressives qui ne valent que par elles-mêmes ; parfois, elles se répondent les unes et les autres, les différents annotateurs se lançant dans de fréquents dialogues. Quelquefois, une même note s'étend d'une page sur l'autre ; ou bien telle note se réfère à la page précédente, ou encore renvoie à une note précédente, à l'instar de la note du vers 126 du Livre II de 1742, qui invite à se reporter à la note du vers 50 pour comprendre une allusion du poème, ce qui contraint à une lecture régressive.

42 C'est donc un mode de lecture inédit qui s'invente dans ces pages, nécessairement fragmentaire, aléatoire et incomplet, aussi ludique qu'un jeu à la Pérec. Mais la contrariété ou l'incompatibilité des deux axes de lecture vertical et horizontal se veut symptomatique d'une grande pathologie de la lecture : singeant une critique littéraire qui cannibalise son objet, la *Dunciad* oblige son lecteur à faire l'expérience d'un chaos mental à la fois pénible et jubilatoire. Ce mélange de vers et de prose a visiblement frappé les contemporains : Howard Weinbrot cite James Ralph, qui le présente comme une « composition étrange, bizarre, en tiretaine » (« a strange, wild, Linsey-woolsy Composition [55] »), « une rhapsodie telle qu'on ne sait ni où, ni comment distinguer la tête et la queue » (« such a Rhapsody, that one knows not where or how to find Head or Tail [56] ») ; Richard Savage s'étonne que Pope ait pu tirer « l'Esprit même de la douceur et de la poésie des objets les plus rebutants et les moins poétiques qui soient » (« Mr. Pope has drawn a sweet, poetical Spirit from the most offensive and unpoetical Objects of Creation ») ; Cibber, le poète satirisé en 1743, magnanime, reconnaît qu'il s'agit d'un « excellent poème en son genre », mais ne comprend pas qu'il soit « presque étouffé sous le poids de l'ordure en prose » (« a better Poem of its Kind [though] almost smother'd by the load of Prose Rubbish »), comparant la gêne éprouvée par le lecteur à celle d'un spectateur d'opéra qui serait constamment interpellé par son voisin pendant la représentation [57]. La réception française manifeste le même étonnement : Palissot, adaptant le texte, le présente comme un « mêlange singulier », effet de la « licence anglaise [58] ».

2.4. Une philologie aveugle à la poésie

43 Le contenu des notes les distingue a priori très fortement du poème, Pope parodiant avec plus de vraisemblance que Saint-Hyacinthe les pratiques des philologues contemporains. Ainsi, les noms de Scriblerus, Bentley, Theobald se retrouvent parmi les annotateurs du premier vers de la *Dunciad*, visuellement encerclé par deux pages de prose pseudo-savante. Avant même ce premier vers, le titre est l'objet d'une grave controverse entre les annotateurs : Theobald – qui avait réformé l'orthographe de Shakspeare (ou Shakspear) en Shakespeare dans son édition – intervient ici en tant qu'annotateur (fictif), conjecturant l'existence d'une erreur comparable dans le manuscrit supposé de la *Dunciad*, qui devrait selon lui s'écrire *Dunceiad* avec un *-e*. La remarque est d'autant plus comique que Theobald renvoie, pour justifier son choix, à celui qu'il nomme le « restaurateur » de Shakespeare loué pour avoir modernisé la graphie de son nom, qui n'est autre que… Theobald lui-même. L'annotateur, par ailleurs héros du poème qu'il commente, se décerne de grossiers éloges en se désignant comme un tiers ! Son collègue Bentley (lui aussi avatar fictionnel du philologue contemporain), que Theobald vient pourtant de louer non moins grossièrement, intervient ensuite pour démentir son choix, arguant qu'il existe un manuscrit autographe de Shakespeare ne comportant pas de -e. Les notes continuent leur dérive avec l'intervention d'une troisième érudit, anonyme, qui souligne une autre erreur de Theobald à propos de Shakespeare. Pope règle visiblement ses comptes avec son concurrent par le biais de ces truchements fictifs. Le quatrième annotateur, Scriblerus, hésite longuement, reconnaissant la vraisemblance de la conjecture de Theobald, mais préférant se ranger à l'autorité du manuscrit et à l'avis de Bentley [59]. Là où Mathanasius voyait des trésors de sublimité dans le moindre mot d'un joujou dérisoire, les annotateurs de la *Dunciad* sont au contraire aveugles aux réussites esthétiques bien réelles du poème, dont ils laissent totalement échapper le sens, comme ils s'enfoncent dans le puits sans fond des controverses.

44 La minutie et le sérieux mortifère de ces lilliputiens crée un contraste burlesque avec l'alacrité du poème de Pope, plein de fulgurances comiques. Ainsi dans le livre II, lorsque deux libraires londoniens, Curll et Osborne, participant aux jeux de la Déesse Idiotie, se lancent

dans une compétition d'urine : celui qui pissera le plus haut remportera la main d'une poétesse contemporaine, Elizabeth Haywood, qui assiste à la scène avec ses deux enfants naturels. Curll échoue avec un misérable jet, Osborne triomphe avec un flot fumant et brûlant (dont la couleur vert-bleue manifeste tous les symptômes d'une chaude-pisse), avant d'embrasser la poétesse, ravie et impressionnée par la performance. Les notes savantes examinent ce rituel à la lueur des jeux pythiques présidés par Apollon ; le jet d'urine appelle une citation, en français dans le texte, d'un commentaire de Mme Dacier sur un vers d'Homère évoquant l'« arc-en-ciel » (cité en grec dans le texte) ; la comparaison du flot d'urine avec l'Éridan entraîne une série de citations latines de Virgile sur le thème de cette fontaine mythique ; une note commune à Théobald et Scriblerus examine une variante sur deux vers trouvée dans un autre manuscrit imaginaire de la *Dunciad*, où l'usage du verbe « *to glow* » (reluire) pour désigner l'éclat du jet est justifié comme un choix cohérent par sept citations en anglais d'Homère, où le traducteur a privilégié le même terme [60]. Même chose lorsque le poète décrit un peu plus haut Curll marinant dans ses propres selles, les notes justifiant cette image comme tout à fait digne d'un héros d'épopée, en signalant la présence des termes ὄνθος et *fimus* chez Homère et Virgile [61].

2.5. Éclaircissements et obscurcissements

45 Le dispositif paraît donc inverse à celui du *Chef-d'œuvre* : la génialité du poème, qui sublime jusqu'au sale par le rire dans la partie haute de la page, s'abîme dans la médiocrité de la partie basse, comme elle ruisselle dans le caniveau des notes. Mais ce n'est pas la seule modalité de relation entre la prose commentatrice et le poème. La consultation des notes est en effet quasiment indispensable pour comprendre les allusions satiriques du poème, de telle sorte qu'elles accomplissent, fort paradoxalement, leur fonction naturelle. C'est d'ailleurs pour s'assurer que les cibles visées par le poème soient correctement identifiées que Pope, sur les instances de Swift, avait invité les membres du Scriblerus Club à collaborer à l'amplification du pseudo-appareil critique après la première édition de 1728.

46 Bouffonnes, les notes sont donc utiles, puisqu'elles présentent de petites notices sur les protagonistes du monde littéraire évoqués dans le poème, qu'ils soient poètes, prosateurs, libraires ou critiques : Eusden, Dennis, Ogilby, Caxton, Ward, Theobald, Ozell, Withfields, Gildon, Osborne, Welsted, Webster, Olmixon, Smedley, Milbourne… autant de contemporains dont le nom n'est aujourd'hui connu de l'histoire littéraire qu'à travers la *Dunciad*, qui deviennent l'objet de précisions biographiques ou bibliographiques à la manière des dictionnaires historiques de l'époque [62]. Mais il s'agit encore de parodie satirique, et même de satire *ad hominem*, Pope n'oubliant pas de rapporter les anecdotes les plus singulières et les ragots les plus infâmants [63]. L'information prosaïque prolonge la satire poétique autant qu'elle l'explique, Pope jouant sur la complémentarité des deux modes.

47 Inversement, certaines notes permettent de distinguer dans la litanie des contemporains mentionnés les auteurs satirisés des amis du Scriblerus Club, ou d'autres auteurs dont Pope fait en creux l'éloge. Ainsi lorsque l'Idiotie compare ses adeptes à deux contemporains célèbres, en déclarant : « Nous aussi, nous pouvons nous vanter d'avoir notre Garth et notre Addison » (« And we too boast our Garth and Addison »). La note de Scriblerus vante l'auteur (Pope), d'avoir su insérer habilement un panégyrique de ces deux écrivains dans la bouche de l'Idiotie, *a priori* peu propre à cet emploi [64]. Pope souligne ainsi de manière bouffonne sa propre habileté et son équanimité, l'acharnement satirique qu'il déploie contre ses cibles ne lui enlevant pas la capacité à reconnaître les bons auteurs et à leur rendre hommage, comme il le fait avec Dryden et Congreve. Mais les amis littéraires et les collaborateurs de l'annotation (Prior, Gay ou Swift par exemple) ne sont pas oubliés, l'éloge participant alors à une forme d'autopromotion comique. La *Dunciad* se fait elle aussi tribunal critique, sollicitant constamment le discernement interprétatif du lecteur.

48 Il y a donc une marge de jeu dans ce processus d'éclaircissement, notamment lorsque Pope utilise le truchement de ses pseudo-savants pour expliquer les allégories des concours olympiques parodiques du Livre II. Les dévots de l'Idiotie se livrent à un jeu de chatouilles, qui renvoie selon la note à la pratique courante de la flatterie chez les contemporains [65]. L'explication est-elle éclairante, superflue parce

que trop évidente, ou simplement fantasque ? Lorsqu'un fantôme d'un certain poète nommé More intervient dans le poème, insaisissable pour les libraires qui tentent de l'attraper, une note explique qu'il s'agit de l'allégorie d'un plagiaire, et Scriblerus félicite le poète de sa trouvaille [66]. Le décryptage du poème invite à une lecture à clé, mais de manière visiblement parodique : le poète ne nomme-t-il pas directement ses cibles dans ses vers, par ailleurs ? Le jeu va plus loin, car la première édition avait suscité la publication de « clés » douteuses qui deviennent elles-mêmes l'objet de commentaires ironiques de la *Dunciad* dans les éditions suivantes. Dans l'édition de 1742, Pope se moque de la *Key to the Dunciad* publiée en 1728 par le libraire Curll, qui avait identifié ce personnage de fantôme nommé More à James Moore Smith, un plagiaire notoire. Cette interprétation est rappelée dans une note [67]. Or, dans la note suivante, Scriblerus, condamnant les satires *ad hominem*, révèle que le More du poème n'est pas une personne réelle mais une pure invention du poète, dont le nom évoque la Folie vantée par Érasme et la dédicace de son *Encomium Moriae* à Thomas More – naturellement deux grands modèles littéraires de Pope, qui pratique avec connivence une forme d'humour humaniste, fondé sur l'hommage allusif. C'est peu dire que la *Dunciad* suscite les conjectures pour mieux s'en moquer ensuite, et que les interprétations explicitées dans l'annotation, posant autant de problèmes qu'elles n'en résolvent, appellent d'autres interprétations de la part du lecteur : dans cet éblouissant ballet herméneutique, une simple note prend successivement trois ou quatre sens différents en quelques lignes.

2.6. Les vers insérés dans la prose commentatrice : éloge de l'imitation réussie

49 D'autre part, les notes incluent nombre de citations poétiques. Pope joue moins systématiquement de ce principe que Saint-Hyacinthe, mais les annotateurs, marionnettes de l'auteur, citent tout de même une foule de productions contemporaines, en particulier de très nombreuses épigrammes satiriques. Certaines sont de la main de l'auteur. Elles sont alors attribuées à « Mr. Pope », qui, rappelons-le, n'est pas censé être l'auteur de cette *Dunciad* anonyme, mais qui lève

régulièrement un coin du voile par le jeu des citations poétiques et des allusions polémiques. Fait notable, les productions des poètes satirisés dans le poème principal (l'épopée parodique dans la partie supérieure de la page) ne sont quant à elles jamais exhibées dans les notes, comme si leur existence n'avait aucun intérêt ou comme s'il fallait en taire la médiocrité. Forme ultime du mépris, ou désir de ne pas laisser au lecteur la possibilité d'évaluer réellement leur qualité [68] ?

50 Les citations poétiques des notes se révèlent par ailleurs éclairantes, voire nécessaires pour apprécier le poème, car elles contiennent tous les intertextes imités par Pope dans la partie supérieure : principalement les épopées, antiques (Homère et Virgile) ou modernes (Milton) ; mais aussi les satiristes latins plutôt pastichés qu'ils ne sont parodiés (par exemple Juvénal). Certaines éditions vont jusqu'à singulariser parmi les notes une rubrique intitulée « Imitations », détachée des « Remarques » proprement dites. Les citations des prédécesseurs n'ont donc pas le même statut que chez Saint-Hyacinthe. Pope est un partisan résolu de l'imitation des modèles et de leur exhibition ; ce faisant, il donne aussi à apprécier, en invitant à la comparaison, la finesse, l'humour et en définitive l'originalité de son poème burlesque. C'est que l'imitation réussie ne saurait être servile, et doit au contraire relever de l'émulation créatrice, qui peut tout à fait passer par la parodie d'Homère ou de Virgile, comme dans *The Rape of the Lock* et dans la *Dunciad*. Dans cette dernière œuvre, la citation ménippéenne reprend sa fonction première, celle d'hommage aux classiques, mais détournée par le poète, sur le mode de la bouffonnerie, en hommage à ses propres réussites !

51 Dans certaines éditions, une troisième rubrique ou section dans les notes, intitulée « Variantes », vient ajouter un degré de complexité supplémentaire aux parcours de lecture possibles en invitant le lecteur à comparer les versions antérieures du poème (notamment celles de l'édition de 1714), à la version actuelle, présentée comme un texte en devenir, susceptible d'autres évolutions [69]. Le texte se pose ainsi en « classique », alors même qu'il est en cours d'écriture ! Il s'auto-commente alors même qu'il joue à être insaisissable.

2.7. Le discours ironique sur le mélange

52 Remarquable, pour finir, est la manière dont la *Dunciad* ne cesse de thématiser explicitement le mélange du vers et de la prose, tantôt dans le poème et tantôt dans la prose annotatrice. Bien entendu, les critiques sont présentés comme des rapetasseurs de poésie, qui n'ont de cesse, en voulant rationaliser le génie, de le ravaler au rang de la médiocrité, à mesure qu'ils convertissent mécaniquement le sens des vers en prose commentatrice. Prince et prototype de tous les critiques, Aristarque de Samothrace – premier exégète d'Homère selon la tradition [70] – s'en flatte lorsqu'il entre en scène à la tête d'une cohorte d'épigones, s'adressant en ces termes à la Déesse :

> *Mistress! dismiss that rabble from your throne:*

> *Avaunt! is Aristarchus yet unknown?*
> *Thy mighty scholiast, whose unwearied pains*
> *Made Horace dull, and humbled Milton's strains.*
> *Turn what they will to verse, their toil is vain,*
> *Critics like me shall make it prose again* [71].

> *Maîtresse, disperse la foule autour de ton trône !*
> *Partez donc ! Aristarque, toujours inconnu ?*
> *Ton puissant scholiaste, dont les travaux sans fin*
> *Ont terni Horace, et ravalé les élans de Milton ?*
> *Qu'ils versifient autant qu'ils veulent, c'est en vain,*
> *Des critiques comme moi en feront toujours de la prose.*

53 On ne saurait mieux signifier que la relation entre la littérature et le commentaire, et/ou entre la poésie et la prose, se conçoit comme un *agon*. En même temps qu'elle établit clairement la filiation entre la Bêtise et l'art du commentaire (qui n'est autre que celui de « ternir » ou d'« abrutir » son objet, deux traductions possibles de la locution adverbiale « *to make dull* »), cette image rappelle la distinction aristocratique entre l'art aérien ou cavalier de la versification et l'art piétonnier de la prose, tout juste bon aux rodomontades.

54 La plupart des autres occurrences du couple vers/prose tend néanmoins à souligner une équivalence contemporaine, les poètes n'étant

plus à la hauteur. Pour clore les jeux du livre II, la Déesse organise ainsi une compétition entre les prosateurs et les versificateurs, défiant les auditeurs de résister, à l'instar d'Ulysse, à ce qui s'annonce comme un nouveau chant des Sirènes voué à les plonger dans le sommeil :

> *Ye Critics! in whose heads, as equal scales,*
> *I weigh what author's heaviness prevails;*
> *Which most conduce to sooth the soul in slumbers,*
> *My Henley's periods, or my Blackmore's numbers*[72]

> *Vous, Critiques ! Dans vos têtes, balances égales,*
> *Je pèse de quel auteur prévaut la lourdeur,*
> *Lequel conduira mieux votre âme à la torpeur,*
> *Des périodes d'Henley, ou des vers de Blackmore.*

55 Des apprentis orateurs et des apprentis poètes se présentent, « Chacun d'eux prompt aux questions, aux réponses, aux débats, / Pétris d'amour pour les poèmes et les blablas » (« Each prompt to query, answer, and debate, / And smit with love of Poesy and Prate[73] »), qui déclament devant les auditeurs rassemblés en cercle et bientôt frappés de langueur, « Hochant la tête tantôt ici, et tantôt là, / Comme vers ou prose bercent le Dieu somnolent » (« And now to this side, now to that they nod, / As verse, or prose, infuse the drowzy God[74] »). Tout le monde s'endort, et le concours s'achève sur cette parfaite concorde du vers et de la prose, unis dans la médiocrité.

56 Leur hybridation est régulièrement présentée comme le signe d'une confusion régnant dans les styles et dans les esprits, anarchie mentale synonyme d'Idiotie. Plusieurs passages y font écho dans la *Dunciad* : la tourbe des littérateurs qui se presse autour de la Déesse est décrite comme un « mélange bigarré » (*motley mixture*[75]), une image qui renvoie à la tenue d'Arlequin, mais aussi au mélange générique que Pope semble condamner, lui qui se présente dans ses écrits de poétique néo-classique comme l'apôtre d'une hiérarchie et d'une certaine étanchéité entre les genres. Contrairement à Saint-Hyacinthe, Pope est loin de goûter toutes les expérimentations contemporaines. Une note sur le mot « *Magazine* » permet de

préciser que la satire vise tout particulièrement les « pots-pourris » (*medleys*) produits par les « écrivaillons » (*scribblers*). On l'a dit, la satire ne vise pas exclusivement les poètes, ni leurs commentateurs, mais l'ensemble des littérateurs contemporains, gens sans lettres qui se mêlent d'écrire, comme les premiers journalistes, les gazetiers, les polygraphes opportunistes tels que Daniel Defoe (plusieurs fois exposé au pilori satirique), et autres « écrivaillons » de Grub-Street – cette rue de Londres où s'entassaient les écrivains à gage.

57 L'éclatement de la page, la diversité des styles et le mélange vers/prose sont une manière ostensible de mimer la forme des journaux modernes, dont le développement constitue le pivot d'une démocratisation de la vie littéraire redoutée par Pope. Les « *Magazines* » sont ainsi définis par trois vers inclus dans une note en prose :

> *Miscellanies in prose and verse. In which at some times*
> -- New borne nonses' first is taught to cry;
> *At others, dead-born Dulness appears in a thousand shapes*[76].

> *Des miscellanées en prose et en vers. Où tantôt*
> -- Le non-sens nouveau-né apprend à pleurer ;
> *Et où tantôt l'Idiotie morte-née apparaît sous mille formes.*

58 La citation du vers inséré en italiques est d'autant plus comique qu'elle ne renvoie pas à une œuvre connue ou méconnue, mais à la page suivante de la *Dunciad*[77] : le lecteur pourra rétrospectivement comprendre en lisant le poème principal le sens du vers cité, non sans vanité, dans une note antérieure ! Par ce procédé, Pope oblige avec amusement son lecteur à faire l'expérience du chaos qu'il décrit.

59 Les implications métatextuelles sont intéressantes. Contemplant le bûcher des livres qu'elle entasse un à un, la Déesse y reconnaît précisément un vaste pot-pourri :

> *Here to her Chosen all her works she shows;*
> *Prose swell'd to verse, verse loit'ring into prose:*
> *How random thoughts now meaning chance to find,*
> *Now leave all memory of sense behind:*

> *How Prologues into Prefaces decay,*
> *And these to Notes are fritter'd quite away:*
> *How Index-learning turns to student pale,*
> *Yet holds the eel of science by the tail:*
> *How, with less reading than makes felons 'scape,*
> *Less human genius than God gives an ape,*
> *Small thanks to France, and none to Rome or Greece,*
> *A past, vamp'd, future, old, reviv'd, new piece,*
> *'Twixt Plautus, Fletcher, Shakespear, and Corneille,*
> *Can make a Cibber, Tibbald and Ozell*[78].

> *À ses Élus, la Déesse montre toute ses œuvres :*
> *De la prose enflée en vers, des vers assoupis en prose ;*
> *Comment des pensées diverses assemblées par hasard,*
> *Effacent tout souvenir du bon sens ;*
> *Comment des prologues pourrissent en préfaces,*
> *Et comment ces préfaces s'effritent en notes ;*
> *Comment l'apprentissage de l'Index s'offre au pâle étudiant,*
> *Et pourtant tient l'anguille de la science par la queue ;*
> *Comment, avec moins de culture qu'il n'en faut à un félon pour s'enfuir,*
> *Avec moins de génie que Dieu n'en donne à un singe,*
> *Peu de gratitude envers la France, aucune envers Rome et la Grèce,*
> *Tel nouveau texte usé, rafistolé, futur, vieilli, ressuscité,*
> *Entre Plaute, Fletcher, Shakespeare et Corneille,*
> *Peut faire un Cibber, un Tibbald, un Ozell.*

60 Ce bûcher des livres dénonce dans l'écrivaillerie contemporaine une pratique monstrueuse, une activité sans queue ni tête, fondée sur le rapiéçage et le recyclage permanent, fonctionnant par des procédés mécaniques (l'usage des index), en raison de l'inculture des modernes nommés au dernier vers, qui ignorent ce qu'ils doivent aux Anciens ou à la France néo-classique. Autrement dit, l'inverse de l'émulation créatrice prônée par Pope.

61 La confusion qui en résulte est marquée par l'indistinction de la prose et du vers, sorte d'état larvaire du langage dont se vante le héros de l'histoire, et le dindon de la farce, Theobald/Cibber (selon les versions) :

> *And else my prose and verse were much the same;*
> *This, prose on stilts, that, poetry fallen lame*[79].

> *Ma prose et mes vers étaient du reste assez semblables*
> *De la prose sur des échasses, de la poésie boitant et trébuchant.*

62 Le paradoxe est donc complet. Il n'est pas interdit de reconnaître, sous le dégoût affiché, une véritable fascination pour l'informe, dont Pope, nourri de la tradition ménippéenne, connaît les lettres de noblesses antiques[80]. Le goût de la subversion et de la transgression n'est-il pas dans le fond l'apanage des partisans des Anciens[81] ? Il se manifeste chez Pope aussi bien dans la violence faite à la lecture que dans la violence parfois directe de la satire (laquelle a choqué les contemporains, malgré une certaine accoutumance en la matière), ou par son caractère politiquement risqué : avec le sacre de Georges Ier et l'avènement des Whigs, Pope se retrouvait membre d'une minorité politique menacée.

63 Pope entrevoit aussi l'avenir : défaitiste, il estime que la poésie ne pourra plus conserver son état d'exception, et conçoit la *Dunciad* comme une prophétie négative qui ferait pendant au grand poème de Milton, annonçant la chute d'un « paradis perdu » des Lettres. Loin de vanter l'hybridation de la prose et du vers, la *Dunciad* la met donc en scène comme le signe le plus tangible de la catastrophe mentale que la Déesse Idiotie appelle de ses vœux, et qu'elle se réjouira de voir enfin réalisée, à la fin du dernier livre, dans l'Angleterre contemporaine :

> *Lo! thy dread Empire, CHAOS! is restor'd;*
> *Light dies before thy uncreating word:*
> *Thy hand, great Anarch: lets the curtain fall;*
> *And universal Darkness buries all*[82].

> *Vois ! Ton redoutable Empire, Chaos, est restauré,*
> *La lumière s'éteint devant ta parole inféconde.*
> *Tends la main, Anarchie ; que tombe le rideau,*
> *Et que tout soit enseveli dans l'universelle Obscurité.*

3. Conclusion : l'excentricité satirique du mélange

64 La confrontation entre le *Chef-œuvre inconnu* et la *Dunciad* n'est pas avare de paradoxes. Thémiseul de Saint-Hyacinthe renoue avec une veine ménippéenne longtemps restée l'apanage des humanistes, en voie d'oubli dans une République des Lettres qui prend ses distances par rapport aux modèles antiques. Dans l'inspiration d'auteurs passés de mode ou censurés, chez Rabelais et chez les poètes de la Renaissance notamment, il trouve le moyen de narguer les partisans des Anciens et de transgresser les normes stylistiques du classicisme. La satire de l'érudition passe chez lui, entre autres procédés, par une hybridation inédite du vers et de la prose commentatrice, l'art du « pot-pourri » ménippéen s'y accommodant d'une mode contemporaine du mélange, bien décrite par Michel Delon dans d'autres genres [83]. C'est encore une manière paradoxale de mettre en valeur une certaine poésie, caractérisée par sa liberté.

65 Au rebours, l'hybridation fantasmée par la *Dunciad* n'a rien de carnavalesque, et ne vise pas à la promotion d'une esthétique du mélange, même si Pope la pratique avec délectation et avec maîtrise. Il y a peut-être un plaisir suprême à accomplir l'abjection qu'on dénonce, mais Pope ne cesse pas, tout en les associant, de distinguer ces deux modalités d'écriture en proposant une stratification remarquablement complexe. Conçue comme une satire des mauvais poètes autant que de leurs prosaïques commentateurs, la *Dunciad* ne cesse de réaffirmer le primat de la poésie véritable, doublement dégradée par les contemporains. La hiérarchie visuelle de la page, avec le poème de Pope dans la partie supérieure et les annotations des Scriblerus et consorts en bas, renvoie à une hiérarchie intellectuelle fortement postulée.

66 Restent que ces deux auteurs – et leurs acolytes, puisque dans les deux cas il s'agit de productions semi-collectives – ont vu dans le pot-pourri ménippéen l'opportunité d'expérimenter une variété étourdissante de relations entre le vers et la prose, entre l'œuvre et le commentaire, entre la création et la citation, entre le sens et le non-sens, en élaborant des protocoles de lectures extrêmement ludiques, fondés sur la verticalité de la relation vers / prose plutôt que sur

l'horizontalité de la lecture linéaire. Et la poésie, et la prose y sont parodiées ; une certaine poésie y est satirisée ; une certaine prose aussi. Mais la combinatoire entre ces éléments multiplie encore les possibilités de lecture et l'aspect rhapsodique de ces textes, dont chaque fragment est susceptible de prendre une finalité autonome, de redéfinir le sens de l'ensemble. Le mélange favorise ainsi l'excentricité maximale de la satire, qui invite à plusieurs parcours de lecture.

67 Cette instabilité a sans doute contribué au succès contemporain de ces deux textes, dont témoignent les suites ou les imitations. Saint-Hyacinthe récidive en 1729 avec l'*Anti-Mathanase, ou hypercritique du Chef-d'œuvre inconnu*, antithèse qu'il fait passer pour la production d'un autre érudit ridicule, lequel entreprend de démontrer les erreurs et les fautes de goût du premier, avec les mêmes méthodes. La *Dunciad* a ses émules, tels que Richard Savage (*A collection of Pieces in Prose and Verse, which have been publish'd on occasion of the Dunciad*, 1732), mais elle inspire aussi ses critiques, comme Edmund Curll (*The Curliad. A hypercritic of the Dunciad Variorum*, 1728), libraire satirisé dans le texte de Pope, qui répond sur le même ton, en relevant les erreurs factuelles, les exagérations et les contre-vérités de la première édition de la *Dunciad*.

68 Cependant, rares sont ceux qui imitent réellement l'entrelacement du vers et de la prose, en raison de sa difficulté technique [84]. Quand John Ferriar, admirateur de Sterne et de Pope, à qui il rend hommage, publie son *Menippean Essay on English Historians* en 1798, il tente encore de pratiquer ce mélange, regrettant qu'il soit passé de mode [85]. Mais chez lui les vers sont une autre manière d'exprimer le discours tenu en prose, de sorte que leur insertion n'est guère porteuse de sens : le vers retrouve une fonction décorative ou ornementale plus traditionnelle, qui le condamne à la superfluité. Rétrospectivement, la complexité et la difficulté propres à l'écriture et à la lecture du mélange ne sont pas sans expliquer l'oubli dont *Le Chef-œuvre* de Saint-Hyacinthe, pourtant source d'inspiration pour un Balzac [86], a été victime ; ou encore l'absence de postérité moderne de la *Dunciad*, malgré son statut de classique de la littérature anglaise auquel certains lecteurs d'exception, comme le Nabokov de *Feu Pâle*, ont su rendre hommage. Le jeu de l'émulation créatrice n'a pas fini sa carrière, même si l'écriture poétique n'interagit plus de la même

manière avec la prose depuis que la poésie ne s'identifie plus au vers [87].

---

1 Voir Joel Relihan, *Ancient Menippean Satire*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1993, qui établit notamment la distinction avec la satire en vers, dite aussi satire lucilienne ; Walter Scott Blanchard, *Scholars' Bedlam. Menippean Satire in the Renaissance*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1995 ; plus intéressant encore dans notre perspective, puisqu'il confronte les productions ménippéennes du XVIIIe siècle aux modèles antiques, Howard Weinbrot, *Menippean Satire reconsidered: from Antiquity to the Eighteenth-Century*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 2005.

2 Pour une définition en ce sens, voir Nicolas Correard, « Satire ménippée », in *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, dir. A. Montandon et S. Neiva, Genève, Droz, 2014, p. 955-966.

3 Dans son étude fondamentale sur le mélange du vers et de la prose, Peter Dronke accorde une grande importance à la satire ménippée, mais distingue à juste titre un usage essentiel du vers dans certains textes d'un usage plus occasionnel ou ornemental dans d'autres. Voir *Verse with Prose from Petronius to Dante. The Art and Scope of the Mixed Form*, Cambridge (MA) / Londres, Harvard University Press, 1994, chap. 1, « Menippean Elements », p. 1-25.

4 Sur ce point, renvoyons notamment à Jacques Bompaire, *Lucien écrivain : imitation et création*, Paris, Les Belles Lettres / Turin, Nino Aragno Editore, 2000 (1958), qui ne consacre pas d'entrée à la question de l'insertion des vers, mais analyse concrètement certains effets parodiques (notamment p. 621-641).

5 Voir l'analyse de Nathalie Dauvois dans *De la Satura à la Bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Champion, 1998, chap. 1, « Le modèle de la *Satura* », p. 13-41.

6 Voir Marie-Dominique Legrand et Daniel Ménager, « Vers et prose », in *Études sur la* Satyre ménippée, dir. Frank Lestringant et Daniel Ménager, Genève, Droz, 1987, p. 85-103.

7 Sur ce corpus, voir Ingrid A. R. De Smet, *Menippean Satire and the Republic of Letters*. 1581-1655, Genève, Droz, 1996.

8 Voir Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris, Seuil,

« Poétique », 1978, notamment « Avec rime et raison », p. 233-243 ; *Le prosimètre à la Renaissance. Cahiers Saulnier n° 22*, Paris, Éditions rue d'Ulm/Presses de l'ENS, 2005, notamment la « Conclusion » de Nathalie Dauvois, p. 155-161.

9 Pour une réflexion plus générale, voir Olivia Rosenthal, « Rabelais poète ou les modes d'insertion de la poésie dans l'œuvre de Rabelais », in *La Licorne*, n°46, 1998, p. 209-225, qui propose une typologie des usages du vers dans la prose rabelaisienne.

10 Voir Jean-Charles Darmon, *Philosophies de la Fable. La Fontaine et la crise du lyrisme français*, Paris, PUF, 2003, qui s'intéresse notamment au cas de la prose mixte du *Songe de Vaux*.

11 Voir Alain Niderst, « La bigarrure de prose et de vers dans les textes classiques », in *Thèmes & genres littéraires aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, PUF, 1992, p. 167-171 ; Ingrid A. R., De Smet, « Vers, prose et prosimètre dans les satires néo-latines et françaises du XVIIe siècle : polarités, hybridisme ou symbiose fortunée ? », in *Littératures classiques*, n° 24 (printemps 1995), p. 65-81.

12 Voir Anthony Grafton, *Les origines tragiques de l'érudition : une histoire de la note en bas de page*, trad. P.-A. Fabre, Paris, Seuil, 1998 (*The Footnote: a Curious History*, Londres, Faber & Faber, 1997) ; et, dans une perspective plus littéraire, Andreas Pfersmann, *Séditions infrapaginales : poétique historique de l'annotation littéraire (XVIIe-XXIe siècle)*, Genève, Droz, 2011, qui se penche, entre autres, sur les deux auteurs dont nous traitons ici (chap. III, « Le siège de Commentariopolis ou heurts et malheurs de l'autorité », p. 165-197).

13 Il ne s'agit pas ici d'une catégorie générique au sens strict, puisqu'aucun des deux textes que nous analysons ne s'intitule « satire ménippée ». Mais hormis à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle, la satire ménippée n'a jamais été une catégorie générique à proprement parler, plutôt une famille de textes s'inscrivant dans un jeu de filiations et d'hommages.

14 Sauf indication contraire, nous citerons l'édition établie par Philippe-Xavier Leschevin au début du XIXe siècle, *Le Chef-d'œuvre d'un inconnu*, t. I, Paris, Librairie bibliographique, 1807, qui reprend le texte dans son dernier état (« Neuvième édition » de 1758). Outre qu'elle s'accompagne d'un appareil critique précieux pour connaître l'auteur, cette édition présente un

système de repérage particulièrement commode par la numérotation des « Remarques » (c'est aussi le cas de la plupart des éditions du XVIIIe siècle, mais pas de toutes), et un texte expurgé des coquilles et des fautes fréquentes dans les éditions du XVIIIe siècle. Une édition critique plus récente a été établie par Henri Duranton (*Le Chef-d'œuvre d'un inconnu*, Saint-Étienne, Édition du CNRS / Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Lire le Dix- huitième Siècle n°1 », 1991).

15 Sauf indication contraire, nous citerons l'édition tardive *The Works of Alexander Pope Esq. Volume V, containing the Dunciad in Four Books*, Londres, Knapton, 1752, qui présente l'un des états les plus complets et les plus riches du texte. Pour une édition courante, voir par exemple *The Dunciad in Four Works*, éd. Pat Rogers, Oxford, Oxford University Press, 1993, qui s'appuie sur le même état du texte (la numérotation des vers est donc identique), mais ne reproduit pas toutes les pièces du paratexte ni la disposition visuelle des pages d'époque.

16 *Le Chef-d'œuvre d'un inconnu* a été l'objet de quelques approches critiques récentes, que nous indiquerons ci-dessous, mais aucune ne s'attache au rôle du vers ou à la relation vers-prose, ce qui peut s'expliquer par le fait que ce texte est souvent (et improprement) présenté comme un « roman ». Il n'a pourtant rien, ou presque, de narratif.

17 *La vie et les avantures surprenantes de Robinson Crusoé… le tout écrit par-lui-même*, 6 tomes, trad. Th. de Saint-Hyacinthe et J. Van Effen, Amsterdam, L'Honoré et Châtelain, 1721. On notera que le goût de la forgerie, partagé par Defoe, a pu intéresser Saint-Hyacinthe, dont la « Préface » est un bel exercice d'ironie.

18 Sur l'auteur et son œuvre, voir Élisabeth Carayol, *Thémiseul de Saint-Hyacinthe, 1684-1746*, Oxford, The Voltaire Foundation / Paris, Touzot, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1984.

19 Saint-Hyacinthe est notamment lié à Prosper Marchand, l'un des principaux éditeurs de littérature philosophique libertine, qui a pu contribuer à la parution de la première édition (*Le Chef-d'œuvre d'un inconnu. Poëme, heureusement découvert & mis au jour avec des Remarques savantes & recherchées, par*

M. le Docteur Chrysostome Matanasius, La Haye, « Aux dépens de la Companie », 1714).

20 Ce point conduit Hippolyte Rigault à le ranger, non sans nuances, dans le camp des Modernes. Voir *Histoire de la Querelle des Anciens et*

des Modernes, Paris, Hachette, 1859, II. 4, p. 422-429.

21 Voir Claire Lelouch, « Le péritexte au service de la formation des esprits : l'exemple du *Chef-d'œuvre d'un inconnu* de Saint-Hyacinthe (1714) », in *Littératures classiques*, n° 37 (automne 1999), p. 185-199, qui inclut une analyse de l'auctorialité fictive et du portrait en médaillon.

22 *Le Chef-d'œuvre d'un inconnu*, éd. P. X. Leschevin, *op. cit.*, p. 1-4 (le paratexte fictif y est quant à lui numéroté en chiffres latins). Certaines éditions, comme celle de 1745 (La Haye, Husson), contiennent la partition sur une page dépliante insérée avant le poème.

23 Voir par exemple les pistes envisagées par André Lebois dans sa préface au *Chef-d'œuvre d'un inconnu*, Avignon, Edouard Aubanel, 1965.

24 *Le Chef-d'œuvre d'un inconnu* (1807), *op. cit.*, « Préface de la première édition », p. cxxvi-ccxxvii :

« Entre CHARTIER, VILLON, SCEVE, CRETIN, BOUCHET, dont on parla, les sentiments ne furent guère partagés ; on l'attribua plutôt à CRETIN qu'à aucun autre ». Sur le poème et sur ce nom, voir les précisions intéressantes d'Aurélia Gaillard, « *Le chef-d'œuvre d'un inconnu* de Thémiseul de Saint-Hyacinthe (1714) : folie raisonnante », in *Folies romanesques au siècle des Lumières*, éd. R. Démoris et H. Lafon, Paris, Desjonquères, 1998, p. 275-298.

25 Ainsi Patrice Coirault, dans *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Les Éditions du Scarabée, 1953, t. I, p. 156-160, penche pour une origine folklorique réelle, identifiant une source dans une chanson du XVe siècle ainsi que différentes variations autour du motif du « rendez-vous de nuit » dans les chansons du XIXe siècle ; mais il reconnaît que la chanson a dû être trafiquée par Saint-Hyacinthe, évoquant une

« véracité traditionnelle assez douteuse », de sorte que la version parodique du *Chef-d'œuvre* relèverait d'un « art de tourner en ridicule de vieilles chansons paraissant dépourvues d'art » (nous ne partageons pas cette dernière idée). On notera que Jean Poueigh, dans *Chansons populaires des Pyrénées françaises : traditions, mœurs, usages*, Paris, Champion, 1926, p. 318, recense lui aussi une chanson supposée du Languedoc sur le même thème (en commun avec les paroles recueillies par Saint-Hyacinthe et par Coirault, on trouve l'injonction de la belle au galant : « Monte, monte tout doucement, / mon doux ami ; / Car si mon papa nous entend, / Morte je suis. »).

26 Nous remercions Julien Gœury et Benoît de Cornulier de leurs remarques respectives sur la forme de la chanson et ses possibles sources,

dont nous n'avons pu tenir compte que très partiellement, dans les limites de nos compétences.

27 On pourra comparer avec les chansons citées par Dietmar Rieger dans l'article « Pont-neuf » du *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, *op. cit.*, p. 683-696, autrement mieux composées.

28 *Le Chef-d'œuvre d'un inconnu* (1807), *op. cit.*, « Préface de la première édition », p. cxxiii-cxxiv.

29 *Ibid.* Par la suite, et pour ne pas alourdir excessivement notre propos, nous nous contentons de renvoyer aux numéros des « Remarques » dans cette édition (identique à celle de 1758), qui permettent un repérage suffisamment clair, sans citer les numéros de pages.

30 Même chose dans la remarque XV, à propos de « *Il veut*]. Ce vers marque très bien l'ardeur de Colin, il ne *souhaite* pas seulement, il n'est pas seulement dans les *dispositions* de tenir celle qu'il aime ; dans des *velleités*, comme on parle en Theologie, mais il *veut.* Sa volonté est absolument déterminée. Si c'était par prémotion physique ou non, c'est ce que je laisse à examiner aux Thomistes & *aux* molinistes [etc.] ».

31 La remarque XVI traite par exemple de l'épineuse question de l'extension de la « nuit » évoquée dans la seconde strophe. Mathanasius examine plusieurs hypothèses concernant les circonstances temporelles de l'événement : crépuscule, début ou creux de la nuit ?

32 Il s'agit donc d'un poème autographe fictif de Mathanasius, dans la même veine équivoque que le soi- disant « Chef-d'œuvre » (« Ma destinée est de mourir, / En vous aimant, belle Sylvie, / Vos rigueurs m'ôteront la vie / Ou je finirai par l'excès du plaisir, / Si d'un parfait retour ma tendresse est suivie »), ce qui accrédite comiquement l'idée que l'auteur du fameux « Chef-d'œuvre » pourrait être Mathanasius lui- même…

33 Voir *Le Cabinet satyrique, ou recueil parfait des vers piquants & gaillards de ce temps*, Paris, Billaine, 1621 [1620], p. 139 pour le poème cité, ou encore p. 128-131 pour d'autres poèmes mettant en scène des personnages nommés Colin et Catin.

34 Dans la « Dissertation touchant les personnes de Catin et Colin » est par ailleurs évoquée la Catos figurant dans un autre conte boccacien de La Fontaine, *Le rossignol* (*Le Chef-d'œuvre d'un inconnu*, *op. cit.*, p. 216). C'est peut-être le véritable hypotexte du « Chef-d'œuvre » qui s'avoue par le biais de la citation, à ceci près que la « chanson » louée par Mathanasius relève d'un burlesque involontaire, et non du burlesque virtuose de La Fontaine –

ce qui n'en exige pas moins une forme de maîtrise paradoxale de l'écriture poétique de la part de Saint-Hyacinthe, consistant à simuler la maladresse, si notre hypothèse d'une intervention de sa part dans l'écriture de la « chanson » est correcte.

35 Dans les éditions postérieures à 1714, les « Remarques » de Mathanasius sont de plus suivies par une

« Dissertation sur l'origine de la maison de Catin » qui accuse la tonalité libertine de l'ensemble. Pastichant Rabelais et les libertins érudits du XVIIe siècle (on songe aussi bien à l'*incipit* de *Pantagruel* qu'à l'arrivée sur la Lune dans les *États et empires* de Cyrano), Mathanasius fait remonter la généalogie de Catin à celle d'un certain Olybama rescapé du Déluge, dont l'histoire parodie celle de Noé. Pour une lecture plus approfondie des enjeux libertins dans la partie en prose, voir Aurélia Gaillard, *art. cit.* Ajoutons par ailleurs qu'on a pu attribuer de manière convaincante à Saint-Hyacinthe la rédaction d'un important manuscrit philosophique clandestin, *Le Militaire Philosophe. Difficultés sur la religion proposées au Père Malebranche*, dont le point de vue déiste et cartésien concorde avec ce qu'on peut savoir par ailleurs de cet auteur.

36 Voir Nicole Masson, *La poésie fugitive au XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 2002.

37 Voir Jacques Dürenmatt, « Le *Chef-d'œuvre d'un inconnu* (1714) ou les autorités mises à nu », in *Littératures classiques*, n°64 (printemps 2008), p. 185-196, qui montre à juste titre que l'œuvre ne saurait se réduire à la satire des Anciens qu'une tradition critique bien établie, d'Hippolyte Rigault à Henri Duranton, a tenu à y voir.

38 On peut supposer, certes, que ces relevés ne sont pas nécessairement le fait de Saint-Hyacinthe, et qu'ils sont empruntés à des anthologies déjà existantes. Où commence, ou s'arrête la mystification dans le *Chef- d'œuvre d'un inconnu* ? Quelle est la part d'ingéniosité et la part de bluff ? Ailleurs, le principe de l'anthologie absurde implique une recherche personnelle, par exemple dans la remarque précédente (LXIV), ou Mathanasius cite pas moins de six sources différentes, extrêmement hétéroclites (Madame Deshoulières, *Atys*, Racine, Thibaut de Mailly, Chrétien de Troyes, le *Roman de la Rose*), pour prouver que le verbe « entendre » employé au début de la strophe (« J'entends l'alouette chanter ») est « fort françois ».

39 Le *Chef-d'œuvre* participe ainsi de cette « querelle de la poésie » décrite par Sylvain Menant dans *La Chute d'Icare. La Crise de la Poésie française* 1700-1750, Genève, Droz, 1981, chap. II, « Le débat », p. 47-110.

40 Il s'agirait des collaborateurs de Saint-Hyacinthe au *Journal littéraire* (Van Effen, 'S-Gravesande, Sallengre, Marchand et le secrétaire Alexandre), qui ont peut-être mis la main à l'annotation du *Chef- d'œuvre d'un inconnu*. Ce jeu d'écriture collective n'est pas sans annoncer celui des collègues scriblériens de Pope, voir *infra*.

41 Voir Claudia N. Thomas, « "Writing Nonsense": Pope, Rabelais and the Fair », in "*More Solid Learning*": *New Perspectives on Alexander Pope's* Dunciad, éd. C. Ingrassia et C. N. Thomas, Lewisburg, Bucknell University Press / Londres, Associated University Press, 2000, p. 189-207.

42 L'intérêt du milieu littéraire de Pope pour l'œuvre française ne fait pas de doute, puisque l'un de ses amis les plus proches, Lord Bolingbroke, qui a collaboré au projet et peut-être à l'écriture de la *Dunciad*, a aussi apporté sa contribution au paratexte de Saint-Hyacinthe avec un éloge bouffon, en anglais, dédié au

« Great Mathanase » (*Le Chef-d'œuvre d'un inconnu*, *op. cit.*, p. cxiii).

43 A *priori* du moins, tant ces présupposés défient toute simplification. Sur l'« idéologie » de Pope, voir entre autres Thomas R. Edwards, *This Dark Estate: a Reading of Pope*, Berkeley-Los Angeles, The California University Press, 1963 ; James Noggle, *The Skeptical Sublime. Aesthetic Ideology in Pope and the Tory Satirists*, Oxford, Oxford University Press, 2000 ; Fred Parker, *Scepticism and Literature: an Essay on Pope, Hume, Sterne, and Johnson*, Oxford, Oxford University Press, 2003. Ces critiques insistent sur l'extraordinaire éclectisme de l'auteur, qui s'abreuve aussi bien au scepticisme de Montaigne et des libertins français qu'à des sources plus orthodoxes.

44 Pour une introduction à l'auteur, voir Felicity Rosslyn, *Alexander Pope: a Literary Life*, Houndmills, Macmillan, 1990. La biographie de référence reste le volumineux ouvrage de Maynard Mack, *Alexander Pope: a Life*, New Haven, Yale University Press, 1985.

45 Voir David Nokes, « Pope's Friends and Enemies: Fighting with Shadows », *The Cambridge Companion to Alexander Pope*, éd. P. Rogers, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 25-36.

46 Pour une présentation remarquablement claire du texte, de son développement et de ses enjeux au fil des différentes éditions, voir H. Weinbrot,

op. cit., « Part IV / Menippean Satire by Annotation », p. 231- 272.

