

**ILEANA MIHĂILĂ**

---

**DE LA RENAISSANCE A L'AGE ROMANTIQUE**  
*REGARDS SUR TROIS SIECLES*  
*DE LITTERATURE FRANÇAISE*



ILEANA MIHĂILĂ

***DE LA RENAISSANCE  
À L'ÂGE ROMANTIQUE***

*Regards sur trois siècles de littérature française*



editura universității din bucurești®  
2010

© editura universității din București®  
Șos. Panduri, 90-92, București – 050663; Telefon/Fax: 021.410.23.84  
E-mail: editura\_unibuc@yahoo.com  
Internet: www.editura.unibuc.ro

Tehnoredactor: *Emeline-Daniela Avram*

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**MIHĂILĂ, ILEANA**

**De la Renaissance à l'âge romantique : regards sur trois siècles de littérature française / Ileana Mihăilă** – București : Editura Universității din București, 2010

Bibliogr.

ISBN 978-973-737-903-0

821.133.1.09

## TABLE DES MATIERES

<b>I. De la Renaissance au Baroque</b> .....	7
I.1. Le Baroque : principales définitions .....	7
I.2. Origines et caractéristiques générales du Baroque .....	20
I.3. Le projet de Rabelais ou la Renaissance flamboyante .....	36
I.4. Esquisse de portrait : Michel de Montaigne .....	47
I.5. Le crépuscule des Titans .....	59
I.6. Éléments d'une cosmovision baroque .....	72
I.7. Modernité de Montaigne .....	105
I.8. Projections du mage renaissant .....	115
<b>II. Lumières et Romantisme</b> .....	127
II.1. Don Juan au XVIII <sup>e</sup> siècle .....	127
II.2. Les combats de Voltaire dans le miroir de la poésie .....	139
II.3. L'hylozoïsme de Diderot .....	152
II.4. <i>Les liaisons dangereuses</i> dans l'espace privé de la Maison .....	164
II.5. L'Espagne dans la vie et dans l'œuvre de Victor Hugo .....	176
II.6. Esquisse de portrait – George Sand .....	183
II.7. L'héritage musical du XVIII <sup>e</sup> siècle dans <i>Consuelo</i> .....	191
II.8. George Sand : l'Ordre ou la Révolution ? .....	205
II.9. Romantisme et Réalisme dans la construction des personnages sandiens .....	215
<b>Source des textes</b> .....	227



## I.

### DE LA RENAISSANCE AU BAROQUE

#### I.1. Le Baroque : principales définitions

Il y a, dans le Livre Ier des *Essais* de Michel de Montaigne, dans le chapitre XXVI, le fameux « De l'institution des enfants », un petit mot qu'on a lu pendant des siècles sans lui prêter une attention spéciale : c'est le mot *Baroco*<sup>1</sup>, utilisé par l'écrivain en antithèse avec la vraie « sagesse ». Le mot n'était à l'époque que la dénomination d'un type de syllogisme médiéval<sup>2</sup>, ayant la première prémisse affirmative et universelle, la deuxième, négative et particulière, et la conclusion, négative et particulière aussi. Traduit en symboles, ce syllogisme pourrait être énoncé de la façon suivante : *Tous les P sont M, des S ne sont pas M, donc des S ne sont pas P*. Il n'est pas

---

<sup>1</sup> *Barroco* dans certaines éditions critiques contemporaines (voir l'édition Garnier Flammarion de 1966), mais *Baroco* dans la plupart des éditions plus anciennes et dans toutes les études concernant le problème.

<sup>2</sup> Il apparaît aussi en 1519, chez l'humaniste LUIS VIVES (*apud* ADRIAN MARINO, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Ed. Eminescu, București, 1973, cap. « Baroc », p. 225) et chez l'humaniste italien ANNIBAL CARO (*apud* ROMUL MUNTEANU, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*, Ed. Univers, București, 1981, p. 70).

difficile à comprendre pourquoi, pour Montaigne, tout comme pour ses contemporains<sup>3</sup>, le terme n'exprimait qu'une manière bizarre de compliquer les choses.

Mais le sens du mot allait connaître une telle évolution que, des siècles plus tard, il couvrait déjà une époque, un style, une manière de penser, et il allait renfermer dans son monde Montaigne lui-même.

« Barocco », come figure de l'ancienne logique scolastique, apparaît comme étant à la base du terme moderne de « Baroque » chez Karl Borinski, en 1914, chez Benedetto Croce, en 1929 et chez René Wellek, en 1963<sup>4</sup>. Mais l'étymologie du mot connaît aussi une autre variante : c'est l'adjectif portugais « barroco », qui définit une perle asymétrique (en espagnol, « barrueco », du lat. « verruca »). L'origine portugaise (du mot et du style<sup>5</sup>) et, en conséquence, la mise sous le signe de la perle du Baroque est soutenue, chez nous, par Edgar Papu<sup>6</sup> qui croit trouver dans le symbole de la « perla barroca » une possible synthèse des qualités spécifiques du Baroque, né, tout comme la perle, d'une souffrance, d'un mal intérieur, et ayant comme qualités l'irrégularité et l'éclat, mais un certain éclat, car il ne faut pas oublier les valeurs symboliques de la perle, se rapportant à la fois à la lune (par similitude), à la mer (par son origine) et à la douleur (par comparaison avec les larmes). L'hypothèse, en faveur de laquelle E. Papu apporte de nombreux exemples<sup>7</sup> est séduisante, mais il ne faut pas oublier que, parmi les qualités

---

<sup>3</sup> Chez GIOVANFRANCESCO FERRARI (1570), dans les *Rimes burlesche*, le sens est le même :  
« e un qualche argomento in *barioco*  
Far restare il messere un bel castrone »  
et également chez ANTONIO ABBONDANTI, dans *Viaggio in Colonia* (1627) :  
« Egli in *barocco* un argomento fino  
Formò, dicendo : – Per cavar la sete  
Convien bere et ribere del buon vino »

(*apud* R. MUNTEANU, *op. cit.*, p. 72).

<sup>4</sup> *Apud* EDGAR PAPU, *Barocul ca tip de existență*, Ed. Minerva, București, 1977, vol. I, p. 67.

<sup>5</sup> Cf. EUGENIO D'ORS (*apud* E. PAPU, *op. cit.*, pp. 18-68).

<sup>6</sup> Voir les chapitres « Baroco sau Barocco ? » et « Sub semnul perlei », dans E. PAPU, *op. cit.*, pp. 66-91.

<sup>7</sup> Dans la peinture, Rembrandt, Vermeer et, dans l'architecture, l'Église Della Pietà de Palermo, Casa de las Conchas de Salamanque, etc.

suggérées par la « perla barroca », quelques-unes (qui sont, d'ailleurs, considérées normalement comme les plus spécifiques pour le style baroque, qui est « bizarre », « étrange », « irrégulier », « surprenant ») existent aussi dans le sens du syllogisme scolastique, qu'on ne saurait donc, laisser de côté. L'opinion qui nous semble la plus complète est celle de Joan Corominas<sup>8</sup> qui propose une amalgamation des deux mots, produite en français, procès qui pourrait être à la base de la création du terme adopté par l'histoire de l'art. D'ailleurs, c'est le *Dictionnaire de l'Académie Française* (éd. De 1740) qui donne pour la première fois le sens abstrait au mot « Baroque » comme synonyme de « bizarre, irrégulier, inégal » dans les syntagmes « un esprit baroque, une expression baroque, une figure baroque »<sup>9</sup>. Bien sûr, jusqu'à l'utilisation actuelle du terme il y a encore un long chemin à parcourir, et l'origine du mot, tout comme le mot lui-même, ne permet pas encore des conclusions définitives<sup>10</sup>.

Car le Baroque, qui semble porter dans sa nature même la contradiction, comme élément constitutif, permet pour son étude, peut-être plus que tout autre concept appartenant à la même sphère sémantique, les perspectives les plus variées. Bien sûr, seulement la combinaison qui résulte des recherches portant sur les diverses registres peut nous donner une image complète du Baroque mais, pour arriver à la synthèse, la théorie a dû passer premièrement par l'analyse. Aujourd'hui, on peut avoir sous les yeux un vaste panorama formé par les essais de trouver la vraie essence, par des recherches dans un domaine ou dans un autre de la réalité du phénomène investigué. Dans son vaste chapitre intitulé « The Concept of Baroque in Literary Scholarship » René Wellek remarque deux tendances dans l'étude du Baroque, une qui le décrit du point de vue stylistique et

---

<sup>8</sup> JOAN COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol. I, Madrid, 1954, p. 415.

<sup>9</sup> *Apud* A. MARINO, *op. cit.*, p. 226 ; et 1718, *apud* R. MUNTEANU, *op. cit.*, p. 73.

<sup>10</sup> Voir aussi l'hypothèse que nous proposons dans le chap. « La modernité de Montaigne ».

l'autre qui essaie de comprendre en tout premier lieu ses catégories idéologiques et ses attitudes émotives<sup>11</sup>. Cette deuxième tendance sera divisée par E. Papu, qui ne considère pas les catégories idéologiques et les attitudes émotives comme appartenant au même registre. Son opinion est qu'il y a trois tendances bien claires, ayant comme objectifs « forma, idea și simțirea »<sup>12</sup>. En ce qui nous concerne, nous avons préféré la distinction de Wellek comme première division possible entre les théories sur le Baroque, considéré ici ou bien problème de style, ou bien problème de conception de vie<sup>13</sup>.

La première position sera illustrée par H. Wölfflin<sup>14</sup> qui définit le Baroque en partant exclusivement des caractéristiques stylistiques. Il lui attribue les cinq principes connus, par lesquels il l'oppose à l'art de la Renaissance, qu'il définit comme « classique ». Il part d'ailleurs des exemples de la peinture et ce qui le préoccupe c'est la nouvelle technique qui assure la nouveauté du Baroque, définit comme le passage d'un art linéaire à un art pictural, de la surface à la profondeur, de la forme close à la forme ouverte, de la pluralité à l'unité et de la clarté à l'obscurité. En analysant ces cinq procédés, on arrive à deux conclusions à valeur plus générale. La première concerne le rapport entre l'objet et l'ensemble (entre la partie et le tout) : si l'art classique (ou, pour Wölfflin, de la Renaissance) respecte l'individualité de chaque objet, l'art baroque introduit une nouvelle perspective qui met en lumière l'élément essentiel, en donnant un rôle secondaire aux détails. La deuxième vise le remplacement de l'image d'un monde en repos avec celle d'un monde en mouvement.

---

<sup>11</sup> RENÉ WELLEK, *The Concept of Baroque ...*, dans « Concepts of Criticism », *apud* E. PAPU, *op. cit.*, p. 20.

<sup>12</sup> Voir E. PAPU, *op. cit.*, pp. 21-27.

<sup>13</sup> La même opinion sur le double aspect du Baroque, comme « problème stylistique » d'une part, et comme « façon de sentir », d'une autre part, est soutenue également par Al. CIORANESCU, dans *Barocul sau descoperirea dramei*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 43.

<sup>14</sup> *Apud* E. PAPU, *op. cit.*, p. 21.

Ce modèle se relève insuffisant pour l'analyse : ce n'est pas assez pour résoudre tous les problèmes de l'art baroque en peinture, sculpture, architecture, musique et littérature. D'abord, ces principes ont une application plutôt limitée, liée étroitement à la peinture et difficile à transférer intégralement dans le domaine des autres arts<sup>15</sup> et en plus ils deviennent ou bien trop généraux, ou trop particuliers. En ce qui concerne, dans l'établissement d'une définition typologique du Baroque, de la différence spécifique, ils ne permettent pas une distinction nette du Baroque des autres courants artistiques : ils semblent embrasser dans leur sphère *trop* par rapport aux nécessités de la définition. Ces caractéristiques on peut également les reconnaître dans d'autres, dans beaucoup d'autres écoles qui ne sont pas « baroques ». Du point de vue du genre prochain, les mêmes principes semblent impuissants : comment réduire la complexité du Baroque à ces cinq principes<sup>16</sup> ? D'autres recherches ont mis en lumière, grâce à l'étude des mêmes œuvres, d'autres catégories fondamentales. Pour exemplifier nous allons énumérer les traits stylistiques du Baroque chez Jean Rousset et chez le poète et essayiste espagnol Antonio Machado.

Dans son livre déjà classique, *Circé et le Paon – La littérature de l'âge baroque en France*, J. Rousset propose un modèle du Baroque littéraire dont il énumère les quatre critères : *l'instabilité* de l'équilibre et des formes ; *la mobilité* des œuvres ; *la métamorphose* et *la domination du décor*<sup>17</sup>.

Pour A. Machado, le Baroque littéraire se caractérise par une *intuition très pauvre*, par son *culte pour l'artifice* et le mépris du naturel, par *le manque de temporalité* ; par *le culte des difficultés recherchées* et l'ignorance des difficultés réelles, par son *culte pour l'expression indirecte*, périphrastique, considérée

---

<sup>15</sup> Al. CIORANESCU, *op. cit.*, p. 42.

<sup>16</sup> E. PAPU, *op. cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> JEAN ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. « Circé et le Paon »*, Paris, 1954, p. 182.

comme si elle avait par son existence même une valeur esthétique, par son *manque de grâce*, de gentillesse, par son *culte superstitieux pour l'aristocratie*<sup>18</sup>.

D'ailleurs, ce type de définition est un des plus fréquents. Une première approche relève toujours les caractéristiques stylistiques. Ce n'est qu'après, lorsqu'on essaye de comprendre les causes, le mécanisme intérieur du procès de création qui, ayant toujours à un bout un homme et à l'autre bout une œuvre, au lieu de donner naissance à une œuvre classique, par exemple, fait paraître une œuvre baroque. C'est parfois la solution la plus simple, quand on veut définir un courant quelconque, que de se rapporter exclusivement aux caractéristiques extérieures, visibles. La difficulté apparaît, selon E. Papu<sup>19</sup>, au moment où l'on veut réaliser une vision, dans la mesure du possible, complète, comprendre ce qui lui donne sa personnalité. Parce que les éléments extérieurs, bien que signes d'une réalité profonde, ne sont pas suffisants, et l'investigateur qui veut évaluer toutes les modalités expressives d'un courant nouveau pour l'histoire de l'art, comme c'est le cas du Baroque, s'il se borne à ce type de démarche, il arrivera à la solution trop simpliste d'un Gérard Genette<sup>20</sup>, qui nous dit que « le Baroque, s'il existe, n'est pas une île (...) mais un carrefour (...), une place publique. Son génie est syncrétisme, son ordre est ouverture, son propre est de n'avoir rien en propre et de pousser à leur extrême des caractères qui sont, erratique ment, de tous les lieux et de tous les temps ». On peut voir facilement que cette soi-disant tentative de définir le Baroque n'en est pas une, car on pourrait dire la même chose de n'importe quel concept similaire.

Dans le monde des idées hispaniques il pourrait être intéressant de mentionner, comme une solution trouvée à ce problème, les « seis categorías fundamentales de la literatura barroca » formulées par Ángel Valbuena Briones,

---

<sup>18</sup> *Eseiști spanioli*, Ed. Univers, București, 1982, pp. 262-265.

<sup>19</sup> E. PAPU, *loc. cit.*

<sup>20</sup> G. GENETTE, *Figures II*, Ed. du Seuil, Paris, 1966, p. 222.

dans son étude *El Barroco, arte hispánico*<sup>21</sup>, dans lequel l'auteur démontre, d'un part, l'importance de la culture espagnole et hispano-américaine de l'époque pour l'analyse du concept de Baroque, et puis, en passant par le mode de Wölfflin, il formule six coordonnées qui définissent, pour lui, l'art baroque tout en entier. Elles sont les suivantes : *Arte de Corte*, *Educación cristiana*, *Forma abierta*, *Dinamismo*, *Hipérbola* et *Intensificación de los procedimientos estilísticos*. On peut remarquer que ces lignes directrices n'appartiennent pas toutes au même registre. Car si les quatre dernières sont des problèmes de style, les deux premières ont plutôt une détermination idéologique. Donc la formule d'Ángel Valbuena Briones a pour nous l'importance d'un essai de synthèse entre les deux tendances opposées, résultant probablement du fait que l'auteur avait compris qu'une simple définition typologique, sans appel à d'autres données que celles de l'histoire de l'art, se relève insuffisante.

Il nous reste alors l'autre solution, celle de considérer le Baroque comme une nouvelle conception sur la vie, bien sûr, sans négliger dans une possible analyse les formes choisies par cette vision nouvelle du monde et de l'homme pour s'exprimer. D'ailleurs, elle est la solution non seulement d'Al. Ciorănescu et d'E. Papu, mais aussi celle « des meilleurs critiques actuels du Baroque »<sup>22</sup>. Pour E. A. Brickmann, par exemple, « le Baroque n'est pas seulement un problème des formes, mais aussi l'expression d'une psychologie »<sup>23</sup>. C'est la conclusion finale d'Edgar Papu qui rejette les essais d'expliquer l'essence du Baroque en partant tout simplement de la forme et de l'idée. C'est la modalité de sentir, de vivre, caractérisant pour le créateur baroque, qui se trouve à la base du processus de création. Cette idée (de l'importance primordiale du contenu psychologique dans

---

<sup>21</sup> A. VALBUENA BRIONES, « Historia de la literatura hispanoamericana », p. 79, dans *Tomo IV de la Historia de la Literatura Española*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1963.

<sup>22</sup> R. WELLEK, *The Concept of Baroque*, p. 88 (*apud* AL. CIORANESCU, *op. cit.*, p. 28).

<sup>23</sup> E. A. BRICKMANN, *Kunst der Barocks und Rokoko*, 1925, p. 27.

la concrétisation de la forme et celle qui, selon son opinion, donne au Baroque sa personnalité : « *Arătarea* exterioară a barocului propriu-zis nu poate avea acoperire decât într-o prealabilă arătare sau revelare intimă, dată de un accident lăuntric, provocator de șocuri »<sup>24</sup>. Pour Al. Ciorănescu, la vision qui se trouve à la base de la conception baroque est la vision d'un monde qui enferme une lutte, une opposition, un combat douloureux entre deux principes fondamentaux mais cette lutte n'est pas importante pour elle-même : pour le Baroque, le vrai problème est la recherche de la paix perdue, « echilibrul prin intermediul tensiunii, unitatea menținută eroic, în ciuda sfărâmării obiectului însuși al artei și al credinței »<sup>25</sup>. Donc, le Baroque, défini comme une association plus ou moins violente d'effets contraires, basé sur le dualisme et sur le doute (qui se manifeste par l'impossibilité de choisir entre les solutions opposées), comme une incertitude sans fin, devient « o deprindere a spiritului și un mod de a fi al lui »<sup>26</sup>. Mais il se voit obligé de mettre à la base de ce procès qui assure le passage vers l'homme moderne, tel qu'on le conçoit aujourd'hui, une situation historique bien précisée : c'est la fin de la Renaissance, avec tout ce qu'elle apporte comme ébranlement dans la confiance de l'homme dans ses forces<sup>27</sup>.

On voit donc que pour une analyse sérieuse de la conception sur la vie de l'homme Baroque il faut prendre en considération son statut historique, dresser le contour temporel de l'époque où on croit trouver sa place. De ce point de vue, les recherches qui concernent le Baroque peuvent être divisées en trois catégories, selon leur vision historique ou anhistorique, et, dans le cadre même d'une vision historique, selon leur option pour l'image d'un temps linéaire, qui ne revient jamais sur ses pas ou, au contraire, pour l'image d'un temps circulaire. Nous

---

<sup>24</sup> E. PAPU, *op. cit.*, p. 33.

<sup>25</sup> AL. CIORANESCU, *op. cit.*, p. 49.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 418.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 418-419.

allons commencer par la vision historique linéaire, pour pouvoir établir une sorte de progression, en partant du phénomène isolé vers le phénomène récurrent, pour arriver au phénomène permanent.

La première perspective historique sur le Baroque serait, donc, celle qui le considère un moment bien défini dans l'histoire de l'humanité, ayant des déterminations très claires, irrépétibles, dans mesure ou la non-répétabilité d'un fait historique, dans la totalité de ses éléments, est une prémisse de cette vision.

Nous avons déjà vu chez Al. Ciorănescu quel est le moment de départ : la fin de la Renaissance. Nous savons qu'il se prolonge, surtout en Allemagne et en Europe Centrale, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle<sup>28</sup>. Marcel Raymond, en parlant de cet « état de culture », le considère le résultat du drame spirituel unique, né en Europe comme une conséquence de la découverte de l'Antiquité, au moment où l'homme commence à comprendre la grandeur de univers, mais, à la fois, la place insignifiante qu'il occupe dans l'infinité de l'univers : l'époque du Baroque<sup>29</sup>. C'est plutôt une explication psychosociale, en étroite connexion avec l'expérience culturelle de cette époque.

Une autre possibilité est celle offerte par José Antonio Maravall, dans son livre *La cultura del Barroco – análisis de una estructura histórica*<sup>30</sup>. Pour lui, après l'avoir étudié pendant 40 années, le Baroque est devenu « un mero concepto de época »<sup>31</sup>, époque qui a des caractéristiques socio-historiques bien claires, reconnaissable dans tout autre pays où l'on trouve un art baroque. La société baroque espagnole en particulier et européenne, en général, est une société soumise à l'absolutisme monarchique et bouleversée par le désir de liberté, « una sociedad dramática, contorsionada, gesticulante », qui offrait pour les gens deux

---

<sup>28</sup> Cf. R. MUNTEANU, *op. cit.*, p. 69 et E. PAPU, *op. cit.*, vol. I, p. 214.

<sup>29</sup> MARCEL RAYMOND, *Propositions sur le baroque*, p. 136.

<sup>30</sup> J. A. MARAVALL, *La cultura del barroco – análisis de una estructura histórica*, Ed. Ariel, Barcelona, 1975.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 23.

possibles solutions (toujours le dualisme omniprésent dans le Baroque !) : s'intégrer dans le système culturel qu'on leur propose ou essayer des formes de protestation<sup>32</sup>. Pour Maravall, la culture du Baroque sera une culture soumise à un modèle de société post-Renaissance, qui se caractérise par la lutte désespérée des éléments novateurs de transformer la société, lutte à laquelle s'opposent les forces conservatrices qui seront, pendant cette époque, victorieuses. L'effet de la défaite des forces progressistes sera une crise générale, économique en tout premier lieu, mais aussi idéologique, qui, aggravée par des guerres (religieuses ou non) se transformera dans une situation permanente pour plus d'un siècle, avec des haut et des bas, mais sans possibilité d'y trouver une solution. L'art baroque sera donc envisagé, d'une manière synthétique, comme une réponse à un stimulus qui sera la situation générale de l'époque.

C'est d'ailleurs aussi le point de départ de la conception sur l'art baroque comme phénomène récurrent. Pour E. Papu, tout moment historique de crise générale, de fin d'époque, de destruction de système, sera générateur de Baroque dans l'art. Et il n'est nullement le seul à le soutenir. Ce qui donne pour nous une valeur spéciale à sa démarche, c'est sa façon de se situer à mi-chemin entre les deux visions sur le temps historique : il reconnaît comme essentielle pour la définition du Baroque l'époque que nous venons de délimiter, mais il considère que « pentru a fi înțelese în esența sa de totdeauna, Barocul, deși fenomen înregistrabil în istorie, nu permite să-l legăm strict de un eveniment istoric izolat, irepetabil, prizonier în datele unei matematici cronologice »<sup>33</sup>. Le fait de considérer le Baroque un phénomène qui possède deux variantes différentes (la petitesse, fragile, en péril ; la grandeur, vieillie), unies par la réponse donnée à cette situation, splendeur comme substitut de la force, lui permet de parler des

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>33</sup> E. PAPU, *op. cit.*, p. 25.

« antécédents éloignés »<sup>34</sup> du Baroque. Pour la première variante, il donne comme exemple la Phénicie et l'Judée antiques, pour la deuxième, l'Inde, l'Amérique précolombienne, l'Andalousie arabe et les cultures hellénistique et romaine (nous avons gardé l'ordre proposé par l'auteur). Il reconnaît d'ailleurs que tous ces exemples n'en sont que partiels, ils ne font qu'annoncer des thèmes et des motifs qui seront repris et mis en valeur par « le grand moment du Baroque », selon le nom qu'il lui donne. Son analyse, très poussée pour l'époque moderne, ne s'arrête pas à la fin du Baroque allemand, mais elle continue jusqu'à nos jours, l'Argentin Julio Cortázar étant le dernier auteur analysé. On remarque pour cette troisième partie du chapitre dédié aux apparitions du Baroque dans l'histoire, qu'il devient de plus en plus un problème d'option personnelle plus qu'époque historique (chez Gaudí, Unamuno, Flaubert, Goya, Wagner, Bruckner, par exemple). Bien sûr, la plupart de ces apparitions ne sont pas sans relation au concept de « fin de siècle » ou d'autres périodes similaires, mais notre impression est qu'il s'agit plutôt des survivances des éléments baroques repris dans le procès de l'établissement des « origines culturelles », fait par chaque créateur qui, selon T. S. Elliot, choisit lui-même dans l'histoire de l'art ses « ancêtres ». D'ailleurs, la formule d'E. Papu nous semble, de ce point de vue, particulièrement heureuse : « Dincolo și dincoace de acel moment (veacurile al XVI și al XVII-lea inclusiv) descoperim doar o creștere către Baroc și o descreștere din Baroc întocmai ca fazele ciclului selenar »<sup>35</sup>.

C'est Eugenio d'Ors qui avait parcouru le chemin entre Baroque comme phénomène récurrent et le Baroque comme phénomène permanent. Dans son étude, « La dispute du Baroque à Pontigny », il dresse une liste des « espèces » plus ou moins connues du « genre baroque » (Barocchus), à l'instar de Linné, liste formée par 22 apparitions du Baroque dans l'histoire : *Bar. rupestris*, *Bar. archaicus*, *Bar. gothicus*, *Bar. manuelinus*, *Bar. buddhicus*, *Bar. romanticus*, *Bar.*

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 249.

*postebellicus* ne sont que quelques exemples<sup>36</sup>. Eugenio d'Ors ne donne pas l'analyse claire de chaque variante, qui nous aurait aidé à comprendre mieux sa place dans le cadre du concept plus général de Baroque ; d'ailleurs, cette classification-même, qui couvre une si grande partie de l'histoire culturelle de l'humanité ne mène qu'à une seule conclusion, qui est, d'ailleurs, celle de son auteur : le Baroque n'est pas un concept d'époque, mais un *éon*, une réalité éternelle, une constante historique qu'on peut retrouver dans les époques les plus éloignées<sup>37</sup>, un phénomène qui intéresse la civilisation humaine toute entière, qui s'oppose fondamentalement au classicisme et qui inclut le romantisme qui n'est qu'un épisode dans le développement historique de la constante baroque<sup>38</sup>. Il possède une essence féminine<sup>39</sup>, il ne sait pas ce qu'il veut, déchiré entre tendances contraires<sup>40</sup>, il respire la nostalgie du Paradis Perdu<sup>41</sup> et, du point de vue stylistique, il est défini par le danse des « formes qui volent »<sup>42</sup>. Il est un « style de culture » et non pas un « style historique », car le propre de ce dernier est de n'apparaître qu'une fois dans l'histoire, les possibles répétitions n'étant que des imitations serviles, tandis que « le style de culture » « contient dans son essence des possibilités infinies de répétitions »<sup>43</sup>.

Si pour E. d'Ors la grande opposition est entre le Baroque et le classicisme, George Călinescu, dans son étude *Romantism, clasicism, baroc*<sup>44</sup>, tout en restant fidèle à la même vision sur ce que l'essayiste espagnol nommait « les styles de culture », établit comme solutions culturelles opposées le classicisme, d'une part,

---

<sup>36</sup> E. D'ORS, *Trei ore în Muzeul Prado. Barocul*, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 214.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 182-183.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>44</sup> GEORGE CALINESCU, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1965.

« o artă a umanității raționale, fără natură » et le romantisme, « o artă care dezvoltă o natură irațională și monstroasă, fără considerație pentru om »<sup>45</sup>, en laissant au Baroque une situation d'art de décadence<sup>46</sup> caractérisé en tout premier lieu par sa valeur décorative, l'artiste baroque n'étant qu'un « artiste de atelier, care face artă pentru artă, analizând regulile și perfecționându-le, amplificându-le »<sup>47</sup>. Du point de vue de son contenu d'idées, le Baroque, chez G. Călinescu, « face pași spre romantism, întrucât are o percepție mai bogată și o curiozitate plastică mai mare »<sup>48</sup> (d'ailleurs, l'Espagne, considérée baroque dans son essence par la plupart des investigateurs, a pour lui un tempérament « romantique »). En résumant, comme « type humain abstrait », « clasicul e exemplar, romanticul e combătut de pasiuni și chinuit de probleme, barochistul e gratuit »<sup>49</sup>. Călinescu ne soutient pas d'ailleurs l'existence de ces courants en état pur ; bien au contraire, il parle des mélanges qui existent non seulement dans le cadre d'une époque, mais aussi dans l'œuvre d'un seul écrivain. Arrivant à l'importance plutôt réduite du Baroque dans la conception de Călinescu, tout comme les connotations parfois légèrement péjoratives du terme, elle nous rappelle le rôle, dans sa formation, des théories de Benedetto Croce, le grand ennemi déclaré du Baroque, considéré par lui comme une sorte de laid artistique et, en conséquence, qui n'a rien eu de commun avec l'Art<sup>50</sup>.

Pour nous, cette dilatation du concept, devenu constante universelle, n'est pas faite pour nous aider dans l'étude du Baroque. Si un essai de synthèse est non seulement acceptable, mais surtout désirable pour des catégories déjà bien connues, comme le Classicisme et le Romantisme, pour le Baroque, comme on

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>50</sup> BENEDETTO CROCE, *Stoira dell'età barocca*, p. 24.

vient de le remarquer, une pareille dilatation du concept le rend inutilisable. C'est la raison pour laquelle nous préférons l'image d'un Baroque étroitement lié à une époque, car cette formule nous permet de l'étudier dans sa totalité. Même en acceptant la formule d'Edgar Papu on doit reconnaître qu'en dehors des limites de l'époque nommée « baroque » par Maravall, il est plutôt difficile de trouver le matériel nécessaire à la construction d'un modèle abstrait du Baroque, modèle qui puisse nous servir dans l'analyse des faits particuliers et pour différencier une œuvre baroque d'une œuvre non-baroque ou même d'une œuvre partiellement baroque. Donc, tout en acceptant la possibilité de l'existence des précurseurs du Baroque, plus ou moins éloignés dans le temps (ce qui ne serait pas une exception à la règle), ou la survivance de certains éléments de mentalité ou de style baroque chez les créateurs qui ont vécu après (situation également normale dans l'histoire de l'art) on préfère la formule qui définit le Baroque du point de vue temporel, comme la période culturelle qui commence à la fin de la Renaissance de laquelle il sera, d'ailleurs, étroitement lié.

## **I.2. Origines et caractéristiques générales du Baroque**

Pour une analyse plus détaillée de la période si vaste (deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle – première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle), période qui a été mise dans le premier chapitre sous le signe du Baroque, il serait peut-être mieux d'utiliser une formule qui nous permette l'établissement des degrés bien déterminés de l'évolution des conceptions artistiques dans le cadre même du Baroque. Lorsqu'on a à faire avec une culture dont la vie historique est si longue, il serait difficile de soutenir une unité parfaite des phénomènes pendant un si grand nombre de générations. L'histoire n'est jamais immobile et, d'une façon ou d'une

autre, les choses changent, à la longue. De la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle, le Baroque a dû passer inévitablement par plusieurs étapes. Une étude en ce sens a été entreprise par Helmut Hatzfeld<sup>51</sup> dans son livre *Estudios sobre el barroco* et surtout dans le deuxième chapitre « Los estilos generacionales de la época barroca : Manierismo, Barroco, Barroquismo ». Bien que discutable dans ses détails, la formule peut servir à l'étude du passage de la Renaissance au Baroque « classique », passage illustré par le Maniérisme, et du Baroque « classique » au Baroque, étape finale de désagrégation du Baroque, une sorte de maniérisme post-baroque, par rapport au premier, qui était prébaroque<sup>52</sup>. Mais il faut se rappeler en permanence que chez Hatzfeld ces trois « styles » n'étaient que les parties composantes du terme générique du Baroque, la relation qui s'établit entre ces termes étant de *partie* par rapport au *tout*.

Le professeur Carl J. Friedrich<sup>53</sup>, historien de la culture, avait démontré que le Maniérisme n'est pas un « style de l'époque », semblable à la Renaissance et au Baroque, mais plutôt un style de transition entre les moments culminants de ces deux styles d'époque. En continuant cette idée, H. Hatzfeld ajoute que le Maniérisme, qu'on pourrait considérer un espace intermédiaire, peut être vu comme une Renaissance tardive et donc ce qu'on appelle « manière » est l'ensemble des modalités de modifier la Renaissance pure et qui, à la fois, représente « un estilo barroco naciente »<sup>54</sup>. Wilhelm Pinder<sup>55</sup>, le théoricien des « styles générationnels »<sup>56</sup>, découvre une certaine périodicité dans l'action des générations par rapport à l'idéologie de l'époque. Il considère qu'une idéologie

---

<sup>51</sup> Que nous avons pu consulter dans sa version espagnole : HELMUT HATZFELD, *Estudios sobre el barroco*, ed. Gredos, S.A., Madrid, 1966 et à laquelle renvoient les citations.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>53</sup> *Apud* H. HATZFELD, *op. cit.*, p. 54.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>55</sup> Voir WILHELM PINDER, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin, 1926.

<sup>56</sup> Cf. esp. « estilos generacionales ».

déjà établie sera développée par la génération suivante, génération qui n'apporte rien de nouveau, qui « joue » tout simplement avec les formes héritées ; cette génération formaliste est suivie par une autre génération, plus intellectuelle, qui simplifie ces formes pour les adapter à un nouveau contenu conceptuel, une génération créatrice, ajoutons-nous, dont le produit sera repris par la génération suivante qui l'utilisera et l'amplifiera sans pouvoir le transformer. C'est la situation des trois styles « générationnels » identifiés par Hatzfeld dans l'époque baroque.

Wilhelm Pinder est aussi l'auteur d'une comparaison entre le Maniérisme dans la peinture de la Renaissance et le Baroque classique en peinture, où il met en évidence la différence entre le style maniériste qui modifie la réalité et le style baroque, basé sur une réalité formée par des contrastes<sup>57</sup>.

Nous allons retenir cette description des deux styles comme preuve d'une différence réelle, de structure, entre le Maniérisme et le Baroque, tout comme le rôle de passage vers le Baroque que lui accorde Hatzfeld, car nous en avons besoin pour combattre une tendance manifestée à partir des années '50, qui conteste l'existence du Baroque comme réalité différente du Maniérisme. En 1953, l'année de la parution du livre de Jean Rousset, *Circé et le Paon – La littérature de l'âge baroque en France*, paraissait également le livre d'Ernest R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* qui soutenait la thèse maniériste. C'est le Maniérisme qui fut déclaré vainqueur, dans cette lutte des idées, car quinze ans plus tard, Rousset même commençait à douter de l'objet qui l'avait rendu fameux, car il fait paraître l'essai *Adieu au Baroque ?*<sup>58</sup>. Pourquoi nous étonner alors de la tendance manifestée chez d'autres investigateurs de diminuer le territoire du Baroque en faveur du Maniérisme ? Albert Porqueras Mayo, professeur à l'Université de Missouri, publie en 1968 *El prólogo en el Manierismo y en el Barroco españoles* et sa position, favorable au Maniérisme, se

---

<sup>57</sup> Apud H. HATZFELD, *op. cit.*, p. 50.

<sup>58</sup> Dans le volume *L'intérieur et l'extérieur*, Éd. du Seuil, Paris, 1968.

laisse deviner dès le début, car il affirme, dans les « considérations préliminaires » que, parmi les phénomènes identifiés par Wölfflin comme « baroques » il y en a beaucoup qui sont plutôt maniéristes<sup>59</sup>.

Le commencement avait été fait donc, par E. R. Curtius. Dans son chapitre sur le Maniérisme<sup>60</sup> il commence par l'affirmation qu'une polarité Classicisme/Maniérisme est beaucoup plus utile, car le Maniérisme est préférable au Baroque en tant qu'instrument conceptuel. Il reconnaît d'ailleurs qu'une grande partie de ce qu'il appelle « Maniérisme » est nommé aujourd'hui « Baroque » mais son opinion est que ce mot, générateur de tant de confusions, devrait plutôt être évité. Le terme de « Maniérisme » serait préférable aussi parce que, par rapport à celui de « Baroque » il ne possède qu'un minimum d'associations historiques<sup>61</sup>. Pour définir ce Maniérisme si envahisseur dans l'histoire de l'art, Curtius nous offre cette formule « Manieristul nu vrea să spună lucrurile normal, ci anormal. El preferă, artificialul și alambicatul firescului. Vrea să surprindă, să uimească, să orbească »<sup>62</sup>. Il délimite sept variantes du Maniérisme formel, dont les plus importantes seraient le Maniérisme archaïque préclassique, le Maniérisme alexandrin et le Maniérisme impérial tardif. Tous ces phénomènes continuent pendant le Moyen Age latin, pour briller, pour la dernière fois, au XVII<sup>e</sup> siècle. Le Maniérisme des idées est défini par Curtius comme « le style des pointes »<sup>63</sup> et exemplifié par des épigrammes pour l'époque gréco-latine et pour les temps modernes par des œuvres mises sous le signe du « concetto » (it.) (« concepto », « agudeza » ou « ingenio » – esp.).

---

<sup>59</sup> Apud E. PAPU, *op. cit.*, vol. I, p. 53.

<sup>60</sup> E. R. CURTIUS, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, Ed. Univers, București, 1970, XV<sup>e</sup> chap., pp. 314-346.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 311.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 312.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 337.

Bien qu'intéressante comme tentative de mettre à la base des phénomènes littéraires modernes la tradition latine, la théorie de Curtius nous semble néanmoins incomplète, car elle ne voit dans l'évolution de la littérature que l'évolution des formes littéraires. Il critique Ludwig Pfandl qui voit dans le Baroque espagnol l'époque où le psychique espagnol arrive à une certaine exacerbation de ses propres contradictions<sup>64</sup> parce qu'il lui nie la possibilité de connaître ce psychique et ses contradictions, mais il étudie la succession des faits littéraires sans se préoccuper des causes qui provoquent les changements. Seule la tradition n'explique pas le passage d'un phénomène peu connu, comme le maniérisme formel des textes latins médiévaux, à la littérature espagnole du Siècle d'Or.

D'autres partisans du Maniérisme en littérature sont Willie Sypher<sup>65</sup> et surtout Gustav René Hocke<sup>66</sup>, disciple de Curtius. Le Maniérisme, pour Hocke, loin d'être un simple terme technique, rhétorique ou stylistique, se rapportant seulement à un courant ou à une époque historique, est une permanence humaine, une forme d'expression de l'homme problématique, l'homme des époques de crise (l'époque alexandrine, la fin de l'Antiquité, l'époque de crise (l'époque alexandrine, la fin de l'Antiquité, l'époque post-Renaissance) qui cherche une libération dans l'art et par l'art. Hocke dépasse les limites que nous avons mentionnées chez Curtius, en intégrant au maniérisme plusieurs réalités spécifiques pour le baroque. À part cette situation de l'homme problématique, nous allons rencontrer une autre formule connue comme appartenant au monde baroque et qu'il utilise pour définir le dynamisme du Maniérisme, celle de « discordia concors », la coïncidence des contraires, que nous allons rencontrer, d'ailleurs, exemplifiée en poésie par des figures rhétoriques comme l'oxymoron.

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 340.

<sup>65</sup> WILLIE SYPHER, *From stages of Renaissance style*, New York, 1955.

<sup>66</sup> GUSTAVE RENE HOCKE, *Lumea ca labirint* (éd. allemande, 1975 ; trad. roum.) ; *Manierismul în literatură* (éd. allemande, 1959 ; trad. roum. 1977, Ed. Univers, București).

Le Maniérisme, enrichi par des traits du *Baroque*, devient pour Hocke une « constante de l'esprit créateur, latente dans les époques d'équilibre, actualisée dans celles de crise ».

On voit bien que le Maniérisme, tel qu'il apparaît chez Curtius et surtout chez Hocke, tend à éliminer le Baroque, surtout grâce à une comparaison par contiguïté d'où il sort à tel point diminué qu'il devient inutilisable.

Après avoir étudié les thèses des partisans du Maniérisme, E. Papu conclut : « Realitatea este că între structura barocă și cea manieristă se instituie o distincție esențială, care pleacă [...] de la un fapt al „trăirii”. Potrivit acestui criteriu [...] se poate stabili că numai Barocul își trage ființa din substratul complex al *tragicului*. Manierismul nu dispune de acest fond, revelându-se ca o expresie artistică simplă sau simplificatoare, cu tendințe vădite către schemă și stilizare »<sup>67</sup>. Si le Maniérisme, pour Hatzfeld, par exemple, est la manière par laquelle la Renaissance, dans son évolution vers le Baroque, transforme le style par une « prolongire, efilare, dilatare, contorsiune, ruptură, înlănțuire, încrucișare sau învăluire a formelor renascentiste »<sup>68</sup>, la conclusion est qu'il crée des expressions *déformées*, ce qui est prouvé par les meilleurs créateurs du Maniérisme. Le Baroque, en échange, donne des expressions exactes et intègres, mais *multiformes* jusqu'à l'excès, ce qui est tout à fait une autre chose. E. Papu cite à ce propos J. Rousset qui parle de « l'ensemble multiforme, spécifique pour la physionomie baroque » et E. d'Ors avec la « multiplicité des intentions, existantes dans l'esprit baroque »<sup>69</sup> : E. Papu appuie sa thèse sur une comparaison faite entre la « Sainte Barbara » faite par Lukas Cranach en 1507 et la « Sainte Thérèse » de Bernini<sup>70</sup>. Et ses conclusions, semblables d'ailleurs aux celles de W. Pinder, nous prouvent que le Maniérisme

---

<sup>67</sup> E. PAPU, *op. cit.*, p. 17.

<sup>68</sup> *Apud* E. Papu, *op. cit.*, p. 161.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Voir E. PAPU, *op. cit.*, p. 169.

n'a pas l'avantage sur le Baroque que prétendent lui donner ses partisans. Nous ne voulons pas diminuer l'importance du Maniérisme : il existe bel et bien, il a même joué un rôle essentiel pendant toute l'histoire culturelle de l'humanité. Notre conclusion est que, s'il est difficile de trouver une autre période pareille à l'époque qui a vu naître le Baroque, comme résultat de l'état profond de crise qui la caractérisait, nous acceptons en revanche, la récurrence du Maniérisme dans d'autres époques que celle qui suit à la Renaissance. Car il est caractérisé surtout par la désintégration d'un style, idée soutenue par Willie Sypher, mais qui l'applique à l'époque concrète que nous avons mentionnée. Pour lui, donc, le Baroque est réintégration du Maniérisme, d'où, selon E. Papu, l'absorption par le Baroque d'une grande partie des antécédents maniéristes, antécédents qui entrent maintenant dans une nouvelle relation, celle de termes d'un conflit permanent. Cette existence des mêmes procédés dans les deux styles explique, donc, ces confusions.

Après cette digression sur l'aventure du Maniérisme, revenons à la classification de Hatzfeld et aux rapports qu'il établit entre ces trois « styles générationnels ».

Le Baroque sera pour lui la tendance de « convertir el Manierismo renacentista en algo más rico y, al mismo tiempo, sencillo y sublime »<sup>71</sup>, tandis que le Baroque se caractérise par la prolifération exagérée des éléments de décor, par une pointe hyperbolique, par l'utilisation de la métaphore comme élément de surprise, par la combinaison absurde des plus petits détails avec la plus grande magnificence et par l'abus des descriptions faites pour le simple plaisir de les faire<sup>72</sup>. La relation entre le Baroque et le Baroque est, selon Al. Ciorănescu, celle qui existe entre un tronc et ses excroissances<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> H. HATZFELD, *op. cit.*, p. 63.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>73</sup> *Apud* H. HATZFELD., p. 57.

Le problème pour nous, dans le modèle de Hatzfeld, apparaît lorsqu'il nous donne à la fin du chapitre, un tableau avec les dates approximatives entre lesquelles se développent ces styles, chacun accompagné par le nom d'un illustre représentant :

	<b>ITALIE</b>	<b>ESPAGNE</b>	<b>FRANCE</b>
<b>Renaissance</b>	1500-1530 Arioste (1474-1533)	1530-1580 Luis de León (1527-1591)	1550-1590 Ronsard (1524-1585)
<b>Maniérisme</b>	1530-1570 Michel-Ange (1475-1564)	1570-1600 Góngora (1561-1627)	1590-1640 Malherbe (1555-1628)
<b>Baroque</b>	1570-1600 Tasse (1544-1585)	1600-1630 Cervantes (1547-1615)	1640-1680 Racine (1648-1699)
<b>Baroquisme</b>	1600-1630 Marino (1569-1625)	1630-1670 Calderón (1600-1681)	1580-1710 Fénélon (1651-1715)

Nous n'allons pas faire ici la critique de tout le tableau (bien qu'il nous semble qu'il contient plus d'un fait discutable). Le seul aspect qui nous intéresse est la place que devrait occuper Montaigne dans ce système. Nous remarquons avec étonnement que, chronologiquement, on devrait l'encadrer dans la Renaissance, car il a vécu entre 1533 et 1592. Ce fait est contredit par Hatzfeld lui-même, car il étudie l'œuvre de Montaigne dans le chapitre « El Barroco y el Manierismo », où il apparaît comme écrivain représentatif pour le Maniérisme français dans le sous-chapitre « Prosa manierística francesa : El estilo de Montaigne »<sup>74</sup>. Le maniérisme de Montaigne se manifeste dans la modification du schéma formel de Sénèque, faite pour obtenir des effets volontaires et conscients<sup>75</sup>.

Mais lorsqu'il analyse l'essence de la pensée de Montaigne, Hatzfeld ne le place ni dans la Renaissance, ni dans le Maniérisme, mais, en parlant de la

<sup>74</sup> H. HATZFELD, *op. cit.*, p. 309.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 69.

« condition humaine » chez Montaigne, il dit qu'elle est « un concepto y una expresión engendrados por Montaigne, con los que se inaugura la mentalidad barroca »<sup>76</sup>.

Mentalité baroque, style maniériste, voilà les conclusions de Hatzfeld. Pas une seule fois il ne dit à propos de lui « Renaissance ». Il ne nous reste plus qu'à considérer Montaigne hors des frontières de la Renaissance. Et, puisque le Baroque peut bien se manifester ou dans la forme, ou dans le contenu des idées et non seulement dans les deux à la fois<sup>77</sup> rien ne nous empêche de juger Montaigne dans le contexte baroque, étant donné le fait que chez Montaigne « l'imagination reste au service de l'esprit »<sup>78</sup>. Nous considérons donc que l'encadrement de Montaigne dans un courant littéraire en partant du style serait une erreur.

D'ailleurs, Montaigne est vu comme un des écrivains avec lesquels débute le Baroque en littérature par Al. Ciorănescu<sup>79</sup>, J. Rousset<sup>80</sup>, J. A. Maravall<sup>81</sup>, E. Papu<sup>82</sup>.

Daniel Ménager, l'auteur d'auteur d'une *Introduction à la vie littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle*<sup>83</sup>, en parlant d'un Baroque français dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, le considère « l'expression la plus tendue, tragique et religieuse de l'inquiétude »<sup>84</sup>. D'ailleurs, des éléments prébaroques dans la littérature française ont été trouvés dans les œuvres qui appartiennent à deux auteurs qui ont vécu même avant cette période. Bien sûr, le phénomène deviendra de plus en plus général et ses contours seront plus fermes après 1580, mais on ne doit pas négliger

---

<sup>76</sup> *Ibidem*

<sup>77</sup> R. MUNTEANU, *op. cit.*, p. 330 : « Dar viziunea și expresia barocă nu constituie întotdeauna o prezență obligatorie în același text : un discurs aparent neutral sau indecidabil pe plan expresiv poate trăda o viziune barocă, așa cum un stil baroc poate exista și în absența unui Weltanschauung de aceeași natură ».

<sup>78</sup> SAINTE-BEUVE, *apud* H. HATZFELD, *op. cit.*, p. 313.

<sup>79</sup> AL. CIORANESCU, *op. cit.*, VIII<sup>e</sup> chap.

<sup>80</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 8, et dans le chapitre sur le Baroque de l'*Histoire des littératures*, Encyclopédie de la Pléiade, vol. II, 1908, p. 99.

<sup>81</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, III<sup>e</sup> partie, 6<sup>ème</sup> chap. « La imagen del mundo y del hombre ».

<sup>82</sup> E. PAPU, *op. cit.*, I, le chap. « Momentul mare al Barocului » et le chap. « Relativizare ».

<sup>83</sup> D. MENAGER, *Introduction à la vie littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle*, Ed. Bordas, Paris, 1968.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 167.

l'étude de la progression des éléments qui tiennent de l'essence du baroque (domination du décor, changement, instabilité, métamorphose).

Les Grands Rhétoriciens<sup>85</sup> seront les premiers à nous tirer l'attention. À la frontière du Moyen Age, ces expérimentateurs du langage poétique, dont l'œuvre est centrée surtout sur la forme, ont cultivé les jeux de rimes, les calembours, les anagrammes, les pirouettes verbales, les acrostiches, le blason, ce qui pourrait exprimer « des tendances nettement baroques »<sup>86</sup>.

On pourrait citer également l'œuvre de Clément Marot, le premier grand poète de la Renaissance. Il a écrit lui aussi des blasons et il est le créateur du coq-à-l'âne, forme poétique bizarre, caractérisé par le passage d'une idée à l'autre, sans respect de la cohérence logique du discours.

Mais ce ne sont que des cas isolés, dont l'étude ne révèle que des tendances stylistiques plutôt maniéristes, car le fond tragique n'y est point forcément décelable.

Nous allons le rencontrer un peu plus tard, avec la génération de la Pléiade, car la poétique de la Pléiade comportait déjà des éléments baroques à cause précisément du refus de l'art pour l'art et de la recherche de l'émotion : « étonner, transir, émerveiller, voilà ce que Du Bellay proposait au poète futur »<sup>87</sup>. Ce sont déjà des éléments de poétique baroque, car « étonner, transir, émerveiller » nous font penser au concept de « meraviglia », présentée par l'esthétique baroque comme un trait indispensable à toute œuvre d'art reconnue comme telle<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> Cf. SILVIA PANDELESCU, « Éléments baroques dans la littérature de la Renaissance », en *Colloques de la chaire de langue et littérature française*, 2/1978.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>87</sup> D. MENAGER, *op. cit.*, p. 168.

<sup>88</sup> L'idée réapparaît dans un sonnet de G. B. MARINO :

« Ținta poetului este de a minuna,  
Vorbesc de cel excelent, nu de cel grosolan,  
Cine nu poate uimi, ducă-se la țesală ».

(*apud* A. MARINO, *op. cit.*, p. 245).

La poésie de la Pléiade était rien moins que classique, une de ses orientations stylistiques étant le Maniérisme<sup>89</sup>, recherche de l'expression, de l'élégance, de l'insolite, de l'occulte. Quant au contenu, Daniel Ménager parle d'une « sensibilité nouvelle qui est bien le propre du Baroque<sup>90</sup>, sensibilité qui n'est plus seulement de l'homme, mais de l'Univers tout entier, qui se sensibilise, devenant un répertoire de formes expressives et symboles où l'homme croit retrouver sa physionomie<sup>91</sup>.

Parmi les poètes de la Pléiade c'est Ronsard (surtout dans la deuxième partie de son œuvre) qui nous fournit maints exemples en faveur de la thèse de l'apparition pendant cette époque des éléments d'une nouvelle vision qui n'appartient plus à la Renaissance et qui, dans son évolution, finira par devenir baroque.

C'est toujours M. Raymond qui attire l'attention sur le fait que Ronsard n'écrit plus des odes après 1553, ni des sonnets après 1556, genres plutôt « classiques » (dans le sens du respect des règles), se sentant plus libre dans les hymnes, les discours, les élégies et les églogues, où apparaissent d'ailleurs aussi des éléments baroques.

Dans le poème *Les Daimons* on peut saisir « l'effort de surprendre le moment où les formes s'anéantissent pour se recomposer bientôt sous d'autres apparences – démarche baroque par excellence »<sup>92</sup>, comme par exemple, dans ce fragment où le changement est suggéré grâce au symbole des nuages, qui deviendra très fréquent dans la poésie de la génération baroque :

« Ne plus ne moins qu'on voit l'exercite des nuës,  
En un temps pluvieux, également penduës  
.....  
Et tout ainsi qu'on voit qu'elles mesmes se forment

---

<sup>89</sup> M. RAYMOND, *apud* D. MENAGER, *op. cit.*, p. 168.

<sup>90</sup> D. MENAGER, *ibidem*.

<sup>91</sup> M. RAYMOND, *apud* D. MENAGER, *op. cit.*, p. 169.

<sup>92</sup> S. PANDELESCU, *op. cit.*, p. 47.

En cent divers portraits, dont les vents les transforment,  
En Centaures, Serpents, Oiseaux, Hommes, Poissons,  
Et d'une forme en l'autre errent en cent façons,  
Tout ainsi les Daimons, qui ont le corps habile,  
Aisé, souple, disposé, à se muer facile,  
Changent bien tost de forme et leur corps agile est  
Transformé tout soudain en tout ce qu'il leur plaist »

(*Les Daimons*)

D'ailleurs, l'idée du changement universel qui mène à l'altération apparaît maintes fois dans sa création. Il a écrit même un discours intitulé *De l'altération et change des choses humaines* et quant au sentiment de temps qui s'écoule, il apparaît clairement dans plusieurs poésies d'amour trop connues pour y insister<sup>93</sup>.