47 Alors que les partisans des Anciens, tels que Sir William Temple, vantaient ces *Epîtres* apocryphes comme un modèle indépassable du sublime longinien, la *Dissertation upon the Epistles of Phalaris* de Richard Bentley (1698) prouve qu'il s'agit d'une forgerie créée dans l'Antiquité tardive, admirée à tort comme un modèle « classique ». Sur cet événement culturel décisif, voir James A. Levine, *The Battle of the Books. History and Literature in the Augustan Age*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1991, notamment p. 181-244 (sur le rôle de Pope).

48 L'onomastique de ce « scribouillard », sujet à l'acribie, évoque aussi bien l'humaniste batave Peter Shryver, dit Scriverius, que l'incontinence plumitive des pédants rabelaisiens, savants « *de omni re scibili* » (« en toutes choses connaissables ») selon une expression fréquente chez Maître François, souvent déformé en « *de omni re scribili* ».

49 La première édition daterait en fait de de 1727, mais la critique parle par commodité de la *Dunciad* de 1728 : *The Dunciad. An Heroic Poem. In Three Books*, Londres, A. Dodds, 1728.

50 *The Dunciad, with the Prolegomena of Scriblerus and Notes Variorum* [dite *Dunciad Variorum*], Londres, James Hoye et John Faulkner, 1729.

51 *The Dunciad in Four Books* [dite aussi *New Dunciad*], Londres, T. Cooper, 1742.

52 *The Dunciad in Four Books* [dite *Dunciad B*, par différence avec les différentes versions de la *Dunciad* A ci-dessus], Londres, T. Cooper, 1743.

53 Cette citation provient de l'une des pièces du paratexte fictif de 1728 (qu'on ne retrouve pas dans les éditions ultérieures). Voir *The Dunciad* (1728), « The Publisher to the Reader », in *The Poems of Alexander Pope*, vol. III, éd. V. Rumbolt, Londres, Pearson, 2007, p. 15.

54 Voir Cynthia Wall, « Poetic Spaces », in *The Cambridge Companion to Alexander Pope*, *op. cit.*, p. 49- 62.

55 La tiretaine (*linsey-woolsy*) est une étoffe grossière en laine mélangée de lin et de coton.

56 Nous traduisons ici littéralement l'expression puisque « *neither head nor tail* » peut effectivement signifier « sans queue ni tête », « sans début et sans fin », tout en évoquant l'expression « *heads or tails* » (pile ou face).

57 Ces différents témoignages sont rassemblés par Howard Weinbrot dans *Menippean Satire Reconsidered*, *op. cit.*, p. 252-254. Weinbrot est l'un des

rares commentateurs à s'aviser de l'importance de la relation entre poésie et prose en tant que telle, alors que la plupart des approches critiques privilégient soit la poésie, soit la prose. On voit que même dans le cas d'une œuvre beaucoup plus étudiée que le *Chef- d'œuvre*, pareille monstruosité générique contrarie les habitudes des lecteurs modernes, à qui les choix les plus essentiels échappent parfois, alors que leur singularité sautait aux yeux des contemporains.

58 Charles Palissot de Montenoy, *La Dunciade, ou la guerre des sots*, Chelsea, 1764, « Préface », p. 3-5. Réédité une dizaine de fois entre 1764 et 1805, ce texte s'inspire très librement du modèle anglais, pour satiriser, dans le poème comme dans les notes, des cibles exclusivement françaises (entre autres les

« philosophes » dont Palissot se voulait la bête noire). Il existe par ailleurs une véritable traduction, mais de piètre qualité, *La Dunciade, ou l'Angleterre démasquée, poème de Pope*, La Haye, 1742 (pas de nom de traducteur ni d'éditeur).

59 Pour la série de ces quatre interventions, voir *The Works of Alexander Pope Esq. Volume V, containing the Dunciad in Four Books*, Londres, Knapton, 1752, p. 65-67, notes relatives au titre. Par la suite, afin là encore de ne pas surcharger notre propre annotation, nous nous référons uniquement aux numéros des livres et des vers, ainsi qu'aux notes correspondantes dans cette édition.

60 *Ibid.*, II, vv. 158-190, et notes correspondantes.

61 *Ibid.*, II, note du v. 75. Les deux termes signifient évidemment « fiente », et sont donnés pour justifier l'anglais « *filth* ».

62 Tant et si bien que les notes rajoutées par la plupart des éditeurs du XXe et du XXIe siècle sont souvent superflues pour qui lit attentivement les annotations pseudo-savantes de Pope : par avance, la *Dunciad* tourne en dérision le parasitage critique dont Pope et ses amis savaient qu'elle deviendrait l'objet…

63 Par exemple lorsqu'il rappelle que le libraire Curll, violemment satirisé, avait été mis au pilori dans Londres pour une raison obscure, *ibid.*, II, note du v. 3, allusion qui choqua les contemporains de Pope par sa méchanceté.

64 *Ibid.*, II, v. 120.

65 *Ibid.*, II, v. 213.

66 *Ibid.*, II, note du v. 31.

67 *Ibid.*, II, note du v. 50.

68 Pourtant, Pope fait de la citation un procédé satirique dans d'autres œuvres, notamment dans le *Peri Bathous, or the Art of Sinking* (1728) un pseudo-traité de poétique faussement consacré à la promotion de la notion de *Bathos* (« profond »), avatar moderne et dégradé du Sublime longinien. Il s'agit en fait de satiriser l'abus sentimental des poètes contemporains, dont Pope cite abondamment les vers les plus quelconques ou les plus ridicules, décontextualisés. Or, ces contemporains sont les mêmes qui sont attaqués dans la *Dunciad*. Peut-être Pope, ayant déjà exploité le procédé ailleurs, ne voulait pas y recourir à nouveau dans la *Dunciad*.

69 Pour apprécier le jeu des « Remarques », « Imitations » et « Variantes » dans les notes, voir par exemple l'édition à laquelle nous nous référons, *The Works of Alexander Pope Esq. Volume* V, *containing the Dunciad in Four Books*, Londres, Knapton, 1752.

70 La référence à Aristarque, auquel Pope attribue l'une des pièces du paratexte (l'épître « Ricardus Aristarchus of the Hero of the Poem »), constitue encore un indice du lien avec Saint-Hyacinthe, qui avait fait suivre son *Chef-d'œuvre*, dans les éditions tardives, d'une *Déification de l'incomparable Docteur Aristarchus Masso* consacrée à démolir un critique et rival littéraire, Samuel Masson (assimilé précisément à Aristarque).

71 *Ibid.*, IV, v. 210-214. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

72 *Ibid.*, II, v. 367-370.

73 *Ibid.*, II, v. 381-382.

74 *Ibid.*, II, v. 395-396.

75 *Ibid.*, II, v. 21.

76 *Ibid.*, II, note du v. 42.

77 *Ibid.*, I, v. 60.

78 *Ibid.*, I, v. 273-286.

79 *Ibid.*, I, v. 189-190.

80 Nous interprétons ici dans le sens d'une affiliation générique ce qui est plus souvent commenté, chez les spécialistes de Pope, comme une fascination toute personnelle pour la monstruosité, liée à l'expérience de la difformité physique. Voir George S. Rousseau, « Medicine and the body », in *The Cambridge Companion to Alexander Pope*, *op. cit.*, p. 210-221.

81 Pour une réflexion en ce sens sur le contexte français, voir Larry F. Norman, *The Shock of the Ancient. Literature and History in Early Modern France*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2011.

82 *The Works of Alexander Pope Esq. Volume* V, *containing the Dunciad in Four Books*, *op. cit.*, IV, v. 653-656.

83 Voir Michel Delon, « Préface » à l'*Anthologie de la poésie française au* XVIII*e siècle*, Paris, Gallimard, « NRF », 1997.

84 Il faudrait toutefois examiner le cas des auteurs germaniques inspirés par le *Chef-d'œuvre d'un inconnu* et par la *Dunciad*, cités par Andreas Pfersmann dans son étude sur la prose notulaire, *Séditions infrapaginales*, *op. cit.*, p. 165-197.

85 John Ferriar, A *Menippean Essay on English Historians*, in *Illustrations of Sterne and Other Essays and Verses*, Londres, Cadell & Davies, 1798. Dans la préface de l'ouvrage, Ferriar constate que la difficulté tient à ce que peu d'auteurs excellent à la fois en vers et en prose. Mais il estime que beaucoup d'ouvrages poétiques s'en trouveraient améliorés, si le poète, lorsqu'il faiblit, passait temporairement à la prose, tandis que beaucoup d'ouvrages en prose seraient moins laborieux s'ils étaient égayés par l'insertion de quelques vers.

86 Au-delà du titre, le brouillis de couleurs de Frenhofer, l'artiste fou du *Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac (1831), doit sans doute quelque chose au brouillis de commentaires de Mathanase. L'édition de Leschevin (1807) a sans doute attiré l'attention de Balzac sur ce texte, qui pouvait satisfaire son goût de jeunesse pour le style grotesque et rabelaisant.

87 On sait l'influence considérable du roman de Nabokov sur la littérature postmoderne, et ce n'est pas un hasard si l'œuvre composite de Mark Z. Danielewski (*House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000), dont la fortune éditoriale et critique s'annonce considérable, marque le retour récent de l'inclusion poétique au sein d'un jeu herméneutique et satirique complexe. Mais la poésie n'y est qu'une des très nombreuses formes discursives et iconographiques convoquées au sein d'un dispositif artistique sans précédent, ce qui signale à quel point elle a perdu ses privilèges.

Français

Rarement comparés, *Le Chef-d'œuvre d'un inconnu* de Thémiseul de Saint-Hyacinthe et la *Dunciad* d'Alexander Pope reposent sur un jeu de parodie

satirique mêlant vers et prose dans un pot-pourri ménippéen. Ces deux textes se présentent comme des éditions critiques fictives d'un poème annoté par la prose commentatrice d'érudits postiches et passablement fous (Mathanasius), ou stupides (Scriblerus *et alii*). Dans les deux cas, la relation entre le vers et la prose, qui a rarement été étudiée en tant que telle, se trouve compliquée par l'insertion de citations poétiques au sein de la prose annotatrice. Nous proposons une description attentive de ces dispositifs, qui souligne leur variété et leur instabilité. L'excentricité satirique du mélange tend à dépasser la visée initiale pour faire de ces textes des tribunaux littéraires des productions anciennes, modernes et contemporaines, en même temps qu'un lieu de réflexion critique sur les relations entre prose et poésie.

English

Thémiseul de Saint-Hyacinthe's Le Chef-d'œuvre d'un inconnu and Alexander Pope's Dunciad, which have never really been compared, both use satirical parody in order to blend prose and verse in a Menippean hotchpot. Both texts are presented as fictitious critical editions of a poem, annotated by the prose of mock commentators, either mad ones (Mathanasius), or dumb ones (Scriblerus et alii). In both cases, the relationship between verse and prose, which has hardly been studied as such, becomes more complex as poetical quotes are inserted within the annotating prose. We describe such device, underlining their variety and instability. The satirical eccentricity of the prosimetric blend tends to exceed the initial intent : transforming those texts in literary courts of Ancient, modern and contemporary productions, it also makes them an interesting place of critical reflexion on the relationships between prose and poetry.

Mots-clés

satire ménippée, critique, poésie, Saint-Hyacinthe, Pope Alexander

---

Nicolas Corréard

Maître de conférences en littératures comparées à l'université de Nantes, ancien élève de l'ENS-LSH et agrégé de lettres modernes, Nicolas Correard est docteur de l'université Paris Diderot. Ses recherches portent sur la littérature sério-comique en Europe du XVIe au XVIIIe siècle, sur ses modèles antiques (la satire ménippée), et sur ses relations avec les discours philosophiques et savants de l'époque.

Le prosimètre didactique et scientifique de la fin du XVIIIe au début du XXe siècle

Hugues Marchal Nicolas Wanlin

1. Contexte, parentes et dynamiques
2. vers, prose et science
   2.1. Une poésie frivole ?
   2.2. Triomphe de la prose ou sortie du littéraire ?
3. L'image sociale des auteurs
   3.1. Une ambition pédagogique
   3.2. Le vers comme compensation spirituelle
   3.3. L'éthos du précepteur
   3.4. L'éthos du vulgarisateur
   3.5. Le marché libéral du prosimètre scientifique
   3.6. Survivances du prosimètre à l'ère des vulgarisateurs et de la République

1 Le terme de *prosimètre* ne fait guère partie du vocabulaire des historiens de la littérature française du XIXe siècle[1]. Dans le canon de la modernité, le genre paraît trop rare pour qu'il soit utile de regrouper des exemples épars comme les *Petits châteaux de bohême* de Nerval ou certains textes de Rimbaud. Vers et prose semblent avoir joué leurs rapports ailleurs, dans des formes comme la prose poétique, le poème en prose ou le vers libre. Pourtant, le prosimètre a bien constitué un genre actif, peu repéré parce qu'il a fleuri sur un terrain marginal, où nous n'attendons plus la poésie, ni même sans doute la littérature : la diffusion des savoirs, et en particulier des sciences. De tels prosimètres didactiques appartiennent ainsi à l'histoire littéraire de ce qui n'est plus considéré comme de la littérature, et ce statut caractérisait vraisemblablement une majorité de ces textes, dès leur date de parution. Il n'y aurait donc aucun sens à exagérer leur importance, ni à faire de leur étude une tentative de réhabilitation. En revanche, ces textes se sont développés au cours d'une période où, comme l'a noté Paul Bourget, « la question des rapports de la science et de la poésie se trouve étroitement liée à celle de l'art moderne[2] ». Tout au long du siècle, en effet, de violentes polémiques opposent des

auteurs pour qui la poésie peut et doit traiter de l'évolution des savoirs, et des critiques pour qui une telle ambition relève du contre-sens. Aussi le prosimètre, discours à double piste, a-t-il pu apparaître comme un moyen terme, qui permettait de continuer à associer vers et savoirs positifs, tout en donnant des gages aux partisans de leur séparation. Ce corpus a dès lors l'intérêt de superposer et nouer des enjeux de natures fort diverses. La question de la dualité formelle s'y articule à des problèmes de découpage disciplinaire et d'efficacité discursive, puisque l'alternance entre vers et prose conduit les auteurs à expliciter les relations que chacune des deux formes est susceptible d'entretenir avec des visées poétique, didactique ou épistémologique. En termes historiques, ces textes opèrent et mettent en scène une transition entre deux époques à la fois réelles et idéales, un moment de science versifiée et un moment de science en prose. En termes individuels enfin, l'instabilité de ces textes de conjonction trouve un reflet dans le statut de leurs producteurs, qui occupent une position doublement frontalière. D'une part, leur identité oscille entre celles du prosateur et du poète. D'autre part, leur fonction associe celles de l'écrivain, du précepteur, du vulgarisateur et du savant. Après une présentation de ce corpus, on abordera ces différents aspects en examinant quelles puissances et quels usages ces textes ont associées à leur double registre, et la manière dont ce complexe de valeurs a influé sur leur composition, leur réception et le statut recherché ou obtenu par leurs auteurs.

1. Contexte, parentes et dynamiques

2 Trois types de textes didactiques mêlant vers et prose ont cohabité au XIXe siècle. Seul le premier ensemble inclut, à proprement parler, des prosimètres — soit des œuvres alternant de manière linéaire des sections en vers et des sections en prose, rédigées par un même auteur, suivant la structure employée, par exemple, dans la *Consolation de la philosophie* de Boèce. Mais ces textes entretiennent d'étroits rapports avec des traités en prose ponctués de citations en vers, et avec une poésie en vers complétée par des notes en prose.

3 Le noyau dur des prosimètres *stricto sensu* se compose de manuels présentés comme des correspondances, adressées à une jeune

personne que leur auteur s'efforce d'éduquer et de séduire. Cette dimension érotique les place dans la lignée de la pédagogie des *Entretiens sur la pluralité des mondes habités* de Fontenelle, où les leçons prennent la forme d'un dialogue galant entre le locuteur et une marquise, fiction qui permit à Fontenelle de proposer, avec ce texte en prose, un « composé bizarre », mêlant « le vrai et le faux » pour atteindre un « milieu où la philosophie convînt[3] » aux savants comme aux gens du monde. Mais le choix d'une forme épistolaire alternant prose et vers trahit surtout l'influence des *Lettres à Émilie sur la mythologie* de Charles-Albert Demoustier (1760-1801) — lettres qui « parurent, en diverses parties, et à de longs intervalles, de 1786 à 1798[4] ». Selon ses contemporains, Demoustier avait innové en donnant un usage didactique imprévu au prosimètre, tenu pour un « petit » genre. De l'avis d'un commentateur de 1803,

> il sut s'approprier [un] cadre ingénieux [...], qui jusque là n'avoit servi que pour de petits ouvrages en prose mêlés de vers ! Chapelle et Bauchaumont avoient eu pour imitateurs en ce genre, La Fontaine, Gresset, Desmahis, et Voltaire dans son *Temple du goût*. Il restoit encore à employer ce cadre en grand, et à le modifier d'après la nature d'un sujet instructif ou agréable ; ce que fit Demoustier, dans ses *Lettres sur la Mythologie*[5].

4 De nombreux éléments attestent du succès de l'ouvrage. En 1801, le libraire parisien Renouard publia une version définitive des *Lettres à Émilie*, ornée d'illustrations coûteuses, réservées aux textes jugés les mieux assurés de se vendre. La Bibliothèque nationale conserve plus de quarante éditions produites entre 1803 et 1870, et le texte de Demoustier connut rapidement des traductions ou adaptations espagnoles et allemandes[6]. Cette réussite commerciale explique que la formule ait fait florès dans le premier tiers du siècle. *Les Lettres à Émilie* ont servi de prototype à des ouvrages qui l'adaptent à d'autres domaines du savoir. En 1802, Louis Bernard de Montbrison publie des *Lettres à Madame de C** sur la botanique et sur quelques sujets de physique et d'histoire naturelle*. En 1810 paraissent les *Lettres à Sophie sur la physique, la chimie et l'histoire naturelle*, par Louis-Aimé Martin, dit Aimé-Martin, qui publia également des *Lettres à Eucharite sur l'arithmétique*, en 1830. En 1825, c'est M. Dargassies qui livre ses *Lettres à Anaïs sur la botanique*, suivies en 1829 de *Lettres à*

Thémire sur la grammaire française, en prose et en vers, par J.-B. Durand. En 1830 paraissent les *Lettres à Julie sur l'entomologie*, par Martial-Étienne Mulsant, qui publiera en 1868 des *Lettres à Julie sur l'ornithologie*. Enfin, en 1839, Delphine Philippe-Lemaître publie des *Lettres à Julie sur la botanique et la physiologie végétale*. Et il faut encore ajouter à ces textes épistolaires adressés à des femmes, d'autres prosimètres. En 1823, le public découvre les *Lettres sur l'astronomie ou Traité élémentaire et complet d'astronomie à la portée des gens du monde*, d'Albert Montémont[7], et en 1828 Moucheron fait imprimer ses *Principes élémentaires de botanique et de physique*, mélangés de fables récréatives et morales, qui se présentent comme la transcription d'une suite d'entretiens entre un père et son fils[8]. Deux de ces œuvres rencontrèrent un succès comparable au manuel de mythologie de Demoustier. Les *Lettres à Sophie* d'Aimé-Martin furent constamment rééditées, augmentées et corrigées entre 1810 et 1833, et le texte de Montémont fit l'objet de quatre éditions jusqu'en 1859. Leurs vers purent également être repris dans des anthologies poétiques ou des livres de classe.

5 Sauf exception, généralement signalée comme telle par les auteurs, les poèmes qui figurent dans ces livres sont des textes originaux, forgés pour l'occasion. Il n'en va pas de même de la deuxième forme de textes mixtes, qui prend son essor dans la seconde moitié du siècle. Dans ces manuels ou traités en prose, qui inventent plus rarement un destinataire particulier, la présence des vers résulte du recyclage de poèmes allographes, puisés dans le canon. Ce dispositif est employé dans des ouvrages pour la jeunesse[9], mais l'exemple le plus emblématique en est fourni par les *Merveilles célestes* de Camille Flammarion (1865), long traité de vulgarisation dont certains chapitres sont truffés d'extraits de poètes comme Delille, Lamartine, Young ou Byron, que Flammarion transcrit en vers quand il s'agit d'auteurs français, et en prose poétique lorsque qu'il traduit des poètes étrangers. Abondamment rééditées entre 1865 et 1913, les *Merveilles célestes* seront aussi traduites, notamment en espagnol. Se rattachent à ce groupe des textes en prose où la forme prosimétrique n'apparaît que ponctuellement, telle une possibilité d'organisation que leurs auteurs n'exploitent pas au-delà d'un nombre restreint de pages. Certains traités imitant le titre employé par Demoustier accueillent le vers seulement par exception, dans quelques lettres.

C'est le cas des *Lettres à Camille sur la physiologie de l'homme*, publiées en 1834 par le médecin Isidore Bourdon, tandis que, dans ses *Lettres à Sophie sur l'histoire*, Fabre d'Olivet, pour sa part, remplace le recours au vers par l'emploi d'une prose poétique, plus ornée[10]. D'autres œuvres scientifiques ou parascientifiques emploient aussi le vers par occasion : le chirurgien C. J. A. Carpon relate un *Voyage à Terre-Neuve* (1852) en décrivant en alexandrins des épisodes comme la pêche à la morue, et sa narration inclut ailleurs quelques extraits d'autres poètes. Enfin, il arrive à des vulgarisateurs de la stature de Flammarion, comme Macé ou Fabre, d'arrimer leurs leçons à une fable de La Fontaine[11].

6 Les poèmes en vers complétés par des notes en prose, qui abordent les mêmes sujets scientifiques que les ouvrages précédents, forment un corpus à la fois beaucoup plus imposant et plus prestigieux. L'histoire a en particulier retenu le nom d'écrivains comme Jacques Delille, auteur de *L'Homme des champs* (1800) ou des *Trois règnes de la nature* (1808), André Chénier, dont *L'Invention* paraît, de manière posthume, en 1819, ou encore Chênedollé, dont *Le Génie de l'homme* est publié en 1807. Aussi considère-t- on souvent que le genre a triomphé sous la Révolution et l'Empire, avant de s'étioler après 1820. Quoique vivement attaqué par les romantiques, le genre a donné en réalité lieu à une production nourrie jusqu'aux années 1870 environ, et ce n'est qu'après 1900 qu'on peut parler d'un véritable étiage[12]. Or, s'il est nécessaire de prendre en compte ce type de textes pour traiter du prosimètre, c'est que, sans présenter une alternance linéaire régulière entre prose et vers, ils réunissent les deux formes, dont ils programment une lecture alternée, par le biais des appels de note.

7 D'une part, ces poèmes scientifiques présentent les deux régimes d'auctorialité repérés au sein des œuvres précédentes. Au lieu des vers, qui forment ici le corps du texte principal, ce sont les notes qui sont susceptibles d'être allographes. L'annotation peut en effet être assurée par le poète lui-même — c'est le cas, par exemple, de *La Création et l'humanité* d'Arbelot (1882) — ou être prise en charge par des tiers, et ici l'exemple le plus fascinant est sans doute celui des *Trois règnes de la nature* de Delille, dont Georges Cuvier lui-même, ainsi que les chimistes et physiciens Lefèvre-Gineau et Libes, rédigent les notes. Mais, quel qu'en soit le signataire, ces notes

forment généralement un espace lui-même polyphonique. Elles incluent de nombreuses citations scientifiques ou poétiques, étayant une affirmation, signalant un emprunt ou invitant à une comparaison, *via* des références à Virgile, Lucrèce, Delille, Saint-Lambert ou Voltaire, qui voisinent avec des extraits de Buffon, Linné et d'autres savants. Ce paratexte constitue donc à son tour un espace prosimétrique autonome, au sens cette fois de nouveau propre du terme, de sorte que le clivage entre vers et prose ne recoupe pas exactement l'opposition entre vers et notes. En outre, de même que des auteurs comme Flammarion convoquent dans leurs traités des vers allographes pour orner leur prose, un certain nombre de poèmes du canon a pu être transformé en poèmes scientifiques, par l'adjonction de notes savantes donnant des informations tirées de la physique ou de l'histoire naturelle [13].

Extrait de *La Création et l'humanité*

GÉOLOGIE ET PALÉONTOLOGIE 69

Tuile, brique à bâtir, et tes chefs-d'œuvre aussi,
Infortuné potier, ô Bernard Palissy[5] !
Terres cuites, creusets, brillantes majoliques,
Faïence à kaolin, fourneaux à céramiques[6] ;
Et, sous d'autres rapports, engrais, amendements[7],
Où le sol épuisé retrouve ses ferments ;
Ocres[8] qui, dans des bains où nagent les hydrates,
Imprim ent au papier leurs teintes délicates :

5. Bernard Palissy, célèbre potier de terre, naquit dans l'Agénois vers 1500. Frappé des beaux ouvrages en faïence qui venaient d'Italie, il s'appliqua à découvrir le secret de l'émail, et il y parvint après seize ans d'efforts et de dépenses ruineuses, en 1555. Il étudia aussi en savant les monuments de l'antiquité, fit sur les terres, les pierres et les métaux des observations pleines de justesse, et donna sur ce sujet en 1575, à Paris, des cours publics qui furent très suivis.... Son mérite ne le préserva pas des persécutions. Il avait embrassé la Réforme, et il fut pendant sa vieillesse *jeté dans une prison où il mourut en* 1589. (D'après Bouillet, *Dict. hist.*)

6. « Les Grecs attribuaient l'invention de l'art du potier à Céramios, fils de Bacchus et d'Ariane, d'où le nom *céramique*. Tous les peuples de l'antiquité ont plus ou moins réussi dans cet art. Les poteries des Étrusques sont restées célèbres ; cependant les poteries antiques sont en général perméables et peu propres aux usages culinaires. Les grands progrès de cette industrie ne datent que du XIIIe siècle. Les Arabes se servaient depuis longtemps du vernis ou glaçure à base de plomb, lorsqu'un potier de Schelestadt commença à l'appliquer en France et en Allemagne. Cette invention donna naissance à la poterie émaillée ou à la faïence commune.

« Le Florentin Lucca della Roca, chef de la famille des potiers-sculpteurs de ce nom, appliqua la glaçure stannifère dès 1415, pour préserver ses poteries de l'action atmosphérique. Les fabricants de Façnza et d'Urbino l'imitèrent, et les faïences italiennes acquirent une réputation européenne, qu'elles durent surtout aux belles peintures dont de grands artistes se plurent à les couvrir.

« Ces faïences sont appelées *majoliques*, par altération du mot *Majorqua*, nom de l'une des îles Baléares d'où la glaçure stannifère (glaçure d'étain) s'était répandue en Toscane et en Italie. Les plus belles majoliques ont été fabriquées entre les années 1540 et 1560.

« De l'Italie l'industrie passa en Allemagne, et c'est en voyant une coupe émaillée fabriquée dans ce pays que Bernard Palissy entreprit les recherches auxquelles il doit sa célébrité...

« Mais la faïence française a été véritablement fondée par un groupe de potiers italiens, qui furent attirés dans le Nivernais au commencement du XVIe siècle par Louis de Gonzague, duc de Nevers. C'est de Faënza, lieu d'origine de ces ouvriers, que dérive le nom de *faïence* qui, dans notre langue, sert à désigner la poterie émaillée.

« La porcelaine est originaire de Chine : les navires portugais l'importèrent en Europe. On essaya de bonne heure de l'imiter. En 1595, la faïenceric de Saint-Cloud produisit une magnifique poterie qui ressemblait à la porcelaine de Chine, mais qui en différait cependant sous beaucoup de rapports ; c'était la *porcelaine tendre* ou *porcelaine française* qu'on venait de découvrir... Le chimiste allemand *Bottcher*, en 1709, produisit le premier en Europe la porcelaine de Chine dans sa manufacture de Meissen (Saxe).... Ce ne fut qu'en 1769 que la manufacture de Sèvres, devenue manufacture royale en 1753, produisit de la porcelaine chinoise.... Enfin, en 1763, l'Anglais Wedgwood créa la faïence fine, dite *faïence anglaise*... » D. V., *passim*.

7. « L'argile sert aussi pour les amendements du sol en agriculture. Nous savons « d'ailleurs que les *marnes* que l'on emploie d'ordinaire pour amendements ne sont « autre chose que des *argiles* dans lesquelles la proportion de chaux est considérable. »

8. « Les argiles *ocreuses* sont maigres et colorées par l'oxyde de fer : en rouge, lorsque

Poème en trois parties, avec citations, notes et éclaircissements divers, de Jules Arbelot (Paris, Delagrave, 1882). Cette page montre bien le poids des notes en prose dans certains

traités scientifiques en vers.

8 D'autre part, l'équivalence pragmatique entre la lecture de ces poèmes et celle des prosimètres s'impose au regard quand les notes figurent en bas de page, comme chez Arbelot (voir fig. 1) : le va-et-vient entre vers et prose peut alors avoir lieu à chaque appel de notes, ou au terme de la section en vers. Mais l'analyse doit être étendue aux poèmes dans lesquels l'annotation est rejetée à la fin de chaque chant, ou au terme du volume. Comme le montre la confrontation d'un extrait des *Trois règnes de la nature* et d'un passage des *Lettres à Sophie*, qu'Aimé-Martin dédia à Delille après sa mort, en 1813, poèmes à notes et prosimètres délivrent une matière comparable selon un même principe de bifurcation discursive. Voici d'abord les vers de Delille :

> *Eh ! même dans le sein de l'humide séjour Les peuples végétaux n'ont-ils par leur amour !*
> *Je t'en prends à témoin, ô toi, plante fameuse*
> *Que le Rhône soutient sur son onde écumeuse !*(32
> *Même lieu n'unit point les deux sexes divers ;*
> *Le mâle dans les eaux cachant ses épis verts*
> *Y végète ignoré ; sur la face de l'onde*
> *Son épouse, suivant sa course vagabonde,*
> *Y goûte, errant au gré des vents officieux,*
> *Et les bienfaits de l'air, et la clarté des cieux.*
> *Mais des flots paternels la barrière jalouse*
> *Vainement de l'époux a séparé l'épouse ;*
> *L'un vers l'autre bientôt leur sexe est rappelé :*
> *Le temps vient, l'amour presse, et l'instinct a parlé.*
> *Alors, prêts à former l'union conjugale,*
> *Les amants élancés de leur couche natale*
> *Montent, et sur les flots confidents de leurs feux,*
> *Forment à leur amante un cortège nombreux.*
> *L'épouse attend l'époux que l'onde lui ramène ;*
> *Zéphire à leurs amours prête sa molle haleine ;*
> *Le flot les réunit, la fleur s'ouvre, et soudain*
> *L'espoir de sa famille a volé dans son sein.*
> *L'amour a-t-il rempli les vœux de l'hyménée,*
> *Sûre de ses trésors, la plante fortunée,*
> *Prête à donner aux eaux de nouveaux citoyens,*

> *De ses plis tortueux raccourcit les liens,*
> *Redescend dans le fleuve, et sur la molle arène*
> *De sa postérité s'en va mûrir la graine,*
> *Attendant qu'elle vienne au milieu de sa cour*
> *Retrouver le printemps, le soleil et l'amour*[14].

9 Les vers sont complétés par cette note, de Cuvier :

> 32) La *vallisneria*, plante de l'Europe méridionale, à sexes séparés. Les fleurs femelles sont portées sur des tiges spirales qui les retiennent au fond de l'eau mais qui se déroulent et les élèvent à la surface au moment où elles doivent s'épanouir. Les fleurs mâles, qui ne sont nécessaires que pour ce seul instant, ne tiennent qu'à des pédicules courts, et se détachent à cette même époque pour venir flotter autour des femelles et leur communiquer la poussière prolifique : une fois fécondées, les femelles recourbent leur tige et se retirent de nouveau sous l'eau, où leur graine mûrit sans revenir à l'air[15].

10 Enfin, voici le texte d'Aimé-Martin :

> Tel est le mystère des amours de Flore et de Zéphire. Cependant il est des plantes qui croissent dans les eaux profondes, et dont le sein renferme une nombreuse postérité. Le Zéphyr, il est vrai, ne peut pénétrer jusqu'à elles ; mais les fleurs se mettent en mouvement, sortent de l'onde, s'épanouissent à sa surface, et ne disparaissent qu'après avoir connu l'amour. Telles sont les *nymphea*, que les anciens, émerveillés de ce phénomène, avaient consacrés au soleil. Le Rhône renferme dans son sein un végétal plus étonnant encore : c'est le *vallisneria spiralis*, qu'on retrouve également dans les fleuves de l'Italie, de l'Amérique septentrionale et de la Nouvelle-Hollande. Le *vallisneria* est une *dioïque*, c'est-à- dire que les amans et les amantes fleurissent sur des tiges séparées.

> *Environnés des flots qui grondent sur leurs têtes,*
> *Agités, tourmentés, brisés par les tempêtes,*
> *Loin du zéphyr léger, loin de l'astre du jour,*
> *Ils appellent en vain les faveurs de l'Amour.*
> *Que dis-je ? Du Zéphyr l'haleine caressante*
> *Doit combler tous les vœux de cette jeune amante,*
> *Et le ciel, attentif à ses premiers désirs,*
> *Prépara son hymen et prévit ses plaisirs.*

> *Prête à céder au dieu qui la charme et l'entraîne,*
> *Sur sa tige en spirale elle repose en reine.*
> *Voyez-la déroulant ses flexibles anneaux,*
> *Elle s'anime, part et monte sur les eaux,*
> *Tandis que son amant, par un double prodige,*
> *Languit encor loin d'elle attaché sur sa tige.*
> *Il la voit s'étonner de son nouveau destin,*
> *Et livrant au zéphyr les trésors de son sein ;*
> *Alors cédant au feu dont l'ardeur le seconde*
> *Il sait briser le nœud qui le retient sous l'onde,*
> *Et dans l'entraînement du transport le plus doux, Il arrive avec elle au lieu du rendez-vous.*
> *Mille fleurs aussitôt suivent sa destinée ;*
> *De leur brillante cour l'amante environnée Balance sur les flots ses rians pavillons,*
> *Et du dieu de l'hymen accueille tous les dons.*
> *Mais déjà des ressorts de sa tige légère,*
> *Par un instinct secret le cercle se resserre,*
> *Et tressaillant encor de plaisir et d'amour,*
> *Seule, elle rentre, hélas ! dans son premier séjour, Tandis que ses amants sur de lointains rivages,*
> *Emportés par les flots, poussés par les orages,*
> *Abandonnant au vent leurs feuillages flétris,*
> *Couvrent au loin les mers de leurs tristes débris*[16].

11 La rencontre n'a rien d'étonnant, car la vallisnérie est souvent traitée par les vulgarisateurs en raison de la complexité de sa floraison. En revanche, on voit bien que, si l'information scientifique précède les vers chez Aimé-Martin, alors qu'elle les suivait dans le poème de 1808, chaque auteur peint la même scène, avec des alexandrins à rimes plates, une personnification des végétaux et du vent et un lexique proche, tandis que la prose est chargée d'enseigner le nom latin et accueille des termes techniques comme *pédicules* ou *dioïque*, Aimé-Martin n'ajoutant aux formules de Cuvier que quelques précisions géographiques. Les poèmes à notes associent ainsi prose et vers selon un modèle proche de l'économie des textes alternés, dont la production peut, à bien des égards, être abordée comme une tentative pour proposer une alternative à ces œuvres et pour les concurrencer.

2. vers, prose et science

12 De 1790 à 1840, le pic de production des prosimètres didactiques imités de Demoustier intervient dans un paysage éditorial où les poèmes scientifiques occupent une place de choix[17]. Triomphant jusqu'à la Restauration[18], ils restent un modèle scolaire durant la première moitié du siècle. Le choix du prosimètre fait donc d'abord sens en relation à cette forme.

2.1. Une poésie frivole ?

13 Dans les deux classes de textes, l'usage didactique du vers répond à une demande d'époque. La prose scientifique est jugée rebuter par son aridité les lecteurs non initiés, particulièrement le public général que composent « gens du monde, dames, demoiselles et enfants[19] ». Cette critique est largement consensuelle, car elle est formulée par les scientifiques eux-mêmes. En 1779, l'astronome Bailly déplore que la science, qui découvre les vérités, emploie un langage qui reproduit une barrière opaque. Il enjoint donc les spécialistes à varier leurs propres codes :

> La vérité a des traits qui doivent frapper tout le monde, quand elle est exposée sans voile ; ce voile qui la cache, qui rend son accès difficile, c'est un langage convenu, c'est l'expression abrégée qui écrit cette vérité dans la tête des inventeurs. On peut la dépouiller d'une expression abstraite pour la montrer sous une expression sensible : tout est physique, tout peut se revêtir d'images ; le style peut être animé, vivant, en décrivant un univers plein de mouvement et de vie[20].

14 En 1790, Condorcet, dans son *Éloge de Buffon*, affirme que la science ne peut se développer sans produire des discours capables de populariser ses acquis, et par là, susciter de nouvelles vocations, de sorte que :

> Les hommes éloquents, nés avec le talent de répandre la vérité, ou d'exciter le génie des découvertes, mériteront d'être placés au niveau des inventeurs, puisque, sans eux, ces inventeurs ou n'auraient pas

> existé, ou auraient vu leurs découvertes demeurer inutiles et dédaignées [21].

15 L'enjeu s'accentue dans les décennies qui suivent, à mesure que les textes scientifiques paraissent accentuer leur hermétisme [22]. Or, pour la culture de la Révolution et de l'Empire, la parole la plus apte à séduire demeure la poésie, qui touche le cœur et pare de grâces les sujets dont elle traite. Quand, en 1792, le chirurgien Sacombe publie un *Avis aux sages-femmes* en prose et un poème didactique intitulé *La Luciniade, ou l'art des accouchemens*, un commentateur (anonyme) juge normal « che un Autore pubblichi i suoi pensieri in un libro istruttivo in prosa, e nel tempo medesimo li dia alla luce in sembianza poetica, onde interessare contemporaneamente pel suo soggetto la ragione, la fantasia, il sentimento de' leggitori [23] » [qu'un auteur couche ses idées dans un livre instructif en prose, et leur donne en même temps le jour sous une forme poétique, afin d'intéresser simultanément à son sujet la raison, le sentiment, l'imagination et la sensibilité des lecteurs]. Comme Condillac, nombre d'auteurs pensent encore, à la suite de Lucrèce, que le poète « affiche qu'il veut plaire, et s'il instruit, il paraît cacher qu'il en ait le projet », tandis que le prosateur « au contraire affiche qu'il veut instruire, et s'il plaît, il paraît ne pas en avoir formé le dessein [24]. ». C'est en s'appuyant sur cette conception qu'Aimé-Martin justifie son choix du prosimètre dans sa préface, en notant :

> La sécheresse des sujets que j'avais à traiter était souvent désespérante. Pour y jeter un peu de variété et de d'agrément, je résolus d'entremêler ces essais de quelques morceaux de poésie, et je chantais tour à tour la beauté, la Nature et la science. Instruire en amusant, tel est le but que je me suis proposé [25].

16 Et il reprend cette idée, en vers, dans sa première lettre à Sophie, en des termes qui montrent l'étroite relation entre un tel projet et les analyses de Bailly :

> [...] il faut que de nos docteurs
> Je dévoile la science
> Et qu'à leur sévère éloquence
> Parfois je mêle quelques fleurs [26].

17 Pour autant, ni les prosimètres, ni les traités en vers n'entendent se substituer aux traités savants. Ils se présentent comme des outils propédeutiques, chargés de stimuler le goût du public pour les sciences, afin de les conduire, en cas de succès, vers la lecture de ces traités. C'est ainsi qu'en 1797, le botaniste René-Richard Castel, dans son poème sur *Les Plantes*, explique qu'« un poète doit moins se proposer d'enseigner et d'approfondir une science que d'en montrer les avantages et la faire aimer[27] », tandis que dans ses *Lettres à Sophie*, Aimé-Martin note :

> On ne doit point s'attendre à y trouver des idées approfondies de la science : je n'ai, pour ainsi dire, qu'effleuré mon sujet, mon dessein étant plutôt d'inspirer du goût pour la physique que d'en dévoiler les mystères les plus secrets[28].

18 Cette stratégie conduit les auteurs à transmettre une science volontairement incomplète. Ils sélectionnent les faits marquants d'un savoir dont les autres éléments sont condensés et réduits, selon Chênedollé, aux « plus grandes généralités possibles[29] ». Pour alléger leur didactisme et varier leur ton, ils interrompent leurs leçons par des digressions descriptives, narratives ou lyriques. Enfin, qu'ils fabriquent des prosimètres *stricto sensu* ou des chants annotés, ils revendiquent pour le mètre une fonction mnémotechnique. En 1824, Rougier de La Bergerie décrit son poème des *Géorgiques françaises* comme « un catéchisme agronomique, dans lequel de sages et sûrs préceptes, exprimés en vers, se graveront mieux dans la mémoire[30] », tandis qu'Albert Montémont choisit encore, dans la dernière version de ses *Lettres sur l'astronomie*, de clore ses chapitres par des « odes récapitulatives » qu'il présente en expliquant que :

> [Chaque] pièce est, en quelque sorte, une récapitulation des généralités astronomiques exposées dans ce qui précède ; ces résumés poétiques, que nous ne prodiguerons pas, ont quelquefois un avantage, celui de mieux faire entrer dans l'esprit du lecteur les vérités que la prose avaient développées[31].

19 Mais nombre de prosimètres n'affichent pas le sérieux des traités en vers. Ces derniers visent un public relativement indifférencié et font de la science leur motif central. Les prosimètres qui s'adressent à une

lectrice adoptent une modalité badine. Leur ancrage dans une tradition issue du XVIIIe siècle est évident dans les *Lettres sur la mythologie* de Demoustier — un auteur que les préfaces à ses œuvres posthumes présentent avec insistance comme un amant passionné du beau sexe. Comme lui, le locuteur des prosimètres scientifiques prétend se résigner à traiter de science dans le seul but de plaire à la femme qu'il aime. Il enseigne en service commandé. Demoustier débute sa première lettre en indiquant :

> Puisque vous m'ordonnez, Émilie, de vous retracer l'histoire des Dieux de la Fable,
> *Permettez que la poésie*
> *S'entremêle dans mes discours :*
> *Car de la Fable elle est l'amie, Et l'interprète des amours.*[32]

20 Mulsant reprend ce schéma avec l'incipit :

> Vous m'aviez ordonné, Julie, de vous faire le récit de la chasse aux insectes à laquelle je me livrai, le printemps passé, dans nos montagnes du Beaujolais ; peu rassuré sur mon talent, pour vous présenter l'esquisse de ce tableau d'une manière qui put vous plaire, je cherchais, je l'avoue, quelque raison pour m'en dispenser, cependant
> *Refuser quelque chose à cousine jolie*
> *Est peu de mode en ce pays,*
> *Surtout quand les talents à l'esprit réunis*
> *S'efforcent à l'envi de la rendre accomplie.*
> Comment résister, d'ailleurs, au plaisir de vous écrire[33] ?

21 La fiction a l'avantage de légitimer la sélection didactique des données. Le locuteur, craignant de déplaire par l'aspect rébarbatif du thème imposé, se garde de trop longues lettres, réclame l'indulgence s'il doit procéder à un exposé technique, et renvoie souvent sa lectrice à un lexique donné en annexe, plutôt que d'interrompre les lettres par des explications de nomenclature jugées pédantes. Mais ce dispositif relègue le savoir à une fonction secondaire. Toute occasion de compliment devient bonne à saisir : la réceptrice est sans cesse flattée, de sorte que l'émerveillement face aux beautés du monde n'est jamais qu'un moyen de la faire valoir. Son absence est regrettée régulièrement, et le paratexte entretient le doute sur l'existence

réelle ou fictive de l'élève. De manière générale, les auteurs insistent sur la réalité de la correspondance, sans livrer le nom de la destinatrice, sauf Mulsant, qui explique que ses lettres sur l'entomologie ont été composées pour son épouse actuelle, à qui est aussi dédié son volume ultérieur sur l'ornithologie, qu'il affirme ne publier que sur ses instances. Bref, c'est la conversation amoureuse qui semble constituer le but principal.

22 Or ces éléments conduisent aisément les prosimètres à se faire grivois. Montbrison exploite sans vergogne le système de classification sexuel du « galant Linné » pour placer la botanique dans le boudoir. Les fleurs dont le pistil, organe féminin, s'entoure d'étamines plus longues, y deviennent à force de fausse gaze des amantes privilégiant les pénis développés :

> *(Étamines sensiblement inégales.)*
> *Grands garçons préférés.*

> Ah ! quel titre, Madame ! Il fait monter sur vos joues un aimable et pudique vermillon. Si vous saviez tout ce que j'ai tenté pour vous l'épargner, et combien mon expression circonspecte est toujours plus mesurée que celles de mon modèle !

> *Le latin dans les mots brave l'honnêteté ;*
> *Mais le lecteur français veut être respecté.*

> J'ai toujours devant les yeux cette sage maxime de notre maître Boileau ; et je crains bien que dans la route un peu scabreuse qui nous reste à parcourir, les avis de la sagesse ne me soient souvent nécessaires. Si je m'en écarte, Madame, semblable à la Minerve du grand Homère, daignez arrêter ma fougue, et me rappeler à l'ordre.

> *J'honore fort l'auteur pudique,*
> *L'écrivain révérencieux,*
> *Qu'au milieu d'un sujet cynique*
> *La sagesse prend aux cheveux.*
> *Ainsi fit le bon La Fontaine,*
> *Honneur de notre nation ; Son aimable et facile veine,*
> *Dans sa leste narration,*

> *Mit un peu le plaisir en scène,*
> *La pudeur en expression.*

> Mais rassurez-vous, Madame ; la pudeur sera ici dans le fond des choses, et dans le sujet philosophique.
> Je ne sais trop, en y réfléchissant bien, sur quel attraits réels peuvent se fonder certaines préférences bizarres, et je laisse ce problème à résoudre aux connaisseurs[34].

23 L'historien Pascal Duris rappelle que le système de Linné fut, de fait, parfois jugé « lubrique », de sorte que la poésie qui s'applique à le diffuser en français et *via* des personnifications « banalise un certain nombre de comportements sexuels inédits pour les lectrices[35]. » Mais, par contraste avec les vers de Delille sur les noces de la vallisnérie, Montbrison joue pleinement de ces équivoques, comme le souligne l'adjectif « philosophique », souvent synonyme de *libertin* au XVIIIe siècle. Il exploite sciemment une ambiguïté qui dût faire l'objet d'une sévère censure de la part de parents peu enclins à laisser leurs filles ouvrir de telles pages. Même le chaste Aimé-Martin promet toutefois à sa lectrice de retrouver l'amour partout dans la nature, puisque suivre Newton, par exemple, sera encore évoquer « l'attraction », tandis que la chimie permettra de traiter des « affinités singulières et inexplicables » entre les éléments[36]. Il n'est pas jusqu'à Delphine Philippe-Lemaître, qui, dans ses *Lettres à Julie sur la botanique et la physiologie végétale*, ne s'inscrive dans cette posture : malgré son identité féminine, la préceptrice improvisée couvre sa lectrice de compliments, et termine son livre en l'invitant à se reposer avec elle sous les cytises fleuris, avant d'entonner en guise de dernier poème une prosopopée de Sapho. On comprend dès lors que Bourdon demande aux lecteurs de ses *Lettres à Camille sur la physiologie de l'homme* : « qui vous a dit que ce livre fut frivole, plein de vers et de galantes sornettes[37] ? » — le titre même laissait attendre ce type de légèreté, car ces éléments libertins et le désir de ne pas placer l'élève en position d'infériorité conduisent systématiquement les auteurs à décrier leur savoir comme leur aptitude littéraire. « Enfant de la gaieté et de la plaisanterie », selon les *Lettres à Thémire sur la grammaire*[38], le genre relève de la bagatelle. Après des stances au printemps, Delphine Philippe-Lemaître écrit :

> C'est aussi le moment le plus favorable à l'étude de la botanique ; je ne suis donc point étonné qu'il vous inspire le désir de connaître cette science charmante. Ce qui me surprend seulement, c'est que, pour vous l'enseigner, vous ayez fait le choix d'un professeur aussi peu recommandable que moi ; cependant, comme vous le voulez absolument et que je ne sais rien vous refuser,

> *Je vais, quoique fort ignorante,*
> *Pour vous m'érigeant en pédante,*
> *À vos regards surpris de mon air précieux*
> *D'un ton docte et sentencieux,*
> *Déraisonner avec aisance,*
> *Et vous instruire de mon mieux*
> *En défigurant la science.*

> Nous commencerons par jeter un coup d'œil sur les organes des plantes et sur les fonctions qu'ils sont destinés à remplir dans l'économie végétale. Cette étude, qui se nomme physiologie, est, je vous l'assure, aussi intéressante que la botanique proprement dite, à laquelle elle est intimement liée, et qui n'est, elle, qu'une simple classification des végétaux [39].

24 Elle ajoute, rendant hommage à Aimé-Martin :

> À ce début n'allez pas croire que, nouvelle Piéride, j'aie conçu la présomptueuse idée de me poser en rivale de cet aimable poëte qui devint le précepteur de Sophie et l'émule de Demoustier [40].

25 Mais, dans son prosimètre mathématique, ce même Aimé-Martin avait indiqué le peu de cas qu'il faisait, lui aussi, du volet littéraire ou scientifique de tels textes :

> N'allez pas vous persuader cependant, Eucharite, que j'attache à mon travail une grande importance, ni que je le croie capable de soutenir l'examen sérieux de la raison attentive ; non, vous le jugerez comme je l'ai fait, en badinant, et vous prendrez pour ce qu'ils valent vers et prose ; quand je dis *vers*, c'est par indulgence, car vous ne trouverez guères que de la prose rimée que bien que mal. C'est un enfant de l'imagination, un badinage qui sera charmant, s'il vous amuse,

> délicieux, s'il vous inspire quelque goût pour une science que vous souhaitiez connaître[41].

26 C'est donc en compilateurs que ces écrivains se présentent, et pour décomplexer leurs correspondantes, ils tournent volontiers les savants en dérision, se moquant de leur sécheresse, de leur lexique, de leurs controverses ou de leur orgueil. Ainsi, Delphine Philippe-Lemaître n'hésite pas à envoyer quelques piques mordantes aux scientifiques, dans des vers comme

> *Convenez que peut-être est un terme commode*
> *Dont le vague plaît fortement !*
> *Aussi tous nos savants l'ont-ils mis à la mode,*
> *Et je suis leur enseignement*[42].

27 On pourrait multiplier les citations dépréciant le savoir véhiculé par le texte, ses qualités esthétiques, ou la science elle-même : le prosimètre ne se juge pas capable de produire des chefs-d'œuvre et il affiche encore sa légèreté dans sa prosodie, privilégiant des vers courts, agencés de manière hétérométrique, alors que la poésie scientifique contemporaine emploie massivement l'alexandrin. Cette dernière abonde, certes, en professions d'inhabileté comparables ; mais chez ses maîtres, le genre entend rivaliser avec l'épopée au sommet de la hiérarchie des genres sérieux. Cette ambition lui permet de représenter pour les sciences un couronnement, que sollicitent et saluent les savants, tel Cuvier, pour qui Delille, consacrant quelques vers à Vauquelin, a assuré à ce chimiste un renom plus durable que tout discours en prose et que ses travaux mêmes[43]. Par contraste, le prosimètre, ouvert à l'humour, voire au burlesque, n'ennoblit ni n'héroïse les sciences, à un moment où ces dernières n'ont acquis leur légitimité que de manière relativement récente. Ces tentatives légères reçoivent donc un accueil mitigé de la part de certains savants. Patrin, minéralogiste membre de l'Institut, apporte sa caution aux *Lettres à Sophie* d'Aimé-Martin en assurant la rédaction de leur supplément scientifique, et une partie de la critique loue « la science véritable » transmise « sous les apparences d'un frivole badinage[44] ». Mais l'astronome et physicien Biot dénonce un auteur au savoir incertain, qui, dégradant le projet de Delille, a pris « la physique, la chimie et l'histoire naturelle pour le sujet de

ses madrigaux[45] ». Or cette position est à rapprocher des analyses adoptées plus tard, dans « La Maison du berger », par Vigny, qui affirme que la poésie a perdu son aura et que « les hommes les plus graves / Ne posent qu'à demi [s]a couronne à leur front », parce qu'elle s'est compromise en « fille sans pudeur » dans des formes comme le « coquet madrigal[46] ».

2.2. Triomphe de la prose ou sortie du littéraire ?

28 Le prosimètre a encore participé à la fragilisation de l'alliance entre poésie et science en minorant la valeur accordée aux vers, y compris chez des auteurs qui, comme Moucheron, Montémont ou Flammarion, rompent avec le modèle galant.

29 Même si leur expression s'écarte des normes discursives savantes, les poèmes scientifiques croient en la possibilité de dire la science en vers. Dans les notes des *Trois règnes de la Nature* de Delille, il arrive que Cuvier valide les tours du poète par des formules comme « il serait inutile autant que téméraire d'y rien ajouter[47] ». Ici, la prose complète donc les alexandrins, mais elle ne véhicule pas seule le savoir. En revanche, cette tâche tend à lui être réservée dans les prosimètres. En une séparation accrue des fonctions attribuées à chaque forme, le vers y sert principalement à des interruptions digressives ; il prend rarement en charge la science, fût-elle élémentaire. C'est ce que souligne Aimé- Martin en 1822, dans la préface de la sixième édition de ses *Lettres à Sophie*, quand, après avoir indiqué les principales modifications apportées pour intégrer des découvertes récentes, il note :

> Il est inutile, je pense, d'indiquer toutes les corrections et annotations que j'ai faites à la partie poétique de cet ouvrage : elles ne sont ni moins nombreuses ni moins importantes que celles dont je viens d'offrir le tableau, et qui appartiennent à la science[48].

30 La répartition est évidente : la « partie poétique » n'est pas celle où figurent les contenus « qui appartiennent à la science ». Venue « délasser le lecteur fatigué des détails quelquefois arides de la science[49] », son rôle consiste à divertir l'élève ou à embellir la

leçon par des ornements ajoutés, de sorte que si la poésie scientifique ouvre le vers à la science, les prosimètres, pour leur part, juxtaposent une poésie non scientifique à des traités en prose. Dès lors, les passages en vers qui apparaissent dans les prosimètres ne peuvent guère servir à ennoblir ou « couronner » une science qu'ils n'évoquent pas, et le dialogue de Moucheron s'en explique sans ambages, en posant que l'expression poétique est contraire au didactisme. Les *Principes élémentaires de botanique et de physique* débutent en effet par un morceau de prose poétique chargé de figures et d'allusions mythologiques, dans lequel le père célèbre « une belle matinée du mois de mai ». Or l'effet de ce discours sur l'enfant est catastrophique : en prenant au pied de la lettre des formules comme « le Dieu du jour [...] change en diamants et en rubis étincelants les gouttes de rosée[50] », il se trompe sur leur sens et son père doit corriger cette erreur induite par le ton poétique, en invitant son élève à adopter une posture d'observation et d'expérimentation typique de la démarche scientifique. Il utilise dès lors une prose délestée de ces tours, employant des termes prosaïques et techniques, tandis que les fables en vers qui terminent chaque leçon, et où fleurs et éléments continuent à être personnifiés, apportent une pause récréative ou dispensent un enseignement uniquement moral. En d'autres termes, les prosimètres tendent à adopter la position d'un Buffon, voyant dans le vers une forme où « la raison ne porte que des fers[51] ». Ils vont aussi dans le sens des poéticiens pour qui la science forme un contenu essentiellement prosaïque, de sorte qu'en traitant d'obstétrique, par exemple, un Sacombe a « consacré des vers à des détails qu'on ne souffre en prose que dans les écoles de médecine et de chirurgie[52] ».

31 Car les critiques croissantes adressées à la poésie scientifique au cours du premier dix- neuvième siècle s'interrogent à la fois sur l'aptitude du vers à véhiculer un enseignement précis et sur la possibilité plus générale de concilier thèmes scientifiques et esprit poétique. Les savoirs positifs sont accusés d'éliminer fiction, imagination et sensibilité ; Chateaubriand affirme qu'ils désenchantent le monde ; Leopardi établit « une inimitié jurée et mortelle[53] » (« una nemicizia giurata e mortale ») entre science et poésie, et Poe condamne le didactisme en poésie, posant qu'« une vérité, pour acquérir toute sa force, a plutôt besoin de la sévérité que des efflo-

rescences du langage[54] (« In enforcing a truth, we need severity rather than efflorescence of language[55] »). Or ce second type d'arguments vise autant les prosimètres que les productions d'un Delille, et les deux types d'ouvrages s'édifient contre ce principe de séparation. Quand Aimé-Martin affirme que « les merveilles de la science et de la Nature présentent des tableaux inépuisables[56] », il glose Chénier qui légitimait ses vers sur *L'Invention* en déclarant que « les sciences humaines / N'ont pu de leur empire étendre les domaines, / Sans agrandir aussi la carrière des vers[57] ». Loin de se dérober à la poésie, les découvertes lui apportent de nouveaux objets. Elles ne périment donc un ancien imaginaire poétique que pour proposer à l'émotion des prodiges inédits, et c'est notamment pour prendre acte de ce retentissement, qui persiste à lier les deux domaines, que Flammarion accorde une telle place à la poésie dans son traité de 1865. Certes, l'exposé astronomique détruit « la poésie du spectacle [des] apparences[58] », mais

> La poésie, dont le souffle harmonieux berçait tout à l'heure notre âme suspendue, ne s'évanouira pas pour cela : elle reprendra au contraire un nouvel aspect et une nouvelle vie, et surtout une force plus puissante. La fiction ne saurait être supérieure à la réalité ; celle-ci va devenir pour nous une source d'inspiration, plus riche et plus féconde que la première[59].

32 Pourtant, en dissociant leurs thématiques scientifiques et des vers présentés comme le site de la poésie, les prosimètres du début du siècle ont bel et bien fragilisé ce type de raisonnement — tout autant qu'ils ont enregistré une mutation de l'esthétique et de la sensibilité. Les *Merveilles célestes* n'ont pas été un échec commercial. Dès 1875, Flammarion peut se vanter d'avoir vendu 25 000 exemplaires de son traité, qu'il ne cessera de rééditer. Critique effective ou, plus probablement, prière d'insérer, en 1858 *Le Foyer* évoque un cours d'astronomie préparatoire qui inspire « le désir de rechercher dans des ouvrages plus complets et plus abstraits cette grande science encore si ignorée », et estime que Flammarion « a placé très-heureusement dans ses chapitres, des citations, des vers de nos grands poëtes [qui] aident puissamment à rendre agréable cette lecture déjà si attrayante[60] ». Mais la reprise de l'argumentaire ancien

ne doit pas faire illusion. Dans la préface de la seconde édition, Flammarion fait état d'une réception plus mitigée :

> En relisant au milieu des silences du soir la première édition des *Merveilles célestes* nous avons observé que les trop nombreuses citations de vers nuisaient, malgré leur éloquence, à l'impression générale Nous nous sommes trouvé d'accord en cela avec quelques journaux qui, dans leurs critiques, avaient bien voulu nous faire la même remarque. Cette nouvelle édition est affranchie de cette surabondance de poésie rimée [61].

33 Or ces coupures portent significativement sur les plus longues citations que Flammarion avait tiré des poèmes scientifiques en vers. Ici un passage de Chênedollé se voit amputé de 36 vers ; là un extrait entier de Delille est éliminé, alors même que sa mention permettait à Flammarion d'affirmer : « N'étais-je pas fondé à avancer plus haut que la réalité est supérieure à la fiction, même au point de vue du sentiment poétique [62] ? » Les poèmes du début du siècle ont ainsi cessé d'apparaître comme l'application de cette thèse même.

34 Davantage, malgré les efforts déployés pour éviter les solutions de continuité entre vers et prose, Flammarion semble considérer les citations poétiques comme des hors-texte. Il poursuit en effet :

> Nous avons remplacé les citations effacées par un nouveau choix de dessins spéciaux reproduisant le plus fidèlement qu'il est possible les vraies magnificences du ciel étoilé. La poésie du spectacle direct est en effet préférable à toute interprétation littéraire [63].

35 Le vers perd donc jusqu'à sa capacité à faire tableau, sur le modèle de l'*ut pictura poesis*, et une telle formule montre que pour Flammarion, le recours au poème relevait encore d'un travail de juxtaposition, plus que d'un processus de réelle fusion entre science et vers ou prose poétique. *In fine*, loin de réaliser cette interpénétration, sa posture anthologique comme son désir de poétiser sa prose aboutissent derechef à faire ressortir un conflit stylistique entre écriture scientifique et poésie. La poésie reste le faire-valoir d'un cours élémentaire, elle n'en est pas le véhicule, encore moins le produit.

36 Pire, si Fabre ou Macé, comme on l'a dit, convoquent à leur tour dans leurs traités des vers de La Fontaine, c'est pour mettre en garde leurs

lecteurs contre les erreurs véhiculées par « La cigale et la fourmi » ou « Les membres et l'estomac ». Car une autre caractéristique du XIXe siècle aura été sa prise de conscience de l'instabilité des savoirs. En 1818, l'une des plus féroces attaques formulées contre Aimé-Martin donne la parole à son élève, qui critique l'une des éditions révisées du prosimètre en le sermonnant :

> L'oxygène, dites-vous, combiné avec l'arsenic, le cuivre et le mercure, forme nos poisons les plus ardens. [...] Cette assertion était soutenable il y a quatre ou cinq ans ; mais en 1818, vous eussiez dû consulter nos ouvrages modernes : alors vous eussiez vu que le poison mercuriel très-actif que vous sous-entendez ici ne contient point un atome d'oxygène [64].

37 Une telle formule montre qu'avec la révolution scientifique, la rapidité du renouvellement des connaissances était entrée en conflit avec le désir de les exposer au sein d'une œuvre pérenne, mais le débat cessait alors de porter sur des questions de genres : à l'arrière-plan des interrogations et des expérimentations portant sur les valeurs relatives de la prose, du vers ou du prosimètre, c'est le concept de *littérature* didactique qui se trouvait graduellement miné…

3. L'image sociale des auteurs

38 Les questions touchant à la poétique du prosimètre, à sa définition générique ainsi qu'aux critères de scientificité et de poéticité permettent de mieux saisir les spécificités de ce type de textes dans le paysage littéraire [65]. Reste à comprendre qui les écrit et pourquoi. Autrement dit, je suppose que les spécificités poétiques et génériques recouvrent des spécificités sociologiques — non pas qu'il existe un type social précis de l'auteur de prosimètre, ni qu'on puisse en déduire une physiologie de l'auteur de prosimètre. Je propose plutôt qu'une forme particulière et une poétique correspondent à une configuration sociale qui suscite une telle écriture et permet, dans une certaine mesure, sa réception. On doit donc, dans cette optique, chercher quelles sont les déterminations du prosimètre comme pratique littéraire, ce qui le fait exister comme pratique acceptable, voire reconnue dans la gamme des professions et le champ des pratiques éditoriales. Ainsi, je tâcherai de brosser à grands traits

d'une part la position d'auteur qu'occupent quelques auteurs de prosimètre, d'autre part l'image d'auteur (ou *éthos*) qu'ils entretiennent aux yeux de la société.

3.1. Une ambition pédagogique

39 On a vu que le prosimètre se distingue du manuel et du traité en cela qu'il vise un public différent, un public qui n'est pas censé lire les ouvrages destinés à ceux qui étudient, à proprement parler, les sciences. À la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, l'auteur de prosimètre n'est donc pas par essence un professeur de collège ou un universitaire. L'exemple d'Aimé-Martin est caractéristique à cet égard. Dans l'« Avis au lecteur » de l'édition de 1842, il rapporte ainsi le succès de son ouvrage :

> Le succès a dépassé mes espérances. Les femmes ont donné le mouvement ; soudain le préjugé s'est évanoui, et ces deux sciences, devenues presque populaires, sont entrées en même temps dans les boudoirs, dans les salons et dans les collèges [66].

40 Dans l'indication de cette simultanéité, il faut comprendre que le livre d'Aimé-Martin a eu pour terrain privilégié « salons » et « boudoirs », tandis qu'une même tendance culturelle touchait les « collèges », mais par le biais d'autres livres. Sans doute l'auteur s'exagère-t-il un peu son influence, laissant entendre que l'évolution des programmes d'enseignement doit quelque chose à ses *Lettres*. On se contentera de confirmer la simultanéité, sans y voir particulièrement de relation de cause à conséquence. En tous cas, on peut retenir qu'Aimé-Martin situe la lecture de son ouvrage dans ces lieux aristocratiques que sont le boudoir (pour la lecture personnelle) et le salon (pour la lecture publique et la conversation).

41 Au siècle des Lumières, le goût de l'aristocratie éclairée pour les matières scientifiques n'est pas nouveau, non plus que la présence de savants dans les salons. La lecture de Delille, de ses *Jardins*, des *Trois règnes* ou encore de *L'Imagination* dans ces salons illustre une manière de rendre la science « sociable », voire galante [67]. Mais à la différence de ce modèle, Aimé-Martin, en minimisant le système des notes en prose en fin de chant, en liant prose et vers dans la page même, supposait que la lecture, intime ou publique, pouvait alterner

deux types d'énonciation, donc de communication. Le ton galant alterne rapidement avec le ton pédagogue, le brillant des images avec la précision de l'information.

42 On comprend ainsi cette autre différence par rapport aux poèmes de Delille : Aimé- Martin prétend mettre à jour ses ouvrages, et essaye de le faire, en fonction du progrès des sciences. Il est donc patent que la fonction sociale qu'il s'invente n'est pas seulement celle d'éveiller le goût des sciences mais clairement celle d'enseigner ces sciences elles-mêmes. Malgré les apparences, il ne se limite plus à une propédeutique mais esquisse une véritable pédagogie. La préface de l'édition de 1811 confirme cette vocation : comme on lui a reproché d'être trop superficiel dans l'édition de 1810, il approfondit l'exposé scientifique dans la suivante [68]. Il n'adopte pas la position de retrait qui était celle de Delille, refusant d'entrer dans trop de technicité, mais assume un réel enseignement scientifique. C'est d'ailleurs ainsi qu'il sera reçu le plus souvent.

3.2. Le vers comme compensation spirituelle

43 Encore faut-il être prudent dans l'usage du terme pédagogie qui a pour nous des connotations républicaines. Car la pédagogie du prosimètre assume les déterminations idéologiques et sociales qui s'imposent, autour de 1800, à la figure aristocratique du précepteur. De même que pour *Le Spectacle de la Nature* de l'abbé Pluche, ou encore les *Études* et les *Harmonies de la nature* de Bernardin de Saint-Pierre, le maître mot de cette sorte d'enseignement scientifique était l'émerveillement [69]. Principe à la fois épistémologique, religieux et littéraire, le providentialisme motivait profondément l'imaginaire scientifique et la nature revêtait l'aspect et le sens d'une merveille, avec ses implications religieuses. Autant dire que la vocation pédagogique des livres d'Aimé- Martin comme de ceux de ses illustres devanciers était principalement de rendre grâce à la providence divine [70]. Le savoir étant avant tout une reconnaissance des bienfaits de Dieu, cette dimension spirituelle constituait une puissante justification de l'alliance des vers à la prose. En effet, la poésie autour de 1800 comporte encore une dominante, qui va s'affaiblir dans les décennies suivantes : sa fonction épidictique, présente

notamment dans les genres de l'ode et de l'hymne. Ces genres poétiques et la tonalité qui leur revient sont particulièrement propices à l'émerveillement devant l'harmonie de la nature et à la louange de celui qui l'a créée [71]. Ainsi, dans la plupart des prosimètres didactiques où la grivoiserie ne prend pas le pas, les vers ne signalent pas seulement un effort esthétique de divertissement mais, du fait de la vocation spiritualiste de la poésie, manifestent que l'étude de la nature est indissociablement un hommage au Créateur.

44 C'était déjà une problématique du siècle des Lumières que le soupçon de matérialisme appliqué à toute science. Cela le deviendra plus encore au XIXe siècle. Et, comme on vient de le suggérer, la poésie pouvait faire office de caution spirituelle de bon aloi. Cette valeur associée à la poésie n'est pas explicitement revendiquée par les auteurs ni soulignée par les critiques. Je crois pourtant, au vu de l'histoire de la poésie et de la question du matérialisme scientifique, que la forme versifiée ne pouvait pas ne pas être reçue, dans les prosimètres, comme une contrepartie spirituelle au désenchantement prosaïque produit par la démarche scientifique. Le registre du merveilleux, la topique de l'harmonie et l'idée de providence me semblent donc une justification idéologique de la présence de vers dans un discours sur les sciences. Dès lors, les déterminations idéologiques du genre du prosimètre scientifique, ou de vulgarisation, supposent que son auteur soit lié à un univers de croyances religieuses qui seront de plus en plus mises à mal au cours du XIXe siècle. Et les considérations religieuses, voire simplement providentialistes, finiront par être exclues de la plupart des ouvrages scientifiques au cours du siècle, et parfois même exclues des manuels scolaires sous la Troisième République.

3.3. L'éthos du précepteur

45 Cette détermination idéologique est importante dans la formation de l'éthos du précepteur. Car c'est bien cette figure qui semble à la fois la position et l'image assumées ou revendiquées par les auteurs de prosimètres scientifiques au début du XIXe siècle. Voyons par exemple la manière dont Aimé-Martin se présente dans l'« Introduction » des *Lettres à Sophie*, en faisant abstraction du plus ou moins de fiction qu'il ajoute à la réalité : « Il y a quelques années, que me trou-

vant chez Sophie H***, nous eûmes ensemble plusieurs entretiens sur la physique et l'histoire naturelle[72]. » Ces premières lignes montrent que l'origine du livre tient à une jeune fille du monde, ce que signale l'anonymat appliqué à son nom, à un auditoire consistant en une seule personne, et à un climat d'oisiveté agréable qui n'a rien d'un établissement scolaire. On peut voir dans cette configuration aristocratique les conditions dans lesquelles exerce un précepteur, qui sont complétées dans les pages suivantes par le récit de la genèse proprement dite du livre :

> Séduite par les expériences de cet homme surprenant [Lavoisier], elle résolut d'étudier la physique et de me prendre pour son guide. J'eus beau lui représenter qu'une partie des connaissances me manquaient ; que, pour lui faciliter l'étude des sciences, je serais obligé moi-même à des études considérables, Sophie ne voulut rien entendre ; et, tout à coup, comme le pauvre Sganarelle, je fus reconnu savant malgré moi[73].

46 Il faut noter ici plusieurs points qui déterminent la configuration sociale et idéologique présidant à l'instauration d'un précepteur-auteur. C'est la curiosité naturelle d'une personne bien née qui suscite l'enseignement, et non une obligation légale égalitaire. L'idée de « guide » suppose aussi que la jeune fille conserve l'initiative et que la relation à son précepteur ne soit pas tant une soumission à une autorité instituée (l'École) qu'une demande légitimée par une position sociale supérieure (aristocratie). Ainsi, le précepteur répond à une commande et constitue son propre savoir « sur mesure », à destination de son commanditaire.

47 Ce qui distingue encore cette image de précepteur, c'est la part de galanterie qui s'introduit dans la situation d'écriture. Aimé-Martin signale d'ailleurs qu'une bonne part de cette galanterie s'est trouvée censurée par ses soins dès la seconde édition, au motif que cette partie du discours était trop étrangère au sujet, mais sans doute aussi parce que ce type de discours galant était déjà par trop démodé et sentait son XVIIIe siècle rococo[74]. Cette galanterie, en même temps qu'elle constituait un marqueur de littérarité de l'ouvrage, en le rattachant à la tradition de la poésie galante, est le symptôme d'une relation d'enseignement typique du préceptorat et qui disparaîtra des paradigmes ultérieurs.

48 La sexualisation de la situation d'énonciation, voulant qu'un homme mûr instruise une jeune femme, disparaît progressivement, non seulement parce que la dimension galante semble incompatible avec le projet éditorial et pédagogique, mais surtout parce que la différenciation sexuelle des lectorats, si elle ne disparaît pas, trouve du moins une autre expression au fil du XIXe siècle. En effet, les ouvrages de vulgarisation et les poèmes ou prosimètres scientifiques porteront de moins en moins souvent des mentions telles que « à l'usage des jeunes filles » mais plutôt, le cas échéant d'un destinataire précis, comme « à l'attention des jeunes gens des deux sexes. » Du moins les exemples qui perpétuent strictement le modèle galant doivent-ils être considérés comme étant le fait des auteurs les plus nostalgiques, les moins sensibles aux déterminations éditoriales contemporaines.

3.4. L'éthos du vulgarisateur

49 Plusieurs raisons justifiaient de distinguer un lectorat féminin des lecteurs masculins. Outre de bien évidentes raisons morales et religieuses, ou encore esthétiques, on peut encore retenir une raison d'ordre sociologique : les garçons pouvaient attendre qu'on leur enseignât en classe des sciences appliquées ou du moins utiles à une quelconque industrie, tandis que les femmes, et tout particulièrement les femmes de condition, épargnées par les soucis des métiers, pouvaient mieux se satisfaire d'une science désintéressée. Or, la génération suivant celle d'Aimé-Martin voit le développement de la vulgarisation scientifique et l'émergence de la figure du vulgarisateur, bien différente de celle du précepteur. Les deux motivations idéologiques essentielles de la vulgarisation à partir de la Monarchie de Juillet et jusqu'au début de la Troisième République sont d'une part l'émancipation intellectuelle de toutes les classes de la société, d'autre part la promotion des « connaissances utiles », qui favorisent la créativité, l'efficacité et la productivité dans les activités professionnelles [75].

50 Le nouvel horizon idéologique qui s'offre à la vulgarisation n'étant plus pétri de religiosité et d'aristocratisme mais bien plutôt d'idéal démocratique et saint-simonien, voire capitaliste, on comprend que la figure du précepteur périclite — et aussi le prosimètre. Il faut néanmoins essayer d'expliquer la survivance des *Lettres à Sophie* jusqu'en

1833 (11e édition chez Ledentu avec encore un ajout sur le calorique rayonnant) et des *Lettres sur l'astronomie* d'Albert Montémont, de 1823 jusqu'en 1859.

51 Montémont représente une génération de transition entre le précepteur qu'était Aimé- Martin et les vulgarisateurs qui prospèreront dans la seconde moitié du siècle. Les critiques des *Lettres sur l'astronomie* aident à comprendre ce qui change alors dans la configuration sociale du prosimètre scientifique. En 1826, le compte rendu de l'ouvrage par le baron Trouvé fait remarquer que Montémont ne s'adresse plus à une marquise comme le faisait Fontenelle, ou à une Sophie comme Aimé-Martin, mais à « un ami digne de l'entendre[76] ». Autrement dit, le statut de l'auteur se rapproche de celui de son auditeur, le fossé de connaissance et de condition s'atténue et le marquage social s'estompe. Par ailleurs, le principe générique de la « lettre » n'implique plus la condescendance intellectuelle du précepteur mais plutôt la fraternité des honnêtes hommes s'instruisant mutuellement. S'il ne s'agit pas encore d'un marquage républicain, du moins cette relative neutralité sociale prépare-t-elle le terrain au mouvement populaire de vulgarisation.

52 Lors de la réédition de 1838, Viennot recommande le livre « aux lecteurs des deux sexes » et même aux « adeptes[77] ». C'est d'une part un changement stylistique : abandonnant la galanterie et les affèteries rococo d'Aimé-Martin, Montémont affecte ce qui peut être perçu et qualifié, à l'époque, de style viril. Ce changement semble répondre à une exigence esthétique aussi bien que scientifique mais correspond aussi à l'idée que la vulgarisation doit pouvoir satisfaire les esprits les plus exigeants, d'où la mention des « adeptes ». De fait, plusieurs critiques signalent que même les spécialistes peuvent trouver de l'intérêt à cette lecture et y reconnaître d'authentiques qualités scientifiques sans être importunés par des spécificités d'ordre poétique.

53 Contrairement à Aimé-Martin qui, au fil des rééditions ajoutait plus de vers qu'il n'en retranchait, Montémont réduit le nombre de vers dans son ouvrage en se recentrant sur des odes récapitulatives qui concluent chaque lettre. Le vers y a encore une fonction de célébration mais vaut surtout pour ses vertus mnémotechniques. Plus généralement, le partage entre vers et prose se fait plus net que chez

Aimé-Martin et n'intervient plus au milieu d'une phrase ou d'un raisonnement.

3.5. Le marché libéral du prosimètre scientifique

54 Ainsi, l'ouvrage de Montémont ne confère plus à son énonciateur le charme d'un précepteur pouvant séduire l'esprit d'une jeune fille, mais l'autorité d'un professeur pouvant s'adresser aux classes des collèges, ainsi que le confirme le jugement de Tissot en 1825 :

> Il serait également à souhaiter qu[e ces *Lettres*] fussent introduites dans toutes les maisons d'éducation pour graver de bonne heure dans l'esprit des jeunes disciples des lettres quelques notions qu'ils acquerraient presque sans peine, et qui les empêcheraient d'être étrangers à des connaissances aussi curieuses qu'utiles, et même nécessaires pour tout le monde [78].

55 Dans ce désir de généralisation du public se manifeste un projet de société plus qu'une appréciation esthétique. En effet, au fil du siècle, les critiques semblent mettre en avant un principe de jugement des livres que l'on pourrait dire libéral et qui contribue à renforcer l'idée que la posture de l'auteur répond à une attente sociale. Tissot écrivait déjà en 1825 que « cet ouvrage, qui a déjà eu plusieurs éditions, prouve que l'auteur a répondu à l'attente publique [79]. » Et Babinet explicite ce jugement à l'occasion de la dernière édition, en 1859 :

> Il y a dans le monde moral comme dans le monde industriel, pour un produit quelconque, le fabricant, le commerçant et le consommateur. M. Albert Montémont a fait très bien la part de ces trois sortes de personnes qui concourent également au succès d'un produit qui en soi-même a de la valeur [80].

56 Les termes de « produit » et de « consommateur », qui peuvent sembler étonnamment modernes pour parler d'un livre, signalent deux choses. D'une part, le prosimètre, objet toujours étrange et hybride, n'appelle pas tant un jugement rhétorique, se référant aux modèles traditionnels du genre, qu'un jugement fondé sur l'accueil du public, autrement dit sur l'intérêt manifesté par la société. D'autre

part, l'auteur de prosimètre n'y trouve plus une image d'auteur mais de producteur ou de « fabricant ». L'approche est sans doute dévalorisante à l'aune des valeurs littéraires, ou même scientifiques, c'est-à-dire dans l'ordre des jugements proprement culturels. Mais elle fait de ce fabricant l'inventeur d'un objet qui répond à un besoin social. Ceci s'insère assez bien dans la diversité des pratiques d'écriture de Montémont. Il était principalement géographe et publiait des livres savants, mais souvent accessibles au public, sur la géographie. Sa production de vers était surtout liée à une activité de chansonnier : membre fondateur du Caveau, la poésie était pour lui une sorte de loisir à la fois prestigieux et léger qui l'avait amené à rimer sur nombre de sujets de circonstance [81]. Il avait donc conjoint un esprit scientifique à un talent de versificateur pour exploiter et réinventer une forme de vulgarisation mixte. Mais cette invention était trop instable et le vers n'y survivait qu'à grand peine, au titre d'anachronisme, chez ce bonapartiste éternellement nostalgique de l'Empire. La grande masse de la vulgarisation du milieu du siècle devait marginaliser de plus en plus le vers à mesure que la vulgarisation devenait un métier bien défini et bien distinct de celui de versificateur.

3.6. Survivances du prosimètre à l'ère des vulgarisateurs et de la République

57 Après les deux formidables succès du début du siècle que représentent les *Lettres à Sophie* et les *Lettres sur l'astronomie*, environnées d'une pléiade d'imitations moins remarquées, le prosimètre didactique, et tout particulièrement le prosimètre scientifique semble se faire plus rare. Outre toutes les raisons proprement littéraires, scientifiques et éditoriales que l'on peut invoquer pour cette raréfaction et même cette disparition, un argument sociologique s'impose de nouveau. Les raisons qui laissaient survivre des figures de précepteur telles qu'Aimé-Martin ou Montémont vont s'effacer peu à peu et, surtout, d'autres figures vont assurer au sein de la société les mêmes fonctions. C'est tout particulièrement l'état de vulgarisateur qui s'invente dans les années 1830 et se développera de manière spectaculaire à partir du milieu du siècle. Au contraire de l'auteur de prosimètres, le vulgarisateur n'est plus un amateur éclairé brillant par son esprit et garantissant une moralité traditionnelle. Il s'agit souvent

d'un spécialiste qui n'a pas réussi dans sa spécialité et prend alors place dans la presse et l'édition, ou demeure à l'intersection du champ des institutions scientifiques et du champ de la presse [82].

58 Mais sa production écrite ne peut guère se permettre ce qui apparaît désormais comme la fantaisie des vers. Tandis que l'honnête homme du début du siècle prouvait non seulement sa culture mais probablement aussi sa spiritualité en citant ou en écrivant des vers, l'« écrivain scientifique » du second XIXe siècle doit les rejeter comme une marque d'archaïsme. En effet, le succès d'Aimé-Martin et de Montémont a probablement attaché durablement une connotation religieuse, voire politique (royaliste pour l'un, bonapartiste pour l'autre), à la pratique du prosimètre didactique.

59 Il est révélateur que Camille Flammarion soit l'auteur qui, dans la seconde moitié du siècle, pratique le plus fréquemment le mélange de vers et de prose sur un sujet scientifique. Car il n'apporte pas un contre-exemple de l'idée selon laquelle le modèle du vulgarisateur succède à celui de l'auteur de prosimètre. Flammarion représente plutôt une résurgence anachronique du paradigme spiritualiste. Flammarion est porté par le succès grandissant de la vulgarisation scientifique. Néanmoins, un livre tel que *Les Merveilles célestes*, qui connaît, on l'a vu, treize éditions de 1865 à 1913, s'apparente plus aux *Lettres sur l'astronomie* de Montémont qu'à l'*Astronomie populaire* d'Arago [83]. L'insertion fréquente de vers dans la prose, ainsi que la poétisation de certaines pages de prose répondent en effet très précisément à une exigence spirituelle et à une réactivation du modèle de l'émerveillement. Certes la foi de Flammarion n'est pas orthodoxe. Ses croyances au spiritisme, au voyage astral, aux vies extra-terrestres, etc., le démarquent des vulgarisateurs religieux patentés. Par ailleurs, son épistémologie ne se fonde pas sur le providentialisme. Mais il récupère le modèle de la contemplation poétique du début du siècle, comme le montrent ses citations poétiques.

60 En outre, la position sociale de Flammarion confirme qu'il n'appartient pas au modèle du vulgarisateur habituel : il ne construit pas sa carrière et son œuvre dans l'orbite des institutions et des éditeurs mais en concurrence avec eux. Après une brève première phase où il tente d'utiliser l'institution scientifique et les éditeurs habituels, il développe sa propre institution (l'observatoire de Juvisy) et sa propre

maison d'édition (les éditions Flammarion fondées par son frère). Ainsi, le mélange qu'il pratique entre vers et prose constitue le symptôme ou l'aspect formel et littéraire de sa position sociale excentrique, comme de sa pensée, aussi illuminée que scientifique.

61 À la fin du siècle ou après 1900, lorsque les vers sont introduits dans des ouvrages de prose, c'est selon une configuration sociale et pédagogique bien différente. C'est dans le manuel scolaire républicain qu'apparaissent parfois des citations poétiques associées à des exposés scientifiques. Deux exemples me semblent représentatifs : les *Zigzags à travers les choses usuelles*, livre de lecture courante, publiés en 1882 par Georges Renard chez Fauve et Nathan et *Les Grands Écrivains scientifiques* de Gaston Laurent, plusieurs fois réédités par Armand Colin de 1907 à 1919 [84]. Tous deux parfaitement laïcs et peu portés au spiritualisme, ces auteurs présentent un éthos de pédagogue de la Troisième République, pour qui la science, divulguée égalitairement à toutes les classes, voire aux deux sexes, n'amène pas à la contemplation de l'œuvre divine mais à une prise de conscience de la maîtrise humaine sur le monde. Dans leur cas, les poèmes sont introduits en fin de chapitre ou en note : leur situation est explicitement marginale et non centrale dans le texte. Chez Georges Renard, les vers sont présents comme prétexte à l'exercice de récitation, mais également pour développer certains aspects de la leçon qui précède, y ajoutant de la morale, du pathétique, du lyrisme ou simplement une imagerie poétique.

62 Pour Gaston Laurent, il s'agit de comparer la suggestivité de la prose des grands scientifiques avec celle des grands poètes. Dans un cas comme dans l'autre, l'auteur du manuel semble ainsi revêtir l'éthos d'un professeur humaniste et républicain, reconnaissant diverses qualités à la poésie mais refusant qu'elle risque de contaminer la prose rationnelle par des relents de spiritualisme déplacés. C'est à cette époque, plus précisément en 1902, qu'une réforme de l'enseignement longuement débattue crée un baccalauréat scientifique, manière d'entériner la nécessaire spécialisation et par conséquent le divorce entre enseignement des sciences et enseignement des lettres [85].

63 Les quelques figures que nous avons essayé de cerner au fil du XIXe siècle montrent que l'auteur de prosimètre scientifique occupe une

situation sociale rare et complexe. Il mêle différents discours, registres, styles et traditions non seulement au sein de sa bibliographie personnelle mais dans un même ouvrage, créant ainsi une identité d'auteur, un éthos, composite. Un tel auteur gère une position et une image sociale de transition entre le modèle aristocratique du précepteur et celui, plus démocratique, du vulgarisateur. Une fois que les lois républicaines ont ramené la vulgarisation scientifique dans le giron de l'institution scolaire laïque, ce sont des professeurs qui gèrent ce legs du passé en introduisant des vers dans leurs manuels. Ainsi, de la fin du XVIIIe siècle à la IIIe République, on passe d'une mode aristocratique à un idéal démocratique. Mais les valeurs que connotent l'usage des vers aussi bien que l'enseignement des sciences compliquent cette transition. Il s'agit en effet de définir un public (sexe, âge, classe sociale, croyances...), de prendre des positions idéologiques (spiritualisme/matérialisme, providentialisme/laïcisation), et de répondre à une demande sociale en se faisant une place entre la famille et les institutions publiques. Bien au delà d'une question formelle, le mélange de la prose et des vers reflète donc toutes ces problématiques.

---

1 Cet article est le résultat de travaux menés initialement dans le cadre du projet ANR « Euterpe : la poésie scientifique de 1792 à 1939 » (sous la direction d'Hugues Marchal) et poursuivis dans le projet ANR « HC19 : Histoires croisées des sciences et de la littérature au XIXe siècle » (sous la direction d'Anne-Gaëlle Weber).

2 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* [1901], Paris, Plon, 1920, t. II, p. 99.

3 Bernard de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes habités* [1686-1687], in *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie de langue française », t. II, 1991, p. 10.

4 G[eorges] Touchard-Lafosse, « Notice », in Charles-Albert Demoustier, *Lettres à Émilie, sur la mythologie*, Paris, Langlois, 1835, t. I, p. xvii.

5 F[rançois] Fayolle, préface à Charles-Albert Demoustier, *Lettres à Émilie, sur la mythologie*, Paris, Renouard, 1803, t. I, p. 2.

6 Voir Demoustier, *Briefe an Emilien über Mythologie* (Mannheim, 1799-1800), *Cartas a Emilia sobre la mythologia* (Paris, 1819), *Cartas á Amira sobre la mitologia* (Paris, 1837) ; Haderman, Karl, *Briefe an Leonoren über die Mythologie* (Leipzig, 1799).

7 On doit au même Albert Montémont un *Voyage aux Alpes et en Italie, ou Lettres en vers et en prose*, Paris, Lelong, 1821 — l'usage du prosimètre marquant aussi la littérature viatique.

8 L.-C.-M. de Moucheron, *Principes élémentaires de botanique et de physique, mélangés de fables récréatives et morales*, Paris, Imprimerie Huzard-Courcier, 1828, p. 4.

9 Voir Mme Bonnat, *Botanique à l'usage de la jeunesse* (6e éd.), Lille, Paris, J. Lefort, 1871, ou [Jacques Collin de Plancy], *Petit Dictionnaire classique d'histoire naturelle ou morceaux choisis sur nos connaissances acquises dans les trois règnes de la nature, par Bernardin de Saint-Pierre, Buffon, Chateaubriand, Delille, Élien, Lacépède, Linné, Pline, Racine fils, Roucher, St-Lambert, etc.* [1826], Genève, Au Cercle du Bibliophile/ Édito-service SA, s.d.

10 Voir Antoine Fabre d'Olivet, *Lettres à Sophie sur l'histoire*, Paris, Lavillette, 1801.

11 Voir Jean-Henri Fabre, *Les Auxiliaires : récits de l'oncle Paul sur les animaux utiles à l'agriculture*, Paris, Delagrave, 1873, p. 127-128, et Jean Macé, *Histoire d'une bouchée de pain* [1861], Paris, Hetzel, Bibliothèque d'éducation et de récréation, s. d. (16e éd.), p. 60-62.

12 Pour une modélisation statistique des parutions, voir Muriel Louâpre, « La poésie scientifique : autopsie d'un genre », in Muriel Louâpre, Marchal Hugues et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, Épistémocritique, 2014 (ouvrage électronique consultable à l'adresse http://www.epistemocritique.org/spip.php ?rubrique74), p. 21-42.

13 Voir par exemple Napoléon Landais, *Choix des* Fables *de La Fontaine expliqué aux enfants*, Paris, Picard, 1846.

14 Jacques Delille, *Les Trois Règnes de la nature*, Paris, Nicolle, 1808, t. II, p. 81-83.

15 *Ibid.*, p. 121-122.

16 Louis-Aimé Martin, *Lettres à Sophie sur la physique, la chimie et l'histoire naturelle* (6e éd.), Paris, Gosselin-Parmentier, 1822, t. II, p. 64-66. Nous disposons les vers en italique, pour mieux les distinguer de la prose.

17 Le texte de cette partie de l'article est de Hugues Marchal.

18 Sur l'histoire et les débats suscités par le genre au XIXe siècle, voir Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013.

19 Jean Jacques et Daniel Raichvarg, *Savants et ignorants. Une histoire de la vulgarisation des sciences* [1991], Paris, Seuil, « Points-Sciences », 2003, p. 44.

20 Jean-Sylvain Bailly, *Histoire de l'astronomie moderne depuis la fondation de l'école d'Alexandrie jusqu'à l'époque de* M.D.CC.XXX, Paris, De Bure, 1779, t. I., p. VI.

21 Jacques-Antoine-Nicolas de Caritat de Condorcet, *Éloge de M. le Comte de Buffon*, Paris, Buisson, 1790, p. 18.

22 On constate, par exemple, que *La Mécanique céleste*, de Laplace, dont la publication débute en 1799, « n'est comprise que par un petit nombre de géomètres », alors que « le livre de Newton » restait intelligible au public cultivé (voir Jean-Louis Boucharlat, *Les Progrès de l'astronomie, poème*, Paris, Bachelier, 1848, p. 19).

23 *Memorie per servire alla storia letteraria e civile*, Venise, Dalla nuova stamperia, 1793, vol. 1, n° 20, p. 160 (notre traduction suit entre crochets).

24 Étienne Bonnot de Condillac, *Cours d'étude pour l'instruction du Prince de Parme* [1775], Genève, Duvillard et Nouffer, 1780, t. II, p. 262.

25 Martin, *Lettres à Sophie…*, 1822 (6e édition), *op. cit.*, t. I, p. xiv.

26 *Ibid.*, t. I, p. 2.

27 René-Richard Castel, *Les Plantes* [1798], Paris, Deterville, 1802, p. ix.

28 Martin, *Lettres à Sophie…*, 1822 (6e édition), *op. cit.*, t. I, p. ix.

29 Charles-Julien Lioult de Chênedollé, *Le Génie de l'homme*, Paris, Librairie stéréotype, 1807, p. IV.

30 Jean-Baptiste Rougier de La Bergerie, *Géorgiques françaises, poème suivi d'un Traité complet de poésie géorgique*, Paris, Rousselon, 1824, t. II, p. 296.

31 Albert Montémont, *Lettres sur l'astronomie*, Paris, Ledoyen, 1859, t. I, p. 50.

32 Demoustier, *op . cit.*, p. 23.

33 Martial-Étienne Mulsant, *Lettres à Julie sur l'entomologie*, Lyon, Babeuf, 1830, t. I, p. 7.

34 Louis Bernard de Montbrison, *Lettres à Madame de C** sur la botanique et sur quelques sujets de physique et d'histoire naturelle*, Paris, Levrault, 1802, t. I, p. 77-78 (orthographe modernisée).

35 Pascal Duris, *Linné et la France. 1780-1850*, Genève, Droz, 1993, p. 188.

36 Martin, *Lettres à Sophie…*, 1822 (6e édition), *op. cit.*, t. I, p. 3.

37 Isidore Bourdon, *Lettres à Camille sur la physiologie de l'homme*, Bruxelles, Dumont, 1834, p. iii-iv.

38 Voir J.B. Durand, *Lettres à Thémire sur la grammaire française*, Paris, Dureil, 1829, p. vii.

39 Delphine Philippe-Lemaître, *Lettres à Julie sur la botanique et la physiologie végétale*, Rouen, Imprimerie de Mégard, 1839, p. 6.

40 *Ibid.*, p. 8.

41 Martin, *Lettres à Eucharite sur l'arithmétique, ou l'esprit et la logique de la science des nombres, puisés dans l'histoire et la fable ; par Martin Jeune ; ouvrage dans lequel l'auteur s'est efforcé de répandre des charmes sur cette science aride…*, Paris, Tétot frères, 1830, p. 3.

42 Philippe-Lemaître, *op. cit.*, p. 45.

43 Voir Georges Cuvier, *Recueil des éloges historiques lus dans les séances publiques de l'Institut de France*, Paris, Firmin-Didot, 1861, t. III, p. 170-171.

44 Compte-rendu dans le *Journal de l'Empire*, 11 août 1810, p. 1-2.

45 Compte-rendu paru dans le *Mercure de France* [1811], repris dans Jean-Baptiste Biot, *Mélanges scientifiques et littéraires*, Paris, Michel Lévy, 1858, t. II, p. 246.

46 Alfred de Vigny, « La Maison du berger », *Les Destinées* [1864], in *Œuvres poétiques*, édition de Jacques- Philippe Saint-Gérand, Paris, Flammarion, « GF », 1978, p. 200.

47 Jacques Delille, *Les Trois règnes de la nature*, Paris, Nicolle, 1808, t. II, p. 109.

48 Martin, *Lettres à Sophie…*, 1822 (6e édition), *op. cit.*, t. I, p. viii.

49 *Ibid.*, p. vi.

50 Moucheron, *op. cit.*, *p.* 1-2.

51 Rapporté par Marie-Jean Hérault de Seychelles, *Visite à Buffon* [1785], in Buffon, *Discours sur le style*, Climats, 1992, p. 68.