Un autre poète que M. Raymond, J. Rousset et D. Ménager considèrent un prébaroque de l'époque militante est Agrippa d'Aubigné. Chez lui, l'expérience personnelle (huguenot, il a connu dès son enfance les horreurs de la persécution religieuse) est à la base d'une vision très différente de l'optimisme de la Renaissance. Les traits qui permettent à l'investigateur de parler d'une vision baroque dans les *Tragiques* seraient « la véhémence du ton (...), l'obsession de la mort » et « l'utilisation des antithèses, des hyperboles, des invectives et des anathèmes »<sup>94</sup>.

J. Rousset affirme à juste titre qu'Agrippa d'Aubigné fait de la terre une immense scène pour des métamorphoses apocalyptiques et M. Raymond considère que son œuvre pourrait parfaitement illustrer une stylistique du Baroque<sup>95</sup>.

Non seulement la poésie, mais aussi la prose de la Renaissance contient parfois des éléments baroques particulièrement intéressants.

Dans le cas de Rabelais, bien que ses idées appartiennent au monde de la Renaissance et que son œuvre représente une plaidoirie pour « la joie de vivre

---

<sup>93</sup> Voir, p. ex., le célèbre sonnet *À Hélène*.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>95</sup> *Apud* S. PANDELESCU, *op. cit.*, p. 50.

ingénue »<sup>96</sup>, la forme nous fait penser parfois à l'existence d'une certaine distance vis-à-vis du modèle littéraire renaissant. D'ailleurs, même en ce qui concerne le contenu, la situation commence à changer vers la fin. D. Ménager, par exemple, nous assure que : « l'œuvre de Rabelais s'assombrit de livre en livre »<sup>97</sup>.

Pour revenir aux aspects formels, la quête de nouvelles formes d'expression (le problème de la quête de l'innovation, de l'originalité apparaît chez Ciorănescu<sup>98</sup> et Papu<sup>99</sup> comme une vraie obsession pour le Baroque) se traduit dans le style de Rabelais par la richesse de son vocabulaire, due à « l'accumulation unique dans la littérature française de néologismes, termes populaires, scientifiques ou d'invention propre, calembours, jeux de mots, énumérations et synonymes grotesques »<sup>100</sup> et dans la présence de la célèbre calligramme de la « Dive bouteille » (II<sup>e</sup> livre, chap. XLIV).

L'autre écrivain analysé dans les études citées est Michel de Montaigne. Mais pour nous, tout comme pour D. Ménager, Montaigne, n'appartient à la Renaissance que par la tradition. Avec lui, on « entre dans le monde spirituel du Baroque »<sup>101</sup>. Et il ajoute plus tard, en parlant de l'obsession de la mort, qui apparaît maintenant comme différente par rapport avec la vision proposée par le Moyen Age, « intérieure à la vue, présente à chaque instant », que « de ce point de vue, c'est peut-être Montaigne qui incarne le mieux la sensibilité baroque »<sup>102</sup>.

Puisque nous avons établi que le Baroque, dans le sens que nous donnons à ce terme, apparaît comme modification et altération progressive du monde de la Renaissance, il serait le moment d'essayer une brève analyse des causes qui on généré ce procès.

---

<sup>96</sup> WÖLFFLIN, *apud* D. MENAGER, *op. cit.*, p. 167.

<sup>97</sup> D. MENAGER, *op. cit.*, p. 168.

<sup>98</sup> AL. CIORANESCU, *op. cit.*, « Căutarea noutății », pp. 390-398.

<sup>99</sup> E. PAPU, *op. cit.*, vol. I, « Dominanta originalității », pp. 91-106.

<sup>100</sup> S. PANDELESCU, *op. cit.*, p. 51.

<sup>101</sup> D. MENAGER, *op. cit.*, p. 164.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 169.

Nous avons déjà mentionné au premier chapitre la thèse de J. A. Maravall, selon laquelle « la cultura del Barroco » est le reflet spirituel d'une situation de crise générale de la société, dont l'origine serait l'action de la classe dominante d'empêcher le développement des forces progressistes, pour perpétuer un état qui lui était favorable. Bornons-nous ici d'ajouter à cette explication un reflet de la situation historique dans le plan spirituel, identifié d'ailleurs par le même Maravall.

Pendant la Renaissance, grâce au procès d'enrichissement des connaissances humaines et à la confiance dans les forces de l'homme qui en résultait, on avait acquis la certitude que l'homme peut modifier, par sa propre volonté, le cours de l'histoire. Mais cette confiance, motif de joie à l'origine, se transforme en inquiétude lorsqu'on comprend que « si la intervención del hombre puede sanar, también puede empeorar una situación »<sup>103</sup>. Donc, ce pouvoir dont l'homme dispose peut devenir lui aussi une source du mal. Et l'histoire elle-même avait fourni dans ce sens assez d'exemples pour que les héritiers de la génération des Titans qui avaient construit la Renaissance changent leurs illusions en désillusion. Elle commence par dominer, dans une première étape, les plus clairvoyants, pour devenir, en pleine époque baroque, une situation générale : le fameux *desengaño*, qui est bien loin d'être une réalité espagnole. Car, d'après la formule de N. Hatzfeld, « el desengaño, después del Renacimiento, se hace norma »<sup>104</sup>.

Cette désillusion fait naître tout d'abord un sentiment d'incertitude : un changement si rapide et si complet devait ébranler la confiance dans la stabilité des choses. Car la comparaison ne se faisait pas entre ce qu'il avait existé réellement et historiquement avant et ce qu'il existait maintenant, mais entre ce qu'ils avaient crû qu'allait arriver et ce qu'il était vraiment arrivé. Et la différence n'était que plus grande. Cette incertitude fut donc résultat d'un changement, d'une part, et de l'apparition d'une situation très difficile pour l'esprit humain, qui

---

<sup>103</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 60.

<sup>104</sup> H. HATZFELD, *op. cit.*, p. 76.

voyait tout d'un coup tomber bien des frontières entre le bien et le mal, qui se retrouvait dans un monde où il n'avait plus de repères fermes.

Car il a eu encore une situation nouvelle : la philosophie de la Renaissance avait voulu, par toute son action, faire de l'homme un être libre. Et cette liberté avait produit, selon Ciorănescu, le doute : « Originea îndoielii trebuie căutată în nesiguranța generală a spiritului european, în momentul istoric în care, ca o consecință a Renașterii umaniste și a Reformei, a dispărut principiul de autoritate, lăsându-i-se individului, nepregătit pentru această funcție nouă, nu numai posibilitatea, dar și libertatea de a se folosi de liberul său arbitru [...]. Eliberarea individului [...] este o eliberare numai printr-unul dintre aspectele sale, în timp ce din alte puncte de vedere seamănă mai mult cu o abandonare »<sup>105</sup>. Le doute devient le second trait qui peut différencier l'homme baroque de l'homme de la Renaissance. C'est toujours Ciorănescu<sup>106</sup> qui nous offre comme exemple concret la mise en parallèle d'un épisode du poème de l'Arioste et la nouvelle « El celoso extremeño » de Cervantes. Chez l'Arioste, Rinaldo, le héros, a l'occasion de vérifier, grâce à la magie, si la femme aimée lui est ou non fidele. Rinaldo repousse la tentation, car l'investigation même est déjà un signe du doute. Le héros de Cervantès n'hésite, pour avoir une certitude, de provoquer un ami de faire la cour à sa femme pour savoir quelle serait l'attitude de sa femme dans une telle situation. Et, comme effet d'un contraste typiquement baroque, sa curiosité s'apaise au moment où elle devait s'éveiller, pour nous prouver que le doute apparaît et disparaît sans motifs, qu'il ne dépend pas de la réalité objective, mais d'une réalité subjective profonde.

Nous avons déjà mentionné l'hypothèse de Marcel Raymond qui met à la base de l'esprit baroque la conscience de sa place insignifiante dans l'Univers que l'homme a acquise pendant cette même époque de la Renaissance. Nous pourrions

---

<sup>105</sup> AL. CIORĂNESCU, *op. cit.*, pp. 411-412.

<sup>106</sup> *Ibidem*, pp. 415-416.

trouver aussi d'autres explications, mais elles ne seraient, tout comme celle-ci, que des cas particuliers d'une situation plus générale. Toutes ces explications pourraient être réduites à une formule unique : la Renaissance avait fait de l'homme le possesseur du *savoir*, savoir qu'il désirait universel, convaincu qu'en le possédant il serait heureux. Grâce à lui, tout pourrait être amélioré : l'homme le premier, puis tout le monde, et le résultat serait la domination de l'Univers par la sagesse humaine. Le malheur devrait alors faire place au bonheur. Le vrai, le bon et le beau formeraient de nouveau un seul concept, comme dans l'Antiquité. Mais le résultat fut bien différent. Pour une raison ou pour une autre, ce savoir ne fit qu'aggraver la situation. Cet idéal, le plus noble que l'esprit humain pouvait concevoir, ne devint pas réalité. Il était impossible à l'homme de n'y croire de toutes ses forces : c'est lui qui donnait un sens noble à la vie humaine. Mais il lui était tout aussi impossible de ne pas voir que ses bonnes intentions ne donnaient que de mauvais résultats. Le monde ne devint pas meilleur : bien au contraire. Et pourtant, l'homme ne croyait agir que dans le bon sens... Ce fut le commencement du drame qui lui divisa l'âme ; et cette âme scindée fut en même temps la cause et le produit du Baroque.

À cette tragédie, le seul remède qu'il trouva fut dans l'art. C'est là l'explication de cette forme brillante, écrasante, dominante, riche jusqu'à devenir obsédante. Car c'est dans l'éclat du décor que l'homme baroque essayera d'oublier sa blessure psychique. L'importance de la beauté formelle répond donc à une nécessité intérieure : c'est en elle qu'on trouve l'élément de catharsis qui ne peut jamais manquer. C'est E. Papu qui nous le dit : « există un echivalent al soluției sau, mai bine zis, un succedaneu al ei, care se exprimă prin *strălucire*. Este o compensație atât de orbitoare, încât, solicitând întreaga ființă, remediază caracterul insolubil al conflictului ei interior »<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> E. PAPU, *op. cit.*, vol. I, p. 35.

Ce décor qui, à cause de son importance, commence à vivre par soi-même, donna à J. Rousset l'idée du Paon, incarnation de l'ostentation, comme un des symboles qui dominent le Baroque. L'autre sera Circé, la magicienne qui transforme les hommes et les choses, Circé déesse de l'univers en mouvement, qui est constamment présente dans les fêtes de l'époque. Elle sera accompagnée par Protée, qui ne pouvait pas manquer, car Protée *se transforme*, tout comme Circé *transforme*. Il est sa propre Circé, tout comme Circé fait du monde un immense Protée<sup>108</sup>. Protée deviendra le symbole de l'homme baroque, pour lequel « vivre » signifie « se transformer » : vision nouvelle de l'homme, que nous allons trouver d'ailleurs chez Montaigne.

Cette mobilité de l'homme et de son univers n'est que l'effet de l'incertitude qui domine l'esprit baroque : la vision d'un monde où rien ne reste semblable à soi-même est le signe d'un manque de certitudes qui devient douloureux. Cette sensation se retrouvera dans la structure profonde de l'art baroque. *Mouvement et Métamorphose*, voilà en deux mots le deuxième trait distinctif. Lui et la domination du décor seront les caractéristiques de la littérature et de l'art baroque qui, détaillées et exemplifiées, formeront le modèle qu'on va appliquer dans l'étude de l'homme baroque et de son monde, tels qu'ils apparaissent dans la littérature de l'époque et tels que Montaigne les voit.

Mais, pour bien comprendre l'originalité de ce processus dans son ensemble, il nous a paru nécessaire de nous attarder un peu plus sur la formation de quelques créateurs qui illustrent merveilleusement ce passage de la Renaissance au Baroque.

### **I.3. Le projet de Rabelais ou la Renaissance flamboyante**

---

<sup>108</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 22.

Intégré spirituellement bien plus que par simple accident biographique dans la période la plus manifestement marquée par le climat renaissant européen, François Rabelais ne cesse de passionner et de déconcerter en même temps les simples lecteurs et les chercheurs savants, en quête depuis presque cinq cents ans de la « sustantificque mouelle » cachée à l'intérieur de l'apparence osseuse du texte rabelaisien. Ils ne peuvent être que surpris et troublés par la polyphonie joyeuse des cinq livres des aventures de ses géants à taille changeante selon les besoins de l'auteur (comme c'est le cas dans le chapitre 32 du II<sup>e</sup> livre, du voyage du narrateur lui-même dans la bouche de Pantagruel) qui mêlent sciemment éléments de farce populaire et de savante parodie, de savoir médiéval pigmenté de culture monastique et de riches éléments de lectures classiques, d'informations scientifiques de source médicale et d'esprit burlesque à la limite (sinon au-delà de la limite) de l'obscénité ; écrits d'un auteur qu'on a tour à tour interprété comme imbu des idées de la Réforme et athée ou du moins incrédule, gallican ou produit d'une éducation franciscaine, libre-penseur ou sincèrement attaché à la foi chrétienne – et, pour les interprétations les plus prestigieuses et les plus contradictoires en même temps, « j'en passe, et des meilleur[e]s ».

Mais revenons, en toute simplicité, à la place occupée ostensiblement par l'éducation des enfants et des jeunes dans cette terrible somme de la Renaissance française qu'est l'œuvre de Rabelais. Elle commence à être publiée en 1532, et commence, comme tout le monde sait, par la naissance et la jeunesse de Pantagruel, dont l'auteur établit une originale généalogie aux allures de parodie biblique et une autre origine, livresque cette fois-ci, qui renvoie à un livre populaire avec des géants qui avait obtenu un an auparavant la faveur des lecteurs. Mais passons outre les « quatre cens quatre vingtz quarante et quatre ans » qu'aurait eu Gargantua à la naissance de son fils chéri, âge parodique lui aussi, renvoyant également aux chapitres sur les patriarches de l'Ancien Testament, et

supposons tout bonnement que la fable du gigantisme et celle des âges fabuleux fait partie des ressources poétiques qui permettent à l'auteur de jouer sur la polysémie des plans du texte, qui pourraient renvoyer, outre le sens littéral, aux sens supérieurs, allégoriques et anagogiques, selon les capacités interprétatives du lecteur. Si on se bornait à chercher dans le texte l'écho de son temps, assez sonore souvent pour que maints historiens y fassent recours, on pourrait non sans raison imaginer Pantagruel à l'âge de tout jeune Français en quête du savoir universitaire que son pays lui offrait généreusement vers 1530. Si les chercheurs d'aujourd'hui sont plus réticents devant l'interprétation traditionnelle qui attribuait à Rabelais les voyages initiatiques de son héros<sup>109</sup>, et considèrent comme source première des pages concernant la vie universitaire le microcosme parisien, le fond autobiographique de certaines pages ne saurait être mis en doute et donc il est parfaitement concevable que nous cherchions au-delà des fables des détails riches en significations historiques.

Quel pourrait être donc l'âge « réel » de Pantagruel au moment de notre histoire ? S'il a commencé par aller directement suivre les cours des universités, comme un bon gentilhomme de la Renaissance, sans plus perdre son temps dans les monastères – source primordiale du savoir au Moyen Âge et dont la gloire n'était pas encore éteinte vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, comme le prouve la propre biographie de Rabelais, c'est qu'il doit être bien plus jeune que son père spirituel, son auteur, autrement dit. Tout nous porte à croire qu'il doit représenter cette génération venue au monde à l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle. Sa rencontre avec le Limousin qui « contrefaisoit le langaige françoise » doit se placer vers cette époque-là, puisque quelques quinze ans plus tard un groupe de six enthousiastes songeaient à la « défense et illustration de la langue française ». Son père Gargantua, en revanche, pourrait bien, selon les lois de la vraisemblance, être à

---

<sup>109</sup> MADELEINE LAZARD, *Rabelais l'humaniste*, Paris, Hachette, 1993, p. 46.

peu près du même âge que Rabelais lui-même – belle façon d'identifier ainsi le père littéraire et le père virtuel. Autrement dit, la génération qui entre en France en contact avec les idéaux de la Renaissance. Que telle démarche n'est point singulière, preuve nous est fournie par l'affirmation de Pierre Barrière qui, dans son ouvrage *La vie intellectuelle en France du XVI<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine* déclare grand-père Grandgousier comme la dernière incarnation du médiévisme<sup>110</sup>. Pour nous amuser encore un instant avec cette parallèle, rappelons que la guerre microcholine du *Gargantua* commence avec une affaire similaire au procès qui opposa, selon les documents de l'époque, les bateliers de la Loire et le seigneur de Lerné, procès auquel le père de Rabelais fut mêlé, guerre « dont A. Lefranc a pu établir une carte, et qui se déroule entre Chinon et la forêt de Fontevrault »<sup>111</sup>. Or le père de François Rabelais était l'avocat royal Antoine Rabelais, sénéchal de Lerné, assesseur du lieutenant du bailli de Touraine et seigneur de Chavigny-en-Vallé, qui avait une propriété tout près de Chinon. C'est exactement l'emplacement de la naissance de Gargantua, dans le roman, de l'avis de Madeleine Lazard<sup>112</sup>.

Ses premières études, Gargantua les a faites sous le signe de l'observance la plus sévère des études scolastiques non pas dans leur époque de gloire, mais déjà arrivées au crépuscule. Rabelais couvre de ridicule les prétentions du « grand docteur sophiste nommé Maistre Thubal Holoferne, qui luy aprent sa charte si bien qu'il la disoit par cueur au rebours », preuve absolue de l'inutilité de ses efforts ; quant au nom du professeur, faut-il croire qu'un seul des lecteurs de l'époque auraient pu négliger le détail que Holoferne avait eu la tête tranchée, détail riche en significations ? Cet excellent professeur avait par ailleurs été emmené par son père afin de parachever l'éducation de son fils qu'il avait eu raison de considérer

---

<sup>110</sup> Paris, Éd. Albin Michel, Coll. « L'Évolution de l'Humanité », p. 66.

<sup>111</sup> M. LAZARD, *op. cit.*, p. 38.

<sup>112</sup> *Ibidem.*

comme un petit prodige après l'histoire des petites compositions poétiques du chapitre précédent. Faut-il y voir, bien caché sous les voiles de l'auto ironie du thème proposé – des « propos torcheculatifs » – le souvenir du moment où son propre père aurait pu apprendre que son rejeton était travaillé par les Muses ? Fut-il tout aussi fier que Grandgousier, ou l'effet fut bien opposé, car le métier de poète n'était point honorable ? En tout cas, si à François Rabelais on ne nia point les occasions pour s'instruire, en revanche on n'a sûrement pas dû l'encourager dans cette passion des belles-lettres, puisqu'il allait atteindre la cinquantaine et une belle position de docteur en médecine avant de devenir écrivain...

Toujours est-il que la description savoureuse des études scolastiques de Gargantua a certainement un rapport avec le souvenir de ses propres études ; et que certains détails dans le texte nous font même pouvoir situer assez correctement l'époque de la jeunesse de Gargantua comme étant celle de la jeunesse de l'écrivain. Ainsi, il est vraisemblable qu'au moment du début de ses études, vers 1490, son maître « luy aprenoit à escrire gottiquement et escipvoit tous ses livres, car l'art d'impression n'estoit encores en usage », puisque la Bible de Gutenberg ne fut imprimée qu'en 1455, que l'Imprimerie nationale ne fut fondée en France que par François Ier et que le célèbre imprimeur Garamond n'allait venir au monde qu'en 1499 ! Que les études de Rabelais ne durèrent pas 53 ans, comme ceux de Gargantua, il est sûr ; mais il passa presque la moitié de sa vie dans des monastères, des Franciscains ou des Cordeliers. Il est vrai qu'il nous dit que le premier professeur de Gargantua est mort en « l'an mil quatre cent et vingt », mais faut-il s'y fier, puisque nous savons déjà quel âge Gargantua allait avoir à la naissance de Pantagruel ?!

Le second professeur de notre héros, « un vieux tousseux, nommé Maistre Jobeklin Bridé », lui enseigna plusieurs textes en latin, parmi lesquels nous découvrons un texte attribué à Sénèque, mais le résultat général de ses études fut

« que vraiment il estudioit très bien et y mettoit tout son temps, toutesfoys qu'en rien ne prouffitoit et, que pis est, en devenoit fou, niays, tout resveux et rassoté ». Le jugement porté par l'auteur sur cet enseignement dépassé fut terrible : « leur sçavoir n'esoit que besterie et leur sapience n'estoit que moufles, abastardisant les bons et nobles esperitz et corrompent toute fleur de jeunesse ». Il nous présentera ensuite un autre modèle – nous pourrons le nommer « à l'italienne », car il tend à former de toute évidence un excellent *Courtisan* selon le modèle de Castiglione, sous le nom de Eudemon, « tant bien testonné, tant bien tiré, tant bien espousseté, tant honneste en son maintien, que trop mieulx ressembloit quelque petit angelot qu'un homme ». Ce sera avec lui et avec son professeur, Ponocrate, que Gargantua partira à Paris, « pour congnoistre quel estoit l'estude des jouvenceaulx de France pour icelluy temps ».

Rabelais prend un plaisir extrême à nous présenter ensuite, l'un après l'autre et en détail, les deux emplois du temps de son personnage, afin de mieux les comparer. La manière de passer la journée à laquelle Gargantua s'était accoutumé, et qui devait être à peu près celle de tout jeune homme de son milieu, est résumée par lui même dans le refrain :

« Lever matin n'est poinct bon heur ;  
Boire matin est le meilleur »

et ou l'on trouvait à peine « quelque meschante demye heure » pour étudier le matin, et encore « quelque peu » l'après-midi, tout le reste de la journée étant occupé à manger, à boire et à s'amuser en jouant aux cartes et aux dés.

Pour lui faire commencer une nouvelle vie, Ponocrate commença par le « purger canoniquement », opération autant médicale que symbolique, après quoi il lui établit un emploi du temps qui devint le pendant tout aussi célèbre de la très célèbre lettre de Gargantua à Pantagruel, publiée une année auparavant, mais

qu'ensuite tous les lecteurs ont appris à la lire après, selon l'ordre logique des parties de l'œuvre rabelaisienne. C'est le programme éducatif le plus complet, dont s'inspireront pendant le demi-millénaire qui nous en sépare toutes les conceptions pédagogiques qui ont été intéressées à développer autant la condition physique que les capacités intellectuelles de l'enfant, aussi bien les connaissances théoriques que les habilités pratiques. Tout y est : régime sain de vie (quoique un peu spartiate, si vous m'en demandez l'avis....) ; apprentissage complet des données les plus diverses que la vie de tous les jours vous offre, à partir de l'astronomie et en terminant par des visites dans les ateliers, et réservant surtout beaucoup de temps pour la lecture, surtout pour les grands auteurs grecs et latins. Tout ceci, doublé d'exercices physiques destinés à fortifier le corps pour qu'il puisse être disposé ensuite à la concentration requise par tant d'informations. Bien sûr, c'était un programme de géant ; je me demande, en toute franchise, si un être humain aurait pu le supporter ; mais – et c'est peut-être le plus beau de cette histoire – c'est la Renaissance. Si l'on pense aux connaissances accumulées à la même époque par un Pic de la Mirandole ; si l'on pense aux œuvres réalisées par Léonard de Vinci ou par Michel-Ange ; si l'on pense, pour ne pas aller plus loin, à la vie et à tout ce que présuppose comme informations acquises par François Rabelais lui-même – je n'ose même plus affirmer que c'était tellement fantastique. En réalité, la plupart de ses demandes se retrouvent dans l'enseignement moderne, si elles ne sont pas dépassées parfois à cause des progrès accomplis par la science dans divers domaines. On n'étudie sûrement plus autant les lettres classiques ; mais on les remplace par les lettres modernes. On ne va plus à la chasse ; mais il y a d'autres sports qui sont pratiqués. Ce qui étonne néanmoins le lecteur moderne c'est l'attention toute spéciale donnée à l'accomplissement des fonctions naturelles de l'organisme ; c'est nous qui sommes en retard par rapport à Rabelais. Le respect pour cette merveille qu'est l'organisme humain ne devrait pas permettre le mépris

pour ce qui nous assure le bon fonctionnement de la pensée ; et s'est de la pure sottise que de croire qu'on puisse se dispenser de notre corps en faveur de notre esprit. Rabelais ose dire ce qu'on passe même aujourd'hui sous silence, tout en ne l'ignorant point. Est-ce là la culture populaire, moins prude et plus proche du dicton latin *naturalia non sunt turpia*, dont Michel Bakhtine faisait le Rabelais le représentant<sup>113</sup> ? Est-ce la culture de la Renaissance qui glorifie l'homme dans sa complexité physique autant que spirituelle, comme le faisait Michel-Ange en sculptant *David* tout nu et en représentant l'Humanité au jour du Jugement Dernier sans se soucier des convenances ? N'est-ce pas là le même esprit qui anime, sous la bouffonnerie, les audaces de Rabelais ?

Pour réaliser le passage d'une éducation princière à une éducation collective, nécessaire dans le but d'accomplir l'idéal le plus cher de la Renaissance – accroître de manière exponentielle le niveau du Savoir de l'humanité – Rabelais imagine le projet de l'Abbaye de Thélème. Tout comme le système éducatif de Pornocrate s'oppose en tout au programme des études scolastiques, de même l'Abbaye de Thélème – mot grec qui signifie *volonté* ou même *désir*, riche en significations qui renvoient à tout ce que compose l'originalité profonde, de substance, de la philosophie renaissante – s'oppose aux monastères qui pour Rabelais représentait comme un second foyer, puisqu'il y avait passé plus de la moitié de sa vie, et qu'il avait abandonné, déçu de leur impossibilité de s'adapter aux provocations des temps nouveaux. Quand les pages riantes des livres dédiés aux aventures de Gargantua et Pantagruel s'assombriront de plus en plus, à partir du *Tiers Livre*, une des causes sera l'intolérance religieuse, l'incapacité de l'Église d'accepter la vision érasme et les changements qu'elle aurait imposés en vue d'une adaptation aux requêtes de la conscience de l'homme moderne, incapacité qui mènera tout droit à la Réforme avec toutes les catastrophes des guerres de religion

---

<sup>113</sup> M. BAKHTINE, *L'œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1970.

(à commencer par les persécutions des affaires comme, en France, celle des Placards, qui entrainera la poursuite des érasmismes et dont Rabelais lui-même eut à craindre les conséquences). Rabelais, érasmisme certes, mais pas adepte de la Réforme au-delà d'un certain moment dans son évolution vers une intolérance pareille sinon supérieure à celle de l'église catholique, non content d'appeler le pays d'origine de Gargantua et de Pantagruel l'Utopie, crée sa propre Utopie dans le projet thélémité, fondé sur le respect – religieux, je dirais – du droit à suivre en pleine liberté sa propre volonté, son désir (le célèbre *Fay ce que voudras*), bien sûr, sans oublier le droit des autres au même bonheur que chacun désirait pour soi. Une Utopie, certes, mais une Utopie élitiste si l'on veut, ou aristocrate au sens étymologique du mot, où le pouvoir appartenait aux meilleurs – différente en cela de son modèle réalisé par Thomas More. Mais ce n'était pas là l'idéal de la Renaissance, tant de fois affirmé, tant de fois répété ? N'étaient-ils pas tous de l'avis de Platon que le bonheur des républiques sera assuré quand les rois seront des philosophes, ou quand les philosophes seront les rois ? Erasme lui-même n'avait-il pas écrit une *De Institutio Principis Christiani*, et Gargantua et Pantagruel lui-même n'étaient-ils pas finalement fils de rois, et rois eux-mêmes ?

Mais la pièce maîtresse du dossier pédagogique de Rabelais restera sans doute la très-célèbre et toujours citée lettre de Gargantua à son fils Pantagruel, lettre écrite bien avant que les autres textes que nous avons ici présentés, car elle figure dans le premier livre que Rabelais publia, et dont le succès emmena finalement les quatre autres volumes. C'est un hymne vibrant à la Renaissance majeure, cette Renaissance qui reste la base de la civilisation européenne (sinon humaine) moderne. Elle fut considérée par les générations qui la réalisèrent, qui la vécurent, qui y ont cru de toute leur âme, comme non seulement le retour aux valeurs d'une Antiquité qui devint le modèle révérend dans tout ce qu'elle avait accompli, mais aussi comme un nouveau commencement, à la fin d'un cycle

historique, dont le résultat sera l'entrée dans une nouvelle phase. « Je félicite cet âge qui est le nôtre – écrivait Érasme – et qui promet d'être un âge d'or, si jamais a pu en exister »<sup>114</sup>. Et Nicolas de Couse déclarait, dès 1433 : « Nous voyons partout les esprits des hommes les plus adonnés à l'étude des arts libéraux et mécaniques retourner à l'Antiquité, et avec une extrême avidité, comme si l'on s'attendait à voir s'accomplir bientôt le cercle complet d'une révolution »<sup>115</sup>.

La même vision lumineuse anime les pages de la célèbre lettre de Gargantua à Pantagruel, « manifeste d'une Renaissance s'enivrant des splendeurs qu'elle apporte », selon la belle formule de Lucien Febvre<sup>116</sup>. Elle commence par une longue dissertation sur l'immortalité offerte à l'homme par l'intermède de « propagation séminale », autrement dit, grâce aux enfants « yssu[s] de nous en mariage légitime », la seule qu'il peut concevoir logiquement, du moins « jusques à l'heure du jugement final, quand Jésus-Christ aura rendu à Dieu le père son royaume pacifique hors tout dangier et contamination de peché », immortalité qui fait supportable à l'homme l'idée terrible de la mort, car « par mort seroit reduite à néant ceste tant magnifique plasmature en laquelle avoit esté l'homme créé ». Idées terribles, qui ont fait couler des flots d'encre, car ce poème vibrant à l'amour paternel mérite sûrement plus d'attention que celle due à une simple introduction au programme d'études désiré par Gargantua pour son fils. Retenons seulement que, loin de fournir la preuve de l'athéisme de Rabelais, comme certains chercheurs l'ont voulu, ces pages reprennent des idées chères aux milieux

---

<sup>114</sup> Voir, pour plus d'informations à ce sujet, mon livre *Statutul artistului în epoca barocă – Strălucirea și suferințele Magicianului*, București, Ed. Roza Vanturilor, 1998, pp. 19-21.

<sup>115</sup> Apud ÉMILE BREHIER, « Histoire de la philosophie », t. I<sup>er</sup>, III<sup>e</sup> partie, *L'Antiquité et le Moyen Âge*, Paris, PUF, 1967, p. 660.

<sup>116</sup> « Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle. La religion de Rabelais », Paris, Ed. Albin Michel, 1968, chap. II, *La lettre de Gargantua et l'immortalité de l'âme*.

éclairés catholiques de son temps, qui essayaient de réconcilier les demandes de la pensée scientifique avec celle de la foi chrétienne<sup>117</sup>.

La lettre de Gargantua ne représente pas seulement une liste de prétentions – parfois aussi gigantesques que l'histoire de la langue de Pantagruel sous laquelle pouvait s'abriter toute une armée – elle comprend également une comparaison fort intéressante entre les deux étapes de la Renaissance que Rabelais connaissait. La première serait le passage des ténèbres moyenâgeuses aux premières lueurs renaissantes, qu'on pourrait appeler *la Renaissance héroïque* et dont Rabelais lui-même était issu, tout comme son porte-parole Gargantua, qui déclare : «le temps estoit encores tenebreux et sentant l'infelicité et la calamité des Gothz, qui avoient mis à destruction toute bonne literature. Mais, par la bonté divine, la lumiere et dignité a esté de mon eage rendue es lettres, et y voy tel amendement que de present à difficulté seroys je receu en la premiere classe des petitz grimaulx, qui, en mon eage virile, estoys (non à tord) réputé le plus sçavant dudict siecle ». La deuxième étape, que j'appellerais *la Renaissance flamboyante* – ou victorieuse – et justement celle qui se laisse deviner dans le programme complexe que présente Gargantua à son rejeton, et qui a pour but la connaissance complète, aussi complète que possible, autant de « l'aultre monde, qui est l'homme » que de ce monde-ci, ou il faudrait « que rien ne te soit incogneu ». « Somme, que je voy un abysme de science », exclame ce père fabuleux.

Mais nous savons aujourd'hui que l'histoire allait en décider autrement « Entrepris avec tant de confiance et de passion, comme il a été prouvé – écrit Zoe Dumitrescu-Buşulenga – le grand mouvement de la Renaissance humaniste et littéraire ressent de la fatigue après plus de deux cents ans en Italie et presque cent

---

<sup>117</sup> Voir L. FEBVRE, *ibidem*. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Rabelais n'avait pas d'enfants à cette époque ; il en a eu deux, illégitimes, d'une veuve parisienne, légitimés seulement en 1540 par le pape Paul III, mais que la mort d'un troisième, Théodule, vers 1540, le fera sûrement souffrir, car un de ses amis écrira un poème en souvenir de l'enfant mort, afin d'en consoler le père.

ans en Europe »<sup>118</sup>. Cette fatigue des forces spirituelles de la Renaissance, qui marquera Rabelais lui-même dans les derniers livres de la *saga* de ses géants qui symbolisaient, après tout, l'appétit et la force titanique de l'époque de sa jeunesse, est en elle-même un sujet passionnant. Son transfert dans le domaine esthétique fut le créateur de nouvelles formes artistiques et culturelles : et le crépuscule des Titans est devenu, en même temps, l'aube des temps modernes.

#### **I.4. Esquisse de portrait : Michel de Montaigne**

L'histoire personnelle de Michel de Montaigne est l'histoire de l'homme de la Renaissance dans le quel, peu à peu, sous la pression des événements extérieurs (historiques et culturels à la fois) s'opère un changement profond de structures, une « mutation », comme on va l'appeler plus tard, pour faire de lui plutôt un homme baroque et (pourquoi ne pas le dire ?) presque un contemporain pour nous.

Car les grandes ruptures dans l'histoire psychologique de l'homme moderne ont eu lieu pendant le passage du Moyen Âge à la Renaissance et de la Renaissance à l'époque baroque. Nous allons nous occuper d'abord de quelques transformations dans le climat mental opérées par la conception de la Renaissance, transformations qui concernaient la place de l'homme dans l'Univers.

Dans la conception médiévale, profondément chrétienne, le monde n'avait pas de valeur par lui-même : il n'était qu'une « vallée des larmes », le chemin vers l'autre monde. Le centre de l'Univers était Dieu qui, comme la Terre dans la vision géocentrique, représentait le seul point fixe, sûr. Tout le reste n'était qu'ombre et passage. Cette conception était, dans son ensemble comme dans ses éléments particuliers, la négation de la vision de l'Antiquité, dont le monde était soutenu par une

---

<sup>118</sup> *Renașterea, umanismul și destinul artelor*, București, Ed. Univers, 1975, pp. 248.

conception anthropocentrique et matérialiste, sans dogme ni vie d'outre tombe, dans laquelle l'homme et sa raison étaient la mesure de toutes les choses<sup>119</sup>.

Il ne faut pas s'imaginer, cependant que, pendant tout le Moyen Âge, un oubli parfait avait couvert la philosophie et la culture gréco-latine. Une des meilleures preuves nous est fournie par la littérature des troubadours, née à une époque éclairée par une vision généreuse et humaniste, qui redonnait à l'homme à la vie et à la joie leur place d'honneur.

Mais le phénomène qui commença en Italie au XV<sup>e</sup> siècle allait dépasser tous les tentatives, tous les espoirs qui l'avaient précédé.

Ce fut d'abord un retour vers l'Antiquité, une redécouverte de ses valeurs. Un monde tout entier, un immense trésor de beautés et de sciences se révélait devant les yeux affamés de savoir. Puis, une immense brèche dans le monde clos du Moyen Âge : l'énergie humaine, qui pour la première fois eut conscience d'elle-même, élargit à la fois le monde physique et le monde spirituel – les grandes découvertes géographiques et l'invention de l'imprimerie. L'homme prend en possession la place centrale dans l'Univers ; l'intelligence n'est plus une faible lumière qui ne vaut rien sans la révélation divine ; le corps humain n'a rien de mauvais : il est la source du plaisir, il rend la vie belle. Si l'homme médiéval apprenait le mépris du corps en faveur de l'esprit, « el renacentista busca la plenitud en un desarrollo armónico de todas las facultades, tanto espirituales como físicas, buscando la satisfacción de todas las posibilidades del ser humano »<sup>120</sup>. Les deux grands mots sous le signe desquels on peut placer toute l'époque sont les verbes CONNAÎTRE et FAIRE.

C'est l'heure des hommes qui veulent s'affirmer, franchir les limites qu'on leur avait fixées, dépasser leur propre condition.

---

<sup>119</sup> JUAN LUÍS ALBORG, *Historia de la literatura española – Edad Media y Renacimiento*, Ed. Gredos Madrid, 1975, p. 619.

<sup>120</sup> J. L. ALBORG, *op. cit.*, p. 619.

Du point de vue philosophique, noble, abstrait, mais aussi dans le sens plus matériel, plus concret, plus étroitement lié à la vie normale, quotidienne. Car c'est en 1477 que Ramon Eyquem, enrichi dans le commerce du vin, du pastel et des harengs salés, achète pour 900 francs la médiocre terre périgourdine qui permettra à son arrière-petit-fils Michel de se dire « de Montaigne ».

Le neveu de Ramon Eyquem, Pierre, le premier à naître au manoir de Montaigne va rompre avec la tradition familiale de négoce, pour suivre, avec toute la cour, François Ier en Italie, à la guerre, pendant deux ans. Une fois revenu, il sera élu entre 1530 et 1554 premier jurat et prévôt, puis sous-maire et maire de la ville de Bordeaux. C'est lui qui va entreprendre la fortification de Montaigne, y construisant des tours et embellissant la demeure. Il épousera Antoinette de Louppes, de religion protestante, riche descendante des López, une famille de juifs convertis qui avaient vécu en Espagne, notamment à Tolède, et aussi, paraît-il, aussi au Portugal. Son fils aîné, Michel, parlera toujours de lui avec beaucoup d'admiration et de respect.

Michel de Montaigne est né le 28 février 1533 au château de Montaigne. Il sera mis en nourrice à Papessus, le hameau voisin, pendant trois ans, et élevé à la paysanne, pour lui assurer, dans la conception de son père, une bonne et robuste santé. Car Pierre Eyquem ne pensa ni un seul instant laisser l'éducation de son fils à la bonne volonté de sa femme. Dès que Michel fut de retour à Montaigne, son père appela un certain Horstanus, pédagogue allemand qui ne connaissait pas un mot de français, mais qui, en échange, parlait le latin, langue qu'il allait enseigner de cette façon naturelle à Michel, langue que tout le monde, mère, père, valet et chambrière allait utiliser en sa présence pour le faire apprendre de la sorte le latin le plus pur qui devait lui servir dans études, plus tard. D'ailleurs il ne faut pas juger d'après ces prétentions, venues peut-être un peu trop de bonne heure que la sévérité régnait autour du petit Michel. Bien au contraire, il connut, chez ses

parents, une enfance délicieuse : ce qu'il apprenait il le faisait en jouant ; et le matin, on le réveillait dans les sons de la musique, pour le faire commencer une nouvelle journée avec bonne humeur. Puis, il alla, jusqu'à l'âge de treize ans, au collège de Guyenne où il continuera à parler le latin, dont il perdra, plus tard, l'usage « par désaccoutumance ». Il commença, dès cette époque, à étudier la littérature latine (car la langue ne lui posait pas de problème, bien sûr). Cette première période une fois terminée, il fit des études philosophiques à la Faculté des arts qui siégeait au Collège de Guyenne, pendant trois années.

Nous sommes donc à Bordeaux, où Michel fait toujours ses études, l'an de grâce 1548. Il a donc quinze ans lorsque l'impôt de la gabelle, qui lésait les privilèges de Guyenne, fait soulever les gens contre le pouvoir royal.

Tristan de Monneirs, lieutenant du roi, paie de sa vie son incapacité de prévoir et d'empêcher ce mouvement. Sa lâcheté, exprimée trop clairement devant une foule dont il avait déjà perdu le contrôle, excite la rage des gens. Et Montaigne, qui accompagnait son père, a l'occasion de fixer dans sa mémoire cette image sanglante d'un gouverneur qui, fuyant devant la mort, ne fait que la rencontrer plus vite. Il voit aussi l'autre image, celle des hommes perdant tout contrôle, de la folie née de l'odeur du sang.

La punition royale ne se laisse pas attendre. Le connétable de Montmorency, l'homme inexorable des guerres d'Italie, arrive à la tête d'une armée pour venger l'insulte faite au roi. Les tentatives des jurats de la ville d'apaiser sa colère ne servirent à rien. Bordeaux fut traitée en ville conquise ; le peuple humilié, massacré, paya de son sang sa révolte et Michel eût l'occasion de voir l'autre visage de la folie, la tyrannie ; et aussi l'autre face de la couardise : celle d'une foule terrifiée qui n'ose pas protester devant ses bourreaux.

Ce fut la première leçon que l'histoire lui donna ; et il ne serait pas, peut-être, une exagération d'y voir dans ce moment qui a laissé une image si vive dans

la mémoire de l'adolescent (il ne l'avait pas oublié, au moment de la rédaction de ses *Essais*), le moment qui marque le début du changement qui s'opéra dans la conscience marquée par la Renaissance de Montaigne, lui dévoilant la relativité des choses humaines et l'histoire comme une succession de faits qui ne devaient pas se passer. Il n'avait connu jusqu'alors que le visage calme et serein d'une vie consacrée à l'étude, à l'étude de l'Antiquité, surtout, par ses chers auteurs latins qu'il allait aimer pendant toute sa vie. Mais tout d'un coup, l'histoire, n'ayant plus patience, entra dans sa vie par un événement sanglant qui lui ébranla à jamais la confiance dans l'équilibre, qui lui imposa comme une évidence l'existence permanente des deux faces de la même médaille, du mouvement éternel, d'un monde que la découverte de la beauté et de la science antique n'avait pas rendu meilleur. Et les événements qui se succédèrent dès cette époque ne firent que confirmer cette nouvelle vision du monde que le jeune Michel allait porter dans les profondeurs de son âme et exprimer dans ses *Essais*.

Deux ans plus tard, Pierre Eyquem jugea que son fils n'avait plus rien à apprendre à Bordeaux et l'envoya, paraît-il, à la Faculté de Toulouse, pour qu'il étudiât le droit. À la fin de ces nouvelles études, en 1554, il est nommé avec dispense d'âge, grâce à l'influence de son père, élu cette même année maire de Bordeaux, conseiller à la cour des Aides de Périgueux, que Charles IX avait fondée en 1554, pour rapprocher les plaignants de leurs juges. En 1557, la cour de Périgueux étant supprimée, Montaigne, ainsi que les autres conseillers, entre en décembre au Parlement de Bordeaux.

Les conseillers bordelais reçurent de mauvais gré les nouveaux venus et plusieurs années passèrent dans une querelle de préséance, laquelle n'était point faite pour inspirer le respect et le goût de la justice à un jeune magistrat. Une nouvelle leçon sur l'instabilité pour Michel de Montaigne, qui comprit bientôt que la meilleure chose qu'il pouvait faire à l'époque était de jouir de sa jeunesse et

chercher dans la vie le plaisir. Plus tard, il dira que la philosophie qui n'est pas faite pour apporter le bonheur dans la vie des hommes n'en est pas une, car la sagesse et le bien doivent toujours aller ensemble. Il n'éprouvera ni à l'époque, ni plus tard, un intérêt particulier pour la stratégie judiciaire et on le verra, après la mort de son père, renoncer à sa charge de conseiller, ce qui nous laisse voir à la base de son activité dans le Parlement bordelais plutôt un désir d'accomplir la volonté d'un père aimé qu'une ambition réelle.

Mais le Parlement, si peu important pour lui, allait lui donner une des joies les plus pures qu'il allait connaître pendant toute sa vie : l'amitié inoubliable d'Étienne de la Boétie. Il était à l'époque son collègue au Parlement et il avait déjà composé un *Discours de la servitude volontaire* et des vers latins. Il était tout entier l'homme de son temps, ayant dans son cœur généreux l'adoration des lettres antiques, le sens de la liberté et un vif amour des hommes. Il mourut très jeune, en 1563, et Montaigne ne se consola jamais de sa perte. Leur amitié, que seule la théorie platonicienne des âmes qui se cherchent pour recomposer la parfaite unité initiale pourrait expliquer, éclaira tout la vie de Montaigne par l'exemple le plus touchant qui lui fut donné de l'existence d'une vraie communion spirituelle entre deux êtres.

En 1559 Montaigne fait un voyage à Paris et il accompagne le roi François II à Bar-le-Duc. Deux années plus tard, en 1561, il fera un nouveau voyage à la cour et il resta un an et demi à Paris. Le 12 juin 1562 il prêta serment de fidélité à la religion catholique pour être admis à siéger au Parlement de Paris. Il resta toute sa vie fidèle au catholicisme, mais sans ombre de fanatisme. D'ailleurs, un de ses frères était protestant. La tolérance religieuse, voilà la seule attitude convenable, selon son opinion. Non seulement il le dira à maintes reprises, mais il le crût de toutes ses forces. Sa vie en fut un parfait exemple. Fidèle à la royauté catholique, et pourtant ami et admirateur d'Henri de Navarre, en ce siècle sanglant il comprit

que le fanatisme religieux n'était, d'un côté et de l'autre, qu'un masque qui couvrait la laideur des âmes et de vils intérêts.

Il assista, grâce à ses séjours à la cour, à une étrange comédie : à cause de la mort d'Henri II, ceux qui avaient été élevés furent rebaisés, ceux qu'on avait éloignés arrivèrent en triomphateurs. Le successeur d'Henri II, François II, trop jeune pour gouverner, remit en fait le pouvoir aux mains des Guise, oncles de sa femme, Marie Stuart d'Ecosse, auxquels se joignit au commencement la reine Catherine de Médicis. Ce fût une belle mascarade de sentiments, de baisemains et d'inclinations serpentées, une autre leçon pour notre philosophe, qui allait en tirer d'autres preuves pour la même idée, d'un monde où rien n'est sûr, où aucune raison ne vaut plus que n'importe quelle folie.

Il se rendit à Rouen, avec l'armée royale, et y rencontra les « cannibales », c'est-à-dire des indigènes de Brésil, qu'il allait décrire dans ses *Essais* (I, 31). Leur manière spéciale de voir et de juger les choses les plus normales pour un Français allait, sans doute, révéler à Montaigne une autre vérité très profonde : qu'une seule et unique chose peut être envisagée de différentes manières. Qui se trompe ? Qui a raison ? Voilà un beau sujet pour ses méditations futures.

Las de la vie de Cour, il rentra à Bordeaux en février 1563, quelques mois avant la mort de La Boétie. Les jours qu'il passa avec son ami qui, peu à peu, quittait ce monde, le bel exemple de courage devant la mort qui lui fut donnée, firent Montaigne s'habituer avec cette idée et réussir à la regarder, les yeux ouverts, sans peur. Pour lui, dorénavant, la vie n'était plus éternelle, ni la mort seulement pour les autres : elle lui avait déjà ravit une moitié de son âme. Il continua à vivre, mais ce n'était plus la même chose.

Il épousa en 1562, le 25 septembre, Françoise de la Chassaigne, qui appartenait à une famille de parlementaires et de riches bourgeois bordelais. Pas un grain d'amour ne se mêla dans cette décision : il le fit parce que cela se faisait,

et, bien qu'il observât les lois du mariage plus qu'il ne pensait le faire en se mariant, il ne fit jamais de sa femme une vraie amie.

En 1568, au mois de juin, son père mourut. Michel devint propriétaire de Montaigne, mais il ne s'intéressa guère de l'administration de ses biens.

Il résigna en 1570 sa charge de conseiller au Parlement et alla à Paris pour publier les écrits de La Boétie. Peu de temps avant (en 1569), il avait publié sa traduction de la *Théologie naturelle* de Raymond Sébond, auteur espagnol établi en France et qui avait vécu entre 1499 et 1546, traduction entreprise à la demande de son père.

En octobre il est fait chevalier de Saint Michel, puis Charles IX le nomme gentilhomme de la chambre du roi. Mais dans un sens c'était déjà trop tard : le 28 février, jour de son anniversaire, Montaigne avait fait peindre sur les murs de sa « librairie » la fameuse inscription en latin qui marquait son adieu aux tracasseries des affaires et son désir de retraite. Voici sa traduction : « L'an du Christ 1571, âgé de trente-huit ans, la veille des calendes de Mars, anniversaire de sa naissance, Michel de Montaigne, las depuis longtemps déjà de sa servitude au Parlement et des charges publiques, en pleines forces, encore, se retire dans le sein des doctes vierges où, en repos et sécurité, il passera les jours qui lui restent à vivre. Puisse le destin lui permettre de parfaire cette habitation des douces retraites de ses ancêtres, qu'il a consacrées à sa liberté, à sa tranquillité, à ses loisirs ».

Il faut s'arrêter un peu sur la signification profonde de ce geste. Que pouvait faire le seigneur de Montaigne préférer cette retraite de si bonne heure à une carrière politique qu'il avait commencée si bien ? Rien, c'est-à-dire rien d'extérieur. La décision partait de son « moi » profond, un « moi » qui, fuyant les responsabilités civiques pour se retirer en soi-même se révèle plutôt Baroque que renaissante. C'est Edgar Papu qui a étudié chez nous cette tendance de l'homme Baroque, qui représente l'autre possible réponse devant le tragique antagonisme intérieur qui caractérise sa conscience.

Car la première était un mouvement vers l'extérieur, concrétisé dans l'importance acquise par le décor, par le faste. L'autre sera, bien sûr, le mouvement contraire : nous sommes toujours à l'intérieur des frontières du Baroque, où la présence simultanée de deux mouvements antagoniques est permanente. L'esprit retombe dans les profondeurs d'où il est sorti : « Barocul se poate, totuși, împlini și pe această cale. El nu-și mai scoate splendoarea din izbucnirea în afară, ci din însuși caracterul straniu, fascinant, al propriului interior, care-l captivează pe om asemenea unei tainice puteri ascunse în sine»<sup>121</sup>. Et l'histoire du Baroque nous offre, à part cette petite digression théorique, un exemple réel, plus réel que si on parlait d'un homme quelconque, car notre exemple s'appelle Don Quijote de la Mancha. Le chevalier castillan avait donné une forme architectonique concrète à cet intérieur où il se refugia : sa bibliothèque. « Această încăpere reprezintă [...] crisalida cu conținut criptic unde s-a metamorfozat Alonso Quijano în Don Quijote »<sup>122</sup>. Nous voilà donc, devant une fiction littéraire qui répète l'action réelle de Michel de Montaigne. Car les deux gestes (celui de Don Quijote et celui de Montaigne) ont à la base une même « obsession de l'intérieur » (pour utiliser la formule d'E. Papu) qui, elle-même, répond à une défense réelle dont la conséquence sera le refuge intérieur. Cette « structure défensive » est, elle aussi, une des coordonnées fondamentales du Baroque<sup>123</sup>. La conscience Baroque n'a pas de sens hors d'un danger réel : Don Quijote vivait dans l'Espagne tragique du commencement de la décadence. Montaigne – faut-il le préciser encore ? – avait choisi pour se retirer l'an 1571 et 1572 est l'an de la Saint-Barthélemy, tout comme, d'ailleurs, celui de la rédaction des premiers *Essais*.

---

<sup>121</sup> EDGAR PAPU, *op. cit.*, t. II, pp. 7-8.

<sup>122</sup> E. PAPU, *op. cit.*, vol. II, p. 24.

<sup>123</sup> Voir E. PAPU, *op. cit.*, vol. I, pp. 39-49.

Les huit années suivantes furent des années de féconde retraite, avec toutefois quelques activités marquantes à l'extérieur. En 1574 il était en mai au camp de Sainte Hermine (Poitou), avec l'armée royale dont le chef, le duc de Montpensier, le chargera d'une mission auprès du Parlement de Bordeaux, afin que celui-ci veillât à la défense de la ville. En 1574-1575 il se rendit à Paris. En 1577 il devint gentilhomme ordinaire de la chambre du roi de Navarre. Il lit, pendant cette époque, Sénèque, les *Vies* et les *Œuvres morales* de Plutarque, Tacite, Lucrèce, Ovide, Virgile, mais aussi les *Mémoires* de Martin et de Guillaume du Bellay, les *Annales d'Aquitaine* de Jean Bouchet, l'*Histoire de l'Italie* de Guichardin, etc. En 1576 il fit frapper la médaille avec la balance aux deux plateaux horizontaux et la devise « Que sais-je ? ». On pourrait l'interpréter comme une nouvelle preuve de l'existence chez lui d'un état d'incertitude, de son impossibilité d'opter pour l'une des ce deux variantes que la vie nous offre toujours : signes assez claires d'une transformation qui s'opérait en lui. L'homme de la Renaissance n'étant pas tourmenté par le doute jusqu'à tel point, Montaigne prouve, par cette médaille, qu'il ne l'était plus.