52 *L'Esprit des journaux français et étrangers*, année 23, t. VI, juin 1794, p. 123.

53 Giacomo Leopardi, *Zibaldone* [1826], traduction de Bertrand Schefer, Allia, 2003, p. 605.

54 Edgar Allan Poe, « Du principe poétique » [1850], traduction de Félix Rabbe [1887], in *Œuvres choisies*, Livre Club Diderot, 1972, p. 1218.

55 Edgar Allan Poe, « The Poetic Principle » [1850], in *The Complete Tales and Poems*, Londres, Penguin, 1965, p. 893.

56 Martin, *Lettres à Sophie…*, 1822 (6e édition), *op. cit.*,, t. I, p. x.

57 André Chénier, *L'Invention*, in *Poésies*, édition de Becq de Fouquières [1872], Paris, Gallimard, « Poésie », 1994, p. 341.

58 Camille Flammarion, *Les Merveilles célestes. Lectures du soir*, Paris, Hachette, Bibliothèque des Merveilles, 1865 (1ère édition), p. 17.

59 *Ibid.*, p. 9.

60 *Le Foyer : industrie, littérature, théâtre*, 14 décembre 1865.

61 Camille Flammarion, *Les Merveilles célestes*, Paris, Hachette, Bibliothèque des Merveilles, 1867 (2e édition), p. i.

62 Flammarion, *Les Merveilles célestes*, *op. cit.*, 1865 (1ère édition), p. 17.

63 Flammarion, *Les Merveilles célestes*, *op. cit.*, 1867 (2e édition), p. i.

64 D.-Ph. Mutel et V. de St…, *Lettre de Sophie à Aimé Martin, pour servir à la correction de la sixième édition des* Lettres à Sophie, sur la Physique, la Chimie, etc., Paris, Locard *et al.*, 1818, p. 24.

65 Le texte de cette partie de l'article est de Nicolas Wanlin.

66 Martin, *Lettres à Sophie...*, Paris, Charpentier, 1842 (12e édition), t. I, p. iii.

67 Voir les principaux poèmes descriptifs et didactiques de Delille, notamment *Les Jardins* (1782), *L'Imagination* (1806), *Les Trois Règnes de la nature* (1808).

68 Voir le contexte entier de la citation déjà donnée : « Le reproche le plus grave qu'on ait fait aux *Lettres à Sophie*, c'est qu'elles donnaient des notions trop superficielles des sciences. On oubliait sans doute que ces *Lettres* étaient plutôt composées pour donner le goût de la physique et de l'histoire naturelle, que pour approfondir leurs secrets. Quoi qu'il en soit, j'ai cru devoir me rendre à cette observation ; et, sans trop surcharger mon livre, j'ai ajouté quelques détails scientifiques dont l'aridité m'avait d'abord effrayé, et

auxquels j'ai essayé de donner un peu de clarté et d'agrément » (Voir Martin, *Lettres à Sophie...*, Paris, Nicolle, 1811 (2e édition), introduction, p. vi).

69 Voir Antoine Pluche, *Le Spectacle de la nature* [1732-1742], Paris, Vve Estienne, (9 vol.) 1832-1850 ; Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, 3 vol., P.-F. Didot le jeune, 1784 ; *Harmonies de la nature*, 3 vol., Paris, Méquignon-Marvis, 1815.

70 Dans ses *Lettres à Sophie...* de 1842 (12e édition, *op. cit.*, t. I, introduction, p. iii), Aimé-Martin déclare en préface que son but était « d'éveiller le goût de la chimie et de la physique en les montrant l'une et l'autre par leur côté merveilleux. ». Le début de l'introduction est consacré au problème épistémologique que pose l'exposé des sciences modernes (Newton, Lavoisier) à un jeune esprit imbu de providentialisme (Bernardin de Saint-Pierre) : il semble que le merveilleux de la science moderne compense le désenchantement du monde qu'il risque de provoquer. Quoi que l'auteur suggère dans son introduction, l'ensemble de son ouvrage est guère moins providentialiste que ceux de Bernardin, ou seulement d'une manière moins naïve (voir Martin, *Lettres à Sophie...*, 1811 (2e édition), *op. cit.*, introduction, p. xi-xiii).

71 « Si j'ai tenté de m'élever quelquefois, c'est qu'il est bien difficile de ne pas se croire poëte en présence de la Nature » (Martin, *Lettres à Sophie...*, 1811 (2e édition), *op. cit.*, introduction, p. xvii).

72 Martin, *Lettres à Sophie...*, 1811 (2e édition), *op. cit.*, introduction, p. xi.

73 *Ibid.*, p. xiii-xiv.

74 Voir *ibid.*, p. ix-x.

75 Voir l'esprit du *Journal des connaissances utiles* (créé en 1831), inspiré de la *Society for Diffusion of Useful Knowledge* créée en Angleterre en 1825.

76 Claude Joseph Trouvé, *Annales de la littérature et des arts*, avril 1826, p. 172 : « Il ne les adresse pas, comme le neveu de Corneille, à une marquise aimable, ou, comme M. Martin, à une Sophie spirituelle ; jaloux de saisir toutes les surfaces de son sujet, il l'aborde franchement, et le développe à un ami digne de l'entendre. »

77 Jean-Louis Viennot, *Le Corsaire*, 2 mars 1838.

78 Pierre-François Tissot, *Mercure du* XIXe *siècle*, mai 1825, p. 273.

79 *Ibid.*

80 Jacques Babinet, « Études et lectures sur les sciences d'observation et leurs applications », in *Journal des débats*, 17 janvier 1860, cité par Montémont dans le vol. 5 de l'édition de 1858, p. 223-224 et repris dans *Études et lectures sur les sciences d'observation et leurs applications*, Paris, Mallet-Bachelier, 1858-1860, vol. 6, p. 225.

81 La Société du Caveau est, du XVIIIe au XXe siècle, un groupe d'hommes qui se réunissent pour banqueter et chanter des textes de leur composition, dans la tradition de la chanson populaire française et souvent humoristique.

82 Voir sur ce point Bernadette Bensaude-Vincent, et Anne Rasmussen (dir.), *La Science populaire dans la presse et l'édition, XIXe et XXe siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1997 et Bruno Béguet, *La Science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, Bibliothèque du CNAM, 1990.

83 Voir aussi, de Camille Flammarion, *La Pluralité des mondes habités, étude où l'on expose les conditions d'habitabilité des terres célestes, discutées au point de vue de l'astronomie et de la physiologie*, Paris, Mallet- Bachelier, 1862 ; *Les Habitants de l'autre monde, révélations d'outre-tombe, publiées par Camille Flammarion, communications dictées par coups frappés et par l'écriture médiumnique au salon Mont- Thabor, médium mademoiselle Huet*, Paris, Ledoyen, libraire éditeur, première série 1862, seconde série 1863 ; *Astronomie populaire, description générale du ciel*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1880-1882, couronnée par le prix Montyon de l'Académie française ; *Uranie*, C. Marpon et E. Flammarion, 1889 ; *Stella*, Paris, E. Flammarion, 1897, etc.

84 Voir aussi Auguste Henry, *Lectures morales, historiques et scientifiques en prose et en vers extraites des auteurs anciens et modernes*, Paris, Belin, 1881.

85 Voir les nouveaux programmes scolaires dans le *Bulletin administratif du ministère de l'Instruction publique*, tome LXXI, 1902, Paris, Imprimerie nationale, n° 1522, 7 juin 1902, p. 772-773.

Français

La première partie du XIXe siècle a vu fleurir des prosimètres spécialisés, qui prennent la forme de lettres galantes tout en relevant de la vulgarisation des savoirs scientifiques. Comment prose et vers négocient-ils ici, non seulement leurs relations mutuelles, mais leurs relations respectives au didactisme ? Et quelle place ces œuvres revendiquent-elles face à deux autres pratiques contemporaines associant vers et prose, les grands poèmes

scientifiques complétés par des notes et les proses de vulgarisation insérant des citations poétiques ? Enfin, quelle figure d'auteur se dégage de ces textes ainsi que de l'analyse sociologique des écrivains qui signent ces prosimètres ? S'agit-il d'une unité originale, capable, peut-être, de synthétiser les valeurs associées à la prose et aux vers, ou d'une constellation de fonctions instables, mêlant les postures du savant, du précepteur, du poète, ou encore du compilateur ?

English

Highly specialized prosimetra were published in France during the first half of the 19th Century: they took the guise of wooing letters, yet aimed at popularizing science. How do prose and verse relate to each other here, and how does each form relate to didacticism? How did the prosimetra try to compete with two major contemporary genres that also mixed verse and prose: scientific poems with notes in prose, and books of popular science that included poetic quotations? Finally, according to the way they are staged in the texts and to external, sociological data, what sort of people wrote these prosimetra? Are they special authors, capable of unifying the different values associated to verse and prose, or should we rather speak of a nexus of instable functions, oscillating between the positions of the scientist, the private tutor, the poet or the compiler?

Mots-clés

prosimètre, poésie scientifique, vulgarisation, sociologie, Aimé-Martin Louis

---

Hugues Marchal

Membre honoraire de l'Institut Universitaire de France, Hugues Marchal est professeur de littérature moderne française et générale à l'Université de Bâle. Ses travaux portent sur la création et la théorie poétiques de 1800 à nos jours, et notamment sur les relations entre sciences et poésie. Il a récemment dirigé l'anthologie *Muses et ptérodactyles : la poésie de science de Chénier à nos jours* (Seuil, 2013), et, avec Muriel Louâpre et Michel Pierssens, le volume électronique *La poésie scientifique, de la gloire au déclin* (Epistémocritique, 2014). Il participe actuellement aux programmes de recherche Biolographes (ANR/DFG) et Poetik und Aesthetik des Staunens (FNS).

Nicolas Wanlin

Maître de conférences en littérature française à l'Université d'Artois, Nicolas Wanlin a travaillé sur les relations entre poésie et arts plastiques au XIXe siècle (*Aloysius Bertrand. Le Sens du pittoresque*, Presses Universitaires de Rennes, 2010). Il a codirigé avec Anne-Gaëlle Weber et Évelyne Thoizet le volume *Panthéons scientifiques et littéraires*, Artois Presses Universitaires, 2012, a participé aux programmes de recherche ANR Euterpe sur la poésie scientifique, HC19 sur les

relations entre littérature et sciences au XIXe siècle et prend part actuellement au programme ANR/DFG Biolographes sur la littérature et les sciences du vivant.

La poésie comme suspens et syncope rythmique de la prose. Ugo Foscolo (1778-1827) et Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)

Lucie Lagardère

---

1. Les *Ultime lettere di Jacopo Ortis* d'Ugo Foscolo : le tragique du prosaïsme
   1.1. Le roman au risque du récit
   1.2. Un Christ tragique
   1.3. La cruauté de l'histoire et de la nature
   1.4. Un personnage non libre
2. Le roman poético-prosaïque : manifestes romantiques pour une forme mêlée
   2.1. La redéfinition de la Prose et du Roman par les *Frühromantik*
   2.2. La suspension poétique et rythmique de la prose — alternance et hybridité
3. Le roman de Foscolo : des formes « alternantes » et « hybrides »
   3.1. Le roman de Foscolo : des formes « alternantes »
   3.2. D'un vers à l'autre : modifier le sens de la prose, sortir du roman
4. Le roman de Foscolo : des proses « hybrides »

---

1 Dans le cadre d'une réflexion collective sur les formes mixtes et, plus particulièrement sur les rapports entre prose et poésie, il est possible de construire deux types de corpus : nous pouvons étudier soit la place et le fonctionnement de la prose dans la poésie, soit ceux de la poésie dans la prose. Au sein de ces corpus, il faudra ensuite déterminer s'il s'agit d'une poésie prosaïque (ou encore d'une poésie narrative) ou d'une prose poétique. Nous nous situerons pour notre part dans le deuxième type de corpus et examinerons, dans les *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (*Les Dernières lettres de Jacopo Ortis*) d'Ugo Foscolo (1778-1827), la façon dont la prose ne peut pas faire sans la poésie. Pour le dire autrement, nous montrerons que la poésie intervient dans la prose comme rythme particulier qui suspend la cadence syntaxique, syncope la structure narrative globale et donne le sens de l'ensemble du roman. Nous faisons l'hypothèse que la signification des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* prend place dans ces interstices, ces digressions, ces suspens poétiques de la prose. La prose

romanesque construit un premier sens, celui du roman d'amour, et donne à lire le suicide final comme le signe du désespoir amoureux. Or, dans les instants poétiques que nous allons étudier, qu'il s'agisse de prose poétique ou de véritables insertions de vers, une autre lecture du texte, plus politique et historique, se laisse appréhender. Nous montrerons également que ce rythme modèle une forme spécifique, faite véritablement de synthèse entre prose et poésie. La constitution d'un nouveau rapport formel entre prose et poésie nous semble enfin permettre de réformer et de refonder l'écriture du fait, de l'histoire et de la réalité prosaïque du monde. Foscolo construit une intrigue amoureuse, certes, mais il ne faut pas oublier que son texte a deux trames : amour et politique, ou amour et histoire contemporaine. Or, Foscolo n'écrit pas l'histoire en passant par le récit ; au contraire, c'est lorsqu'il entre en poésie que son texte donne un regard sur l'histoire. En effet, c'est notre seconde hypothèse, fortement liée à la première, les *Ultime lettere di Jacopo Ortis* sont un roman sans en être véritablement un : la prose quitte la perspective du roman et de la narration pour poétiser le réel afin précisément de pouvoir en rendre compte. Avant d'envisager cette solution chez Foscolo, nous ferons un détour par l'Allemagne et l'Angleterre pour comprendre comment le roman peut dépasser les catégories génériques. La question principale qui guide cette étude est donc : Ugo Foscolo et son avatar romanesque Jacopo Ortis parviennent-ils à opérer la relève poétique de l'histoire ? C'est-à-dire la poétisation de la prose et du prosaïque ?

1. Les *Ultime lettere di Jacopo Ortis* d'Ugo Foscolo : le tragique du prosaïsme

1.1. Le roman au risque du récit

2 Dans les années 1790-1815, au début de la période romantique, le traumatisme révolutionnaire suivi de l'installation de l'Empire napoléonien conduit à un constat unanime : l'histoire est fort troublée et il devient bien difficile de parvenir à l'écrire[1]. Ce premier diagnostic est suivi de près par un second : la prose n'est plus actuelle[2]. Elle ne

parvient plus à dire l'actualité, le présent, la réalité du fait qui en dépasse alors la diction. Et si l'histoire et la cohérence du sens ont été brisées [3], la narration romanesque, travaillant sur les fluctuations d'une seule ligne temporelle [4], n'est plus actuelle non plus. En effet, entre 1790 et 1815, on constate une éclipse du roman qui narre (éclipse momentanée, avant Stendhal, Walter Scott, Manzoni, Leopoldo García-Alas y Ureña, *alias* « Clarín », Theodor Fontane). Comme pour l'après Seconde guerre mondiale, les auteurs qui ont vécu la Révolution et ses conséquences, ont le sentiment de ne pas pouvoir rendre réellement compte de l'expérience historique et politique qu'ils sont en train de connaître.

3 Les *Ultime lettere di Jacopo Ortis* se présentent comme un roman épistolaire, sorte de *Werther* italien ; il a paru sous trois versions, à Bologne en 1798 (apocryphe), à Milan en 1802 et à Zurich en 1816 alors qu'Ugo Foscolo est déjà sur le chemin de l'exil. On y lit l'histoire de Jacopo Ortis, amoureux de la jeune Teresa promise à l'antipathique Odoardo, au fil des lettres qu'il écrit à son ami Lorenzo. Le jeune vénitien pleure autant son amour impossible avec sa bien-aimée que la perte de sa patrie et le marasme politique et social de Venise et de toute l'Italie après le traité de Campo-Formio établi par Napoléon en 1797 — senti comme une traîtrise par les révolutionnaires italiens dont fait partie Foscolo. En 1796, Napoléon chef des armées soutient la révolution vénitienne qui renverse la République Sérénissime et instaure une jeune république calquée sur les idéaux jacobins. Un an après, le 17 octobre 1797, le Premier Consul « vend » Venise aux Autrichiens, c'est la fin de toute république. Puis l'empire, les campagnes napoléoniennes en Italie, les batailles et les tractations autrichiennes et françaises pour se partager ce territoire. En effet déçu, isolé et désespéré dans tous les domaines, Ortis finit par se suicider en mars 1799. La fiction épistolaire se double d'une fiction éditoriale puisque l'ami fidèle Lorenzo se charge alors de publier les lettres qu'il a reçues de la main de Jacopo.

4 On voit que les dates de parution du roman sont presque calquées sur la chronique historique. Foscolo lui-même, vénitien, jacobin dans sa jeunesse, puis déçu, persécuté et finalement contraint à l'exil, de Venise d'abord puis de l'Italie en 1816, semble nous dire qu'au-delà des idéaux de 1789, la Révolution française et ce qu'elle amena (Terreur, Empire...) représente l'événement traumatisant, preuve que l'histoire

est intrinsèquement faite de violence et de destruction. Nous transposerons dans un premier temps l'analyse qu'Éric Dayre fait de Godwin[5] à l'œuvre de Foscolo. Sans développer outre mesure cette partie de l'analyse, nous poserons cependant quelques balises illustrant l'échec du personnage, englué dans l'action tragique de son roman : d'abord le désir de martyre, ensuite la cruauté de l'histoire et de la nature, enfin l'absence de liberté du personnage.

1.2. Un Christ tragique

5 Jacopo Ortis (Maria Antonietta Terzoli l'a d'ailleurs bien montré[6]) rejoue les derniers moments de la vie du Christ. Durant la journée du 14 mars 1799, préparant sa mort, il demande une Bible, juste avant d'envoyer à son ami une lettre-confession, où il avoue le meurtre involontaire d'un paysan :

> La mattina mandò per una Bibbia ad Odoardo il quale non l'aveva : mandò al parroco, e quando gli fu recata, si chiuse. A mezzodì suonato uscì a spedire la seguente lettera [la lettre-confession], e tornò a chiudersi[7].

> Le matin, il envoya chercher une Bible chez Odoardo, qui n'en avait pas : il envoya alors chez le curé, et quand elle lui fut remise, il s'enferma. À midi sonné, il sortit pour envoyer la lettre suivante, et retourna s'enfermer[8].

6 La Bible revient ensuite : le narrateur Lorenzo remarque qu'elle est annotée et traduite de la main de Jacopo par endroits et, lorsqu'on découvre le corps agonisant d'Ortis, la Bible se trouve sur le bureau, fermée avec une montre posée dessus :

> Per entro la Bibbia si trovarono, assai giorni dopo [après le suicide], le traduzioni zeppe di cassature e quasi non leggibili di alcuni versi del libro di Job, del secondo capo dell'Ecclesiaste, e di tutto il cantico di Ezechia[9].

> Dans la Bible on trouva, bien plus tard, les traductions pleines de ratures et presque illisibles, de quelques versets du livre de Job, du second chapitre de l'Ecclésiaste et de tout le cantique d'Ézéchias.

7 Les passages lus et annotés par Ortis (le livre de Job et le cantique d'Ézéchias) traitent principalement des malheurs et de la misère de la vie humaine et de sa vanité, ainsi que d'un appel à une mort résolutive et accompagnée par Dieu. Jacopo semble donc finalement donner un sens transcendant à ses souffrances : il cherche à se présenter sous le jour de la pitié et de la piété. Sa vie et sa mort ouvriraient sur un geste de martyr. Dans la lettre de Florence du 17 septembre, les accents de Pétrarque deviennent ceux du Christ : « Soffro i miei travagli e non mi lamento[10]. » [« Je souffre mes douleurs et je ne me plains pas. »]. Dans la lettre de Florence, 27 août, parlant d'Alfieri qui s'est retiré du monde sur ses vieux jours, Jacopo s'exclame : « E fosse anche una debolezza, le debolezze di sì fatti mortali vanno rispettate ; e chi n'è senza, scagli la prima pietra[11]. » (« Et cela fût- il une faiblesse, les faiblesses de tels hommes doivent être respectées ; que celui qui n'en a pas, jette la première pierre ! »). Ce sont les mots de Jésus aux Pharisiens (Jean, 8 :7). Un Christ donc[12].

8 Mais c'est un Christ laïc, sécularisé, pris dans la réalité gluante et concrète — qu'elle soit économique, politique ou sociale : un Christ qui aurait perdu l'Idéal, qui aurait perdu son Père (Ortis, comme Foscolo, n'a d'ailleurs qu'une mère dans le roman). Ortis meurt parce que son amour pour Teresa est impossible — l'idéal est souillé[13] — et il meurt car l'action politique est vouée à l'échec. Ainsi, le personnage prophétise, mais il ne prophétise que l'échec. En effet, s'il n'abandonne peut-être pas totalement l'espérance (sauf pour Teresa qu'il sait définitivement mariée à Odoardo), moralement et politiquement, il ne croit plus beaucoup à une quelconque relève de l'Italie.

> Allora io guardai nel passato — allora io mi voltava avidamente al futuro, ma io errava sempre nel vano e le mie braccia tornavano deluse senza pur mai stringere nulla ; e conobbi tutta tutta la disperazione del mio stato[14].

> Alors je regardai dans le passé — alors je me tournais avidement vers le futur, mais j'errais toujours dans le vide et mes bras revenaient trompés sans même jamais rien étreindre ; et je connus tout entier le désespoir de mon état.

9 Ainsi, le suicide final pourrait être perçu comme la mort d'un Christ qui ne mène à rien. Jacopo Ortis a aspiré à écrire son propre roman,

par lettres, il a voulu « se prendre pour le Christ de l'histoire[15] » : il a cherché à passer par la prose romanesque pour prophétiser le fait historique qui adviendra (la révolte future) ; il a cherché à incarner, dans son personnage de roman, le mouvement de l'histoire et sa signification. Ce faisant, il ne peut pas sortir de sa vision tragique de l'histoire. Là où le christianisme parvient tout à fait bien à faire oublier que la fin du Christ est une tragédie, Ortis la joue réellement, prosaïquement : il prend les choses comme elles sont, au pied de la lettre, et n'atteint pas le niveau symbolique de la mort du Christ. En restant dans une écriture prosaïque, il prend donc le risque de n'ouvrir sur rien d'autre. Ortis libère la violence de l'histoire, et il se l'applique : il intériorise la catastrophe historique. Le désir infini et violent (désir de Teresa, désir d'une patrie indépendante et unie) est inoculé en l'homme par la nature même. C'est la position de Jacopo. La violence historique est redoublée par la violence de ce désir naturel et impossible. La Nature devient une puissance néfaste, ennemie de l'homme, cherchant à le tromper et à le faire souffrir.

1.3. La cruauté de l'histoire et de la nature

10 Passées par les leçons de Hobbes et Machiavel, ce sont une morale et une anthropologie négatives que Foscolo met en place en les représentant par le biais de son personnage :

> Conviene dire che Natura abbia pur d'uopo di questo globo, e della specie di viventi litigiosi che lo stanno abitando. […] ha costituito ciascun uomo così amico di se medesimo, che volentieri aspirebbe all'esterminio dell'universo per vivere più sicuro della propria esistenza e rimanersi despota solitario di tutto il creato. Niuna generazione ha mai veduto per tutto il suo corso la dolce pace, la guerra fu sempre l'arbitra de' diritti e la forza ha dominato tutti i secoli. […] e i discendenti di Caino e d'Abele, quantunque imitino i loro primitivi parenti e si trudicino perpetuamente l'un l'altro, vivono e si propagano[16].

> Il faut dire que la Nature doit avoir besoin de ce globe et de l'espèce d'êtres vivants belliqueux qui l'habitent. […] elle a fait chaque homme si ami de lui- même, qu'il aspirerait volontiers à l'extermination de

> l'univers afin de vivre en étant plus sûr de sa propre existence et de rester despote solitaire de toute chose créée. Aucune génération n'a vu la douce paix durer jusqu'à la fin de son cours, la guerre fut toujours l'arbitre des droits, et la force a dominé tous les siècles. […] et les descendants de Cain et d'Abel, quand bien même imitent-ils leurs premiers parents et se trucident-ils perpétuellement, vivent et se propagent.

11 G. Parini, dans son entretien avec Jacopo, le 4 décembre à Milan, rappelle le caractère naturel du mal et l'horreur de la condition humaine : « I mortali sono naturalmente schiavi, naturalmente tiranni, naturalmente ciechi[17]. » (« Les mortels sont naturellement esclaves, naturellement tyrans, naturellement aveugles. »). La philosophie de la nature humaine est celle d'une guerre perpétuelle (voir également la lettre du 19 janvier[18]). La nature ne représente plus l'origine vierge de toute corruption. Au contraire, elle devient la mauvaise mère, celle qui fait souffrir à dessein ses enfants, pour mieux s'en jouer et en rire. « — la Natura ? ma se ne ha fatti quali pur siamo, non è forse matrigna[19] ? » (« — la Nature ? mais si elle nous a fait tels que nous sommes pourtant, ne serait-elle pas une marâtre ? »). Les hommes sont donc en droit de se révolter contre elle. Elle développe sa méchanceté envers l'homme de deux façons : d'une part, en le soumettant à des passions et des désirs qu'il ne pourra jamais satisfaire (elle dote le héros d'un cœur capable d'amour pour Teresa et pour une patrie libre et indépendante) ; d'autre part, en fondant le rapport naturel entre les hommes sur la force. Si pour Hobbes à l'état de nature « Man to Man is an errant Wolfe[20] », pour Foscolo, l'homme reste un loup pour l'homme également à l'état social : l'état de nature n'est ni dépassé ni dialectisé :

> La Natura siede qui solitaria e minacciosa, e caccia da questo suo regno tutti i viventi. […] La terra è una foresta di belve. La fame, i diluvj, e la peste sono ne' provvedimenti della Natura […]. O natura ! Hai tu forse bisogno di noi sciagurati, e ci consideri come i vermi e gl'insetti che vediamo brulicare e moltiplicarsi senza sapere a che vivano ? Ma se tu ci hai dotati del funesto istinto della vita sì che il mortale non cada sotto la soma delle tue infermità ed ubbidisca irrepugnabilmente a tutte le tue leggi, perché poi darci questo dono ancor più funesto della ragione ? Noi tocchiamo con mano tutte le nostre calamità ignorando sempre il modo di ristorarle[21].

> La nature trône ici, solitaire et menaçante, et chasse de son royaume tous les êtres vivants. […] La terre est une forêt de bêtes féroces. La famine, les déluges et les pestes font partie des précautions de la Nature […]. O nature ! Aurais-tu donc besoin de nous malheureux, et nous considères-tu comme les vers et les insectes que nous voyons grouiller et se multiplier sans savoir à quoi ils servent ? Mais si tu nous as dotés de ce funeste instinct de la vie de sorte que tout mortel ne veuille pas tomber sous la charge de tes souffrances et obéisse irrésistiblement à toutes tes lois, dans quel but alors nous avoir fait ce don encore plus funeste : la raison ? Nous touchons du doigt toutes nos calamités en ignorant toujours le moyen d'y remédier.

12 Foscolo rassemble ainsi trois catégories parfaitement synonymes à ses yeux dans le même rythme ternaire : « lo stato di natura, di guerra e di società sono una cosa sola ed identica[22] » (« l'état de nature, de guerre et de société sont une seule et identique chose »).

13 En intériorisant les désastres de l'histoire, Jacopo prend donc à son compte un deuxième niveau de violence. Chez Foscolo, toute la nature et pas seulement la nature humaine est marquée par Hobbes et Machiavel, par Pascal également mais un Pascal non apologétique : la misère de l'homme ne trouve pas de raison d'être ni de salut dans la foi. Au cœur de la nature et de l'homme ne se trouve ni le bien, ni l'amour. Le trajet romanesque d'Ortis en est la preuve et il ne cesse de le répéter. Alors, le personnage n'a plus qu'un seul droit : le droit à l'échec, et ce droit il l'accomplit jusqu'au bout. Le suicide se convertit en vengeance de la nature humaine retournée contre elle-même[23]. Mais ce faisant, il ne fait que confirmer la tragédie à fonds perdu d'une nature perpétuellement en guerre contre elle-même : la vengeance s'annule alors et ne fait que confirmer l'état de guerre initial. Le geste final de liberté d'Ortis au-delà de la mort ne libère de rien. C'est donc un Christ raté parce qu'il a cherché à se révéler au monde en passant par une histoire qui a voulu de se dire par le roman[24]. Il a voulu raconter une histoire, en prose, qui construit une action dont le déroulé — un commencement, un milieu et une fin — est tout entier tendu en fonction de la fin : la mort du Christ Jacopo. Les allusions prémonitoires à la mort abondent en effet dès les premières lettres[25] et le récit est fermé dès le départ, son

contenu est connu, épuisé dès l'ouverture des *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Les personnages sont prisonniers de leur roman.

1.4. Un personnage non libre

14 De plus, la réalisation d'un destin personnel et collectif dans l'histoire demeure impossible parce que le système de personnage du roman met en place des sujets qui restent fermés sur eux-mêmes et déploie ainsi une sorte d'impersonnalité inhumaine[26]. Au sein des *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, se multiplient les doubles du sujet, mais il s'agit toujours de doubles imparfaits, qui, au lieu de compléter le sujet, finissent de l'écarteler entre ses différents désirs hors d'atteinte : Olivo l'ami pauvre et malheureux, oublié par son ancienne fiancée mariée à un riche noble pédant[27], le vagabond rencontré à La Pietra, forcé d'émigrer pour des raisons politiques[28], mais aussi toutes les figures politiques et littéraires réelles (Giuseppe Parini, Vittorio Alfieri, Benvenuto Cellini[29]) et même Lauretta qui est autant un double de Teresa que de Jacopo symbolisant l'amour malheureux et résolu dans la mort[30]. De plus, dans le roman, ne se forment jamais de réelles relations d'intersubjectivité : tout part et tout finit dans la tragédie. La relation amoureuse ne forme pas l'espace d'un échange intersubjectif puisque Teresa n'existe pas vraiment et n'est que la projection idéelle des désirs d'Ortis. Elle n'est qu'une figure passive et une image idéale, jamais décrite, toujours poursuivie, qui n'a de valeur qu'en ce qu'elle est remodelée par et pour l'amour de Jacopo[31]. Métaphore poussée à son maximum et presque désincarnée, Teresa ne peut donc pas être le vecteur d'une relation réelle et vraie[32]. Foscolo le dit lui-même dans sa *Notice* accompagnant le roman :

> Nè Teresa è carattere che possa stare da sè ; e si vede che è ripiegato e modellato e attratto per così dire dall'Ortis, e fa trasparire le stesse qualità d'animo, e pensa e dama e quasi parla nel modo stesso : [...][33].

> Teresa n'est pas non plus un personnage qui peut exister en soi ; et on voit qu'elle est rabattue et modelée sur Ortis et pour ainsi dire attirée par lui, et elle dégage les mêmes qualités d'âme, et elle pense et aime et même parle presque de la même façon.

15 Dans le roman, elle a tous les attributs topiques de la beauté et de la pureté au détriment de traits physiques réels. Tout un faisceau de lettres la présente dans une blancheur angélique[34]. Ortis ne rencontre pas l'autre dans l'amour, il n'y trouve que son même. Enfin son ami Lorenzo est une figure ambiguë[35] : rattaché à la figure de la norme, de la loi, du Père, il est aussi celui qui reproche ses passions à Ortis et qui cherche à le faire rentrer dans un cadre, à le censurer pour le corriger[36]. Donc la relation amicale à deux qui pourrait former l'embryon d'une vie en société n'est même pas complètement assurée. Alors que Jacopo a une forte demande de sociabilité, de société étroite (telle que la définira Giacomo Leopardi[37]) pour former l'espace d'un vivre-ensemble, il est rejeté de la société et la rejette à son tour. Jacopo est seul ; même les oiseaux ne répondent pas. Ortis, retiré de la société, se fait envoyer des livres :

> [...] e mi furono tristi compagni di questa vernata. Certo che più amabile compagnia mi parvero gli uccelletti i quali cacciati per disperazione dal freddo a cercarsi alimento vicino alle abitazioni degli uomini loro nemici, si posavano a famiglie e a tribù sul mio balcone dov'io apparecchiava loro da desinare e da cena — ma forse ora che va cessando il loro bisogno non mi visiteranno mai più[38].

> [...] et ils me furent de tristes compagnons pour l'hiver. Bien plus aimable me paraissait la compagnie des petits oiseaux qui, chassés par le froid, venaient désespérés chercher à manger près des habitations des hommes, leurs ennemis, et se posaient en familles et en tribus sur mon balcon où je leur préparais à déjeuner et à dîner — mais peut-être que maintenant qu'ils n'en ont plus besoin, ils ne me rendront plus jamais visite.

16 Ici Jacopo cherche à se projeter dans les oiseaux, doubles naturels et compréhensifs : si la société est ennemie, du moins la nature reste. Mais cet espoir est immédiatement annulé : les oiseaux, eux, sont en familles. Ils ont un groupe et n'ont que faire de Jacopo. Le lien de compagnonnage était en fait une relation utilitaire (de « besoin ») : l'échange n'était qu'illusoire. Tous les personnages se réduisent donc en fait au seul Jacopo, unique réel personnage du roman dont l'être est diffracté en plusieurs entités sans que cet éclatement ne parvienne à former ou compléter une identité une et stable.

17 Les personnages de roman ne mènent donc à rien, l'intersubjectivité reste impossible : l'individu devient impersonnel, il ne parvient pas à représenter un collectif. Le personnage-héros est victime de l'incapacité du roman à faire de l'histoire (c'est-à-dire à créer du lien, de la société [39]) : il meurt mais seul, sans disciple, ni église. L'histoire qu'il voudrait prendre en charge à lui tout seul, le dépasse, c'est un poids trop grand pour lui, et le tue. Donc comment faire ? Comment sortir de l'impasse ?

18 Si on en reste à l'histoire, vraisemblable ou réelle, on tombe dans la fermeture tragique que nous venons d'illustrer. Il faut alors tenter de lire les *Ultime lettere di Jacopo Ortis* comme autre chose qu'un roman en prose sinon la prose romanesque déroule son irréductible linéarité, ferme le déploiement de l'action à la seule confirmation de la fin tragique, empêche les relations d'intersubjectivité. On est en plein dans le risque de mort que diagnostiquait Nietzsche dans ses *Considérations intempestives* (notamment la seconde de 1874) : à la différence de l'animal qui n'a pas conscience de l'histoire et du poids du temps et du passé, « Der Mensch hingegen stemmt sich gegen die große und immer größere Last des Vergangegen : diese drückt ihn nieder oder beugt ihn seitwärts, diese beschwert seinen Gang als eine unsichtbare und dunckle Bürde [40]. » (« L'homme, par contre, s'arc-boute contre le poids toujours plus lourd du passé. Ce poids l'accable ou l'incline sur le côté, il alourdit son pas, tel un invisible et obscur fardeau [41]. »). L'histoire empêche de vivre. Musset dans le deuxième chapitre de *La Confession d'un enfant du siècle* fera le même consta [42]. Il semble donc impératif de défendre une histoire invraisemblable, injustifiable par les faits passés : une histoire qui est une fiction, au futur. Alors le fait historique serait institué (il existerait parce qu'on l'imagine) mais il ne serait jamais constitué dans le passé. Le risque pourrait donc être évité. Il faudrait donc non plus raconter les faits, mais imaginer leurs significations futures, non plus écrire uniquement en prose, mais ouvrir la porte à la poésie. C'est bien ce que recommandent dans les mêmes années les romantiques allemands d'Iéna et quelques romantiques anglais.

2. Le roman poético-prosaïque : manifestes romantiques pour une forme mêlée

2.1. La redéfinition de la Prose et du Roman par les *Frühromantik*

19 Dans les premières années du romantisme, que doit devenir le roman ? Que doit devenir la prose ? Il nous faut ici faire appel aux romantiques d'Iéna et, parmi eux, à Friedrich Schlegel[43] :

> Und gewiß ist es, daß alles Vorzüglichste der modernen Poesie dem Geist und selbst der Art nach dahinneigt [...]. Wie unsre Dichtkunst mit dem Roman, so fing die der Griechen mit dem Epos an und löste sich wieder darin auf[44].

> Et il est sûr que tout ce que la poésie moderne a de meilleur, par son esprit et même sa manière, va dans ce sens [...]. Tout comme notre poésie avec le roman, celle des Grecs a pris son essor avec l'épopée et s'y est à nouveau dissoute[45].

20 La question du genre qu'il faut donner à la forme moderne chargée d'exprimer le « meilleur » de la philosophie et de la littérature occupe donc les romantiques d'Iéna : sera-t-elle poésie ? épopée ? roman ? ou, même, comme on le lit dans la citation suivante, mythologie ?

> Die neue Mythologie muß [...] sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt[46].

> La nouvelle mythologie [...] il faut qu'elle soit [...] le bassin et le lit nouveaux où puisse s'écouler l'éternelle source originaire de la poésie, — et le poème infini lui- même qui enferme le germe de tous les autres poèmes[47].

21 « Roman », « Poesie », « Mythologie » sont en fait une seule et même chose, soit la synthèse, dans l'art, des oppositions, qui permet de produire la liberté par la forme. C'est ce que Schiller définit comme « état esthétique » : l'art doit accomplir la synthèse des antagonismes pour réaliser pleinement l'homme et produire un état libre[48]. Le Roman désigne alors une sorte de sur-genre, qui soit la synthèse de tous les genres et qui n'a plus rien à voir avec le roman tel que nous le connaissons puisqu'il est parfois aussi désigné par Schlegel — sous les traits de Ludoviko — comme le Poème d'avenir ou « neue Mythologie » (« nouvelle mythologie[49] »). Et c'est de ce lieu poétique que pourra s'accomplir le devenir de l'histoire[50]. Par poésie, il faut ici bien entendre, comme le soulignent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *poïesie* de *poïein*, « faire » : c'est-à- dire, moins du vers qu'un travail explicite de la forme, une activité interne qu'on doit sentir ; d'où l'idée de rythme plutôt que de vers, de mètre plutôt que de rimes. L'enjeu est alors de ne pas en rester à la vision d'un poème ou d'un roman d'avenir, absolu toujours repoussé, mais de tenter d'en voir les conditions possibles de réalisation au présent et pour le présent, et ceci avant tout dans la forme. Ce projet pourra alors se réaliser de deux façons selon que la prose et la poésie s'organisent en formes « alternantes » de vers et prose ou en formes « hybrides ». Or il ne s'agit pas tant d'un genre mixte, que d'une œuvre où, de manière chimique, tous les genres se précipitent. Ce précipité, Samuel Taylor Coleridge l'appelle « living educts of Imagination[51] » (« les *éduits* vivants de l'Imagination »). C'est en effet cette faculté, « that reconciling and mediatory power » (« ce pouvoir de réconciliation et de médiation »), qui sera à ses yeux capable de produire l'union différenciée, la nouvelle synthèse.

2.2. La suspension poétique et rythmique de la prose — alternance et hybridité

22 Pour Samuel Taylor Coleridge, la littérature ne pourra avoir un poids historique et politique que si elle devient poétique. Mais Coleridge ne fait pas entièrement équivaloir prose et poésie comme le fait Wordsworth dans sa *Préface* au *Ballades lyriques* (1798, *Préface* de 1802). La poésie n'est pas exactement la même chose que la prose, c'est pour-

quoi, dans sa *Biographia Literaria*, Coleridge défend le mètre poétique dans une polémique avec Wordsworth :

> I write in metre, because I am about to use a language different from that of prose [52].

> J'écris en mètre, car je suis sur le point d'utiliser un langage différent de celui de la prose.

23 En effet, Wordsworth, dans la *Préface* des *Lyrical Ballads*, entend faire porter le discours de la vérité et de la réalité (celle de la terre) par une nouvelle forme indifférente au partage entre prose et poésie :

> It may be safely affirmed, that there neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition [53].

> Il peut être affirmé avec certitude qu'il n'y a pas ni ne peut y avoir de différence essentielle entre le langage de la prose et la composition métrique.

24 Mais Coleridge refuse cette indistinction. La théorie coleridgienne du mètre permet une poésie prosaïquement rythmée mais qui reste de la pure poésie [54]. En effet, Coleridge polarise les choses [55]. Pour lui, la prose dit les choses qui sont et se trouve du côté du réel, du particulier, du contingent. Elle représente le langage de la politique et du gouvernement, mais aussi celui de la société du commerce fondée sur l'entreprise individuelle et les inégalités de fortune. La poésie, à l'inverse, est, comme la religion, universelle et morale, elle cherche à réparer et à dépasser les particularismes par une valeur idéelle. Elle offre un correctif à la négativité de la prose du réel dont elle est pourtant l'amie puisqu'elle vient se loger en son cœur, mais, afin de pouvoir la corriger et constituer un véritable contrepoids, elle ne se confond jamais véritablement avec elle : pas de fusion totale et absolue donc. La distinction reste. À partir de cette distinction, il est important que, dans la forme, prose et poésie puissent être distinguées, tout en étant synthétisées. Si elles sont exactement la même chose, alors mettre de la poésie dans la prose, revient à ne rien faire : il n'y aurait pas de *poïesis* et, partant, aucune efficacité formelle. Alors

que justement le but de l'intrusion du poétique dans le prosaïque est d'offrir un rythme qui, dans un suspens (« willing suspension of disbelief[56] » [« la suspension volontaire d'incrédulité »]), libère la forme de la pure prose et du pur prosaïsme.

25 Nous rappelons la question que nous nous sommes posée : Ugo Foscolo et Jacopo Ortis réalisent-ils la poétisation de la prose et du prosaïsme ? Échappent-ils au tragique du monde ? Nous répondrons maintenant par la positive. Dans la suite de cette étude, nous examinerons d'abord les formes « alternantes » de prose et de poésie, avant de voir le dépassement de l'opposition prose/poésie dans l'hybridité.

3. Le roman de Foscolo : des formes « alternantes » et « hybrides »

3.1. Le roman de Foscolo : des formes « alternantes »

26 Dans les *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, les lettres, en prose, sont très fréquemment traversées de vers. Ceux-ci appartiennent soit à d'autres poètes du Panthéon italien (Pétrarque, Dante) auxquels il faudrait ajouter le poème primordial absolu de la littérature occidentale (la Bible et ses versets), soit ils sont de Foscolo lui-même (tirés de ses *Sonnets* et de ses *Odes* avant les grands chants, ultérieurs, *I Sepolcri* (*Les Tombeaux*) en 1806 et *Le Grazie* (*Les Grâces*) publiés de façon posthume) ; d'autre part, ils sont soit cités explicitement, soit fondus et cachés au détour d'une phrase. Enfin, les passages versifiés insérés dans l'œuvre en prose ont plusieurs fonctions essentielles : sémantique d'abord, ce sont eux qui donnent le sens — véritables clefs de lecture, ils modifient parfois une signification première pour offrir une autre valeur à l'histoire — rythmique ou prosodique ensuite, ils permettent d'interrompre la linéarité de la prose, dont on a vu la dimension possiblement enfermante et tragique, pour ouvrir à une autre dimension textuelle.

27 Les occurrences des insertions poétiques explicites sont nombreuses[57]. Notons qu'à part deux citations des tragédies

d'Alfieri (*Saül* et *Sophonisbe*) et deux d'un roman de Sterne (*The Sentimental Journey* que Foscolo traduira), toutes les citations explicites sont des citations versifiées et n'ont presque que trois sources : La Bible, Pétrarque et Dante (classés par volume de citations). Dès la première lettre, Foscolo insère une référence biblique (Matthieu 27 :24-25) : « E noi, pur troppo, noi stessi italiani ci laviamo le mani nel sangue degl'italiani[58]. » (« Et malheureusement, nous-mêmes Italiens nous lavons les mains dans le sang des Italiens. »). C'est ensuite Pétrarque qui offre un filtre poétique au roman d'amour entre Jacopo et Teresa. La lettre du 20 novembre narre le pèlerinage à Arquà, dans le temps du bonheur amoureux[59]. Rappelé avant le départ des collines[60], cet épisode reste un épisode marquant de la diégèse et hautement symbolique. Enfin, ayant pris la décision de mourir, Jacopo Ortis va se recueillir dans une sorte de nouveau pèlerinage à Ravenne et embrasse l'urne de Dante : la gravité du recueillement lui donne le calme de celui qui est prêt à mourir[61]. Autour de ces trois paradigmes poétiques, se construit alors un réseau de signification qui innerve le roman majoritairement prosaïque.

3.2. D'un vers à l'autre : modifier le sens de la prose, sortir du roman

28 La lettre du 22 novembre est un exemple intéressant de modification de la signification par le jeu de références et d'insertions poétiques. Rappelons-nous que nous sommes dans une fiction éditoriale : Lorenzo, l'ami de Jacopo, est également l'éditeur fictif de ces lettres et c'est lui qui s'exprime dans la note suivante :

> Ho letto già tempo, non so in che poeta, che la loro virtù [aux philosophes stoïques] a una massa di ghiaccio che attrae tutto in se stessa e irrigidisce chi le si accosta. Nè Dio sta sempre nella sua maestosa tranquillità ; ma si ravvolge fra gli aquiloni e passeggia con le procelle[3)].

> [3)] Questo è un verso della Bibbia ; ma non ho saputo trovare per l'appunto donde

> J'ai lu il y a longtemps de cela, je ne sais plus chez quel poète, que leur vertu [aux philosophes stoïques] est une masse de glace qui

> attire tout en elle et fige ce qui s'en approche. Dieu non plus n'est pas toujours d'une majestueuse tranquillité mais il s'enroule dans les nuages et se promène avec les tempêtes[3)].

> [3)] C'est un verset de la Bible ; mais pour cette note, je n'ai pas su trouver d'où il fut tiré.

29 Jacopo fait référence à un poète dont il ne se souvient pas et Lorenzo attribue la citation à un verset biblique qu'il ne retrouve plus. Beaucoup de lacunes pour une seule lettre ; ici l'omission est volontaire car toute la lettre est en réalité sur le modèle masqué d'Alexander Pope. C'est bien lui le « *poeta* » et il est bien l'auteur de la citation, librement traduite ici[62]. Mais Foscolo permet à Lorenzo Alderani, dans une note éditoriale, de se prêter à une mystification littéraire afin de rapprocher les vers anglais des versets bibliques. Le montage des vers dans la prose et le brouillage de la référence donne alors un nouveau sens au passage. Cette occurrence montre comment Lorenzo tente de tirer le sens vers l'idée d'un martyr, avec la Bible comme arrière-fond culturel légitimant la Passion contre la froide raison, alors que le texte de Pope relève d'une réflexion philosophique sur la destinée et la liberté de l'homme dans son rapport objectif avec la nature[63]. Le vers altère et modèle donc autant la forme que la signification.

30 Si l'on relève tous les vers de l'œuvre, on s'aperçoit alors qu'il est possible de les classer en deux grands groupes : ceux qui se rattachent à la tragédie (au martyre amoureux et à l'impossibilité d'une action libre dans l'histoire) et ceux qui, au contraire, permettent de libérer l'action de sa trajectoire toute tracée et de sa signification tragique. Ceux qui autorisent une sortie du roman. On voit alors se dessiner deux paradigmes à travers l'insertion de vers et l'œuvre nous fait passer de l'un à l'autre. Ce classement se modèle selon les deux figures poétiques principalement convoquées par l'œuvre : Pétrarque du côté de la vie (c'est sa maison et non son tombeau qu'on visite à Arquà) et de l'amour (dans une équivalence Teresa/Laura) ; Dante du côté de la mort, c'est le poète de la *Vita Nuova* mais surtout de *La Divina Commedia* : donc une mort déjà réglée, acceptée et entière. Car si Pétrarque, ses *concetti* et ses oxymores apportent autant de joie que de souffrances dans l'amour, Dante propose un regard plus

distancié, comme sous la forme d'un bilan : c'est la position d'un être qui, souffrant encore — n'oublions tout de même pas l'*Inferno* —, ne souffre plus de la même façon et parvient à se projeter déjà dans un après [64]. Les vers de Dante, comparés à ceux de Pétrarque, sont moins convoqués pour l'intrigue amoureuse que pour introduire des réflexions politiques ou philosophiques plus générales. Ce faisant, la prose s'ouvre donc à la poésie sous la forme de l'essai réflexif engageant le devenir collectif national ; elle quitte donc les stricts contours du roman tragique, élégiaque et refermé sur soi. Il est essentiel de noter que l'intrusion des vers des deux poètes signe à chaque fois des moments d'intense signification dans l'économie romanesque. Le sens finalement passe presque tout entier par ces bouts de poèmes (la Bible comprise), et ceux-ci forment comme un second roman en raccourci, un résumé entièrement versifié qui se trouve intégré à la prose et vient la travailler en profondeur. La poésie ici opère sur le mode de la condensation, de l'accélération et de la dramatisation.

31 Deux extraits prenant place au sein de passages narratifs à la fin de l'œuvre sont en ce sens significatifs : il s'agit de l'échange versifié entre le père de Teresa et Jacopo et de celui entre Teresa et Jacopo derrière un petit tableau [65]. Ils donnent en fait à lire toute l'œuvre, sa progression et sa signification. Dans le premier, Lorenzo raconte la journée du 14 mars 1799. Jacopo y emprunte la voix d'Alfieri tragédien et en ce sens permet aussi de dépasser la crise intime et individuelle dans un geste qui ouvre sur le devenir de la communauté. L'emprunt à *Saül* (acte III, scène 4) ouvre d'abord sur une scène appuyant sur la tonalité pathétique :

> Allora Jacopo prese il primo libro [...] ; era il volume IV delle tragedie dell'Alfieri : ne scorse una o due pagine ; poi lesse forte :

> *Chi siete voi ?... Chi d'aura aperta e pura*
> *Qui favellò ?... Questa ? è caligin densa ;*
> *Tenebre sono ; ombra di morte... Oh mira !*
> *Più mi t'accosta ; il vedi ? Il Sol d'intorno*
> *Cinto ha di sangue ghirlanda funesta...*
> *Odi tu canto di sinistri augelli ?*
> *Lugubre un pianto sull'aere si spande*
> *Che me percote, e a lagrimar mi sforza...*

> *Ma che ? Voir pur, voi pur piangere ?...*
> Il padre di Teresa guardandolo gli diceva : O mio figlio[66] ! —

> Alors Jacopo prit le premier livre [...] ; c'était le volume IV des tragédies d'Alfieri : il en parcourut une ou deux pages ; puis lut à voix haute :

> *Qui êtes-vous ?... Qui parla ici d'air ouvert et pur ?...*
> *Cela ? C'est une brume épaisse ; ce sont des ténèbres ; ombre de mort...*
> *Oh*
> *regarde !*
> *Approche-toi plus de moi ; vois-tu ? En son tour le Soleil*
> *S'est ceint de sang, guirlande funeste...*
> *Entends-tu le chant sinistre des oiseaux ?*
> *Une lamentation lugubre se répand dans les airs qui m'ébranle et me force à pleurer...*
> *Mais quoi ? Vous aussi, vous aussi vous pleurez ?...*
> Le père de Teresa en le regardant lui dit : Oh mon enfant ! —

32 Mais, du duo des larmes, on passe ensuite à une preuve de courage, avant tout politique (*Sophonisbe*[67], acte IV, scène 4) :

> Jacopo seguitò a leggere sommessamente : aprì a caso quello stesso volume, e tosto posandolo, esclamò :

> *...Non diedi a voi per anco*
> *Del mio corraggio prova : ei pur fia pari*
> *Al dolor mio*[68]

> Jacopo continua à lire à voix basse : il ouvrit au hasard le même volume, et le posant aussitôt, s'exclama :

> *Je ne vous ai pas encore donné*
> *La preuve de mon courage : celui-ci pourtant*
> *Egalera ma douleur.*

33 Le second échange a lieu le 22 mars 1799 et concerne un thème qui fonctionne comme un fil rouge tout au long du roman : c'est le thème pétrarquisant du lac des Cinq- Fontaines où le seul baiser entre

Teresa et Jacopo a été échangé. Or lorsqu'on arrive aux dernières pages du roman, ce thème se trouve « dantesquisé ». En effet, le jeu de citations en vers vient modifier la portée de l'épisode :

> Io nell'autunno scorso, trovandomi a' colli Euganei, aveva letto in casa del signore T*** parte d'una lettera [69] nella quale Jacopo tornava con tutti i pensieri alla sua solitudine paterna. E allora Teresa rappresentò a chiaroscuro la prospettiva del laghetto de' cinque fonti, e accennò sul pendio d'un poggetto l'amico suo che sdrajato su l'erba contempla il tramontare del Sole. Richiese d'alcun verso per iscrizione il padre suo, e le fu da lui suggerito questo di Dante :
> *Libertà va cercando ch'è sí cara...*
> Mandò poscia in dono il quadretto alla madre di Jacopo, [...] quel giorno ch'ei fu in Venezia s'accorse del quadretto appeso, e di chi lo avea fatto : non ne fe' motto : bensì rimastosi nella camera tutto solo, smosse il cristallo, e sotto al verso :
> *Libertà va cercando ch'è sí cara*
> scrisse l'altro che gli vien dietro :
> *Come sa chi per lei vita rifiuta* [70].

> L'automne de l'année précédente, alors que je me trouvais aux collines Euganéennes, j'avais lu chez monsieur T*** une partie d'une lettre dans laquelle Jacopo rappelait de toute la force de ses souvenirs les lieux paternels et solitaires. Et alors Teresa représenta au crayon en clair-obscur la vue du lac des cinq fontaines, et esquissa sur la pente d'une butte son ami étendu sur l'herbe en train de contempler le coucher du Soleil. Elle demanda à son père une idée de vers à inscrire, et il lui suggéra celui-ci de Dante :
> *Il va cherchant la liberté, ce bien si cher...*
> Ensuite elle envoya le petit tableau en don à la mère de Jacopo. [...] le jour qu'il était à Venise, il remarqua le petit tableau accroché, et devina qui l'avait fait : il n'en dit rien : mais resté tout seul dans sa chambre, il déplaça le verre, et sous le vers :
> *Il va cherchant la liberté, ce bien si cher.*
> Il écrivit l'autre qui vient ensuite :
> *Comme le sait celui qui pour elle renonça à la vie.*

34 On part d'une forme — le paysage peint — qui porte l'empreinte de Pétrarque à plusieurs titres : la nature y est proche de celle louée dans les poèmes de Pétrarque, Arquà se trouve dans le parc naturel des monts Euganéens, et, de manière interne à l'œuvre, lors de la

première description du lieu (le lac des cinq fontaines), Pétrarque est cité [71]. Et on arrive au sens qui, lui, est donné par Dante grâce aux vers cités : les vers nous font quitter l'amour et la nature pour entrer en politique. Il est en effet question de liberté [72]. Le tragique de l'histoire est ici réinvesti et permet, par la voix de la poésie, de s'extérioriser en destin collectif. Avec Alfieri, comme avec Dante, on passe du lieu privé et pétrarquisant, aux notions plus larges de « *Libertà* » et de mort libre. Ainsi, l'insertion de vers permet de modifier le sens et la portée de la prose et d'offrir une autre résolution interprétative pour le roman. La mort finale serait alors à interpréter non plus comme le destin fermé et déjà écrit du héros d'une tragédie amoureuse pour qui l'action est impossible, mais libère le sujet de son destin pour accomplir l'espoir d'un devenir collectif, tourné vers l'avenir. Ainsi, le suicide final devient la réponse héroïque, tout en étant non stoïque (Jacopo revendique son droit à la passion) de celui qui n'accepte plus davantage la compromission d'avec un monde dégradé, et qui, en mourant, sauve ses valeurs et son honneur. Donc un acte de courage qui vise, dans un dernier espoir, à fonder dans son sang la révolte des générations futures chargées de remettre la patrie sur pied [73]. La destinée personnelle de Jacopo est alors, grâce aux vers de Dante, sauvée et libérée du tragique.

35 A ces autres voix poétiques insérées, s'ajoute le remodelage de la propre voix poétique de Foscolo, mais dans ce cas, ce qui était du vers se prosaïse pour mieux intégrer la diction du monde tout en lui imprimant un rythme particulier [74]. Nous entrons donc dans le travail de l'hybridation et de l'hybridité dont l'étude occupera le point suivant.

4. Le roman de Foscolo : des proses « hybrides »

36 La poésie offre alors une sorte de *prosus interruptus* cherchant à sauver la prose et à féconder d'un sens nouveau l'écriture du monde. Les désastres historiques et amoureux s'écrivent sous une nouvelle forme, qui n'est plus strictement celle du roman comme narration en prose. En s'introduisant dans la prose et en venant la couper, le vers lui imprime donc un rythme particulier. S'il est détaché dans une citation explicite, le souffle et la voix doivent se suspendre ensemble

pour accueillir la voix de l'autre, qui est toujours aussi un peu le même[75] ; et si le vers est intégré dans la prose, il donne à la syntaxe une cadence particulière — c'est la prose poétique. Là encore, c'est Dante qui donne le plus de matière, Pétrarque le suivant de près. Mais on peut déceler aussi des tours et des thématiques empruntés, pour la poésie, à Wieland, Pope, Gray, Sappho, Virgile, Monti, Alfieri (ses tragédies mais aussi ses *Sonnets*) et pour la prose, à Goethe bien sûr, mais aussi Sterne, Rousseau, etc. Ainsi, dans la lettre du 20 novembre, la description de la nature sur le chemin du pèlerinage à Arquà est un pastiche du *Prométhée* de Vincenzo Monti édité en 1797[76]. Cette lettre est d'ailleurs en outre entièrement tissée d'échos dantesques et pétrarquistes :

> S'apriva appena il più bel giorno d'autunno. Parea che la Notte seguìta dalle tenebre e dalle stelle fuggisse dal Sole, che uscia nel suo immenso splendore dalle nubo d'oriente, quasi dominatore dell'universo ; e l'universo sorridea. Le nuvole dorate e dipinte a mille colori salivano su la volta del cielo che tutto sereno mostrava quasi di schiudersi per diffondere sovra i mortali le cure della Divinità. Io salutava a ogni passo la famiglia de' fiori e dell'erbe che a poco a poco alzavano il capo chinato dalla brina[77].

> Le plus beau jour d'automne naissait à peine. On aurait dit que la Nuit suivie des ténèbres et des étoiles fuyait le Soleil, qui émergeait de son immense splendeur des nuées d'Orient, dominateur de l'univers ; et l'univers souriait. Les nuages dorés et peints de mille couleurs montaient sur la voûte du ciel qui dans sa profonde sérénité semblait presque éclore pour épandre sur les mortels les soins de la Divinté. Je saluais à chaque pas la famille des fleurs et des herbes qui peu à peu relevaient la tête inclinée par la rosée.

37 Mais d'autres lettres, non modelées sur un poème préexistant, offrent aussi de très belles pages de prose poétique. La poésie s'introduit maintenant dans la prose sous son aspect véritablement rythmique et non plus « simplement » versifié. Il n'est plus alors question de bouts d'un poème insérés mais d'un remodelage rythmique de la prose. La lettre d'adieu à Teresa[78] illustre bien la façon dont le sentiment et l'émotion viennent troubler la tranquille linéarité de la prose. L'intrusion de sentiment dans la prose est ici ce qui permet de donner un rythme poétique à la prose[79]. On peut également considérer la lettre

de Florence, 17 septembre[80] ainsi que le 1er fragment du 19 mars[81] (non daté) qui amorce déjà une résolution et présente moins de souffrance puisqu'Ortis y fait la paix avec la nature. Ce sont de parfaits exemples de la prose émotive et rythmée que Thomas de Quincey nommera « impassioned prose »[82] [« prose passionnée »]. La voix se rompt, se reprend et subit des variations sous le coup de l'émotion : la prose quitte la linéarité, le propos dépasse le rapport sur les conditions politiques pour entrer dans les fluctuations du pur sentiment.

38 Ma deuxième partie de la lettre d'adieu à Teresa unifie et règle en même temps les souffrances amoureuses, morales et politiques. Ce passage, divisé en trois parties, commence et finit par des appels à Teresa et aux souvenirs amoureux tout en présentant en son centre des réflexions métaphysiques et politiques adressées à Dieu. Au sein de chacune de ces parties, on distingue deux mouvements allant du calme au tourment, de l'*adagio* à l'*agitato*. Ces variations tonales et rythmiques se reproduisent enfin à l'échelle de la syntaxe où d'une phrase à l'autre, ou d'une proposition à l'autre, Jacopo Ortis expérimente des sentiments très contrastés. Le ton posé, la construction de l'argumentation, le calme de la confession en forme de bilan, l'adieu écrit et réfléchi sont remplacés et combattent la révolte, les sensations et les émotions violentes, les élans passionnels qui viennent sans cesse ranimer la prosodie et relever la prose, alors même qu'on semble à chaque fois atteindre une forme de clausule apaisée. Pour ne donner qu'un exemple, intéressons-nous à la partie finale, qui forme dans son entier une relance rythmique, et qui présente dans son détail des alternances de cadence. Après avoir établi un bilan en forme de confession fondé sur la régularité anaphorique des passés composés, d'abord tournés vers soi (de façon négative « non ho rapito / non ho perseguitato / non ho tradito / non ho abbandonato / non ho turbata / nè contaminata / nè inimicati / nè prostrata », puis positive « ho spartito / ho confuse / ho pianto / ho cercato / ho amato »), et dirigées ensuite vers le Père éternel (« tu l'hai abellita / tu mi hai creato[83] »), sa lettre semble avoir atteint son but et parvient à une conclusion totale puisqu'elle englobe l'univers, et définitive, l'adverbe le souligne : « Addio dunque — addio all'universo ! » (« Adieu donc — adieu à l'univers ! »). Pourtant le mouvement reprend, sous forme quasi hyperbatique, révélant par là la disjonction qui persiste dans cette lettre qui se veut pourtant apaisée : « O amica mia ! la

sorgente delle lagrime è in me dunque inesausta ? io torno a piangere e a tremare. » (« Oh mon amie ! la source des larmes est donc en moi inépuisable ? je recommence à pleurer et à trembler. »). Comme pour couper l'effusion, le rythme se raccourcit en une cadence mineure qui vise à fermer le propos et à retenir l'élan dans les quatre syllabes de « ma per poco » (« mais plus pour longtemps »). De plus, Foscolo insère des vers blancs réguliers dont l'effet de régularité est renforcé par les homéotéleutes : « tutto in breve sarà annichilato [12 syllabes]. » (« d'ici peu tout sera anéanti ») ; en liant plus rapidement *tutto* et *in*, on obtiendrait un hendécassyllabe ; « allora solo sepellirò meco [= 11 syllabes] i miei desiderj e il mio pianto [= 12 syllabes] » (« alors seulement j'ensevelirai avec moi mes désirs et mes pleurs »). On a bien là un discours apaisé autant par la forme que par le fond : « Io mi scavo da gran tempo la fossa, e mi sono assuefatto [...] a misurala freddamente[84] » (« Je creuse depuis bien longtemps ma tombe, et je me suis habitué [...] à la mesurer froidement »). Pourtant, cela ne suffit pas et les rythmes ternaires viennent gonfler la syntaxe (« Ahi ! le mie passioni vivono, ed ardono, e mi possedono ancora[85] », « Hélas ! mes passions vivent, et brûlent, et me possèdent encore »), les adverbes « mais » et « encore » ont fonction de relance : « Ma gli occhi miei lagrimosi ti cercano ancora prima di chiudersi per sempre. » (« Mais mes yeux emplis de larmes te cherchent encore avant de se fermer pour toujours. »). Ce sont finalement les sens corporels (il s'agit de voir et de toucher) et le cœur (avec les pleurs) qui poussent Ortis à vouloir un adieu physique (« Ti vedrò, ti vedrò per l'ultima volta », « Je te verrai, je te verrai une dernière fois »), dont le désir intense n'a absolument pas été réglé par l'adieu mental, spirituel, différé et mis à distance par l'écriture épistolaire. Le calme et le stoïcisme n'appartiennent pas à Jacopo Ortis ; jusqu'au dernier moment les passions restent présentes qu'elles soient amoureuses ou politiques : « Se tu mi concedevi una patria, io avrei speso il moi ingegno e il moi sangue tutto per lei » (« Si tu m'avais accordé une patrie, j'aurais dépensé tout mon génie et tout mon sang pour elle »). Si le sujet endure des passions, il parvient ici, grâce au rythme toujours relancé et suspendu de la prose, à atteindre une sorte sérénité. Mais une sérénité qui n'est jamais plate ni linéaire comme on le voit dans l'adieu final de la lettre.

39 Enfin, certaines images et des passages du roman en prose seront versifiés dans des poèmes ultérieurs, notamment pour le chant *I Sepolcri* en 1806 et l'hymne *Le Grazie*. Il s'agit respectivement des lettres du 25 mai :

> Eppur mi conforto nella speranza di essere compianto. [...] Chi mai vide per l'ultima volta i raggi del Sole, chi salutò la Natura per sempre, chi abbandonò i suoi delitti, le sue speranze, i suoi inganni, i suoi stessi dolori senza lasciar dietro a sè un desiderio, un sospiro, uno sguardo [86] ?

> Et pourtant je me console dans l'espérance d'être pleuré. [...] Qui a jamais vu pour la dernière fois les rayons du soleil, salué la Nature pour toujours, abandonné ses plaisirs, ses espérances, ses erreurs, ses douleurs mêmes, sans laisser derrière soi un dernier désir, un soupir, un regard ?

40 et de celle du 14 mai, soir :

> ma poi, appena appena il lungo viale e la fosca ombra degli alberi mi concedevano di travedere le ondeggianti sue vesti che da lontano ancor biancheggiavano [87].

> mais ensuite, la longue allée et l'ombre sombre des arbres m'autorisaient à peine à peine à entrapercevoir les ondulations de ses robes qui, au loin encore, blanchissaient.

41 Inversement, Foscolo intègre aussi de la poésie dans sa prose en remodelant certains de ses propres poèmes :

> — O Sole, diss'io, tutto cangia quaggiù ! E verrà giorno che Dio ritirerà il suo sguardo da te, e tu pure sarai trasformato ; nè più allora le nubi corteggeranno i tuoi raggi cadenti ; nè più l'alba inghirlandata di celesti rose verrà cinta di un tuo raggio su l'oriente ad annuziar che tu sorgi. Godi intanto della tua carriera, che sarà forse affannosa, e simile e questa dell'uomo ; tu 'l vedi ; l'uomo non gode de' suoi giorni ; e se talvolta gli è dato di passeggiare per li fiorenti prati d'Aprile, dee pur sempre temere l'infocato aere dell'estate, e il ghiaccio mortale del verno [88].

> Ô Soleil, dis-je, tout change ici-bas ! Et viendra le jour où Dieu te retirera son regard, et tu seras toi aussi transformé ; alors les nuages ne courtiseront plus tes rayons déclinant ; alors l'aube et sa guirlande de roses célestes ne seront plus ceintes d'un de tes rayons à l'Orient, annonçant ton lever. Tu profites entre-temps de ta carrière, qui sera peut-être fébrile et semblable à celle de l'homme ; tu le vois ; l'homme ne profite pas de ses journées ; et si parfois il lui est donné de se promener à travers les prés fleuris d'avril, il doit cependant toujours craindre l'air étouffant de l'été et le gel mortel de l'hiver.

42 Cette adresse au soleil qui conclut la lettre du 19 janvier est en réalité la traduction en prose d'un poème de 1797 « Al Sole » écrit dans la veine d'Edward Young et d'Ossian :

> Tutto si cangia,
> Tutto petre quaggiù ! Ma tu giammai,
> Eterna lampa, non ti cangi ? mai ?
> Pur verrà dì che nell'antiquo vòto
> Cadrai del nulla, allor che Dio suo sguardo
> Ritirerà da te : non più le nubi Corteggeranno a sera, i tuoi cadenti
> Raggi su l'Oceàno ; e non più l'Alba
> Cinta di un raggio tuo, verrà su l'Orto
> Ad annunziar che sorgi. Intanto godi
> Di tua carriera : oimè ! ch'io sol non godo
> De' miei giovani giorni : io sol rimiro
> Gloria e piacere, ma lugubri e muti Sono per me, che dolorosa
> ho l'alma.
> Sul mattin della vita io non mirai
> Pur anco il Sole ; e omai son giunto a sera
> Affaticato ; e sol la notte aspetto
> Che mi copra di tenebre e di morte [89].

> Tout change,
> Tout périt ici-bas ! Mais toi jamais,
> Lumière éternelle, tu ne changes ? Jamais ?
> Pourtant viendra le jour où dans l'ancien abîme
> Tu tomberas du néant, quand Dieu te retirera
> Son regard : les nuages ne courtiseront plus le soir, tes rayons
> Déclinant sur l'océan ; et l'aube
> Ceinte d'un de tes rayons, ne viendra plus aux jardins
> Annoncer ton lever. Entre-temps tu profites

> De ta carrière : hélas ! Moi seul je ne profite pas
> De mes jeunes journées : moi seul j'admire
> La gloire et le plaisir, mais lugubres et muets
> M'apparaissent-ils, car j'ai l'âme souffrante.
> Au matin de ma vie, je ne regardai
> Pas encore le Soleil ; et maintenant je suis arrivé à mon crépuscule
> Épuisé ; et j'attends uniquement que la nuit
> Me recouvre de ténèbres et de la mort.

43 Les va-et-vient entre prose et poésie sont donc incessants dans la pratique d'écriture de Foscolo. À chaque fois, le rythme prosaïque se coupe, s'altère, se modifie sous l'effet de ces morceaux poétiques. La poétique dont il est désormais question se caractérise avant tout par un travail du suspens rythmique, de la syncope narrative et de l'accélération temporelle grâce à l'insertion de la poésie au plus profond de la matière et de la matérialité prosaïques. En même temps que se met en place la tentation d'une résolution purement tragique, la réponse au roman est présente au sein même du roman, par la poésie qui vient rompre la prose.

44 Maria Antonietta Terzoli étudie ainsi la perspective d'un apaisement conclusif et d'une rédemption finale pour Jacopo Ortis. À la fin du texte, grâce aux rituels de la tradition grecque orthodoxe — du côté de la mère : la bénédiction du fils, mais aussi du côté de Jacopo : les annotations portées sur la Bible, etc. —, le roman marque la fin de la pure rationalité, la fin de la pure prose rationnelle, grâce à l'intrusion du cœur, de la piété, et de son doublon la pitié, de la compassion et du sentiment. La dimension compassionnelle, amorcée par l'histoire de Lauretta intégrée dans la lettre du 29 avril 1798, est ainsi réactivée dans les derniers adieux à la mère [90]. Maintenant que le sujet Ortis est parvenu à poétiser et sentimentaliser sa prose, on aboutirait donc à une forme de résolution mais qui maintient la tension possible, afin de laisser du jeu, du dynamisme, de la *Poïesis*. De même, dans la lettre d'adieu à Teresa, l'intrusion du sentiment et de la poésie permet d'atteindre l'apaisement pour le sujet et de former l'union des deux thèmes principaux du roman qui jusqu'alors écartelaient Jacopo Ortis : l'amour et la patrie. Mais la synthèse ne gomme cependant jamais le dynamisme profond de cette forme — et c'est là l'intérêt. Elle donne enfin de la vraie valeur aux choses et à l'écriture et montre l'union dynamique de la prose et de la poésie, du fait et du sentiment,

de l'histoire politique et du cœur amoureux. Walter Binni fait la même analyse à propos des *Grazie* :

> Proprio dalla profonda sensibilità alla storia che penetra nell'alta misura di una condizione e di una poetica che non mira alla lirica eloquente e al 'fare sublime' dei *Sepolcri*, ma appunto ad una tensione nella misura [...], nascono le punte poetiche più vibranti e sicure [91].

> C'est justement de la profonde sensibilité à l'histoire qui pénètre la haute mesure d'une condition et d'une poétique qui ne visent pas à l'éloquence lyrique et au sublime des *Sepolcri*, mais précisément à une tension au sein de la profonde mesure [...], que naissent les pointes poétiques les plus vibrantes et les plus assurées.

45 Grâce à Coleridge, on a rapidement vu qu'on pouvait considérer d'un côté tout ce qui relève du fait, de l'histoire, du temps, et la politique, la société, l'économie ; et qui serait caractérisé par la prose, au sens de prosaïque : c'est en fait tout ce qui relève de la concrétude des choses et de la vie, de l'événement historique, des choses qui sont là. D'un autre côté, se trouveraient donc la morale, la valeur, le sentiment, dès lors caractérisé par la poésie et son rythme particulier : non pas tant la courbe ou l'arabesque (dans les cas qui nous intéressent), mais plutôt la syncope, les soubresauts, l'alternance de suspens et de retombée. Ce sont autant de contretemps qui soulignent parfois une part de souffrance et insistent sur les contradictions qui viennent perturber une conception rassurante du temps comme unité, plénitude et linéarité. La poésie prend alors la forme très particulière de la rencontre entre une image (une vision) et un *tempo* (un rythme). C'est elle qui, en interrompant la prose, la redéfinit et lui redonne du poids et de l'actualité [92].

46 Or, le destin brisé de Jacopo Ortis ne se dit plus de manière linéaire mais est à son tour rompu par l'intrusion du rythme et du sentiment poétique : cette coupure au carré est précisément ce qui permet de régler la rupture première. Pour éviter qu'Ortis soit le dernier homme, l'homme à la mort inutile, l'homme tragique de la violence des choses telles qu'elles sont, ou encore le prophète qui n'invente pas d'avenir, pour éviter tout cela, il faut que le personnage devienne personne, véritable sujet, que le roman quitte la narration pour s'ouvrir au rythme (et donc ne soit plus du roman, mais du Roman). Il

faut enfin que le rapport à la chose, au temps et au fait historique change ; en somme, que le style mêle tous les genres, et avant tout la prose et la poésie. Le sujet ne se dit donc plus dans une prose tout d'un bloc, dans un genre immédiatement cohérent, dans une narration linéaire. Si le romanesque reste présent, le roman, lui, n'existe plus : on est passé au Roman. Le genre en prose devient donc cet hybride de prose et de poésie. Le genre mélangé est alors le seul qui puisse rendre compte formellement de la brèche historique (la Révolution française, le traité de Campo-Formio) et sentimentale (le mariage de Teresa avec Odoardo). C'est parce que l'histoire a perdu sa raison et sa cohérence, parce que l'événement traumatisant a mis à mal le *telos* des temps et de la narration, qu'il n'est plus possible d'écrire un roman : la linéarité est coupée et le fait brut opère comme une violence. La poésie vient donc s'abîmer dans la prose pour que toutes deux ensemble elles aient encore quelque chose à signifier dans le monde[93]. Le rapport symbolique du moi à l'autre, qui manquait dans la tragédie du pur roman[94], devient ici effectif et plein : le même de la prose passe par la diction de l'autre poétique, et *vice-versa*. Le format épistolaire est bien le lieu d'une écriture hybride : la lettre objective et modèle une subjectivité possible du sujet — celle-ci n'est donc plus repliée sur elle-même. Alors le geste de publication et de publicisation des lettres privées de Jacopo est essentiel : Lorenzo, en nous amenant sur le tombeau littéraire de son ami (voir l'avis « Al lettore ») permet à sa prose mêlée de dépasser la parole solipsiste. La question de l'hybridation de la prose et de la poésie dépasse donc une question de style et de poétique et fonde un rapport social : il est important d'établir un rapport dialogique entre le même et l'autre pour ouvrir sur une communauté *a minima* qui ne tend alors qu'à s'élargir.

47 Nous avons souligné que si on raconte les choses comme elles sont, c'est-à-dire si on en reste à une narration de l'histoire, alors on reste soumis à une perspective tragique. En même temps, un besoin de réel se fait sentir : la fiction quitte les imaginations pastorales pour traiter avec la réalité historique. Comment trouver la formule qui dise l'histoire tout en ne pouvant la dire directement ? De l'échec du « pur roman », de la narration, de la prose prosaïque, Foscolo est à la fois la victime, le témoin et celui qui saute le mur au bout de l'impasse devant lequel les *Ultime lettere di Jacopo Ortis* l'avaient porté. Tout

cela, grâce à la poésie dans la prose. Il semble donc impératif pour la forme même de l'écriture, pour le sujet Ortis et aussi pour la vie en société de s'ouvrir davantage au sentiment et à la poésie. En passant de la narration à la poétisation, le texte ouvre sur une temporalité de la médiation et de la rédemption et non plus de l'immédiateté des choses contingentes. La prose et la poésie dialoguent donc maintenant ensemble au sein de l'espace poétique commun du Roman[95]. Racheter l'insoutenable prosaïsme de l'histoire et de la politique par la poésie est donc aussi et avant tout une question de poétique et d'esthétique engageant un travail sur des formes hybrides et alternantes de prose et de poésie. « Le genre de l'enlèvement poétique de l'histoire[96] » devient alors le lieu même de la réactivation et de la production du temps et de l'histoire sur les décombres du roman. Ou plutôt selon la nouvelle définition du roman, telle que nous la donnent les *Frühromantik*, les *Ultime lettere di Jacopo Ortis* se présentent donc comme une œuvre qui propose à la fois l'échec du roman et son dépassement par la poésie. Les formes hybrides qu'on a dégagées offrent un nouveau modèle formel, une sorte de révolution esthétique, contemporaine de la révolution politique.

---

1 Voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003. On peut mettre ceci en parallèle avec ce qui a pu être dit de la mort de l'histoire et de la fin de la littérature après les désastres de la Seconde Guerre Mondiale (voir Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, traduction de Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992). Bien sûr, cela n'empêche pas les historiens de continuer à l'écrire tout en se posant des questions sur les temps présents (voir Fiona McIntosh-Varjabédian, *Écriture de l'histoire et regard rétrospectif. Clio et Épiméthée*, Paris, Honoré Champion, 2010).

2 Plus que la prose, c'est la narrativité qui devient problématique et il faudrait parler, comme le fait Marielle Macé d'une « crise de l'intrigue », déjà dans ces années-là (voir Marielle Macé, « Crise de l'intrigue, triomphe de la configuration », in *Publif@rum* [En ligne], n° 8, 2008, http://www.publifarum.farum.it/ezine_articles.php ?art_id =79.

3 Voir François Hartog, *op. cit.*. Voir aussi Reiner Schürmann, *Des Hégémonies brisées*, Mauvezin, éditions Trans-Europ-Repress, 1996.

4 Si le roman est défini comme un « récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude de mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation du réel ou de diverses données objectives et subjectives » par le Dictionnaire Larousse de 2010, les études formalistes puis narratologiques dépassent cette définition pour analyser le roman selon la disposition et la construction de l'action dans le temps. Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 ; Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991 ; *id.*, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983 ; *id.*, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 ; Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

5 Voir Éric Dayre, *Une Histoire dissemblable*, Paris, Hermann, 2010.

6 Voir Maria Antonietta Terzoli, *Il Libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'Ortis*, Roma, Salerno, 1988 ; voir aussi *id.*, « Déracinement et nostalgie d'appartenance : le choix d'une identité culturelle chez Foscolo et Ungaretti », in *Chroniques italiennes*, Paris-III, UFR Italien-Roumain, n° 61, 2000, p. 147-173.

7 Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Giovanna Ioli, Torino, Einaudi, 2004, p. 149-150. Il s'agit de notre édition de référence, que nous signalerons par la suite ainsi : *Ultime lettere*, *op. cit.*

8 Sauf mention expresse, les traductions données à la suite des citations sont proposées par nous.

9 Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, p. 151.

10 *Ibid.*, « Firenze, 17 Settembre », p. 115.

11 *Ibid.*, « Firenze, 27 Agosto », p. 112.

12 Voir aussi ce passage : « Stava su lo scrittojo la Bibbia chiusa, e sovr'essa l'oriuolo ; e presso, varj fogli bianchi ; in uno de' quali era scritto : Mia cara madre : e da poche linee cassate, appena si potea rilevare, *espiazione* ; e più sotto ; *di pianto eterno.* » (*ibid.*, p. 174-175) (« Sur son bureau se trouvait la Bible fermée, et sa montre par-dessus ; et à côté, plusieurs feuilles blanches ; sur l'une desquelles était écrit : *Ma chère mère* : et de quelques lignes raturées, on pouvait à peine relever les mots *expiation* ; et plus bas ; *de pleurs éternels.* »).

13 Dans la lettre de Vendredi [23 mars, la veille de sa mort], une heure, Jacopo Ortis avoue à Lorenzo avoir envisagé de proposer à Teresa une fuite à deux : « Ma poi non forse la compassione, non la vergogna, né il rimorso, né Iddio — bensì l'idea che non è più la vergine di due mesi fa, e che è donna contaminata dalle braccia d'un altro, ha incominciato a farmi pentire di sì

atroce disegno. » (*ibid.*, « Venerdi, ore 1 », *p.* 167) (« Mais ensuite, non pas peut-être la compassion, ni la honte, ni le remords, ni Dieu — mais plutôt l'idée qu'elle n'est plus la vierge d'il y a deux mois, qu'elle est la femme contaminée par les bras d'un autre homme, a commencé à me faire repentir d'un si atroce dessein. »).

14 *Ibid.*, « Milano, 4 Dicembre », p. 124. Voir aussi la lettre du 28 octobre (p. 18) : « Oh ! se il tiranno fosse uno solo, e i servi fossero meno stupidi, la mia mano basterebbe. Ma […] » (« Ah ! s'il n'y avait qu'un seul tyran, et si les esclaves étaient moins inertes, ma main suffirait. Mais […] »).

15 Éric Dayre, *Une Histoire dissemblable*, *op. cit.*, p. 44.

16 Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « 11 Maggio », p. 68-69.

17 *Ibid.*, « Milano, 4 Dicembre », p. 126.

18 *Ibid.*, « 19 Gennajo », p. 44-46.

19 *Ibid.*, « 17 Aprile », *p.* 61.

20 T homas Hobbes, *De Cive. The English version entitled, in the first edition, Philosophicall rudiments concerning government and society* [1651], Oxford, Clarendon Press, édition de Howard Warrender, 1983 . p. 1. La formule est empruntée à Plaute dans l'*Asinaria* (acte II, scène 4, v. 495), in *Comédies*, traduction d'Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1996, tome I, « lupus est homo homini » ; elle figure aussi dans la première édition du *De Cive*, parue en latin à Paris en 1642 : *Elementorum philosophiæ sectio tertia De Cive*, Paris, 1642, épître dédicatoire au Comte de Devonshire, sans pagination [p. 2] : « Homo homini Lupus ».

21 Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « Ventimiglia, 19 e 20 Febbraro », p. 141-145.

22 *Id.*, *Lezioni pavesi sulla letteratura e la lingua*, *De' principi della letteratura*, Cap. III : « Le facoltà naturali e lo studio nella letteratura sono annessi ai bisogni della società ».

23 Jacopo répond ainsi point par point aux reproches de Lorenzo : « Così la Filosofia domanda agli uomini un eroismo da cui la Natura rifugge. » (Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « Ventimiglia, 19 e 20 Febbraro », p. 137) (« Ainsi, la philosophie demande aux hommes un héroïsme auquel la nature répugne. »).

24 Voir Eric Dayre, « Notes sur le dialogisme romanesque : Rabelais, Cervantes, Sterne », in *Traduire Sterne*, *traduire Cervantes*, Journée d'études

nslyon.fr/IMG/pdf/notes_et_remarques_sur_Sterne_et_Cervantes.pdf>. Voir aussi Christian Michel (dir.), *Naissance du roman moderne*, Mont Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2007.

25 Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « Da' colli Euganei, 11 Ottobre 1797 » et « 18 Ottobre », p. 11.

26 On peut également relever les autres œuvres de Foscolo comme le *Sesto tomo del'Io* ou la *Notizia intorno a Didimo Chierico* où les divers *je* apparaissent comme autant de fragmentations du même sujet.

27 Voir Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « 17 Aprile », p. 56-61.

28 Voir *ibid.*, « Dalla Pietra, 15 Febbraro », p. 131-137.

29 Ces figures se trouvent dans les lettres de « Milano, 4 Dicembre » (Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, p. 120- 128), « Firenze, 27 Agosto » (p. 111-112) et « Milano, 11 Novembre » (p. 119-120).

30 Voir *ibid.*, « Frammento della storia di Lauretta », dans la lettre du « 29 Aprile », p. 64-67.

31 Voir Adelia Noferi, « Foscolo e il neo-classicismo », in *Atti dei convegni foscoliani* (Firenze, aprile 1979), Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1988, vol. III, p. 437-446, en particulier p. 438.

32 Voir Norbert Jonard, « Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* ed i problemi dell'autobiografia romanzesca », in *Atti dei convegni foscoliani* (Venezia, ottobre 1978), Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1988, vol. I., p. 327-351.

33 Ugo Foscolo, *Notizia*, in *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, *Edizioni Nazionali delle Opere di Ugo Foscolo*, Firenze, Felice Le Monnier, 1970, vol. IV, p. 488.

34 Voir Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « 3 Dicembre », p. 31-33 ; « 17 Marzo », p. 48-53 ; « All'alba », p. 95-96 ; « Mercoledì, ore 5 », p. 161-163, etc.

35 Voir Jonard, *op. cit.* ; voir aussi Sergio Romagnoli, « La parte di Lorenzo Alderani », in *Atti dei convegni foscoliani* (Firenze, aprile 1979), vol. III, *op. cit.*, p. 455-466 ; voir aussi Adelia Noferi, « Foscolo e il neo- classicismo », *ibid.*, p. 437-446, en particulier p. 439.

36 Les exemples sont nombreux : voir Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « Da' colli Euganei, 3 Gennajo 1798 », p. 43-44 ; « Venerdì, ore 1 », p. 167 ; « Padova, 7 Dicembre », p. 33 et « Padova, 23 Dicembre », *p.* 42 (« […] tu puoi garrirmi a tua posta […] », [« […] tu peux me sermonner à ta guise […] »).

37 Voir Giacomo Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani* [1824], Bologna, Feltrinelli, 2008 ; *Id.*, *Discours sur l'état présent des mœurs des Italiens*, traduction d'Yves Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 2003. Leopardi diagnostique plusieurs problèmes spécifiquement italiens en comparaison avec les autres nations européennes : l'absence de société étroite, l'absence d'unité nationale, liée à l'absence d'une littérature véritablement nationale, une propension à l'ennui, mouvement menant de l'optimisme au pessimisme, l'absence de principes moraux, et un peuple par nature trop philosophe qui refuse de s'aveugler lui-même pour sa propre survie sociale (à la différence des Français par exemple), le rire, qu'il soit d'autodérision ou de moquerie, comme force de désunion à puissance anti sociale.

38 Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « 17 Marzo, » p. 52.

39 Ernesto Travi le montre en dégageant d'abord tout ce qui fait le parcours d'un héros épique, pour ensuite déceler les problèmes de ce héros trop individuel et trop lyrico-élégiaque pour pouvoir assumer toute la gloire d'un nouvel Ulysse (voir Ernesto Travi, « Il poema epico e la poetica foscoliana », in *Atti dei convegni foscoliani* (Milano, febbraio 1979), Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1988, vol. II, p. 561-582).

40 Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, in *Werke in drei Bänden*, édition de Karl Schlechta, Munich, Hanser, 1984, tome I, p. 211.

41 *Id.*, *Préface*, *Seconde Considération inactuelle (de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie)*, traduction d'Henri Albert, Paris, Flammarion, 1998, 187 p., p. 2.

42 Voir Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Flammarion, 2010.

43 Nous résumons ici grossièrement une pensée complexe et totale. Pour plus d'approfondissement, on peut se reporter aux ouvrages suivants : Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978 ; Denis Thouard (éd.), *Symphilosophie. F. Schlegel à Iéna*, Paris, Vrin, 2002. ; *id.*, *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

44 Friedrich Schlegel [Antonio], « Brief über den Roman », in *Gespräch über die Poesie*, *Kritische Friedrich Schlegels Ausgabe* (KFSA), édition d'Ernst Behler, München, Paderborn, Wien, F. Schöningh, vol. 2, 1967, p. 311-329, p. 335. L'ensemble de l'*Athenaeum* a Friedrich Schlegel pour auteur même si certains membres du groupe ont pu être identifiés sous tel ou tel pseudo-

nyme (ainsi Lothario serait Friedrich Schlegel, Ludoviko Friedrich Schelling et Antonio Friedrich Schleiermacher) : comme l'indique Xavier Tillette, « la pratique du *Symphilosophein*, chère au groupe, brouille quelque peu les cartes » (Xavier Tillette, *La mythologie comprise*, Paris, Vrin, 2002, p. 21). Par la suite, nous préciserons donc le pseudonyme mais nous indiquerons toujours Friedrich Schlegel comme auteur principal des textes de l'*Athenaeum*.

45 Friedrich Schlegel [Antonio], « Lettre sur le roman », in *Entretien sur la poésie*, *Athenaeum* (1800), *in* Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit.*, p. 321-330, p. 327.

46 Friedrich Schlegel [Ludovico], « Rede über die Mythologie », in *Gespräch über die Poesie*, KFSA, *op. cit.*, p. 311-329, p. 312.

47 *Id.*, « Discours sur la mythologie », in *Entretien sur la poésie*, *Athenaeum* [1800], in Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit.*, p. 312.

48 L'éducation de l'homme est dite esthétique car elle se fait par l'art conçu comme accord harmonieux de la raison et de la sensibilité et réalisant donc par là l'humanité dans son entier (Lettres XII à XVI). L'homme est alors un homme libre grâce au libre jeu de l'art (Lettre XIV) et les enjeux sont autant esthétiques que politiques (Lettre II) (voir Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme/Über die ästhetische Erziehung des Menschen* [1795], traduction de Robert Leroux, mise à jour par Michèle Halimi, Paris, Aubier, « Bilingue », 2002.

49 « Wir haben keine Mythologie. Aber setze ich hinzu, wir sind nahe daran eine zu erhalten […]. » (Schlegel, Friedrich, « Rede über die Mythologie », in *Gespräch über die Poesie*, KFSA, *op. cit.*, p. 311-329, p. 312) (« nous n'avons pas de mythologie. Mais j'ajoute : nous sommes sur le point d'en avoir une […] », Friedrich Schlegel, « Discours sur la mythologie », in *Entretien sur la poésie*, in Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit.*, p. 311-312).

50 Le Roman — ou nouvelle mythologie — fusionne ainsi passé (« den alten ewigen Urquell » [« la source originaire »]) et futur (« die Keime » [« le germe »]) (Schlegel, Friedrich, « Rede über die Mythologie », in *Gespräch über die Poesie*, KFSA, *op. cit.*, p. 311-329, p. 312 ; Friedrich Schlegel, « Discours sur la mythologie », in *Entretien sur la poésie*, in Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit.*, p. 311-312).

51 Samuel Taylor Coleridge, *Statesman's Manual*, *Lay Sermons*, édition de Robert Joseph White, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, édition de Kathleen Coburn, London, Routledge & Kegan Paul et Princeton

(New Jersey), Princeton University Press, 1969, vol. 6, 341, p. 29, ainsi que pour la citation suivante.

52 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, édition de James Engell et Walter Jackson Bate, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, édition de Kathleen Coburn, London, Routledge & Kegan Paul et Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1983, 2 vol. , vol. 7.1 et 7.2, vol. 7.2, chap. XVIII, p. 72.

53 William Wordsworth, *op. cit.*, p. xxii.

54 Citons ainsi une forme d'adage coleridgien : « I wish our clever young poets would remember my homely definitions of prose and poetry ; that is, prose = words in their best order ; — poetry = the best words in the best order » (Samuel Taylor Coleridge, *Table Talk, and The Rime of the ancient mariner, Christabel, Kubla Khan*, London, Routledge, 1884, July 12, 1827, p. 63) (« J'aimerais que nos jeunes et brillants poètes retiennent mes propres définitions de la prose et de la poésie ; soit, la prose = les mots dans leur meilleur ordre ; — la poésie = les meilleurs mots mis dans le meilleur ordre. »). Coleridge reproche donc à Wordsworth de ne pas reconnaître qu'il maintient une forme de frontière et de hiérarchie, en choisissant la « meilleure part » du langage paysan, épuré de ses prosaïsmes vulgaires, comme dans ce passage : « The language, too, of these men [les paysans] has been adopted (purified indeed from what appear to be its real defects, from all lasting and rational causes of dislike or disgust) because such men hourly communicates the best objects from which the best part of the language is originally derived » (William Wordsworth, *op. cit.*, p. viii) (« Le langage, la langue également, de ces hommes a été adoptée (purifiée cependant de ce qui semble être ses véritables défauts, par toutes les causes rationnelles et sérieuses de l'aversion ou du dégoût) parce que de tels hommes transmettent à chaque heure les meilleurs objets desquels la meilleure part de notre langage est originellement issue »).

55 Pour plus de détails voir John Morrow, *Coleridge's Political Thought. Property, Morality and the Limits of Traditional Discourse*, London, Macmillan, 1990, en particulier p. 76 *sq.* Sur ce point ce sont l'essai V du premier Landing-Place de *The Friend* et l'appendice C du *Statesman's Manual* qui posent les choses de la manière la plus limpide. Samuel Taylor Coleridge, *The Friend*, édition de Barbara E. Rooke, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, édition de Kathleen Coburn, London, Routledge & Kegan Paul et Princeton (New Jersey), Princeton

University Press, 1969, 2 vol. , vol. 4.1, p. 154-161 ; *Id.*, *The Statesman's Manual*, *in Lay Sermons*, *op. cit.*, *vol.* 6, App. C, p. 59-93.

56 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, *op. cit.*, vol. 7.2, chap. XIV, p. 6.

57 Elles le sont encore plus pour les citations implicites : les tours empruntés à d'autres poètes modèlent la prose foscolienne à chaque page. Les occurrences sont assez faciles à repérer grâce à l'appareil critique qui a déjà largement balisé la question. Voir notamment Pino Fasano, *Stratografie foscoliane*, Roma, Bulzoni, 1974 ; Mario Praz, « Foscolo tra romanticismo e neoclassicismo », in *Atti dei convegni foscoliani*, vol. I, *op. cit.*, p. 17-32. ; Giovanni Gambarin, « Introduzione », in *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, *Edizioni Nazionali delle Opere di Ugo Foscolo*, *op. cit.*, vol. IV, p. ix-lxxxiv. ; Sandro Gentili, *I Codici autobiografici di Ugo Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1997.

58 Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « Da' colli Euganei, 11 Ottobre 1797 », p. 10.

59 *Ibid.*, « 20 Novembre », *p.* 22-28.

60 *Ibid.*, « Mezzanotte », p. 94.

61 *Ibid.*, p. 147.