D'ailleurs, en 1580, il publia les deux premiers livres des *Essais* chez Simon Millanger, à Bordeaux. En juin il quitta son château et il alla à Paris pour présenter son livre à Henri III et il assista au siège de la Fère en août. Puis il commença un long voyage, accompagné par quelques amis et par son jeune frère Bertrand de Mattecoulon, qui était de vingt-sept ans son cadet. Il le fit pour plusieurs raisons, dont la première était celle de prendre des eaux dont il avait besoin à cause de sa maladie de la pierre (à Plombière à Bade et à Lucques) et la seconde, peut-être tout aussi importante, était le plaisir d'un tel voyage. Il visita donc à part Plombière et Bade, Mulhouse, Bâle, Linden, Munich, Innsbruck et le Tyrol, puis l'Italie : Vérone, Vicence, Padoue, Venise, Ferrare (où il visita le Tasse dans son hôpital – quelle nouvelle occasion de voir qu'une qualité peut se

transformer dans son contraire, car du génie à la folie le passage n'est pas si difficile que l'on croyait ! ), Bologne, Florence et Sienna, jusqu'à Rome où il fut reçu en audience par le pape Grégoire III et où il obtint, à part les bénédictions papales, le titre de citoyen romain. Pendant un mois et demi il prit les eaux « della Villa » à Lucques, puis il visita de nouveau Florence, Pise et revint à Lucques. Le 1 octobre il était de nouveau à Rome, où il reçut les lettres des jurats de Bordeaux, qui lui annonçaient son élection à la mairie de la ville. Il resta la première moitié du mois à Rome et rentra à Montaigne le 30 novembre 1581. À son retour, Henri III le pressa d'accepter la charge de mairie de Bordeaux qui lui avait été confiée. Le fruit de ce voyage sera le charmant *Journal*, rédigé partiellement en italien.

En 1582 parut la deuxième édition des *Essais*, avec quelques corrections et additions.

Montaigne restera maire pendant quatre années consécutives, ayant été réélu en 1583. Cette réélection à une époque si difficile nous fait penser que Montaigne, cette fois-ci, avait prit sa tâche bien en sérieux. Il était partout, il s'occupait de tout : les jésuites négligeaient les enfants trouvés, lorsqu'une de leurs tâches était de les soigner ? Il mit les choses en ordre, car son cœur généreux ne souffrait pas l'injustice et, chaque fois qu'il pouvait faire un bien, il le faisait. Cette loyauté envers soi-même le conduisit, d'ailleurs pendant les négociations entre les deux partis ; il entretint une correspondance le maréchal de Mantignon, lieutenant général du roi en Guyenne, et avec Du Plessis-Mornay, homme de confiance d'Henri de Navarre. Il garda une attitude adroite et ferme vis-à-vis de la Ligue, représentée à Bordeaux par Vaillac, gouverneur du Château-Trompette.

En 1584 la mort du duc d'Anjou fit d'Henri de Navarre l'héritier du trône. Cette même année, en décembre, Montaigne reçut, pendant deux jours, chez lui, au château de Montaigne, la visite du futur roi Henri IV, preuve d'une amitié qui n'allait finir qu'avec la mort de Montaigne.

En juin 1585 la peste éclata à Bordeaux. Montaigne ne rentra plus dans sa ville pour y présider l'élection de son successeur. Pendant toute l'été il dut promener sa famille de logis en logis, jusqu'à ce qu'il put enfin rejoindre sa propre demeure, où il recommença son travail.

La première édition parisienne des *Essais* parut en 1587, chez Jean Richter, suivie en 1588 par une nouvelle édition parisienne, chez Langelier, augmentée d'un troisième livre et de nombreuses additions. Pour cette nouvelle édition, Montaigne alla lui-même à Paris. Après la journée des Barricades (12 mai) il suivit Henri III à Chartres et à Rouen. Revenu à Paris, il fut emprisonné pendant quelques heures à la Bastille par les Ligueurs, le 10 juillet, mais il fut élargi, le soir-même, à la demande de Catherine de Médicis et du duc de Guise.

C'est pendant ce séjour à Paris qu'il connut Marie de Gournay le Jars, une jeune fille de 18 ans, grande admiratrice de ses *Essais*. Elle l'invita à Gournay-sur-Aronde, en Picardie, où il passa quelques semaines.

Cet épisode nous semble si singulier tenant compte des coutumes de Montaigne, qu'il faudrait s'arrêter pour y réfléchir un instant. Non pas pour essayer d'analyser les sentiments de Montaigne pour « sa fille d'alliance », car il nous dit qu'elle fut seul être qu'il aimait « d'un amour plus que paternel ». D'ailleurs, le seul fait d'écrire dans ses *Essais* pour elle les mots les plus tendres qu'il eût jamais écrit pour quelqu'un qui ne fût pas La Boétie devrait nous suffire. Ni les sentiments de la jeune fille qui alla à Paris pour connaître son idole et, avec un courage peu accoutumé, lui dire tout ce qu'elle pensait de son œuvre sinon de lui-même. Cela ne servirait à rien, d'ailleurs. Leurs âmes communiquaient ; l'âge n'avait plus d'importance.

Et Montaigne se sentit, probablement, moins seul.

Deux années plus tard, Henri IV, roi de France, maintenant, écrivait à son vieil ami pour l'appeler à la Cour. Mais Montaigne, trop malade, ne put plus le

faire. Il lui écrivit seulement deux lettres pour exprimer son loyalisme et son désintéressement. Ces lettres sont considérées son testament politique. Le 27 mai de la même année (1590), sa fille Léonor (la seule qui vécut de toutes ses filles, car il n'eut pas de garçons) se maria avec François de la Tour et quitta le château de son père.

Dans les quatre dernières années de sa vie, Montaigne continua ses lectures et enrichit son exemplaire personnel des *Essais* d'un millier d'additions marginales qui préparaient une nouvelle édition.

1592, le 13 septembre. Château de Montaigne. Depuis quelque temps Michel, seigneur de Montaigne, auteur des *Essais*, se sent fort mal. Il sait que la mort ne va plus retarder. Calme, il l'attend : il y pense depuis longtemps. Il pense encore. Il a vécu, il a pensé. Son corps est trop vieux. Son âme est encore trop jeune ; n'importe, elle vivra dans les pages qu'il a écrites. Il n'a pas fini son travail ; mais qui le finit vraiment ?

Il veut écouter, dans sa chambre, la messe. Et il meurt, au moment de l'Élévation.

### **I.5. Le crépuscule des Titans**

Dans un ouvrage dédié à la Renaissance, où l'érudition savante n'enlève rien au charme purement esthétique de la construction des phrases, Zoe Dumitrescu-Buşulenga définit la frange qui unit la Renaissance au Baroque, avec la belle exactitude des syntagmes poétiques, comme « le Crépuscule des Titans »<sup>124</sup>. Qu'il nous soit

---

<sup>124</sup> ZOE DUMITRESCU-BUSULENGA, *Renaşterea, umanismul și destinul artelor* [La Renaissance, l'humanisme et le destin des arts, Bucureşti, Ed. Univers, 1975, dernier chapitre, *Amurgul Titanilor* – [Le Crépuscule des Titans], pp. 248-265. Le thème a été repris par l'auteur plus récemment, dans le chapitre *Manierism și baroc* de son étude introductive (*Momente și tendințe importante în dezvoltarea culturii și literaturii universale*) à une chrestomathie de

permis de reprendre sa formule pour ajouter quelques détails concernant ce passage dans la culture européenne, à l'appui de l'affirmation par laquelle débute son chapitre *Amurgul Titanilor*: « Entrepris avec tant de confiance et de passion, comme il a été prouvé, le grand mouvement de la Renaissance humaniste et littéraire ressent de la fatigue après plus de deux cent ans en Italie et presque cent ans en Europe »<sup>125</sup>.

C'est justement sur ce sentiment éprouvé d'une manière évidente et singulière, ses causes historiques et quelques-uns de ses reflets littéraires et artistiques que nous allons insister, d'une manière succincte, dans cet article, qui lui rend, ainsi, hommage.

Les recherches plus récentes sur le Baroque, sans négliger toutefois ses aspects stylistiques, se sont penchées avec prédilection sur l'infrastructure historique, dont le cachet marque la sensibilité collective, exprimée par la création artistique – vue comme un texte unique et cohérent. « Chaque époque se fabrique mentalement son univers – précisait Lucien Febvre. Elle ne le fabrique pas seulement avec tous les matériaux dont elle dispose, tous les faits (vrais ou faux) dont elle a hérité ou qu'elle vient d'acquérir. Elle le fabrique avec ses dons à elle, son ingéniosité spécifique, ses qualités, ses dons et ses curiosités, tout ce qui la distingue des époques précédentes »<sup>126</sup>. Or, la formule qui s'est imposée dans la définition du Baroque en tant qu'époque historique et culturelle est celle de *crise de la conscience européenne*. La formule renvoie à un ouvrage déjà classique de Paul Hazard<sup>127</sup>, mais qui s'occupe d'une toute autre période – 1680-1715 ; c'est justement la génération postclassique (surtout pour l'espace culturel français, le plus marqué par l'esthétique du classicisme), tout comme le Baroque est nommé

---

littérature universelle (*Crestomație de literatură universală*, București, Ed. Diaconul Coresi, 1993), pp. 27-29.

<sup>125</sup> *Op. cit.*, p. 248.

<sup>126</sup> LUCIEN FEBVRE, *Le Problème de l'incroyance au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1968, p. 12.

<sup>127</sup> PAUL HAZARD, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Boivin et Cie, 1935.

souvent, et non sans raison, « le préclassicisme ». La parallèle mérite d'être soulignée, car la définition donnée par Paul Hazard au classicisme lui-même est bien révélatrice : « Demeurer ; éviter tout changement, qui risquerait de détruire un équilibre miraculeux ; c'est le souhait de l'âge classique [...]. L'esprit classique, en sa force, aime la stabilité »<sup>128</sup>. Donc, le Baroque, défini par une longue tradition qui remonte à Wölfflin, en termes de mouvance, se situe dans une symétrie parfaite par rapport à la crise décrite par Paul Hazard : il est le mouvement qui mène à la stabilité classique, à laquelle suit une autre période de déséquilibre. Ce n'est pas par hasard si, de plus en plus, lui-même se voit nommé par la même formule.

Elle apparaissait déjà dans un ouvrage au début des années '70, qui s'intitulait, fait significatif pour la nouvelle orientation dans l'étude de ce courant esthétique, *Le Baroque – profondeurs de l'apparence*<sup>129</sup>. L'auteur, C.-G. Dubois, intitulait même un de ses chapitres *Les conditions de la naissance du Baroque : la crise de la conscience européenne au XVIIe siècle*. Vers la même époque, José Antonio Maravall affirmait, lui aussi : « Nos otros creemos (y tal va a ser nuestra tesis) que el Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que era entrada en una dura y difícil crisis »<sup>130</sup>.

La formule réapparaît sous la plume de Didier Soullier, dont la synthèse est construite sur l'analyse des cinq principales littératures européennes de l'époque – anglaise, française, italienne, espagnole et allemande. La première section de l'ouvrage s'intitule *Situation historique : Baroque et crise de la conscience européenne – 1580-1640*. Pour lui, « le beau XVIe siècle », vu en tant qu'époque privilégiée de l'expansion

---

<sup>128</sup> *Op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>129</sup> CLAUDE-GILBERT DUBOIS, *Le Baroque – profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.

<sup>130</sup> JOSE ANTONIO MARAVALL, *La Cultura del Barroco – análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ed. Ariel, 1975; 4<sup>e</sup> édition, 1986, p. 55.

des idées humanistes et renaissantes, n'est qu'une image vraie qu'à moitié : elle n'est correcte que pour la première partie du siècle, la seconde étant marquée par une situation extrêmement dramatique, dont le résultat est que « l'utopie rabelaisienne de Thélème laisse la place aux ruines sanglantes et fumantes des *Tragiques* d'Aubigné »<sup>131</sup>.

Il ne serait pas dépourvu d'intérêt de présenter brièvement quelques données sur cette époque, pour mieux juger ensuite en quelle mesure – et dans quel sens précis – le syntagme de crise européenne lui convient-il, et si cette situation historique est vraiment responsable du changement perçu au niveau des mentalités, tel qu'il fut enregistré par les créateurs, dont les œuvres restent l'unique témoignage vivant qui soit encore à notre disposition.

Les générations fortement marquées par un climat de violence, de forts conflits militaires à l'intérieur et à l'extérieur, se superposent aux règnes de Philippe II, en Espagne, d'Élisabeth Ière en Angleterre et d'Henri III pour la France – au XVI<sup>e</sup> siècle. Au siècle suivant, la période trouble sera dominée par Louis XIII et son ministre tout-puissant Richelieu, Philippe IV en Espagne, Charles Ier et Cromwell en Angleterre. La génération intermédiaire, dont l'apogée se situerait vers 1590, connaît un certain équilibre, précaire mais réel, entre les forces de la Contre-réforme et l'Union évangélique, au temps des roi Henri IV, Jacques Ier et Philippe III, principaux artisans de la paix. Enfin, la période Baroque s'achève pour la plupart des pays (à l'exception toutefois de l'Europe Centrale) par la fin de la terrible Guerre de Trente Ans, le plus grand accident démographique connu par l'Europe Occidentale en plus de 500 ans, après la peste noire : 16-17 millions de morts dans une seule génération. Entre 1657 et 1661, l'empereur Ferdinand III, Cromwell, Charles-Gustave de Suède et Mazarin disparaissent, comme pour mieux souligner le passage à une nouvelle époque.

---

<sup>131</sup> DIDIER SOUILLER, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 20.

La lutte pour l'hégémonie européenne, commencée sous François Ier et Charles-Quint, s'était transformée dans un conflit entre les deux systèmes impérialistes – l'Espagne et l'Angleterre –, doublé par l'opposition interconfessionnelle, qui opposait les catholiques aux réformés. La France, les Pays-Bas, l'Allemagne se sont vus impliquer dans une situation plus ou moins permanente de conflit qui ne s'achève vraiment qu'avec la paix de Westphalie, en 1648. La littérature allemande de l'époque, par exemple, en est fortement imprégnée. Aussi bien dans son œuvre poétique que dans son théâtre, Andréas Gryphius reflète la violence, la cruauté, les visions apocalyptiques dans lesquelles se laissent entrevoir, au fond, les atrocités de la guerre vécue. Le héros de *Grimmelshausen*, *Simplicissimus*, erre tout le long de son enfance et une bonne partie de sa vie adulte à travers un pays ravagé par d'innombrables batailles. C'est le même tableau qui inspire, en 1570, dans un état de coma profond, au poète protestant français Agrippa d'Aubigné, la vision céleste autour de laquelle il construira plus tard son poème. Au septième livre des *Tragiques*, au Jugement dernier, les éléments mêmes condamneront les hommes pour leur folie meurtrière, dans des images dont la force découvre la blessure du vécu :

« L'air encore une fois contre eux se troublera  
Justice au juge saint, trouble, demandera,  
Disant : "Pourquoi, tyrans et furieuses bêtes,  
M'empoisonnâtes-vous de charognes, de pestes,  
Des corps de vos meurtris ?" – "Pourquoi, diront les eaux,  
Changeâtes-vous en sang l'argent de nos ruisseaux ?"  
Les monts qui ont ridé le front à vos supplices :  
"Pourquoi nous avez-vous rendus vos précipices ?"  
"Pourquoi nous avez-vous, diront les arbres, faits

D'arbres délicieux exécrables gibets ?" »<sup>132</sup>

Même sans y ajouter le péril représenté par l'expansion ottomane dans les Balkans, le tableau de l'époque s'avère assez sombre. Pourtant, la détérioration du climat spirituel renaissant ne s'explique pas seulement par la généralisation à l'échelle continentale des conflits militaires. D'autres éléments y ont contribué également; c'est aussi au niveau de la conscience individuelle que le reflet de la situation extérieure devient douloureux, et déplace du général au particulier l'image du désastre. Cette capacité d'intérioriser le drame commun, de le rendre intimement sien, se retrouve dans un des meilleurs sonnets de Francisco de Quevedo, *Miré los muros de la patria mía*, qui poursuit le trajet de la désagrégation lentement, par degrés, jusqu'au cœur même de l'être humain: les murs de sa patrie, autrefois si forts, sont « hoy desmoronados, / de la carrera de la edad cansados »; le paysage familier connaît, à son tour, une fatale décomposition : « Salíme al campo, vi que el sol bebía / los arroyos del hielo desatados / y del monte, quejosos los ganados, / que con sombras hurtó su luz al día »; cette régression marquée à chaque étape par l'ombre fatale de la mort se poursuit dans sa maison (« Entré en mi casa y vi que, amancillada, / de anciana habitación eran despojos ») et dans sa propre conscience: « Vencida de la edad sentí mi espada / y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte »<sup>133</sup>.

Nous avons à faire, en réalité, avec l'action conjointe de nombreux facteurs – dont la disette, les épidémies, l'inflation et la baisse démographique. Leur interaction s'étend sur un période que des études plus récentes établissent depuis 1560 et jusqu'à 1650, avec un moment de pointe vers 1580, idée qui se retrouve dans une

---

<sup>132</sup> Jean Orizet (dir.), « La Bibliothèque de la poésie », t. 3, *La poésie baroque*, texte établi et présenté par Alain Masson, Paris, France-Loisirs, 1992, p. 100.

<sup>133</sup> *El Soneto español en el Siglo de Oro / Sonetul spaniol în Secolul de Aur*, antologie, traduceri, note și cuvânt înainte de Dumitru Radulian, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1982, p. 192.

étude très récente d'un spécialiste français, Philippe Goujard, qui définit le Baroque comme « le produit d'une crise et la réponse à cette crise »<sup>134</sup>.

La hausse spectaculaire des prix connue par cette époque a été une des conséquences paradoxales de la découverte du Nouveau-Monde. Les grandes quantités d'or et d'argent entrées en Europe par l'Espagne en sont responsables, de l'avis de certains historiens contemporains de la littérature espagnole : « La plata de América, sobre la que se asienta todo el sistema de aquel Imperio teocrático, no sirvió para crear fuentes de riqueza, industrializar el país o formar una burguesía [...]. Quevedo dirá en conocidos versos lo que ocurre con el dinero de América :

« Nace en las Indias honrado,  
donde el mundo le acompaña;  
viene a morir a España  
y es en Génova enterrado »<sup>135</sup>.

Parmi ces indices qui nous facilitent la compréhension exacte du climat mental de l'époque, le prix du « pain quotidien », du blé, en est certainement un. Or, d'après les données réunies par Fernand Braudel dans son impressionnante synthèse dédiée au monde méditerranéen à cette même époque<sup>136</sup>, le tableau des prix offre des maxima justement vers 1580-1640. « Il faut dramatiser ce qui fut dramatique – commente Fernand Braudel. – Les témoignages sur la montée des prix sont innombrables. Ce qui les rapproche, c'est la stupéfaction des témoins et leur impuissance à comprendre les raisons d'un phénomène qu'ils voient toujours dans ses réalités locales, qu'ils opposent d'autant plus facilement au bon vieux

---

<sup>134</sup> PHILIPPE GOUJARD, «Sensibilité et société: quelques réflexions à propos du baroque », *Cahiers d'histoire*, Paris, I.R.M., 49/1992, p. 113.

<sup>135</sup> CARLOS BLANCO AGUINAGA, JULIO RODRIGUEZ PUERTOLAS, IRIS M. ZAVALA, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Ed. Castalia, 1979, t. I, p. 251.

<sup>136</sup> FERNAND BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, A. Colin, 1979 (IV<sup>e</sup> éd.); trad. roum. București, Ed. Meridiane, 1985, 6 tomes.

temps que la fin du XV<sup>e</sup> siècle a connu de hauts salaires et que le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle a été une période heureuse de vie relativement à bon marché... »<sup>137</sup>

Il semble, de l'avis d'Emmanuel Le Roy-Ladurie, dont l'ouvrage *Histoire du climat depuis l'an mil* apporte de précieuses informations aux historiens de la culture, qu'un « petit âge glaciaire » eût fait son apparition à partir de 1550 à peu près, ce qui serait prouvé par ses études « sur des documents concernant les forêts et les vendanges et, bien sûr, les mouvements des glaciers »<sup>138</sup>. « Partout donc, écrit Le Roy-Ladurie, de l'Italie à la Suisse et de l'Angleterre au Languedoc, les rigueurs hivernales se multiplient à partir de 1540-1550 [...] progressivement du XV<sup>e</sup> siècle, et jusque bien au delà de 1600, il y a moins d'hiver doux, des séries moins fournies et moins intenses d'étés brûlants [...] et les glaciers atteignent à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle leur maxima »<sup>139</sup>. Ce qui justifie l'interprétation suggérée par Fernand Braudel, qui voit dans l'aggravation des conditions atmosphériques une possible cause de ce « drame social de la forme qui domine la fin du siècle »<sup>140</sup>.

Un reflet littéraire de cette situation, une vraie catastrophe dans une société essentiellement agraire, se retrouve dans des pages du théâtre shakespearien, dans les endroits les moins attendus, par exemple dans *Macbeth*, acte II, au début de la scène 3, lorsqu'il se plait à imaginer un portier qui rêve accueillir en Enfer, « au nom de Belzebuth », « un fermier qui s'est pendu à force d'attendre une bonne récolte »<sup>141</sup>. La colère divine – explication plausible pour cette suite de « mauvaises années » – devient le motif poétique de la querelle entre le roi et le reine de fées dans *Midsummer Night's Dream*, lorsqu'au II<sup>e</sup> acte, Titania accuse le roi des elfes, Oberon, que c'est son accès de mauvaise humeur qui avait provoqué la réaction néfaste du vent, dont les actions insensées avaient rendu inutile la dure

---

<sup>137</sup> *Op. cit.*, V<sup>e</sup> éd., Paris, A. Colin, p. 471.

<sup>138</sup> DIDIER SOUILLER, *op. cit.*, p. 25.

<sup>139</sup> *Op. cit.*, pp. 235-236.

<sup>140</sup> *Op. cit.*, trad. roum., t. II, p. 71.

<sup>141</sup> Trad. fr. F.-V. Hugo.

labeur commune des hommes et de leurs animaux. La description du malheureux mélange des saisons, chez Shakespeare, serait-elle un écho d'une angoisse commune à l'auteur et à son auditoire ?

Les témoignages sur les pluies trop abondantes se retrouvent pour cette période dans la plupart des pays occidentaux – avec la description des malheurs causés. Il est facile à imaginer qu'une telle situation anormale aurait dû laisser des traces dans l'imaginaire collectif. Nous nous bornerons à citer, pour sa force évocatrice, un court passage de la *narrazione* attribuée à Campanella : « ed entrando l'anno 1599, venne nova, che in Roma prodigiosamente aveva inondato il Tevere, e non si poteron celebrar le feste di Natale, e in Lombardia il Po : e in Stilo non si poteron celebrar, la Settimana Santa, gli ufficii divini per le molte gran pioggie che allagavano tutte le chiese »<sup>142</sup>.

Faut-il préciser encore qu'aux guerres et à la famine s'ajoutèrent inéluctablement les épidémies, dont la peste reste la plus impressionnante ? Michel Vovelle l'affirme : « Le tournant du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle avait vu l'un des plus sévères retours du fléau en Europe : l'épidémie, pour une fois d'origine nordique, court des Flandres à la Normandie pour trouver en Espagne, entre 1596 et 1602, un foyer privilégié. Ce n'est que la première des grandes pointes qui s'inscrivent au XVII<sup>e</sup> siècle [...]; en 1609, du Piémont à la Catalogne, 1614, 1619, 1621, 1624 et 1625 en Méditerranée occidentale encore; à coup sûr, l'une des plus meurtrières, et des plus étendues, suivies de retours marqués dans les années 1650, et enfin l'épidémie de 1665, dont la peste de Londres demeure l'épisode le plus spectaculaire »<sup>143</sup>. Des effets reconnus par l'histoire des beaux-arts restent à marquer directement les images de l'époque – comme c'est le cas d'une toile du Caravage, représentant la mort de la Vierge, sous les traits si humains d'une femme usée, au ventre boursoufflé, aux jambes gonflées – ou de biais. Ainsi, en

---

<sup>142</sup> *Apud* FERNAND BRAUDEL, *op. cit.*, trad. roum., t. II, p. 72.

<sup>143</sup> MICHEL VOVELLE, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, 1983, p. 259.

Espagne, les toiles de Bartolomé Estéban Murillo répondent, par leurs surfaces lumineuses, par leurs formes délicates, par leur grâce innocente à un désir immodéré de jouir, qui se retrouvait à tous les niveaux dans la société sévillane, trop marquée par l'expérience traumatisante d'une mort hideuse à chaque pas. La soif de vivre trouvera une manière de s'exprimer au sein même de la foi chrétienne. La doctrine de l'Immaculée Conception, si populaire à Séville dès le XVI<sup>e</sup> siècle, mais proclamée par le pape Alexandre VII seulement au milieu du XVII<sup>e</sup>, ne trouvera jamais une meilleure représentation, plus suggestive et plus émouvante, qui réponde mieux à la foi naïve et à la confiance du peuple que les toutes jeunes Vierges de Murillo, presque enfants de onze ou douze ans – qui célébraient à la foi la pureté absolue de la Mère de Dieu et la sublime beauté des enfants par lesquels la vie continuait. *El Buen Pastor*, une autre toile fameuse du grand sévillan, nous présente le Divin Enfant sous les traits d'un bambin délicieux: c'est le goût du public qui imposa ce style au peintre. Mais n'oublions pas – afin de mieux comprendre – que la peste de 1645-1652, à elle seule, aurait coûté à Séville la moitié de sa population<sup>144</sup>.

D'autres aspects de la réalité quotidienne viennent compléter ce tableau assez sombre. Conséquence naturelle de la situation décrite jusqu'ici, nous assistons à une évolution démographique négative. Si après la Peste Noire, la population de l'Europe avait connu une augmentation continue, depuis 1450 et jusqu'à 1560, elle s'arrête, diminue et se maintient à un niveau constamment bas pendant à peu près un siècle. « Il est frappant de constater que, vers 1560, un maximum démographique a été atteint, qui ne sera plus dépassé dans de nombreux pays avant le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle ! »<sup>145</sup> L'espérance de vie, qui avait monté au XVI<sup>e</sup> siècle à 40-43 ans, baisse, un siècle plus tard, vers 32-36. Le Roy-Ladurie note, lui aussi, que le puissant essor démographique du XVI<sup>e</sup> est

---

<sup>144</sup> PHILIPPE GOUJARD, *op. cit.*, p. 113.

<sup>145</sup> DIDIER SOUILLER, *op. cit.*, p. 24.

cassé après 1560-1570, et G. Livet remarque aussi qu'après 1600, « malgré le retour de la paix, ne revient plus la démographie exubérante de la première moitié du siècle »<sup>146</sup>. D'où un grand intérêt chez les philosophes et les économistes de l'époque Baroque pour l'indice de croissance de la population, qui représente, à leurs yeux, une preuve de santé de l'organisme social dans son ensemble. « La mayor riqueza del reyno es la mucha gente » soutenait, vers 1600, Gonzales de Cellorigo, dans son ouvrage *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España*, et quelques années plus tard, en 1619, Sancho de Moncado dédie tout un discours à ce thème : *Población y aumento de la nación española*. Cellorigo considère – preuve suffisante de son inquiétude – que, de tous les maux qui affligent la monarchie espagnole – guerres, disettes, épidémies, etc. –, le plus notable reste « la falta de gente que de algunos años a esta parte se ha ido descubriendo ». Les documents officiels des règnes de Philippe III et Philippe IV le reconnaissent ouvertement, et un économiste tel Pedro de Valencia s'efforce même d'établir les chiffres qui illustrent au moins d'une manière approximative « cette perte de gens »<sup>147</sup>.

La décadence des villes est une des réalités de l'époque qui ont le plus influencé sur le climat mental Baroque, car la création littéraire et artistique s'y développe de plus en plus. Or, cette période connaît une visible dégradation des conditions de vie dans les milieux urbains : « Puis-je confier – exclame Fernand Braudel –, que, spécialiste du XVI<sup>e</sup> siècle, je me suis étonné, il y a longtemps, et je m'étonne encore, devant les spectacles des villes pestiférées du siècle suivant et leurs sinistres bilans? Indéniablement, il y a eu aggravation d'un siècle à l'autre »<sup>148</sup>.

---

<sup>146</sup> Voir GEORGES LIVET, *Les Guerres de Religion*, 5<sup>e</sup> éd., Paris, 1983, p. 86.

<sup>147</sup> JOSÉ ANTONIO MARAVALL, « Reformismo social-agrario en la crisis del siglo XVII – tierra, trabajo y salario según Pedro de Valencia », dans *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, LXXII, 1-2/1970.

<sup>148</sup> Cité par DIDIER SOUILLER, *op. cit.*, p. 20-21. Les problèmes des « villes – témoin de l'histoire » sont présents chez F. BRAUDEL, *op. cit.*, trad. roum., t. II, pp. 168-212.

« Si le spectacle de la mort, les méditations sur la précarité de la vie humaine hantent la littérature Baroque, nous assure Didier Souiller, il ne faut y voir que le reflet de la réalité vécue »<sup>149</sup>. Ces deux thèmes conjoints ne se retrouvent pas, bien sûr, illustrés qu'avec les moyens de la parole. Il y a même un genre de toiles, bien représenté pendant l'époque Baroque; elles sont nommées généralement *Vanités*, et leur sujet, exprimé par l'intermède d'un riche répertoire de symboles, a pour but de rappeler à celui qui les contemple combien tout bien possédé sur terre – soit-il de nature physique ou intellectuel – est éphémère. La fugacité est traduite en langage visuel par l'intermède de la bulle – notamment de la bulle de savon. Le motif le plus général par sa signification – car il exprime le caractère passager de la vie humaine elle-même – apparaît sous les traits d'un enfant qui s'amuse à faire des bulles de savon. Il est l'incarnation de l'existence humaine dans sa forme la plus sensible : son beau corps, généralement nu, exprime à la fois jeunesse, vigueur, santé – autant de qualités que l'homme perd avec l'âge, avant d'être englouti tout entier par la mort. La fuite du temps est marquée souvent explicitement par la présence d'une clepsydre. Plus les traits corporels sont empreints par un réalisme légèrement embelli, plus l'idée de la mort inexorable devient plus frappante. Chez Jan Lievens, peintre hollandais contemporains de Rembrandt, le souci pour ce naturalisme à haute valeur symbolique va jusqu'à la peinture d'admirables ongles sales au garçon ! Le motif se retrouve, d'ailleurs, chez K. Dujardin, chez Rembrandt lui-même; et les bulles de savon accompagnent, avec leur transparence irisée, dans d'autres toiles, l'éclat de l'or – pour lui rappeler la futilité, les livres, dont le savoir s'avère, au dernier instant, tout aussi vain pour l'homme, les instruments, car l'art n'est qu'une vanité parmi d'autres... L'image – emblème pour l'homme Baroque semble avoir été esquissée vers 1600, dans une gravure qui nous expose un être humain emprisonné dans une bulle (de

---

<sup>149</sup> DIDIER SOUILLER, *op. cit.*, p. 25.

savon ?), avec une inscription qui ne nécessite plus de commentaires : « homo bulla »<sup>150</sup>. Mieux encore, des représentations plastiques du temps, qui nous présentent l'enfant-Jésus soutenant dans sa petite main le globe terrestre, semblent dire qu'au fond notre monde n'est qu'une bulle de plus, tout aussi éphémère, tout aussi menacée par la possibilité de la disparition.

Tout ce tableau, dont nous n'avons esquissé que quelques détails qui complètent les autres interprétations, à d'autres niveaux, offertes au Baroque, est consonnant avec les idées essentielles autour desquelles se regroupent les créations de l'époque. Car, d'après Claude-Gilbert Dubois, « les idées et les sentiments naissent des situations concrètes : la mentalité d'une époque est le miroir de son histoire, [...], les superstructures intellectuelles entretiennent avec les infrastructures politiques et économiques le même rapport que la plante avec la terre qui la nourrit [...]. La sensibilité prend sa source à un état de fait concret, mais le transpose et le métamorphose dans le domaine d'une affectivité »<sup>151</sup>.

Il faudrait ajouter que la crise générale de la société Baroque est aggravée – et, dans divers pays, dans des mesures différentes – par la réponse donnée aux grands bouleversements à tous les niveaux entraînés par la Renaissance par les forces sociales, politiques et religieuses dominantes. Il s'agit, pour reprendre une formule de Lucien Febvre, de « liquider » l'héritage de la Renaissance<sup>152</sup>. Dans un certain sens il est question d'une sorte de réféodalisation de la société, de l'avis de Manuel Fernández Alvarez, l'auteur d'une récente synthèse sur le Baroque espagnol: « Como ocurre con frecuencia, la hora de los malos tiempos trae consigo una refeudalización de la existencia, una primacia del noble sobre el

---

<sup>150</sup> Un inventaire des représentations poétiques et des significations que le Baroque offre à la bulle a été depuis longtemps dressé par JEAN ROUSSET dans son ouvrage déjà classique, « Circé et le Paon – La littérature de l'âge baroque en France », Paris, J. Corti, 1954, chap. V, *La flamme et la bulle (la vie fugitive et le monde en mouvement)*.

<sup>151</sup> CLAUDE-GILBERT DUBOIS, *op. cit.*, p. 68.

<sup>152</sup> Cité par JOSE ANTONIO MARAVALL, *La cultura del Barroco...*, p. 69.

burgués, una tendencia a la señoralización »<sup>153</sup>. D'ailleurs, « le culte superstitieux de l'aristocratie » du Baroque<sup>154</sup> a été remarqué par bien d'auteurs – V.-L.Tapié, par exemple, dans le livre *Baroque et classicisme*, paru en 1957. Pour José Antonio Maravall, la crise de l'époque Baroque est le résultat d'un combat entre les forces sociales qui se sont manifestées pleinement pendant la Renaissance, auxquelles s'opposent les structures au pouvoir : « Es el espectacular y problemático desajuste de una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsan a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación. Donde la resistencia a estos cambios fue mayor, sin que en ningún caso pudieran quedar las cosas como estaban, no se dejaron desarrollar los elementos de la sociedad nuevos y se hallaron privilegiados todos los factores de inmovilismo. En tales casos, [...] los efectos de la crisis fueron más largos y de signo negativo »<sup>155</sup>.

La « fatigue » des forces spirituelles de la Renaissance, phénomène dont cet article n'a fait qu'effleurer l'extrême complexité, s'avère en elle-même, par ses causes et par ses effets, un sujet passionnant. Son transfert dans le domaine esthétique a été créateur des nouvelles formes artistiques : et le crépuscule des Titans fut, en même temps, l'aube des temps modernes.

## I.6. Éléments d'une cosmovision baroque

Une société en voie de changements et dans laquelle la position et la fonction des gens et des groupes sociaux se modifie sera dominée par un

---

<sup>153</sup> MANUEL FERNANDEZ ALVAREZ, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, t. I, Madrid, Ed. Gredos, 1989, p. 12.

<sup>154</sup> La formule appartient au poète et essayiste espagnol Antonio Machado; il la développe dans JUAN DE MAIRENA, *Cancionero apócrifo. Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 258.

<sup>155</sup> JOSE ANTONIO MARAVALL, *op. cit.*, p. 69.

sentiment d'instabilité qui se traduira par la vision d'un monde en désordre. Un univers qui change est un univers imparfait, qui ne peut offrir aucune réalité stable. Il n'en est pas moins un univers qui vit ; car l'ordre absolu n'existe que dans l'inanimé. L'accélération des changements est une preuve d'évolution et le monde baroque, pris dans le tourbillon d'un temps nouveau, dont la perception devient possible pour les hommes est, par ce trait caractéristique, le seuil de l'époque moderne, époque qui, jusqu'à nos jours, est obsédée par la vitesse. Car Panofski nous dit que « nunca otro período como el Barroco se mostró más obsesivo por la profundidad y la inmensidad, el horror y la sublimidad del concepto de tiempo »<sup>156</sup>.

Ce temps nouveau qui ne laisse rien à sa place pour longtemps transformera la vision que l'homme avait de soi-même, de sa place dans l'univers et de l'univers à la fois. Ce qui résulte sera la nouvelle cosmovision, la cosmovision baroque, car il nous semble impossible de réduire le Baroque à des aspects formels, en lui niant une cosmovision générale, philosophique, bien qu'il implicite plus qu'explicite. Sinon, où trouverons-nous l'unité se manifestant dans la diversité et qui pourrait donner au Baroque son statut de phénomène unitaire, analysable comme tel ? Nous allons dépister donc les éléments d'une pensée baroque, tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre de Michel de Montaigne, pour pouvoir décider, à la fin de ce chapitre, s'ils peuvent soutenir la thèse que nous avons énoncée dès le début : que c'est Montaigne qui exprime parmi les premiers cette nouvelle conception sur la vie humaine, faite de Mouvement et de Métamorphose, caractérisée par la domination du décor et basée sur un profond sentiment de doute, d'incertitude.

Nous avons parlé au début de ce chapitre, de la rapidité que ce mouvement acquiert à partir de cette époque, de la nouvelle qualité du temps qui le faisait

---

<sup>156</sup> *Apud* J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 378.

douloureusement perceptible pour la conscience humaine et qui ôtait au monde et à l'homme sa stabilité.

Baltasar Gracián, l'auteur du *Criticón*, exprimait cette sensation d'une manière très nette : « No hay estado, sino continua mutabilidad en todo »<sup>157</sup>.

Voyons ce que nous dit Montaigne à ce propos :

« Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage : non un passage d'âge en autre ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure »<sup>158</sup>.

Le texte nous semble assez clair : pour Montaigne, le passage avait cessé de se produire d'une époque à l'autre, lentement ; pour la conscience commune (« le peuple »), la période minimale de stabilité comprend sept ans ; pour lui, déjà, tout a changé : rien ne reste pareil à soi-même pour une période si longue ; le changement se produit « de jour en jour, de minute en minute » ; son texte lui-même, pour répondre à cette situation nouvelle, doit être complété et renouvelé en permanence. Et nous savons que Montaigne, dès qu'il a commencé à écrire et jusqu'à sa mort, n'a pas cessé d'ajouter de nouvelles lignes à chaque page des *Essais*, pour la rajeunir, pour faire de son œuvre un vrai miroir de son époque. Mais quelle vision étourdissante, celle d'un monde où tout change sans cesse ! Elle est semblable à celle des ballets de Cour à l'époque, telle que nous la propose J. Rousset : « Les pierres marchent, les montagnes s'ouvrent, les animaux surgissent du sol, les nuages descendent du ciel, les hommes se changent en rochers pour reprendre figure humaine : c'est le monde des formes en mouvement »<sup>159</sup>.

Quelle est la vision que nous propose Montaigne ?

---

<sup>157</sup> Apud J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 363.

<sup>158</sup> MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais*, Ed. Garnier Flammarion, Paris, 1969, Livre III, chap. 2, p. 20.

<sup>159</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 15.

« Le monde n'est qu'un branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant »<sup>160</sup>.

Non seulement il détruit l'impression de stabilité de ce qui paraissait les symboles mêmes de la stabilité (terre, rochers, pyramides) mais il établit une distinction entre les divers types de « branle » : le mouvement que toute chose possède et le mouvement général, qui s'ajoute au premier. La constance même n'existe plus pour lui : elle n'est qu'un « branle plus languissant ». Le théâtre baroque, quel décor nous propose-t-il ? Circé, notre déesse, si présente dans le théâtre à l'époque baroque, « s'en prend à la terre même : qu'elle paraisse quelque part, les montagnes s'ouvrent ou tournent sur elles-mêmes, les rochers secouent leurs crêtes qu'on croyait immobiles, tout se transforme et entre en mouvement »<sup>161</sup>. La conclusion qui s'impose est que « l'âme de Tout le monde est le seul mouvement » (Motin, poète du XVII<sup>e</sup> siècle)<sup>162</sup>.

Un monde qui se meut en permanence ne peut offrir aux yeux humains qu'une image dominée par une richesse extraordinaire des formes, parmi lesquelles, dépourvu de critères pour les classer, pour les analyser, l'homme se sent définitivement égaré. C'est le monde architectonique baroque, écrasant par la variété et par la profusion de ses ornements, image du monde tel qu'on le percevait alors. Montaigne se fait lui aussi l'écho de cette sensibilité nouvelle quand il écrit : « Le monde n'est que variété et dissemblance »<sup>163</sup>.

---

<sup>160</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, III, 2, p. 20.

<sup>161</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 19.

<sup>162</sup> *Apud* J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 124.

<sup>163</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, II, 2, p. 12.

Juan de Argmijo, dans un sonnet à la fortune, nous dit également de la variété est une condition de la réalité comme réalité changeante, car un monde dynamique doit être varié : « Oh, variedad común, mudanza cierta »<sup>164</sup>.

Le siècle baroque est aussi « épris des jeux de miroirs »<sup>165</sup> car le miroir lui donne une image illusoire d'une réalité tout aussi illusoire : le miroir est l'objet conforme à la vision que le baroque propose de soi-même. Tout devient miroir dans ce monde où tout se multiplie dans une infinité d'images qui se reflètent partout. Les yeux de miroirs, en déformant et en multipliant l'image d'un même objet, ne pouvait pas manquer du monde baroque. Chez Montaigne non plus :

« Ce grand monde, que les uns multiplient encore comme espèces sous un genre, c'est le miroüer où il nous faut regarder pour nous connoistre de bon biais »<sup>166</sup>.

Nous remarquons la valeur que Montaigne donne au miroir qui nous offre mille images diverses : il nous aide à nous connaître, car, dans ce monde si fatigant, nous risquons de nous perdre. C'est, d'ailleurs, la fonction du ballet de Cour qui, offrant cette image du monde varié et en mouvement que nous venons de commenter, il révélait aussi une vérité plus profonde : celle de la nature-même du monde. Pour pouvoir le connaître, « il faut le regarder dans un miroir. Le ballet de cour est un de ces miroirs », nous dit J. Rousset<sup>167</sup> pour ajouter que l'homme baroque est « enfermé dans un palais de miroirs dont les jeux l'égareront pour le mieux mener à lui-même »<sup>168</sup>. La même idée que chez Montaigne.

---

<sup>164</sup> *Apud* J. A. MARAVALL, *op. cit.*, pp. 372-373.

<sup>165</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 41.

<sup>166</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 26, p. 205.

<sup>167</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 24.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 27.

La vie humaine n'a pas été épargnée par ce mouvement incessant. Le monde en mouvement et la vie humaine en mouvement apparaissent ensembles dans la poésie baroque :

« Tout ce qui est ici bas n'est rien que changement,  
Tout est naissance et mort ; car, éternellement  
Comme un estat se perd, un autre prend sa fortune  
Nous partons d'un endroit pour aller en un autre ».

(Guillaume Du Vair)<sup>169</sup>

Montaigne aime bien cette idée, car elle revient plus d'une fois dans son œuvre :

« [...] l'incertitude et variété des choses humaines, qui d'un bien léger mouvement se changent d'un estat en autre, tout divers »<sup>170</sup>.

\*

« La vie est un mouvement inegal, irregulier et multiforme »<sup>171</sup>.

\*

« La vie est un mouvement materiel et corporel, action imparfaicte de sa propre essence, et desreglée »<sup>172</sup>.

\*

« Le pis que je trouve en nostre estat, c'est l'instabilité, et que nos loix, non plus que nos vestements, ne peuvent prendre aucune forme arrestée »<sup>173</sup>.

---

<sup>169</sup> Apud J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 121.

<sup>170</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 19, p. 123.

<sup>171</sup> *Ibidem*, III, 3, p. 34.

<sup>172</sup> *Ibidem*, III, 9, p. 202.

<sup>173</sup> *Ibidem*, II, 17, p. 318.

Dans ces fragments nous pouvons surprendre aussi l'apparition d'autres idées qui sont mises en relation par Montaigne avec celle de la vie en mouvement : l'idée d'*incertitude*, comme sentiment qui accompagne nécessairement une telle vision, et que nous allons rencontrer souvent dans les *Essais*, la *variété* des choses humaines, autre résultat du changement perpétuel, car il multiplie ses formes, tout comme dans le cas de l'Univers, et l'*instabilité* comme caractéristique qui découle de la permanence et de la rapidité du mouvement. Le mouvement lui-même apparaît accompagné de qualificatifs très éloquents, parce que très fréquents dans la pensée baroque : *inégal* et *irrégulier* qui, à partir du premier sens qu'on a donné au mot « baroque » dans le syntagme « perle baroque » reste associé aux diverses apparitions concrètes du Baroque et *multiforme* invoquée par E. Papu (qui part de cet élément spécifique de la physionomie du Baroque, identifié par Rousset et d'Ors, dans la défense du baroque par rapport au maniérisme)<sup>174</sup>.

Quant à l'imperfection « de son propre essence » et du dérèglement de la vie » chez Montaigne, elle nous fait penser à cette vision nouvelle devant un monde « fou », « à l'envers », « dérégulé », topos omniprésent dans la conception baroque, d'après J. Rousset<sup>175</sup> et J. A. Maravall<sup>176</sup>.

La vie est appelée par Montaigne « humain voyage »<sup>177</sup> et il rejoint par ce terme un des lieux communs du baroque qui voit dans la vie une seule position compatible avec la nature humaine : le voyage. Le voyageur de Comenius et son parent Andrénio n'en sont que de très connus exemples du livre de Gracián.

Car, pendant l'époque baroque, « la atención al hombre y a su sociedad habría de derivar hacia una colocación en primer plano de la idea de

---

<sup>174</sup> E. PAPU, *op. cit.*, vol. I, p. 161.

<sup>175</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 216.

<sup>176</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, pp. 311 et 313.

<sup>177</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, III, 3, p. 43.

movimiento »<sup>178</sup>, dans un monde où tout est « image changeante » et « ombre mobile » (Le Moyne)<sup>179</sup>.

Dans son chapitre « La flamme et la boule (la vie fugitive et le monde en mouvement) » Jean Rousset parle de divers symboles qui nous aident à récompenser le « monde poétique » baroque, c'est-à-dire la totalité des images que vêtira pour s'exprimer la sensibilité baroque. Quelques-unes se retrouvent aussi chez Montaigne ; *l'eau*, par exemple, Rousset nous dit que « l'eau en mouvement nous porte au cœur du Baroque »<sup>180</sup>. Pour R. Munteanu « *Apa beneficiază de o imensă afecțiune a poezilor baroci (...). Apa apare ca un simbol al transformării lor permanente* » et il cite des exemples de Quevedo, Marino, Théophile de Viau<sup>181</sup>.

Pour Montaigne aussi, l'eau est le mouvement et elle est aussi mise en connexion en permanence à la vie humaine :

« Nous n'allons pas : on nous emporte, comme les choses qui flottent, ores doucement, ores avec quels violence selon que l'eau est ireuse ou bonasse [...]. Nous flottons entre divers advis, nous ne voulons rien librement, rien absolument, rien constamment »<sup>182</sup>.

\*

« [...] cette mer vaste, trouble et ondoyante des opinions humaines, sans bride et sans but »<sup>183</sup>.

*Le vent*, auquel Drelincourt dédie une poésie où il apparaît comme symbole de l'inconstance, qui est pour Du Bois Hus un élément favorable à l'existence et

---

<sup>178</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 356.

<sup>179</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 150.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>181</sup> R. MUNTEANU, *op. cit.*, pp. 353-354.

<sup>182</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, II, 1, pp. 6-7.

<sup>183</sup> *Ibidem*, II, 12, p. 186.

pour M. de Brines, une source de la vie, mais qui, lui-même, n'en possède pas<sup>184</sup>, sert à Montaigne pour la construction d'une métaphore du destin :

« le vent des accidens me remue selon son inclination »<sup>185</sup>,

et pour définir l'homme :

« Mais quoy, nous sommes par tout vent. Et le vent encore, plus sagement que nous, s'ayme à bruire à s'agiter, et se contente en ses propres offices, sans desirer la stabilité, la solidité, qualitez non siennes »<sup>186</sup>.

*La bulle*, image de la vie fugitive, « hante ces poètes »<sup>187</sup> : « je suis une balle » (Hofmannswalden), « Nous ne sommes que les balles du jeu de paume divin, que lancent et relancent les étoiles où bon leur semble » (Webster)<sup>188</sup>. Mais l'image apparaît d'abord chez Montaigne :

« Les dieux s'esbattent de nous à la pelote et nous agitent à toutes mains »<sup>189</sup>.

L'inconstance est donc un trait universel : [...] ni en los hombres ni en la naturaleza hay cosa constante » soutient Pérez de Montalbán<sup>190</sup>. Et, de l'autre côté des Pyrénées, un autre écrivain, Durant, écrit :

« Bref, l'inconstance,

---

<sup>184</sup> *Apud* R. MUNTEANU, *op. cit.*, pp. 352-353.

<sup>185</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, II, 1, p. 8.

<sup>186</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, III, 13, p. 318.

<sup>187</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 131.

<sup>188</sup> *Apud* J. ROUSSET, *op. cit.*, pp. 136-137.

<sup>189</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, III, 9, p. 173.

<sup>190</sup> *Apud* J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 364.

Est l'âme qui soutient l'univers »<sup>191</sup>.

Quant à Montaigne, il commence le IIe livre par le chapitre « De l'inconstance de nos actions », où il parle de « la naturelle instabilité de nos meurs et opinions »<sup>192</sup>, pour ajouter qu'en ce qui le concerne

« Je croy des hommes plus mal aisément la constance, que toute autre chose, et rien plus aisément que l'inconstance [...]. Nous ne pensons ce que nous voulons, qu'à l'instant que nous le voulons, et changeons comme cet animal qui prend la couleur du lieu où on le couche »<sup>193</sup>.

Mais, avant même d'écrire ce chapitre où il la nomme, Montaigne avait déjà décrit les effets de l'inconstance deux fois dans le premier livre :

« Nulle qualité nous embrasse purement et universellement »<sup>194</sup>.

\*

« N'est-ce pas un singulier tesmoignage d'imperfection, ne pouvoir s'assoir nostre contentement en aucune chose [...] Nostre appetit est irresolu et incertain : il ne sçait rien tenir, ny rien jouyr de bonne façon »<sup>195</sup>.

Mais dans le troisième livre il parle déjà du

« bénéfice de l'inconstance, car le temps, qu'elle nous a donné pour souverain medecin de nos passions, gaigne son effaict principalement par là, que, fournissant

---

<sup>191</sup> *Apud* J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 46.

<sup>192</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, II, 1, p. 5.

<sup>193</sup> *Ibidem*, II, 1, p. 6.

<sup>194</sup> *Ibidem*, I, 38, p. 286.

<sup>195</sup> *Ibidem*, I, 53, pp. 367-368.

autres et autres affaires à nostre imagination, il demesle et corrompt cette premiere apprehension, pour forte qu'elle soit »<sup>196</sup>.

Cette idée sera reprise par la pastorale dramatique et par son héritière, la tragicomédie, qui cachant « toute une doctrine de l'inconstance » : rien n'étant sûr, rien n'étant définitif, ce type de théâtre ne connaît plus un vrai malheur, un vrai désespoir<sup>197</sup>.

Donc, la définition de l'homme, donnée par Montaigne, sera faite en termes de mouvement et de variété. Et elle nous est donnée dès le premier chapitre des *Essais* :

« Certes, c'est un subject merueilleusement vain, divers et ondoyant, que l'homme. Il est malaisé d'y fonder jugement constant et uniforme »<sup>198</sup>.

La formule sera reprise d'ailleurs par les écrivains français du XVII<sup>e</sup> siècle : « L'homme est un animal si ondoyant et divers [...], ses actions si bizarres, variables, bigarrées [...]. Nous sommes en un branle et incertitude perpétuelle » (J. P. Camus) où chez Etienne Durant, dans ses *Stances à l'Inconstance* :

« Nostre esprit n'est que vent, et comme un vent volage  
Ce qu'il nomme constance est un branle rétif ;  
Ce qu'il pense aujourd'hui demain n'est qu'un ombrage  
.....  
Je peindrois volontiers mes légères pensées  
Mais desjà le pensant mon penser est changé »<sup>199</sup>.

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, III, 4, p. 51.

<sup>197</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 48 et p. 59.

<sup>198</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 1, p. 41.

<sup>199</sup> *Apud* J. ROUSSET, *op. cit.*, pp. 46-47.

L'idée n'est pas absente chez Gracián : « El hombre [...] es cambiante y movedido »<sup>200</sup>

L'homme devient une sorte de Protée, un être multiforme, qui ne vit que dans la mesure où il se transforme, qui mène sa mobilité jusqu'à se fuir, se perdre, car il est fait d'une succession d'apparences.

Tel il apparaît dans un poème latin du jésuite allemand Balde (nous donnons la traduction faite par J. Rousset) :

« Notre vie n'est que rapt et fuite,  
Voleurs de nous-mêmes  
Toujours revêtant un âge nouveau,  
Jamais nous-mêmes et toujours nous-mêmes,  
Chaque jour différents, d'heure en heure,  
Changeants. Change donc, change  
O, beau Protée ... »<sup>201</sup>

Définition qui rejoint celle de Montaigne. D'ailleurs, il connaît aussi cette autre sensation décrite par le poète allemand : celle de la perpétuelle perte de son identité.

« Je ne me tiens pas bien en ma possession et disposition [...] Ceci m'advient aussi : que je ne me trouve pas où je me cherche ; et me trouve plus par rencontre que par l'inquisition de mon jugement. J'aurai eslané quelque subtilité en escrivant [...]. Je l'ay si bien perdue que je ne sçay ce que j'ai voulu dire »<sup>202</sup>.

---

<sup>200</sup> *Apud* J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 363.

<sup>201</sup> *Apud* J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>202</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 10, pp. 78-79.

Rotrou le dit aussi dans *Les Sosies* : « Je doute qui je suis, je me perds, je m'ignore »<sup>203</sup>.