62 Le vers anglais est « Nor God alone in the still calm we find / He mounts the storm, and walks upon the wind » (Alexander Pope, *An Essay on Man*, Toronto, Fisher Rare Book Library, University of Toronto Libraries, 1969, 4 vol., Epistle II, l.109-110 [en ligne], URL <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/1638.html> [« Dieu non plus on ne le trouve pas seulement dans son calme immobile, /il monte la tempête, et marche sur les vents »]. Ce vers est traduit « Dieu lui-même, Dieu sort de son profond repos, / il monte sur les vents, il marche sur les flots. » dans les éditions françaises de 1737 et 1739 (*id.*, *Essai sur l'homme*, édition de Johannes Schweighäuser, Strasbourg, Amand König, 1739, p. 179, v. 141-142 ; édition de M. Jean-François du Resnel, Paris, Briasson, 1737, v. 141-142, p. 90).

63 Voir Robert Mauzi, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au* XVIII*e siècle*, Paris, Armand Colin, 1960, p. 233.

64 Nous n'osons pas dire un *au-delà* dans la perspective foscolienne.

65 On remarquera ici la double médiation, scripturale et picturale, voire triple puisqu'il faut y ajouter la médiation paternelle (voir *infra*).

66 Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, p. 152.

67 La tragédie d'Alfieri reprend l'histoire de Sophonisbe, fille du carthaginois Hasdrubal et reine de Numidie. Lors de la victoire de Scipion l'africain, elle s'empoisonne pour éviter le déshonneur et ne pas subir le sort de vaincus — qui défilent à Rome derrière le général vainqueur lors de son Triomphe.

68 Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, p. 152.

69 Cette lettre est celle de Florence du 7 septembre 1798 (voir *ibid.*, « Firenze, 7 Settembre », p. 112), où Jacopo parle du mont aux pins paternels, lieu où il souhaite être enterré (et où il le sera de fait) ; elle se trouve en lien avec la lettre du 12 novembre 1797 (« 12 Novembre », *p.* 20). Ce sont aussi des lettres en relation avec l'ensemble du corpus des cinq fontaines (voir « 14 Maggio » et « 15 Maggio », p. 75-80).

70 *Ibid.*, p. 165.

71 Voir *Ibid.*, « 14 Maggio », p. 75-76.

72 Dans la *Divina Commedia* de Dante, Virgile s'adresse à Caton et rappelle son suicide (Dante Alighieri *Divina Commedia*, Milano, Mondadori, 1998, *Purgatorio*, I, v. 71) ; voir *La Divine comédie*, édition et traduction de Christian Bec *et alii*, Paris, Le Livre de poche, 1996.

73 On peut se reporter à la lettre de Milan, 4 décembre (c'est Giuseppe Parini qui parle d'abord au discours indirect libre) : « — ma ladroncelli, tremanti, saccenti — più onesto insomma è tacerne. — A quelle parole io m'infiammava di un sovrumano furore, e sorgeva gridando : Ché non si tenta ? Morremo ? ma frutterà dal nostro sangue il vendicatore. » (Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « Milano, 4 Dicembre », p. 123-124) (« — mais petits voleurs, froussards, pédants — bref, il est plus honnête de les taire. — À ces mots je m'enflammais d'une fureur surhumaine, et je me levais en criant : — Ne tenterons-nous rien ? Nous mourrons ? Mais notre sang nous rapportera le vengeur. »).

74 Sur les questions de diction poétique et de l'intégration de cette diction dans une prose qui en est la garante chez Coleridge, voir Éric Dayre, *Une Histoire dissemblable*, *op. cit.* et *id.*, « Poésie, chose publique, prose commune. De Wordsworth à Coleridge. », in *La Clé des Langues* [en ligne], mis à jour le 16 juin 2009, consulté le 10 novembre 2009, URL : < http://cle.ens-lyon.fr/1205509296525/0/fiche article/ >.

75 On a vu les nombreux doubles de Jacopo et le jeu de réflexivité et de réfraction du sujet dans ces autres qui sont autant de mêmes.

76 Voir Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Guido Davico Bonino, 2002, Milano, Mondadori, 1986, note de l'éditeur, p. 148. Voir Vincenzo Monti, *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, Utet, 1969 (1984 ristampa), tome I, v. 42-47, p. 295 : « quando sotto il sacro velo / delle tranquille tenebre notturne / tace del biondo Ipperion la luce, / ei, sovra il sommo della rupe assiso, / delle stelle che son lingua del fato / intende » (« quand sous le voile sacré / des tranquilles ténèbres nocturnes, / se tait du blond Hypérion la lumière, / celui-ci, assis au sommet du rocher, / des étoiles qui sont langue du destin / vers les harmonieuses danses le regard se dirige »).

77 Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, 20 *Novembre*, *p.* 22-23.

78 Cette lettre est fragmentée en deux parties : voir *ibid.*, *p.* 161-163 et p. 168-170.

79 Voir Enzo Neppi, « Foscolo et l'énergie : la poétique des *Ultime lettre di Jacopo Ortis* », in *Chroniques italiennes*, n° 61, 2000, p. 103-126. Voir aussi Amadeo Quondam, « L'*Occhio filosofico* e gli *Antiquari giganti* », in *Atti dei convegni foscoliani*, *op. cit.*, vol. II, p. 475-500.

80 Voir Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « Firenze, 17 Settembre », *p.* 115-116 (« Or ch'io resista al mio fatale e insieme dolcissimo desiderio di morte » [« Que je résiste maintenant à mon fatal et pourtant si doux désir de mort »]).

81 Voir *ibid.*, *p.* 156-157 (« Strapiamo la maschera […] O Morte ! […], e mi rassembri simile al sonno della sera, quiete dell'opre. » [« Arrachons le masque […] Ô Mort ! […], et tu me sembles pareille au sommeil du soir, au repos après le travail. »]). Ce fragment est le modèle prosaïque du sonnet « Alla sera » (« Au soir ») de 1803 : « Forse perché della fatal quiete / Tu sei l'imago a me sì cara vieni / O sera ! » [« Peut-être parce que tu es du repos fatal / l'image à moi si chère, viens / ô soir ! »] (Foscolo, Ugo, *Poesie e carmi*, a cura di Francesco Pagliai, Mario Scotti e Gianfranco Folena, *Edizioni Nazionali delle Opere di Ugo Foscolo*, *op. cit.*, vol. I, p. 87, v. 1-3).

82 Voir aussi Samuel Taylor Coleridge, *Letters*, in *The Major Works*, édition de Heather Joanna Jackson, Oxford, Oxford University Press, 2000, *p.* 491 : « Poetry to have its highest relish must be impassioned ! […] My philosophical opinions are blended with, or deduced from, my feelings. » (« La poésie afin d'avoir un attrait supérieur doit être *passionnée* ! […] Mes opinions philosophiques sont accordées à, ou déduites de, mes sentiments. »).

83 Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, *p.* 169, ainsi que pour les quatre citations suivantes.

84 *Ibid.*, p. 168.

85 *Ibid.*, *p.* 169, ainsi que pour les trois citations suivantes.

86 *Ibid.*, « 25 Maggio », p. 84. Voir Ugo Foscolo, *I Sepolcri/Les Tombeaux*, in *De l'Origine et des devoirs de la littérature*, *suivi de Les Tombeaux*, *Les Sonnets*, traduction de Gérard Genot, Paris, L'Âge d'Homme, bilingue, 2007, p. 68-69, v. 119-123 : « Rapìan gli amici una favilla al Sole / A illuminar la soterranea notte / Perchè gli occhi dell'uom cercan morendo / Il Sole ; e tutti l'ultimo sospiro / Mandano i petti alla fuggente luce. » (« Les amis ravissaient un éclair au Soleil/Pour en illuminer la souterraine nuit/Car l'œil de l'homme cherche, à l'instant de la mort, / Le Soleil ; et adresse l'ultime soupir / Toute poitrine à la lumière fugitive. »). Ces vers sont eux-mêmes inspirés de Virgile (*Énéide*, livre IV, v. 691-692) et déjà repris par Foscolo dans sa tragédie *Ajax*, acte V, scène 4, v. 295-296.

87 Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « 14 Maggio, a sera », p. 78. Voir Ugo Foscolo, *Le Grazie*, Torino, Einaudi, vol. II, v. 595-600 :» E chi pinger la può ? Mentre a ritrarla / pongo industre lo sguardo, ecco m'elude, / e le carole che lente disegna / affretta rapidissima, e s'invola / sorvolando su'fiori ; appena veggio / il vel fuggente biancheggiar fra' mirti. » (« Et qui peut la peindre ? Pendant que pour en faire le portrait / je travaille mon regard, la voilà qui m'échappe, / ainsi que les rondes que lentement elle dessine / elle se presse très rapide, et s'envole / survolant les fleurs ; à peine aperçois-je / son voile fuyant blanchir au milieu des myrtes »).

88 Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, « 19 Gennajo », p. 46.

89 Ugo Foscolo, « Al Sole », in *Tragedie e poesie minore*, a cura di Guido Bézzola, *Edizioni Nazionali delle Opere di Ugo Foscolo*, *op. cit.*, vol. II, p. 314-315, v. 49-66.

90 L'histoire de Lauretta est un appel à la pitié et au partage de la douleur. Voir Foscolo, *Ultime lettere*, *op. cit.*, *Frammento della storia di Lauretta*, p. 64 : « Ringrazio nondimeno quella MENTE che mescendosi all'universo degli enti, li fa sempre rivivere distruggendoli ; perché con le miserie, ci ha dato almeno il dono del pianto, ed ha punito coloro che con una insolente filosofia si vogliono ribellare dalla umana sorte, negando loro gl'inesausti piaceri della compassione. » (« Je remercie néanmoins cet Esprit qui, en se répandant dans les êtres de l'univers, en les détruisant, les fait sans cesse revivre ; parce qu'avec la douleur, il nous a accordé au moins le don des

larmes, et il a puni ceux qui avec une philosophie insolente voulaient se rebeller contre la destinée humaine, en leur refusant les plaisirs infinis de la compassion. »). Voir aussi les derniers adieux à sa mère, *ibid.*, *p.* 163-166, rare moment de dialogue pathétique, et, juste avant, la fin du premier fragment de la lettre à Teresa (« Mercoledì, ore 5 », p. 163) : « non lasciare senza consolazione la povera madre mia, [...]. Tu sola sei degna di compiangerla e di consolarla. [...] ricordati sempre ch'essa è mia madre. » (« Ne laisse pas sans consolation ma pauvre mère [...]. Toi seule es digne de la plaindre et de la consoler. [...] Rappelle-toi toujours qu'elle est ma mère. »). La mère de Jacopo ici est dépeinte comme Marie au pied de la croix, entourée de sa sœur Marthe et deux amies ; elle peut devenir une deuxième mère pour Teresa, toutes deux unies par les pleurs pour la mort de Jacopo (voir Jean, 19 :25-27).

91 Walter Binni, « Foscolo oggi : proposta di una interpretazione storico-critica », in *Atti dei convegni foscoliani*, *op. cit.*, *vol.* I., p. xxiv. Walter Binni n'adopte ni la position de Vitilio Masiello (voir Vitilio Masiello, « Il Mito e la Storia (Analisi delle strutture dialettiche delle « Grazie » foscoliane) », in *Angelus novus*, 12-13, 1969) qui fait de l'hymne un espace de poésie pure, à part, alternative compensatoire protégée des désastres du monde, ni celle de Mario Fubini (Mario Fubini, *Ugo Foscolo*, *Saggio critico*, Torino, Ribet, 1928) qui y voit une synthèse harmonieuse où la paix serait finalement atteinte dans un mouvement de dialectisation. Pour Walter Binni, les *Grazie* sont le lieu d'une nouvelle intervention poétique dans l'histoire, une nouvelle façon de penser la rencontre de la poésie et de l'histoire : les limites de l'histoire et de la réalité sont alors dilatées par la sensibilité poétique et les tensions restent — c'est là la dynamique.

92 Voir Éric Dayre, « Le Ministère public de Coleridge : une vie politique », in Samuel Taylor Coleridge, *Les Sermons laïques suivi de L'Ami*, traduction d'Éric Dayre et de Philippe Beck, Paris, Gallimard, « NRF, Bibliothèque de philosophie » 2002, p. 9-67, en particulier p. 34.

93 Gioacchino Paparelli montre que cette recherche d'une hybridation générique et stylistique est valable pour l'ensemble de l'œuvre de Foscolo (voir Gioacchino Paparelli, « *I Sepolcri* e l'idea foscoliana di lirica », in *Atti dei convegni foscoliani*, *op. cit.*, vol. III, p. 447-453).

94 On a pu s'en rendre compte lors de notre analyse de l'impersonnalité à l'œuvre dans le système des personnages (voir *supra*).

95 C'est enfin le « retour efficace des mots de la poésie à l'intérieur des choses comme elles sont » (Éric Dayre, *Une Histoire dissemblable*, *op.*

cit, *p.* 52), donc toujours quand même à l'intérieur de la prose et sans quitter les préoccupations prosaïques concernant la politique, la nation, l'histoire.

96 *Ibid.*, *p.* 65.

Français
À partir de l'étude des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* d'Ugo Foscolo et d'incursions dans les textes de Coleridge (*Lay Sermons* et *Biographia Literaria*) et de Schlegel (*Athenaeum*), nous examinons la façon dont la poésie intervient dans la prose soit sous la forme de prose poétique, soit sous la forme de véritables insertions de vers. Autour de la remise en question plus générale du roman comme narration en prose déroulant le fil d'une intrigue, nous étudions la poésie comme contrepoint à la prose, en son sein, et comme contrepoids à l'histoire politique. En effet, nous nous attachons à mener ensemble l'étude formelle et l'analyse contextuelle des années 1797-1815 afin de souligner les possibilités d'écriture poétique du fait historique le plus prosaïque.

English
Proceeding from the study of Ugo Foscolo's *Ultime lettere di Jacopo Ortis* and visiting from time to time Coleridge's (*Lay Sermons and Biographia Literaria*) and Schlegel's (*Athenaeum*) texts, we intend to examine the way poetry modifies prose either by adopting poetic prose, either by inserting versified poetry. As these texts disconnect the novel from the linear plot of a narrative prose, and redefine the generic categories, we aim to study poetry as a counterpoint to prose, and as a counterweight to political history, within prose texts. Indeed, we endeavour to conduct both a formal study and a contextual analysis concerning the period between 1797 and 1815, in order to highlight the poetic writing of both prosaic and historical facts.

Mots-clés
prose, Coleridge Samuel Taylor, Foscolo Ugo, hybridation, histoire

---

Lucie Lagardère
Professeure agrégée de lettres modernes, doctorante en littérature comparée, Lucie Lagardère est actuellement lectrice d'échange à l'université la Sapienza de Rome et travaille pour la coopération universitaire et culturelle auprès de l'Institut français d'Italie, de l'ambassade de France en Italie et de l'agence Campus France Italie. Sa recherche de doctorat porte sur la question de

l'imagination poétique du devenir historique dans les proses de Chateaubriand, Foscolo et Coleridge entre 1789 et 1815. Voir également : http://encls.net/ ?q =profile/lucie-lagardere

Le récit romantique (Allemagne-Angleterre victorienne)

Dominique Peyrache-Leborgne

---

1. Romans et *romances* anglo-saxons
2. Walter Scott et le *historical romance*
3. Romantisme allemand et « œuvres mélangées »
4. *Heinrich von Ofterdingen* ou la nouvelle *Vita Nova* du romantisme

---

1 Le roman romantique n'a pas inventé le mélange des genres, qui existait bien avant lui, comme l'attestent les traditions anciennes du prosimètre [1] et du roman médiéval à insertion lyrique [2]. Mais après la rigoureuse poétique des genres que le Classicisme avait imposée, il a néanmoins remis à l'honneur le roman-poème comme forme mixte, notamment à travers le concept de roman arabesque et de chaos générique. En effet, dans les années 1800, apparaît un phénomène nouveau : la création, paradoxale pour l'époque, d'une forme prosaïque qui puisse s'ouvrir entièrement à son contraire, le poème versifié, et ce phénomène parvient à subvertir presque complètement les distinctions et les hiérarchies qui existaient précédemment entre vers et prose [3]. Certes, le roman a souvent été pensé comme le non-genre par excellence, la forme la plus souple qui soit, apte à contenir d'autres formes : récits épistolaires, historiettes en vers, citations poétiques et épigraphes en tous genres.

2 Le récit renaissant et le récit préclassique du XVIIe siècle, parfois encore le récit en prose du XVIIIe, portent les marques de cette souplesse. Par exemple, Cervantès compose une pastorale en forme mixte (*Galatea*, 1585). Il incorpore aussi nombre de romances, poèmes narratifs chantés, dans *Don Quijote* (1605-1615). Enfin, il mêle chansons, poèmes pastoraux, sonnets, *redondillas* dans ses *Novelas Ejemplares* (1613). En France, au XVIIe siècle, l'on pratique facilement les historiettes en vers ; de même, les récits mondains en prose peuvent être émaillés de petits textes versifiés. Par exemple, *Le Voyage de Falaise, nouvelle divertissante* (1697) de Le Noble, est

constitué d'aventures galantes, entrecoupées de bouts rimés, de sonnets, d'épithalames, de traductions d'Horace et de chansons. Le couronnement de cette pratique mondaine est certainement *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de Jean de La Fontaine (1669), composition savante dans laquelle le dispositif vers-prose organise une véritable polyphonie. Au dix-huitième siècle, certains genres, mais mineurs ou anciens, comme le « Voyage » et le « roman pastoral » imité de la *Galatea* de Cervantès [4], conservent encore cet art des chansons intercalées qui musicalisent le récit.

3 Cependant une telle pratique ne correspond plus au discours dominant [5]. Car les théoriciens intransigeants du classicisme français, tels que Vaugelas, le Père Bouhours, Boileau, avaient déjà séparé les genres, en se référant aux modèles grecs et latins, et ils avaient ainsi grandement contribué à rendre la prose et la poésie incompatibles. Et ce discours dominant s'était largement propagé dans toute la culture européenne, comme le rappelle Gérard Genette dans *Figures II* [6]. Ainsi, pendant toute la période classique, l'assimilation générale du roman à la prose témoigne d'une poétique des genres qui répugne aux formes mixtes et recherche l'unité formelle. L'*Essai sur l'origine des romans* (1670) de Huet, premier traité consacré au genre en France, assimile clairement le roman à l'usage exclusif de la prose :

> Ce qu'on appelle proprement *romans* sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art [...]. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour être conformes à l'usage de ce siècle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, et sous de certaines règles ; autrement, ce serait un amas confus, sans ordre et sans beauté [7].

4 Quand le roman inclut des formes poétiques, c'est surtout au niveau d'une pratique de la citation : par exemple, *La nouvelle Héloïse* (1761) place fréquemment dans les lettres de ses personnages des vers de Pétrarque, de Métastase, du Tasse [8]. Mais cette pratique de la citation ne rompt pas l'unité générique du récit en prose. Et il faudra attendre les prémisses du romantisme, avec le roman gothique et les premières formes de récits dits « arabesques » au sein du romantisme allemand, pour qu'une pratique systématique de la forme mixte se mette à nouveau en place, accompagnée d'une nouvelle réflexion sur le roman comme genre poétique.

5 Il conviendra donc d'examiner ici deux aspects de cette constitution progressive de ce que l'on peut appeler le roman-poème romantique : d'une part à travers le genre romanesque du *romance* anglo-saxon, et d'autre part en fonction de la nouvelle conception du roman élaborée par le romantisme allemand.

1. Romans et *romances* anglo-saxons

6 De 1790 à 1820, trois catégories romanesques se côtoient dans la culture anglo-saxonne, le *novel*, le *romance* et le *tale*. Ces distinctions étaient généralement admises par les écrivains qui indiquaient leur choix générique dans un sous-titre, ou dans leur préface. Par exemple, *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen se réclame du *novel*, *Ivanhoe* (1819) du *romance*, et *Melmoth* (1820) du *tale*[9]. Comme le rappellent les définitions proposées à la fin du XVIIIe siècle par Clara Reeves, par le docteur Johnson, et qui seront relayées par Walter Scott dans son essai *On Romances, Chevalry and the Drama*, le *novel*, genre réaliste par excellence, s'applique à un type de fiction qui s'inscrit dans les limites de la réalité contemporaine. Le *romance* au contraire, évoque soit la transposition idéalisée d'un passé révolu dans laquelle l'affabulation romanesque se mêle aux faits authentiques, soit un univers terrifiant, où le surnaturel bat en brèche les principes de la rationalité. Le *tale*, enfin, correspond à la forme la plus souple ; c'est un terme à usage multiple, pouvant rassembler des contes édifiants, des nouvelles et récits historiques, mais aussi des histoires fantastiques. Globalement, ce que nous désignons par *roman gothique* s'oppose au *novel* pour se réclamer du *romance* et parfois du *tale*, étiquette souvent revendiquée dans les titres ou plus fréquemment les sous-titres. Ainsi, les romans d'Ann Radcliffe sont des *romances* (*The Romance of the Forest*, 1791, *The Mysteries of Udolpho, a romance*, 1794). Le roman de Lewis, *The Monk* (1796), est un *romance* également. Même chose pour le long roman de Maturin, *Fatale Revenge or the Family of Montorio, a romance*, 1806. *Melmoth the Wanderer* du même Maturin, en revanche, se rapporte au *tale* par son sous-titre, tandis que sa préface maintient en même temps un attachement à la tradition du *romance*.

7 Malgré ce brouillage générique, apparaît assez clairement un autre dénominateur commun aux *romances* qui permet de distinguer ses caractéristiques par-delà le principe de l'invention fabuleuse et de l'ouverture au surnaturel. En effet, se vérifie pour ces textes un principe unificateur qui est celui de l'insertion de poèmes variés au sein du *drama* en prose (sonnets, ballades populaires, stances de diverses formes, en général composés ou chantés par les personnages).

8 La densité de ces formes poétiques versifiées est assez grande. Pour ne citer que quelques exemples, *The Romance of the Forest* d'Ann Radcliffe comporte une vingtaine de poèmes, souvent assez longs, dans un ensemble de 350 pages, sans parler des fréquentes épigraphes contenant des citations de poèmes. *The Monk* contient six ballades populaires, épiques ou de magie, mais aussi des poèmes en forme d'épitaphe, de longs poèmes strophiques, et des chansons. *The Fatal Revenge or the Family of Montorio* présente les mêmes caractéristiques poétiques, pour un texte d'environ 700 pages. De surcroît, la dimension merveilleuse, épique ou sentimentale de ces chants correspond fort bien au climat général du roman gothique, dans lequel prédomine un goût prononcé pour le primitif, l'irrationnel, et l'intensité mélodramatique. L'insertion de ces poèmes n'obéit pas à un dispositif mécanique, les poèmes ne sont pas distribués régulièrement au sein des récits ; on ne retrouve bien évidemment pas le principe de la stricte alternance vers- prose du prosimètre ou du récit mondain du XVIIe siècle, mais les poèmes interviennent surtout pour valoriser par la voix lyrique les personnages romanesques qui incarnent des passions contrariées, des souffrances tragiques. Le chant prend alors la place qu'occupe l'analyse psychologique dans le *novel* en quelque sorte. Les poèmes constituent souvent, également, un effet de mise en abyme ; ils fournissent donc une clé de lecture et participent indirectement du *drama*.

9 Au niveau chronologique, cette alternance du lyrique et du narratif dans le romance gothique est surtout représentée dans la dernière décennie du XVIIIe siècle et dans les dix premières années du XIXe. Une telle pratique et une telle chronologie s'expliquent à la fois par la diffusion de nouveaux modèles poétiques, et par l'influence de ceux que l'on appelait alors les *antiquaires*. D'une part, le succès des poèmes en prose strophiques d'Ossian-Macpherson (1760), et les

idylles en prose de Gessner (1756), contribue à brouiller les frontières entre les genres, à dépasser le discours classique en favorisant l'idée d'une poésie en prose. Et d'autre part, le roman n'est plus conçu comme une forme exclusivement prosaïque. C'est là qu'intervient le travail des antiquaires, théologiens ou historiens amateurs de poésie ancienne qui, sous l'influence de l'Évêque Percy, exhument, à partir des années 1770, chants populaires et récits traditionnels[10]. Percy publie en 1765 une compilation d'anciennes ballades anglaises[11] et, jusqu'à Walter Scott, cette mode bat son plein. Walter Scott, qui reste sans doute le plus fameux des antiquaires romantiques, collecte et réécrit des ballades issues de l'ancienne tradition des ménestrels, qu'il publie en 1802-1803 dans *Minstrelsy of the Scottish Border*[12]. Il compose aussi de grands poèmes narratifs de son cru[13], notamment un roman de chevalerie en vers, *The Lay of the Last Minstrel* (1805), et c'est par ses poèmes et ballades qu'il se fit d'abord connaître. Au fond, chez Scott, l'imitation du récit médiéval en vers prépare le roman en prose, comme l'a souligné Henri Suhamy[14].

2. Walter Scott et le *historical romance*

10 Il est donc tout naturel que Scott ait poursuivi la pratique formelle du *romance* médiéval ou gothique[15] en conservant dans la forme même du roman historique qu'il invente une place importante pour les ballades et chansons. Cette pratique assez systématique de la forme mixte s'explique chez lui à la fois par son travail de poète- antiquaire, par sa contemporanéité avec le *romance* gothique et enfin par l'influence et de l'ancien roman de chevalerie qui reste un des matériaux de base pour le roman historique[16].

11 Le cas d'*Ivanhoe* (1819) est assez éclairant. Dans ce roman, la dimension lyrique prend progressivement de l'ampleur avec un ensemble varié d'imitations ou de traductions de chansons populaires anciennes : des chansons à boire « An old drinking song », chap. XX[17]), de longues ballades épiques imitées du chant des ménestrels saxons (« The Crusader's return », « Le Retour du croisé », chap. XVII[18]) ou des scaldes, ces ménestrels scandinaves (le chant de guerre d'Ulrique, chap. XXXI), un lai d'amour (chap. LX), des chants

divers, des cantiques (chap. XXXIX) et des stances chantées par des jeunes filles (chap. XLII). Tous ces poèmes sont scrupuleusement respectés et assez correctement traduits en 1830 par le traducteur français Defauconpret, ce qui montre une sensibilité assez exceptionnelle à la forme mixte ; car, la plupart du temps à cette époque, les traducteurs français des romans gothiques ou romantiques étrangers omettent purement et simplement ces poèmes, comme s'il s'agissait-là d'ornements encombrants ou superfétatoires dans la conception qui est la leur du romanesque[19].

12 L'on peut ajouter aussi que, dans *Ivanhoe*, l'on voit assez bien comment fonctionne la contamination des genres : par son goût pour un passé épique et fabuleux, le *historical romance* constitue à la fois une modernisation des romans médiévaux (qui étaient eux- mêmes en vers ou en prose dérimée, ou encore en forme mixte avec insertion de lais), une « gothicisation de la fiction historique[20] », et une mise en récit des ballades populaires. En effet, l'on peut aussi comprendre l'insertion de nombreuses ballades et chansons dans le *romance* historique comme une volonté de recontextualiser la veine lyrique populaire et médiévale, de lui restituer son cadre primitif et son historicité. Il s'agirait au fond de la faire revivre sur le plan romanesque, puisque les poèmes, véritables voix du peuple, entretiennent là encore une polyphonie, en étant placés tantôt dans la bouche de personnages comiques et populaires, tantôt dans celle des personnages héroïques.

13 Ceci dit, la pratique de la forme mixte ne se borne pas chez Scott au *historical romance*. Elle permet de transcender les catégories romanesques, dans la mesure où, et c'est sa nouveauté, le roman historique scottien rend finalement partiellement caduques les distinctions en vigueur entre *novel*, *tale* et *romance*. Dès le premier roman, *Waverley* (1814), on note en effet des principes linguistiques et rhétoriques qui sont à rapporter au *novel* : le souci de la couleur locale et du pittoresque, l'étude réaliste d'enjeux socio-historiques, un certain réalisme linguistique et descriptif ; histoire presque contemporaine (comme l'indique le sous-titre : « 'Tis Sixty Years Since » [« Il y a soixante ans »], à propos de la dernière révolte des Stuart écossais contre le pouvoir central), est un *novel* par son cadre temporel, mais qui reste marqué par les principes poétiques du *romance*. Là encore, ceci est d'emblée reconnaissable par l'introduction de vieilles ballades

populaires, de chansons sentimentales, ou encore de ballades qui sont l'œuvre de Walter Scott lui-même. On notera enfin que le dispositif lyrique du *romance* se poursuit dans le roman historique même quand Scott renonce à publier de la poésie. Il reste bien présent dans *The Heart of Mid-Lothian* (1818), dans *The Bride of Lammermoor* (1819), dans *The Pirate* (1821-22), alors même que l'action, plus moderne, de ces romans se déroule au XVIIe et au début du XVIIIe siècle. Mais les légendes et superstitions se mêlent aux faits vrais, au point que l'histoire trouve un écho naturel dans la tradition des ballades populaires, comme Scott le souligne d'ailleurs dans son avertissement préliminaire au *Pirate*.

14 Ces caractéristiques lyriques du *romance* gothique et du roman historique scottien expliquent que la notion de roman-poème ait pu faire du chemin au sein de toute la période romantique [21]. Même si elle fut nettement moins pratiquée par la culture romantique française, l'on ne sera pas étonné que le roman scottien soit interprété par Victor Hugo comme un renouvellement du poème épique, donc déjà comme une forme de roman-poème. Il écrit ainsi dans *Littérature et philosophie mêlées* :

> L'on pourrait considérer les romans épiques de Scott comme une transition de la littérature actuelle aux romans grandioses, aux grandes épopées en vers ou en prose que notre ère poétique nous promet et nous donnera [22].

15 A partir des années 1820, l'on constate cependant, pour le roman gothique comme pour les derniers romans historiques scottiens, que le procédé semble s'estomper. *Melmoth* (1820), qui est le dernier grand roman gothique, et qui participe à la fois du *tale* et du *romance*, reste sans réelle forme mixte ou joue de façon minimale sur le principe. De nombreuses citations de poèmes anciens et modernes (par exemple « Rime of the Ancien Mariner » de Coleridge) figurent en épigraphe des chapitres, livrant ainsi en condensé un effet de lecture.

16 Mais la pratique du poème enchâssée est pratiquement abandonnée. *Quentin Durward* (1823) ne contient quant à lui que deux poèmes enchâssés. Sans doute faut-il y voir là un effet de la concurrence accrue du *novel* par rapport au *romance*. Le roman, du moins en Angleterre et en France, devient vraiment, selon la formule de Hegel,

cette « épopée bourgeoise moderne[23] » (« moderne bürgerliche Epopöe ») accordée à la forme prosaïque. Et l'on peut expliquer aussi ce déclin par l'éclipse de la tradition antiquaire dans le récit victorien, globalement moins épris de primitivisme et davantage préoccupé par des enjeux socio-politiques contemporains, propres au monde urbain.

17 L'on pouvait donc penser que la forme mixte, jugée obsolète, disparaîtrait avec le *romance* et avec la tradition antiquaire. Or il n'en est rien. Car le romantisme allemand va prendre le relais et proposer, à partir des mêmes sources, une autre voie pour le roman-poème, voie opposée à la tradition anglaise et dix-huitiémiste du *novel*, jugée trop prosaïque.

3. Romantisme allemand et « œuvres mélangées »

18 Là encore, dans la tradition romantique allemande, les choses se font progressivement, à la fois par assimilation et par rupture par rapport à la tradition précédente. La première source d'inspiration qui explique la réintroduction d'une forme mixte semble bien être la même que dans la culture anglo-saxonne. C'est toujours la fascination exercée par la chanson populaire (*Lieder* et ballades), qui autorise l'infiltration du roman par des formes versifiées.

19 Goethe, qui deviendra lui aussi un célèbre auteur de ballades — comme Walter Scott —, insère plusieurs chants dans son grand roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*), publié en 1796. Il s'agit essentiellement des trois chants du vieux harpiste dans le livre II (chap. XI et XIII) et surtout du fameux Lied de Mignon dans le livre III (chap. I) :

> Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
> Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
> Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
> Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
> Kennst du es wohl ?

> Connais-tu le pays des citronniers en fleur ?
> Dans le feuillage obscur flambe l'orange d'or,
> Un doux vent souffle du ciel bleu,
> Le myrte est là, paisible, et fier s'élance le laurier,
> Le connais-tu, dis-moi [24] ?

20 Or, d'une certaine manière, pour la théorie allemande du roman romantique, tout commence avec la réception du *Wilhelm Meister*. Le cercle d'Iéna s'enthousiasma d'abord pour le roman goethéen. Friedrich Schlegel se livre à un éloge sans réserve du roman dans *L'Entretien sur la Poésie* (*Gespräch über die Poesie*) en 1800, et Novalis s'émerveille de la magie du style de Goethe dans ses *Fragments*. Il estime dans un premier temps que le roman constitue le moule idéal, l'organisme le plus varié et le plus plastique pour exprimer les idées des temps nouveaux. Le roman goethéen ouvre donc, lui aussi, la voie à la notion de roman-poème, car son atmosphère poétique le rend « mélodique [25] » et non pas prosaïque, écrit Novalis. Il contraste donc fortement avec la tradition dominante du *novel*.

21 Pourtant, on ne peut pas encore véritablement parler de forme mixte (vers-prose) pour le *Wilhelm Meister*. S'il contient bien en son centre un noyau romantique, une forme de poésie pure réservée aux personnages des saltimbanques et des comédiens, c'est aussi et surtout à la prose de l'existence que le roman entend se confronter : Goethe veut montrer comment un jeune homme idéaliste aspirant à une vie entièrement consacrée à l'art accepte progressivement l'existence pratique. La dominante de prose est donc malgré tout programmatique dans le *Wilhelm Meister*.

22 En réalité, c'est avec le romantisme d'Iéna que la pratique de l'hybridité générique deviendra vraiment systématique. Un exemple très précoce ouvrira la voie à la théorie, le projet du *Phantasus* [26] élaboré par Ludwig Tieck dans les années 1799-1800 (et publié plus tardivement en 1812-1816). Ce projet trouve sa première actualisation dans un volume de mélanges publié en 1797 par Tieck sous le titre *Volksmärchen hg. v. Peter Leberecht*. Ces *Volksmärchen* mêlent vraiment tous les genres, poésie, légende, drame, comédies musicales, reliés entre eux par des conversations théoriques. Au sein de ce recueil, le récit intitulé *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence* (*Les Amours de la belle Maguelonne et de*

Pierre de Provence), se livre à une réécriture libre des récits médiévaux en vers[27]. Tieck réinvente ou du moins réactualise le principe d'une stricte composition mixte, très dense, un peu à la manière des prosimètres anciens, et dans laquelle les *Volkslieder* sont simplement reliés entre eux par une brève trame narrative très stylisée :

> Unter andern war auch ein Sänger mit herbei gekommen, der viele fremde Länder gesehen hatte, er war kein Ritter, aber an Einsicht und Erfahrung übertraf er manchen Edlen. [...]

> *Er nahm seine Laute und sang :*
> *Keinen hat es noch gereut*
> *Der das Roß bestiegen,*
> *Um in frischer Jugendzeit*
> *Durch die Welt zu fliegen*[28].

> Dans cette foule se trouvait un ménestrel qui s'en venait de contrées étrangères dont il connaissait moult ; il n'était guère chevalier, mais surpassait beaucoup de nobles seigneurs par sa fine intelligence et sa grande expérience. [...]
> Il prit son luth et se mit à chanter :

> *Nul n'aura jamais remords,*
> *Qui sur son cheval monta,*
> *Dont les jeunes ans sont d'or*
> *Et qui le monde verra*[29].

23 Par la suite, aussi bien dans ses contes que dans ses romans, Tieck pratiquera systématiquement le mélange générique. Dans son grand roman de l'artiste, *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), ce principe se vérifie d'autant plus que les personnages sont des artistes, contemporains de Raphaël, préoccupés de questions poétiques touchant au dialogue entre les arts. De très nombreux *Lieder* remplacent alors le *drama* et alimentent des débats théoriques sur la nature de la poésie[30]. L'on sait aussi que Le Cercle d'Iéna (Tieck, les frères Schlegel, Novalis), pratiquait la « Sympoesie » et la « Symphilosophie », c'est-à-dire la réflexion et la composition collectives. Il n'est donc pas étonnant que le travail théorique sur le roman-poème commence pratiquement au même moment, avec l'*Entretien sur*

la Poésie (*Gespräch über die Poesie*) de Friedrich Schlegel (1800) et les *Fragmente* de Novalis publiés dans la revue l'*Athenäum*. Dans l'*Entretien sur la Poésie*, la troisième séquence intitulée « Brief über den Roman » (« Lettre sur le roman »), souligne la nature fondamentalement libre, trans-générique, du roman :

> Ja ich kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen. Anders hat Cervantes nie gedichtet, und selbst der sonst so prosaische Boccaccio schmückt seine Sammlung mit einer Einfassung von Liedern [31].

> Oui, je ne peux guère concevoir un roman qui ne soit un mélange de récit, de chant et d'autres formes. Jamais Cervantès n'écrivit autrement, et même Boccace, si prosaïque par ailleurs, orne son recueil d'un encadrement de chansons [32].

24 On peut y lire ici un abandon complet des critères classiques. Cette trans-généricité conduit F. Schlegel à sa fameuse théorie du roman « arabesque », c'est-à-dire de la forme libre et chaotique [33].

25 Parallèlement à ces réflexions théoriques, F. Schlegel s'est aussi essayé au roman arabesque. Sa seule et unique tentative dans le genre, *Lucinde* (1799), peut, à bon droit, être considérée comme le premier roman-poème, véritablement a-générique et surtout a-diégétique du romantisme. Ce roman évoque une genèse, celle de la modernité, vouée à se débarrasser progressivement du prosaïsme des mœurs et de la culture *Auflklärung*. Il entend promouvoir une autre façon d'envisager l'existence, et prône une sorte de nouvel « évangile » qui permettra à l'homme romantique d'accéder au véritable stade esthétique. Comparable à un *patchwork* narratif et poétique, *Lucinde* organise ses chapitres selon le principe de la variation des genres. Au sein du roman apparaissent encore des formes narratives réalistes et récentes telles que la confession, le roman par lettres, le roman d'apprentissage et le pastiche du roman libertin. Mais autour de ces éléments, se greffent, telles de véritables arabesques, des formes lyriques héritées de l'Antiquité, et modernisées dans le cadre du roman, telles que le dithyrambe, l'idylle et l'élégie. Ce chaos générique aboutit au fait que, en dehors du chapitre central consacré aux années d'apprentissage du personnage masculin, le roman n'a rien de romanesque. La composante narrative (les années d'apprentissage du

jeune libertin) apparaît même obsolète et traitée sur le mode de l'ironie. Elle appelle manifestement son dépassement romantique, par la voie (et des voix) lyrique(s) et poétique(s). Ainsi, les chapitres « arabesques », qui privilégient la célébration d'états intérieurs et poétiques, sont souvent assez courts, voire très courts, et peuvent être conçus comme de vastes poèmes en prose rythmée. Certains sont fondés sur le retravail de formes lyriques antiques, dérimées, remplacées par une prose assonancée et musicalisée, marquée par des structures anaphoriques, des effets de distiques, et des rythmes iambiques. Ainsi, le chapitre 2 (« Dithyrambische Fantasie über die schönste Situation », « Fantaisie en style dithyrambique sur la plus belle des situations »), offre une transcription en prose poétique de la forme hymnique du dithyrambe antique. Le cinquième chapitre (« Idylle über den Müssiggang », « Idylle sur l'oisiveté »), par son titre et par son contenu érotico- spirituel, correspond pleinement au principe d'une modernisation de l'idylle, genre originellement mixte, soit en vers soit en prose. Enfin, le douzième et dernier chapitre, (« Sehnsucht und Ruhe », « Nostalgie et quiétude »), repose sur un dialogue entre les deux personnages principaux, Lucius et Lucinde, qui rappelle l'élégie. La prose rythmée imite d'abord une forme strophique, puis n'est pas sans évoquer, indirectement, soit l'idée de vers libre, soit la binarité et la longueur du distique élégiaque, soit encore une sorte de duo lyrique :

> Nur in der Ruhe der Nacht, sagte Lucinde [...].
> Nur in der Nacht singt Klagen, sprach Julius, die kleine Nachtigall und tiefe Seufer. Nur in der Nacht eröffnet sich die Blume [...]. Nur in der Nacht,
> Lucinde, [...].

> C'est seulement dans la quiétude de la nuit, dit Lucinde [...]
> Dans la nuit seulement, le petit rossignol fait entendre le chant de sa plainte et de ses profonds soupirs, dit Julius. Dans la nuit seulement, la fleur s'ouvre [...]. Dans la nuit seulement, Lucinde [34], [...].

> *Lucinde*
> Sei's was es sei, Du bist der Punkt, in dem mein Wesen Ruhe findet.
> *Julius*
> Die heilige Ruhe fand ich nur in jenem Sehen, Freundin. [...]

> *Lucinde*
> Laß ruhen in Nacht, reiß nicht ans Licht, was in des Herzens stiller heilig blüht.
> *Lucinde*
> Quoi qu'il en soit, tu es le point où mon être trouve la quiétude.
> *Julius*
> La quiétude sacrée, je ne la trouvais que dans cette nostalgie, ô mon amie. [...]
> *Lucinde*
> Laisse reposer dans la quiétude de la nuit, ne tire pas brutalement à la lumière ce qui s'épanouit, sacré, dans les paisibles profondeurs du cœur [35].

26 Avec *Lucinde*, F. Schlegel ouvre donc pleinement la voie à la fusion entre la poésie et la prose. On ne peut véritablement plus distinguer, parfois, la prose du vers libre.

4. *Heinrich von Ofterdingen* ou la nouvelle *Vita Nova* du romantisme

27 Pourtant, contrairement à ce que l'on aurait pu attendre, F. Schlegel ne pratique pas la forme mixte (prose-vers) au sens strict, mais plutôt une déconstruction à la fois des formes classiques du *novel* et des formes antiques de la poésie versifiée. Il fait du roman en prose la forme la plus englobante qui soit, capable de se transformer en son contraire, c'est-à- dire en poésie pure, en prose poétique. En réalité, c'est Novalis qui, à la suite de F. Schlegel et de Tieck, ira encore plus loin dans la quête d'un roman moderne véritablement poétique, avec *Heinrich von Ofterdingen* (1801-1802). Là, poésie versifiée et prose romanesque sont prises dans un même continuum, ou plus exactement elles tissent ensemble un système complexe de correspondances, d'échos, entre le récit-cadre, unificateur, et les contes et poèmes enchâssés. Ces derniers sont à la fois de petites totalités autonomes, closes sur elles-mêmes, et des mises en abyme de l'ensemble, des prolongements du récit ou encore des concentrés allégoriques. Le vers ou la chanson n'est donc plus pensé comme une extrapolation ornementale au sein d'une forme en prose qui serait

dominante ; bien plutôt, le roman se construit selon un principe « d'homologie poétique [36] » entre le vers et la prose.

28 Novalis, avait au départ, comme Friedrich Schlegel, pleinement apprécié la nouveauté du *Wilhelm Meister*. Mais il s'en est finalement écarté, considérant que le prosaïsme du roman l'emportait de beaucoup sur la matière poétique. Dans les *Fragmente* de 1800, se lit un violent réquisitoire :

> *Wilhem Meister* ist eigentlich ein *Candide*, gegen die Poesie gerischtet. [...]
> *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sind gewissermaßen durchaus prosaisch — und modern. Das Romantische geht darin zugrunde — auch die Naturpoesie, das Wunderbare. — Er handelt bloß von gewöhnlichen menschlichen Dingen — die Natur und der Mystizism sind ganz vergessen. Er ist ein poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte [37].

> *Wilhem Meister* est en somme un *Candide* dirigé contre la poésie. [...] *Wilhelm Meister* est, jusqu'à un certain point, complètement prosaïque et moderne. Le romantique y périt, de même que la poésie de la nature et le merveilleux. Le livre ne parle que de choses ordinaires ; la nature et le mysticisme sont entièrement oubliés. C'est une histoire bourgeoise et familière, poétisée [38].

29 L'idéalisme romantique doit donc se détourner définitivement de ce qu'il reste de *novel* et de sagesse rationaliste dans le roman goethéen, et toute différence de nature doit être effacée entre roman et poésie :

> Ein Roman muß durch und durch Poesie sein. Die Poesie ist nämlich, wie die Philosophie, eine harmonische Stimmung unsers Gemüts, wo sich alles verschönert, wo jedes Ding seine gehörige Ansicht — alles seine passende Begleitung und Umgebung findet. Es scheint in einem echt poetischen Buche alles so natürlich — und doch so wunderbar [39].

> Un roman doit être poésie de part en part. La poésie est cet accord harmonieux de notre âme, où tout devient plus beau, où chaque chose apparaît dans son vrai jour et trouve l'accompagnement et l'atmosphère qui lui convient. Dans un livre vraiment poétique, tout paraît si naturel et pourtant si mystérieux [40].

30 Par ailleurs, le lyrisme domine toute la production littéraire de Novalis qui compose ses *Hymnen an die Nacht* (eux-mêmes fondés en définitive sur une forme mixte vers-prose) en même temps qu'il travaille à son roman. Dans ce cadre, *Heinrich von Ofterdingen* constitue à la fois un prolongement et une réfutation du *Wilhelm Meister* : un prolongement, parce qu'il s'agit d'un roman d'initiation, comme le *Wilhelm Meister* était un roman d'éducation ; le roman d'initiation est consacré à la poétisation du personnage historique de Heinrich von Ofterdingen, ménestrel médiéval qui se dégage progressivement du monde prosaïque pour devenir l'emblème du poète romantique. Mais il s'agit aussi d'une réfutation parce que, pour Novalis, le modèle idéal n'est plus Goethe mais serait bien plutôt le souffle mystique et lyrique de la *Vita Nova* de Dante, composée comme l'on sait, de vers et de prose, ou peut-être encore les romans du Moyen Âge, au matériau légendaire, et fondés sur un dispositif d'enchâssement ou de « conjointure » des lais dans la prose[41]. La forme romanesque « plastique et mélodique » que recherche Novalis lui permet de développer de manière progressive et dialectique ce qu'il appelle le « combat de la poésie et de l'anti-poésie, de l'ancien monde et du nouveau[42] » en faisant définitivement triompher le nouveau, c'est-à-dire la poésie. Il est donc logique qu'au cours du roman, la prose poétique se transmue en poèmes, et que le narratif, en réalité fort réduit[43], cède la place à l'incantation, aux rythmes, aux symboles et aux images.

31 La première partie, intitulée « l'Attente » (« Die Erwartung ») et qui est la seule partie achevée de Novalis, ne comporte pas moins de quatorze poèmes de facture différente, sur environ cent cinquante pages. La seconde partie, inachevée, en contient six. Une brève étude de structure pourrait assez facilement rendre compte de cette évolution de la prose vers la poésie, ou de cette absorption de l'une par l'autre. La progression est très visible dans la première partie. Les premiers chapitres (I et II) sont entièrement constitués de prose, ce qui est conforme à la logique du récit initiatique. Sont d'abord évoquées les prémisses du voyage du jeune Heinrich. Les premiers compagnons de voyage de la mère et du fils sont des marchands, qui se mettront à converser avec eux et à évoquer des histoires anciennes célébrant les pouvoirs de la poésie, évoquant des personnages de ménestrels et de poètes (chapitre II et III). C'est au troisième

chapitre qu'interviennent les premiers poèmes enchâssés[44] dans les histoires des marchands, et qui évoquent tous le thème de la quête de la Poésie pure, d'un idéal de vie entièrement dédié à la Poésie. Dans les chapitres suivants, les rencontres se font globalement sur un mode plus dialectique et plus poétique ; aux marchands, figures initiales d'un rapport utilitaire au monde, d'une sagesse encore toute pratique, succède la seconde étape initiatique, marquée par la rencontre des chevaliers et des Croisés. Le chapitre IV est occupé par deux longs poèmes, le chant épique des Croisés évoquant la Guerre Sainte et le chant élégiaque de Zulima, jeune femme orientale victime de ces guerres de religion. Le contraste entre ces poèmes crée un effet de dialogisme et de polyphonie. Une autre étape est franchie au chapitre V, à travers la rencontre avec des personnages de plus en plus en marge de la société mais de plus en plus pénétrés de spiritualité : d'abord un vieux mineur, qui représente les pouvoirs de l'âme mystique plongeant dans les secrets de la nature. Il est lui-même poète et chante deux *Lieder* pour Heinrich. Puis, toujours au chapitre V, la poésie semble sortir directement des profondeurs de la nature, par le chant d'un ermite vivant dans une grotte, monde souterrain primitif qui contient pourtant déjà en soi toute la littérature, du moins toute la littérature romantique. En effet, comme enchâssés dans cette gangue naturelle qu'est la grotte, se trouvent de précieux manuscrits dont celui qui contient l'histoire d'Heinrich. Enfin, le chapitre six marque la fin du récit-cadre, c'est-à-dire de la dimension réaliste, par l'arrivée de Heinrich chez son grand-père Schwaning. C'est là que le ménestrel fait les deux rencontres capitales qui parachèvent son initiation : celle de la femme aimée, Mathilde, et celle du poète Klingsohr. Figures de la poésie romantique, donc de l'ironie et de la variété des tons, Schwaning et Klingsohr offrent à leur auditeur deux chansons à la tonalité contrastée, d'un côté un chant malicieux dédié à l'amour défendu pour le premier, et une chanson bachique qui devient un véritable hymne à Dionysos et à l'âge d'or de la Poésie pour le second, dont le ton et le registre de langue sont beaucoup plus soutenus. Les chapitres VII et VIII, relativement brefs, reprennent la forme de la prose tout en étant dédiés aux discussions sur la poésie de Klingsohr et d'Heinrich. Enfin, le chapitre IX, qui est le dernier de la première partie, abonde au contraire en formes versifiées. De la diégèse initiale ne reste plus qu'une structure-cadre, introductrice d'un double enchâssement : le récit initiatique

débouche, par la voix du poète Klingsohr, sur un conte-mythe allégorique[45], dans lequel est insérée une grande densité de poèmes. Mélange de poésie naïve et de poésie savante, ces poèmes se concluent sur vibrante célébration du retour de l'âge d'or.

32 La grande nouveauté poétique de *Heinrich von Ofterdingen*, par rapport aux romans qui l'ont précédé, est le principe d'une plus complète analogie entre la prose et la poésie versifiée. Nous ne sommes plus dans le chaos générique ou dans le dispositif de l'arabesque schlegelienne, mais plutôt dans l'harmonisation, dans les correspondances, et dans la quête d'une totalité par-delà le chaos. Un des signes majeurs d'homologie poétique se décèle dans la pratique de l'insertion des poèmes. Contrairement aux effets rhétoriques des *romances* anglais, les sutures entre prose et poésie ne procèdent plus seulement de l'enchâssement des voix. Certes, ce principe est encore présent, mais le passage de la prose à la versification peut aussi s'effectuer sans qu'il y ait besoin de l'intervention d'un chanteur ou d'une voix lyrique. Le langage versifié serait comme le prolongement d'une prose qui n'est plus informative mais déjà essentiellement poétique. Les poèmes reprennent les mêmes thèmes[46] que la prose. On y retrouve les mêmes images, les mêmes personnages allégoriques et métalittéraires (la Fable, la Fantaisie, Éros, etc.), les mêmes *leitmotive* : *leitmotiv* de la couleur bleue, révélation de l'âge d'or et du monde nouveau, intuition de l'harmonie universelle, avènement de l'Amour rédempteur, etc. Et, comme les vers, la prose procède essentiellement d'une dimension musicale dans laquelle ce sont les images et les rythmes, souvent simples et fluides, fondés sur des balancements binaires, qui dominent, tout autant que le sens.

33 Par ailleurs, les formes poétiques employées sont aussi d'une plus grande diversité que dans les romances ou dans les précédentes tentatives romantiques. L'écriture poétique déploie un vaste éventail de traditions, antiques et modernes, comme si le roman était bien sur le plan formel cette « Bible de l'Humanité » que rêvait d'écrire Novalis, une « Bible » susceptible de réaliser la synthèse de toutes les formes et de toutes les cultures. Par exemple, la tradition antique est sensible dans l'imitation des poésies anacréontiques au chapitre VI (les chants érotique et dionysiaque de Schwaning et de Klingsohr). La tradition chrétienne est reconnaissable dans les imitations des hymnes et cantiques à la Vierge (le chant de l'ermite au chapitre cinq,

le chœur des voix enfantines et l'hymne d'amour chanté par Ofterdingen dans la deuxième partie inachevée). L'imitation de la ballade médiévale et populaire est également représentée mais modernisée par sa dimension allégorique (le chant du ménestrel au chapitre VI, et l'un des poèmes enchâssés dans le conte allégorique, célébrant la première étape du voyage d'Éros au pays lunaire au chapitre IX). La stance italienne (l'*ottova rima*) est utilisée à deux reprises, mais dans des contextes très différents (au chapitre III, un court poème sur le pouvoir initiatique de l'Amour, et le chant de l'oiseau Phénix au chapitre IX). Le chant épique (celui des croisés, au mètre iambique), au chapitre IV côtoie la plainte lyrique, le *Lied* de Zulima l'orientale. Enfin, la poésie naïve ou poésie naturelle se mêle à une poésie plus savante, plus allégorique, pour célébrer l'âge d'or.

34 L'innovation romantique, l'invention de formes neuves, originales, est aussi sensible dans les structures strophiques, qui sont différentes pour chaque poème. Certes, les quatrains à rimes croisées dominent, mais le roman module aussi les formes strophiques longues, les sizains, les strophes de sept vers et les huitains. Les poèmes induisent encore des variantes importantes au niveau du nombre des strophes, et des rythmes choisis. Certains poèmes sont très brefs, composés d'une seule strophe, d'autres sont très longs, comme les ballades ; ils sont tantôt composés de vers courts, des trimètres, tantôt de vers plus longs, des tétramètres ou, plus rarement, des pentamètres[47]. Autre exemple de variété formelle : l'avant-dernier poème de la seconde partie, sans doute un des plus célèbres poèmes de Novalis, le « Chant des morts » (« Lobt doch unsre stillen Feste »,

35 « Chantez donc nos fêtes discrètes », poème appelé aussi « Le Chant des morts »), se développe en huitains qui sont rythmés par une structure trochaïque de tétramètres, coupée en son milieu par un vers plus court. Les huitains offrent aussi un système de rimes tout à fait particulier, variant à chaque strophe, par exemple ABCD ACBD ou, dans le huitain cité ci-dessous, ABAC ABAC :

> *Helft uns nur den Erdgeist binden*
> *Lernt den Sinn des Todes fassen*
> *Und das Wort des Lebens finden ;*
> *Einmal kehrt euch um.*
> *Deine Macht muß bald verschwinden,*

> *Dein erborgtes Licht verblassen,*
> *Werden dich in kurzen binden,*
> *Erdgeist, deine Zeit ist um*[48].

> *Aidez-vous à dompter l'Esprit de la Terre,*
> *apprenez à saisir le sens de la mort*
> *et à trouver la parole de vie ;*
> *rebrousser chemin !*
> *Ton pouvoir doit bientôt disparaître,*
> *Ton éclat emprunté va pâlir,*
> *Avant peu nous t'aurons enchaîné,*
> *Esprit de la Terre, ton ère est révolue*[49] !

36 L'œuvre de Novalis offre ainsi une réalisation unique de ce F. Schlegel appelait dans sa « Lettre sur le roman » le *Mischgedicht*[50] (« l'œuvre mélangée »), qui fond le poème versifié dans la prose poétique. L'on voit aussi à quel point l'ambition de Novalis était titanesque et unique en quelque sorte : Novalis a voulu réaliser un roman entièrement détaché des conventions du réalisme psychologique, et du contexte du temps présent, un roman qui contienne à la fois toute la mémoire du passé et toute l'invention d'un monde nouveau et de formes nouvelles, accordés aux attentes de l'Homme romantique.

37 Cette entreprise dédiée à la Poésie pure et à la reconquête de la félicité universelle, était sans doute un absolu inachevable ; et le roman resta inachevé. Nul n'a tenté, après Novalis, de faire la même chose. Pourtant, l'influence du roman novalisien a été incontestable au sein du romantisme allemand ; et beaucoup d'auteurs tels que Brentano, Arnim, Tieck, Eichendorff, dans une moindre mesure Jean Paul[51] et Hoffmann[52], ont continué sur cette voie du roman poétique et de la forme mixte. Même si aucun autre récit ne comporte une telle densité et une telle variété de poèmes au sein de la prose ni, parallèlement, une telle dimension de prose poétique tissant un lien très fort avec les poèmes, il est possible de repérer deux formes différentes de postérité novalisienne[53]. Le récit initiatique ou roman de l'artiste, particulièrement représenté entre les années 1800 et 1830, s'oriente tantôt vers la reprise de structures alternées prose-vers, liées à l'enchâssement des chansons et poèmes, tantôt vers la poésie allégorique et la prophétie de l'âge d'or. Dans la première catégorie, il faudrait citer ce que l'on pourrait appeler le *récit musical* : notam-

ment les deux récits d'Eichendorff : *La Statue de Marbre* (*Das Marmorbild*, 1819) et *Les Scènes de la vie d'un propre à rien* (*Aus dem Leben eines Taugenichts*, publié en 1826). Ce sont des compositions qui portent très fortement l'empreinte d'une part des liens qu'Eichendorff entretenait avec la musique de Mendelssohn et de Schumann, et d'autre part des recueils de chansons populaires publié par Achim von Arnim et Clemens Brentano entre 1806 et 1808, *Le Cor enchanté de l'enfant* (*Des Knaben Wunderhorn*). À la seconde catégorie, plus proche de l'inspiration novalisienne, se rattache le roman-*Märchen* d'Hoffmann, *La Princesse Brambilla* (*Prinzessin Brambilla*), publié en 1820, roman qui utilise de façon plus sporadique la forme mixte, mais en restant extrêmement fidèle à l'esprit prophétique et à l'ambition totalisante de *Heinrich von Oftderdingen*. En effet, l'on peut parler à son propos non plus seulement de forme mixte, mais aussi de roman multidimensionnel, contenant tous les genres : théâtre, œuvre graphique à la manière de Callot, conte, allégorie, mythe, poésie et chant, et même opéra[54]. Le récit en prose aboutit à une utopie poétique, amorcée par deux poèmes enchâssés célébrant, à la manière de Novalis, la fin de la conscience malheureuse et le retour à l'âge d'or.

38 Il faudrait souligner pour conclure que, du *romance* anglo-saxon au *Mischgedicht* (roman-poèmes, roman musical, roman multidimensionnel) du romantisme allemand, demeure donc une certaine filiation en même temps que se réalise un véritable saut conceptuel. Le romantisme allemand va s'inspirer de (et revaloriser par là même) toutes les pratiques préclassiques de formes mixtes (Dante et sa *Vita Nova*, Boccace, Cervantès). Sans forcer le trait, l'on pourrait ajouter qu'il n'est pour ainsi dire pas de roman romantique en Allemagne qui ne soit aussi un roman de forme mixte. Le romantisme pense ainsi la poésie comme un absolu, qui peut prendre pour champ la totalité des genres ; et le roman, redessiné comme un des lieux d'accomplissement de la poésie, devient, au fond, le premier foyer conceptuel de l'œuvre d'art totale. C'est aussi grâce à cette conception paradoxale du roman non prosaïque que le romantisme allemand a donné une grande visibilité et une grande densité aux concepts de prose poétique et a amorcé l'idée de poème en prose, dont on verra la fortune au cours de la seconde moitié du XIXe siècle[55]. Quant au romantisme français, il serait difficile de retrouver en son sein de

telles audaces, et il apparaît par comparaison presque rationaliste, ou peut-être plus néo-classique qu'il ne le croyait (du moins quant à la conception du roman). Malgré la précoce sensibilité de Chateaubriand et de Mme de Staël aux cultures étrangères, et malgré un roman lyrique de l'artiste comme *Corinne*[56], ou un roman historique tel que *Les Chouans*, ponctuellement inspiré par les ballades de Walter Scott[57], il a vaillamment continué à privilégier un certain cloisonnement des genres[58], en réservant au roman (mais certes avec succès) la forme de la prose.

---

1 La forme antique du prosimètre se confondrait surtout avec la *satura* latine dont les deux expressions principales seraient les *Satires Ménippées* de Varron et le *Satiricon* de Pétrone. Au Moyen Âge, le prosimètre se constitue dans le sillage de la *Consolation de la Philosophie* de Boèce, mais aussi des modèles lyriques italiens (*Vita Nova* de Dante, *Le Ninfale d'Amato* de Boccace). Voir Nathalie Dauvois, *De la* Satura *à la Bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Champion, 1998. Et Franck Lestringant (dir.), *Le Prosimètre*, Paris, Éditions de la rue d'Ulm / Presses de l'École Normale Supérieure, 2005.

2 Dès le XIIIe siècle, dans le *Tristan* en prose, dont il reste de nombreux manuscrits, copiés jusqu'au XVe, ce qui prouve son succès, sont insérés des *lais*. Au XIVe siècle, *Le livre du Voir dit* de Guillaume de Machaut fait alterner vers et prose. Au XVe siècle, *Le Livre du cœur d'amour épris* de René d'Anjou utilise le même dispositif. Poèmes enchâssés et prosimètre sont donc des procédés familiers pour les écrivains médiévaux (le succès du prosimètre étant en grande partie issu du *De Consolatione Philosophiae* de Boèce qui a été l'un des textes les plus lus pendant tout le Moyen Âge).

3 Notre travail s'appuiera sur les très riches informations contenues dans l'ouvrage collectif, dirigé par Hana Jechova, François Mouret et Jacques Voisine : *La Poésie en prose des Lumières au romantisme* (1760-1820), Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, V, 1993 [reprise de « La Poésie en prose des Lumières au romantisme », in *Cahiers d'histoire littéraire comparée*, n° 4, 1979].

4 Notamment l'imitation de Jean-Pierre Claris de Florian, *Galatée, roman pastoral imité de Cervantès*, Paris, Didot, 1784.

5 Voir François Mouret, « Débats théoriques » in *La Poésie en prose des Lumières au romantisme*, *op. cit.*, p. 11.

6 Gérard Genette, « Langage poétique, poétique du langage », in *Figures* II, Paris, Seuil, 1969, p. 123-153.

7 Cité dans Jean Sgard, *Le Roman français à l'âge classique. 1600-1800*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, « Références », 2000, p. 13.

8 Voir dans ce volume l'article de Philippe Postel : « L'insertion de poèmes dans le roman classique en Europe et en Chine ».

9 Voir Hubert Teyssandier, *Les Formes de la création romanesque à l'époque de Walter Scott et de Jane Austen. 1814-1820*, Paris, Didier, 1977.

10 Ces antiquaires seront nombreux à emboîter le pas à Percy, ce qui explique aussi l'influence que ce mouvement exercera en Allemagne et plus tard en France. Dans son introduction aux *Chants populaires du Nord*, dont il offre une traduction commentée, Xavier Marmier cite ainsi, à côté de Percy, d'autres antiquaires qui suivirent ses traces : Warton, Ellis, Ritson, Ewan, Jamieson, John Finlay et Walter Scott.

11 Thomas Percy, *Reliques of Ancient Poetry* [1765], New York, Dover Publications, édition d'Henry B. Wheathley, 1966, 3 vol.

12 Walter Scott, *Minstrelsy of the Scottish* Border, Edinburgh, The Mercat Press, édition d'Alfred Noyes, 1984.

13 Voir *The Lady of the Lake* (1810), *The Lord of the Isles* (1815).

14 Voir Henri Suhamy, *Sir Walter Scott*, Paris, éditions de Fallois, 1993, p. 137.

15 Contemporain des principaux auteurs de la veine gothique, Walter Scott entretiendra notamment une correspondance avec Maturin. Et, comme dans le *romance* gothique, la forme mixte, dans l'ensemble de la production scottienne, renferme deux modalités : les citations poétiques en épigraphe et les poèmes et chansons enchâssés. Scott pratique à ce niveau le mélange des genres : les modalités de l'épigraphe étant elles-mêmes très variées, classiques et modernes : poèmes épiques (souvent l'*Odyssée* et l'*Iliade*), ou renvoyant à la culture médiévale (Chaucer), classique (Dryden) et même romantique (Burns, Schiller traduit par Coleridge, Coleridge lui-même, Wordsworth, Southey), ainsi que de très nombreuses références au drame shakespearien. Voir aussi Reginald William Hartland, *Walter Scott et le roman « frénétique ». Contribution à l'étude de leur fortune en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1975.

16 Voir Alice Chandler, « Sir Walter Scott and the Medieval Revival », in *Nineteenth-Century Fiction*, n° 19, 1965.

17 Voir Walter Scott, *Ivanhoe*, Ian Duncan ed., Oxford University Press, 1996, p. 214 : « Come, trowl the brown bowl to me, / Bully boy, bully boy, / Come, trowl the brown bowl to me: / Ho ! Jolly Jenkin, I spy a knave in drinking, / Come, trowl the brown bowl to me. » (« Passe-moi le pot d'ale brune, / Allons, Joseph, joyeux garçon, / Passe-moi le pot d'ale brune. / Au buveur sourit la fortune; / Lâche qui boude à la boisson! », traduction française de Defauconpret [1831], in *Œuvres de Walter Scott*, tome VI, Paris, Furne, reprint Paris, Gallimard Folio Junior, 1998, t. I, p. 225).

18 Voir Walter Scott, *Ivanhoe*, *op. cit.*, p. 191, la première strophe de la chanson : « High deeds achieved of knightly fame, / From Palestine the champion came, / The cross upon his shoulders borne, / Battle and blast had dimm'd and torn. / Each dint upon his batter'd shield / Was token of a foughten field; / And thus, beneath his lady's bower, / He sung, as fell the twilight hour. (« Le retour du croisé » : « Après un saint et noble rôle, / Vers le pays tournant ses pas, / Il revient, la croix sur l'épaule, / Hâlé du vent, las des combats ; / Sur son écu mainte prouesse / Est gravée avec son devoir. / Sous le balcon de sa maîtresse, / Il chante ainsi dans l'air du soir. », voir la traduction française, *Œuvres de Walter Scott*, *op. cit.*, tome I, p. 224.)

19 Voir *The Monk* de Lewis, traduit pour la première fois en 1797 (Paris, Maradan éditeur), puis retraduit par Léon de Wailly en 1840 sans les poèmes (Paris, H-L- Delloye). Même chose pour les romans allemands, notamment le *Franz Sternbald* de Tieck traduit par Mme de Montolieu en 1823 (Paris, Librairie nationale et étrangère).

20 Voir l'introduction de Ian Duncan à *Ivanhoe*, Oxford, Oxford University Press, édition d'Ian Duncan, 1996 ; voir aussi Kenneth M. Skora, « The function of Form: *Ivanhoe* as romance », in *Studies in English Literature*, 19, 1979, p. 645-60.

21 En France, par exemple, parmi les imitateurs de Walter Scott et du roman historique, le Vicomte d'Arlincourt, compose des « romans-poèmes », notamment *Ismalie, ou la mort et l'amour*, roman-poème, Paris, Ponthieu, 1828.

22 Victor Hugo, « Sur Walter Scott » [1823], in *Œuvres complètes*, *Critique*, *Littérature et philosophie mêlées*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2002, p. 147.

23 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, (« La Poésie, chapitre III, II : « Déterminations particulières de la poésie épique proprement dite »), Paris,

Flammarion, traduction de Samuel Jankélévitch, 1979, tome IV, p. 154.

24 Johann Wolfgang von Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Paris, Gallimard, « Folio », traduction française de Blaise Briod [1954], revue par Bernard Lortholary, édition de Bernard Lortholary, 1999, p. 195.

25 Novalis, « Zu Goethes *Wilhelm Meister* », in *Werke und Briefe*, *Neue Fragmente*, hg. von Alfred Kelletat, München, Winkler-Verlag, 1968, p. 465 : « *Die Philosophie und Moral des Romans sind romantisch. [...] Die Akzente sind nicht logisch, sondern (metrisch und) melodisch.* » (« La philosophie et la morale du roman sont romantiques. […] Les accents ne sont pas logiques mais plutôt (métriques) et mélodiques. », *Le Brouillon général*, traduction d'Olivier Schefer, Paris, Editions Allia, 2000, p. 109).

26 Voir Ludwig Tieck, *Phantasus* [1812-1816], in *Schriften in zwölf Bänden*, Band 6, hg. von M. Frank, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

27 Le roman français anonyme, *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* (1438) est rédigé en vers, ainsi que ses nombreuses traductions en allemand, danois, catalan, espagnol, hongrois, russe, etc.

28 Ludwig Tieck, *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence*, hg. von Mornin, Edward, Ph. Reclam Jun., 2001.

29 Voir *id.*, *Les Amours de la belle Maguelonne et de Pierre de Provence*, Éditions Grèges, traduction française de Sylvie Oussenko, Octon, 2008, p. 78.

30 Voir *id.*, *Franz Sternbalds Wanderungen* [1798], hg. von Alfred Anger, Stuttgart, Reclam, 1966.

31 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von E. Behler *et alii*, München, Paderborn, 1959-1981, vol. II, p. 336.

32 Traduction française in Philippe Lacoue-Labarthe, Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu Littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 328. Voir aussi les commentaires d'Alain Muzelle, dans « Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel », in *Le Rire au corps. Grotesque et caricature*, numéro dirigé par Christian-Marc Bosséno, Frank Georgi et Muriel Silhouette, CREDHESS, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 23-54. Du même auteur, voir *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans* L'Athenäum, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006, p. 117.

33 La terminologie de l'arabesque est empruntée au domaine des beaux-arts. L'arabesque désigne une forme particulièrement appréciée depuis le XVIe siècle de peintures murales, appelées aussi « grotesques ». Ces peintures étaient fondées sur la profusion de motifs bizarres, incongrus ou hétérogènes flottant comme en apesanteur dans l'espace et reliés entre eux par des lignes courbes et volutes végétales appelées précisément arabesques. Par transfert métaphorique, Friedrich Schlegel utilise le terme d'arabesque pour désigner les productions modernes et romantiques détachées de toute ambition classique d'homogénéité formelle. Voir Dominique Peyrache-Leborgne, *Grotesque et arabesque dans le récit romantique, de Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, éditions Honoré Champion, 2012.

34 Friedrich Schlegel *Lucinde*, Paris, Aubier-Flammarion, édition bilingue, traduit par Jean-Jacques Anstett, 1971, p. 226-227.

35 *Ibid.*, p. 228-231.

36 Monique Nemer et Jacques Voisine, « Rencontre des vers et de la prose », in *La Poésie en prose des Lumières au romantisme* (1760-1820), *op. cit.*, p. 108.

37 Novalis, « Zu Goethes Wilhelm Meister », in *Neue Fragmente*, in *Werke und Briefe*, hg. von Alfred Kelletat, München, Winkler-Verlag, 1968, *op. cit.* , p. 466-67.

38 *Id.*, traduction française de Maurice Maeterlinck, Paris, José Corti, p. 188.

39 *Id.*, *Die Enzyklopädie*, in *Werke und Briefe*, *op. cit.*, *p.* 502-503 ; autre fragment encore, allant dans le même sens : « Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer. » (« La Poésie est vraiment le réel absolu. Cela est le noyau de ma philosophie. Plus c'est poésie, plus c'est vrai. »), extrait d'*Une suite de Fragments* (1798), in *Fragments/Fragmente*, Paris, Aubier Montaigne, édition bilingue, édition et traduction d'Armel Guerne, 1973, p. 116-117.

40 *L'Encyclopédie*, (fragment 1445) traduction et présentation de Maurice de Gandillac, Paris, Editions de Minuit, 1966, p. 322-323.

41 Suzanne Macé propose de voir une analogie entre la technique la « conjointure » des contes et des lais formant la matière première des romans médiévaux et la structure complexe d'*Heinrich von Ofterdingen*, dans laquelle histoires enchâssées et poèmes s'imbriquent dans le récit-cadre de l'initiation d'Heinrich : « Différents contes, enchâssés dans le thème général, s'y succèdent et paraissent autant de lais que Novalis

s'attache à réunir, respectant l'art de la "conjointure". Le lai correspond à l'idéal décrit dans les *Fragments* : "Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être complètement détaché du monde environnant et clos sur lui-même comme un hérisson." (*Enjeu Philosophique du conte romantique. Conceptions esthétiques de Novalis*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 95)

42 Novalis, « Kampf der Poësie und Unpoësie. Der alten und neuen Welt », « Paralipomenia zu *Heinrich von Ofterdingen* », in *Heinrich von Ofterdingen*, hg. von. Wolfgang Frühwald, Ph. Reclam Jun., 1987, p. 197. Voir aussi la Préface de Marcel Camus à l'édition française de *Heinrich von Ofterdingen*, Paris, Aubier-bilingue, 1942, Garnier Flammarion, 1992, p. 249.

43 Voir sur ce sujet Tzvetan Todorov, « Un roman poétique », in *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 104-115.

44 D'abord un ensemble assez court de huit vers, un poème enchâssé qui évoque le pouvoir mystérieux et initiatique de l'Amour. Puis apparaît la longue ballade de l'Étranger, jeune ménestrel qui évoque les souffrances du poète errant, dédaigné des hommes, mais marqué d'une élection divine qui le conduira pourtant à la reconnaissance, et qui ranimera chez les hommes les flammes de l'amour.

45 Le *Marchenmythos* prend la forme d'un récit eschatologique évoquant le royaume de la Nature, les forces primitives, puis le monde humain, en proie à la discorde, et qui sera progressivement sauvé par le périple initiatique d'Éros (l'Amour) et de la Fable (la poésie).

46 De même que le texte du *Märchen* allégorique se fait éminemment musical et poétique par ses images évoquant l'âge d'or et le retour à l'harmonie, de même, les poèmes enchâssés dans le conte sont presque toujours des prophéties de l'âge d'or ou des apothéoses.

47 Par exemple, au chapitre IV, le chant épique est composé de sizains en vers longs, de tétramètres ïambiques (et aux rimes croisées avec distique final), tandis que la plainte de Zulima offre des strophes de sept vers en vers courts, composées de trimètres (avec une double structure de rimes croisées puis embrassées).

48 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, hg. von Wolgang Frühwald, Stuttgart, Reclam, 1987, p. 183.

49 *Id.*, *Heinrich von Ofterdingen*, Paris, Garnier Flammarion, traduction française de Marcel Camus [1942], p. 242-243.

50 Voir aussi sur ce concept Walter Moser, *Romantisme et crise de la modernité. Poésie et encyclopédie dans le* Brouillon *de Novalis*, Québec, Éditions du Préambule, 1989, p. 109.

51 Un roman de Jean Paul, les *Flegeljahre. Eine Biographie* (1804-1805), qui est aussi un roman de l'artiste, présente cette mixité, bien que très ponctuellement. Le héros compose des « polymètres », fondés sur le modèle des mètres antiques, mais qui subvertissent totalement les codes des genres et abolissent les frontières entre eux, puisque les polymètres forment finalement une structure strophique en prose rythmée. Voir en particulier *Flegeljahre*, Viertes Bändchen, Nr. 55, hg. von Gustav Lohmann, München, Carl Hanser, 1959, p. 969.

52 Deux romans d'Hoffmann, *Kater Murr* (*Le Chat Murr*) et *Prinzessin Brambilla* (*La Princesse Brambilla*), présentent cette mixité formelle, tout en ne recherchant pourtant pas la densité poétique qui fut celle de *Henrich von Ofterdingen*.

53 Voir sur ce plan Dennis F. Mahoneyn, *The Critical Fortunes of a Romantic Novel. Novalis's* Heinrich von Ofterdingen, *Columbia*, 1994.

54 Voir Susanna Lulé, « L'Opéra comme modèle esthétique chez Goethe et E.T.A. Hoffmann », in *Revue Germanique Internationale*, *Entre classicisme et Romantisme autour de* 1800, Paris, Presses Universitaires de France, traduction française d'Olivier Mannoni, 2001, p. 123-140.

55 Voir Hana Jechova *et alii* (éd.), *La Poésie en prose des Lumières au romantisme* (1760-1820), *op. cit.* Et Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre*, Paris, Champion, 1996.

56 *Les Aventures du Dernier Abencérage* (1807, publication 1826) contient des poèmes enchâssés (*romance*, ballade, poème épique) correspondant à l'imaginaire primitiviste du récit ; *Corinne ou l'Italie* (1807), évoque certes les poèmes composés par la poétesse, mais seulement à travers une narration en prose.

57 *Les Chouans* (1829) contiennent une ballade populaire enchâssée (« À la première ville… »), à la fin du roman, qui introduit un intense moment mélodramatique après la décapitation de Galope-Chopine.

58 Il est à noter par exemple que les romans frénétiques français des années 1820, pourtant inspirés des *romances* gothiques et historiques, abandonnent le principe des poèmes enchâssés, tout en conservant les citations poétiques (Ossian, Klopstock, etc.) en épigraphe ; ainsi *Jean Sbogar* (1818) de

Nodier ou encore *Han d'Islande* (1823) de Hugo sont des romans en prose sans forme mixte. *Notre-Dame de Paris* (1831), cependant, contient un certain nombre de refrains, poèmes et chansons populaires, mais le procédé est essentiellement à visée décorative ou pittoresque (proposer un « rendu » de la langue simple et drue de la populace). Et il reste beaucoup plus discret que dans le *romance* anglais ou le roman allemand. Il serait excessif, alors, de parler de forme mixte pour ce type d'apparition occasionnelle. Grand admirateur d'Ossian et de Walter Scott, Astolphe de Custine reproche néanmoins à ce dernier de faire des « romans qui ressemblent à des poèmes en prose » et des « poèmes [qui ressemblent] à des romans en vers ». (*Voyage en Écosse*, in *Mémoires et voyages*, 1830, Éditions François Bourin, Paris, 1992, p. 330).

Français

Le roman romantique n'a pas inventé le mélange des genres qui existait dans la forme antique du prosimètre et dans le roman médiéval, mais il l'a nettement remis à l'honneur après la rigoureuse séparation des genres imposée par la poétique classique et ses théoriciens. Les romans gothiques ou romances anglais ouvrent incontestablement la voie. Le *romance* se distingue du *novel*, certes par son goût pour le surnaturel et le mystérieux, mais aussi par l'insertion de poèmes au sein du récit en prose, souvent sous forme de ballades chantées par les personnages. Walter Scott, collecteur d'anciennes ballades écossaises est lui aussi tout naturellement conduit à mêler dans ses romances historiques le vers et la prose. En Allemagne, c'est également la fascination exercée par la chanson populaire qui explique l'infiltration du roman par des formes versifiées, dès le *Wilhelm Meister* de Goethe. Ces caractéristiques lyriques du romance et des premiers romans romantiques allemands expliquent que la notion de « roman-poème » se soit assez largement diffusé au sein du romantisme européen.

English

The romantic romance did not invent the mix of genres which existed in the ancient form of prosimetre and in the medieval romance, but it clearly reintroduced it, after the strict separation of genres imposed by classical poetic and theorists. English gothic romances undoubtedly open the way. The « *romance* » is distinguished from the « *novel* » , certainly by its taste for the supernatural and mysterious, but also by inserting poems in the narrative prose, often in the form of ballads sung by the characters. Walter Scott, former Scottish ballads collector is also naturally led to meddle in its historical « romances » verse and prose. In Germany, it is also the fascination of popular song which explains the infiltration of the romance by forms in verse, from Goethe's *Wilhelm Meister*. These lyrical characteristics of the « romance » and the first German romantic novels explain that the concept

of "novel-poem" was fairly widely distributed within the European Romantic.

Mots-clés
romantisme, romance, Scott Walter, Novalis, von Ofterdingen Heinrich

---

Dominique Peyrache-Leborgne
Maitre de conférences HDR en Littérature comparée à l'Université de Nantes, Dominique Peyrache-Leborgne est spécialiste des questions d'esthétique au sein du romantisme français, allemand et anglo-saxon. Elle a publié chez Champion en 1997 *Poétique du sublime de la fin des Lumières au Romantisme : Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Michelet, Hugo* ; puis en 2012, *Grotesques et Arabesque dans le récit romantique, de Jean Paul à Victor Hugo*. Ses travaux portent également sur la question des formes du roman historique, ainsi que sur les rapports entre romantisme et culture populaire (ballades, contes populaires, Grimm, Andersen).

Enjeux du vers et de la prose dans la traduction française de *La Maison de Vie* de Dante Gabriel Rossetti (1887)

Christine Lombez

1. Traduction en vers, traduction en prose : rappel
2. *La Maison de Vie* en français : un cas atypique
3. Étude de traductions

1 En 1887, alors que le symbolisme bat son plein en France, paraît chez l'éditeur parisien Lemerre le recueil *La Maison de Vie* (*The House of Life*) du poète anglais Dante Gabriel Rossetti. Ce recueil, l'un des témoignages les plus emblématiques du préraphaélisme poétique outre-Manche, est traduit en français par une femme, Clémence Couve : il est précédé d'une longue introduction à caractère hagiographique de l'écrivain occultiste Joséphin Péladan. Lors de sa parution, la traduction des sonnets de D. G. Rossetti s'accompagne d'une mention traductologique non dénuée d'intérêt. Une note sur la couverture indique en effet qu'ils sont à la fois « traduits littérairement et littéralement » : deux versions du même texte face à face dans le même livre, l'une en vers libres, l'autre en prose, sans l'original en regard. La démarche, singulière, n'est pas sans poser question. Pourquoi en effet faire l'option de la double traduction ? Quel est l'apport spécifique de l'une et l'autre version ? Quelle conception du fait traductif (« littérarité » *vs* « littéralité ») se dégage-t-elle de cette entreprise ?

1. Traduction en vers, traduction en prose : rappel

2 Même si le phénomène de la double traduction n'est pas unique dans l'histoire des œuvres littéraires traduites en Europe [1], il demeure tout de même assez isolé, sans doute parce qu'il représente un surcroît de travail considérable pour une seule et même œuvre. Pourtant, on

peut s'imaginer sans peine qu'une telle solution « à la Salomon » a pu tenter bien des traducteurs frustrés de devoir sacrifier tel ou tel aspect du texte original en fonction de leur parti pris de traduction initial, et placés devant un véritable dilemme, comme l'exprime fort bien Melchiore Cesarotti à propos de sa traduction d'Homère :

> J'ai poursuivi deux buts avec ma traduction : d'une part, je voulais qu'on trouve de l'agrément à Homère, de l'autre, qu'on le connaisse [...] Pour susciter de l'agrément, une traduction doit être libre ; une traduction qui veut transmettre une connaissance précise de l'original doit s'en tenir strictement à la lettre. Mais la fidélité à la lettre détruit toute grâce et la liberté de traitement de l'original exclut pour sa part l'exactitude [2].

3 On voit ici se profiler les deux options les plus fréquemment retenues dans l'histoire de la traduction poétique occidentale : soit une traduction en vers qui fera bon marché des spécificités du texte de départ mais qui sera esthétiquement en accord avec les canons littéraires de la langue d'arrivée (traduction « cibliste »), soit une version en prose qui visera plus particulièrement la fidélité sémantique (respect de la « source »), en sacrifiant (dans la majorité des cas) les caractéristiques du poème original où réside pourtant une grande part de sa beauté (jeux d'images, de rimes, d'accents, sonorités, qui construisent des réseaux de signifiances sous-jacentes, etc.).

4 En France, depuis la Renaissance, la poésie antique est plus souvent traduite en vers, les poètes « modernes » (non-antiques) en prose. Cependant, il n'y a pas de règle absolue en la matière. De même, il n'est pas certain qu'une traduction en prose soit nécessairement plus fidèle qu'une traduction en vers : il existe des traductions en prose augmentatives qui s'éloignent du postulat d'exactitude avancé plus haut par Melchiore Cesarotti : Nerval en est un bon exemple, et il n'est pas le seul à son époque. À l'aube de l'ère romantique, néanmoins, la question du bien-fondé de la traduction du vers par le vers ou par la prose refait surface. On voit ainsi Mme de Staël se désoler qu'à la différence d'autres langues (elle pense sans doute à l'anglais et plus encore à l'allemand), le français n'ait pas deux langues, « celle de la prose et celle des vers ; et il en est des mots comme des personnes : là où les rangs sont confondus, la familiarité est dangereuse [3]. » Mme de Staël, tout en traduisant elle-même en

prose, dénonce l'insuffisance de cette pratique à propos de « La Cloche » de Schiller :

> *Peut-on avoir l'idée d'un poème de ce genre par une traduction en prose ? C'est lire la musique au lieu de l'entendre*[4].

5 Pourtant, lorsque le littérateur Népomucène Lemercier « réécrit » en vers la traduction en prose des *Chants populaires de la Grèce moderne* publiée par Claude Fauriel en 1824- 1825, le journal *Le Globe* épingle cette pratique[5]. D'autres avis, exprimés à la même époque, témoignent du malaise des traducteurs et des critiques : si, en 1836, Chateaubriand crée l'événement avec sa traduction en prose soi-disant « calquée à la vitre » du *Paradis perdu* de l'Anglais John Milton, pour certains, et ce malgré les libertés qu'il est obligé de prendre ici ou là, le vers demeure tout de même plus fidèle au projet poétique du texte étranger. Ainsi, dans le 2e tome des *Lettres Champenoises* de 1818 figure une traduction en vers par Henri de Latouche de la ballade de Goethe « Le Roi des Aulnes », suivie d'une version littérale en prose, dans le but de démontrer « combien l'élégie allemande a gagné dans la version poétique[6] ».

6 Commence alors à se faire jour une exigence de « fidélité poétique » qui n'a rien à envier à la « fidélité sémantique ». En effet, qu'y a-t-il de plus infidèle, poétiquement parlant, qu'une traduction effectuée mot-à-mot, dans l'illusoire espoir de la fidélité ? C'est d'ailleurs sans doute pour cette raison que l'on commence à voir apparaître, dès les années 1830[7], les premières traductions poétiques en vers libres, voire en versets — une manière comme une autre de composer avec des exigences irréconciliables et de ne pas choisir… Plus d'un demi-siècle plus tard, en 1887, la traductrice des sonnets de Rossetti pouvait donc compter sur une palette diversifiée de choix traductifs qui lui laissaient une certaine liberté de manœuvre. Pourquoi alors s'astreindre à une double traduction ?

2. *La Maison de Vie* en français : un cas atypique

7 Le recueil anglais se signale d'emblée par son histoire assez particulière : il est l'œuvre tardive (1871) de Dante Gabriel Rossetti (1828-

1882), poète doublé d'un artiste peintre, co-fondateur du mouvement préraphaélite en Angleterre à la fin des années 1840 — un courant esthétique situé à contre-courant de l'académisme victorien, puis de l'esthétique naturaliste, axé sur des thèmes ayant inspiré la littérature médiévale et la sensibilité romantique (le cycle arthurien, Dante, Shakespeare, etc.).

8 Nouveau Dante inconsolable de la mort de sa femme qui lui avait inspiré la majeure partie de ses créations (« Beata Beatrix »), Rossetti déposa dans sa tombe, lors de ses funérailles en 1862, les feuillets constituant le manuscrit de son futur recueil, avant de se détourner de la poésie durant la décennie suivante. Il réalisa durant cette pause poétique ce qui formera son plus bel ensemble de toiles (comme « Damsel of the Sanct Grael » — 1874 — et « The Bower Meadow » — 1872).

9 En 1871, ayant décidé de se remettre à l'écriture, il fit exhumer le recueil qu'il publia dans la foulée sous le titre *The House of Life*. Ce cycle de sonnets qui célèbrent l'accomplissement à la fois physique et spirituel du poète dans sa relation à sa femme, à l'inspiration souvent sensuelle, voire érotique, fait scandale dans la prude Angleterre victorienne. La première traduction en français intervient dans un délai relativement court : à peine plus d'une quinzaine d'années après sa publication, alors que le mouvement préraphaélite commence à être connu de certains cercles en France[8]. Elle est l'œuvre d'une femme, Clémence Couve, dont on sait relativement peu de choses ; née Clémence Basset en 1849, morte en 1914 à Monte-Carlo, elle est la fille d'un pasteur genevois. Mariée au banquier marseillais Henry Couve, elle mena une vie mondaine partagée entre Marseille et Paris. C'est « dans l'ennui pesant d'un séjour d'été à la campagne, [qu'elle a] traduit les cent-un sonnets de *La Maison de Vie*[9] », ainsi qu'elle le confie à son admirateur Joséphin Péladan[10]. Ce dernier préface son ouvrage et en assure la publication en s'entremettant à plusieurs reprises auprès de Barbey d'Aurevilly. La préface de Péladan, long tissu de considérations sur la beauté de la traductrice qui ne le laisse pas indifférent, et sur les liens qu'entretiennent, selon lui, néoplatonisme et préraphaélisme, se signale par une anecdote qui donne une information précieuse sur l'origine de cette traduction partagée entre vers et prose :

> Elle daigna me lire sa traduction de Rossetti ; dès l'abord, je me plaignis de l'extrême littéralité. — Attendez, me dit-elle, j'ai songé à ceux qui sont profanes envers la langue anglaise ; voici une autre traduction, littéraire, celle-là.
> Non seulement cette version, selon le génie français, rendit Rossetti appréciable pour moi, mais je trouvai en cette paraphrase un intérêt d'expression, des bonheurs de mots, de ces images rendues avec la netteté d'un calque bienvenu, qui réjouirent en moi le technicien[11].

10 Ces propos sembleraient indiquer que C. Couve a commencé par donner lecture à Péladan de sa version en prose, puisqu'il dit en regretter « l'extrême littéralité ». On peut s'imaginer en effet assez logiquement qu'il s'agit ici d'une traduction à priorité sémantique, un mot-à-mot assez basique qui heurte l'oreille raffinée de l'écrivain. L'autre traduction proposée serait alors, elle, « littéraire » : en vers, donc *a priori* plus libre. Il semble entendu que c'est cette deuxième traduction, qu'il qualifie lui-même de « paraphrase », qui satisfait Péladan.

11 Pourtant, l'image du « calque bienvenu » a de quoi surprendre : en général, cette expression apparaît surtout dans le paratexte de traductions réalisées en prose (on a vu que Chateaubriand l'utilise pour évoquer sa version du *Paradis Perdu*). Les pistes semblent alors se brouiller d'un coup. Où placer la traduction « littéraire », si celle en prose apparaît trop littérale et si celle en vers a des allures de calque ? Ajoutons à cela que dans la mise en page du recueil de 1887, c'est la traduction en prose qui figure « en belle page », donc à droite, celle en vers lui faisant face sur la gauche[12]. Une telle présentation laisserait-elle sous-entendre que la « vraie » traduction est celle en vers, puisqu'elle est à la place normalement attribuée aux originaux dans la plupart des versions bilingues ? suggestion : tournure interrogative, pour susciter la curiosité du lecteur Il s'agira donc dans l'étape suivante de retracer à partir d'exemples concrets le sens que donne Mme Couve aux termes « littéralité » et « littérarité » au moment où elle effectuait sa traduction de l'œuvre de Rossetti.

3. Étude de traductions

12 Signalons tout d'abord que le recueil français ne traduit pas l'intégralité du cycle de sonnets prévu par Rossetti : ainsi, le poème « Nuptial Sleep » (au titre évocateur), peut-être considéré comme trop osé par Mme Couve, n'a pas été repris. Ce n'est pas le seul aménagement que l'on constate. Les sous-titres figurant au début de la première et de la deuxième parties présentent en français des variantes sémantiques absentes de la version originale : « Youth and Change » est ainsi traduit par « La Jeunesse et son cycle », « Change and Fate » par « Le Destin et son cycle ». Si l'écho entre les deux sous-titres, voulu, demeure en français, on ne peut nier que « cycle » apporte une nuance — celle d'une régularité et d'un retour — absente de l'anglais où il n'est question que du changement irréversible opéré par le passage linéaire du temps.

13 La question de la traduction des titres se pose à plusieurs reprises dans le recueil en version française et dessine déjà en creux quelques traits de la « méthode » de traduction de C. Couve. En effet, s'il n'est pas rare que certains soient supprimés (c'est le cas du sonnet liminaire), d'autres, comme par exemple celui du 2e sonnet (qui se trouve en position d'*incipit* dans la traduction française[13]), modifient la situation d'énonciation en transformant un processus (« Love enthroned », « L'Amour intronisé ») en situation accomplie (« Le trône de l'amour ») ; d'autres encore (4e et 6e sonnets) ont un titre sans rapport avec la version originale (« Redemption » *vs* « Le Testament de l'amour » ; « The Kiss » *vs* « La Caresse »). On rencontre même le cas où les deux titres divergent selon qu'il s'agit de la traduction en prose ou en vers : ainsi, le 3e sonnet, intitulé « Bridal Birth » en anglais est rendu par « Lit nuptial de l'amour » (prose) et par « La naissance nuptiale » (vers). Il y a là un élément intéressant à relever pour la suite de cette analyse : le titre le plus proche de la version originale se trouve dans la version en vers, non dans la prose, ce qui semble contredire la vocation traditionnelle de ce type de traduction, à savoir la restitution la plus exacte de l'information sémantique présente dans le texte- source.

14 Avant de s'attarder sur un poème en particulier, on remarquera que des divergences apparaissent tout au long du recueil, entre l'anglais

et le français d'une part, mais aussi entre le vers et la prose, comme si les deux versions obéissaient à deux protocoles d'écriture différents. Pour ne citer que quelques cas, on retiendra le sonnet 94, « Michelangelo's Kiss », où, dans la traduction en prose, Michel-Ange se voit comparé à un « Titan plus courbé sous le poids de son œuvre », un détail que l'on ne retrouve ni dans le sonnet anglais (« with age grown bleak »), ni dans la version versifiée (« pâli par l'âge ») ; par ailleurs, on peine à expliquer comment l'image du char de l'Art aux roues de feu (« Art's fire-wheels »), conservée dans la version en vers, peut devenir, en prose, « l'arche sainte du Beau ». De même, dans le premier quatrain du sonnet 87, « Death's Songsters » (« Les Ménestrels de la Mort »), où il est question de l'épisode du cheval de Troie, le nom de la ville est rendu par « Ilios » (prose) et par « Troyes » (vers - *sic*) ; le sonnet 74, « Art ancien et moderne » présente lui aussi un certain nombre de divergences selon les versions : « voile » (vers) *vs* « bandelettes hiératiques » (prose), « sur le gazon mourant » (vers) *vs* « dans herbe automnale » (prose), etc. On fera enfin une mention spéciale de l'expression « ô mes engendreurs », au sonnet 55, qui traduit (en prose) le « o parents » de l'original (la version en vers s'en tenant à « ô mes parents »)…

15 Dans tous les cas que l'on vient de citer, la traduction en prose dit autre chose, et autrement, que celle en vers. C'est cet « autre » qu'il s'agit maintenant de cerner d'un peu plus près à travers l'analyse d'un poème précis.