L'homme baroque (et Montaigne se décrit comme tel) aime « mirer sa vie dans celle d'autrui »<sup>204</sup> et voyant à quel point il ne reste pas ce qu'il était (Montaigne lui-même parle de « métamorphoses » qu'un état humain général fait « tous les jours en plusieurs de mes cognoissans »<sup>205</sup>) il apprend à se connaître et, d'après la formule de J. Rousset, « ce qu'il apprend sur lui-même, c'est que son moi lui échappa »<sup>206</sup>. La conclusion, celle de Montaigne, est aussi celle de plusieurs auteurs baroques :

« Je ne sais qui je suis  
Dans ce dédale obscur de peines et d'ennuys ».  
(Du Ryer)<sup>207</sup>

\*

« Surpris, ravi, confus  
Ne sachant que je suis, j'ignore qui je fus ».  
(Gustave de Benserade)<sup>208</sup>

La condition humaine est caractérisée pour eux par le mouvement, comme propriété permanente et inaliénable. C'est aussi la thèse du Bernin qui, pour travailler au buste de Louis XIV, lui demanda la permission de faire des esquisses pendant qu'il continuait sa vie normale, en expliquant qu'un homme n'est jamais aussi semblable à lui-même que lorsqu'il est en mouvement »<sup>209</sup>. L'étudier suppose étudier le mouvement de l'être humain. Telle était aussi l'idée de Montaigne :

---

<sup>203</sup> Apud J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 60.

<sup>204</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, III, 12, p. 287.

<sup>205</sup> *Ibidem*, III, 2, p. 33.

<sup>206</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 60.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> Apud J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 139.

« Tout mouvement nous descouvre [...]. On juge un cheval non seulement à le voir manier sur une carriere, mais encore à luy voir aller le pas, voire et à le voir en repos à l'estable »<sup>210</sup>.

Et il ajoute aussi des exemples avec des hommes. Il écrira plus tard : « estre consiste en mouvement et action »<sup>211</sup>.

Il définit, d'une manière très intéressante, l'homme et l'amour avec presque les mêmes mots. Nous avons vu la définition de l'homme ; quant à l'amour, il est « feu [...] ondoyant et divers »<sup>212</sup>. Sans nous arrêter trop sur l'apparition du mot « feu » (son utilisation comme synonyme du mot « amour » n'étant pas encore généralisée, à ce que je sache), symbole très aimé par les poètes baroques comme signe de la vie fugitive, comparé à l'amour non pas seulement parce qu'il *brûle*, mais aussi parce qu'il est *changeant*, nous devons réfléchir un instant, car cette répétition, consciente ou inconsciente, révèle une idée profonde, que l'amour est le sentiment où l'homme dévoile le plus ces traits qui le caractérisent. C'est le motif qui fait que la grande majorité des œuvres dramatiques (pastorales, tragi-comédies, comédies) baroques qui dévoilent l'instabilité de l'homme, le font en mettant en scène des amoureux. Le fait est si connu qu'un seul exemple, célèbre, nous suffit : *El perro del hortelano* de Lope de Vega.

Le mouvement et la nouveauté viennent ensemble chez Montaigne : « parmi les conditions humaines, cette cy est assez commune : de nous plaire plus des choses estrangeres que des nostres et d'aymer le remuement et le changement »<sup>213</sup>.

---

<sup>210</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 50, pp. 357-358.

<sup>211</sup> *Ibidem*, II, 8, p. 57.

<sup>212</sup> *Ibidem*, I, 78, p. 333.

<sup>213</sup> *Ibidem*, III, 9, p. 161.

Cet amour en même temps non seulement du mouvement, mais aussi de la nouveauté nous rappelle que sa recherche est mise à la base de l'esthétique baroque par E. Papu<sup>214</sup>, par Al. Ciorănescu qui cite à ce propos un fragment du Chevalier Marino :

« Conviensi a non vulgare  
spirito peregrino  
del segnato sentier suiansi alquanto  
a per nuovo camino  
dietri a nuovi pensier movere il corso »<sup>215</sup>.

et par J. A. Maravall, qui nous rappelle les mots de Mlle de Scudéry qui voulait, dans sa tragédie, *Andromire*, présenter en permanence « quelque chose de nouveau, qui tient toujours l'esprit suspendu »<sup>216</sup>.

On peut facilement dans la pensée de Montaigne une évolution dans sa conception sur la nouveauté ; en partant du premier livre, où il écrit : « Je suis desgousté de la nouvelleté, quelque visage qu'elle porte, et ay raison, car j'en ay veu des effets très-dommageables »<sup>217</sup> (dans le chapitre intitulé suggestivement « De la coustume et de ne changer aisement une loy reçue »), en passant par le deuxième livre, où nous apprenons que « la nouvelleté » et « l'estrangeté » « qui ont accoustumé de donner pris aux choses »<sup>218</sup> et où il parle déjà de « cette passion avide et gourmande de nouvelles »<sup>219</sup>, pour arriver au troisième livre à lui reconnaître cette valeur de trait de la nature humaine.

Et puisqu'on parle de la nature humaine chez Montaigne, il est peut-être le moment de mentionner une autre conception qu'on trouve en même temps dans

---

<sup>214</sup> E. PAPU, *op. cit.*, vol. I, « Dominanta originalității ».

<sup>215</sup> AL. CIORĂNESCU, *op. cit.*, « Căutarea noutății », p. 395.

<sup>216</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 436.

<sup>217</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 23, p. 166.

<sup>218</sup> *Ibidem*, II, 8, p. 57.

<sup>219</sup> *Ibidem*, II, 4, p. 35.

les *Essais* et dans la littérature reconnue comme baroque : le dédoublement de l'homme. Ce dédoublement apparaît sous deux aspects, mais qui se réduisent à une seule idée générale : celle de « porter à son comble l'incertitude de l'homme à l'égard d'autrui et de soi-même »<sup>220</sup>, selon l'opinion de J. Rousset dans son chapitre « Les doubles et les dédoublés ». Elle se manifeste ou bien par l'apparition de deux « sosies », ou par la personnalité d'un seul homme qui se sent, à cause des contradictions qui le déchirent, scindé. Voilà la formule de Montaigne : « nous sommes, je ne sçay comment, doubles en nous memes, qui faict que ce que nous croyons, nous ne le croyons pas, et ne pouvons deffaire de ce que nous condamnons »<sup>221</sup>.

L'idée nous semble typiquement baroque. Al. Ciorănescu parle lui aussi d'une juxtaposition de deux personnes dans une seule et il la nomme « o constantă predilecție a acestei literaturi », en donnant pour exemple *Artamène ou le grand Cyrus*, écrit par Mlle de Scudéry et *El alcaide de sí mismo* de Calderón<sup>222</sup>.

Un homme qui possède plusieurs visages est en permanence un homme qui se déguise, car il n'en montre qu'un : « Je donne à mon âme tantost un visage, tantost un autre, selon le costé où je le couche »<sup>223</sup> nous dit Montaigne, qui sait d'ailleurs qu'il n'est pas le seul à le faire que tout le monde porte des masques, qu'il n'est rien de si faux que l'apparence humaine : « Car combien est-il mal aisé de se garantir d'un ennemy qui est couvert du visage du plus officieux amy que nous ayons ? et de connoistre les volonteiz et pensements interieurs de ceux qui nous assistent ? »<sup>224</sup>. « Il ne se reconnoit plus d'action vertueuse : celles qui en portent le visage, elles n'en ont pas pourtant l'essence »<sup>225</sup> pour arriver à une sorte

---

<sup>220</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 61.

<sup>221</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, II, 26, p. 283.

<sup>222</sup> AL. CIORĂNESCU, *op. cit.*, p. 210.

<sup>223</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, II, 1, p. 8.

<sup>224</sup> *Ibidem*, I, 24, p. 176.

<sup>225</sup> *Ibidem*, I, 37, p. 282.

de conclusion : « Nous ne sommes que cerémonie ; la cerémonie nous emporte, et laissons la substance des choses »<sup>226</sup>.

Cette vision de Montaigne rejoint celle que nous propose J. Rousset, qui, après avoir étudié les diverses apparitions de cette même idée chez les auteurs baroques, nous annonce que l'homme de cette époque est « convaincu de n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou paraît être, déroband son visage sous un masque »<sup>227</sup> pour conclure que, dans sa variante baroque, « l'homme est déguisement, mensonge et hypocrisie et soi-même et à l'égard des autres »<sup>228</sup>.

Mais la coïncidence entre la vision de Montaigne et celle du Baroque n'apparaît jamais plus claire, ni sa conscience ne se relève plus liée à cette nouvelle conception sur l'homme, de ce point de vue, que lorsqu'il dit :

« Il faut jouer denuement notre rôle, mais comme rôle d'un personnage emprunté. Du masque et de l'apparence il n'en faut pas faire une essence réelle, ni de l'étranger le propre. Nous ne savons pas distinguer la peau de la chemise. C'est assez de s'enfariner le visage, sans s'enfariner la poitrine »<sup>229</sup>.

Le fragment appartient au troisième livre, et son appartenance à la nouvelle époque devient, nous l'avons déjà constaté, de plus en plus claire. Il rejoint ici la conception baroque du monde qui est un théâtre (selon Shakespeare dans *As you like it*, ou Calderón, *El gran teatro del mundo* pour ne citer que les exemples les plus connus), où la vie est une comédie où chacun a son rôle et doit porter un masque. Le grand problème que Montaigne saisit déjà, est que, dans ce monde d'apparences, l'homme est tenté de confondre le masque et l'être, en diminuant le peu de soi-même qui lui reste.

---

<sup>226</sup> *Ibidem*, II, 17, p. 295.

<sup>227</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 28.

<sup>228</sup> S. PASCAL, *apud* J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 29 et J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 399.

<sup>229</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, III, 10, p. 223.

L'homme qui se déguise est un homme à visage multiple ; nous l'avons déjà vu. Cette multiplicité, typiquement baroque, est composée par des traits contraires : elle est une unité formée par des contraires. Cette « discordia concors » est une constante de la vision baroque : l'homme en est une, et son monde aussi.

L'idée est développée par Al. Ciorănescu dans son chapitre « Unitate și dualitate »<sup>230</sup>, où il étudie les aspects stylistiques de l'objet, pour conclure en la nommant « pasiune care pretinde să epuizeze conținutul ideilor prin intermediul diviziunii, a acestei înclinații spre dubla utilizare ce pare să fie trăsătura dominantă a spiritului baroc în general »<sup>231</sup>, pour définir plus tard le Baroque comme « o deprindere a spiritului » qui, d'une manière plutôt inconsciente, utilise systématiquement « asocierea mai mult sau mai puțin violentă de efecte contrare, între care alegerea rămâne îndoielnică sau în suspensie »<sup>232</sup>.

D'ailleurs, Ciorănescu formule aussi l'hypothèse d'une possible influence platonicienne sur la conception artistique du Baroque, parce qu'elle ôte la valeur à l'imitation, car elle ne serait qu'une imitation d'une imitation, et aussi parce que Platon avait montré dans son dialogue *La République* que les sensations qui incluent une contradiction sont celles qui nous approchent de la vérité ! Cette théorie ne suppose pas, bien sûr, une permanente démarche consciente de la part des artistes. Les idées platoniciennes ne feraient que construire le cadre général où se développe la nouvelle vision baroque<sup>233</sup>.

Nous avons déjà parlé dans le troisième chapitre, de l'importance donnée par E. Papu à cette vision multiforme que le baroque proclame. Quant à Eugenio d'Ors, son essai *Lo Barroco* nous offre maints exemples d'identifications dans une seule œuvre baroque, de deux ou plusieurs mouvements contraires réunis.

---

<sup>230</sup> AL. CIORĂNESCU, *op. cit.*, pp. 154-211.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>232</sup> *Ibidem*, pp. 418-419.

<sup>233</sup> Voir AL. CIORĂNESCU, *op. cit.*, pp. 400-401.

Mouvements physiques ou psychiques, cela n'a pas d'importance. Pour lui, d'ailleurs, « valoarea imaginii e determinată de însăși dualitatea ei »<sup>234</sup>. Il analyse une peinture de Corrège, *Noli me tangere*, où Jésus attire Madeleine, en la repoussant en même temps, et Madeleine, « lascivă în pocăință » est, « également baroque, tout comme un ange d'une église de Salamanque qui veut en même temps, lever le bras et baisser la main »<sup>235</sup>.

Un premier exemple chez Montaigne sera le portrait qu'il nous donne, son portrait, mais qui est le portrait de l'homme en général :

« Toutes les contrarietez s'y trouvent selon quelque tour est en quelque façon. Honteux, insolent ; chaste, luxurieux ; bavard, taciturne ; laborieux, delicat ; ingenieux, hebeté ; chagrin, debonaire ; menteur, veritable ; sçavant, ignorant ; et liberal, et avar, et prodigue, tout cela je le vois en moy aucunement, selon que je me vire ; et quiconque s'estudie bien attentivement trouve en soy, voire en son jugement mesme, cette volubilité et discordance »<sup>236</sup>.

Pour le jugement, il a dû sentir le besoin d'exprimer lui-même la constatation qu'il n'y a pas de jugement sans contradictions, car il écrit :

« Que ne nous souvient il combien nous sentons de contradictions en nostre jugement mesmes ? Combien de choses nous servoyent hier d'articles de foy, qui nous sont fables aujourd'huy ? »<sup>237</sup>.

\*

« Il n'est rien si souple et erratique que nostre entendement ; c'est le soulier de Theramenez, bon à tous pieds. Et il est double et divers et les matieres doubles et diverses »<sup>238</sup>.

---

<sup>234</sup> EUGENIO D'ORS, *op. cit.*, p. 135.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>236</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, II, 1, p. 9.

<sup>237</sup> *Ibidem*, I, 27, p. 230.

Car « il n'y a raison qui n'en aye une contraire »<sup>239</sup>. Certes ces choses ont été dites dès le début du monde ; ce qui apparaît d'extraordinaire dans le monde baroque, c'est leur fréquence et leur développement. Montaigne non seulement le dit, mais le croit et le sent. L'unité et la multiplicité coexistent dans un seul objet, les contraires se touchent dans une même réalité, il n'y a pas de frontière bien claire entre deux choses qui semblent pourtant bien opposées. Tout cela s'ajoute, pour lui, à cette image du mouvement perpétuel, en compliquant bien d'avantage le contact avec la vie.

Nous allons voir, une après l'autre, les façons de se concrétiser de ce principe.

Une première conclusion est que, dans ce monde, il y a des choses qui, bien qu'elles semblent unitaires, sont en réalité, composées de plusieurs parties. On détruit la vision monolithique de l'objet pour la remplacer avec une perspective infiniment plus moderne.

Voyons quelle est l'opinion de Montaigne à ce propos :

« On dict que la lumière du Soleil n'est pas d'une piece continuë, mais qu'il nous elance si dru sans cesse nouveaux rayons les uns sur les autres, que nous n'en pouvons appercevoir l'entre deux [...] ainsin eslance nostre ame ses pointes diversement et imperceptiblement »<sup>240</sup>.

Ici, la situation est objective. Mais Montaigne sait qu'il y a aussi une autre raison pour faire d'un seul objet un mosaïque de traits divers ; parce que, si l'objet possède en soi-même cette qualité, elle n'en est pas moins présente dans l'intelligence humaine, qui est capable de décomposer une réalité et la découper en milles autres, toutes possibles, existant comme virtualités dans la nature-même de l'objet :

---

<sup>238</sup> *Ibidem*, III, 11, p. 246.

<sup>239</sup> *Ibidem*, II, 15, p. 276.

<sup>240</sup> *Ibidem*, I, 38, p. 287.

« Et si à toute force je n'eusse maintenu un amy que j'ay perdu, on me l'eust deschiré en mille contraires visages »<sup>241</sup>.

Comme conséquence de ce principe de l'unité qui inclut une multiplicité, Montaigne arrive à deux conclusions qui vérifient que plusieurs démarches peuvent aboutir à un seul résultat et que d'une seule cause peuvent dériver plusieurs conséquences.

La première variante est développée dans le chapitre « Par divers moyens on arrive à pareille fin »<sup>242</sup> et la seconde dans le chapitre « Divers evenemens de mesme conseil »<sup>243</sup>. Cette conclusion à laquelle Montaigne est obligé d'arriver le fait considérer le rôle du hasard, de la fortune, comme essentiel, vu que la prudence humaine ne suffit pas pour garantir un résultat. Il rejoint ici encore une fois la mentalité baroque, car « esta condición de circunstancialidad que nos ofrece el mundo eleva a la articulación de otra serie de ideas no menos necesarias de considerar para el estudio del Barroco : fortuna, ocasión »<sup>244</sup>. Le destin est à l'époque baroque une image rhétorique de l'idée de l'inconstance du monde. Il est considéré le moteur des changements et la cause du mouvement qui agite la sphère des humains. « La ocasión es el instrumento de la Fortuna, la circunstancia entendida fortuitamente », soutient Quevedo<sup>245</sup>, or l'idée de la fortune, du hasard, apparaît exprimée maintes fois dans les *Essais* :

---

<sup>241</sup> *Ibidem*, III, 9, p. 196.

<sup>242</sup> *Ibidem*, I, 1, pp. 39-42.

<sup>243</sup> *Ibidem*, I, 24, pp. 171-180.

<sup>244</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 397.

<sup>245</sup> *Apud* J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 387.

« Tant c'est chose vaine et frivole que l'humaine prudence ; et au travers de tous nos projets, de nos conseils et precautions, la fortune maintient tousjours la possession des evenements »<sup>246</sup>.

\*

« Ce n'est par merveille [...] que le hazard puisse tant pur nous, puisque nous vivons par hazard »<sup>247</sup>.

Une autre situation qui attire l'attention de Montaigne est celle où il rencontre un objet ou un phénomène qui, comme le personnage mythologique Janus, a deux visages qui s'opposent intégralement et qui pourtant coexistent :

« Nostre extreme volupté a quelque air de gémissement et de plainte »<sup>248</sup>.

\*

« Le travail et le plaisir, très dissemblables de nature, s'associent pourtant de je ne sçay quelle jointure naturelle »<sup>249</sup>.

\*

« Le profit de l'un est dommage de l'autre » : « Le marchand ne fait bien ses affaires qu'à la débauche de la jeunesse ; [...] les officiers de la justice, aux proces et querelles des hommes [...]. Nul medecin ne prend plaisir à la santé de ses amis mesmes [...] ny soldat à la paix de sa ville »<sup>250</sup>.

---

<sup>246</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 24, p. 174.

<sup>247</sup> *Ibidem*, II, 1, p. 10.

<sup>248</sup> *Ibidem*, II, 20, p. 334.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> *Ibidem*, I, 22, p. 153.

Ce dernier fragment a été commenté d'ailleurs par J. A. Maravall, qui voit dans cette thèse le reflet de la situation sociale de l'époque baroque, et, pour soutenir cette affirmation, il ajoute au texte de Montaigne d'autres formules qui appartiennent à des écrivains baroques, en prouvant l'identité des opinions :

« Le bonheur de l'un serait souvent le malheur de l'autre ».  
(Merré)<sup>251</sup>.

\*

« [...] no hay bien sin daño ajeno ».  
(Juan Cortés de Tolosa)<sup>252</sup>.

\*

« Unos enriquecen haciendo pobres a otros ».  
(Barrionuevo)<sup>253</sup>.

Les choses non seulement possèdent en même temps le *pour* et le *contre* dans leur nature même, mais, grâce à cette dualité virtuelle, peuvent passer d'un état à l'autre, en se transformant dans son propre opposé.

Montaigne analysera aussi cet aspect qui lui apparaît comme l'effet de la mauvaise nature de l'homme :

« Comme si nous avions l'attouchement infect, nous corrompons par nostre manquement les choses qui d'elles mesmes sont belles et bonnes. Nous pouvons saisir la vertu de façon qu'elle en deviendra vicieuse »<sup>254</sup>.

---

<sup>251</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, pp. 340-341.

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

<sup>254</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 30, p. 245.

\*

« Il n'est rien si empeschant, si desgouté que l'abondance. Quel appetit ne se rebuterait à voir trois cens femmes à sa merci, comme les a le grand seigneur en son serrail ? »<sup>255</sup>.

Il voit aussi une preuve de la théorie des extrêmes qui se touchent dans l'utilisation de certains mots :

« Nous venons presentement de nous jouer chez moy à qui pourroit trouver plus de choses qui se tiennent par les deux bouts extremes ; comme *Sire*, c'est un tiltre qui se donne à la plus eslevée persona de nostre estat, qui est le Roy, est donne aussi au vulgaire, comme aux marchands, et ne touche point ceux d'entre deux »<sup>256</sup>.

Nous voyons que ce jeu d'esprit, de chercher et d'analyser les exemples du principe de « discordia concors » n'était pas un accident pour Montaigne, mais déjà une coutume.

En continuant cette même idée, il arrive à la conclusion que les bonnes intentions peuvent avoir de mauvais résultats (« Il est ordinaire de voir les bonnes intentions [...] pousser les hommes à des effets très-vitieux »<sup>257</sup>) et il donne comme exemple les guerres civiles de l'époque, et qu'il y a, au contraire, « des mauvais moyens employez à bonne fin »<sup>258</sup>.

Il y a encore un cas, le cas où deux réalités opposées (la folie et la sagesse, la mort et la vie) s'interpénètrent. Mais en les analysant, Montaigne ne fait que rejoindre la cosmovision baroque, dominée par le spectre de la mort et, en égale mesure, par l'idée de la folie générale.

---

<sup>255</sup> *Ibidem*, I, 42, p. 316.

<sup>256</sup> *Ibidem*, I, 54, p. 369.

<sup>257</sup> *Ibidem*, II, 19, p. 330.

<sup>258</sup> *Ibidem*, II, 23, p. 343.

J. Rousset dédie aux apparitions de l'idée de la mort dans l'art baroque tout un chapitre (« Le spectacle de la mort ») dont la conclusion étonnante est que ce « monde d'illusion [...] laisse une bonne place à la mort »<sup>259</sup>, thèse reprise par la suite par J. A. Maravall, qui parle d'une « exacerbación del interés por la muerte »<sup>260</sup> pendant cette époque-là.

Si pendant le Moyen Âge, observe E. Mâle, la mort était envisagée plutôt comme une idée théologique, ayant dans les spectacles mêmes des danses macabres un caractère didactique, général et impersonnel, elle devient maintenant le thème d'une expérience qui affecte à chaque personne<sup>261</sup>. Jean de Sponde écrit ses « Stances de la mort » à l'ombre de cette préoccupation, Quevedo et Góngora lui dédient un grand nombre de leurs vers. Mais dans toute la littérature baroque, la mort apparaît d'une manière tout-à-fait spéciale : elle n'est plus, comme au Moyen Âge, la fin de la vie, mais une réalité qui naît du sein même de l'existence : l'homme porte toujours en lui sa mort qui, peu à peu, l'enlève. C'est l'idée d'un sonnet de Quevedo : « Significase la propia brevedad de la vida, sin pensar y con padecer salteada de la muerte ».

La mort apparaît intimement liée à la vie dans toutes les pensées de Montaigne. Elle est une préoccupation permanente pour lui. Après la mort de La Boétie, il vit dans une sourde convivance avec la mort :

« Le continuel ouvrage de nostre vie, c'est bastir la mort. Vous estes en la mort pendant que vous estes en vie »<sup>262</sup>.

\*

« La mort se mesle et confond par tout à nostre vie »<sup>263</sup>.

---

<sup>259</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 81.

<sup>260</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 335.

<sup>261</sup> *Apud* J. A. MARAVALL, *op. cit.*, pp. 335-336.

<sup>262</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 20, p. 138.

\*

« A l'adventure pourroit sembler inutile et contre nature la faculté de sommeil qui nous prive de toute action et de tout sentiment, n'estoit que, par iceluy, nature nous instruit qu'elle nous a pareillement faicts pour mourir que pour vivre et, dès la vie, nous presente l'eternel estat qu'elle nous garde après icelle, pour nous accoustumer et nous en oster la crainte »<sup>264</sup>.

Il n'est donc pas difficile de remarquer chez Montaigne cette nouvelle conception de la vie intimement liée à la mort, telle que la voit, par exemple, Quevedo :

« menos me hospeda el cuerpo que me entierra »<sup>265</sup>.

\*

« [...] mi pena y mi cuidado  
Cavan en mi vivir mi monumento »<sup>266</sup>.

\*

« [...] he quedado  
Presentes sucesiones de difunto »<sup>267</sup>.

L'homme apparaît dans cette vision comme son propre ennemi, conformément à la conception dualiste baroque :

« a mi defensa soy peligro sumo »<sup>268</sup>.

---

<sup>263</sup> *Ibidem*, III, 13, p. 310.

<sup>264</sup> *Ibidem*, II, 6, p. 42.

<sup>265</sup> FRANCISCO DE QUEVEDO, dans *Antología de la literatura española (finales del siglo XVI, mediados del siglo XVII)*, Alianza Ed., Madrid, 1979, p. 178.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

<sup>267</sup> *Ibidem* (le sonnet « Representase la brevedad de lo que se vive, y cuán nada parece lo que se vivió » ; les autres fragments sont du sonnet « Significase la propia brevedad de la vida, sin pensar y con padecer salteada de la muerte »).

\*

« con mis armas me consumo »<sup>269</sup>.

L'idée était déjà connue par Montaigne, qui la cite d'ailleurs en espagnol, (car l'Espagne a été le pays où la conception baroque, plus féconde qu'ailleurs, s'était concrétisée probablement plus tôt dans les formules entrées dans le circuit oral) : « Ce mot Espagnol me plaist à plusieurs visages : *Defienda me Dios de my* »<sup>270</sup>.

Que la mort et la vie n'étaient à l'époque qu'une seule réalité nous prouvent les étranges cérémonies de simulacres d'enterrements faites par des gens vivants, dont le plus célèbre est celui de Charles Ier d'Espagne et Ve d'Allemagne, mais que font aussi de simples bourgeois de Paris<sup>271</sup>.

D'ailleurs, pour Montaigne, non seulement le territoire de la vie est envahi par la mort, mais aussi celui de la mort par de curieuses formes de vie :

« [...] nature nous fait voir que plusieurs choses morts ont encore des relations occultes à la vie. Le vin s'altère aux caves, selon aucunes mutations des saisons de sa vigne. Et la chair de venaison change d'estat aux saloirs et de goust, selon les loix de la chair vive, à ce qu'on dit »<sup>272</sup>.

La balance reste immobile ; et l'esprit de Montaigne aussi, ne pouvant décider si la mort est un cas particulier de la vie ou la vie est un cas particulier de la mort, doit accepter que deux choses contraires vivent ensemble.

Tout comme la sagesse et la folie. Innombrables sont les ballets de fols dont la leçon, toujours à peu près la même, se résume dans de phrases comme celles-ci :

---

<sup>268</sup> *Ibidem.*

<sup>269</sup> *Ibidem.*

<sup>270</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, III, 13, p. 298.

<sup>271</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 102, et J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 357.

<sup>272</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 3, p. 53.

« Je suis fou, et je suis sage »<sup>273</sup>.

\*

« Il faut estre bien fol pour bien faire le sage »<sup>274</sup>.

\*

« Ne vous moquez plus de fous  
Puisque vous l'estes quasi tous »<sup>275</sup>.

« Tout le monde est fou, et le chemin le plus court vers la sagesse passe par la folie »<sup>276</sup>, c'est la conclusion que nous offre J. Rousset.

Dans le « monde à l'envers », l'idée de la « folie universelle » ne pouvait pas manquer. J. A. Maravall analyse l'expérience historique de l'homme baroque qui vit dans une société qui lui semble « folle », puisqu'incompréhensible, pour expliquer de cette façon le fait que « la locura del mundo es tan pegada a las manifestaciones literarias y artísticas del Barroco » et cite à ce propos les témoignages de Mathurin Régnier et de Quevedo<sup>277</sup>.

Nous pouvons donc déduire que, lorsque Montaigne parle si souvent du fou et du sage, pour montrer que les frontières sont bien fragiles et instables il ne fait que s'encadrer dans le mouvement baroque des idées :

« Dequoy se faict la plus subtile folie, que de la plus subtile sagesse [...] il n'y a qu'un demytour de cheville a passer de l'un à l'autre p...]. Qui ne scait

---

<sup>273</sup> J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 26.

<sup>274</sup> *Ibidem.*

<sup>275</sup> *Ibidem.*

<sup>276</sup> *Ibidem.*

<sup>277</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 309.

combien il est imperceptible le voisinage d'entre la folie avecq les gaillardes elevations d'un esprit libre et les effets d'une vertu suprême et extraordinaire ? »<sup>278</sup>.

\*

« Les hommes [...] sont devenus fols, cuidans estre sages »<sup>279</sup>.

\*

« Nostre vie est partie en folie, partie en prudence »<sup>280</sup>.

Il ne faut pas oublier que cette vision de Montaigne se fonde d'ailleurs aussi sur une expérience personnelle : il avait visité, pendant son voyage en Italie, le Tasse, fou, dans son hôpital, et il avait vu, de ses propres yeux, le passage du plus haut sommet de l'esprit à la plus sombre nuit de la folie.

Qu'est-ce que l'homme signifie donc pour Montaigne ? Il se demande lui-même : « [...] un homme : qu'est-il plus caduque, plus misérable et plus de neant ? »<sup>281</sup> et il l'analyse, avant Pascal :

« Quant à la force, il n'est pas animal du monde en bute de tant d'offences que l'homme, il ne nous faut point une balaine, un elephant et un crocodile, ny tels autres animaux, desqueles un seul est capable de deffaire un grand nombre d'homme ; les pous sont suffisans pour faire vacquer la dictature de Sylla ; c'est le desjeuner d'un petit ver que le cœur et la vie d'un grand et triumphant Empereur »<sup>282</sup>.

Quevedo ne pensait pas différemment, car il écrivait en parlant de l'homme et de sa vie :

---

<sup>278</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, II, 12, p. 158.

<sup>279</sup> *Ibidem*, II, 12, p. 195.

<sup>280</sup> *Ibidem*, III, 5, p. 103.

<sup>281</sup> *Ibidem*, II, 2, p. 18.

<sup>282</sup> *Ibidem*, II, 12, pp. 128-129.

« Poco antes, nada, y poco después, humo »<sup>283</sup>.

\*

« [...] la vida humana cuan frágil es, cuan mísera, cuan vana »<sup>284</sup>.

Nous ne sommes pour Montaigne « ingénieux qu'à nous mal mener ; c'est le vray gibbier de la force de nostre esprit, dangereux util en desreglement »<sup>285</sup>, digne conclusion d'un homme qui avait vécu la tragique expérience du passage de la confiance de la Renaissance au doute du Baroque.

Ce monde en mouvement et qui embrasse les contraires dans une inquiétante unité, est-il la cause ou l'effet du doute ? L'homme baroque, est-il arrivé au doute permanent et douloureux à cause d'une réalité où il ne trouvait plus la certitude où, au contraire, il a commencé par douter et ce doute l'a fait tout voir dans une nouvelle perspective ?

Nous avons expliqué (dans le chapitre précédent) pourquoi le doute devient un trait définitoire pour l'homme baroque, en exemplifiant avec le héros de Cervantes. En parlant de cette situation de « réalité contradictoire du monde baroque », J. A. Maravall écrit : « De esa interna condición de "mixto" derivaría la consecuencia de inseguridad, de incertesa, con que el hombre se halla siempre en sus relaciones con el mundo »<sup>286</sup> pour parler ensuite de l'aspect de « vacilante duda que el problema de la incertidumbre sugiera »<sup>287</sup>.

Parmi les écrivains baroques espagnols ce sont peut-être Calderón de la Barca et Tirso de Molina qui ont illustré le mieux le douloureux doute de l'homme baroque : Calderón, dans ses « dramas de amor y celos », où le doute devient si tyrannique qu'il ne trouve autre solution que la plus violente possible : le crime, et *La vida es sueño*, où Segismundo, comble du doute, commence à se

---

<sup>283</sup> QUEVEDO, *Antología ...*, p. 178.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>285</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, III, 5, p. 94.

<sup>286</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 321.

<sup>287</sup> *Ibidem*

demander si sa vie est ou non réelle ; et Tirso qui, dans le drame *Condenado por desconfiado*, nous présente un moine qui, pour avoir douté de la grâce divine, sera puni, bien qu'il avait vécu la plus grande partie de sa vie d'une manière exemplaire.

Or le doute marque en permanence la pensée de Montaigne :

« J'en suis encore en doute »<sup>288</sup>.

\*

« Qu'on luy propose [à l'enfant] cette diversité de jugemens : il choisira s'il peut, sinon il demeurera en doute. Il n'y a que les fols certains et resolut »<sup>289</sup>.

\*

« Si philosopher c'est douter, comme ils disent, à plus forte raison niaiser et fantastiquer, comme je fais, doit estre doubter »<sup>290</sup>.

\*

« Protagoras dict qu'il n'y a rien en nature que le doute [...] Cette fantaisie est plus seurement conceuë par interrogation : « Que sçay-je ? » Comme je le porte à la devise d'une balance »<sup>291</sup>.

D'ailleurs, il juge lui-même cette situation de son esprit assez inconfortable :

« C'est une plaisante imagination de concevoir un esprit balancé justement entre deux pareilles envyes. Car il est indubitable qu'il ne prendra jamais party, d'autant que l'application et le chois porte inégalité de pris ; et qui nous logeroit

---

<sup>288</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 25, p. 181.

<sup>289</sup> *Ibidem*, I, 26, p. 199.

<sup>290</sup> *Ibidem*, II, 3, p. 21.

<sup>291</sup> *Ibidem*, II, 12, pp. 192-193.

entre la bouteille et le jambon, avec egal appetit de boire et de menger, il n'y auroit sans doute remede que de mourir de soif et de faim »<sup>292</sup>.

\*

« Peu de passions m'ont troublé le sommeil ; mais, des deliberations, la moindre me le trouble »<sup>293</sup>.

\*

« Il y a d'incertitude par tout »<sup>294</sup>.

\*

« Pour satisfaire à un doute, ils m'en donnent trois : c'est le teste de Hydra »<sup>295</sup>.

Quant à la diffusion du doute qui finit par ébranler toute la pensée humaine Montaigne arrive à la même conclusion qu'expliquera, tant de siècles plus tard, Al. Ciorănescu : qu'il suffit à la foule de lui donner un motif pour lui éveiller l'incertitude, pour qu'elle ne se pare plus jusqu'à ce qu'elle ne doute de tout :

« Car le vulgaire, n'ayant pas la faculté de juger les choses par elles mesmes, se laissant emporter à la fortune et aux apparences, après qu'on lui a mis en main la hardiesse de mespriser et de contreroller les opinions qu'il avoit euës en extreme reverence comme sont celles où il va de son salut, et qu'on a mis aucuns articles de sa religion en doute et à la balance, il jette tantost après aisément en pareille incertitude toutes les autres pièces de sa creance, qui n'avoient pas chez luy plus d'autorité ny de fondement que celles qu'on luy a esbranlées »<sup>296</sup>.

---

<sup>292</sup> *Ibidem*, II, 14, p. 275.

<sup>293</sup> *Ibidem*, II, 17, p. 307.

<sup>294</sup> *Ibidem*, III, 11, p. 237.

<sup>295</sup> *Ibidem*, III, 13, p. 280.

<sup>296</sup> *Ibidem*, II, 12, p. 106.

Al. Ciorănescu, écrivait que « Oamenii Renașterii, asemenea unor ucenici vrăjitori, nu știau încă ce forțe puternice destructive puneau în libertate ; și nici nu puteau să știe, căci pentru ei îndoiala era ceva nou, necunoscut încă »<sup>297</sup>.

Montaigne connaît trop bien l'incertitude dont il a eu tout le temps de voir les effets ; son appartenance au baroque serait difficile à contredire, à cause de cette permanence d'une vision qui n'est plus Renaissance ; mais elle a, en revanche, beaucoup de points de contact avec le monde baroque.

Le dernier argument que les partisans de la non-inclusion de Montaigne dans le Baroque pourraient encore utiliser serait l'absence et le refus de la forme baroque, de la composition complexe, même surchargée, de l'*éclat* typiquement baroque. Ciorănescu lui-même finit par conclure que Montaigne « nu admite inovațiile stilistice proprii Barocului »<sup>298</sup>.

Nous n'allons pas faire ici une analyse du style de Montaigne, ni répéter la démarche de Hatzfeld dont la conclusion était que le style de Montaigne était maniériste, donc, d'une première phase du baroque ; nous ne voulons que rappeler ici quelques aspects un peu moins « orthodoxes » pour une œuvre non et anti-baroque.

D'abord, cette technique de l'inachevé : les paragraphes des *Essais* que Montaigne allonge à chaque édition, la structure entière, qui ne marque par rien un commencement ou une fin, s'encadre parfaitement dans l'esthétique baroque. Maravall en dégage une théorie où il explique aussi ses résultats : « El receptor de la obra barroca que, sorprendido de encontrarla inacabada o tan irregularmente construida, queda un instante en suspenso, sintiéndose empujado a lanzarse después a participar en ella, acaba encontrándose más fuertemente afectado por la obra [...] La obra barroca parece señalar hacia algo colocado más allá de ella misma, como si ella misma no fuera más que una preparación. De ahí se ofrezca

---

<sup>297</sup> AL. CIORĂNESCU, *op. cit.*, p. 415.

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 438.

ese carácter provisional, como de transitorio, que alguna vez se ha hecho observar (p. ej. J. Rousset, *op. cit.*, p. 232) »<sup>299</sup>.

Un autre trait du style de Montaigne qui nous rappelle la technique baroque est cette utilisation plus qu'abondante des exemples pour soutenir une seule idée, ce qui nous fait penser à une technique de la mosaïque<sup>300</sup> et à la présentation d'une « réalité multiforme »<sup>301</sup>, les deux pouvant être encadrées dans la stylistique du Baroque.

Le troisième livre des *Essais* contient d'ailleurs quelques paragraphes qui pourraient signaler une nouvelle orientation dans l'esthétique théorique de Montaigne.

En parlant des « grands auteurs », il dit que ceux-ci « écrivant des causes, ne se servent pas seulement de celles qu'ils estiment être vraies, mais de celles encore qu'ils ne croient pas pourvu qu'elles aient quelque invention et beauté. Ils disent assez véritablement et utilement, s'ils disent *ingénieusement* »<sup>302</sup>.

Considérer comme plus importante la manière de dire « ingénieusement » que la vérité des faits c'est justifier, d'après notre opinion, même les excès de la littérature baroque.

Quant à l'importance que la *forme* a pour lui, il écrit aussi dans un autre chapitre : « Et tous les jours m'amuse à lire en des auteurs sans soin de leur science, y cherchant leur façon, non leur subject »<sup>303</sup>.

Nous ne sommes pas loin, avec des goûts pareils, de l'art où le décor deviendra dominant, où la forme compte plus que contenu.

Certes, on ne peut pas donner Montaigne comme exemple le plus typique de créateur baroque. D'autres continueront là où il ne fait qu'esquisser. Mais ce qu'il esquisse, c'est déjà du Baroque.

---

<sup>299</sup> J. A. MARAVALL, *op. cit.*, p. 440-441.

<sup>300</sup> E. PAPU, *op. cit.*, p. 218.

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>302</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, III, 6, p. 113.

<sup>303</sup> *Ibidem*, III, 8, p. 143.

## I.7. La modernité de Montaigne

Au début de notre premier chapitre nous avons parlé de la présence dans l'œuvre de Montaigne du mot qui dénommant une figure scolastique qui figure comme une des étymologies possibles du mot « Baroque », tout en mentionnant le fait que nous avons rencontré le mot écrit de différentes manières dans les éditions que nous avons consultées. Nous avons aussi décrit l'autre étymologie, qui met à la base du mot d'adjectif portugais « barroco » et la seule conclusion que nous avons pu tirer a été que les deux mots se sont mêlés en français grâce à leur signifiant si semblable et au fait que leurs signifiés avaient un trait sémantique commun : ils dénommaient pour les deux quelque chose de bizarre, d'irrégulier, de curieux.

Pour établir l'orthographe du mot chez Montaigne nous avons recouru à l'édition que pouvait nous inspirer la plus grande confiance, étant donné le fait que nous n'avons pas eu accès ni au manuscrit montanien, ni à l'Édition Municipale de Bordeaux : c'est l'édition d'Albert Thibaudet, publiée dans la Collection de la Pléiade en 1934 (nous utilisons l'édition de 1961). Et, à la page 195, nous avons trouvé le mot qui nous intéresse. Cette fois il n'y a plus de doute : ce n'est pas *Baroco*, mais *BARROCO*.

Il nous serait très difficile de supposer qu'il s'agit d'une simple faute d'orthographe : Montaigne avait relu trop de fois son texte (il a préparé quatre éditions des *Essais*, dont la dernière a été publiée après sa mort par Mlle de Gournay).

Néanmoins, c'est à la forme du syllogisme médiéval qu'il pense en tout premier lieu, parce qu'il ajoute aussi le mot « Baralipton », qui en est une autre ; mais le sens donné est un peu plus général : il veut dénommer par ces mots une forme de « philosophie » compliquée et inutile, parce qu'elle n'apporte pas la paix dans l'âme :

« La plus expresse marque de la sagesse, c'est une esjouissance constante ; son estat est comme des choses au dessus de la Lune : tousjours serein.

C'est *Barroco* et *Baralipton* qui rendent leurs supposts ainsi crotez et enfumés, ce n'est pas elle : ils ne la connoissent que par ouïr dire »<sup>304</sup>.

Donc la manière de penser « Barroco » et « Baralipton » est opposée à la sagesse qui « seraine les tempestes de l'ame »<sup>305</sup>, elle n'est qu'une « sotte image, triste, querelleuse, despite, menaceuse », placée « sur un rocher à l'escart, emmy des ronces, fantosme à estonner les gens »<sup>306</sup>.

Pourquoi ces deux mots et non pas d'autres ? Il y avait dix-neuf formes du syllogisme dans l'ancienne logique scolastique. Pourquoi, surtout, le terme qui nous intéresse ? L'adjectif « barroco » avec le sens d' « irrégulier », « qui n'est pas conforme à la norme », « curieux » s'appliquait déjà à l'époque de Montaigne aux perles asymétriques. Nous savons que la perle devient un joyau très à la mode au Portugal et en Espagne, mais aussi à la Cour de France, pour laquelle E. Papu nous donne comme époque de commencement de cette mode le règne d'Henri III (1574-1585)<sup>307</sup>.

Curieuse coïncidence ! C'est l'époque de l'élaboration des premiers *Essais* et Montaigne va à Paris 1574-1575 ; il n'est pas un inconnu à la Cour, il a l'esprit vif et curieux ; il est intéressé par la mode, il le sera toute sa vie, car elle est pour lui une forme de s'exprimer de la nature humaine. Il est très probable qu'il a eu l'occasion de voir des perles symétriques et asymétriques et qu'il a entendu à propos des dernières le mot « barroco ». Il sera d'ailleurs toujours en contact avec le monde ibérique. Sa mère, Antoinette de Louppes, n'était-elle de la famille des López de Villanueva, qui vivaient aussi en Espagne et au Portugal ? Montaigne, tout comme son père, connaissait très bien l'espagnol. Il cite l'*Amadis*, les *Cartas doradas* de Guevara et même une phrase en espagnol : « Defienda me Dios de my » ; il traduit Raymond Sebond, dont le latin est mêlé avec des mots espagnols car

---

<sup>304</sup> MONTAIGNE, *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1961, p. 195.

<sup>305</sup> *Ibidem*.

<sup>306</sup> *Ibidem*.

<sup>307</sup> E. PAPU, *op. cit.*, vol. I, p. 76.

Sebond était Catalan, mais cela ne le dérange pas, de toute évidence ; son chapitre sur les « cannibales » a comme point de départ l'expérience qu'il a eu lorsqu'il en a connu trois, en accompagnant la Cour à Rouen (1562) : ils étaient de Brésil et il leur pose des questions, grâce à un interprète qui aurait pu être Portugais ; un de ses domestiques était surnommé le Brésilien, car il avait été au Brésil pendant huit ans ; son maître allait apprendre, grâce à lui, beaucoup de nouvelles sur les coutumes et les mœurs du Nouveau Monde, et même une petite chanson dont il reproduira en traduction française dans ses *Essais* (*Les Cannibales*).

Ce ne sont que des faits qui peuvent ne pas avoir d'importance, pris séparément, mais qui, ensemble, nous permettent de formuler l'hypothèse que Montaigne connaissait le mot portugais « barroco » et les perles baroques. Elles étaient moins chères, donc d'une qualité inférieure ; le terme avait aussi une légère nuance péjorative, à part celle de bizarre et d'irrégulier, ce qui pourrait expliquer une contamination produite entre les deux mots. Nous avons vu qu'elle est mentionnée beaucoup plus tard, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand elle produit l'adjectif à valeur plus abstraite « baroque » : un esprit baroque, une figure baroque. Puisque cette contamination s'est produite réellement (le mot actuel en est la preuve, car il possède des traits sémantiques des deux mots et surtout du mot portugais<sup>308</sup>), elle pourrait expliquer la forme qui apparaît chez Montaigne et qui est, elle aussi, une combinaison. Car chez Montaigne le mot n'est pas utilisé dans son sens propre (nous avons donné la description du syllogisme dans le premier chapitre, et ce n'est pas lui qui le préoccupe), mais dans un sens plus général, de manière de penser grossière et bizarre, sens qui apparaissent aussi dans la sphère sémantique du mot portugais.

Parce que nous ne pouvons pas comprendre, s'il ne connaissait pas la forme ibérique, pourquoi avait-il besoin de l'écrire de cette manière ? Ce n'était pas le

---

<sup>308</sup> Voir E. PAPU, *op. cit.*, vol. I, pp. 66-91.

résultat d'une prononciation erronée, parce que le mot « Baralipton » offre, lui aussi, un « r » dans la même position intervocalique et toujours dans une syllabe non accentuée, mais il est écrit correctement.

Ce n'est qu'une hypothèse dont la vérification nous est, pour le moment, impossible. Et, d'ailleurs, ce n'est pas sur ce mot que se fonde l'inclusion de Montaigne dans le domaine spirituel du Baroque ; ce n'est qu'une curiosité à laquelle nous avons essayé de donner une explication.

Mais c'est un signe de modernité pour Montaigne que d'utiliser un mot qui à l'époque avait encore un sens très précis en lui donnant une interprétation plus abstraite et qui est justement celle que lui donneront les générations à venir.

Il faut aussi souligner que l'analyse des écrits philosophiques de son époque a mis en évidence plusieurs courants – le néoplatonisme, l'averroïsme, le modèle scientifique, celui dont le modèle fut Archimède, « l'homme qui a su le premier unir la mathématique à l'expérience »<sup>309</sup> mais aussi, « non moins original (...), celui des moralistes qui, de même que le savant cherche ce qu'est la nature, indépendamment de son origine et de sa fin, se propose de décrire l'homme de la nature, abstraction faite de sa destinée surnaturelle »<sup>310</sup>.

L'œuvre philosophique de Michel de Montaigne appartient plutôt à ce quatrième courant. Pierre Villey nommait justement « l'orgueil de l'auteur »<sup>311</sup> la découverte qu'en se peignant il représentera l'homme en général.

Le discours philosophique de Montaigne est, comme tout autre discours philosophique, « un message qui se crée lui-même son propre code. Mais il le fait dans une intention de communication totale »<sup>312</sup>. Le problème de la communication

---

<sup>309</sup> EMILE BREHIER, « Histoire de la philosophie », Tome premier. *L'Antiquité et le Moyen Age*, 3. *Moyen Age et Renaissance*, Paris, P.U.F., 1967, p. 662.

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 663.

<sup>311</sup> PIERRE VILLEY, *Montaigne devant la postérité*, Paris, Boivin et Cie, 1935, p. 10.

<sup>312</sup> JEAN GAUVIN, *apud* JOSEPH SUMPHE, *Introduction à la stylistique du français*, Coll. « Sciences humaines et sociales », Paris, Librairie Larousse, 1971, p. 51.

n'est qu'une autre face du rapport *moi/autrui*, car : « La parole n'est pas seulement un système de signes : elle est système et silence »<sup>313</sup>. Mais le silence qui limite le message instaure un rapport poétique entre l'écrivain et le lecteur, car l'espace vide reste ouvert justement à leur coopération. Les *Essais* de Montaigne sont un exemple pour ce type de structure. La négligence avec laquelle il passe d'un aspect à l'autre, la manière abrupte dont il ferme un chapitre ne sont qu'apparemment des accidents. Elles sont les moyens qui visent une meilleure transmission du message, en limitant la surcharge de subjectivité qui pourrait devenir un obstacle pour la réception, tout en laissant le lecteur devant un texte dont l'ouverture soit donnée par l'absence presque systématique du « dernier mot », technique cultivée, d'ailleurs, par l'esthétique baroque<sup>314</sup>.

« L'Intérieur et l'extérieur » est, d'ailleurs, le titre d'un volume d'essais portant sur la littérature baroque écrit par Jean Rousset, concernant justement les deux manières de concevoir ce rapport à l'époque<sup>315</sup> : fondre l'extérieur dans la substance de l'intérieur ou trouver l'intérieur dans les labyrinthes de l'extérieur, au fond, les deux aspects de la rencontre du moi avec soi-même dans et par l'autrui.

En tant que problème de composition, ce rapport se transcrit dans le texte des *Essais* par l'interférence subtile du récit dans le discours. Selon Gérard Genette<sup>316</sup>, nous n'allons jamais les rencontrer à l'état pur dans un texte. Les *Essais* un exemple parfait de discours, à cause du sujet (« pensée philosophique »<sup>317</sup>) mais aussi du point de vue formel (les formes grammaticales que Benveniste<sup>318</sup> interprétait comme spécifiques pour le discours sont employées

---

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>314</sup> Pour la technique du « non-achevé » voir J. A. MARAVALL, *op. cit.*, pp. 440-441.

<sup>315</sup> JEAN ROUSSET, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1968, pp. 7-8.

<sup>316</sup> GERARD GENETTE, *Figuri*, seelecție, traducere și prefață de Angela Ion – Irina Mavrodin, București, 1978, pp. 161-162.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>318</sup> *Apud* G. GENETTE, *Ibidem*, p. 160.

constamment). Mais les passages introspectifs sont interrompus par des chaînes de petites histoires, conformément à la technique de la mosaïque<sup>319</sup>, grâce à laquelle les *Essais* trouvent leur parfum spécifique.

Le mouvement pendulaire discours/récit est l'expression chez Montaigne de l'oscillation entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'analyse minutieuse, scrupuleuse et sans préjugés de son propre *moi* : « je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice »<sup>320</sup> et la narration, telle qu'il la juge nécessaire, des faits appartenant à l'histoire et à la culture. Toutes ces références aux événements extérieurs ne sont que la marque visible de l'action de retrouver son intérieur dans les multiples visages de l'extérieur.

Ce qui nous amène à une autre preuve de la modernité de Montaigne, la manière dont il envisage l'éducation. Si nous le comparons avec ce que proposait Rabelais dans la fameuse lettre de Gargantua nous remarquons une grande différence. Certainement, le programme de Rabelais marquait un progrès remarquable par rapport au Moyen Âge. C'est toute la Renaissance qui s'y trouve, avec son enthousiasme et sa soif de connaissances, il est digne de la génération des Titans. Mais notre époque n'est que l'héritière des bienfaits de la Renaissance et non pas la continuatrice de ses préceptes pédagogiques. La formule de Montaigne qui remplace l'assimilation d'une quantité énorme de données par la qualité de l'interprétation des connaissances nous semble plus moderne. L'homme n'a pas besoin de sa mémoire en tout premier lieu, mais de sa faculté de juger, d'analyser, d'ordonner les faits.

L'enseignant, dans la vision de Montaigne, doit avoir « plutôt la teste bien faite que bien pleine »<sup>321</sup>, premier écart de la doctrine de la Renaissance, dont il critique sévèrement les méthodes dans l'enseignement :

---

<sup>319</sup> Voir EDGAR PAPU, *op. cit.*, p. 218.

<sup>320</sup> MONTAIGNE, *Essais*, I, Paris, Ed. Garnier-Flammarion, 1969, p. 35.

<sup>321</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 26, p. 198.

« on ne cesse de crier à nos oreilles, comme qui verseroit dans un antonnoir, et nostre charge ce n'est que redire ce qu'on nous a dict. Je voudrois qu'il corrigeast cette partie, et que, de belle arrivee, selon la portee de l'âme qu'il a en main, il commençast à le mettre sur la montre, luy faisant gouter les choses, les choisir et discerner d'elles mesmes »<sup>322</sup>.

Il explique pourquoi, dans sa manière habituelle :

« C'est tesmoignage de crudité et d'indigestion que de regorger la viande comme on l'a avallée. L'estomac n'a pas faict son operation, s'il n'a faict changer façon et la forme à ce qu'on lui avoit donné à cuire »<sup>323</sup>.

Ce qu'importe, pour Montaigne, c'est le profit qu'on obtient de ce qu'on apprend. Le profit pas seulement scientifique, mais aussi humain :

« Qu'il ne luy demande pas seulement compte des mots de sa leçon, mais du sens et de la substance, et qu'il juge du profit qu'il aura fait, non par le tesmoignage de sa memoire, mais de sa vie »<sup>324</sup>.

C'est la raison pour laquelle il pense aussi à l'éducation physique qui doit compléter l'éducation intellectuelle de l'enfant : « Ce n'est pas assez de luy roidir l'ame ; il luy faut aussi roidir les muscles »<sup>325</sup>.

Nous pouvons observer facilement combien nous nous éloignons avec Montaigne du modèle Renaissance, de ce que N. N. Condeescu appelait « o astfel de

---

<sup>322</sup> *Ibidem.*

<sup>323</sup> *Ibidem.*

<sup>324</sup> *Ibidem.*

<sup>325</sup> *Ibidem*, I, 26, p. 201.

vrednicie (care) putea, într'adevăr, fabrica serii întregi de enciclopedii cuvântătoare »<sup>326</sup> et il remarquait, quelque pages plus loin, que Montaigne avait été « cel dintâi umanist sătul de erudiție pentru erudiție »<sup>327</sup>.

Car pour Montaigne, le problème essentiel est celui du bonheur de l'être humain : il aime la vie, et pour lui le plaisir est une affaire très sérieuse.

« De vray, on la raison ne mocque, ou elle ne doit viser qu'à nostre contentement, et tout son travail tendre en somme qu'à nous faire bien vivre et à nostre aise (...). Quoy qu'ils dient, en la vertu mesme, de dernier but de nostre visée, c'est la volupté. Il me plaist de battre leurs oreilles de ce mot qui leur est si fort à contrecœur »<sup>328</sup>.

Puisque la vie est telle qu'il l'a décrite, mouvement et incertitude, puisque notre jugement nous aide si peu dans la vie, puisqu'on ne peut pas défaire ce monde pour le refaire mieux, il ne nous reste qu'une seule chose qui soit vraiment merveilleuse. Écoutons ce que Montaigne nous dit à ce sujet dans le dernier paragraphe des *Essais* : « C'est une absolue perfection, et comme divine, de sçavoyr jouyr loiallement de son estre. Nous cherchons d'autres conditions, pour n'entendre l'usage des nostres, et sortons hors de nous, pour ne sçavoir quel il y fait. Si, avons-nous beau monter sur des eschasses, car sur des eschasses encore faut-il marcher de nos jambes. Et au plus eslevé throne du monde, si ne sommes assis que sus nostre cul »<sup>329</sup>.

---

<sup>326</sup> N. N. CONDEESCU, *Concepții apusene despre omul ideal de la sfârșitul veacului al XVIII-lea*, Brașov, 1943, p. 6.

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>328</sup> MONTAIGNE, *op. cit.*, I, 20, p. 127.

<sup>329</sup> *Ibidem.*, III, 13, p. 327.

Car vivre c'est pour Montaigne « non seulement la fondamentale, mais la plus illustre de vos occupations (...). Avez-vous sceu mediter et manier vostre vie ? vous avez faict la plus grande besoigne de toutes »<sup>330</sup>.

Il aime vivre, mais vivre comme un homme, jouir de son corps et de son âme en égale mesure. Il n'est pas un être abstrait : il aime l'amitié, l'amour, les livres, la bonne chair, le bon vin, le voyage, il embrasse tout dans la vie d'une passion d'autant plus grande qu'elle est parfaitement consciente. Il a décidé d'accepter tout ce que la vie lui offre avec intérêt : même sa maladie, qui le fait tant souffrir, c'est en fin de compte un sujet de plus pour ses méditations. Il ne se plaint pas, car il sait que la seule qui nous reste est de « jouyr loiallement de nostre estre ». C'est la suprême sagesse. Et la dernière leçon de Montaigne.

\*\*\*

Quatre siècles se sont écoulés depuis que Montaigne a fait publier ses *Essais*. Et pourtant ses livres ne gardent comme signe de leur âge que les particularités de la langue et de l'orthographe du XVI<sup>e</sup> siècle. La forme est un peu curieuse pour le lecteur moderne, mais d'autant plus charmante. Car elle fait le lecteur qui s'est déjà habitué avec ses particularités se sentir entré dans un espace clos, seul avec Montaigne, causant avec lui dans cette langue qui lui devient de plus en plus familière. C'est comme une sorte d'accord entre deux amis qui utilisent le même code, méconnu par les autres. Et, à la fin du dernier chapitre, Montaigne n'est plus pour lui un auteur du XVI<sup>e</sup> siècle, mais un compagnon avec lequel il est doux de passer le temps. On arrive à le connaître et, en même temps, à se connaître.

La littérature moderne est obsédée par l'importance du lecteur. On veut l'impliquer dans l'acte de l'écriture, le capter, le faire entrer dans le monde créé par l'écrivain. L'acte de la réception du message devient une préoccupation permanente.

---

<sup>330</sup> *Ibidem*, III, 13, p. 320.

Ce que les écrivains modernes essayent, Montaigne le réalise. Du point de vue formel, par sa manière d'écrire qui imite le langage de tous les jours. Mais combien savante est la construction de ses phrases ! Car il n'y rien de si compliqué que d'être simple et naturel. Et Montaigne le réussit.

Mais le vrai motif reste le contenu. Il ne cherche qu'à exprimer sa propre pensée ; mais, par cette démarche, il trouve dans son « moi » profond ce qu'il a d'universel. En faisant son portrait, c'est l'*HOMME* qu'il peint. À quoi pourrait servir toute cette galerie d'exemples historiques qui accompagne chaque idée sinon à la démonstration d'une vérité simple et profonde ; celle de l'existence de l'éternel humain au sein même de l'univers, qu'il essaie de surprendre dans son hypostase historique qui s'appelle Michel de Montaigne. Son livre est un miroir. Mais chaque lecteur, chaque époque peuvent s'y retrouver. Montaigne dépasse son temps, sa pensée est celle de notre époque, en ce qu'elle a de mieux. Montaigne reste pour nous un maître, mais un maître qui nous enseigne à *penser en toute liberté*.

Montaigne lui-même justifiait cette forme d'analyse dans la pensée et dans l'art lorsqu'il écrivait, en équivalant processus de la pensée et la jouissance, à l'instar des philosophes de la Kabbale :

« Qui n'a jouissance qu'en la jouissance, qui ne gagne que du haut point, qui n'aime la chasse qu'en la prise, il ne luy appartient pas de se mesler à notre escole. Plus il y a de marches et degrez, plus il y a de hauteur et d'honneur au dernier siege. Nous nous devrions plaire d'y estre conduicts, comme il se faict aux palais magnifiques, par divers portiques et passages, longues et plaisantes galleries et plusieurs destours »<sup>331</sup>.

La relation entre le problème soulevé par le Baroque du rapport entre l'intérieur et l'extérieur et la forme du discours philosophique chez Montaigne n'est qu'une des approches possibles, une hypothèse parmi beaucoup d'autres,

---

<sup>331</sup> *Ibidem*, III, 5, p. 96.

pour laquelle, au départ, je n'avais pas de preuve, je partais à leur recherche<sup>332</sup>. Mais « on ne partirait jamais si on ne rêvait un peu »<sup>333</sup>.

### **I.8. Projections du mage renaissant**

La nécessité d'une analyse des causes qui ont généré le clivage qui sépare, dans la culture européenne, la Renaissance et le Baroque – moment fondamental dans la définition du concept de modernité<sup>334</sup> –, a déterminé, surtout dans les deux dernières décennies, une réévaluation du rôle de l'ésotérisme et de l'occultisme pendant cette période<sup>335</sup>.

Ainsi, la Renaissance se révèle de plus en plus aux chercheurs comme « une renaissance des *sciences occultes* et non pas, comme il est répété chaque jour dans les écoles, comme la résurrection de la philologie classique<sup>336</sup>, qui, d'ailleurs, n'était nullement absente dans la culture du Moyen Âge. La Renaissance a été marquée par les ouvrages d'une pléiade d'érudits qui se sont illustrés dans ce domaine tellement ignoré par les temps moderne, mais qui gardait, à cette époque, tout son intérêt. Marsile Ficin, Pic de la Mirandole, Reuchlin, Trithème, Agrippa de Nettesheim, Paracelse, Guillaume Postel, Jean-Baptiste Della Porta, John Dee et Giordano Bruno sont récupérés à présent au nom de cet effort de notre époque de refaire une image plus complète de notre histoire culturelle.

---

<sup>332</sup> JEAN ROUSSET, *op.cit.*, p. 240.

<sup>333</sup> *Ibidem*.

<sup>334</sup> Voir, par exemple, l'ouvrage classique d'ALEJANDRO CIORANESCU, *El barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna, 1957, mais aussi JOSE ANTONIO MARAVALL, *La cultura del Barroco – análisis de una estructura histórica*, Barcelona, 1985.

<sup>335</sup> Voir IOAN PETER COULIANO, *Eros et magie à la Renaissance. 1484*, Paris, 1984; PIERRE A. RIFFARD, *L'Ésotérisme*, Paris, 1990, ou JEAN-PAUL CORSETTI, *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Paris, 1992.

<sup>336</sup> W.-E. PEUCKERT, d'après Ioan Peter Couliano, *op.cit.*, p. 235.

De plus en plus, « la chasse aux sorcières », phénomène qui connaît son apogée vers la fin de la Renaissance et qui engloutit d'un coup l'ésotérisme populaire hérité du Moyen Âge et l'ésotérisme savant renaissant est envisagé comme le seuil qui marque, dans un certains sens, le début de l'époque moderne. « En 1600 – écrit Pierre A. Riffard –, l'hermétiste Giordano Bruno est brûlé vif : c'est la fin de la Renaissance (...). Le XVII<sup>e</sup> siècle, et non le XVIII<sup>e</sup>, comme on le dit, est la grande ère des ruptures entre l'ésotérisme et la culture (...). Les historiens retiennent la querelle des Anciens et des Modernes, on peut mentionner également la querelle de l'occulte et du rationnel »<sup>337</sup>. Tel est aussi l'avis de Jean-Paul Corsetti : « La science “moderne” s'ouvre sur des horizons qui excluent d'emblée les *terrae incognitae* de la magie naturelle et de la philosophie occulte »<sup>338</sup>.

Il est légitime, dans ces circonstances, de se demander si la persécution terrible qui mêla dans un conglomerat déclaré *a priori* hérétique et criminel la sorcellerie, la magie noire, la goétie, mais aussi la théurgie, la magie blanche ou naturelle, si chère à Ficin, à Pic de la Mirandole ou au Nolan, l'astrologie et l'alchimie, embrassées pendant la Renaissance par tant de princes ou même de cardinaux, les fit disparaître dans les souterrains de la culture parallèle qui doubla dans toutes les époques la culture officielle – ou si des traces plus ou moins évidentes se perpétuèrent néanmoins dans les formes licites d'expression. Car une disparition brusque et totale de tout un domaine de la pensée européenne – et, en même temps, du type qui l'incarnait, le mage renaissant – n'est pas concevable. L'époque ultérieure – le Baroque, terme qui recouvre une période de l'histoire de l'art et de la littérature ayant des frontières assez mobiles, mais qui a acquis pourtant depuis assez longtemps droit de cité dans l'histoire littéraire – a dû fonctionner en quelques sorte plus comme un filtre sélectif que comme un clivage absolu. C'est dans sa littérature, miroir hautement représentatif de l'imaginaire

---

<sup>337</sup> *Op. cit.*, p. 743-744.

<sup>338</sup> *Op. cit.*, p. 231.

collectif, qu'il nous a paru légitime de chercher la survivance, dans des formes parfois déformées, avec des significations peu conformes à ceux d'origine, de ce véritable continent disparu – l'ésotérisme renaissant.

« Les courants ésotériques de la Renaissance – souligne Jean-Paul Corsetti – se perpétueront pourtant, parfois sous le boisseau, ou se voileront sous la légende »<sup>339</sup>. « Ce n'est donc pas un hasard, si c'est précisément à cette époque que naissent les mythes subversifs de Faust et de Dom Juan »<sup>340</sup>. Notons, par ailleurs, que l'ouvrage de Didier Souiller, *La littérature Baroque en Europe*, rédigé à partir d'une riche information fournie par l'histoire événementielle, l'histoire des mentalités, l'histoire des idées et l'histoire littéraire conjointement, nous propose toujours Faust et Don Juan comme étant deux des trois mythes littéraires qui hantent l'univers imaginaire de l'homme baroque. Ce n'est nullement la démarche que nous venons de proposer ici qui le conduit à ce résultat; il les considère comme matérialisations d'une « antithèse non-résolue entre le fils révolté et le père justicier »<sup>341</sup>. Néanmoins, son interprétation, plus générale et hautement symbolique, ne contredit pas notre point de vue. Didier Souiller lui-même considère qu'« en définitive, les choix opérés par l'imaginaire du temps ne sont pas innocents; ils sont les signes d'un enjeu métaphysique informulé, peut-être informulable: la perte de sens et l'occultation de l'absolu » dont on doit « chercher l'origine dans la crise de la pensée à l'époque baroque, puisque, dans la confusion, l'ancien et le nouveau s'affrontent et les concepts contraires, que la logique exclut, coexistent »<sup>342</sup>. L'exclusion brutale de toute une direction de la pensée européenne (dont les sources antiques, remises au grand jour par l'essor de la philologie classique à partir du XVe siècle, avaient donné un

---

<sup>339</sup> *Op. cit.*, p. 230.

<sup>340</sup> *Op. cit.*, p. 232

<sup>341</sup> Paris, 1988, pp. 75-94.

<sup>342</sup> *Op. cit.*, pp. 63-64.

nouvel éclat aux préoccupations occultistes qui avaient survécu pendant tout le Moyen Âge), leur condamnation sévère par les forces laïques et religieuses (catholiques et protestants ayant eu la même attitude à cet égard<sup>343</sup>) pourrait offrir une explication sinon suffisante, du moins complémentaire aux causes de cette « crise de la conscience européenne » qui est considérée actuellement comme essentielle pour la définition du Baroque en tant que structure historique<sup>344</sup>.

« Durant tout le XVI<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVII<sup>e</sup> – écrit Jean Delumeau –, procès et exécutions de sorciers et sorcières se sont multipliés en différents coins d'Europe occidentale et centrale, la folie persécutrice atteignant son paroxysme entre 1560 et 1630 »<sup>345</sup>. Dans l'espace allemand, par exemple, les *Constitutionae saxonicae* de 1572 précisent le fait que toute sorcière doit être brûlée, pour avoir fait le pacte avec le diable, « même si elle n'a pas fait de mal avec son art »<sup>346</sup> et ce cas n'est nullement singulier: il devient même la norme courante, ce qui représente une nouveauté de l'époque, car, dans les siècles antérieurs, la punition était liée aux actes criminels (empoisonnements, meurtres) dont les sorciers étaient considérés responsables ; or, justement dans les circonstances où apparaît Faust, le recours à la magie, quels que fussent les buts proposés, est condamné d'avance. Toujours selon Jean Delumeau, nous assistons en plus à une « diabolisation de la magie blanche par la culture dirigeante »<sup>347</sup>, ce qui investit ce personnage d'une valeur symbolique : à travers lui, c'est toute la tradition occulte qui est incriminée; mieux encore, plus l'accusation sera sévère, plus se fait l'identification entre cette forme condamnée du savoir et tout savoir,

---

<sup>343</sup> Voir la démonstration de Ioan Peter Couliano, *op. cit.*, pp. 257-267.

<sup>344</sup> Parmi les nombreux auteurs qui utilisent cette formule, voir CLAUDE-GILBERT DUBOIS (*Le baroque – profondeurs de l'apparence*, Paris, 1973), JOSE ANTONIO MARAVALL (*op. cit.*), DIDIER SOUILLER (*op. cit.*), PHILIPPE GOUJARD, « Sensibilité et société: quelques réflexions à propos du baroque », dans *Cahiers d'histoire*, nr. 49, I.R.M., Paris, 1992.

<sup>345</sup> *La Peur en Occident*, Paris, 1978, p. 455.

<sup>346</sup> H.R. TREVOR-ROPER, *De la Réforme aux Lumières*, Paris, 1972, p. 185.

<sup>347</sup> *Op. cit.*, p. 487.

entre les livres de magie et tous les livres. Cette attitude tend à suivre de près la législation contre la sorcellerie: plus évidente dans le Nord de l'Europe, elle tend à s'effacer vers le Sud, comme nous allons le voir dans le cas précis des avatars de Faust dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or.

Il existe actuellement une riche littérature sur la longue série de figures mi-réelles, mi-légendaires qui précèdent la première apparition de Faust dans le *Volksbuch* publié à Francfort en 1587 : aussi n'allons-nous pas refaire tout ce long trajet du mythe. Nous nous bornerons à rappeler quelques éléments qui permettent une justification de notre démarche initiale – retrouver la projection dans la littérature baroque du magicien de la Renaissance – autrement dit, de récupérer, dans une première phase, des éléments appartenant aux biographies réelles ou fictionnelles de quelques érudits dont les préoccupations ont touché de très près les sciences occultes, et que l'imagination collective a réuni dans la figure emblématique de Faust en tant que personnage littéraire.

Il est généralement admis qu'un de ses premiers ancêtres doit être considéré Simon de Samarie, dit le Mage, dont les exploits nous sont parvenus surtout grâce aux *Actes des Apôtres*, VIII, 9, et au cycle de légendes gnostiques *Recognitiones*. La grande audace qui nous intéresse dans sa doctrine, plus que la série de miracle qu'on lui attribue (qui se retrouvent généralement dans toute *vie de mage* digne de ce nom), est l'idée de faire de la Pensée Divine un principe féminin, qu'il prétend retrouver, cachée, dans une prostituée de Tyr – qu'il déclare, en même temps, peut-être bien pour rendre son idée plus métaphoriquement sensible, comme la réincarnation d'Hélène de Troie (d'où une légende qui simplifie à outrance les choses, en lui attribuant tout bonnement une aventure – et un enfant! – avec celle-ci : épisode présent par la suite dans la plupart des variantes de Faust). Or, au XVI<sup>e</sup> siècle, en France, Guillaume Postel, grand érudit et philosophe, déclare, lui aussi, avoir retrouvé la *Mère sacre du monde* dans la personne d'une femme de cuisine

d'un hôpital, la mère Joanna, qu'il prend pour une sorte de Messie-femme – et il écrit plusieurs ouvrages à ce propos, qui attirent évidemment l'intérêt de l'Inquisition. Cette figure singulière remettait, au fond, en discussion, les hérésies gnostiques, simoniennes et valentiniennes, qui gravitaient autour d'un « éternel féminin » rédempteur – que la littérature moderne allait connaître à travers et grâce à l'histoire de Faust, surtout. Hélène de Troie restera un leitmotiv, à partir du premier livre populaire sur Faust, en passant par l'œuvre de Christopher Marlowe, et jusqu'à Goethe; mais la figure féminine dans l'épanouissement de sa beauté triomphante est doublée dans certaines variantes par la vierge immaculée: présente, dans l'espace allemand, dans la version Pfitzer de 1674, lue par Goethe, elle assure la liaison avec une autre figure intéressante – celle de Cyprien le Mage, « confondu » par la tradition chrétienne avec l'évêque de Carthage du même nom, qui fût sanctifié. Or, son histoire mentionne une digne vierge du nom de Justine, qui l'aida, en lui résistant, grâce à sa foi, à sauver son âme! C'est cette légende que retiendra d'ailleurs Caldéron de la Barca pour son *Mage prodigieux*. Pour achever la série des figures féminines groupées autour du mythe de Faust, il faut mentionner la présence de la Vierge Marie elle-même, qui intervient directement pour sauver un moine de la damnation éternelle, dans *Le Miracle de Théophile*, dû au poète médiéval Rutebeuf. L'ouvrage contient le motif du pacte avec le diable. Seulement, cette fois-ci, sa raison n'est plus la quête du savoir, mais le simple désir de vengeance.

L'histoire elle-même du docteur Faust, telle qu'elle fut imprimée à partir de 1587, fut d'abord considérée comme « vraie ». Lorsqu'elle fut traduite, en 1598, par Palma Cayet, historiographe d'Henri IV, les épisodes narrés ont été crus et les pratiques décrites prises au sérieux<sup>348</sup> ! Le personnage lui-même a été « identifié » dans la personne réelle d'un certain Dr. Faust, connu aussi sous un nom latinisé,

---

<sup>348</sup> Voir ALEXANDRIAN, « Histoire de la philosophie occulte », Paris, 1983, chap. *La communication avec l'invisible*.

Georg Sabellicus. Né vers 1480 dans le village Knittlingen, mort probablement avant 1550, son nom apparaît dans la correspondance de plusieurs personnalités bien-connues de son temps, dont le plus célèbre est l'abbé Trithème, l'auteur de la *Stéganographie* et maître d'Agrippa von Nettesheim. Dans une lettre de 1507, il raconte que Faust, qu'il avait rencontré dans un voyage, avait quitté la ville, n'osant pas affronter sur le terrain de la production de miracles Trithème lui-même (dont on racontait qu'il avait fait paraître devant l'empereur Maximilien le spectre de sa femme décédée, Marie de Bourgogne). Dans d'autres lettres de l'époque Faust est surtout apprécié pour sa qualité de devin<sup>349</sup>. Selon Melanchthon, un des grands humanistes de l'époque, Faust était toujours accompagné du diable, sous forme d'un chien aux longs poils et aux yeux rouges<sup>350</sup>. Mais ce détail se retrouve dans les écrits de Paul Jove concernant le séjour d'Agrippa von Nettesheim en France, où il avait acquis la renommée d'un « prince des magiciens », surtout à cause de son traité *De occulta philosophia libri tres*. Alexandrian précise que, si Jove parle du chien rouge du philosophe, « appelé Monsieur et qui était sûrement le diable », il « oublie » très convenablement de mentionner aussi l'existence chez le maître d'une chienne nommée... Mademoiselle, ce qui prouve à quel point les faits réels étaient vus et interprétés selon le modèle mental préexistant.

Pourtant, les quelques ouvrages de magie attribués par la tradition au Docteur Faust, Magus Maximus, ne semblent pas avoir été écrits par lui. *Hollenzwang* [La porte de l'Enfer] est daté à la fin du XV<sup>e</sup> siècle : or Faust semble vraisemblablement avoir commencé son activité bien après 1500 ; un second grimoire, mieux encore, porte la date de 1407, avant l'invention de l'imprimerie, donc c'est un faux<sup>351</sup>.

---

<sup>349</sup> Voir TUDOR VIANU, « Faust », dans *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1963, p. 253, et ALEXANDRIAN, *op. cit.*, chap. « La stéganographie ».

<sup>350</sup> PIERRE A. RIFFARD, *op. cit.*, p. 680.

<sup>351</sup> KURT SELIGMAN, *Magic, Supernaturalism and Religion*, New York, 1973, pp. 201-202.

Revenons au personnage littéraire. « L'image du savant docteur – remarque Didier Souiller –, s'imposa brusquement à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et connut un succès immédiat qui montre bien qu'il éveillât une sympathie ou du moins une fascination générale »<sup>352</sup>. Pour la sympathie, il faut reconnaître qu'elle se laissa tout au plus devinée dans le choix de ce thème ; car les premiers livres populaires insistent bien sur sa fin tragique, ayant par cela même une certaine valeur moralisatrice ; quant aux adaptations à l'étranger, et surtout en Angleterre, la fin du XVI<sup>e</sup> siècle connaît une véritable « guerre des livres »<sup>353</sup>, une vraie condamnation de ce genre de savoir. La *Ballade sur la vie et la mort du docteur Faust, grand sorcier*, de 1588, tout comme *l'Histoire tragique de la vie et de la mort du docteur Faust* de Marlowe soutiennent carrément le point de vue anti-occultiste qui y était devenu dominant, preuve bien d'autres ouvrages dramatiques de la même époque, comme c'est le cas de *Friar Bacon and Friar Bungay* de Robert Greene, où se retrouvent, d'ailleurs, les noms de Faust et de Roger Bacon, associés. D'ailleurs, Marlowe lui-même fait avouer à son Faust son admiration pour Agrippa von Nettesheim, car réalité historique et fiction littéraire se retrouvent dans les plus admirables combinaisons à travers ces ouvrages.

Ce qui caractérise la Faust de Marlowe est son immense désir de tout connaître. Seulement, l'auteur fait condamner son personnage et prône la nécessité de conserver intact le sceau du mystère là où il a été posé par la sagesse divine – sinon, on risque la damnation, la « terrible chute » dans le brasier infernal, comme Faust qui trop tard se déclare « prêt à brûler tous ses livres ». Si la tentation moins noble de la magie érotique n'est pas totalement absente de la tragédie de Marlowe, l'auteur la conserve pour Robin, l'aubergiste, qui ne cherche dans le livre oublié par Faust que « des cercles » qui lui assurent « la conquête de

---

<sup>352</sup> *Op. cit.*, p. 75.

<sup>353</sup> SELON LEON LEVITCHI, préface à la trad. roum. de *Faust*, dans: Christopher Marlowe, *Teatru*, București, 1988.

toutes les filles de notre paroisse ». Cet effort de ne pas avilir le héros en lui prêtant ce genre de préoccupations (son entrevue avec Hélène est mise visiblement sous le signe de l'aspiration vers la perfection), cette disjonction de la haute magie et la sorcellerie assure la transition vers une deuxième version du mage dans le théâtre baroque anglais – qui essaie d'approfondir cette distinction nécessaire afin de plaider l'innocence de certaines parties du savoir occulte.

Par la figure de Prospéro dans *La Tempête*, Shakespeare se range définitivement de l'autre côté dans ce combat. Même si, à la fin, son héros choisit d'enterrer sa baguette magique – et ses livres – et de revenir dans le monde des humains les mains vides, le simple fait que l'auteur offre à son personnage, malgré la longue pratique des sciences interdites, la chance du salut, est une audace. Mieux encore, tout le long de la pièce, Prospéro incarne toutes les vertus : sagesse, charité, patience, amour pour son prochain. Décidément, Shakespeare en fait un modèle de perfection humaine, alors que son recours à la plus haute magie aurait dû le condamner sans droit d'appel. Quant aux livres, ils sont, explicitement dans le texte, la cause même de son propre salut – et de son innocente fille ! Ce sont ces mêmes livres de magie, qu'il apprécie « plus que son duché » comme il l'affirme lui-même dans un monologue fort connu.

Aussi étrange que cela puisse paraître, la condamnation de la magie n'entraîne nullement un jugement négatif sur la pratique de la lecture, ni sur l'intérêt pour l'étude, pour le grand dramaturge espagnol Pedro Calderón de la Barca, l'auteur de plusieurs drames dédiés aux problèmes du recours aux sciences occultes. Il est vrai que le cas de l'Espagne au Siècle d'Or est bien différent du point de vue de l'attitude des officialités ecclésiastiques et civiles envers la sorcellerie. La terrible censure exercée par la toute-puissante Sainte Inquisition à l'époque prévient plus qu'elle ne sévit. Des ouvrages ésotéristes pendant la Renaissance, on n'en publiait pas. Des personnalités de la vie culturelle attirées

par l'occultisme, la Kabbale chrétienne, les études orientales – il n'en était pas question dans ce pays où le simple soupçon que les ancêtres n'ont pas été des « vieux chrétiens » pouvait entraîner des conséquences bien fâcheuses. Voilà pourquoi, lors de la terrible « chasse aux sorcières » qui embrasa une bonne partie de l'Europe, l'Espagne n'avait que les petits problèmes de l'éternelle sorcellerie de village – et les inquisiteurs locaux, aussi incroyable que cela puissent paraître, ne firent pas excès de zèle. « De H. C. Lea à Gustav Henningsen, tous les historiens de bonne foi ont rendu hommage à la sagesse du Saint-Office qui, selon le premier, d'ordinaire peu enclin à l'indulgence, préserve l'Espagne contre le vent de folie meurtrière qui se déchaîne sur tout le reste de l'Europe – catholique ou protestante – la terrible chasse aux sorcières, si déshonorante aux yeux de la postérité », souligne Michèle Escamilla-Colin, dans son ouvrage dédié justement à cette problématique<sup>354</sup>. Nous avons là une bonne preuve que seul l'intérêt manifesté par une bonne partie de l'élite intellectuelle européenne à la Renaissance pour le domaine de l'ésotérisme et des sciences occultes avait effectivement inquiété les couches dirigeantes – ecclésiastiques, mais aussi laïques. En mêlant sorcellerie et philosophie occulte, ce n'était pas la première qui était visée principalement, mais la deuxième<sup>355</sup>. La preuve formelle nous est donc fournie par l'Espagne: pays intolérant s'il en fut jamais, il connut, dans cette période où s'allumèrent de 30000 à 50000 bûchers pour les sorciers en Europe, la peine la plus fréquente pour la même accusation (88% pour les sorciers et 90,5% pour les sorcières) ...le bannissement de la localité respective et un infime pourcentage de peines plus graves, mais qui sont vraiment motivées par des actes criminels accomplis réellement par l'inculpé.

---

<sup>354</sup> *Crimes et châtements dans l'Espagne inquisitoriale*, t. 2, Paris, 1992, p. 63.

<sup>355</sup> Voir IOAN PETER COULIANO, *op. cit.*, chap. VIII et IX, sur les conséquences de la bulle papale « *Summis desiderantes affectibus* », de 1484.

Ce qui attire l'attention est que, tout d'abord, la pièce écrite par Caldéron est l'adaptation dramatisée d'une légende chrétienne. Il n'y a pas de renvoi plus ou moins précis aux philosophes ésotéristes renaissants. Ce courant de la pensée européenne restait dans l'Espagne baroque ce qu'il avait été au Moyen-Âge : un peu d'astrologie, un peu de sorcellerie – et essentiellement destiné aux problèmes de la vie personnelle. Que l'idée d'écrire cette pièce lui fût donné par une représentation dans les Pays-Bas de *Faust*, à laquelle il aurait assisté, sans très bien comprendre le dialogue, comme le croit Ioan Peter Couliano<sup>356</sup>, cela est possible, mais vraiment sans grande importance. Ce qui compte, c'est la perspective que l'auteur espagnol propose sur le magicien – et l'utilité de la magie. D'abord, son Cyprien n'avait nullement besoin du diable pour atteindre les sommets du savoir. Il était satisfait de son travail et ferme dans sa foi. C'est le diable qui en est mécontent – car la passion pour les livres le met à l'abri de toutes les tentations : c'est pourquoi il se propose de lui faire oublier « son étude » (nous voilà bien loin de la dispute dans le théâtre anglais autour des ouvrages qu'il fallait brûler ou, au moins, enterrer). Le moyen pour y parvenir, ce sera pour le démon de faire appel à « une beauté rare » : la pure vierge Justine au nom bien connu par les lecteurs des ouvrages pieux. Pour la conquérir, Cyprien accepte le pacte avec le diable – et le recours à la magie. D'ailleurs, seul le démon accomplit des prodiges visibles. « Il eût été difficile du reste à Caldéron – observe Morel Fatio –, de transporter sur la scène un type de magicien conforme aux données de *Confessio...* ». Pourtant, il tient à ajouter que « les sciences occultes ont joué un rôle peu important dans la civilisation espagnole à l'époque de notre poète et même auparavant »<sup>357</sup>. Mais l'on voit bien que le seul domaine où l'auteur et le public espagnol leur trouvent une certaine valeur est dans la conquête amoureuse.

---

<sup>356</sup> *Op. cit.*, chap. X, 3.

<sup>357</sup> Cité par ANGEL VALBUENA BRIONES, *Estudios introductivos*, dans Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, tome I, Madrid, 1959, p. 810.

Et même dans ce cas, l'écrivain met toujours en garde le lecteur/spectateur sur les dangers d'une telle entreprise. C'est ce qui arrive dans le *Mage prodigieux* : la force de la magie n'est pas vraiment efficace (la vierge ne pouvant être possédée finalement par le recours à de tels procédés, car sa foi la met à l'abri) – pourtant Cyprien *est* sur le point d'être damné. Il n'est sauvé qu'*in extremis* (d'ailleurs, toujours conformément à la légende). Par contre, l'inoubliable Chevalier d'Olmedo de Lope de Vega, si parfait de tout les points de vue, périra misérablement, entre autres raisons pour avoir appelé à une sorcière pour l'aider dans ses entreprises amoureuses.

Mais la séduction diabolique trouvera sa meilleure incarnation dans un autre héros baroque : le Burlador de Seville, autrement dit, Don Juan. Avec lui, l'héritage de la magie renaissante entre dans une nouvelle étape. L'appel aux forces occultes n'est plus évident : pourtant des liens assez incontestables l'attache au groupe des personnages mentionnés auparavant. Il est cependant difficile de le considérer, au même titre que Faust, une projection littéraire du Mage renaissant. Il continue portant son ouvrage, mais dans un autre camp. Par la magie érotique, il s'engage dans le domaine des relations interpersonnelles ; et, par cela même, il est moins visiblement l'héritier du passé. Bien autrement que Faust, Don Juan appartient aux temps modernes : plus que Faust, qui fait partie de notre histoire, Don Juan participe à notre présent.

## **II.**

### **LUMIÈRES ET ROMANTISME**

#### **II.1. Don Juan au XVIII<sup>e</sup> siècle**

Un des mythes littéraires modernes les plus féconds, dont les multiples hypostases ont permis, à travers les âges, les interprétations les plus diverses et parfois les plus choquantes, le Burlador de Séville est devenu l'image la plus commune du Séducteur. À partir de l'époque baroque, qui a marqué sa naissance dans les données originaire de la légende (propagée, par la suite, à partir de l'Espagne, dans les plus divers pays de l'Europe), Don Juan reste pourtant une énigme, comme le prouve l'intérêt toujours vif des chercheurs actuels. Sa capacité de survie s'allie à une force extraordinaire de se métamorphoser, en se conformant souvent au visage secret de chaque époque, à ses désirs les plus obscurs, tout en conservant des invariants qui facilitent son identification derrière les masques littéraires qu'il s'approprie.

Une interprétation de ce type littéraire dans le contexte de l'héritage ésotérique de la Renaissance à l'époque baroque pourrait permettre une nouvelle lecture non seulement des textes marqués explicitement par la présence de Don

Juan au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi dans d'autres œuvres qui se construisent autour du thème de la séduction sacrilège.

« Un destin implacable pèse sur la séduction » – nous assure Jean Baudrillard. « Pour la religion, elle fut la stratégie du diable, qu'elle fut sorcière ou amoureuse »<sup>358</sup>. Mais, à l'époque où ce mythe est en train de se forger, la séduction était souvent considérée amoureuse *et* sorcière. Déjà une longue tradition littéraire classique faisait du Séducteur – notamment du séducteur déguisé – une hypostase du divin Zeus, donc d'autant plus suspecte aux yeux de l'Église, qui le « rejette dans le registre du démoniaque », selon Claude-Gilbert Dubois. « Hors les cas uniques d'intervention divine pour sceller le mystère d'un dieu fait homme, toute séduction d'une mortelle hors des normes ne peut être qu'un effet direct, ou par l'intermédiaire d'un homme, du séducteur suprême qu'est le diable »<sup>359</sup>. Le christianisme, avant mais surtout après le Concile de Trente, opère à une diabolisation de la sexualité, qui va de pair avec une attitude de suspicion envers la trop bonne fortune amoureuse, qui peut apparaître comme résultat d'une action concrète d'appel aux forces maléfiques par le sortilège.

Si dans la tradition classique des cas comme celui cité par Apulée, d'un homme accusé d'avoir obtenu l'amour d'une femme par ses propres et seules connaissances magiques, sont extrêmement rares, le recours aux pratiques magiques afin d'obtenir le succès dans ses entreprises amoureuses, directement, ou par l'intermédiaire d'un sorcier ou d'une sorcière, devient, sinon une pratique courante à l'époque qui nous intéresse – à partir de la Renaissance notamment – du moins supposée comme telle. En tout cas, littérature et dossiers du Saint-Office en fournissent suffisamment de preuves. *Le Chevalier d'Olmède* de Lope de Vega ou *Le Songe d'une nuit d'été* shakespearien, pour ne donner que des exemples très

---

<sup>358</sup> *De la séduction*, Paris, Éd. Galilée, 1979, p. 9.

<sup>359</sup> CLAUDE-GILBERT DUBOIS, *Le baroque en France et en Europe*, Paris, P.U.F., Coll. Écriture, 1995, p. 238.

connus, attirent l'attention sur ces pratiques. Qu'elles soient supposées, comme chez l'auteur espagnol, ou concrètes, par l'intermède des philtres magiques, que la fin soit tragique ou heureuse, le recours à la magie est l'élément qui provoque, pour citer Pierre Brunel, l'irruption du « désordre spirituel [qui] n'a pas disparu dans l'Europe post-tridentine et [à qui] la mentalité populaire accorde encore une grande place »<sup>360</sup>.

Car justement les traités contre les sorciers qui apparaissent sans répit en Europe occidentale, du Moyen Âge, mais à partir surtout du XV<sup>e</sup> et jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, leur reconnaissent comme domaine de prédilection l'influence manifeste dans le domaine des penchants érotiques. Le *Formicarius* (vers 1435), chap. V, cite comme la première des façons par lesquelles les sorciers peuvent faire le mal le fait de « provoquer l'amour et la haine » ; le démon, à la demande des sorciers, « inspire la haine et l'amour », nous assure aussi le *Malleus maleficorum* de 1486. La même idée se retrouve sous la plume de Jacques Ier, roi d'Écosse et ensuite d'Angleterre, dans sa *Démonologie* parue en 1597 (« Sorceresses can make men and women love or hate one another »), ce qui ne fait que confirmer combien la réalité des actes magiques dans la vie amoureuse était bien une constante dans le mental collectif.

Au point de déclencher des enquêtes concernant la « possession » des femmes à travers des pratiques diaboliques, et contre leur gré, comme ce fut le cas d'un Espagnol accusé en 1640 par des témoins « d'avoir essayé d'obtenir les faveurs d'un grand nombre de femmes et, celles-ci n'y consentant pas, de les avoir pincées de telle sorte que, ressentant une grande douleur, au bout de quelque temps elles se retrouvaient possédés, faisant et disant des choses extraordinaires. [...] le mal qu'il fit de cette manière fut si grand qu'en peu de temps se trouvèrent possédées plus de soixante femmes dans un village de cinquante feux, presque

---

<sup>360</sup> PIERRE BRUNEL, *Formes baroques au théâtre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 65.

toutes jolies femmes et jeunes filles de douze à vingt ans »<sup>361</sup>. Quelques soixante-dix ans auparavant, sous Philippe II, un religieux d'Estrémadure, frère Alonso de la Fuente, dénonçait des adversaires comme de « grands magiciens et envoûteurs » qui « se servaient de la magie pour prendre les femmes et jouir de leurs corps, grandement aidés par le démon qui allumait en elles de tels désirs charnels »<sup>362</sup>. Il ne faut pas s'étonner que le roi d'Espagne publia à Bruxelles un « placard » (c'est à dire une ordonnance), le 29 juillet 1592, contre ces gens malfaiteurs qui, entre autres, « [...] s'efforcent de vouloir troubler l'air, ensorceler et charmer les personnes, les occuper de vilaines amours [...] »<sup>363</sup>.

Il faut préciser néanmoins que cette période de dure répression de la magie – fut-elle blanche ou noire, populaire ou savante, de tradition antique ou « moderne », c'est-à-dire renaissance – est justement celle qui crée les deux mythes littéraires modernes les plus féconds : Faust et Don Juan. Ces deux figures n'ont généralement pas été analysées ensemble, quoique des suggestions aux possibles points de contact entre les deux mythes ont été exploités notamment par les créateurs eux-mêmes, l'exemple le plus saisissant étant Ch. Grabbe, dont le *Don Juan und Faust* de 1829 suscite encore des commentaires. Pour Théophile Gautier aussi, Don Juan est « un Faust de l'amour »<sup>364</sup>.

Des recherches plus récentes ne doutent plus de la parallèle possible entre Faust et Don Juan, dans le contexte socio-historique de la chasse aux sorcières : « Les courants ésotériques de la Renaissance – écrit Jean-Paul Corsetti – se perpétueront pourtant, parfois sous le boisseau, ou se voileront sous la légende. [...] Ce n'est pas par hasard si c'est précisément à cette époque que naissent les

---

<sup>361</sup> Apud MICHELE ESCAMILLA-COLLIN, *Crimes et chatiments dans l'Espagne inquisitoriale*, Paris, Berg International, 1992, t. II, p. 69.

<sup>362</sup> Apud JULIO CARO BAROJA, *Les sorcières et leur monde*, Paris, Gallimard, 1985, p. 155.

<sup>363</sup> Apud GUY BECHTEL, *La Sorcière et l'Occident*, Paris, Plon, 1997, p. 259.

<sup>364</sup> *Histoire de l'art dramatique en France*, Paris, 1859, t. V, p. 16.

mythes subversifs de Faust et de Don Juan »<sup>365</sup>. Il ne faut pas oublier non plus que toutes les variantes de la légende de Faust comprennent, à un niveau plus ou moins significatif, des allusions à la possible valeur d'emploi de la magie en amour. L'aubergiste Robin, qui vole dans le *Faust* de Marlowe un livre du docteur, ne songe qu'à « y chercher des cercles qui l'aident [...] à conquérir toutes les filles de la paroisse » ! Pour ne plus parler ni de Marguerites, ni d'Hélènes, ni même de la Justine du *Mage prodigieux* caldéronien.

C'est justement cette pièce qui pourrait – à notre avis<sup>366</sup> – représenter la liaison entre le groupe de textes littéraires concernant le grand Mage renaissant – Faust – et celles qui réduisent le problème des rapports conflictuels avec le Ciel à l'expérience érotique. Car, selon l'avis pertinent de Claude-Gilbert Dubois, « on ne peut parler de Don Juan que s'il y a, sous le problème éthique, un problème de métaphysique, et si la confrontation des acteurs illustre les effets d'une “disproportion” : entre l'ici-bas et l'au-delà, entre l'infini du désir et la finitude de ses satisfactions. Don Juan ne se manifeste que par l'existence d'un vide à combler »<sup>367</sup>.

Or, justement, le « Faust » ibérique est, en quelque sorte, atypique, puisqu'il ne vend pas son âme au diable pour parvenir au Savoir, mais pour une « science » qui lui permette de conquérir « la femme qu'il adore ». Non seulement Calderón de la Barca n'est pas condamnable du point de vue du Saint-Office (bien plus vigilant en Espagne à prévenir toute curiosité pour les sciences occultes qu'à punir les petits méfaits des humbles sorciers villageois, nommés surtout *embustero*, ou *supersticioso*, et presque jamais *hechicero*, et étant le plus souvent punis simplement par l'expulsion du village<sup>368</sup>), car il ne fait que dramatiser une légende

---

<sup>365</sup> *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Paris, Larousse, 1992, p. 230, 232.

<sup>366</sup> Voir aussi mon livre *Statutul artistului în epoca barocă. Strălucirea și suferințele Magicianului*, București, Ed. Roza Vânturilor, 1998, notamment le chap. IV (pp. 166-215).

<sup>367</sup> *Op. cit.*, p. 236.

<sup>368</sup> Voir, à ce sujet, l'excellente démonstration de MICHELE ESCAMILLA-COLLIN, *op. cit.*, t. II, p. 63 et suiv.

hagiographique bien connue, mais il prend également la mesure de précaution supplémentaire de ne pas présenter son héros en train d'effectuer des sortilèges – ceux-ci restent, dans sa pièce, l'apanage exclusif du diable. « Il eut été difficile du reste à Calderón – observe Morel Fatio – de transporter sur la scène un type de magicien conforme aux données de *Confessio Cypriani*... Les sciences occultes ont joué un rôle peu important dans la civilisation espagnole de son temps et même assez auparavant. [...] Les pratiques des magiciens et des sorciers espagnols, rapportées par Pedro Ciruelo dans sa *Reprobación de la superstición y hechicerías* (1540) paraissent bien anodines en comparaison de ce qui se faisait en Allemagne et en France à la même époque »<sup>369</sup>.

Pour des raisons qui tiennent aux conditions spéciales socio-historiques de la culture espagnole aux Siècles d'Or (notamment si l'on songe à l'expulsion des Juifs et des Maures sous le règne des Rois Catholiques et à la très stricte observance de la foi catholique imposée par la Sainte Inquisition), la Renaissance espagnole n'a pas connu ce renouveau d'intérêt pour les sciences occultes qui a été constaté par les études des dernières décennies dans la plupart des pays de l'Europe Occidentale – et qui a eu comme conséquence directe la très dure répression de la sorcellerie dont nous avons parlé auparavant. En même temps, les écrivains espagnols ne pouvaient ignorer ce phénomène qui, comme nous avons pu le constater, n'était point absent de leur vie quotidienne. Seulement, ils ne pouvaient pas en parler ouvertement – tout comme il a été prouvé dans le cas de la variante espagnole de Faust.

C'est ce qui nous a poussé à supposer que la version originaire de Don Juan – *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina (1630) présente, en effet, un cas plutôt spécial de Séducteur – d'ailleurs, il est nommé *Burlador* et non point *Seducator*, ce qui met en évidence la déconsidération que le personnage

---

<sup>369</sup> *Apud* A. VALBUENA BRIONES, dans *Pedro Calderón de la Barca – Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 810.

jette sur les objets de sa conquête. Car il faut souligner que le Don Juan de Tirso n'aime pas les femmes qu'il possède, ni désire d'en être aimé : il lui suffit de les conquérir, d'accumuler les preuves de sa toute-puissance. C'est peut-être ce qui heurte le plus les préjugés : son manque d'implication sentimentale, sa froideur. C'est ce qui définit le mieux le « donjuanisme », plus que l'accumulation de prouesses érotiques. La tradition littéraire espagnole connaissait déjà le cas de l'Archiprêtre de Hita, auteur du *Libro de buen amor*, sans que ses exploits amoureux ne lui eussent jamais fait courir le danger d'être précipité dans l'Enfer.

Il nous faut revenir à la théorie de la Haute Magie pendant la Renaissance, pour rappeler que l'amour n'était pas seulement une voie royale d'accès à la connaissance supérieure, mais aussi le domaine d'action préférée de la magie vue en tant que science des relations et des influences. « On n'a pas toujours assez remarqué ce qu'il y avait de moderne dans cette magie et dans sa forme abâtardie, la sorcellerie – remarque Guy Bechtel. Les pratiques magiques, si naïves qu'elles fussent, étaient tentées d'un admirable volontarisme »<sup>370</sup>. La magie intersubjective, telle qu'elle apparaît chez un Giordano Bruno, dans un ouvrage moins connu, mais extrêmement intéressant, *De vinculis in genere*<sup>371</sup>, ouvre un champ d'interprétation fécond, par l'assimilation dans la magie des actions conscientes qui visent à provoquer chez autrui la réaction souhaitée – le manipuler. Le magicien se définit, dans cette hypostase, comme *Le Grand Manipulateur*. Mais son succès ne saurait être concevable que s'il réussit à ne pas s'impliquer lui-même émotionnellement. Tous les traités de magie insistent sur la nécessité absolue du contrôle sur soi-même du mage impliqué dans une opération.

Appliquée à la magie érotique, cette théorie promet le succès le plus complet – mais seulement en absence de la passion amoureuse, car elle risque de perturber le

---

<sup>370</sup> *Op. cit.*, p. 660.

<sup>371</sup> Voir I. P. COULIANO, *Eros et Magie à la Renaissance. 1484*, Paris, Flammarion, 1984, notamment la II<sup>e</sup> partie : *Le Grand Manipulateur*.

magicien dans son activité. Celui qui doit son succès à des pratiques magiques s'abstient, par son action même, de l'amour vécu dans la réciprocité. Il peut conquérir – il ne peut pas aimer. Dans cette perspective, la conquête des femmes relève plus du désir de puissance que de jouissance. N'est-ce pas là une bonne définition du donjuanisme ?

La seule pluralité des exploits amoureux de Don Juan ne justifiait nullement sa condamnation sévère – et parfaitement identique à celle que connaît Faust : la chute, encore vivant, dans les flammes de l'Enfer. C'est ce qui expliquerait dans l'économie du texte et vue l'absence de cette preuve incriminante que serait l'appel aux forces maléfiques, l'apparition de l'épisode de la statue du Commandeur (qui rappelle suffisamment le domaine interdit – les forces surnaturelles) comme d'émissaire de l'au-delà, de la Mort en l'occurrence, et par sa présence scénique même, en-dehors des lois de ce monde (d'ailleurs, les épisodes des statues animées par la magie faisaient les délices de bien des spectateurs ou des lecteurs des œuvres qui introduisaient les pratiques magiques). La juxtaposition, opérée par Tirso de Molina, à la figure du séducteur de celle du profanateur des morts (qui avait circulé mais sans colorature érotique dans le folklore européen, comme le prouve Jean Rousset<sup>372</sup>) remplace, en quelque sorte, la marque d'impiété qui aurait été la plus conforme au sujet – l'appel aux puissances infernales qui devait prouver le caractère sacrilège de la séduction.

Car, comme le constate aussi Claude-Gilbert Dubois, « dans sa tradition, cette veine fait du séducteur non pas seulement l'homme inconstant, sorte de nomade du désir victime de son tempérament, mais lie cette conduite à un ordre surnaturel, en l'enracinant dans le sacré. Don Juan est l'héritier d'une légende qui sent l'encens et le soufre, en ajoutant à la transgression d'une loi humaine celle de la profanation d'un sacrement, et projette le héros au-delà d'une humanité rien qu'humaine, trop

---

<sup>372</sup> *Le Mythe de Don Juan*, Paris, A. Colin, 1990, chap. « La Genèse ».

humaine, d'une simple agitation des sens, pour marquer qu'il s'agit, non pas seulement d'un délit d'adultère ou de la violation d'une promesse, mais d'un crime de lèse-divinité dirigée contre une règle sacramentelle »<sup>373</sup>. Effectivement, chez Tirso de Molina, Don Pedro affirme que notre héros « ... al cielo se atreve », il porte son défi au Ciel et chez Molière, Don Juan affirme lui-même : « va, va, c'est une affaire entre le Ciel et moi ». C'est ce qui justifie un interprète récent du mythe du Séducteur comme Daniel-Henri Pageux de lui préciser « des contours sataniques » et de le définir comme « ami des ténèbres »<sup>374</sup>, sans toutefois préciser par quels moyens il accomplit un tel exploit. En tout cas, seul le défi lancé au Mort, considéré capital pour la construction du mythe par Jean Rousset, n'avait nullement été ainsi interprété dans la longue tradition populaire de ce motif ; et sa vie dissipée, dont l'histoire fournissait bien des exemples glorieux, ne justifiait non plus qu'il soit l'entraîné vivant aux Enfers.

La dynamique des représentations du mythe donjuanesque jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle se déploie dans trois pays notamment, l'Espagne, la France et l'Italie, l'adaptation italienne attribué à Cicognini, vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle étant, de l'avis de Jean Rousset, celle qui le fit célèbre en Italie et, de là, en Europe. Vers la fin du XVII<sup>e</sup> (en 1676), Don Juan arrive à Londres, dans la version de Th. Shadwell, à Vienne, par l'intermède du ballet de Gluck, à Prague et à Vienne en 1777, par l'opéra de Righini, et sur la scène de Varsovie, en 1784, par une autre opéra, dont l'auteur probable serait Albertini. Enfin, l'alliance de la musique d'opéra et du sujet sera définitivement scellée en 1787 par le chef-d'œuvre de Mozart, dont le libretto de Da Ponte a bénéficié, d'après des recherches récentes, des conseils autrement compétents de Jacques Casanova<sup>375</sup>.

---

<sup>373</sup> *Op. cit.*, p. 238.

<sup>374</sup> « El Burlador de Seville – Anatomie & Mythification d'un séducteur », dans *Don Juan : Tirso, Molière, Lenau*, J. M. Losada-Goya et P. Brunel (coord.), Paris, Klincksieck, 1993, pp. 25, 23.

<sup>375</sup> *Jacques Casanova de Seingalt – Histoire de ma vie*, Paris, R. Laffont, 1993, t. I<sup>er</sup>, p. XLI.

Il y a une longue tradition qui tend à faire de Casanova l'incarnation historique évidente du mythe de Don Juan, et cet épisode de sa biographie récemment dévoilée semblerait la confirmer. Malgré des contributions récentes concernant l'adhésion de Casanova au courant philosophique matérialiste des Lumières<sup>376</sup>, il est difficile d'oublier qu'il fut condamné en 1755 pour athéisme, libertinage et *pratique de la magie*. Il raconte lui-même dans *l'Histoire de ma Vie*<sup>377</sup> comme il fut arrêté par l'ordre du Tribunal, pour avoir été dénoncé qu'il possédait des livres tels « la clavicule du Salomin, le Zecor-ben [le Zohar], un picatrix, une ample instruction sur les heures planétaires aptes à faire les parfums et les conjurations nécessaires pour avoir le colloque avec les démons de toute classe ». Il ajoute même que « ce qui [le] connaissaient [le] croyaient magicien, et [qu'il] n'en étai[t] pas fâché », ce qui confirme en quelque sorte le rapport que la mentalité commune établissait encore entre la pratique de la magie amoureuse et la bonne fortune auprès des femmes. Mais regardons de plus près : était-il un Don Juan ? Francis Lacassin, dans sa préface à la plus récente édition des œuvres de Casanova, le nie formellement : « Casanova ne séduisait pas les femmes par jeu, ou par pari comme le vicomte de Valmont, ni par machisme comme Don Juan. Il les séduit parce que, Italien passionné et toujours prêt à s'enflammer, il tombe amoureux de toutes les femmes qui lui plaisent »<sup>378</sup>. Non seulement il lui arrive des échecs cuisants, comme c'est le cas de la Charpillon, mais encore il nous montre à chaque pas qu'il est assez loin d'être un manipulateur, petit ou grand. Il « aime sincèrement », et même il lui arrive d'être éperdument amoureux (dans le cas de la mystérieuse Henriette). C'est dans la joie qu'il se souvient de toutes ses aventures, même si le spectre de la mort prochaine frappe à sa porte (en effet, il

---

<sup>376</sup> GERARD LAHOUDI, « Casanova : être ou ne pas être matérialiste », dans *Être matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Paris, PUF, Coll. *Écriture*, 1999, pp. 161-174.

<sup>377</sup> *Éd. citée*, p. 859.

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. X.

n'arrivera pas à achever ses mémoires). Nous voilà assez loin du Don Juan dont nous avons esquissé le profile, malgré les rapprochements tentants.

« Lorsqu'une dissociation est introduite dans la conjonction des deux thèmes : le nomadisme sentimental et la rencontre avec la Mort, aucun des traitements séparés ne peut en reconstituer l'identité. Lovelace, Casanova, Almamiva, Valmont : le libertin baroque devient alors un libertin banal, sauf lorsque la statue s'est intériorisée et s'exprime comme voix intérieure », nous assure Claude-Gilbert Dubois. Et il ajoute : « C'est cette conjonction qui définit la nature originelle du mythe. Le donjuanisme, comme illustration de l'instabilité amoureuse, phénomène d'ordre psychologique et comportemental, qui consiste à "aller de fleur en fleur et d'objet en objet", à la manière de Casanova ou d'Almamiva, ne suffit pas pour donner une dimension mythique »<sup>379</sup>. Regardons de plus près : dans cette énumération des supposés émules de Don Juan au XVIII<sup>e</sup> siècle, n'y aurait pas un seul dont le comportement puisse nous rappeler, par quelques traits plus spécifiques, son illustre prédécesseur ? Faut-il nous contenter des héros lyriques des opéras-bouffes ou des reprises, moins brillantes que celles du siècle précédent, dues à A. de Zamora ou Goldoni ?

Si l'on accepte, avec H de Montherlant, et à la suite de toute cette analyse, que « les Don Juan d'autrefois étaient des damnés », et que cette damnation était due à la pratique d'un éros pervers, où le désir d'affirmer sa volonté et sa puissance l'emportait sur le plaisir et la joie, et où, avec ou sans aide de la théorie brunienne de la magie, ce qui emmenait le triomphe était la manière froide et calculée d'imposer sa volonté, « faire aimer ou haïr » selon son bon plaisir, comme les inquisiteurs accusaient généralement les sorciers de le faire, alors peut-être que le XVIII<sup>e</sup> siècle en connaît encore. Et même en double exemplaire, et même en variante féminine.

---

<sup>379</sup> *Op. cit.*, pp. 235, 243.

Je songe évidemment aux *Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos, roman paru en 1782. Le nom du vicomte de Valmont a été déjà évoqué dans le contexte des figures donjuanesques ou supposées comme telles ; et, selon mon interprétation, non sans raison. Car, tout comme chez son modèle original, c'est le défi et le pari qui l'emporte sur la quête du bonheur, qui généralement entraîne les efforts de séduire. Mieux encore : cet apprenti-sorcier est vaincu finalement parce qu'il s'est laissé dominer par ses propres émotions : erreur fatale, sur laquelle la lecture de tout traité de magie l'aurait averti ! Le Manipulateur, afin de pouvoir opérer sur les fantasmes d'autrui, ne doit pas perdre le contrôle sur ses propres pulsions érotiques, sur sa propre imagination. Et Madame de Tourvel nous rappelle suffisamment, par son amour et son sacrifice, la douce Marguerite de Faust ou la toute aussi aimante Donna Anna, pour ne plus parler de la belle vierge Justine qui sauva la vie et l'âme de Saint Cyprien dans la légende qui inspira Caldéron de la Barca.

Mais pourquoi pas la Marquise de Merteuil ? Sa magistrale auto-analyse de la lettre LXXXI nous prouve qu'elle avait tiré bon parti de toutes ses lectures – quelles qu'elles fussent, avouées ou présumées – et qu'elle avait vraiment appris à se forger le masque de la personnalité la plus convenable aux yeux du monde, tout en conservant toujours la plus parfaite domination sur soi-même. Pourtant, sa faillite absolue – qui entraîne sa disparition du monde aussi dramatiquement que dans les flammes de l'enfer (joliment suppléées et suggérées par la fièvre de la petite-vérole qui emportera sa beauté) est due à la même perte – pour provisoire qu'elle fut – du sang-froid. Elle succombe à cause de la plus vulgaire des raisons – la banale jalousie, qui dévoile chez elle les germes d'un sentiment, l'ombre d'un penchant plus doux pour Valmont. Car ce sont les efforts que les deux font pour résister à l'amour qui finissent par les détruire. À force de le nier, de le combattre, de le cacher coûte que coûte, les deux seront emportés dans le tourbillon qu'ils ont

cru pouvoir maîtriser selon leur gré. Leur châtement est si soudain qu'il a tous les éléments d'un jugement divin. Ils sont bel et bien damnés, comme le statut d'« impies punis » le réclamerait.

Car le donjuanisme est dans une impasse au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'impasse d'une attitude envers la passion amoureuse dont la culture de cette fin de l'Ancien Régime ne comprend plus les raisons. Il faudra attendre la refonte du mythe dans le Romantisme et à l'époque moderne, pour que le Séducteur retrouve, pour tortueuses qu'elles soient, les voies de l'amour. Car c'est toujours la déesse Raison d'un Voltaire, d'un Diderot qui domine l'époque des Lumières. Avec, toutefois, des limites.

## II.2. Les combats de Voltaire dans le miroir de la poésie

S'attarder sur les vers de Voltaire à la fin du XX<sup>e</sup> siècle ? Etrange idée ! Car celui qui fut, « au jugement de ses contemporains, le premier poète de son temps »<sup>380</sup> est considéré de nos jours « impuissant à faire entendre les harmonies poétiques », pis encore, auteur de « compositions versifiées [...] navrantes »<sup>381</sup>.

Déjà le XIX<sup>e</sup> siècle s'était lancé dans cette voie, et si une des plumes les plus autorisées, celle de Victor Hugo, le nommait encore « Voltaire, ce flambeau » (dans *La Légende des siècles*), ce n'est sûrement pas au poète que cet hommage était adressé. Hugo allait d'ailleurs s'expliquer sur ce point : « Voltaire, si grand au XVIII<sup>e</sup> siècle, est encore plus grand au XIX<sup>e</sup> [...]. Voltaire a diminué comme poète, a monté comme apôtre »<sup>382</sup>. Pourtant, le XIX<sup>e</sup> siècle, malgré ses multiples révolutions poétiques, ne devint pas du jour au lendemain imperméable

---

<sup>380</sup> Préface aux *Œuvres choisies de Voltaire – Poésies*, Paris, 1895, p. I.

<sup>381</sup> RENE POMEAU, *Voltaire par lui-même*, Paris, 1994, p. 55.

<sup>382</sup> Cité par ANDRE BILLAZ, « Les Ecrivains romantiques et Voltaire. Essai sur Voltaire et le romantisme en France (1795-1830) », *Thèse*, Université de Paris IV, 1974, p. 67.

au charme de ces vers. La preuve est fournie par le nombre encore très grand de rééditions de ses *Poèmes*, ou bien dans des volumes à part des *Œuvres complètes*, ou bien séparément<sup>383</sup>. C'est vrai qu'en 1885 G. Bengesco trouve nécessaire de publier un volume de *Poésies choisies*, qui représente son choix non seulement dans l'œuvre poétique voltairienne, mais encore à l'intérieur même des poèmes plus longs ; souvent des fragments, mais des fragments « qui peuvent être rapprochés, sans désavantage, de tout ce que l'art poétique moderne a produit de parfait dans ces divers genres, – avec une vérité de plus qui semble n'être qu'à Voltaire, avec ce je ne sais quoi d'aimable, de badin, de galant et de spirituel, dont nul avant lui n'avait si bien découvert le secret »<sup>384</sup>.

Pourtant, l'appel de Bengesco à une « relecture de bonne foi sans parti pris du nouveau recueil de ses *Poésies choisies* » resta sans écho. Au XXe siècle, ce sont surtout les contes philosophiques et sa magnifique correspondance qui ont été réimprimés, ce qui correspond d'ailleurs parfaitement au goût contemporain ; ce n'est que dans les anthologies – et encore dans les meilleures<sup>385</sup> – que nous retrouvons avec surprise leur grâce, leur sens de la logique et du pathétique rendus plus éloquents encore par la cadence du rythme.

La vérité est que Voltaire se faisait une toute autre idée de la poésie que nous. Voici, dans l'« Exorde » du *Poème sur la loi naturelle*, le plus grande éloge qu'il trouve pour Pope : « L'art, quelquefois frivole, et quelquefois divin/ L'art des vers est, dans Pope, utile au genre humain ». Car, de l'avis de Voltaire, c'est la justesse des idées qui compte dans la poésie. Voilà « la méthode la plus sûre » pour juger les bons vers qu'il nous donne dans l'article « Vers et poésie » des *Questions sur l'Encyclopédie* avec la meilleure foi possible : « Dépouillez les vers

---

<sup>383</sup> Voir GEORGES BENGESCO, *Voltaire: bibliographie de ses œuvres*, Paris, 1882-1890, et aussi A. BILLAZ, *Les Écrivains romantiques*, pour la période 1789-1830.

<sup>384</sup> Préface aux *Œuvres choisies*, p. IV, V.

<sup>385</sup> Par exemple, le *Trésor des lettres: XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. P. Bennezon, 1966.

de la cadence et de la rime, sans y rien changer d'ailleurs. Alors la faiblesse et la fausseté de la pensée, ou l'impropriété des termes, ou le solécisme, ou le barbarisme, ou l'ampoulé, se manifestent dans toute sa turpitude ». Il admire l'auteur qui « a toujours exprimé heureusement sa pensée », chez qui « la gêne de la rime n'a rien coûté au sens ». Ce qu'il prêche, il l'applique dans sa propre poésie. D'où le jugement sévère de Gustave Lanson : « Il n'a pas l'imagination qui utilise les formes sensibles en vue du plaisir esthétique. Son style n'est nullement artiste. Il voit toutes choses du point de vue de la raison : l'idée du vrai est comme la catégorie de son esprit hors de laquelle il ne peut rien concevoir »<sup>386</sup>.

Et pourtant, le même Voltaire, si logique, si préoccupé par l'utilité de l'éloquence et le bien-fondé de ses raisonnements, nous avoue, dans un texte daté du 25 octobre 1757 reproduit dans l'article « Somnambules et songes » (section IV), qu'il lui arrive de « composer des vers dans [son] songe », de réciter « le premier chant de *la Henriade* tout autrement qu'il n'est » et, enfin, à la veille de la rédaction de ce même article :

« Je rêvai qu'on nous disait des vers à souper. Quelqu'un prétendait qu'il y avait trop d'esprit ; je lui répondais que les vers étaient une fête qu'on donnait à l'âme, et qu'il fallait des ornements dans les fêtes. J'ai donc, en rêvant, dit des choses que j'aurais dites à peine dans la veille ; j'ai donc eu des pensées réfléchies malgré moi, et sans y avoir la moindre part. Je n'avais ni volonté, ni liberté ; et cependant je combinais des idées avec sagacité, et même avec quelque génie ».

Sa conclusion cependant prouve, une fois de plus, le rejet, à l'état de veille, des droits accordés à la fantaisie pendant le sommeil, quand le contrôle de la raison diminuait : « Que suis-je sinon une machine ? » La projection de soi-même comme mécanisme excluait d'emblée l'idée de poésie qu'il avait proclamée en rêvant.

---

<sup>386</sup> *Histoire de la littérature française*, Paris, 1968, p. 769.

René Pomeau avait donc raison : « Peut-être ce poète s'étrangle-t-il lui-même, par une trop sévère surveillance de soi. La poésie, qui est une nature, fait peur à Voltaire »<sup>387</sup>. Cet homme, si sensible par ailleurs aux joies d'autrui comme aux siennes, semble avoir pris à l'avance le parti de tenir autant que possible ses vers à l'écart de cette sensibilité même ; tout ce que les siècles à venir allaient considérer comme l'essence même de la poésie – sentiments, profondeurs insondables du subconscient, métaphores enchaînées qui donnent le vertige à l'imagination – sont, sinon inconnus par Voltaire, du moins repoussés volontairement comme dangereux ou inutiles au but qu'il s'était proposé pour sa création poétique : être une arme de plus, éloquente autant que possible, logique à souhait et munie du charme de la musicalité qui a toujours facilité l'apprentissage par cœur d'un certain message – jugé bénéfique par son auteur pour le progrès de l'humanité dans la voie de la civilisation.

La grande insuffisance de cette poésie, est, à nos yeux, d'être plutôt « un discours poétique [dont] la grande faiblesse est de dire, sans parvenir vraiment à exprimer, ni à suggérer »<sup>388</sup>. Voltaire ne pensait sûrement pas comme Diderot qui, en 1758 écrivait : « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage »<sup>389</sup>. Mais, l'eût-il songé, aurait-il échangé la gloire dans son siècle où les gens d'esprit goûtaient surtout le plaisir intellectuel et l'éloquence classique pour une plus grande faveur de la postérité ?

Peu probable ; et cela en raison de l'utilité de ces mêmes vers dans son activité quotidienne. La poésie ne signifiait pas grand-chose en elle-même pour

---

<sup>387</sup> *Voltaire par lui-même*, p. 55. Pour l'opinion de VOLTAIRE sur la nature, qu'il nous soit permis de citer toujours Pomeau avec cette anecdote bien significative: « A Ferney, un visiteur allègue, pour excuser Shakespeare, que quoique ses caractères fussent pris dans le peuple, ils n'étaient pas moins dans la nature. La Nature! Avec votre permission, monsieur, lui répliqua Voltaire, mon cul est bien dans la nature, et pourtant je porte des culottes » (p. 45).

<sup>388</sup> JEAN EHRAD, *Le XVIII<sup>e</sup> siècle. I: 1720-1750*, Paris, 1974, p. 85.

<sup>389</sup> *Discours sur la poésie dramatique*, dans *Le trésor des lettres: XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. P. Bennezon, p. 243.

Voltaire (les songes mis à part !) ; par contre, ses batailles et ses victoires pouvaient seules justifier la création littéraire, dans une perspective générale, humanitaire, mais qui subordonnait l'esthétique à l'éthique. Car « Voltaire est l'homme d'un combat, d'un combat quotidien pour le bonheur », selon Jean Orioux. « Non pas un bonheur mythique, mais un bonheur terrestre et à la portée de tous »<sup>390</sup>.

Or c'est peut-être là une des causes les plus profondes du divorce entre le lecteur moderne et lui. On s'attend à ce que la poésie soit confession d'une âme ; chez lui, elle est un traité de philosophie, de morale, de logique. Nous n'apprenons ni ce qu'il sent, ni ce qu'il rêve, mais ce qu'il pense. Pourtant, vue dans cette perspective, sa poésie devient un microcosme. D'ailleurs, sa création poétique s'étend depuis son enfance (1707 est la date proposée pour l'*Epître à Monseigneur, fils unique de Louis XIV*) jusqu'à la veille de sa mort. Car c'est à Paris, en 1778, qu'il écrit l'*Epître à M. le marquis de Villette* surnommée *Les Adieux du vieillard*.

Quelle autre forme littéraire a été embrassée par ce fécond écrivain avec plus de fidélité ? Quel autre type de discours lui a servi pour exposer *toutes* les questions qu'il trouva dignes de son intérêt, philosophiques, morales, esthétiques ou simplement humaines ? Voltaire demandait au vers la conclusion et l'éloquence ; il sut les obtenir, mais le poids des idées allait toutefois alourdir singulièrement le mouvement même de son style. Ses poèmes ont été résumés ! mais parfois des vers, des fragments conservent, même après deux siècles, une grâce et une justesse qui les rapprochent des meilleures sentences du grand siècle, et parfois aussi des poèmes philosophiques romantiques d'un Hugo, d'un Vigny.

Les épîtres de Voltaire sont une variante condensée et versifiée de sa magnifique correspondance ; tout s'y retrouve, idées et interlocuteurs. Leur lecture, riche en informations, conserve parfois aussi le fameux sourire qui s'esquissait déjà en 1715, comme le prouvent l'*Epître à M. l'abbé de \*\*\** et

---

<sup>390</sup> *Voltaire ou la royauté de l'esprit*, Paris, 1966, p. 12.

*l'Épître à une dame un peu mondaine*. Notons, par ailleurs, que ces vers renferment plus d'une attitude, plus d'une idée dont les œuvres de la maturité feront la fortune : la dévotion empêche l'homme d'être heureux. Tant pis pour la dévotion, d'autant plus que les gens d'Église savent si bien goûter « De ces plaisirs qui font qu'en cette vie/ On désire assez peu ceux de l'éternité » (*Épître à M. l'abbé de \*\*\**).

Peu après, *l'Épître à Mme de G\*\*\** reprend l'idée, mais dans d'autres termes :

« Quel triomphe accablant, quelle indigne victoire  
Cherchez-vous tristement à remporter sur vous ?  
Votre esprit éclairé pourra-t-il jamais croire  
D'un double Testament la chimérique histoire,  
Et les songes sacrés de ces mystiques fous [...] ? »

Le ton a été trouvé déjà en 1716, et l'auteur ne s'appelle pas encore Voltaire ! Son slogan n'est pas encore *écrasez l'Infâme* ; mais c'est tout comme. « La superstition, fille de la faiblesse » est déjà la cible de ses flèches. Le thème est repris dans *l'Épître à Uranie*, qui fit frémir d'horreur Jean-Baptiste Rousseau<sup>391</sup>.

Pourtant dès 1716 Voltaire parle d'un Dieu muni d'une « tranquille puissance », plein de « clémence », dont « la loi de la nature est sa première loi » et qui « parle plus haut que la voix de vos prêtres/ Pour vous, pour vos plaisirs, pour l'amour et pour moi ». *L'Épître à Uranie* célébrait elle aussi « du Très-Haut la sagesse éternelle ». Ce sont là des idées à développer plus tard.

En 1734, par exemple. À partir de cette date et jusqu'en 1737, Voltaire qui, ne l'oublions pas, écrivait ses tragédies en quelques semaines, publie les vers des sept *Discours en vers sur l'homme*. Intitulés d'abord *Épîtres sur le bonheur*, ils connurent plusieurs variantes jusqu'en 1738, date de la première parution, et seule l'édition de 1757 allait leur fixer une forme définitive.

---

<sup>391</sup> Voir ORIEUX, *ibidem*, pp. 141-142.

Ce poème complexe est une première réponse voltairienne au *tout est bien* de Fontenelle (*Entretiens sur la pluralité des mondes*), au *Tout est le mieux possible* de Leibniz, au *tout ce qui est, est bien* de Pope (*Essai sur l'homme*, traduction française de 1736), par le plus circonspect *tout est ce qu'il doit être*. Cette réponse elle-même n'est que le premier échelon ; la série comprend, dans une progression parfaite, le *Poème sur le désastre de Lisbonne* pour arriver à *Candide*, dont « nous portons tous, au fond de notre esprit, la marque de son passage »<sup>392</sup>.

Le *Poème sur le désastre de Lisbonne* de 1752, marqué, pour René Pomeau, par « une éloquence douloureuse »<sup>393</sup>, est comme le prouve son sous-titre, l'examen de cet axiome : *tout est bien*. Seulement, c'est un examen où la logique, la raison sont meurtries par le spectacle de la douleur humaine ressentie à vif par une sensibilité à laquelle Voltaire laissait rarement prendre la parole :

« Tout est bien, dites-vous, et tout est nécessaire.  
Quoi ! L'univers entier, sans ce gouffre infernal,  
Sans engloutir Lisbonne, eût-il été plus mal ? »

Le poème renferme une précieuse méditation sur la condition humaine, bâtie sur les questions éternelles (« Ou l'homme est né coupable, et Dieu punit sa race, / Ou ce maître absolu de l'être et de l'espace / Sans courroux, sans pitié, tranquille, indifférent / De ses premiers décrets suit l'éternel torrent »). L'homme lui-même, tel que Voltaire le décrit un peu plus loin, n'est que « Ce mélange de sang, de liqueurs et de poudre » qui, « Puisqu'il fut assemblé, fut fait pour se dissoudre ». Cette image de l'être humain en tant que système, soumis à l'accroissement obligatoire du désordre qui conduit nécessairement à sa destruction, est tout-à-fait conforme à la physique actuelle, plus particulièrement au second principe de la

---

<sup>392</sup> Voir ORIEUX, *ibidem*, p. 11.

<sup>393</sup> Voltaire par lui-même, p. 52.

thermodynamique (ou la loi de l'entropie) qui définit la vie comme une annulation temporaire de cette loi à l'intérieur du système (ici, l'organisme), et la mort comme l'effet du retour du système sous l'action de cette loi.

Le poème s'achève sur l'idée de l'espoir, si chère aux hommes, unique consolation du sage :

« Le passé n'est pour nous qu'un triste souvenir ;  
Le présent est affreux, s'il n'est point d'avenir,  
Si la nuit du tombeau détruit l'être qui pense.  
*Un jour tout sera bien*, voilà notre espérance :  
*Tout est bien aujourd'hui*, voilà l'illusion. »

On sait qu'après la lecture de ce poème Jean-Jacques Rousseau publia une lettre adressée à Voltaire ; aux objections qu'elle contenait, celui-ci ne répondit que plus tard, mais sous une forme que Rousseau reconnut immédiatement : « Elle n'est autre », écrit-il dans ses *Confessions*, « que le roman *Candide* ! »

Pour revenir aux *Discours en vers sur l'homme*, il faut ajouter qu'ils sont bâtis sur quelques idées générales – et généreuses – sur lesquelles il convient d'insister. Car le premier démontre l'égalité des conditions (« En vain des vanités l'appareil nous surprend. / Les mortels sont égaux ; leur masque est différent ») ; le second est sous-intitulé *De la liberté* et affirme : « Oui, l'homme sur la terre est libre » (l. 27 ; et le septième parle de la vertu de faire du bien à ses semblables. Voltaire eut du mal à trouver le mot juste pour la nommer – il usa du terme de *bienfaisance* – mais nous l'appelons d'habitude autrement : c'est tout simplement la *fraternité* :

« Les miracles sont bons ; mais soulager son frère,  
Mais tirer son ami du sein de la misère,  
Mais à ses ennemis pardonner leurs vertus,

C'est un plus grand miracle, et qui ne se fait plus. »

Egalité, liberté, fraternité : pourquoi nous étonner, après tout, que ce furent des vers de ces mêmes *Discours* qui accompagnèrent, le 11 juillet 1791, la translation de ses cendres au Panthéon : « Si l'homme est créé libre, il doit se gouverner, / Si l'homme a des tyrans, il doit les détrôner ». Trois autres discours parlent du bonheur : le troisième, de l'*envie* qui lui fait obstacle ; le quatrième, de la *modération* qui le renforce ; enfin, le cinquième, de la nature du *plaisir*, mot si cher autrefois au grand Montaigne :

« La nature attentive à remplir vos désirs,  
Vous appelle à ce Dieu par la voix des plaisirs.  
Nul encore n'a chanté sa bonté toute entière ;  
Par le seul mouvement il conduit la matière ;  
Mais c'est par le plaisir qu'il conduit les humains. »

Or, cette grave question du bonheur qui devient un droit, une obligation presque pour l'homme, est reprise, mais sur un autre ton, dans *Le Mondain*, à la même époque. *Le Mondain* (1736) plaide pour la civilisation sous sa forme la plus sensible, « le superflu, chose très nécessaire », où « tout sert au luxe, aux plaisirs de ce monde ». « O le bon temps que ce siècle le fer », exclame le poète, en détruisant le mythe de l'âge d'or.

Aux attaques prévisibles, Voltaire répondit par *La Défense du Mondain, ou l'apologie du luxe* : « one of the most attractive of Voltaire's poems, in which he answers with matchless wit and elegance a tirade put into the mouth of a Jansenist », de l'avis de Theodore Besterman et, tout comme lui : « I wish it were possible to

quote it in full »<sup>394</sup>. Nous nous bornerons à ne de citer ces deux poèmes que quelques vers desquels allait se souvenir peut-être Baudelaire en écrivant dans son *Invitation au voyage* les vers si connus : « Vois sur ces canaux / Dormir ces vaisseaux / Dont l'humeur et vagabonde. » :

*Le Mondain :*

« Voyez-vous pas ces agiles vaisseaux  
Qui, du Texel, de Londres, de Bordeaux.  
S'en vont chercher, par un heureux échange  
De nouveaux biens, nés aux sources du Gange [...] ? »

*La Défense du Mondain :*

« Ainsi l'on voit, en Angleterre, en France,  
Par cent canaux circuler l'abondance.  
Le goût du luxe entre dans tous les rangs. »

Enfin, *Sur l'usage de la vie* en résume l'essence : « Je ne veux que vous apprendre / L'art peu connu d'être heureux ».

Pour revenir aux *Discours en vers sur l'homme*, le sixième discours, « De la nature de l'homme » se compose de plusieurs récits moralisateurs en vers, dont le sens commun – si sens commun il y a – est que l'homme est un étrange amalgame d'orgueil et d'insatisfaction à la fois. Toute la sagesse à laquelle Voltaire fait appel ne mène finalement qu'au compromis entre désirs et possibilités : « [...] sachant qu'ici-bas la félicité pure / Ne fut jamais permise à l'humaine nature », idée que nous retrouverons d'ailleurs sous la plume de Rousseau. Mais le cycle de poèmes ne s'achève pas là ; comme nous l'avons déjà mentionné, le septième discours (« Sur la vraie vertu ») le complète heureusement par l'idée généreuse de la

---

<sup>394</sup> Voltaire, Oxford, 1976, p. 243.

solidarité humaine et des règles du bien-vivre ensemble : « C'est peu d'être équitable, il faut rendre service ».

C'est dans le *Poème sur la loi naturelle* (1752) que Voltaire développe quelques-unes de ces idées. La « descente dans nous-mêmes » demandée par le poète dans l' « Exorde » – comme il l'avait fait dans le sixième discours – est nécessaire à l'élévation de l'esprit à la recherche des vérités immuables contenues dans l'idée même de justice, loi naturelle sur laquelle doit se fonder la religion, mais aussi la morale universelle, et que les hommes doivent trouver en eux-mêmes.

C'est dans la troisième partie que les vers s'enchaînent avec plus de vigueur : la critique des excès qui défigurent la religion convient mieux à l'esprit de Voltaire :

« Tu vois d'un œil ravi les mortels, tes semblables,  
Pétris des mains de Dieu pour le plaisir des diables.  
N'es-tu pas satisfait de condamner au feu  
Nos meilleurs citoyens, Montaigne et Montesquieu ?  
Penses-tu que Socrate et le juste Aristide,  
Solon, qui fut des Grecs et l'exemple et le guide ;  
Penses-tu que Trajan, Marc-Aurèle, Titus,  
Noms chéris, noms sacrés, que tu n'as jamais lus,  
Aux fureurs des démons sont livrés en partage  
Par le Dieu bienfaisant dont ils étaient l'image ;  
Et que tu seras, toi, de rayons couronné,  
D'un chœur de chérubins au ciel environné,  
Pour avoir quelque temps, chargé d'une besace.  
Dormi dans l'ignorance et croupi dans la crasse ? [...]  
Respecte ces mortels, pardonne à leur vertu :  
Ils ne t'on point damné, pourquoi les damnes-tu ? »

Quant à la quatrième partie, elle nous renvoie directement, dès le premier vers, à l'interlocuteur explicite – Frédéric II de Prusse. Voltaire, qui déplora dans ses *Commentaires sur Corneille* que les dirigeants des destinées humaines, le vrai destinataire de ses belles tirades, ne les connurent point, ne commit point l'erreur de faire résonner sa voix dans le désert. Il leur envoyait directement son message : *C'est au gouvernement à calmer les malheureuses disputes de l'école qui trouble la société !*

La double fin du poème est heureuse : d'une part, la critique de la superstition :

« Que conclure à la fin de tous mes longs propos?  
C'est que les préjugés sont la raison des sots ;  
Il ne faut pas pour eux se déclarer la guerre :  
Le vrai nous vient du ciel, l'erreur vient de la terre. »

Mais c'est la *Prière* qui clôt véritablement le poème :

« O Dieu qu'on méconnaît, ô Dieu que tout annonce,  
Entends les derniers mots que ma bouche prononce :  
Si je me suis trompé, c'est en cherchant ta loi.  
Mon cœur peut s'égarer, mais il est plein de toi. »

Car, de l'avis de René Pomeau, « il n'est pas possible de mettre au nombre de ses supercheries ses professions de foi théiste. Les textes de Voltaire où s'expriment l'exaltation qu'il ressent à la pensée du *Dieu de tous les mondes* sont certainement sincères »<sup>395</sup>.

Ces grandes idées sont des causes pour lesquelles Voltaire allait lutter toute sa vie. Elles se retrouvent au cœur même de nombreux combats qu'il livra non plus pour la tolérance, le droit à la justice et au bonheur en général – mais dans des cas concrets. Plus d'une fois la poésie lui sert pour mieux transmettre son

---

<sup>395</sup> *Voltaire par lui-même*, p. 51.

message, ses sentiments même, dans le goût du temps. Car l'opinion publique, pour la gagner, il fallait non seulement l'attaquer sans cesse par ses écrits, mais encore l'attaquer par des moyens divers.

Prenons, par exemple, le fameux problème à l'époque des droits civils et religieux des acteurs<sup>396</sup>. Voltaire prit position, dès 1730, par le poème *La Mort de Mlle Lecouvreur*, puisque ses contemporains « [...] privent de la sépulture/ Celle qui dans la Grèce aurait eu des autels ». L'*Épître à Mlle Clairon*, écrite en 1765, est une preuve de plus, à part sa correspondance, que le poète-philosophe avait conservé la même attitude.

Mais la meilleure cause pour laquelle Voltaire allait combattre a été le bien, non pas celui qu'on éprouve soi-même, mais le bien fait aux autres. « Théiste de nom, humaniste de fait, voilà Voltaire », écrivait André Maurois. « Dès qu'il veut justifier sérieusement un précepte de morale, il fait par l'idée de la société »<sup>397</sup>. Le bien public, tout d'abord. Bornons-nous à citer à ce propos l'*Épître à Mme Denis, sur l'agriculture* (1761) car, d'après ses propres aveux, c'est celle qu'il mit en pratique à Ferney : « Je joins à l'agrément d'avoir un château [...] le plaisir solide d'être utile au pays que j'ai choisi pour ma retraite [...]. J'ai fait défricher des bruyères immenses ; en un mot j'ai mis en pratique toute la théorie de mon épître ».

Mais le malheur peut frapper – comme la foudre. Ce sont ces célèbres « affaires » : Calas, Sirven, La Barre... pour arriver à la dernière, à celle de M. de Lally, pour lequel il dicta son dernier billet, content de voir la justice, une fois de plus, triompher. Mais dans ses vers il ne les nomme pas beaucoup, car ce bien, il ne le faisait pas pour s'en vanter, et pour gagner ces procès, il lui fallut d'autres armes que celles des vers ! Seul Sirven apparaît nommé, dans l'*Épître à Boileau* (1769) :

---

<sup>396</sup> Une présentation complète de ce problème a été faite par JEFFROY S. RAVEL, « Tolerating Players: Mlle Clairon and the Struggle to Lift Church and State Sanctions Against French Actors in the 1760s », présentée à l'occasion du Séminaire Est-Ouest, *Tolérance et persécution au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Wassenaar, Hollande, 2-6 août 1993.

<sup>397</sup> *Voltaire*, Paris, 1935, p. 98.

« J'ose aux persécuteurs prêcher la tolérance ;  
Je dis au riche avare : "Assiste l'indigent" ;  
Au ministre des lois : "Protège l'innocent" ;  
Au docteur tonsuré : "Sois humble et charitable,  
Et garde toi surtout de damner ton semblable".  
Malgré soixante hivers, escortés de seize ans,  
Je fais au monde encore entendre mes accents.  
Du fond de mes déserts, aux malheureux propice,  
Pour Sirven opprimé je demande justice :  
Je l'obtiendrais sans doute [...]. »

Pour conclure un peu plus loin : « J'ose agir sans rien craindre, ainsi que j'ose écrire / Je fais le bien que j'aime ». L'idée est reprise trois années plus tard, en 1772, dans l'*Epître à Horace* : « J'ai fait un peu de bien : c'est mon meilleur ouvrage », mots admirables qui résument parfaitement la raison profonde de tous ses combats.

L'art poétique modifia plus d'une fois ses exigences de Voltaire à nos jours ; qui sait si la faveur niée aujourd'hui à ses poèmes ne lui sera rendue un jour par un avenir encore caché à nos yeux ? Les changements dans *Le Temple du Goût* ne sont après tout, que des reprises partielles. Qu'importe ? Voltaire n'est pas seulement un écrivain : il fut, peut-être bien avant et bien plus que tant d'autres, « un moment de la conscience humaine ».

### **II.3. L'hylozoïsme de Diderot**

« ... Il est intitulé *Le Rêve de d'Alembert*. Il n'est pas possible d'être plus profond et plus fou. »

(*Lettre à Sophie Volland*, le 11 septembre 1769)

Reçu avec étonnement scandalisé lors de sa première lecture publique, longtemps peu connu, considéré enfin par la critique actuelle le sommet de l'œuvre philosophique de Diderot, et peut-être même la plus importante de toutes ses créations<sup>398</sup>, *Le Rêve de d'Alembert* possède cette rare qualité de certains chefs-d'œuvre de l'histoire littéraire, l'ouverture<sup>399</sup> qui incite la recherche à s'y attarder avec toujours plus d'intérêt, comme si le temps qui passe ne faisait qu'ajouter à son inouïe jeunesse. À la recherche d'un système philosophique qui réponde à la fois à sa vision matérialiste – qui ne fait que se consolider à mesure que le Philosophe y songe<sup>400</sup> ; préoccupé en même temps par un désir profond de refaire l'unité du monde, présumée perdue dans la formule *des deux substances*, qui ne le satisfait nullement<sup>401</sup>, en vertu justement de cette exigence du principe antique *Uno omnia*, énoncé par Anaxagoras et qui se laisse lire en palimpseste dans sa propre pensée, Diderot trouva sa propre solution: une matière *vivante* dans son intégralité<sup>402</sup>, formule qui se précise au fil des années, mais qui trouve sa plus brillante exposition justement dans *Le Rêve de d'Alembert*.

---

<sup>398</sup> Selon l'avis de LAURENT VERSINI, *Introduction au « Rêve de d'Alembert »*, dans Denis Diderot, *Œuvres, Tome I – Philosophie*, édition établie par Laurent Versini, Paris, R. Laffont, 1994, p. 603. Toutes les citations des œuvres philosophiques de Diderot renvoient à cette édition.

<sup>399</sup> Pour reprendre le célèbre terme introduit par UMBERTO ECO (*L'Œuvre ouverte*, trad. fr. Paris, Seuil, 1965).

<sup>400</sup> Voir JEAN-CLAUDE BONNET, *Diderot*, Paris, Librairie Générale Française, 1984, p. 78 : « l'interrogation matérialiste est non seulement continue, mais va s'approfondissant et devient moins abstraite, à mesure que Diderot fait l'expérience du savoir de son temps dans ses aspects théoriques et pratiques ».

<sup>401</sup> Il est à remarquer, selon PAUL VERNIERE, dans Denis Diderot – *Œuvres philosophiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1964, p. 312, note 1, « que Diderot-Bordeu revendique toujours "l'unité de substance", autre notion d'origine spinoziste ».

<sup>402</sup> Comme le précise d'ailleurs ELISABETH B. POTULICKI, « l'idée de la matière qui serait vivante appartenait également à la cosmologie de Pythagore aussi bien qu'à celle de Paracelse, de Bruno, de Campanelle ». (*La modernité de la pensée de Diderot dans les œuvres philosophiques*, Paris, Nizet, 1980, p. 154). Mais « l'originalité de Diderot était de supposer une sensibilité parfois active, parfois potentielle ». (JEAN VARLOOT, dans Denis Diderot, *Œuvres choisies*, t. III, *le Rêve de d'Alembert, texte intégral* (d'après la copie inédite de Leningrad) présenté et annoté par Jean Varloot, Paris, Éditions Sociales Coll. Les classiques du peuple, 1962, p. CI, note 3).

Son matérialisme biologique<sup>403</sup> fut, normalement, rapproché par maints chercheurs de l'*hylozoïsme*, système philosophique paru en Antiquité, qui confère, comme son nom le prouve, la vie à la matière. Tel est aussi l'avis du professeur Roland Desné, qui le précise dans sa *Préface aux Matérialistes français de 1750 à 1800*<sup>404</sup> : « Diderot n'échappe sans doute pas à toute tentation hylozoïste. Il se plait, dès 1759, dans une conversation avec d'Holbach, à imaginer l'existence d'une sensibilité universelle. Cependant la distinction capitale qu'il établit entre la sensibilité inerte et la sensibilité active suggère assez que la matière est, par elle-même, assez riche pour pouvoir donner naissance à toutes les formes vivantes. C'est donc pour en finir avec la matière avilie des théologiens et pour préserver le philosophe et le savant du recours à "la chimère" spiritualiste que Diderot suppose cette sensibilité sourde consubstantielle à toute molécule ». Roland Desné y analyse d'ailleurs également la place que la solution hylozoïste occupait dans l'ensemble de la pensée matérialiste de l'époque de Lumières : « Les discussions sur l'âme au XVIII<sup>e</sup> siècle ont joué un rôle essentiel dans l'affirmation du matérialisme. Être "matérialiste" c'était d'abord être partisan de la matérialité de l'âme. [...] On pouvait, d'après Lucrèce et les anciens, tenir l'âme pour effectivement matérielle, composée d'atomes ténus, d'une matière subtile. On pouvait aussi, à la suite de Hobbes, la concevoir comme un "accident" du corps, une manière de concevoir le corps. C'est cette conception moderne qui triomphe avec d'Holbach et Diderot. » (p. 17). « La solution extrême est celle de Robinet qu'il faut bien situer dans la tradition de l'hylozoïsme : toute la matière est animale. Tous les êtres de la nature, de la pierre à l'homme, résultent des germes vivants. Robinet pouvait bien tenter de concilier cette vision du monde avec une croyance en Dieu, sans doute sincère. Les matérialistes athées, comme Diderot, n'en estimaient pas moins que d'après

---

<sup>403</sup> L. VERSINI, *op. cit.*, p. 7.

<sup>404</sup> Paris, BUCHET-CASTEL, Coll. « Le vrai savoir », 1965, p. 25.

une telle conception, Dieu n'avait plus sa place dans un univers où les germes matériels suffisaient à tous » (p.25).

La distinction d'une école matérialiste « d'inspiration énergétique, ou biologique, ou hylozoïste, dont Diderot est reconnu comme chef de fil » est présente aussi chez Jacques Chouillet<sup>405</sup>. Il met d'ailleurs en évidence ses multiples points de contact avec l'autre école matérialiste, « d'inspiration mécaniciste, plus ou moins héritière du mécanisme du *Traité des passions* de Descartes », qui lui est traditionnellement opposée par la critique, pour arriver à la conclusion que « de proche en proche, on arrive à cette conclusion que rien d'essentiel ne sépare le matérialisme de Diderot du matérialisme de Meslier, de La Mettrie, de d'Holbach » (p. 60). D'ailleurs, l'auteur du *Rêve de d'Alembert* fait beaucoup mieux que cela, il assimile dans sa vision tous les éléments qui s'y encadrent, sans se soucier si leur source première est matérialiste ou non<sup>406</sup>. Son inspiration se nourrit des données les plus diverses, puisées dans les sciences du temps aussi bien que dans les ouvrages de référence antiques, dans ses émotions les plus personnelles, comme l'aurait fait le meilleur des romantiques, comme dans les recherches les plus scientifiquement neutres, et l'on a parfois l'impression que sa méthode de tout fondre dans un texte est sa manière privilégiée d'y refaire l'unité et la variété universelle.

Selon Laurent Versini, il convient aussi de distinguer entre les « deux traditions de l'hylozoïsme, celle qui accorde à chaque atome une vie indépendante – Démocrite, Épicure – et celle qui fait de l'univers un seul être vivant ». Il considère aussi que « Diderot est évidemment plus proche de la seconde, celle des stoïciens, par souci

---

<sup>405</sup> *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, P.U.F., 1984, p. 58.

<sup>406</sup> Voir JEAN EHRARD, « Matérialisme et naturalisme : les sources occultistes de la pensée de Diderot », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, p. 189-201, mais aussi l'opinion tranchante de JEAN VARLOOT : « Diderot rejette [dans l'*Introduction aux grands principes*] la conception d'une *Nature*, esprit universel, auquel croyaient les alchimistes... Malgré les rapprochements intéressants qu'on a pu découvrir, Diderot n'a rien à voir avec les occultistes », *op. cit.*, p. CIV.

de l'unité de l'être qui répond à celle de l'univers »<sup>407</sup>. Il serait peut-être plus prudent de considérer que Diderot tâche de trouver une manière personnelle d'harmoniser ces deux positions, sans toutefois les confondre, en substituant au terme quelque peu vague de *vie* celui de *sensibilité*, dont il fait effectivement la qualité essentielle de chaque partie de la matière, celle qui assure effectivement, par le passage de son état passif à l'état actif, l'existence des deux variantes apparemment disjointe d'existence, le vivant et le non-vivant. Non seulement tout le fameux passage « du marbre à l'humus, de l'humus au règne végétal, et du règne végétal au règne animal, à la chair » de *l'Entretien* en repose, mais il se retrouve aussi lorsque le chemin est parcouru à l'envers :

« Vivant, j'agis et je réagis en masse... mort, j'agis et je réagis en molécules... Je ne meurs donc point?... Non, sans doute, je ne meurs point en ce sens, ni moi, ni quoi que ce soit... Naître, vivre et passer, c'est changer de formes... Et qu'importe une forme ou une autre ? Chaque forme a le bonheur et le malheur qui lui est propre. Depuis l'éléphant jusqu'au puceron... depuis le puceron jusqu'à la molécule sensible et vivante, l'origine de tout, pas un point dans la nature entière qui ne souffre ou qui ne jouisse ».

Cette sensibilité universelle, clef de voûte dans l'explication de l'unité de la matière chez Diderot, est ensuite appliquée au niveau du système tout entier, à travers l'image de l'araignée cosmique, qui, à son tour, répond à une double fonctionnalité : envisager le monde comme un seul être (« cette espèce de Dieu-là... La seule qui se conçoit »), mais aussi répondre aux besoins d'un modèle qui puisse expliquer, pour l'individu, cette fois-ci, la naissance du jugement, à partir de la sensibilité.

S'il fallait déceler un fil de l'Ariadne dans le labyrinthe des idées qui composent le triptyque du *Rêve de d'Alembert* (opération que l'auteur se plaît à rendre encore

---

<sup>407</sup> *Op. cit.*, p. 606.

plus ardue par l'orchestration polyphonique de ses thèmes), ce serait peut-être justement l'application de cette hypothèse de « la sensibilité, propriété générale de la matière » à l'organisation de l'être vivant, du simple au complexe, de l'individuel au collectif, de l'un au multiple, pour arriver à l'Un, le grand Tout – autrement dit, de l'*existant* à l'*Existence*, mais avec les moyens du poète plus qu'avec les armes du philosophe – à travers les grandes images métaphoriques de *l'essaim d'abeilles*, du *polype*, de *l'araignée*, ou, plutôt, de ses « grands mythes, dont la fonction est d'unifier la pensée et d'illuminer l'esprit »<sup>408</sup>.

Diderot, dans la lettre de 10 octobre 1765 à Duclos, affirmait déjà : « Selon moi, la sensibilité, c'est une propriété universelle de la matière ». Une telle tendance ne se retrouve que chez La Mettrie qui, dans son *Traité de L'âme* (1745), admet que la matière est « douée de sentiment ». Maupertuis refuse la sensibilité au règne minéral (*La Vénus physique*, 1747). Tous les rapprochements avec les autres penseurs de l'époque « font valoir l'audace et l'originalité des vues de Diderot », selon Paul Vernière<sup>409</sup>. Plus tard, en 1773, dans la *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme*, Diderot prendra le soin de mettre en évidence le caractère hautement hypothétique de sa formule : « La sensibilité générale des molécules de la matière n'est qu'une supposition, qui tire sa force des difficultés dont elle nous débarrasse, ce qui ne suffit pas en bonne philosophie ». Comme l'a d'ailleurs très bien expliqué Jean-Claude Bonnet, Diderot, « avec sa thèse de la sensibilité de la matière, il a voulu échapper au dualisme et émanciper la pensée de la théologie »<sup>410</sup>, sans oublier pour autant son caractère d'hypothèse de travail.

Néanmoins, cette formule lui permet d'envisager, d'une manière assez exacte, la cellule, dont l'existence ne sera prouvée par la science qu'au début du

---

<sup>408</sup> JACQUES CHOUILLET, *Diderot*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977, p. 229.

<sup>409</sup> *Op.cit.*, p. 258, note 2.

<sup>410</sup> *Op.cit.*, p. 79.

XIX<sup>e</sup> siècle<sup>411</sup>, et même, selon Arthur Wilson, de supposer la présence des gènes et des chromosomes<sup>412</sup>. Là où son intuition visionnaire ne lui permet pas de franchir les limites de la science de son époque c'est dans l'embryogenèse, conçue comme accumulation successive de « points vivants ». Or, si le début du processus est effectivement dû à la combinaison des deux cellules – l'ovule et le spermatozoïde – ensuite, c'est la division cellulaire qui assure la formation d'un organisme complexe. Par contre, ses prises de position dans la plupart des débats de la science ont été prouvées correctes, comme il le fait dans le cas de l'épigenèse par rapport à la théorie des germes préexistants, ou lorsqu'il embrasse l'hypothèse transformiste qui se fraie chemin déjà chez Buffon<sup>413</sup>.

Diderot soutient l'hérédité biparentale, comme Maupertuis<sup>414</sup>, et s'intéresse à l'évolutionnisme<sup>415</sup> et à l'idée de « la chaîne des êtres ». Il est surtout passionné par les être intermédiaires, qui en assurent les maillons, ou encore par les monstres, qui sont aussi, en quelque sorte, des aberrations hautement significatives. S'il utilise, dans une vision hallucinante, qu'il prête non sans raison à d'Alembert délirant, les expériences de John Tuberville Needham sur les générations spontanées, c'est, comme il prend soin de le préciser lui-même, par

---

<sup>411</sup> Voir ARTHUR M. WILSON, *Diderot. Sa vie et son œuvre*, Paris, Bouquins-Laffont, 1985, p. 467, où il met en évidence la différence entre Lucrèce et Diderot, à savoir le fait que Diderot met à la base de l'univers « une sorte particulière d'atome capable de devenir quelque chose d'apparenté à ce qu'on appellerait aujourd'hui une cellule. [...] Buffon avait parlé aussi de “molécule organique” ». Diderot « avait besoin d'un élément qui fût compatible avec les propriétés de la vie. Mais l'existence de la cellule ne fut vérifiée qu'au début du XIX<sup>e</sup> ».

<sup>412</sup> *Op. cit.*, p. 471, « En embryologie, qu'il décrive le développement du poulet dans l'œuf ou le développement du fœtus humain, il parle de “points” qui deviennent des “fils”, puis des “faisceaux”, terminologie gauche par quoi s'expriment les intuitions de Diderot sur les gènes et les chromosomes, mais aussi suggestive et exacte que le permettaient les connaissances de son époque ». Voir aussi ELISABETH POTULICKI, *op. cit.*, p. 160.

<sup>413</sup> Voir P. VERNIERE, *op. cit.*, p. 267, note 1.

<sup>414</sup> JEAN VARLOOT, dans Denis Diderot, t. III, *le Rêve de d'Alembert, texte intégral* (éd. citée), p. LXXX.

<sup>415</sup> ELISABETH POTULICKI considère « géniale » l'intuition de Diderot « d'avoir insisté sur le facteur évolution [...] comme le postulat de toute étude qui se veut vraiment scientifique », en devant non seulement Lamarck, mais aussi Darwin (*op. cit.*, p. 156).

raisons métaphoriques : « le vase où il apercevait tant de générations momentanées, il le comparait à l'univers ; il voyait dans une goutte d'eau l'histoire du monde. Cette idée lui paraissait grande ». À Diderot aussi, l'idée semble grande, et surtout féconde en suggestions concernant le passage du non-vivant au vivant. Même une erreur peut être porteuse d'une vérité dans un autre plan. De même pour son idée des « hommes-atomiques », qui sembla bien folle, avant que la science actuelle n'avançât les expériences qui concernent le clonage ou la création d'individus spécialisés – l'eugénisme<sup>416</sup>.

Il est intéressant de souligner que le très enrichissant contact avec les idées philosophiques de l'Antiquité gréco-latine mis à part<sup>417</sup>, Diderot ne recule pas devant des idées généreuses que lui offrent d'autres espaces culturels. Déjà Paul Vernière soulignait la filiation entre l'image de l'araignée et le mythe des Pandits des Indes, concernant leur Être souverain, qui « a produit ou tiré les âmes de sa propre substance, [et] généralement tout ce qu'il y a de matériel et de corporel dans l'Univers »<sup>418</sup>. Il a été moins remarqué l'article *Bramines* que Diderot rédigea pour l'*Encyclopédie*<sup>419</sup>, et qui offre, à la lecture, plusieurs points de contact avec *Le rêve de d'Alembert*, d'autant plus inattendus que, dans le commentaire du professeur

---

<sup>416</sup> MAY SPANGLER, « Science, philosophie et littérature : le polype de Diderot », dans *Recherches sur Diderot et sur L'Encyclopédie*, no. 23-oct. 1997, Paris, Klincksieck, p. 94-95.

<sup>417</sup> Le thème a fait maintes fois l'objet de sérieuses investigations. Voir GERHARDT STENGER, « Nature et liberté chez Diderot après l'Encyclopédie », Paris, Universitas, 1994, chap. *Le rêve de la totalité*, surtout p. 135, où il analyse l'importance de l'héritage lucrétien dans la genèse du *Rêve de d'Alembert* ; voir aussi PAUL VERNIERE, *op. cit.*, dans des notes telles no. 3, p. 300, no. 1, p. 301, no. 2, p. 312 etc., où il met en relief les “souvenirs” des vers de Virgile, Lucrèce, Horace. Voir aussi JACQUES ROGER, *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Colin, 1963, p. 668-669, sur « la contradiction interne de la pensée de Diderot dans le *Rêve*... il y a deux faces: une est tournée vers Lucrèce ; l'autre vers Lamarck » [le mécanisme qui crée l'organe par hasard, et les organes produisent les besoins /vs/ l'effort de la sensibilité qui oblige la matière vivante à former l'organe dont l'être ressent le besoin] et FRANÇOISE DION-SIGODA, « L'homme-clavecin: évolution d'une image », dans *Éclectisme et cohérence des Lumières*. Mélanges offerts à Jean Ehrard. Textes recueillis et publiés par Jean-Louis Jam avec une préface de René Pomeau. Paris, Nizet, 1992, p. 223.

<sup>418</sup> *Op. cit.*, p. 317, note 1, qui renvoie au *Dictionnaire historique et critique* de Bayle, qui cite l'opinion de Bernier sur le panthéisme des Pandits.

<sup>419</sup> Reproduit par L. VERSINI, dans l'*éd. citée*, p. 283-283.

Laurent Versini, qui accompagne ces extraits, cet article n'est qu'un « article de propagande, un style de combat, une lutte "contre l'infâme" très voltairienne »<sup>420</sup>. Or nous apprenons là que ces « philosophes indiens [...] prétendent que la chaîne de êtres est émanée du sein de Dieu, et y remonte continuellement, comme le fil sort du ventre et y rentre » (p. 284). Ce qui est encore plus plaisant, c'est qu'en effet nous y retrouvons une des idées les plus folles du *Rêve* :

« Philosophe, vous qui savez ce qui se passe là ou ailleurs, dites-moi, la dissolution de différentes parties n'y donne-t-elle pas des hommes de différents caractères ? La cervelle, le cœur, la poitrine, les pieds, les mains, les testicules... Oh ! Comme cela simplifie la morale!... Un homme né, une femme provenue...  
(Docteur, vous me permettez de passer ceci...) »

Mais voilà, toujours sous la plume de Diderot, ce que prétendent ses Bramines :

« Ils se prétendent issus de la tête du dieu *Brama*, dont le cerveau ne fut pas seul fécond ; ses pieds, ses mains, ses bras, son estomac, ses cuisses, engendrèrent aussi, mais des êtres bien moins nobles que les *bramines*. »

Il s'agit, évidemment, du mythe indien de l'origine des castes (il faut dire que Diderot multiplie à volonté les parties fécondes du dieu en question...). Néanmoins, consciemment ou non, c'est justement l'idée qui avait tant scandalisé Mlle de Lespinasse, qui la considéra « des folies qui ne s'entendent qu'aux Petites-Maisons », ce qui ne manque pas de nous rappeler le jugement que Diderot lui-même porta sur les Brahmanes : « si ce fut ainsi que les *brahmanes* obtinrent le

---

<sup>420</sup> *Op. cit.*, p. 205.

nom de *sages*, il n'y avait que les peuples qui leur accordèrent ce titre qui fussent plus fous qu'eux »<sup>421</sup>.

Mais revenons au texte-même du *Rêve de d'Alembert*. Ce n'est, certes, pas seulement l'audace inouïe et parfois géniale qui lui assura l'intérêt passionné des lecteurs modernes. Comme l'avait d'ailleurs précisé Roland Mortier, « pour l'essentiel, en effet, ces idées [ovisme, transformisme, préformation, sensibilité et mouvement, passage de la matière inerte à la matière pensante] se retrouvent dans les *Eléments de physiologie*, dont l'élaboration se situe pourtant sur un autre plan, scientifique et documentaire, plutôt que littéraire et philosophique, tandis que le matérialisme énergétique qui les sous-tend repose, en gros, sur les mêmes prémisses que *Le Système de la nature* qui lui est contemporain »<sup>422</sup>. C'est la rhétorique très particulière du texte qui nous séduit à la lecture. A. M. Wilson n'hésite pas de prononcer le mot d'*érotisme* en décrivant le style que Diderot adopte pour le *Rêve*<sup>423</sup>. Elisabeth de Fontenoy précise aussi que « le dialogue des trois partenaires du *Rêve de d'Alembert* représente spectaculairement cette érotisation de la connaissance »<sup>424</sup>. Pour Pierre Lepape il n'y a pas de doute : « C'est à nous qu'il s'adresse, mais c'est pour sa Sophie qu'il écrit »<sup>425</sup>. C'est aussi l'avis de Jean-Claude Bonnet : « À travers elle et au prix de son absence, c'est nous que la tendresse diderotienne partout répandue dans l'œuvre vient aujourd'hui toucher. L'énergie amoureuse est le plus sûr gage de vigueur de l'œuvre posthume »<sup>426</sup>.

---

<sup>421</sup> Il faut ajouter que, pour Diderot, la différence entre les deux thèmes est que *brahmanes* est le terme ancien, celui de *bramines* ou *bramènes* ou *bramins* ou *bramens* appartenant à *l'histoire moderne* (p. 282-293).

<sup>422</sup> *Le Cœur et la Raison*, Oxford, Voltaire Fondation, Bruxelles, Éditions de l'Université, Paris, Universitas, 1990, « Rhétorique et discours scientifique dans Le Rêve de d'Alembert », p. 237.

<sup>423</sup> *Op. cit.*, p. 473.

<sup>424</sup> *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, 1981, p. 228-229.

<sup>425</sup> *Diderot*, Paris, Flammarion, 1991, p. 167.

<sup>426</sup> « L'Écrit amoureux ou le fou de Sophie », dans Denis Diderot – Colloque international 4-11 juillet 1984, Actes recueillis par Anne-Marie Chouillet, Paris, Aux Amateurs de livres, 1985, p. 112.

Quoique la critique n'oublie presque jamais de rappeler que certains thèmes développés brillamment dans *Le Rêve de d'Alembert* apparaissent d'abord esquissés dans la correspondance avec Sophie Volland, notamment dans la célèbre lettre du 15 octobre 1759, c'est souvent en minimalisant ce détail : « Ces idées (et le mot même de *polype*) vont être reprises par Diderot, et dans le même style de “causerie” », commente Jean Varloot<sup>427</sup> (même si, dans l'édition qu'il donna du *Rêve de D'Alembert* il affirma que la lettre du 15 octobre 1759 « offre un développement déjà décisif sur les mêmes questions [...] on reconnaît aisément dans ses pages l'annonce, dix ans à l'avance, des thèmes des *dialogues* »<sup>428</sup>). D'ailleurs, il considère tellement dépourvue d'importance la silhouette frêle de Sophie Volland dans l'alchimie complexe de la composition du *Rêve de d'Alembert*, qu'il arrête le choix des lettres de leur correspondance le 30 juin 1769, alors que Diderot lui écrira encore à plusieurs reprises<sup>429</sup>. À Jacques Chouillet, la même lettre inspire un commentaire encore plus sévère : « le madrigal n'est pas loin », quoique atténué en quelque sorte par la suite : « tout lyrisme mis à part, il faut constater que Diderot a toujours marqué un attachement particulier à sa théorie »<sup>430</sup>.

On s'occupe moins encore de suivre le fil assez tortueux de la pensée diderotienne en cet été de 1759, et l'apport précieux pour l'écriture et la pensée du Philosophe des émotions qu'il éprouva alors. C'est tout d'abord la mort de son père (qui lui donna pourtant, selon son biographe A. Wilson, « l'idée de sa propre mort »<sup>431</sup>); mais, justement, en se rendant dans sa ville natale, il apprit, à propos de son père, un détail qu'il allait raconter, dès le 3 août, dans une lettre à Sophie :

---

<sup>427</sup> *Ibidem*, p. 380, note 62.

<sup>428</sup> *Éd. citée*, p. XCIC-C,

<sup>429</sup> Voir DENIS DIDEROT *Œuvres, Tome V, Correspondance*, éd. par Laurent Versini, Paris. R. Laffont, 1997, lettres fin août – octobre à Sophie Volland.

<sup>430</sup> *Diderot, poète de l'énergie*, p. 24.

<sup>431</sup> *Op. cit.*, p. 285.

« Voici un trait qui m'a touché et qui vous touchera. Mon père avait une amie. C'était une parente, pauvre, bonne femme, et de son âge à peu près. Ils tombèrent malades presque en même temps. Mon père mourut le jour de la Pentecôte. Elle apprit sa mort et mourut le lendemain. Ma sœur lui ferma les yeux, on les a enterrés l'un à côté de l'autre.

C'est là, selon nous, le début *réel* de la fameuse lettre du 15 octobre<sup>432</sup> :

« Et moi, je disais : Ceux qui se sont aimés pendant leur vie et qui se font inhumer l'un à côté de l'autre ne sont peut-être pas si fous qu'on le pense. Peut-être leurs cendres se pressent, se mêles et s'unissent. Que sais-je ? Peut-être n'ont-elles pas perdu tout sentiment, toute mémoire de leur premier état. Peut-être ont-elles un reste de chaleur et de vie dont elles jouissent à leur manière au fond de l'urne froide qui les renferme. Nous jugeons de la vie des éléments par la vie des masses grossières. Peut-être sont-ce des choses bien diverses. On croit qu'il n'y a qu'un polype ; et pourquoi la nature entière ne serait-elle du même ordre ? Lorsque le polype est divisé en cent mille parties, l'animal primitif et générateur n'est plus, mais tous ses principes sont vivants.

O ma Sophie, il me resterait donc un espoir de vous toucher, de vous sentir, de vous aimer, de vous chercher, de m'unir, de me confondre avec vous, quand nous ne serons plus. S'il y avait dans nos principes une loi d'affinité, s'il nous était réservé de composer un être commun ; si je devais dans la suite des siècles refaire un tout avec vous ; si les molécules de votre amant dissous venaient à s'agiter, à se mouvoir et à rechercher les vôtres éparses dans la nature ! Laissez-moi cette chimère. Elle m'est douce. Elle m'assurerait l'éternité en vous et avec vous. »

En donnant *in extenso* ce long fragment (peut-être non seulement la plus belle, mais aussi la plus déchirante déclaration d'amour impossible que j'ai jamais lue),

---

<sup>432</sup> « Sa plus belle déclaration d'amour, cette fameuse lettre du 15 octobre 1759 où il ne promet aux vieillissants Roméo et Juliette des Lumières d'autre union indissoluble de leurs destins que celle des molécules du corps qui se déféreront ensemble » (L. VERSINI, *Préface* au tome V, p. IV).

j'espère avoir prouvé combien d'idées qui font la gloire du *Rêve* s'y retrouvent, et que leur origine devrait être mise en rapport avec cet état particulier d'émotion que réveilla dans la pensée de Diderot, grâce à cette même *sensibilité* qui lui était si propre, l'impact double d'Eros et de Thanatos, les sentiments de l'amour et de la mort éprouvés à la fois. Ce sont eux qui l'ont fait rechercher une forme mentale dans laquelle il puisse les réconcilier – et de se réconcilier lui-même avec ses propres émotions. Il le trouva dans l'image poétique de la *poussière amoureuse*, qui avait fait la gloire au siècle précédent d'un grand poète espagnol, Francisco de Quevedo<sup>433</sup>. N'oublions pas le *memento quia pulvis est* qui apparaît à la fin de l'*Entretien* : au fond, par tout l'échafaudage philosophique que lui permet d'ériger l'hypothèse de sa *sensibilité universelle*, Diderot construit un beau « substitut d'éternité », selon l'heureuse formule de Jacques Chouillet<sup>434</sup>. « Tentative sublime pour exorciser la mort par une “chimère” matérialiste »<sup>435</sup>, soit ; mais il reconnaît aussi que « dans les années suivantes, il va toujours plus s'occuper d'affirmer sa chimère, ce par quoi il a laissé un nom dans l'histoire de la philosophie »<sup>436</sup>.

Que le Philosophe eût trouvé non pas dans l'exercice de la froide logique, mais dans le trouble des sentiments les plus intimes l'idée de la sensibilité universelle ; qu'il eût imaginé son matérialisme passionné pour répondre à la fois à son cœur et à sa raison – cela ne saurait surprendre son lecteur. Dans sa toute première *pensée philosophique* n'avait-il pas affirmé : « il n'y a que les passions, et les grandes passions, qui puissent élever l'âme aux grandes choses » ? À l'heure du crépuscule, il trouva ce dernier mot<sup>437</sup> qui nous fut conservé dans un billet dont le destinataire nous restera à jamais inconnu :

---

<sup>433</sup> Un de ses plus célèbres vers est “Polvo serás, más polvo enamorado” (Tu seras poussière, mais poussière amoureuse), dont la signification profonde est finalement la même que celle que nous retrouvons sous la plume de Diderot.

<sup>434</sup> Denis Diderot – Sophie Volland. *Un dialogue à une voix*, Paris, H. Champion, 1986, p. 131.

<sup>435</sup> JEAN VARLOOT, *Préface à Lettres à Sophie Volland*, p. 27.

<sup>436</sup> ERIC-EMMANUEL SCHMITT, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 214

<sup>437</sup> Selon LAURENT VERSINI, *éd. citée*, p. 1324.

« La philosophie n'est que l'opium des passions. C'est la vieillesse d'un moment ». Aussi *Le Rêve de d'Alembert* ne fut-il pas écrit en 1759, mais dix ans plus tard.

#### II.4. *Les liaisons dangereuses* dans l'espace privé de la Maison

Au passage graduel de la civilisation occidentale en général et de la civilisation française en particulier du modèle héroïque du Chevalier au gentilhomme transformé en Courtisan répond, dans l'horizon de la fiction romanesque, la substitution des espaces larges de l'aventure par l'espace clos de la demeure privée où se déroule les combats de plus en plus secrets des héros et des victimes de ce nouveau champ de bataille qu'est la vie intime. À l'intérieur de la littérature à réverbérations libertines de l'Ancien Régime, dont l'apogée et la dissolution s'embrassent à l'intérieur des limites du Siècle des Lumières, la Maison compte parmi les différentes matérialisations de l'espace de l'épanouissement du Moi secret des formes spécifiques, dont le cabinet et sa version la plus célèbre, le boudoir, sont les plus connues, mais point les seules<sup>438</sup>.

Approchons-nous du roman-étalon de la littérature française du 18<sup>e</sup> siècle qu'est le chef-d'œuvre de Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*<sup>439</sup>, afin d'y chercher les témoignages de ce nouveau personnage romanesque qui est la matérialisation du Moi privé – la Maison<sup>440</sup>. Tout comme lui, la Maison est non

---

<sup>438</sup> Voir HENRI LAFON, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992 et ANTHONY VIDLER, *L'espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard, 1995.

<sup>439</sup> L'édition consultée est PIERRE CHODERLOS DE LACLOS, *Œuvres complètes*. Préface, chronologie, bibliographie par Laurent Versini, Ed. Gallimard, 1979. Toutes les citations renvoient à cette édition.

<sup>440</sup> Pour une analyse plus approfondie des objets qui forment l'univers intime de la maison à l'Époque des Lumières, voir aussi la « Revue Lumières » (no.1/2005, Presses Universitaires de Bordeaux), *Esthétique et poétique de l'objet au XVIII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Christophe Martin et Catherine Ramond, et notamment l'article d'ALAIN SEBBAH, « Le mobilier libertin », pp. 107-120.

seulement à mille visage (*ni tout-à-fait une autre, ni tout-à fait la même*), mais encore elle ne se découvre graduellement et partiellement dans les pages du livre.

Le roman s'ouvre par la découverte du luxe de l'intimité par la très jeune Cécile de Volanges, récemment sortie du couvent pour se marier convenablement selon les désirs et calculs de Madame sa Mère, Mme de Volanges, avec M. le Comte de Gercourt, noble et riche officier. L'intimité prend la forme (*Lettre première*) d'un espace personnel à l'intérieur de la Maison :

« J'ai une Femme de chambre à moi ; j'ai une chambre et un cabinet dont je dispose, et je t'écris à un Secrétaire très-joli, dont on m'a remis la clef et où je peux renfermer tout ce que je veux. [...] Et j'ai ma harpe, mon dessin, et des livres comme au Couvent. » (p. 11)

Combien cette intimité et cette liberté étaient illusoires, Cécile et les lecteurs allaient l'apprendre assez vite, quand, instruite par sa parente et amie Mme la Marquise de Merteuil des aventures de sa fille, la mère fera intrusion dans l'espace promis pourtant à son intimité :

« Je me déshabillais, quand Maman entra et fit sortir ma Femme de chambre ; elle me demanda la clef de mon secrétaire, et le ton dont elle me fit cette demande me causa un tremblement si fort, que je pouvais à peine me soutenir. Je faisais semblant de ne la pas trouver : mais enfin il fallut bien obéir. Le premier tiroir qu'elle ouvrit fut justement celui où étaient les Lettres du Chevalier Danceny. J'étais si troublée, que quand elle me demanda ce que c'était, je ne sus lui répondre autre chose, sinon que ce n'était rien ; mais quand je la vis commencer à lire celle qui se présentait la première, je n'eus que le temps de gagner un fauteuil, et je me trouvai mal au point que je perdis connaissance. » (*Lettre 61*, p. 120)

Bien plus tard, sa chambre à coucher saura acquérir une importance particulière, car, dans la lettre 140, elle devient la scène privilégiée des rendez-vous donnés au Vicomte de Valmont, et un nouveau meuble y apparaît : le lit, et surtout sa ruelle :

« En allant rejoindre ma timide compagne pour la tranquilliser – écrit-il à la Marquise – je ne l’ai plus trouvée dans son lit ; elle était tombée, ou s’était sauvée dans sa ruelle : enfin elle y était étendue sans connaissance » (p. 324)

Enfin, vers la fin du roman, la chambre – déserte cette fois-ci, car Cécile s’était réfugiée dans un couvent – retrouve sa matérialité dans la lettre que Mme de Volanges envoie à sa confidente, Mme de Rosemonde (*Lettre 170*) :

« Je passai aussitôt dans la chambre de ma fille. Le désordre qui y régnait m’apprit bien qu’apparemment elle n’était sortie que le matin : mais je n’y trouvai d’ailleurs aucun éclaircissement. Je visitai ses armoires, son secrétaire ; je trouvai tout à sa place et toutes ses hardes, à la réserve de la robe avec laquelle elle était sortie. Elle n’avait seulement pas pris le peu d’argent qu’elle avait chez elle. » (pp. 375-376)

Qu’est-ce que nous pouvons apprendre de ces brèves allusions aux appartements de Mlle de Volanges ? Formés de deux pièces (chambre à coucher et cabinet), le premier des meubles nommés sera, d’après son importance, le fameux secrétaire à clef qui apparaît dans trois lettres différentes, symbole même de son premier droit d’adulte : avoir des secrets. Il sert à Cécile pour rédiger ses lettres (à son amie Sophie surtout), mais aussi, en se servant de la fameuse clé, à conserver (combien peu !) les lettres de son adorateur, le chevalier Danceny ; comme nous l’avons vu, la clé ne suffira point pour garantir son secret, image métonymique du manque de droits en tant qu’adulte d’une jeune fille. Les autres trois meubles mentionnés seront chronologiquement, le fauteuil (où elle peut se réfugier quand

elle se sent mal), le lit qui lui sert pour s'y coucher (pour dormir; quand elle est malade et, finalement, pour le sexe), tellement impur pour sa mère qu'elle ne le nomme même pas dans sa lettre, en le remplaçant par l'image du désordre (mais Cécile, dans son innocence, le nomme par son nom dans la *Lettre 61!*) ; et une armoire qui renferme ses hardes. Les objets personnels auxquels Cécile a droits (au niveau du texte) sont donc : sa harpe, des livres, ses dessins (choses permises aussi au couvent !), des *hardes* et – un peu d'argent (dont elle ne se servira même pas !) Lors de son séjour à la campagne, dans le château de Mme de Rosemonde, elle pourra aussi travailler dans le salon à un métier pour y faire une tapisserie (*Lettre 76*). Quant aux lettres, aussi bien écrites que reçues, elles sont en danger et un danger en permanence, c'est pourquoi Cécile finit par les confier à Valmont et elles finiront à nouveau par être confiées par Danceny à Mme de Rosemonde. En tant que correspondance personnelle, elles perdent ainsi leur caractère privé. Par contre, la Maison des Volanges conserve bien ses secrets, car nous n'apprendrons rien de plus, sauf l'existence du salon, où Cécile pourra faire de la musique (en chantant, en jouant à la harpe), ce qui sert de prétexte à son idylle avec Danceny. Pas une autre pièce n'est mentionnée !

La deuxième demeure qui apparaît dans le roman est le château de Madame de Rosemonde, qui lui sert de refuge vu son grand âge, mais où se rencontreront son amie, la Présidente de Tourvel, son neveu et héritier, le Vicomte de Valmont et, finalement, ses invitées, Mme et Mlle de Volanges (pour ne plus parler du grand nombre de serviteurs!).

Il est situé dans un grand parc, qui sert aux nombreuses promenades de la Présidente, et qui joue dans le roman le rôle d'un cabinet ou d'un boudoir, car c'est le seul endroit où l'on peut jouir de l'intimité (peu sûr cependant, car il sera souvent envahi par le reste des personnages ; retenons au moins que le peu de nature suggérée dans les *Liaisons...* est représentée comme un espace privilégié

de liberté personnelle, ce qui est tout-à-fait explicable chez un disciple de J.-J. Rousseau tel Choderlos de Laclos<sup>441</sup>).

Le parc mis à part, quelles sont les pièces de la Maison de Mme de Rosemonde nommées, voire même décrites dans le texte ?

Tout d'abord, la salle à manger et le salon, espaces de la convivialité et des mondanités, où les personnages se réunissent à des heures assez fixes ; toute absence, tout retard, y sont comptabilisés et interprétés. Avons-nous droit à des informations supplémentaires ? Elles sont distribuées avec parcimonie et nous apprendrons seulement que, dans la salle à manger, il y a une table avec des chaises (on s'en serait douté !), qu'on passe du salon dans cette pièce directement. Quant au le salon, on peut s'y asseoir dans une chaise-longue, comme Mme de Tourvel, y jouer des cartes (selon le témoignage de Valmont, *Lettre 99* par exemple) ou tisser à un métier, comme Cécile. Le plus de données concrètes se trouvent dans la *Lettre 76* (de Valmont à la Marquise) :

«Je me mis à table à côté d'elle ; elle ne savait exactement rien de ce qu'elle disait ni de ce qu'elle faisait. Elle essaya de continuer de manger ; il n'y eut pas moyen : enfin, moins d'un quart d'heure après, son embarras ou son plaisir devenant plus forts qu'elle, elle n'imagina rien de mieux que de demander permission de sortir de table, et elle se sauva dans le parc, sous le prétexte d'avoir besoin de prendre l'air. Mme de Volanges voulut l'accompagner ; la tendre Prude ne le permit pas : trop heureuse, sans doute, de trouver un prétexte pour être seule, et se livrer sans contrainte à la douce émotion de son cœur !

J'abrégeai le dîner le plus qu'il me fut possible. [...]. Nous allâmes donc tous rejoindre ma Belle, que nous trouvâmes dans le bosquet près du Château ; et comme elle avait besoin de solitude et non de promenade, elle aima autant revenir avec nous que nous faire rester avec elle. [...] Je revins au salon. J'y trouvais ma

---

<sup>441</sup> Voir LAURENT VERSINI, *Préface* à l'édition citée de Pierre Choderlos de Laclos – *Œuvres complètes*, notamment p. XVII-XIX.

Belle établie sur une chaise longue, dans un abandon délicieux. [...] Ne voulant pas qu'elle pût douter que j'eusse remarqué ses divers mouvements, je me levai avec vivacité, en lui demandant, avec l'air de l'effroi, si elle se trouvait mal. Aussitôt tout le monde vint l'entourer. Je les laissai tous passer devant moi ; et comme la petite Volanges, qui travaillait à la tapisserie auprès d'une fenêtre, eut besoin de quelque temps pour quitter son métier, je saisis ce moment pour lui remettre la Lettre de Danceny. » (pp. 152-154)

La chambre de Cécile est l'endroit où se passe le plus de choses et dont la violation attire le plus d'efforts de la part de Valmont. Afin de s'approprier de la clé, il met à l'œuvre tout un stratagème qui implique aussi le trop crédule Danceny (le prétexte étant de pouvoir remettre en sûreté ses lettres à Cécile) ; mais, une fois la voie étant libre, il séduit la jeune fille dans son propre lit.

Peu de détails concrets concernant l'espace de la double violation (de la confiance comme du corps de l'innocente demoiselle de Volanges) nous sont fournis ; il y apparaît une cheminée dans la chambre de la mère (où celle-ci garde la clé dont elle se sert pour verrouiller chaque nuit sa fille), une armoire, de facile accès pour Cécile, sous laquelle on peut cacher des choses (*Lettre 84*) et – sa chambre-dont-une porte-donne-sur-le corridor (*Lettre 96*, le bulletin de la victoire rédigé par Valmont à la Marquise). Nous n'apprenons en réalité de cette fameuse chambre que le fait qu'il y avait un lit où dormait paisiblement Cécile. Cette absence de tout autre détail agrandit de façon démesurée ce lit où se déroulera la fameuse scène du viol.

Enfin, dans la *Lettre 99*, nous pénétrons, toujours avec Valmont, dans le temple de la vertu – dans la chambre de la Présidente chez Madame de Rosemonde. Valmont s'attarde assez longuement sur les circonstances qui l'avaient conduit à cette victoire :

« Ne pouvant pas se promener, on s'est mis à jouer en sortant de table ; et comme je joue peu, et je ne suis plus nécessaire, j'ai pris ce temps pour monter chez moi, sans autre projet que d'y attendre à peu près la fin de la partie.

Je retournais joindre le cercle, quand j'ai trouvé la charmante femme qui entrait dans son appartement et qui, soit imprudence ou faiblesse, m'a dit de sa douce voix : "Où allez-vous donc ? Il n'y a personne au salon." Il ne m'en a pas fallu davantage, comme vous pouvez croire, pour essayer d'entrer chez elle ; j'y ai trouvé moins de résistance que je ne m'y attendais. Il est vrai que j'avais eu la précaution de commencer la conversation à la porte, et de la commencer indifférente ; mais à peine avons-nous été établis, que j'ai ramené la véritable, et que j'ai parlé de *mon amour à mon amie*. Sa première réponse, quoique simple, m'a paru assez expressive : "Oh ! tenez, m'a-t-elle dit, ne parlons pas de cela ici" ; et elle tremblait. » (p. 222)

Ensuite, avec une pureté de style vraiment classique, il ne s'attarde plus aux détails vulgaires du monde matériel, car il est tout transporté par la scène qu'il vient de vivre, où il avait reçu la première moitié d'une déclaration d'amour de cette femme : elle avait très exactement dit : « Eh bien ! oui, je... » (digne équivalent du cornélien « Va, je ne te hais point »). Mais là s'arrête sa victoire pour l'instant car, surpris par la violence de l'effroi de la Présidente, il cède à ses prières et ne profite point de sa chance.

La maison de Mme de Rosemonde a, bien sûr, encore d'autres chambres – celle de la vieille dame, ou bien celle de Valmont, où il finit par convaincre Cécile de s'y rendre pour leurs entretiens nocturnes (Lettre 110, de Valmont à la Marquise) ; mais nous n'apprenons à cette occasion-là que cette mesure de précaution fut prise car « un simple cabinet [...] sépare la cheminée de votre Pupille de celle de sa mère » (p. 255)

Enfin, une fois de retour à Paris, Valmont réussit à convaincre sa divine inhumaine de sa conversion religieuse par un stratagème des plus extraordinaires

(un bon curé jouera, à son insu, le rôle d'un Cupidon de circonstance) et finira par triompher enfin de sa vertu.

Comme convenu avec sa complice, il lui doit un nouveau bulletin de la victoire, d'autant plus qu'il lui manque la preuve formelle de sa réussite – la lettre d'amour de la vertueuse Présidente, qu'il ne recevra d'ailleurs jamais. Alors il doit la remplacer par la description la plus minutieuse de ce qui s'est passé, pour valider son récit, dans la *Lettre 125* :

« Il était six heures du soir quand j'arrivai chez la Belle recluse ; car, depuis son retour, sa porte était restée fermée à tout le monde. Elle essaya de se lever quand on m'annonça ; mais ses genoux tremblants ne lui permirent pas de rester dans cette situation : elle se rassit sur-le-champ. Comme le Domestique qui m'avait introduit eut quelque service à faire dans l'appartement, elle en parut impatientée et nous remplîmes cet intervalle par les compliments d'usage. Mais pour ne rien perdre d'un temps dont tous les moments étaient précieux, j'examinai soigneusement le local ; et dès lors, je marquai de l'œil le théâtre de ma victoire. J'aurais pu en choisir un plus commode : car, dans cette même chambre, il se trouvait une ottomane. Mais je remarquai qu'en face d'elle était un portrait du mari ; et j'eus peur, je l'avoue, qu'avec une femme si singulière, un seul regard que le hasard dirigerait de ce côté, ne détruisît en un moment l'ouvrage de tant de soins. » (p. 289)

Comme nous allons l'apprendre un peu plus loin, le meuble choisi par Valmont est un fauteuil, ce qui est parfaitement logique compte tenu du nombre de gravures de l'époque qui le représentent comme approprié à un tel usage. Mais ici se termine la série d'informations dont nous disposons de sa part sur la maison de Mme de Tourvel, bien que Valmont y reviendra plus d'une fois. Il est vrai que son fidèle serviteur, Azolan, lui fournira, dans la *Lettre 107*, bon nombre d'informations fidèlement placées dans les diverses pièces de la maison :

« Elle s'est mise à table pour dîner ; mais elle n'a mangé qu'un peu de potage, et elle en est sortie tout de suite. On lui a porté son café chez elle, et Mlle Julie y est entrée en même temps. Elle a trouvé sa maîtresse qui rangeait des papiers dans son secrétaire, et elle a vu que c'était des Lettres. [...] Mme la Présidente est allée l'après-midi dans la Bibliothèque, et elle y a pris deux Livres qu'elle a emportés dans son boudoir.[...] Comme j'ai imaginé que Monsieur serait bien aise de savoir quels sont ces Livres-là, et que Mlle Julie ne le savait pas, je me suis fait mener aujourd'hui dans la Bibliothèque, sous prétexte de la voir. Il n'y a de vide que pour deux Livres : l'un est le second volume des *Pensées chrétiennes* ; et l'autre, le premier d'un Livre, qui a pour titre *Clarisse*. » (p. 247- 248)

Les livres en question sont donc *Pensées chrétiennes* de Blaise Pascal et *Clarisse Harlowe* de Samuel Richardson, mais « Mlle Julie [la femme de chambre] assure qu'elle n'a pas lu dedans un quart d'heure dans toute la journée, et qu'elle n'a fait que lire cette lettre, rêver et être appuyée sur sa main ». Néanmoins, le choix des livres nous semble correspondre aux préoccupations de la lectrice ! Le fait d'en faire la lecture dans son boudoir et non pas dans le salon, par exemple, bien que commun tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, est un indice clair du fait que, pour édifiants qu'ils fussent, ces textes servaient plutôt à la rêverie qu'à raffermir sa sagesse. Car le boudoir était défini, dès 1775, comme « un cabinet élégant, où les belles sacrifient quelques moments à la retraite » ou comme le séjour de la volupté ; c'est là qu'elle semble méditer ses projets, ou se livrer à [leurs] penchants »<sup>442</sup>.

---

<sup>442</sup> Voir M. DELON, *L'Invention du boudoir*, Éd. Zulma, Cadeilhan, 1999, p. 25, 31. Boudoir : « lieu qu'il est inutile de nommer à celle qui y entre, car l'esprit et le cœur y devinent de concert ». (JEAN-FRANÇOIS DE BASTIDE, « La Petite Maison », dans Vivant Denon, *Point de lendemain*, suivi de..., éd. de Michel Delon, Éd. Gallimard, Paris, 1995, p. 115)

Il est facile pourtant de constater que l'espace de ces trois maisons, où se passent tant de choses, ne retient pas trop l'attention de l'auteur. Il est plutôt esquissé en quelques lignes, suffisantes pour suggérer, sans plus. Il est vrai que la plupart de ces lettres sont attribuées par Laclos à Valmont, et seulement quelques-unes aux Dames de Volanges ; comme néanmoins celles-ci nous ont apporté apparemment plus de détails concrets sur leur maison, essayons de voir si ce manque d'intérêt dont les lettres de Valmont font preuve serait un élément définitoire masculin.

Faisons une comparaison avec la correspondance rédigée par la Marquise de Merteuil. Elle y contient deux descriptions d'aventures érotiques qui se passent chez elle, mais dans les deux « chez elle » : dans sa maison en ville et dans sa *petite maison*, caractéristique, selon Michel Delon, « du libertinage du XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>443</sup>. Elles étaient si communes à l'époque en question, que les inspecteurs de police allaient établir un *État des petites maisons situées aux environs de Paris*, avec les noms des propriétaires de ceux qui les occupent, dont le manuscrit se trouve aux archives de la Bastille<sup>444</sup>. La Marquise en possédait une, comme elle le rappelle au Vicomte dans la *Lettre 10*, en lui racontant sa plus récente visite avec son amant, peut-être moins pour l'informer que pour ranimer en lui des souvenirs tendres et piquer ainsi son orgueil :

« Aussitôt, pour le dédommager, peut-être aussi pour me dédommager moi-même, je me décide à lui faire connaître ma petite maison dont il ne se doutait pas. [...] Arrivée dans ce temple de l'amour, je choisis le déshabillé le plus galant. [...] Après ces préparatifs, pendant que Victoire s'occupe des autres détails, je lis un chapitre du *Sopha*, une Lettre d'Héloïse et deux Contes de La Fontaine, pour

---

<sup>443</sup> M. DELON, *Le savoir-vivre libertin*, Éd. Hachette, Paris, 2000, p. 115. Pour l'usage des *petites maisons* au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir aussi DIDIER FOUCAULT, *Histoire du libertinage*, Éd. Perrin, Paris, 2010, notamment les témoignages recueillis pp. 487-488 et, pour un témoignage contemporain, l'ouvrage de J.-F. de Bastide cité *supra*.

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 116

recorder les différents tons que je voulais prendre. [...] puis je le ramène vers la maison. Il voit d'abord deux couverts mis ; ensuite un lit fait. [...] Il me releva, et mon pardon fut scellé sur cette même ottomane où vous moi scellâmes si gaiement et de la même manière notre éternelle rupture. » (pp. 30-31)

Enfin, les lettres de la Marquise nous font entrer dans sa maison à l'occasion de l'aventure avec Prévan, l'officier qui avait parié qu'il allait la séduire et à qui elle réserve une humiliation bien cruelle. Tout en l'invitant chez elle en cachette et en acceptant de bonne grâce le témoignage de son désir, elle s'arrange pour le faire passer pour un scélérat ayant essayé de la violer (ce qui ne manque pas de produire des effets, désagréables pour lui, dans la société et surtout à l'armée). Les *Lettres* 85 et 87 qui racontent cette aventure, avec les nuances de rigueur, à Valmont et à Mme de Volanges, nous introduisent aussi dans l'atmosphère de son espace privé :

« Prévan me demanda de venir le lendemain matin, et j'y consentis ; mais, soigneuse de me défendre, j'ordonnai à ma Femme de chambre de rester tout le temps de cette visite dans ma chambre à coucher, d'où vous savez qu'on voit tout ce qui se passe dans mon cabinet de toilette, et ce fut là que je le reçus.[...] Subjuguée par ces autorités irrécusables, je convins, avec candeur, que j'avais bien un escalier dérobé qui conduisait très près de mon boudoir ; que je pouvais y laisser la clef, et qu'il lui serait possible de s'y enfermer, et d'attendre, sans beaucoup de risques, que mes Femmes fussent retirées. » (p.188 ; 190)

Comme nous pouvons voir, toutes différentes qu'elles soient, Mme de Tourvel et Mme de Merteuil partagent les mêmes habitudes : elles ont des boudoirs, elles y font la lecture. Quant aux lectures de la Marquise, elles sont tout aussi révélatrices pour sa personnalité que celles de sa rivale : Crébillon-fils et le

La Fontaine des *Contes* pour son esprit, *La Nouvelle Héloïse* pour trouver le ton juste à l'arrivée de son amant.

Nous pouvons facilement voir que, toute parcimonieuses que soient les descriptions ayant pour objet la Maison et ses divisions à l'intérieur des *Liaisons dangereuses*, quelques constantes se retrouvent dans chacun des quatre logements où se déroule les quatre parties de l'histoire. Toutes ces dames possèdent un salon, « installé pour affirmer un statut social »<sup>445</sup>, une salle à manger, où l'on prend surtout le souper, repas aristocratique par excellence, les chambres à coucher, mais aussi le cabinet et, au plus profond de la maison, le boudoir. Mais au *boudoir* dans la topographie de la maison correspond *la petite maison* dans la topographie de la ville. « Inventions contemporaines – affirme Michel Delon – le *boudoir* et *la petite maison* sont liés par une relation de métonymie. La petite maison se cache en dehors de Paris comme le boudoir au fond de l'appartement. L'une et l'autre veulent échapper au regard et au jugement publics »<sup>446</sup>.

Mais, dans le roman de Laclos, *toutes* les pièces de la maison se dérobent au regard du lecteur, privé de descriptions qui lui fassent reconstruire les cadre des divers épisodes. N'est-ce pas là un essai de se dérober également au jugement critique ? L'espace intime que construisent les diverses parties de la maison participe à l'ensemble de l'histoire justement parce le fait d'être *privé*. Comme la vie de ces personnages, vie privée, tellement privée que, une fois dévoilée, elle déclenche le scandale. Car, justement, comme allait le découvrir la jeune et trop naïve Cécile de Volanges tout au long de cette longue et douloureuse initiation à la vie sociale, quoique prôné, le sacro-saint droit à l'intimité de la femme, même au très-fond de sa propre maison, n'était, finalement, qu'un leurre.

Il serait néanmoins intéressant de constater que l'espace *masculin* n'est point présenté par Laclos, alors que d'autres auteurs de la même époque, comme Jean-

---

<sup>445</sup> M. DELON, *Le savoir-vivre libertin*, p. 119.

<sup>446</sup> M. DELON, *L'Invention du boudoir*, p. 29.

François de Bastide dans *La petite maison* (1763), Dominique Vivant Denon dans *Point de lendemain* (1777) et même Claude-Prosper Jolyot de Crébillon – ou Crébillon-fils - dans *Les égarements du cœur et de l'esprit* (1736-1738) ne s'en privent point. Est-ce pour Laclos une façon de suggérer, une fois de plus, la disparité de statut dans la société du temps entre les hommes et les femmes ? Mieux encore, lorsque la Marquise de Merteuil se permet de posséder une *petite maison* à elle, elle cache à son amant sa qualité de propriétaire d'un espace tellement *masculin* en le déclarant un cadeau pour lui. Les *liaisons* ne sont *dangereuses* finalement que pour les femmes à l'intérieur de leur *propre maison* !

## II.5. L'Espagne dans la vie dans l'œuvre de Victor Hugo

Au-delà des mots des pensées, l'espace qui les génère se construit en obéissant à ses propres lois, inconnues, car elles précèdent la conscience. « Nous portons dans notre inconscient – écrivait Lucian Blaga – certains horizons [...]. Ce que résonne dans une chanson n'est pas le paysage plein et concret [...] mais, avant tout, un espace sommairement articulé de lignes et d'accents »<sup>447</sup>. Cette forme abstraite où viennent laisser couler leur essence les pensées, générée et génératrice en même temps, naît à la croisée de l'inné et du vécu est n'est pas nécessairement unique dans l'ensemble d'une création.

L'essai de retrouver chez Victor Hugo les lignes d'un autre horizon que le français n'a donc pas d'autre que celui de partir à sa recherche « à travers des forêts de symboles »<sup>448</sup>, afin d'en déchiffrer les échos.

Les étapes où la vie de Victor Hugo entre en contact avec l'espace (physique et culturel) d'au-delà des Pyrénées se reflèteront dans son œuvre. Les essences

---

<sup>447</sup> LUCIAN BLAGA, « Spațiul mioritic », în *Trilogia culturii*, București, E.P.L.U., 1969, pp. 119-121.

<sup>448</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal (Correspondances)*.

hispaniques seront, au début utilisées comme telles, puis interprétées et, finalement, assimilées en tant que substance propre au créateur lui-même.

En 1811-1812 (juin-mars) la famille du général Joseph-Léopold-Sigisbert Hugo, conte de Sigüenza et gouverneur de trois provinces espagnoles, le rejoignit à Madrid. Le voyage, la vie dans la capitale, impressionnèrent fortement la sensibilité de Victor, enfant de 9 ans, au point de l'y faire revenir en 1843, afin de rafraîchir la couleur des images gardées dans sa mémoire. Il écrit dans son journal de voyage : « C'est inexprimable [...]. Pays unique où l'incompatible se marie à tout moment, à tout bout de champ... »<sup>449</sup>. « Ceci est un pays de poètes et de contrebandiers »<sup>450</sup>. Mais les souvenirs espagnols ne fleurissent que très peu lorsque Hugo écrit *En voyage, Alpes et Pyrénées*. C'est surtout dans ses poésies qu'ils le font, des premiers et jusqu'aux derniers volumes de vers<sup>451</sup>.

*La Guerre d'Espagne* (p. 32) porte l'image des deux pays-frères, image qui, plus qu'à l'histoire, obéit à son propre cœur : « Chantez Bayard ; chantons le Cid / Qu'au vieil Escorial le vieux Louvre réponde ». *La légende de la nonne* (p.86) raconte, ayant pour exergue des vers sur le roi Rodrigue « Acabose vuestro bien / Y vuestros males no acaban », le destin de doña Padilla del Flor<sup>452</sup>.

*Les Orientales* débutent par une description très hugolienne des « belles vieilles villes d'Espagne [...] où vous trouvez tout » (p. 97), c'est-à-dire les réalités les plus contrastantes côte à côte, image longuement décrite, qui lui enseigne un modèle de création étranger au classicisme français : « Bien des critiques trouveront hardi et insensé de souhaiter pour la France une littérature qu'on puisse comparer à une ville du moyen-âge [...]. C'est vouloir hautement le désordre, la profusion, la bizarrerie, le mauvais goût » (p. 98). C'est toute une

---

<sup>449</sup> VICTOR HUGO, *En voyage. Alpes et Pyrénées*, Paris, J. Hetzel, p. 182.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>451</sup> VICTOR HUGO, *Œuvres poétiques complètes* réunies et présentées par Francis Bouvet, Paris, Éd. Jean Jacques Pauvert, 1961. Toutes les citations sans autre indication renvoient à cette édition.

<sup>452</sup> Qui plaira tant, de nos jours, à Georges Brassens, au point d'en tirer une fort belle chanson.

esthétique qu'il propose dans ces lignes et – retenons-le – elle lui vient à l'esprit grâce à la comparaison déjà vue. L'Orient le mène de nouveau à l'Espagne « car l'Espagne, c'est encore l'Orient » (p. 98). *Attente* (p. 117) dont le contenu, annoncé par l'exergue « Esperaba, desesperada », renoue avec la tradition des plaintes de l'amoureuse (les plus anciennes étant les célèbres « jarchas » du X<sup>e</sup> siècle) :

« Voyez-vous flotter une plume  
Et courir un cheval qui fume  
Et revenir mon bien-aimé ? » (p. 117)

*Romance mauresque* (p. 121) cite, en respectant l'orthographe médiévale du *Romancero general* (« Dixole : Dime, buen hombre. / Lo que preguntarte quería ») et reprend le thème des sept enfants de Lara ; un autre poème nous parle de *Grenade* (p. 122), ville qui « serait une autre Séville /S'il en pouvait être deux », étant donné que, selon l'épigraphe « Quien no ha vista a Sevilla no ha visto a maravilla » et précède *Les Bleuets*, qui raconte un amour passager du roi Juan des Castilles et les *Fantômes* décrivant la mort d'une jeune espagnole.

*Les Rayons et les Ombres* renferme dans ses pages *Guitare* et *Autre guitare* (pp. 254 – 255) dont la forme diffère, mais la vie qui y coule, non.

Nous rencontrons dans *L'Art d'être grand-père* l'image gracieuse d'une Pepita qu'il avait connu « Dans cette Espagne que j'aime / Au point du jour, au printemps » (p. 910). Une autre Pepa, brune cette fois-ci, sera également présentée dans *Le dernier jour d'un condamné* ; l'image d'Esméralda obéit aussi aux traits caractéristiques d'une jeune andalouse, malgré son origine gitane (française, selon la révélation finale).

Le poème *Talaveyra* (p. 1290) esquisse le tableau émouvant de la fraternité de ces deux peuples que les empereurs ont fait « des ennemis / Mais que Dieu fait des frères ». *Bruit de guitare* (p. 1379), *Canción* (p. 1389) et *Guitare* du dernier volume (p. 1474) assimilent d'une manière originale la sincérité, essence et

ornement de la poésie espagnole, soit-elle anonyme ou non. Enfin, un inventaire de rimes (p. 1647-1648) groupe joliment *Bagdad* avec *Sainte Hermandad*, *Alcazar* et *Balthazar*, *Bacchante*, *Acant[h]e* et *Alicante*.

Si l'expérience personnelle est celle qui donne la vie aux images décrites, c'est surtout l'information exacte qui leur en donne l'essence. La connaissance de la littérature espagnole, déjà visible dans ces poésies, devient le noyau qui germe dans *La Légende des siècles*<sup>453</sup>. La figure de Don Rodrigue Diaz de Bivar, Le Cid Campeador, occupe une place privilégiée, car Victor Hugo lui dédie, dans la section *Après les dieux, les rois*, II, le poème *Quand le Cid fut entré en Généralife* :

« Le Cid Campeador aux prunelles de jais,  
Au poing de bronze, au cœur de flamme, à l'âme honnête ».

Il est suivi par *Le Romancéro du Cid* (pp. 87-109), dont l'origine se retrouve dans le *Romancero general*, pour ne plus parler, dans le *Cycle héroïque chrétien*, du poème *Bivar* (p. 151-152) – que suit, à son tour, *Le Jour des rois* dont l'action se déroule toujours en Espagne – et *Le Cid exilé* (p. 163-172) où le « moi » hugolien aime à se retrouver sous les traits de cet autre grand exilé. Il réapparaît pour la dernière fois dans *Toute la Lyre* (p. 1285), ce « Cid terrible et doux, cher à l'Espagne » et, comme tout nous porte à le croire, à Hugo lui-même.

Car une figure tout aussi légendaire, Roland, est à peine présent dans *Le Mariage de Roland* et dans le poème *Le petit Roi de Galice* (p. 213-232), dont Victor Hugo place l'action dans ces montagnes bien connues par le poète à travers ses nombreux voyages. L'air espagnol ne pouvait manquer du *Cycle Pyrénéen* où, effectivement, nous trouvons un poème nommé *Masferrer* (p. 386-402), nom imaginaire, mais qu'aurait pu lui être suggéré par un autre nom de ville, connu par

---

<sup>453</sup> VICTOR HUGO, *La Légende des siècles*, édition établie et annotée par Jacques Truchet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967. Les citations de ce poème renvoient à cette édition.

lui certainement, Montferrer. *La Rose de l'Infante* (p. 437-443) oppose à la délicatesse de l'infante Maria l'image du roi Philippe II, « une chose terrible ». *L'Inquisition* (p. 444-445) parle... du baptême de tous les volcans sud-américains, sauf le nommé Momotombo qui « lui seul, n'a pas voulu » adhérer à la religion de l'Inquisition et Torquemada (en réalité, un moine venu à baptiser la montagne avait été tué par l'explosion inattendue du volcan, épisode dont s'inspire la plume hugolienne. La figure de ce grand inquisiteur allait être immortalisée par lui d'ailleurs en 1863, dans « un drame atroce, rougi des feux des bûchers, [qui] fait horreur plus qu'il n'émeut »<sup>454</sup>.

Le théâtre hugolien d'inspiration espagnole ne s'y réduit pas ; il comprend le projet de jeunesse d'une *Ines de Castro*, sujet fécond pour les écrivains espagnols, portugais et français du XV<sup>e</sup> et jusqu'au XX<sup>e</sup> siècles<sup>455</sup>, et le projet d'un drame *Corneille* (1825) qui devrait apporter l'hommage d'un descendant du Cid au « poète de son aïeux » (p. 1358), où le noble espagnol (venu à Paris, le Paris du XVII<sup>e</sup>, afin de faire la connaissance de Corneille et oser enfin « de l'Espagne et du Cid payer la noble dette ») et son valet, Gomez, semblent construits d'après le modèle immortel Don Quichotte – Sancho Panza. D'ailleurs, parmi les génies analysés par Hugo dans son essai *William Shakespeare* on retrouve aussi le nom de Cervantès.

*Hernani*, portant en exergue « Tres para una » (allusion à son propre passé amoureux), donne comme nom à son héros celui d'un bourg espagnol que Hugo connaissait (sauf le H initial que le poète conserve pourtant en parlant de cette ville dans son journal de voyage). Tout en obéissant à ses propres lois de drame romantique, *Hernani* réécrit à sa manière une page d'histoire espagnole, de

---

<sup>454</sup> PAUL BERRET, *apud* JEAN-JACQUES THIERRY et JOSETTE MELEZE, dans Victor Hugo, *Théâtre complet*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964 (Édition utilisée pour le théâtre).

<sup>455</sup> Voir à ce propos LUIS VELEZ DE GUEVARRA, *Diavolul șchiop Domnie după moarte*, traducere, introducere și note de Theodor Enescu, București, E.P.L.U., 1968, pp. 8-12. Parmi les écrivains français sont mentionnés notamment Antoine Houdard de la Motte (XVIII<sup>e</sup> siècle) et, au XX<sup>e</sup> siècle, Henri de Montherlant.

manière poétique, donc au-delà du vrai et du faux. *Ruy Blas*, dont les sources et l'information très exactes cette fois-ci<sup>456</sup> lui assurent la vérité des moindres détails de l'atmosphère d'époque, a pour héros la création la plus vive probablement du théâtre hugolien. Dans son hypostase de Don César de Bazan, il reviendra sous sa plume en 1874, en se promenant, le long de quelques pages d'un projet inachevé, dans ces « cours de miracles » que sont « les ruelles espagnoles ». Le célèbre monologue de Ruy Blas, trop éloquent pour un simple exercice de virtuosité, semble prouver que, cette fois-ci, Hugo s'était vraiment identifié à son personnage et, à travers lui, à l'Espagne.

Mais ce rapprochement est peut-être encore plus profond qu'il ne nous semble. Au-delà de cette permanence des motifs espagnols, en dépassant sa biographie et sa bibliographie, Victor Hugo fond dans sa propre substance cet horizon culturel : il se donne comme surnom, pour le combat, *Hierro*<sup>457</sup>, cri de guerre utilisé d'ailleurs par Gérard de Nerval pendant la bataille d'Hernani<sup>458</sup>, premier mot de l'ancien cri de guerre espagnol (« hierro, despiértate »), il appelle son âme dans le titre d'un poème de vieillesse *Mi alma* (p. 1505) et la langue espagnole lui devient à tel point familière qu'il utilise même dans son journal pour des notations très intimes et donc secrètes : « Alba. Peligro. Aguadarse. No quiero malo para ella, ni para la que tiene mi corazón »<sup>459</sup>.

Cette symbiose entre le génie de Victor Hugo et la matrice stylistique espagnole atteint la sphère des idées esthétiques hugoliennes. Son identification à

---

<sup>456</sup> Les spécialistes mentionnent parmi ses sources non seulement un mélodrame de LATOUCHE, *La Reine d'Espagne*, mais aussi *La relation du voyage d'Espagne* de MADAME D'AULNOY et des ouvrages historiques, puisque la somme qu'il mentionne pour les dépenses annuelles de la reine s'est avérée exacte.

<sup>457</sup> ANDRE MAUROIS, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Paris, Librairie Hachette, 1954, trad. roum., București, Ed. Univers, 1983, p. 215.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 533. Trad. Alba [surnom donné par lui à une jeune fille à laquelle il s'intéressait]. Danger. Se retenir. Je ne veux pas le mal ni pour elle, ni pour celle qui possède mon cœur [sa chère Juliette Drouet, déjà vieille à l'époque].

la théorie romantique (qu'il raffermir et qu'il illustre), d'une part, et à l'Espagne, d'autre part, obéit à un inter- conditionnement. Ce que la vie, la culture espagnole lui apportait c'était justement l'essence immortelle de l'éon baroque dont parlait Eugenio d'Ors<sup>460</sup>, en éternel combat avec le classicisme. Ce n'est donc point par hasard que ses préférences sont Shakespeare, Cervantès, l'Espagne. Lucian Blaga écrivait à ce propos : « Le programme révolutionnaire de Victor Hugo voyait dans l'art une manifestation élémentaire de l'imagination, libérée des règles "arbitraires" du classicisme [...]. À la lumière de ce penchant vers "l'élémentaire" des romantiques, nous pouvons nous expliquer leur sympathie pour l'élémentaire du Baroque (Calderón, Shakespeare) »<sup>461</sup>. Sans juger le romantisme comme une reprise de l'esthétique baroque et le nommer « Barocchus romanticus » à l'instar d'Eugenio d'Ors<sup>462</sup>, nous ne saurons négliger l'assimilation par le romantisme de certains éléments de la pensée esthétique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dont nous n'allons ici qu'effleurer les quelques points de contact avec l'œuvre hugolienne.

Le doute, par exemple, caractéristique pour la philosophie de l'homme baroque<sup>463</sup>, n'est point étranger à Hugo, lorsqu'il écrit, dans *Les Contemplations*, *Que nous avons le doute en nous* (p. 199) et même *Pensar, dudar* (p. 227) où il l'appelle « incurable plaie ».

L'homme, « ondoyant et divers » chez Montaigne et maints écrivains baroques<sup>464</sup>, est défini dans les mêmes termes chez Hugo, « Eve ondoyante, Adam flottant un et divers » (*La Légende des siècles*, p. 8), formule rappelant aussi le principe *Uno omnia*<sup>465</sup>. En ce qui concerne la *discordia concors*<sup>466</sup>, nous l'avons

---

<sup>460</sup> EUGENIO D'ORS, *Barocol*, București, Editura Meridiane, 1971.

<sup>461</sup> LUCIAN BLAGA, *Încercări filosofice*, Timișoara, Ed. Facla, 1977, pp. 143-144.

<sup>462</sup> E. D'ORS, *op. cit.*, p. 214.

<sup>463</sup> Voir ALEXANDRU CIORĂNESCU, *Barocol sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980, pp. 407-420.

<sup>464</sup> JEAN ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Ed. Corti, 1954, pp. 43-44.

<sup>465</sup> DOLORES TOMA, *Cyrano de Bergerac, un model al Barocului*, București, Ed. Univers, 1982, pp. 19-55.

déjà remarquée lors de la description des villes espagnoles. La symbiose des contrastes sera d'ailleurs utilisée comme formule créatrice dans la construction d'un Quasimodo, Frolo, d'une Marion Delorme et même pour Jean Valjean.

La forme qui aspire vers sa perfection, l'importance du décor au sens abstrait du mot<sup>467</sup>, l'essai de trouver une « compensation si brillante qu'elle sollicite l'être entier en remédiant le caractère insoluble de son conflit intérieur » définit aussi Hugo qui, tout comme le créateur baroque, « cherche la perfection de la forme dans laquelle il exprime sa tragédie »<sup>468</sup>.

Voilà pourquoi l'Espagne, dont l'âge baroque est nommé aussi le « Siglo de Oro », preuve de la concordance entre sa matrice stylistique et l'éon baroque, allait apporter à Victor Hugo, par son essence même, cette beauté nouvelle qui, dissoute dans son être, l'aida peut-être à devenir lui-même.

## II.6. Esquisse de portrait – George Sand

Née à Paris, le 1er juillet 1804, Amantine-Aurore-Lucie Dupin, connue en littérature sous le nom de George Sand, descendait en ligne directe du roi Auguste de Pologne, car elle était la fille de Maurice Dupin de Francueil, lui-même petit-fils du maréchal Maurice de Saxe. Sa mère, en revanche, était Sophie-Victoire Delaborde, fille de très humble origine (son père était oiseleur et elle-même avait eu une jeunesse fort agitée). Après la mort accidentelle dans une chute de cheval de son père, en 1808, Aurore resta à Nohant avec sa grand-mère, le cœur déchiré entre celle-ci et sa mère, tendrement aimée, dont elle se voyait ainsi séparée, à cause surtout de son origine. De 1818 à 1820 elle séjourna au couvent des Augustines

---

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>467</sup> JEAN ROUSSET, *op. cit.*, chap. III.

<sup>468</sup> EDGAR PAPU, *Barocul ca tip de existență*, vol. I, București, Ed. Minerva, 1977, p. 35.

anglaises, à Paris, puis elle revint à Nohant, où elle perdit sa grand-mère en 1821. La tutelle despotique de sa mère la fit préférer le mariage en 1822 avec Casimir Dudevant, fils naturel d'un baron de l'Empire, union mal-assortie à cause de la disproportion entre la sensibilité et l'intelligence d'Aurore et le caractère plutôt commun de son mari. La naissance des deux enfants (Maurice (1822) et Solange (1826)) ne créa pas un lien entre les deux époux. Déjà en 1825 Aurore Dudevant commença une amitié « spirituelle » avec Aurélien de Sèze, et durant deux ans ils échangèrent de belles lettres.

Mais ce ne fut qu'en 1831 qu'elle se décida à quitter Nohant, pour s'établir, quelques mois par an, à Paris, en accord avec son mari. Elle y habitât avec Jules Sandeau, qu'elle avait connu quelques mois auparavant. Ils débutèrent ensemble sous le pseudonyme de J. Sand avec le roman *Rose et Blanche* en 1831, duquel elle allait retenir pour son pseudonyme le nom Sand (auquel elle ajouta le prénom George, « synonyme », pour elle, « de Berrichon », sans jamais justifier l'orthographe à l'anglaise ) pour signer, en 1832, *Indiana*, son véritable début littéraire (puisqu'elle ne pouvait utiliser, pour des raisons de famille, ni le nom de sa mère, ni celui de son mari). Lorsqu'elle quitta, en 1833, Sandeau, elle était tout aussi déçue de l'amour libre que du mariage. De sa souffrance naquit *Lélia*, « [son] cœur tout saignant, mis à nu, objet d'horreur et de pitié (*Lettres d'un voyageur*) roman allégorique, poème en prose d'un sentiment définitoire pour George Sand, « l'horreur du moi tout seul » (*Lettre à Flaubert*).

Mais cette femme de génie, écrivain laborieux qui travaillait huit heures par nuit pour faire sa trentaine de pages pendant toute sa vie, en publiant de nouveaux romans chaque année, qui non seulement s'habillait en homme et fumait, mais entendit vivre sa vie avec la même liberté dont seuls les hommes jouissaient au XIX<sup>e</sup> siècle, était une personnalité trop écrasante pour qu'elle puisse être acceptée par les hommes qui l'entourèrent, même s'ils fussent fascinés par elle.

Ses amours célèbres, plus connus encore que son œuvre, avec Alfred de Musset (1833-1834) et Frédéric Chopin (1838-1847) source d'inspiration pour des romans tels *Elle et Lui* et *Lucrezia Floriani*, s'achevèrent par des ruptures douloureusement ressenties comme échecs dans sa quête de l'amour – non pas de l'amour-passion, mais de l'amour-tendresse.

L'amitié occupa aussi une place importante dans sa vie, car elle en fut liée avec la plupart des grandes personnalités littéraires et artistiques de son époque, tels Balzac, Sainte-Beuve, Marie Dorval, Liszt, Delacroix, Flaubert.

Elle fut parmi les premiers à s'intéresser au peuple, dont elle fit l'entrée dans le roman par les figures inoubliables de ses héros, qu'ils se nomment Pierre Huguenin, le compagnon du tour de France, Joset la cornemuse, François le Champi, ou Germain, le fin laboureur. Elle voulut aussi son entrée dans l'histoire littéraire, avec Agricole Perdiguier, Poncy ou Magu, les poètes-prolétaires, et elle s'intéressa vivement aux doctrines socialistes, non seulement pour écrire ses romans, mais aussi pour son attitude politique, comme elle le prouva pendant la révolution de 1848.

Sa vieillesse à Nohant, entourée par sa famille et par ses amis, penchée toujours sur les pages blanches à remplir, lui apporta la sérénité. Si en 1870-1871 elle ne participa que de loin aux événements qui déchirèrent la France et elle exprima son horreur de la force et des solutions violentes, vue l'expérience de la quarante-huitarde qu'elle avait été, mais aussi son âge, en 1863 encore elle était redevenue l'idole de la jeunesse progressiste avec son roman anticlérical *Mademoiselle de La Quintinie*.

George Sand est morte à Nohant, le 8 juin 1876. « Je pleure une morte et je salue une immortelle – écrivait Victor Hugo – George Sand était une idée ; elle est hors de la chair, la voilà libre, elle est morte, la voilà vivante ».

\*

Célèbre par sa vie d'exception, objet d'innombrables biographies, George Sand reste néanmoins un des écrivains les plus injustement méconnus : reléguée dans les zones plus obscures de l'histoire littéraire, sa création n'est que très rarement l'objet des études critiques. Si elle soulève parfois l'intérêt, c'est surtout par les éléments autobiographiques qui pourraient expliquer sa genèse et moins par le discours narratif dans sa spécificité.

Pourtant l'œuvre romanesque s'impose à l'attention du spécialiste non seulement par ses dimensions (les *Œuvres complètes* comptent 109 volumes) mais aussi par sa richesse thématique et par les qualités du style. Proust louait « cette prose lisse et fluide [...] qui respire toujours la bonté et la distinction morale ». Dostoïevski voyait en elle un écrivain « presque unique par la vigueur de son esprit et de son talent ».

Flaubert admirait chez son « chère maître » « l'idée [qui] coule [...] largement, incessamment, comme un fleuve ».

Elle contribua à la modification de l'horizon d'attente du public non seulement français, mais européen, car ses romans ont vraiment semé à quatre vents toutes les grandes idées progressistes et humanitaires qui sont nées en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle joua « un rôle utile et durable dans la préparation morale de notre temps » (André Maurois, *Hommage à George Sand*) et ses œuvres « vivent en nous sous les espèces des idées qui forment notre conscience et des sentiments qui inspirent nos actes » (René Doumic, *George Sand*, 1909).

La théorie du roman ne précède pas chez George Sand la création. La force génératrice du discours narratif est chez elle l'imagination combinatoire qui, se détachant insensiblement de l'information, construisait « presque sans qu'elle y aidât, ces frictions merveilleuses où elle s'enchantait elle-même » (L. Marillier, *La Sensibilité et l'imagination chez George Sand*, 1896), « elle n'est que le spectateur et le rédacteur d'une action qui se développe en elle, sans elle »,

écrivait Gustave Lanson à ce propos (*Histoire de la littérature française*, 1894) avec cette étonnante facilité créatrice qui a fait comparer son style à la « respiration même de la nature ». Pourtant le méta-discours n'est pas absent chez l'écrivain. À ses débuts, le rapport entre la réalité et le roman lui apparaît sous le signe de la mimésis, le thème essentiel devant être celui des inégalités de la société et des caprices de la destinée : « L'écrivain n'est qu'un miroir qui les reflète, une machine qui les décalque, et qui n'a rien à se faire pardonner si ses empreintes sont exactes, si son reflet est fidèle » (préface de 1832 à *Indiana*). La formule s'assouplit pourtant pour laisser plus de place à la subjectivité de l'auteur, dont le désir d'écrire « une œuvre de poésie autant que d'analyse » lui font proposer la description « des situations vraies et des caractères vrais », mais qui se groupent autour « d'un type destiné à résumer le sentiment ou l'idée principale du livre », qu'il faut par conséquent idéaliser et « ne pas craindre de lui donner toutes les puissances dont on a l'aspiration en soi-même, ou toutes les douleurs dont on a vu ou senti la blessure » (*Histoire de ma vie*). Ce parti-pris théorique conscient sépare George Sand des écrivains réalistes, et on a souvent mis en lumière la construction impeccable des personnages de second degré, plus munis de la force vitale qui manque souvent au personnage principal, dont la réalisation répond trop à quelque thèse ou idée abstraite que l'écrivain se propose de confronter avec le cadre de la réalité. La formule allait pourtant connaître plus de succès à l'étranger qu'en France et nous la retrouverons dans les meilleurs romans de Dostoïevski ou de Tolstoï.

Une tradition critique qui remonte à Gustave Lanson distingue dans sa création quatre manières : romantique, « socialiste », champêtre et romanesque, classification assurément commode, mais qu'il faudrait peut-être réviser » (Pierre Salomon, *George Sand*, 1953). Car les éléments qui dominent une période sont présents aussi dans les autres. *Valentine*, par exemple, roman romantique, « est déjà un roman champêtre » (Pierre Salomon) et, ajoutons-nous, met déjà en

discussion le même problème des barrières entre les classes qui sera développé dans *Le Compagnon du Tour de France*. On a même affirmé que « lorsqu'un de ses livres n'est pas daté par quelque théorie célèbre dont il contient l'exposé, il serait très difficile de déterminer à quel moment de sa vie il a été composé. » (L. Marillier).

Le thème dominant des premiers romans est l'amour, et par là George Sand se relève, dès ses débuts, un vrai « enfant du siècle ». Les études les plus récentes sur le Romantisme ont mis en lumière l'originalité et la profondeur de cette nouvelle conception de l'amour, remis en honneur sous le signe mythique de l'Androgyne, essai de récupération d'une complétude originaires. L'insuffisance d'être appelle, en compensation de sa propre carence, un supplément d'être qui se matérialise sous la forme de la rencontre de l'amour. « La critique de l'institution du mariage et les revendications en faveur de la liberté dans l'amour ne sont que des conséquences subalternes des institutions fondamentales » (Georges Gusdorf, *L'Homme romantique*, 1984). Cette nouvelle perspective ouvre de nouvelles voies à la compréhension des romans tels *Indiana*, *Valentine*, *Jacques* ou *Lélia* (« chez Lélia, écrivait G. Gusdorf, la possession, la jouissance atteinte ou recherchée s'inscrivent dans la perspective d'une quête de l'Être) qui sont dédiés aux problèmes du couple ; *Mauprat* y ajoute le thème, d'une nouveauté révolutionnaire à l'époque, de l'éducabilité de l'être humain, et la réussite d'un cadre historique (le XVIII<sup>e</sup> siècle d'avant la Révolution, qu'elle fera revivre aussi dans les pages de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt*).

Insensiblement, elle se détache des problèmes du bonheur individuel pour songer aux souffrances d'autrui. Mais si George Sand est devenu adepte des théoriciens du socialisme utopique, c'est parce qu'ils apportaient aux questions qu'elle-même se posait les réponses attendues. Ainsi se rebelle-t-elle de la tutelle politico-littéraire de Bulloz, son éditeur, vivement effrayé par la nouvelle tonalité de ses romans, pour fonder avec ses amis (Pierre Leroux, entre autres, auquel on

attribue la paternité du terme même de socialisme), la *Revue Indépendante*. C'est l'époque de ses grands rêves qui unissent un « amour patient et persévérant de l'humanité » (G. Sand, *Lettre à Charles Poncy*) avec « la lutte contre les triples abus : abus de caste, de famille et de propriété » et la « prédication de la doctrine du progrès continu et de la vie de l'homme dans l'humanité » (Wladimir Karénine, *George Sand – Sa vie et ses œuvres*, 1912). Le résultat sera la série des romans sociaux, dits « socialistes », où l'idéalisation (toujours dans les limites du vraisemblable ou, du moins, du vrai (Pierre Huguenin n'est que très ressemblant à Agricole Perdiguier) n'empêche pas la description réaliste du milieu socio-historique (*Horace, Le Compagnon du Tour de France, Le Meunier d'Angibault, Le Pêché de M. Antoine*). *Consuelo* reste néanmoins la grande réussite romanesque de cette période, point de rencontre des idées humanitaires et démocratiques avec les théories de Lamennais et des saint-simoniens sur le rôle sacerdotal de l'artiste et du charme des pays lointains connus ou rêvés (Venise, Bohême, Vienne, Berlin). Des études récentes ont mis en lumière aussi l'importance des idées sur la musique (Léon Guichard, *Pauline Garcia et la musique dans Consuelo et La Comtesse de Rudolstadt*, 1959) et de l'occultisme (Léon Cellier, *L'Occultisme dans Consuelo et la Comtesse de Rudolstadt*, 1959).

Revenue à Nohant, déçue, après la révolution de 1848, George Sand, tel le mythique Antée, reprend sa force avec la terre. « Il y a des heures, a-t-elle pu dire, où je me sens herbe, oiseau, cime d'arbres, mirage, eau courante, horizon, couleur, forme et sensations changeantes, mobiles, infinie » (*apud* L. Marillier). L'amour profond qui la relie à Nohant, à sa Vallée Noire, à ses habitants, lui offre une source intarissable d'inspiration à laquelle s'ajoutent de sérieuses recherches sur les particularités de la langue et les coutumes berrichonnes. Cet aspect de sa création a fait l'objet de nombreuses études, parmi lesquelles celle de Louise Vincent (*George Sand et le Berry*, 1919), et de Pierre de Boisdeffre (*George Sand, écrivain du Berry*, 1984).

Ses romans champêtres sont des chefs-d'œuvre jamais contestés : *La Mare au Diable*, *La Petite Fadette*, *François le Champi*, *Les Maîtres sonneurs*.

Les créations de sa vieillesse reprennent le thème de l'amour, et George Sand elle-même se définit, dans une lettre à Flaubert, comme un vieux troubadour de pendule romantique « qui chante et chantera le parfait amour » (*Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, *Jean de la Roche*, *Le Marquis de Villemer*).

Son discours offre une gamme très large de possibles narratives. L'ordre diégétique est maintes fois interrompu pour introduire des analepses à valeur intradiégétique (dans les *Maîtres Sonneurs*) ou par les personnages eux-mêmes (*Mauprat* n'est, dans cette perspective, qu'un long retour en arrière fait par Bernard en présence de son hôte, le narrateur). Le récit sommaire est parfois présent lorsqu'une accélération de l'action s'impose pour des raisons de condensation (la partie finale de *La Comtesse de Rudolstadt*). On rencontre parfois aussi la pause narrative, qui donne un relief singulier à l'essai manqué (sans qu'on nous explique comment) de suicide de Ralph et d'Indiana.

Les descriptions chez George Sand ne sont pas obligatoirement subordonnées au récit. Elles offrent le cadre nécessaire à l'imagination, mais leur développement tient surtout au goût qu'elle y met, en grande admiratrice de Rousseau.

Le discours des personnages, vif et à une haute fonction mimétique dans la première période (surtout dans les romans champêtres, où elle y met des mots de terroir « tout juste assez pour y mettre une pointe d'accent » (R. Doumic) se développe dans les romans à thèse d'une manière démesurée, la diégèse étant réduite à un prétexte pour les expositions d'idées (*Mademoiselle de La Quintinie*).

Mais l'originalité de la formule narrative sandienne consiste dans un glissement incessant du narrateur hétérodiégétique vers les positions d'un narrateur homodiégétique, par l'introduction des éléments vécus et sentis par l'écrivain, décelables dans la trame du discours, sans pour cela arriver jamais à la

formule du roman personnel. Les rapports entre la vie et l'œuvre de George Sand étant beaucoup étudiés (W. Karénine, A. Maurois, L. Céliier, L. Vincent etc.), c'est peut-être l'aspect le plus connu de sa manière personnelle d'écrire. D'ailleurs, elle l'avouait franchement à Flaubert, dans une lettre : « Ne pas se donner tout entier dans son œuvre me paraît aussi impossible que de pleurer avec autre chose que ses yeux ou de penser avec autre chose que son cerveau ».

Mais, au-delà des questions soulevées par la subjectivité ou l'objectivité de l'écrivain, la création romanesque de George Sand s'élève, consubstantielle à son auteur, vers l'espace mental qu'elle avait incarné dans les meilleurs moments de sa vie : le Romantisme éternel.

## **II.7. L'héritage musical du XVIII<sup>e</sup> siècle dans *Consuelo***

Faire un choix parmi les thèmes qui passionnèrent George Sand toute sa vie risque de poser au chercheur contemporain plus d'un problème. Rares sont les créateurs dont l'éclectisme s'eût avéré à tel point productif au moment de la composition de leurs ouvrages. Et si parmi les nombreux œuvres grâce auxquelles elle réussit à « semer à tout vent » ses idées – les idées qui passionnaient alors comme maintenant la France, l'Europe et – pourquoi pas ? – le monde, il y en a une qui les réunit presque toutes, elle ne saurait être que sa grande « somme » – *Consuelo*.

Ma démarche sera donc centrée sur cette grande réussite dans le domaine de la création romanesque sandienne – le diptyque *Consuelo* – *La Comtesse de Rudolstadt*. Je compte présenter surtout quelques traces des données concrètes dont elle s'est servie pour la reconstruction musicale de la vie au XVIII<sup>e</sup> siècle, en départageant dans la composition les souvenirs personnels des informations recueillies dans le but de mieux recomposer cette vaste fresque d'une période

historique qui lui était chère. Elle-même l'avait précisé, dans la *Notice* par laquelle débute l'édition de 1854 : « J'avais commencé *Consuelo* avec le projet de n'en faire qu'une nouvelle. Ce commencement plut, et on m'engagea à le développer, en me faisant pressentir tout ce que le dix-huitième siècle offrait d'intérêt sous le rapport de l'art, de la philosophie et du merveilleux. [...] Siècle étrange, qui commence par des chansons, se développe dans des conspirations bizarres et aboutit, par des idées profondes, à des révolutions formidables ».

Cette époque était reliée également aux souvenirs les plus profonds de son enfance – et surtout à l'image de cette grand-mère adorée à qui elle devait son éducation musicale. L'Époque des Lumières ne joue pas moins dans l'imaginaire sandien le rôle d'une période symbolique, car elle reste liée de façon inextricable à l'avenir. L'avenir de l'Humanité, tout d'abord, par toutes ces révolutions futures dont elle s'avère avoir été enceinte, politiques et littéraires, sociales et artistiques, qui ont créé d'ailleurs notre présent. Mais aussi l'avenir très personnel d'Aurore Dupin, dont les racines familiales s'y sont ancrées, dans cette très romanesque histoire d'amours de rois, fils et arrière-petit-fils de rois, avec des femmes qui ne leur convenaient pas, même des filles du peuple parfois, qui composent sa généalogie et qu'elle s'amuse à nous laisser entrevoir parfois en palimpseste dans ses romans, notamment dans ceux qui nous intéressent maintenant .

Prenons, par exemple, l'excellent chanoine mélomane qu'elle peint dans certains chapitres de *Consuelo* et qui ne disparaîtra pas totalement jusqu'aux dernières pages de *La Comtesse de Rudolstadt*, puisqu'il réapparaît à la fin, chargé de l'éducation des enfants aînés des comtes de Rudolstadt devenus musiciens ambulants. Il est présenté dans le livre comme « un des 400 bâtards d'Auguste II ». Que son modèle fût vraisemblablement, quoique seulement en partie, le grand-oncle de notre écrivain, l'abbé de Beaumont, fils de Mlle Verrières, arrière-grand-mère de G. Sand, et du duc de Bouillon, prince de Turenne, il est à peu près clair, selon

la note de L. Guichard<sup>469</sup> ; que des éléments du grand-père Dupin de Francueil s'y soient mêlés, comme le veut Thérèse Marix-Spire<sup>470</sup>, cela se peut, mais c'est moins important. Car l'ascendance royale que G. Sand lui prête n'est ni une simple allusion à la véritable, comme le veut L. Guichard, ni directement « empruntée » au propre arrière-grand-père de G. Sand, le maréchal Maurice de Saxe<sup>471</sup> : car celui-ci a un rapport bien plus direct à l'abbé de Beaumont en question, le maréchal étant tout simplement le *père* de la propre demi-sœur de l'abbé, Aurore de Saxe, la grand-mère de G. Sand, fille de cette même Mlle Verrière qui était aussi sa mère ! Seule la parfaite chasteté dont l'écrivain orne le digne chanoine n'appartient à aucun de ces modèles et elle n'est due qu'aux besoins de la composition du portrait de son personnage – et sûrement au grand sens de l'humour de l'écrivain, qui savait que ni son grand-oncle maternel, ni son grand-père et ni son arrière-grand-père ne l'avait jamais ni désirée, ni pratiquée (comme elle-même le dit, dans l'*Histoire de ma vie* : « J'ai peint un chanoine chaste, et mon grand-oncle se piquait de tout le contraire ».)

Après l'excellent travail réalisé par Léon Guichard dans la présentation et surtout dans l'annotation de l'édition Garnier, peu de choses concrètes peuvent encore être trouvées à propos des sources concernant les musiciens dix-huitiémistes, d'autant plus après l'heureuse découverte dans les manuscrits sandiens des notes de lecture dont elle s'est servie pour la composition de son roman (la *Biographie universelle des musiciens* de F. J. Fétis pour les vies des musiciens et interprètes, l'*Encyclopédie* de Leroux pour les données historique,

---

<sup>469</sup> G. SAND, *Consuelo – La Comtesse de Rudolstadt*, t. I-III, Éd. de L. Cellier et L. Guichard, Paris, Garnier, 1959, t. II, note 1, p. 220. Toutes les notes concernant le texte et les annotations des éditeurs renvoient à cette édition, sauf mention contraire.

<sup>470</sup> « George Sand et la musique », Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1955, *Thèse de Doctorat*.

<sup>471</sup> Voir aussi DAMIEN ZANONE, éd. de G. Sand, *Consuelo – La Comtesse de Rudolstadt*, Paris, Ed. R. Laffont, 2004, note 1, pp. 497-498.

l'*Histoire* de l'Enfant, les *Souvenirs* de Thiébaud et bien d'autres encore<sup>472</sup>, comme par exemple J.-J. Rousseau avec son *Dictionnaire de musique* ou Burney, ami de Diderot, auteur d'une *Histoire de la musique*). Il sera donc moins intéressant de vérifier le bien-fondé des détails dont elle compose ses « effets de réel », car ils sont presque tous repris d'après les sources mentionnées et à peine transformés de manière à s'intégrer dans le texte sandien sans qu'il y fassent l'effet d'un corps étranger, que de s'attarder sur l'introduction subtile de la perspective propre à son époque sur la musique elle-même, soit-elle culte ou folklorique, conçue pour les fêtes, pour les spectacles ou pour la méditation religieuse. Notamment ce « déplacement de perspective » par lequel elle opère un transfert à l'Époque des Lumières de la vision considérée purement romantique sur la musique populaire vue comme expression ultime de l'âme nationale mérite une place à part dans le répertoire des genres musicaux qui composent la structure mélodique traversant le roman.

Pourtant, des recherches récentes sur « la musique des sauvages aux dix-huitième siècle » (dues à Anne Marie Mercier-Faivre, avec la collaboration de Yannick Sérité<sup>473</sup>) montrent bien que l'interrogation sur la valeur anthropologique, sinon philosophique, de la musique folklorique n'était pas totalement absente des réflexions des philosophes des Lumières. Pour Jean-Jacques Rousseau, préoccupé par « la recherche du Primitif », de l'Homme originaire, si la musique est surtout un phénomène culturel, elle l'intéresse cependant dans sa variante « sauvage » par le don de produire des effets incontrôlables, physiques et psychiques, agissant sur le corps humain notamment par son rythme. On n'est pas loin de la vision de G. Sand, quand elle nous offre à maintes reprises des descriptions saillantes des

---

<sup>472</sup> Éd. Garnier, t. I, « Principales sources écrites de Consuelo et de la Comtesse de Rudolstadt citées dans les notes », pp. LXXXIII-LXXXVII.

<sup>473</sup> Présentées au Neuvième Congrès International des Lumières, Münster, 1995, et dont un long résumé est publié dans les *Actes du Congrès*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996, t. II, pp. 846-848.

effets de la musique populaire sur l'inconscient des personnages, que ce soit la musique espagnole de l'enfance de Consuelo, sur elle ou sur Albert, ou les chants vénitiens qu'utilise Anzoleto pour émouvoir malgré elle la pure fiancée d'Albert de Rudolstadt dans le Château des Géants ; ou la musique populaire de Bohême qui sert à Albert de déclencheur des couches les plus profondes de son âme et dont Zdenko le fou est le dépositaire privilégié. Avec Rousseau comme fondateur de l'ethnomusicologie (dans le portrait qu'il dresse du *bon sauvage chantant*), comme il apparaît à la lumière des recherches actuelles, G. Sand, grande rousseauiste comme elle l'était, pouvait se sentir à l'abri de toute accusation d'avoir prêté au dix-huitième siècle des préoccupations qui n'étaient pas les siennes. En germe, elles l'étaient, plus qu'on ne l'eût cru.

Une parallèle s'impose entre le texte sandien d'un côté et la « réalité » des faits historiques dont elle dispose, ou plutôt qu'elle choisit dans le matériel dont elle se sert. Son choix est si personnel qu'il convient de lui prêter plus d'attention et de ne pas l'étiqueter brièvement comme simple souci de « faire sentir un peu l'époque », comme elle-même le dit avec sa modestie habituelle. Ne pas se fier qu'aux dictionnaires ou aux ouvrages « historiques » dits sérieux, mais choisir de préférence les *Mémoires* d'une princesse prussienne, la margrave de Bareith, ou de tel autre personnage historique de second ordre, comme les deux cousins François et Frédéric de Trenck, ou de Dieudonné Thiébault, c'est préférer les anecdotes vivantes sur la vie des grands hommes sans trop se soucier d'une âpre vérité, ô combien discutable, c'est se montrer finalement vrai enfant de son temps, qui privilégie la vision personnelle comme source d'une vérité propre, tout aussi, sinon plus intéressante, que la vérité commune. Une analyse complexe du mélange de la documentation et de la fiction dans le processus de création littéraire fait mieux ressortir l'originalité de la composition polyphonique de ce « roman musical », comme il est communément appelé par la critique sandienne.

Nous pouvons être intéressés tout d'abord par le choix du XVIII<sup>e</sup> siècle avec sa vie musicale en arrière-plan permanent (quand elle ne passe pas en avant-scène tout bonnement) : soit dans les longues et belles discussions sur le rôle et la mission de l'art et l'artiste, comme élus nés du sein du peuple et bénis par leur soif de liberté, qui leur permet d'être ainsi de vrais éclaireurs dans la voie de l'Humanité, entre la Consuelo des rêves sandiens et les Porpora ou Haydn imaginés par elle, à qui G. Sand prête plutôt ses idées qu'elle ne s'efforce à retrouver les leurs<sup>474</sup> ; soit dans les longues scènes qui mettent à l'œuvre le génie musical de Consuelo en tant que cantatrice, d'Albert en violoniste inspiré, d'Haydn, le jeune compositeur qui ne s'est pas encore trouvé. Car c'est vraiment une époque féconde dans l'évolution de la musique que ce dix-huitième siècle européen. C'est ce temps qui vit peu à peu réintégrer les ombres du passé la théorie de la musique, héritée de l'Antiquité, sur les propriétés mystiques du nombre mis en rapport avec l'harmonie des sphères et l'ordre du monde. Cette conception mathématique de la musique, encore vivante au Grand Siècle, laisse maintenant la place à une autre conception, où l'analyse rationnelle se reconnaît incapable d'exprimer les causes de sa capacité d'émouvoir et de toucher l'âme, comme le reconnaissait déjà le Père Marin Mersenne dans son *Harmonie universelle* (1636). L'apparition de la *tragédie lyrique*, seule forme d'art lyrique autorisée pendant l'Ancien Régime par le pouvoir royal en France, qui fera pendant à la tragédie dramatique, fait entrer la musique dans grands débats philosophiques du siècle des Lumières, et surtout dans cette grande guerre entre la musique française et la musique italienne, brièvement, mais pertinemment définie dans *Consuelo* : comme dans la Guerre de 1701, la France se retrouve seule face au monde entier, par la non-acceptation de l'opéra à l'italienne, avec ses *castrati* et ses *prime-*

---

<sup>474</sup> Le portrait du premier rappellerait l'image d'un Jean-Jacques Rousseau « en transparence », selon Béatrice Didier (G. Sand écrivain, Paris, P.U.F., 1998, p. 242), le second est présenté pendant ses débuts à peine esquissés, donc son portrait est souvent imaginé de toutes pièces.

*donne*, qui faisait fureur dans toute l'Europe, et avait transformé Vienne, Berlin et Prague, mais pas Paris, en foyers de la grande musique de l'époque, dans les Mecque des artistes de partout. Les voyages de Consuelo sont en bonne mesure à l'instar d'un trajet commun pour une musicienne comme elle à cette époque.

Vers le milieu du siècle, pourtant, la mythologie galante dont se nourrissaient bon nombre de ces productions lyriques (quand la source n'était pas une histoire antique de fantaisie, comme le prouvent les noms des spectacles dont il est question dans la carrière sur les planches de notre *Zingara* ou Porporina à Venise, Vienne et Berlin, et qu'elle continuera, comme nous l'apprenons dans le récit sommaire à la fin, à Londres, Paris (enfin !) et Madrid) commence à lasser l'auditoire, tout comme elle lasse souvent notre héroïne. Prenons comme exemples des opéras telles l'*Ipermestre* de Gluck, ou l'*Antigone* de Hasse et Métastase, ou enfin la *Zénobia* créé toujours par Métastase, mais ayant pour compositeur Luca Antonio (et non point Prédieri, comme dans le roman) ; cette dernière est justement celle dont notre Consuelo juge que le rôle est bien « faux et guindé dans la bouche d'une héroïne de l'Antiquité ». Les éléments baroques de ce type de spectacle entrent en crise justement à cette même époque, et l'on voit naître l'aspiration vers un style plus simple, plus naturel, sur la scène lyrique, en opposition avec ces formules musicales dont se moquera bien Consuelo à maintes reprises, et qui commencent effectivement à paraître froides et conventionnelles. C'est le moment où vraisemblablement un talent et une conception sur la musique comme les siennes pouvaient produire en même temps l'enthousiasme des vrais connaisseurs et l'incompréhension ou au moins l'étonnement de la part des « amateurs », pour nobles, royaux ou même impériaux qu'ils fussent, qui pullulent dans son chemin, imaginaire, soit, mais si semblable à un trajet possible. L'on voit, à la même époque, un Voltaire, comme un Haendel, songeant à utiliser le Vieux Testament

comme réservoir de thèmes munis d'une énergie barbare<sup>475</sup>, mais aussi la naissance d'un nouveau genre lyrique, l'*opéra-comique*, dont l'exemple le plus percutant dans le roman restera sans doute ces *Virtuoseuses ridicules* inventée, certes, mais ayant tant de « sœurs » bien réelles. C'est justement le spectacle dans lequel l'inflexible Porpora obligera Consuelo à paraître si peu de temps après être devenue officiellement veuve.

D'autre part, l'évolution de la musique *sans paroles*, strictement instrumentale, fait aussi de grands progrès. Du célèbre *Sonate que me veux-tu* de Fontenelle au début du Dix-huitième à la place qu'occupera ce genre de musique, représentée déjà vers le milieu du siècle par le quator et un peu plus tard par la symphonie concertante, il y a un long chemin parcouru, et le Haydn, moins le héros sandien que le personnage réel, y jouera certes un beau rôle. Mozart et l'éblouissante musique classique n'y sont plus très loin.

Mais on peut également s'intéresser à l'analyse des possibles distorsions ou choix opérés dans la présentation des faits sous l'influence de cette alchimie subtile des souvenirs et émotions personnelles. Par exemple, il est bien connu le rôle de Pauline Garcia-Viardot dans la construction du personnage de Consuelo, comme il est également connu que bien des traits du personnage renvoient directement à G. Sand elle-même, selon l'aveu de Pierre Leroux entre autres. Il conviendrait alors peut-être de songer davantage au rôle de Musset, par exemple, dans ce choix un peu exclusif de G. Sand, car Musset avait tant admiré La Malibran et avait écrit des articles très favorables aux débuts de Pauline Garcia, sa sœur cadette. Peut-être doit-on aussi à son ombre le choix de Venise comme décor du premier acte... Si Consuelo *est* aussi un peu G. Sand, quel serait ce compagnon chéri dont la trahison rend Venise si pénible dans ses souvenirs, celui qui partageait avec elle la même passion (musique pour littérature pourrait aller très

---

<sup>475</sup> Voir BEATRICE DIDIER, « Représentation du sacré dans les livrets d'opéra », *Actes du IX<sup>e</sup> Congrès des Lumières*, pp. 871-872.

bien), mais avec moins d'application, moins de compréhension pour le travail ardu qui doit accompagner l'artiste vers les cimes ? Quel serait ce bel enfant, beau comme l'amour, en effet, mais débauché dans les plus profonds plis de son âme, que Consuelo-Sand met tant de temps à oublier et dont le souvenir vient encore longtemps à la hanter, même quand elle croit y avoir échappé ? Il y a certes du Musset en filigrane dans le portrait d'Anzoleto, mais combien transformé ! Elle n'est d'ailleurs point tellement romantique dans cet usage très personnel des données du réel qu'elle opère dans la construction des personnages, puisqu'elle n'est pas si loin de son ami et contemporain Balzac, tout père du réalisme qu'il fût, qui nous donne, par exemple, quelques quatre portraits différents de George Sand dans ses romans<sup>476</sup>.

Et pour rendre si vivants les artistes des temps passés, soient-ils réels comme Porpora ou Haydn ou fruits de son imagination, comme Consuelo elle-même, Anzoleto ou même Albert, combien de ses relations avec les grands artistes de son temps qu'elle fréquentait s'y retrouve ? Liszt, qu'elle aurait voulu pouvoir aimer (du moins, c'est là son propre aveu dans une lettre à Musset), Liszt en qui l'Abbé Lamennais voyait non seulement un artiste de génie, mais un « prophète de l'ordre nouveau »<sup>477</sup>, mystique dans sa jeunesse (autrement qu'Albert, soit, mais une ferveur religieuse n'est jamais très différente à une autre ferveur religieuse) et qui provoquait à G. Sand dans ses exercices musicaux à Nohant la même ivresse enfantine que celle de la musique jouée par sa grand-mère, au point de se « blottir sous le piano de Liszt pour mieux s'intégrer à ce qu'il jouait »<sup>478</sup>, effet comparable à celui produit par le son du violon d'Albert sur Consuelo.

Chopin, le grand amour de G. Sand au moment de la rédaction du roman,

---

<sup>476</sup> Voir ILEANA MIHAILA, « Une amitié littéraire : G. Sand et Balzac », dans *Omagiu acad. Zoe Dumitrescu-Buşulenga la 80 de ani*, Bucarest, Ed. Roza Vanturilor, 2001, pp. 103-107.

<sup>477</sup> *Apud* JOSEPH BARRY, *George Sand ou le scandale de la liberté*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 274.

<sup>478</sup> *Ibidem*, p. 275.

n'aurait aucune place dans la composition de cette figure emblématique de l'Artiste, héritier d'Orphée ? Justement, sur l'équivalence poétique entre Albert de Rudolstadt, devenu à la fin de son destin dans le roman non seulement l'Homme, tout simplement, mais Orphée, l'Artiste, qu'il me soit permis de constater la valeur symbolique de son costume, dans sa dernière apparition, et celui que devait porter Orphée lui-même, déité d'origine thrace-danubienne selon les mythes grecs : « Le joueur de violon marchait droit à nous, son instrument sous le bras, et son archet passé dans sa ceinture de cuir. De larges pantalons d'une étoffe grossière, des sandales qui ressemblaient à des cothurnes antiques, et une saie de peau de mouton comme celle que portent nos paysans du Danube, lui donnaient l'apparence d'un pâtre ou d'un laboureur ». Effectivement, ce costume est bel et bien celui d'un « paysan du Danube » ; Ronsard lui-même, pour affirmer qu'il fût un descendant d'Orphée, n'avait-il pas parlé d'un ancêtre danubien présumé ?

Mais dans le choix de cette Europe Centrale que George Sand recrée avec un tel plaisir, qu'elle visite dans son imagination comme dans un rêve qui semble plus réel que la réalité, se retrouve certainement l'orgueil – et la race – de celle qui, du côté de son père, avait pour arrière-arrière-grand-père, le roi de Pologne, Auguste II de Saxe, le Fort, et par lui, toute une ascendance royale centre-est-européenne<sup>479</sup> qui ne pouvait manquer de lui donner un sens de communion spirituelle avec tous les artistes venus de ces mêmes contrées à Paris et avec qui elle s'était liée d'amitié, Frédéric Chopin en tête, mais aussi son compatriote Mickiewicz, Liszt ou même Tourgueniev. Et si elle n'a jamais mis les pieds en Bohême, Chopin, lui, l'avait visité et il a pu en fournir suffisamment de détails sensibles à l'imagination de son amie<sup>480</sup>. D'ailleurs, Chopin partage avec Albert le génie sublime de la

---

<sup>479</sup> Voir, à ce sujet, D. ZANONE, note 1, p. 188, Ed. Laffont, les Podiebrad, « vrais ancêtres » d'Albert de Rudolstadt, comptent très réellement parmi les ancêtres d'Auguste de Saxe, autrement dit, de G. Sand elle-même.

<sup>480</sup> Cf. MARIE-PAULE RAMBEAU, *Chopin dans la vie et dans l'œuvre de George Sand*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

musique, de l'improvisation. Pourtant, si piano vaut violon, il demande en revanche beaucoup plus de moyens matériels qui aurait nuit à l'image de l'artiste – libre de tout liens avec la fortune que G. Sand voulait créer. Et d'ailleurs le dix-huitième siècle était très exactement l'heure où le violon, longtemps considéré vulgaire par rapport à la viole et digne seulement des fêtes populaires, fait son entrée triomphale dans la grande musique culte et développe sa technique brillante<sup>481</sup> ; ce qui le place merveilleusement bien entre les mains d'Albert à ce moment précis de l'histoire. Et il ne faut surtout oublier que ce même instrument le fut aussi, réellement, dans les mains du père de G. Sand, et aussi dans celles de son grand-père, Dupin de Francueil.

Mais Albert n'est pas seulement un artiste ; il est aussi un révolutionnaire, très du goût de la châtelaine de Nohant par ailleurs, ou plutôt un démocrate, un « communiste » dans le sens qu'elle même donnait à ce terme. Là encore, seul le cote humanitaire-philosophique de Pierre Leroux servirait de point central dans son inspiration ? Et l'oublié depuis assez peu Michel de Bourges, qui partageait lui aussi avec ce fou inspiré qu'est Albert l'extrémisme de ses pires moments, heureusement sublimé chez le héros littéraire par la suite, d'abord dans l'action des Invisibles, ensuite dans sa destinée d'artiste errant ? ce Michel qui, tout comme Albert-Liverani, avait su donner à la pure Consuelo, à la froide Lélia, à ce double parfait de George Sand, le frisson inoubliable du désir charnel ?

D'autant plus que sa liaison avec Michel de Bourges incarnera pour elle justement son désir de résurrection spirituelle. « Qui veut de ma vie présente et future ? – lui aurait-elle écrit-elle en avril 1835<sup>482</sup>. Pourvu qu'on la mette au service d'une **idée** et non d'une **passion**, au service de la vérité et non à celui d'un homme, je

---

<sup>481</sup> Voir l'article « Musique, musiciens », dans Lucien Bély (dir.), *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, Paris, P.U.F., 1996, p. 878 surtout.

<sup>482</sup> D'après ERNEST SEILLIERE, *George Sand – Mystique de la Passion, de la Politique et de l'Art*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1920, p. 140. J'avoue ne pas avoir retrouvé cette lettre dans *George Sand – Correspondance*, t. II, édition de Georges Lubin, Paris, Éd. Garnier, 1966. Néanmoins, la longue note 1, p. 846-848, pose le problème du début des relations entre George Sand et Michel de Bourges justement au mois d'avril, en 1835.

consens à recevoir des lois... Allons donc, quelque soit la nuance de votre bannière, au nom de Jésus, de Washington, de Franklin ou de Saint-Simon... Je ne suis qu'un pauvre enfant de troupe. Emmenez-moi. » L'on s'aperçoit que, chez George Sand, cette initiation est en même temps érotique, mystique et politique, alliance qui se retrouvera dans ses meilleurs romans dédiés à ce thème, *Consuelo* en tête.

Cette alliance parfois étrange entre les divers paliers de sa pensée, reliés souvent dans une soif inassouvie de mystère, d'art et de mystique, fut d'ailleurs soulignée de bonne heure par des chercheurs tel Ernest Seillière qui, au début des années '20, écrivait, justement en arrivant dans son étude dédiée à George Sand, à ce même moment dans son évolution : « C'est peut-être ici le lieu de faire remarquer que le mysticisme social et le mysticisme passionnel, le désordre politique et le désordre charnel ont presque toujours marché la main dans la main, l'un et l'autre appuyés sur quelque mysticisme hérétique prétextant l'alliance privilégiée avec une puissance d'au-delà, Diable ou Dieu. Tel fut au cours de l'histoire de l'histoire chrétienne le cas de certains Gnostiques, des Nicolaïtes, Cathares, Patarins, Dulcinistes, Frérots, Beggards, Lollards, Turlupins, Hussites, Anabaptistes, etc. »<sup>483</sup>.

Or c'est justement dans *Consuelo* qu'apparaît l'intérêt très direct que George Sand manifesta pour ces formes pas très orthodoxes d'une recherche de Dieu dans l'au-delà en même temps que la justice dans ce monde-ci. Elle-même allait établir une liaison, explicitement, dans la définition que l'initiateur de *Consuelo* donne de l'activité des Invisibles : « C'est encore au nom de Saint-Jean que nous appelons les hommes à la croisade. C'est encore un symbole que nous invoquons; nous sommes les héritiers des Johannites d'autrefois, les continuateurs ignorés, mystérieux et persévérants de Wickleff, de Jean Huss et de Luther; nous voulons, comme ils le voulaient, affranchir le genre humain ; mais, comme eux, nous ne

---

<sup>483</sup> E. SEILLIERE, *op.cit.*, p. 150, n. 1.

sommes pas libres nous-mêmes, et comme eux, nous marchons peut-être au supplice.[...] Au fond, tous les hérétiques (c'est avec respect que j'emploie ce nom) sont d'accord sur le point principal, celui de détruire la tyrannie intellectuelle et matérielle, ou tout au moins de protester contre ». Cette forme d'enthousiasme révolutionnaire restera toujours pour G. Sand allié à la forme la plus pure de l'enthousiasme religieux. Et les deux peuvent très bien s'allier à la musique, comme le prouve la scène terrible où Consuelo se met à chanter, à la fin de son initiation par les Invisibles, le même air qui l'avait fait remarquer dans sa jeunesse à Venise par le compositeur Marcello, celui même que chérissait tant Pauline Garcia-Viardot<sup>484</sup>.

Une simple énumération des étapes du parcours de Consuelo dans l'Europe musicale de son temps nous fait découvrir les dimensions de ce vrai continent perdu que G. Sand essaie de récupérer des eaux profondes du Passé. Pour peu qu'on se penche sur ses textes on y découvre les traces de la documentation très sérieuse qu'elle avait entreprise dans ce domaine. Il y a un énorme nombre de noms de musiciens et d'œuvres musicales ; de détails significatifs qui prouvent une excellente connaissance des termes techniques et aussi des longues digressions autour de ces thèmes, que ce soit à propos de la composition ou de l'interprétation.

Ainsi, l'épisode vénitien apparaît centré autour de l'initiation à la musique religieuse, au premier abord, pour se concentrer ensuite sur la vie des artistes d'opéra, avec leur spécificité, mais surtout avec leurs rivalités. Ici, l'épisode parisien de la carrière musicale de Pauline Garcia se mêle inextricablement aux détails d'un autre temps, rendu présent par les noms des chanteurs, des compositeurs et des œuvres on ne saurait imaginer plus réels du milieu du dix-huitième siècle à Venise. La vie viennoise de la même époque, dominée par la personnalité écrasante de l'impératrice Marie-Thérèse et de son archi-puissant chancelier

---

<sup>484</sup> MADELEINE L'HOPITAL, *La notion d'artiste chez George Sand*, Paris, Boivin et c-ie, 1946, p. 221.

Kaunitz, qui décide de la musique ou de la vie privée des interprètes comme de la haute politique européenne, est tracée de main de maître. L'atmosphère à la cour du *Salomon du Nord*, recrée d'après les mémoires d'un témoin, peut-être trop dominée dans le roman par l'importance de la relation imaginée entre Consuelo et le roi Frédéric II, ne manque cependant pas de finesse. Et j'avoue néanmoins préférer à l'initiation de Consuelo aux mystères des Invisibles l'autre initiation, encore plus profonde, celle de la « verte Bohême », avec ses chansons populaires, ses tragédies historiques, ses trahisons de la noblesse locale et leur rédemption dans la figure de l'héritier princier qui entend se charger de tous les péchés de sa race, en les rachetant de son propre gré et dans sa chair par sa propre souffrance, sublimée en harmonie musicale.

Car il y a une liaison profonde entre les divers paliers de cette initiation, comme le constate d'ailleurs Béatrice Didier : « c'est l'enseignement de Porpora qui conduit Consuelo à la révélation d'Albert ; la musique populaire de Zdenko peut s'allier à la haute inspiration d'Albert (comme dans les *Mazurkas* de Chopin. [...] La fin du roman permet la réconciliation de toutes les formes musicales grâce à la réunion d'Albert et de Consuelo qui portait en elle-même toutes les musiques, puisqu'elle est la musique »<sup>485</sup>.

*Consuelo* reste, en effet, comme G. Sand l'avait constaté elle-même dans la *Notice* de 1854, un livre où « ce qu'il y a de plus impossible est précisément ce qui s'est passé dans la réalité des choses ». Mais les choix comme les écarts qu'elle prend par rapport à l'histoire nous découvrent autant une réalité recomposée que les couches les plus profondes de sa pensée. Son acte créateur se réalise sûrement à partir des modèles, des données du réel ; mais le but qu'elle se propose est peut-être moins de décrire que de comprendre, d'assimiler en elle-même ces informations. Et c'est au cours de ce processus que se réalise, au niveau

---

<sup>485</sup> G. Sand *écrivain*, pp. 272-273.

fictionnel, cette refonte dans un ensemble cohérent des éléments qui avaient éveillé sa curiosité, son intérêt, sa passion. Quant à nous, les lecteurs, nous nous retrouvons à la fin devant un alliage où présent et passé, Moi et Autrui, politique, art et histoire s'entremêlent inextricablement pour composer, purement et simplement, un chef d'œuvre. Car *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* forment un ensemble qui se refuse à une décomposition pour les besoins de l'analyse autant qu'un poème, une symphonie ou une opéra. Œuvre polyphonique, ce roman vit au-delà des détails, dans sa merveilleuse intégralité.

## **II.8. George Sand : l'Ordre ou la Révolution ?**

L'écrivain, par sa nature exemplaire et particulière en même temps, ferme, au moment de la création, un circuit entre la conscience et l'existence, ce qui lui permet un élargissement de la perspective, doublé d'une descente vers le sens. Cette identification réalisée dans l'acte créateur avec la joie même de la connaissance est sa source primordiale d'informations.

Chez George Sand, écrivain laborieux par définition, la création romanesque fait preuve d'une troublante attitude contradictoire envers le principe même de l'ordre, qui l'attire et qu'elle repousse aussi bien dans sa propre vie que dans la construction de ses personnages.

Par son origine même, George Sand est marquée par la scission entre l'Ancien Régime (qu'elle ne reniera jamais totalement) et la Révolution de 1789, à laquelle elle doit l'union bizarre de ses parents. Déchirée pendant son enfance entre l'amour passionné pour sa mère et la tendresse infinie qui la rattachait à sa grand-mère, l'option ordre/liberté devenait déjà un choix impossible pour la petite Aurore. Sa vie personnelle évoluera dans un balancement parfois difficile à suivre

entre le désir presque physique de construire une réalité cohérente, conforme au modèle de la famille parfaite (c'est elle qui s'est jetée, par sa propre volonté, dans le mariage avec Casimir Dudevant, pour entrer dans la normalité) et la tentation consubstantielle à sa personnalité de juger ce monde, cette société, cette vie quotidienne comme imparfaites, par conséquent, perfectibles, et d'essayer d'y intervenir.

En révolutionnant sa vie personnelle, tout d'abord. Son attitude est choquante, à partir de son programme de travail (pendant la nuit, pour se reposer dans la matinée), en continuant avec sa manière de s'habiller et – enfin – de jouir de la même liberté dans les relations interhumaines (amitié, amour, camaraderie, mais aussi hostilité ouverte) que seuls les hommes possédaient à l'époque.

Mais, là aussi, ce désordre qu'elle instaure au nom de sa propre liberté n'aboutit finalement qu'à la construction d'un nouveau modèle de vie, tout aussi cohérent que celui proposé par la société de son temps, mais différent. L'âge finira par y intervenir, et celle qui avait scandalisé tout Paris dans la première moitié du siècle ne peut plus concevoir le scandale comme pardonnable (par exemple, dans le cas de sa fille). Inconséquence ? Non, l'opération était terminée, de son point de vue : la modification de la réalité n'était pas un but en soi-même, mais tout justement un mal nécessaire pour ajuster à la vie intérieure le monde extérieur.

Le nouveau cadre était une structure également ordonnée que celle qu'elle avait combattue de toutes ses forces, mais – elle lui appartenait. Évidemment, pour ceux qui l'entouraient, ce nouveau modèle proposé pouvait leur convenir – ou cesser de leur convenir, d'où peut-être les multiples échecs connus dans ses relations avec Casimir Dudevant, Sandeau, Musset, Chopin par exemple, pour ne citer que quelques-uns des noms les plus connus.

Dans sa vie, tout comme dans sa création, cette première période est romantique et révolutionnaire. Métaphoriquement parlant, elle s'achève le jour où, pendant la révolution de 1848, elle s'effraye en voyant une femme qui haranguait

la foule et dont on lui dit qu'il s'agit de « George Sand ». La conséquence de cet épisode sera son retour à Nohant, malgré le rôle actif qu'elle avait joué dans le comité provisoire jusqu'à ce moment. Commencée au lendemain de la révolution de 1830, cette période qui débute avec son départ à Paris avec un amant, elle qui était épouse et mère, est féconde en créations littéraires de première importance qui reflètent, dans un complexe jeu de miroirs, les lignes directrices des changements de cette personnalité, troublante, même jugée dans ses moments de repos. Mais combien plus fascinante, vue au cours de son évolution...

Son vrai début est *Indiana*, suivi de près de *Valentine*, *Lélia*, *Jacques et Mauprat*. Ces œuvres se rattachent, toutes, à la problématique si chère à l'époque (et qui n'a point perdu terrain jusqu'à nos jours) du mariage. La question si ancienne (le mariage, est-ce une liaison qui empêche l'être humain de s'épanouir ?) avait déjà été posée par Chrétien de Troyes. George Sand est elle-même en quête de la bonne formule : elle cherche la parfaite relation platonicienne, celle qui serait capable de refaire l'Androgyne primordial. Dans son étude *L'Homme Romantique*, Georges Gusdorf introduisait, au début des années '80, cette nouvelle perspective. Les romans de la liberté de l'amour et de la critique de l'institution de mariage (entre autre, ceux de George Sand) sont vus comme matérialisation de la quête d'un supplément d'Être. En tout cas, pour George Sand, les problèmes du couple sont un *signe*, sémiotiquement parlant, d'un mal qui s'est introduit à travers les âges dans les relations interhumaines. La bataille pour la liberté en amour de la femme recouvre une tout autre importance si nous l'envisageons dans la perspective de la quête fondamentale du bonheur, dû à chaque être.

De la liberté personnelle à la liberté sociale, du bonheur à soi au bonheur d'autrui, le passage se fait insensiblement, avec des avances et des reprises, avec des méandres qui raffermissent des positions déjà conquises. Et encore, à la création romanesque de cette période il faut rattacher une des plus belles histoires

d'amour que la plume a su conserver pour les temps à venir, sa *Correspondance* avec Alfred de Musset et son *Journal intime* rédigé dans la dernière période de leurs amours. Il n'y a pas de ruptures dans sa création, *Consuelo* est la conséquence essentialisée des romans romantiques, mais des fils invisibles la relie à la problématique sociale du *Compagnon du Tour de France*, par exemple, même sans y ajouter le côté ésotérique, qui n'était pourtant pas étranger au compagnonnage et qui fleurit si richement dans *La Comtesse de Rudolstadt*; si *Consuelo* met en scène la préparation des grandes mouvements révolutionnaires, entrevus seulement dans une vision extatique, *Horace* essaie de faire revivre un de ces moments, vu dans sa situation de cas particulier d'une série qui comprend plus d'une possibilité. L'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle verra même une George Sand effrayée en 1870, car l'histoire elle-même reste toujours jeune, mais l'écrivain le plus attaché émotionnellement aux idées révolutionnaires avait un peu vieilli. La quarante-huitarde était devenue – hélas! – grand-mère.

Mais les romans champêtres eux-mêmes se laissent inscrire dans la perspective d'une continuité de l'action sociale. C'est elle-même qui ouvre la voie à cette interprétation, lorsqu'elle écrit à l'abbé Rochet, en 1840, en lui annonçant la création du *Compagnon...* « qui vous prouvera que je ne suis point refroidie dans mon amour pour l'égalité, le vrai, le juste et la liberté ». Les meilleurs commentaires ont prouvé que « la leçon diffuse des romans champêtres de George Sand ne diffère en rien de son activité militante »<sup>486</sup>. Car c'est l'amour pour l'Humanité qui y respire, uni à l'espoir d'une fraternisation idéale des classes sociales, idée si chère à G. Sand. « Malgré vos grands yeux de sphinx », lui écrivait à juste titre G. Flaubert, « vous avez vu le monde à travers une couleur d'or ».

---

<sup>486</sup> EDITH THOMAS, *George Sand*, Paris, Ed. Universitaires, 1959, p. 77-78.

Car George Sand, écrit Jean Larnac, « dans l'impossibilité d'éprouver pour un être l'amour absolu, elle aima l'Homme, elle aima l'Humanité. Dépassant le stade de la révolte, elle voulut sortir d'elle-même, se dévouer à une grande cause, réclamer la justice, non seulement pour elle, mais pour tous »<sup>487</sup> ; son engagement dans les débuts de la révolution de 1848 « fut la conséquence normale de l'évolution de ses idées »<sup>488</sup>. Mais si la pratique