16 Le texte choisi est le sonnet 15, « The Birth Bond » (« Le lien du sang »), emblématique par sa thématique qui célèbre la communion du poète avec la femme aimée et reprend l'idée, romantique, de l'âme sœur. Dans l'original, quatrains et tercets forment deux blocs séparés par un blanc typographique. Si la version française en vers libres épouse cette disposition, elle ne se retrouve pourtant pas aussi nettement en prose : les deux paragraphes isolés l'un de l'autre par un grand vide au milieu de la page perturbent le regard et la lecture. Le sonnet est bâti sur une comparaison entre l'entente spontanée qui règne parmi des enfants nés d'un même lit (quatrains) et celle qui unit le poète à la femme aimée (tercets). Cette entente, décrite en prose comme une « union intime » exclusive des « autres » (à savoir ici les enfants nés d'un remariage, puis la parenté au sens large, et enfin les connaissances que l'on est amené à faire au cours de son existence),

est rendue autrement en vers par « doux lien ». De même l'attitude des enfants diffère selon la description qui est faite en vers :

17 Ou en prose :

> *Pour les autres enfants de leur père, ils pourront se montrer*
> *Bienveillants par leurs pensées et leurs actes, mais chacun*
> *N'aura qu'avec l'autre, son vrai frère,*
> *Une complète communion en pensées et en paroles*[14]

18 Ou en prose

> Ils seront seuls à se comprendre du cœur et des lèvres, quel que soit leur dévouement affectueux pour les autres fils de leur père[15].

19 La mise en regard des deux textes montre de manière évidente que le nombre d'informations délivrées est plus important dans la version en vers que dans celle en prose. La traduction en vers est-elle inflationniste, un phénomène très fréquent au XIXe siècle, ou bien est-ce la prose qui prend des libertés avec le texte de départ ?

> *How to their father's children they shall be*
> *In act and thought of one goodwill ; but each*
> *Shall for the other have, in silence speech,*
> *And in a word complete community*[16] *?*

20 Si l'on excepte la forme interrogative, laissée pour compte par les deux traductions, on admettra que c'est la version en vers qui, malgré des défauts (notamment l'accent mis à tort sur le « vrai frère »), est la plus proche du texte source, dont la prose ne livre ici, étrangement, qu'une sorte de paraphrase succincte, bien loin de la fidélité sémantique qu'on lui reconnaît traditionnellement. La deuxième partie du poème est orthosémique : elle aborde le « vrai sujet », à savoir la relation de Rossetti lui-même et de son aimée, et confirme que le texte en vers et son vis-à-vis en prose n'ont pas la même teneur :

> *Ainsi lorsque je t'ai vue pour la première fois, mon Adorée, j'ai compris*
> *Que parmi les âmes alliées de la mienne, il s'en trouvait encore une*
> *D'une parenté plus étroite que celle reconnue par la vie.*
> *Oui, née avec moi dans une région oubliée des humains*

> *Sans t'avoir jamais rencontrée dans les années de lutte et de bruit,*
> *Je te reconnais comme une âme sœur*[17].

> En t'apercevant, mon aimée, j'ai vu que, parmi toutes les âmes sympathiques, une m'était plus étroitement apparentée que toutes celles rencontrées, le long de la vie. De mon âge et née loin de moi, je ne la connaissais pas encore, aux heures fiévreuses et brûlantes de la jeunesse ; maintenant je reconnais en toi, l'âme sœur[18].

21 La question de la « parenté », essentielle ici, est traitée différemment de l'un à l'autre texte, y introduisant des nuances importantes : dans l'un (vers), le poète souligne que son exceptionnelle communion avec sa femme va au-delà de la parenté « reconnue par la vie », c'est-à-dire au-delà des liens du sang ; dans l'autre (prose), il s'agit seulement d'une différence de degré (« plus étroitement apparentée que toutes celles rencontrées, le long de la vie »), le sens est donc moins fort. Que dit l'original ?

> *Even so, when I first saw you, seemed it, love,*
> *That among souls allied to mine was yet*
> *One nearer kindred that life hinted of.*
> *O born with me somewhere that men forget,*
> *And though in years of sight and sound unmet,*
> *Known for my soul's birth-partner well enough*[19] !

22 Là encore, si aucune des deux traductions n'est exempte d'erreurs (par exemple « sight » traduit par « lutte » ou par « fiévreuse » selon les versions, peut donner à penser que C. Couve a confondu le terme avec « fight »…), le vers semble mieux se rapprocher du sens de la séquence « One nearer kindred that life hinted of » (ou « kindred » désigne à la fois la parenté et l'affinité — « near » mettant en évidence la proximité entre les deux êtres et « that life hinted of » son caractère exceptionnel). La prose, plus lapidaire, paraît vouloir concentrer les informations pour aller à l'essentiel, en laissant par exemple de côté la mention de la « première fois » qui dramatise le poème (« when I first saw you » rendu par un plat « en t'apercevant »), mais aussi le lieu d'origine des deux amants, qui en fait des êtres d'exception (« née loin de moi » *vs* « née *avec*[20] moi dans une région oubliée

des humains »). On peut même dire qu'ici, prose et vers se contredisent sur l'information qu'ils délivrent [21].

23 Voilà donc l'exemple d'une prose traductive détachée des contraintes de l'information sémantique qu'elle était jusque-là censée le mieux préserver si l'on en croit la *doxa* du discours traductologique le plus communément répandu. Le contexte poétique de l'époque a-t-il pu jouer dans ce renversement, amenant un nouveau positionnement de la traduction vis-à-vis du vers et de la prose ? En effet, en ce dernier tiers du XIXe siècle, le poème en prose initié en France dans les années 1840 par Aloysius Bertrand, repris ensuite par Charles Baudelaire, puis transfiguré par Arthur Rimbaud (*Les Illuminations* sont publiées en 1886), est devenu un objet littéraire à part entière. On peut se demander si cette situation n'a pas eu pour contrecoup une littérarisation accrue des traductions en prose par rapport à celles effectuées en vers, afin de se rapprocher du modèle, alors en vogue, du « petit poème en prose ». On assisterait donc par ricochet à une perte de confiance dans les capacités de la prose pour traduire « fidèlement ». Ce qui ne demeure ici qu'une simple hypothèse de travail tendrait à accréditer encore davantage, si elle se voyait étayée, les liens souterrains et subtils unissant les pratiques d'écriture et celles de la traduction littéraire, notamment poétique.

24 On ne peut donc que s'interroger : où est la version « littérale » pour C. Couve ? Dans la traduction en prose, que l'on a vue si loin de l'original ? Dans celle en vers ? Mais alors il faudrait admettre que c'est la version en vers qui est « littérale » et celle en prose « littéraire », ce qui serait un cas exceptionnel au regard de la tradition de la traduction poétique au XIXe siècle en France… Il est clair en tout cas que l'extrême littéralité dont se plaignait J. Péladan dans sa préface n'est, pour un regard moderne, évidente dans aucune des deux versions, et que l'on ne peut guère attribuer ce label à l'un ou l'autre des deux textes en présence. Le « calque bienvenu », s'il existe, serait à situer tout de même davantage du côté de la version en vers (qui, on l'a vu, serre le texte souvent d'assez près), que de la prose qui se rapproche le plus fréquemment d'un simple résumé paraphrasé. Le fait que cette paraphrase puisse « réjouir le technicien » que Péladan croit être, laisse rêveur… et fait un accroc certain à l'image reçue du XIXe siècle comme « siècle de la fidélité », à moins qu'elle ne témoigne de la réalité d'une époque fin-de-siècle où les notions de

vers et de prose, devenues floues [22] (Mallarmé, par exemple, affirmant qu'« en vérité, il n'y a pas de prose » [23]), n'ont pas, ou plus, les contours sémantiques qu'on leur connaît aujourd'hui.

25 L'apparente « inactualité » de la traduction de D. G. Rossetti par C. Couve confirme quoi qu'il en soit la non-linéarité des pratiques de traduction en France et la nécessité de revoir dans le sens de la nuance le discours critique qui a pu être modelé *a posteriori* sur ces dernières.

---

1 On citera ici pour mémoire l'exemple de la double traduction en vers et en prose des *Alpes* d'Albrecht von Haller (1729) par G. A. Junker en 1770, de *l'Iliade* (une pour les « amateurs », l'autre pour le (« connaisseurs ») d'Homère par l'Italien Melchiore Cesarotti en 1786, ou bien encore l'imitation en vers et la traduction en prose données de « La Violette » de Goethe par Charles Nodier dans les *Essais d'un jeune barde* (1805).

2 Cité dans Jörn Albrecht, *Die Literarische Übersetzung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Gesellschaft, 1998, p. 127. Notre traduction

3 Mme de Staël, *De l'Allemagne* [1810], Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 233.

4 *Ibid.*, p. 232.

5 Voir *Le Globe*, 1824, tome I, n° 24, p. 98 : « les vers de M. Lemercier leur feront tort. »

6 *Les Lettres Champenoises*, vol. 2, 1818, p. 149-150.

7 Voir Christine Lombez, *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIXe siècle. Réception et interaction poétique*, Tübingen, Niemeyer, 2009.

8 On citera ici le nom de la baronne Madeleine Deslandes, dont le salon parisien accueillit de nombreuses personnalités littéraires allant de Pierre. Louÿs à Maurice Barrès, en passant par Oscar Wilde et Gabriele d'Annunzio. Elle fit connaître à Paris le nom du peintre préraphaélite Edward Burne Jones dont les toiles seront exposées lors de l'Exposition Universelle en 1889, suscitant l'enthousiasme d'un Henri de Régnier ou d'un André Suarès. La publication d'À *Rebours* par Joris-Karl Huysmans en 1884 s'inscrit elle aussi dans cette sensibilité.

9 Dante Gabriel Rossetti, *La Maison de Vie*, traduction de Clémence Couve, Paris, Lemerre, 1887, p. iv.

10 Joséphin Péladan (1858-1918), surnommé « le pélican blanc » ou « le Mage d'Épinal », est un écrivain fin- de-siècle connu pour sa sensibilité portée vers l'ésotérisme et l'occultisme. Pour plus d'informations, voir Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan 1858-1918. Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jean Milon, 1993. Dans sa préface à la traduction de C. Couve, J. Péladan fait allusion à un portrait de cette dernière peint en 1883 par Alexandre Cabanel, n'hésitant pas à la comparer à la Joconde. On la retrouvera décrite dans le personnage d'Istar, héroïne du récit éponyme de l'auteur, publié en 1888.

11 Rossetti, *La Maison de Vie*, *op. cit.*, p. ix.

12 On notera également la différence de typographie : italiques pour la prose, romaines pour les vers.

13 Pour clarifier les choses, on suivra ici la numérotation des sonnets de la version anglaise (la traduction est décalée d'un sonnet, donc : sonnet 2 dans la version originale équivaut au sonnet 1 dans la version française).

14 Rossetti, *La Maison de Vie*, *op. cit.*, p. 32.

15 *Ibid.*, p. 33.

16 *Id.*, *The* Rossetti, *La Maison de Vie*, *op. cit.*, p. 32.

17 *House of Life*, Dodo Press, s.d., p. 9.

18 *Ibid.*, p. 33.

19 *Id.*, *The House of Life*, p. 9.

20 Nous soulignons.

21 L'expression « âmes sympathiques », utilisée dans la prose, potentiellement polysémique (pour un lecteur moderne du moins), est également susceptible d'affadir ici le sens de l'ensemble.

22 Dans le cadre de la « crise de vers » annoncée par Mallarmé en 1886, on voit le vers chercher à se renouveler : vers libre, verset, etc. La prose n'échappe pas non plus à cette tendance, comme le révèlent les réflexions mallarméennes sur le fonctionnement poétique du prosaïque. Voir Henri Scepi (dir.), « Mallarmé et la prose », *La Licorne*, n° 45, Poitiers, 2005.

23 Stéphane Mallarmé, in Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 57.

Français
En 1887 paraît chez Lemerre la première traduction française de *The House of Life*, recueil de sonnets du poète anglais préraphaélite Dante-Gabriel Rossetti, dans la version de Clémence Couve. Fait inhabituel, il s'agit d'une double traduction : les poèmes sont en effet « traduits littéralement et littérairement », une version en vers faisant face, sur la même page, à une traduction en prose, comme si la traductrice avait voulu éprouver, en un même geste, les capacités respectives du vers et de la prose. Cet article mettra en évidence la nécessité de questionner la pertinence de distinctions traditionnelles (selon lesquelles par exemple traduire en prose garantirait une plus grande « fidélité » sémantique que le vers) et de proposer une nouvelle interprétation de ce phénomène à la lumière de l'esthétique poétique fin-de-siècle.

English
In 1887, Parisian editor Alphonse Lemerre published the first French translation of Dante-Gabriel Rossetti's collection of sonnets *The House of Life*. Quite unexpectedly and upon Mrs Couve's explicit initiative, the poems are put into French both "literally and literarily" : a prose version appears on the same page as the verse translation, as if the translator intended to experiment both ways to find the most adequate. This paper will question some traditionally accepted beliefs on translation (according which, for instance, a prose translation should be semantically more "faithful" to the original than a versified one) and suggest a new interpretation of this unusual translative gesture in the light of French fin-de-siècle poetics.

Mots-clés
poésie, traduction, vers, prose, préraphaëlisme

Christine Lombez
Professeure de littérature comparée à l'université de Nantes et membre senior de l'Institut universitaire de France (IUF), Christine Lombez dirige le programme de recherches international TSOcc « Traductions sous l'Occupation – France, Belgique 1940-44 » (www.tsocc.univ-nantes.fr). Ses recherches portent sur l'histoire de la traduction, la traduction poétique et les rapports de la politique et de la traduction (notamment la traduction en temps de guerre). Elle a co-dirigé (avec Y. Chevrel et L. d'Hulst) le volume *Histoire des traductions en langue française 19e siècle (HTLF 19)* paru chez Verdier en 2012, collaboré au volume *HTLF XX* (à paraître en 2019) et est l'auteur de nombreux travaux, livres et articles, sur la

poésie traduite ainsi que sur l'histoire de la traduction en France et en Europe (www.christine-lombez.com ; https://relmin.academia.edu).

Mixité formelle arabe : exemples et enjeux

Inès Horchani

---

1. Poète ou prosateur, pourquoi faut-il choisir ?
2. La poésie dans la prose : exemples et enjeux de la mixité alternante
3. La poésie-prose : exemples et enjeux de la mixité hybride

---

1 Dans la longue histoire de la littérature arabe, la distinction entre « prose » et « poésie » est principielle. En effet, depuis le Ve siècle, celui de l'Anté-Islam, jusqu'au XXIe siècle, celui des littératures dites modernes, les auteurs de langue arabe sont toujours présentés selon leur appartenance à l'une ou l'autre de ces deux formes : la prose (*an-nathr*) ou la poésie (*ach-chi'r*). Tout se passe comme s'il y avait, selon l'expression communément employée, *an-nâthirûn wa-ch-chu'arâ'*, « les prosateurs et les poètes ». L'auteur de langue arabe se voit de la sorte contraint de choisir son camp, et cela, indépendamment de la part de « poésie » ou de « prose » contenue dans son œuvre. Ainsi, Avicenne (ou Ibn Sînâ 980-1037), bien qu'ayant composé des poèmes, reste un auteur de prose. Est-ce parce qu'il est médecin, et philosophe, et que ce sont là deux entreprises sérieuses, qui exigent rigueur et clarté ? Quant à Adonis (pseudonyme de Ali Ahmad Saïd Isbir né en 1930), dont la majeure partie de l'œuvre se trouve pourtant constituée d'essais et d'entretiens, il est considéré comme un grand poète. Est-ce parce que son expérience est d'abord visionnaire, et que le langage dans lequel il la rapporte, révolutionnaire ?

2 Essayons donc de comprendre, à partir de définitions et d'exemples, ce qui fait d'un auteur arabe un « poète » ou un « prosateur ». Voyons pourquoi certains refusent cette distribution des rôles, et observons leurs pratiques de la mixité formelle. Et tentons finalement de saisir les enjeux de cette mixité formelle dans la littérature arabe.

1. Poète ou prosateur, pourquoi faut-il choisir ?

3 En langue française, le poète est, étymologiquement, celui qui « fait », « fabrique » des poèmes. Il se définit donc par rapport à ce qu'il produit. Autrement dit, du point de vue de la langue française, héritière de la langue grecque, c'est l'objet produit qui fait le sujet créateur. Il ne saurait donc y avoir, d'après l'étymologie du mot, de *poète* sans *œuvre* poétique.

4 Il en va tout autrement en langue arabe. Le *châ'ir* (ou poète) est, étymologiquement, celui qui « sent », « ressent ». Etre poète n'est donc pas la conséquence d'un faire, mais une façon d'être au monde. De ce point de vue, on peut tout à fait être poète sans produire de poèmes. Car la poésie est ici d'abord rattachée à une sensibilité particulière, davantage qu'à une production. Le poème apparaît de la sorte comme une émanation du poète, et non pas comme un artefact. On comprend mieux dès lors pourquoi la distinction française entre « poète » et « prosateur » s'applique mal à la pratique littéraire arabe. En effet, dans un cas, le sujet se trouve défini par rapport à ce qu'il fait (de la prose ou de la poésie) ; dans l'autre cas, par rapport à ce qu'il est.

5 Le *châ'ir* est donc un « ressenteur ». Quant au *nâthir* (ou prosateur), il est, selon l'étymologie arabe, un « semeur ». Il disperse, dissémine, répand ce que d'autres ou lui- même ont ressenti. Le *nâthir* peut être ainsi un *châ'ir*, celui qui sème peut être celui qui sent, et *vice versa*. Cela explique que la mixité formelle soit une pratique courante chez les auteurs arabes. Parfois poètes, parfois prosateurs, selon les œuvres, ou les moments des textes.

6 Voilà pourquoi ce qui distingue ces œuvres ou ces textes une fois produits n'est pas leur forme, mais leur visée. Car l'auteur peut viser le sens sans jamais l'atteindre[1]. Ou bien il peut viser le sens et l'atteindre[2]. Dans le premier cas, son geste est poétique ; dans le second, il produit de la prose. Le *chi'r*, ou « poésie », serait alors l'art de sentir, et de témoigner sans être certain d'être entendu ; et le *nathr*, l'art de bien dire, avec lucidité et efficacité. La tradition arabe

rapporte d'ailleurs que les premiers poètes étaient des devins, tandis que les premiers prosateurs étaient des hommes de loi et de raison.

7 Pourtant, il existe une exception fondatrice, et c'est sans nul doute la nature de cette exception qui explique en partie la difficulté que rencontrent les auteurs poètes- prosateurs de langue arabe à assumer la mixité formelle en œuvre dans certains de leurs textes. Il s'agit du Coran, considéré comme parole divine et miracle de l'islam. L'une des expressions employées par le locuteur divin pour désigner le Coran est d'ailleurs celle de *kitâbon moubîn*, c'est-à-dire un livre où le sens se trouve poétiquement révélé. Pourtant, le Prophète n'est pas un poète, et nombreux sont les versets[3] qui prennent la défense de Muhammad contre ceux qui l'accusent de verbiage, de divagation, de folie ou d'égarement. Mais une question demeure en suspens, et elle est de taille : comment différencier un prophète (qui dit toujours la vérité) d'un poète (qui peut mentir) ? Car leur langage se ressemble parfois, et tous deux, tels des magiciens, font apparaître ce qui ne se voit pas. Cette polémique n'est pas sans rappeler celle qui opposait philosophes et sophistes, à l'époque socratique. Et dans le texte coranique comme dans les dialogues platoniciens, aucun critère décisif pour démasquer les faux prophètes n'est donné.

8 C'est dans ce contexte, philosophique, religieux et idéologique, que la distinction entre « prose » et « poésie » nous semble devoir être située. Car il ne s'agit pas ici de terminologie ou de taxinomie, mas il s'agit, ni plus, ni moins, de la vérité révélée ou non par un texte. Le poète visera d'abord à témoigner de ce qu'il ressent, et l'on sait à quel point les sensations et les sentiments peuvent être éphémères ou illusoires. Le prosateur cherchera à atteindre ce qu'il croit être un sens, une essence. Et le prophète fera tout cela à la fois, de manière exemplaire, et inimitable.

9 Cette notion d'inimitabilité (ou *i'jâz*) du Coran s'avère cruciale. Car elle sous-tend l'ensemble de la littérature arabe, jusqu'à nos jours. Inimitable semble aujourd'hui encore cette langue coranique où se mêlent le Beau et le Vrai, le son et le sens. Ceux qui, avant la Révélation coranique, ou bien après elle, mêleront sans les distinguer la prose et la poésie posent par conséquent problème, car ils posent, à chaque texte produit, de manière plus ou moins implicite, la question : peut-on, humainement, à la fois dire vrai et bien dire ? Une fois

analysées les définitions arabes de la « prose » et de la « poésie », et leur dépassement par la « prophétie », rien d'étonnant dès lors à ce que la fusion des genres soit vécue et reçue comme une transgression. Mais il nous faut maintenant étayer nos propos par quelques exemples emblématiques de mixité formelle arabe.

2. La poésie dans la prose : exemples et enjeux de la mixité alternante

10 Deux types de mixité sont à distinguer : une mixité alternante, où des passages en vers alternent avec des passages en prose, et une autre mixité où le vers et la prose se mêlent jusqu'à se confondre. La première de ces mixités est la plus répandue dans la littérature arabe classique, celle dite *adab*, ou « humanités ». Le terme *adab* indique que l'objectif de cette littérature est d'éduquer et de civiliser, et, pour ce faire, toutes les formes sont convoquées. Ainsi, sous les plumes de Jâhiz (775-868), d'Ibn Ruchd (ou Averroès 1126- 1198) et de Tahtâwî (1801-1873), la poésie va venir seconder la prose dans une perspective plus éthique qu'esthétique. Analysons quelques exemples.

11 Dans *Al-bayân wat-tabyîn*[4], le monumental ouvrage qu'il consacre à la rhétorique, Jâhiz expose sa pensée, qu'il présente comme celle de son temps, en ayant systématiquement recours à des vers. Parfois, l'auteur de ces vers est cité, mais le plus souvent, Jâhiz introduit ces éléments versifiés par un vague : *qâla ach-châ'ir* (« Le poète a dit »). Preuve que ce qui compte avant tout, c'est la part universelle contenue dans les vers cités, davantage que la singularité de leur auteur. Pour Jâhiz, la distinction prose/poésie est respectée, même si les deux formes se mêlent dans ses textes. Il ne les confond pas, et son objectif reste de donner à voir une vérité plus qu'à faire vivre à son lecteur une expérience. Ici, la prose expose, et le vers illustre.

12 Le même mouvement s'observe dans la *Poétique* d'Aristote traduite et commentée par Ibn Ruchd-Averroès. Le titre arabe de ce texte est *Talkhîs kitâb ach-chi'r* soit « Résumé du livre de la poésie », tandis que son titre latin est *Averrois cordubensis commentarium in aristotelis de arte poetica liber*[5]. Ainsi, là où la version arabe parle d'un

résumé, la version latine évoque un commentaire. Et effectivement, Ibn Ruchd-Averroès omet de traduire certains passages de l'ouvrage d'Aristote (ce qui apparente sa démarche à celle de réduire, concentrer, alléger) tout en ajoutant de longs passages de son cru. Ces passages sont quasi exclusivement des vers extraits de la grande tradition arabe, le reste étant des versets coraniques. Dans cet ouvrage, Ibn Ruchd-Averroès distingue la poésie qui fait exister ce qui n'existe pas — poésie qu'il condamne — de la poésie qui sert la morale, la logique philosophique, ou l'harmonie politique, poésie qu'il défend [6].

13 Pour Tahtâwî aussi, la poésie doit servir la raison. Dans son *Abrégé de Paris* (*Takhlîs al- ibrîz fî-talkhîs Bârîz* [7]), l'ouvrage qu'il publie à son retour de France, les vers cités viennent compléter ce que l'auteur vient d'affirmer. Voyons ce que ces vers apportent à la narration. Notre premier exemple se situe au début du chapitre intitulé « Au sujet des Parisiens ». Ces Parisiens dont parle l'auteur sont ceux qu'il découvre en 1830, lors de son séjour dans la capitale française, juste avant les Trois Glorieuses. Et de ces Parisiens, Tahtâwî dit :

> Ils travaillent non seulement pour subvenir à leurs besoins, mais aussi par amour pour la possession des richesses, ainsi que par vanité : ils veulent qu'on parle d'eux, aujourd'hui, et après leur mort. En cela, ils suivent à la lettre la parole du poète :

> *Ma foi, je vois bien que l'homme après sa vie*
> *N'est plus que le récit de ce qu'il a fait ou dit*
> *On se souviendra sans doute de tout un chacun*
> *Pourvu que ce soit en bien* [8].

14 Tahtâwî ajoute ensuite :

> Ils suivent également à la lettre la parole d'Ibn Durayd :

> *Nous ne sommes que ce qu'il sera dit de nous après notre vie Tâche donc d'être un beau récit* [9].

15 Notre second exemple a trait cette fois aux Parisiennes. Elles captivent le chef religieux qu'est Tahtâwî, et les vers semblent ici

confirmer ce que la prose décrit, tout en allant plus loin… En effet, Tahtâwî écrit à propos des Parisiennes :

> Elles ont pour habitude d'enserrer leur taille dans une jolie ceinture qui les affine, et qui rend leurs hanches plus majestueuses. C'est tout à fait ce que Hâjîrî décrit dans son recueil de poésie. Nous citons ses vers bien qu'ils portent atteinte à la bienséance :

> *De celui qui porte une ceinture*
> *Si seulement j'étais le maître*
> *Afin de pouvoir tout à ma guise l'étreindre*
> *Le prêtre lui verse un vin aussi rouge que sa joue*
> *Et tous les musulmans en sont fous*
> *Je jure que c'est la finesse de sa taille qui me donne le tournis*
> *Et que c'est à cause de cette grâce que mon islam a fléchi*[10].

16 Et c'est alors que l'imam Tahtâwî s'enhardit, comme il le fera rarement au cours de son récit, et s'imagine tenant entre ses deux mains une taille ceinturée de la sorte[11]. La poésie aura donc permis de dire l'émerveillement et peut-être le désir, sans craindre l'opprobre. Comme si les vers licencieux servaient ici à la fois de paravent, et de garde-fou…

17 Un autre exemple de mixité alternante nous est donné dans l'un des plus grands romans arabes contemporains, publiés par Tayyib Sâlih en 1969 sous le titre *Mawsim al- hijra ilâ-ch-chamâl* ou *Saison de la migration vers le Nord*[12]. Le personnage principal, Moustafa, est une énigme vivante. Il porte en lui un lourd secret, lié à sa double culture soudanaise et anglaise. Personne ne comprend ce qu'il fait dans ce petit village arabophone du désert africain où il vit. Un soir pourtant, Moustafa se met à boire, puis récite des vers en anglais… Le narrateur raconte :

> Enseveli dans un fauteuil, Moustafa avait allongé les jambes, tenant son verre dans ses deux mains, les yeux errant ailleurs et, soudain, j'entendis des vers anglais récités d'une voix claire, d'un accent parfait. Je découvris le poème longtemps après, dans une anthologie consacrée à la Première Guerre mondiale :

> *Ce sont les femmes des Flandres*
> *Qui attendent les disparus*
> *Que jamais le train n'amènera,*
> *Qui jamais ne quitteront le port.*
> *Elles attendent des disparus qui gisent*
> *Dans la boue des tranchées, au plus noir de la nuit,*
> *Morts.*
> *C'est la gare de Charing Cross,*
> *Il est plus d'une heure du matin.*
> *Il y a là une pâle lumière.*
> *Il y a là une immense douleur.*

> Puis il gémit, le verre toujours entre les mains, les yeux errant à travers ses horizons intérieurs. [...] Je bondis et criai : « Que dis-tu ? Que dis-tu ? » Il me jeta un regard fait de mépris et d'embarras, me repoussa violemment, se leva et sortit de la pièce à pas raides et mécaniques, la tête dressée haut. Mahjoub, occupé à rire, et les autres convives ne s'étaient aperçus de rien[13].

18 Ici encore, malgré la grande modernité du texte de Tayyib Sâlih, la disjonction entre les deux registres demeure. La prose raconte ce qui ressemble à une réalité ; elle rapporte des événements cohérents ; elle donne un sens, même superficiel, à cette soirée entre amis qui croient se connaître. Tandis que la poésie s'insinue dans ce tableau trop attendu, et sème le trouble. Les vers déclamés en un anglais parfait par un locuteur soudanais censé ne connaître que la langue arabe suggèrent l'irréalité de son personnage. Soudainement, le sens s'effrite, et le narrateur comprend que Moustafa n'est pas celui qu'il semble ou veut être. La poésie indique une voie invisible ; elle est la trace, dans ce qui est, de ce qui n'est pas. Et, comme chez Tahtâwî, les vers sont cités avec une forme d'inconscience. Moustafa a bu, et c'est, grisé, qu'il se laisse aller à dire ce qu'il aurait tu en temps ordinaire. Ses amis sont dans ce même état d'inconscience, et ils ne se rendent compte de rien. L'alcool, la poésie, la parole libre et légère, les sentiments profonds et les souvenirs enfouis se trouvent ici mêlés. Et seul le narrateur, qui n'a pas bu d'alcool, entend, et analyse. Puis il raconte, et traduit.

19 En somme, dans les quatre exemples de mixité alternante que nous avons examinés (respectivement chez Jâhiz, Ibn Ruchd-Averroès, Tahtâwî et Tayyib Sâlih), la distinction entre la visée rationnelle de la prose et celle plus mystérieuse de la poésie est constante. Autrement dit, la prose dévoilerait le sens, là où la poésie le suggérerait. L'une donnerait à voir ; l'autre à sentir.

20 Notons cependant qu'il existe des poètes rationalistes, convoqués par des prosateurs rationalistes (tel al-Ma'arrî convoqué par Taha Hussein), mais ce type de mixité alternante nous semble assez exceptionnelle. En effet, dans ce dernier cas, celui de Ma'arrî convoqué par Taha Hussein, il ne s'agit pas de simples citations, circonstanciées et anonymes (comme nous l'observons chez la plupart des auteurs de langue arabe), mais de la rencontre remarquable de deux singularités qui se font écho, se répondent, comme si l'une était le double assumé de l'autre. Or, chez les auteurs que nous avons pour notre part étudiés, il n'y a pas de lien personnel entre le prosateur et le poète qu'il cite. Comme si des liens se tissaient entre prose et vers, indépendamment des auteurs. La mixité alternante semble donc généralement se produire dans le texte, et non pas dans le monde. De ce fait, il semble que le fait de nommer ou non l'auteur des vers cités soit un excellent indicateur quant à la nature des liens entre prose et poésie. Dans le cas de Jâhiz, Ibn Ruchd-Averroès, Tahtâwî et Tayyib Sâlih, le nom des poètes cités est rarement donné. Les vers s'intègrent au texte en prose comme des illustrations, ou des suggestions. Finalement, la poésie est ici un ornement, un complément, un plaisir, une ouverture… plus qu'une pièce fondatrice de l'œuvre. Ces citations poétiques auraient pu disparaître, tout comme ont, bien souvent dans ces textes, disparu les noms des poètes. Mais ces citations poétiques résistent, et persistent, car elles s'avèrent précieuses : soit les vers confirment ce que la prose affirme (sous la plume de Jâhiz et d'Ibn Ruchd-Averroès) ; soit les vers révèlent ce que la prose n'ose dévoiler (sous la plume de Tahtâwî et de Tayyib Sâlih). Dans les deux cas, les vers servent la prose ; ils ne la répètent pas. Les sens, en œuvre dans la poésie, ou *chi'r*, se font les alliés du sens, que vise la prose arabe, ou *nathr*. Dans les exemples analysés ici, on pourrait se passer de ces vers, mais les textes en seraient moins convaincants. La poésie vient donc parachever le processus de persuasion ou de

suggestion, et fait toute la différence entre un texte efficace, qui marque le lecteur, et un texte anodin.

21 Ce qui nous semble par ailleurs remarquable, c'est la rareté des prosateurs qui se font poètes dans un même texte. Le plus souvent, les deux activités sont séparées. C'est le cas d'Ibn Sînâ - Avicenne. Le médecin qu'il est rédige des traités clairs et rigoureux ; le penseur néo-platonicien se hasarde à concilier dans des textes abstraits la mystique et la philosophie ; et au poète l'on doit quelques rares textes entièrement versifiés comme « Le poème sur l'âme[14] » (*qassidat-ar-rouh*). Un lecteur non averti peine à croire que ces trois auteurs — le médecin, le philosophe et le poète — ne forment qu'un seul homme.

22 Ainsi, la distinction entre prose et poésie demeure, comme si chacun de ces genres correspondait à une façon bien distincte d'appréhender le monde. Les auteurs de langue arabe qui oseront véritablement mêler ces deux genres en un seul texte ne le feront pas sous le signe de l'alternance, mais sous celui de l'hybridité, bravant, ce faisant, un double interdit.

3. La poésie-prose : exemples et enjeux de la mixité hybride

23 En effet, en mélangeant indissociablement prose et poésie, et en créant un nouveau genre, c'est à la fois la séparation entre l'art de sentir et celui de dire qui est remise en cause, mais c'est surtout la distinction idéologique entre l'artiste et l'homme de vérité qui est ébranlée. La vérité n'est dès lors plus en la seule possession des prophètes, mais les prosateurs-poètes s'en emparent avec plus ou moins d'ingénuité. Pour certains auteurs, comme al-Hamadhânî (968-1009) qui inventa le genre de la *maqâma* (« séance »), l'exercice de la « prose rimée » (*saj'*) se présente comme un « jeu sérieux ». Ludiques, ses textes le sont car ils mettent en scène un anti-héros qui brouille les frontières entre le vrai et le faux. On ne sait pas, et on ne saura pas, qui est en définitive ce personnage picaresque. Un mendiant ? Un fou ? Un ascète ? Ici, le déguisement est roi, et la réalité, aussi chatoyante qu'insaisissable. Pourtant, le geste créatif de Hamadhânî n'est pas sans profondeur : il suggère que la vérité est multiple, et peut-être creuse… La virtuosité de la langue atténue la portée d'un

tel scandale idéologique, car le plaisir de dire et d'entendre ces *maqâmât* est aussi grand que contagieux.

24 Harîrî (1054-1122), qui poursuit dans la même veine, ne se prend pas davantage au sérieux, bien que son anti-héros aille encore plus loin dans la critique nihiliste. Tout est vain ; rien ne dure ; tout est apparence ; rien n'a de sens. Les genres littéraires peuvent donc se mêler, comme se mêlent l'être et le non-être, ou le Bien et le Mal. Pourtant, Harîrî et Hamadhânî jouent avec les limites sans explicitement les transgresser. Ni l'existence de Dieu ni l'utilité des religions ne sont remises en cause, et le texte coranique garde son statut de miracle inimitable.

25 La transgression se fera soit de manière anonyme, dans des œuvres encore peu étudiées à ce jour, non traduites, et qui se présentent comme des pastiches plus ou moins aboutis du Coran, soit de manière indirecte, sous la plume d'auteurs modernes aussi reconnus que Gibran ou Adonis. En effet, tous deux sont considérés comme les plus grands poètes en prose du XXe siècle. À ce propos, nous devons préciser que la terminologie arabe ne coïncide pas avec la terminologie française. À l'expression « poème en prose » la critique arabe a de fait préféré celle de poème-prose (*qasîdat-nathr*). Notons aussi que les expressions « poésie libre » ou « vers blancs » ne désignent pas les mêmes types de texte en arabe et en français… Ce qui nous importe ici, c'est qu'un nouveau genre semble naître sous la plume de Khalil Gibran puis sous celle d'Adonis, même si ce genre peine à être nommé.

26 Commençons par Gibran (1883-1931) auteur, en langue arabe, de courts textes qui dépassent le clivage entre prose et poésie. C'est le cas par exemple des *Esprits rebelles* (*Al- arwâh al-mutamarrida*), un recueil qui paraît en 1908. L'Église maronite juge l'ouvrage hérétique, et le pouvoir ottoman décide de le brûler en place publique[15]. Gibran s'exile alors, pour poursuivre sa création par-delà les genres et les interdits idéologiques. En effet, la suite de son œuvre s'inspire et imite à la fois la Bible comme dans *Jésus fils de l'Homme* et le texte coranique comme dans *Le Prophète*. Or, il se trouve que ces deux ouvrages, qui font aujourd'hui toute la renommée de Gibran, y compris dans le monde arabe, sont écrits en langue anglaise[16]. Quant à Adonis, c'est bel et bien en langue arabe que sa poésie-prose paraît.

Cependant, les titres des poèmes font davantage allusion au texte biblique qu'au texte coranique. Le Coran reste hors d'atteinte, et c'est sous le terme biblique de « psaume » (ou *mazmûr*) que les poèmes en prose d'Adonis se présentent dans les *Chants de Mihyar le Damascène*[17] (*Aghânî Mihyâr ad-dimachqi*).

27 La fusion des genres se produit donc sous la plume d'un auteur arabe, de culture musulmane, à la lumière de références bibliques. Du moins officiellement. Car au sein même des textes, la réécriture coranique paraît parfois dans toute son évidence. Mais là encore, tandis que la limite formelle est ouvertement transgressée, les interdits idéologiques ne sont qu'indirectement mis à mal. La mixité hybride constitue donc, pour Adonis comme pour Gibran, une poétique du détour.

28 Reportons-nous à deux textes pour illustrer notre propos. Le premier, de Gibran, s'intitule « Vision » (*ru'yâ*). Il est extrait de ses œuvres complètes réunies et présenté par son ami Mikhaïl Nou'ayma :

> Nuit noire. Le sommeil a enveloppé la Terre. Je quitte mon lit et me dirige vers la mer. La mer qui ne dort jamais. [...]
> Je la contemple un moment. Puis je me retourne. Trois spectres assis sur un rocher, tout près de moi. Une brume les voile sans les cacher. Je me dirige vers eux. [...]
> Un des trois spectres se lève, et dit d'une voix aussi profonde que la mer : La vie sans amour est un arbre sans fleurs ni fruits. [...]
> Le deuxième spectre se dresse et dit d'une voix aussi tumultueuse qu'un torrent : La vie sans rébellion est une succession de saisons sans printemps. Mais une rébellion injustifiée est une floraison vaine dans un désert aride. [...]
> Le troisième spectre de dire d'une voix aussi sonore que le tonnerre : La vie sans liberté est un corps sans âme. Mais la liberté sans réflexion est une âme embrouillée. [...]
> Les trois spectres déclament alors d'une seule voix : L'amour et ce qui le fait naître, la rébellion et ce qui l'engendre, la liberté et ce qu'elle crée sont trois manifestations de Dieu. Dieu est la conscience de tout ce qui a un sens[18].

29 Ce texte de Gibran est poétique à plusieurs égards. D'abord par sa distribution : il y a des blancs, c'est-à-dire des silences. De plus, ce texte suggère plus qu'il ne montre, et il a systématiquement recours à

des métaphores. Or, la métaphore « transporte » le sens plus qu'elle ne le donne ; elle l'indique sans l'atteindre. Elle est une pratique du *qasd*, de la visée poétique, davantage que du *nathr*, ou dissémination du sens propre à la prose. Par ailleurs, ce texte est porté par des images, plus que par des idées. Comme si faire œuvre de poète en prose, c'était précisément penser en images et non en concepts. Enfin, ce texte ne prétend pas dire la vérité, mais exprimer un mystère, chuchoter un secret… Mystique, Gibran l'est par conséquent dans sa vie comme dans son œuvre. Et ses locuteurs ressemblent à des prophètes sans religion.

30 Adonis va encore plus loin, en inventant une nouvelle religion. Dès 1954, dans son premier poème publié et non encore traduit à ce jour, « Al-farâgh » [« Le vide »], Adonis demande :

> Pour qui notre génération brûle-t-elle de l'encens devant qui s'agenouille-t-elle ? Quel dieu adore-t-elle ? [19]

31 Notons au passage que le divin a perdu de sa sacralité (*ilâh* et non pas *Allah* dans le texte arabe ; *dieu* et non pas *Dieu* dans la traduction française). Quelques années plus tard, dans les *Chants de Mihyar le Damascène*, Adonis répond à ce questionnement initial en se présentant comme le prophète d'une nouvelle religion :

> Je crée une ardeur semblable au râle du Léviathan.
> Je vis secrètement dans le sein d'un soleil à venir. Je me protège avec l'enfance de la nuit, abandonnant ma tête sur le genou du matin. Je m'échappe et j'écris les livres de l'exode. Aucune promesse
> ne m'attend.
> Je suis prophète et semeur de doute.
> Je pétris la levure de la chute. Je laisse le passé à son déclin et fixe mon choix sur moi-même. J'aplatis l'époque et je la roule. Je l'appelle : ô géant monstrueux, ô monstre géant. Et je ris et je pleure.
> Je suis argument contre l'époque [20].

32 Ici, comme dans le texte de Gibran, les images abondent. Cependant, plus que le texte de Gibran, celui d'Adonis semble exprimer une vérité, qui pourrait entrer en concurrence avec la vérité coranique. Car Adonis ose ici mettre en mots une religion sans dieu, dans un texte poétique sans vers.

33 Finalement, c'est par un même geste qu'Adonis détruit et crée ; renie et invente ; se cache et se montre ; pleure et rit… L'élan poétique permet ces revirements et ces paradoxes, que la prose arabe tolère mal. La rivalité prose/poésie disparaît alors, comme disparaît la distinction entre poète et prophète. La mixité hybride crée un espace où l'antinomie est une grâce, et l'opposition, une force. De ces contrastes naît non pas un sens, mais un chemin.

34 En conclusion, la rigidité de la distribution des rôles entre « poètes » et « prosateurs » indique qu'une confusion des formes est rare dans la littérature arabe. Pourtant, innombrables sont les textes — depuis les chefs d'œuvre classiques jusqu'aux œuvres les plus contemporaines — qui mêlent prose et poésie. La pratique de la mixité formelle existe donc dans la littérature arabe, mais elle ne dit pas son nom, et ne s'érige pas explicitement comme une tradition. Elle se présente sous la forme d'une expérience, plus ou moins ludique, toujours respectueuse de certaines limites. Autrement dit, la mixité formelle dans la littérature arabe s'accompagne de transgressions idéologiques plus ou moins assumées. Mieux encore, c'est elle qui les rend possibles.

---

1 Voir le verbe *qasada* : « chercher à atteindre », qui donne le substantif *qasîda* : forme poétique la plus répandue jusqu'au XXe siècle dans la littérature de langue arabe.

2 Voir le verbe *balagha* : « atteindre », qui donne le substantif *balâgha* : la « rhétorique » ou l'« art de bien dire ».

3 Voir les sourates 21, verset 5 ; 26 :224-227 ; 36 :69 ; 37 :36 ; 52 :29-30 et 69 :40-43.

4 Littéralement, *De l'art de dire et de rendre visible.*

5 Nous nous référons à l'édition de Charles E. Butterwork et Ahmad Abd-al-Majid Haridi, Le Caire, The General Egyptian Book Organization, 1986 (disponible à la BnF).

6 *Ibid.*, p. 37.

7 Tahtâwî, *Takhlîs al-ibrîz fî-talkhîs Bârîz*, texte arabe édité par Ad-dâr al-'arabiyya li-l-kitâb, Tunis, 1991. Tous les extraits de cet ouvrage cités ici sont traduits par l'auteur de cet article.

8 *Ibid.*, p. 89.

9 *Ibid.*, p. 90.

10 *Ibid.*, *p.* 142.

11 *Ibid.*

12 Tayyib Sâlih, *Mawsim al-hijra ilâ-ch-chamâl* (1969), Tunis, Dâr al-janoub li-n-nachr, 1979. Le roman a été traduit par A. Meddeb et F. Noun sous le titre *Saison de la migration vers le nord*, Actes Sud [1983] 1996. C'est à cette traduction que nous nous réfèrerons ici.

13 Tayyib Sâlih, *Saison de la migration vers le Nord*, *op. cit.*, p. 21.

14 Voir les manuscrits n° 1620, 2322, 2502, 2541, 3171 de la BnF. Voir aussi « La *kaçîdah* d'Avicenne sur l'âme » par le Baron Carra de Vaux dans le *Journal Asiatique*, juillet-décembre 1899, texte numérisé par Marc Szwajcer : http://remacle.org/bloodwolf/arabe/avicenne/ame.htm

15 Voir Thierry Gillyboeuf, « Vie de Khalil Gibran », in Gibran, Khalil, *Esprits rebelles*, Paris, Fayard, « 1001 nuits », 2008, p. 189.

16 Voir Khalil Gibran, *The Prophet*, New York, Alfred Knopf, 1923 ; *Jesus The Son of Man: His Words and His Deeds As Told and Recorded by Those Who Knew Him*, New York, Alfred Knopf, 1928.

17 Adonis, *Aghânî Mihyâr ad-dimachqî*, Beyrouth, 1961 ; *Chants de Mihyar le Damascène*, traduction Anne Wade Minkowski, Paris, Poésie/Gallimard, 2002.

18 Gibrân, *Al-âthâr al-kâmila*, *[Œuvres complètes]* textes réunis et présentés par Mikhaïl Nou'ayma, Beyrouth, Dâr Sâdir, 1964, p. 415-416. Traduction proposée par l'auteur de cet article.

19 Adonis, *Al-âthâr al-kâmila*, *[Œuvres complètes]* Beyrouth, Dâr al-Madâ, 1996, p. 10. Traduction proposée par l'auteur de cet article.

20 Adonis, *Al-âthâr al-kâmila*, *op. cit.*, p. 356 et Adonis, *Chants de Mihyar le Damascène*, *op. cit.*, trad. Anne Wade Minkowski, p. 58.

Français
Cette étude analyse deux aspects importants de la littérature arabe : d'une part, les écrivains doivent choisir entre deux statuts, celui de poète ou celui de prosateur ; d'autre part, le mélange entre prose et poésie au sein d'un même texte produit une confusion entre ce qui relève du poétique et ce qui

relève du prophétique. Les œuvres de Jâhiz (775-868), Ibn Sînâ (890-1037), Harîrî (1054-1122), Ibn Ruchd (1126-1198),Tahtâwî (1801-1873), Gibran (1883-1931), Tayyib Sâlih (1929-2008) et Ali Ahmad Saïd (1930-), illustrent ces deux spécificités de la littérature arabe et l'étude montre finalement que la mixité formelle entre prose et poésie s'apparente à une transgression. Ainsi, il est possible de mieux saisir comment la créativité formelle brise certains tabous idéologiques.

English

This study analyses two important aspects about Arabic literature: on the one hand, the authors have to choose between the statute of poetry writers and the statute of prose writers; on the other hand, the mixture prose/poetry in the same text causes a mix-up between poetry and prophecy. By comparing some publications of Arabic writers like Jâhiz (775-868), Ibn Sînâ (890- 1037), Harîrî (1054-1122), Ibn Ruchd (1126-1198), Tahtâwî (1801-1873), Gibran (1883-1931), Tayyib Sâlih (1929-2008) and Ali Ahmad Saïd (1930-), the author of this analysis reaches the conclusion that formal mixture of prose and poetry is a kind of transgression. This way, it is possible to determine how formal creativity breaks some ideological taboos.

Mots-clés

poésie, prophétie, Islam, critique, Coran

Inès Horchani

Après un double cursus en Lettres Modernes et en Ethnologie, Inès Horchani a soutenu une thèse de Doctorat intitulé *La critique des traditions arabo-musulmane et gréco-occidentale par Adonis et Yves Bonnefoy* (2005). Agrégée de langue et civilisation arabes, elle est actuellement Maître de conférences en Littérature Générale et Comparée à l'Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle.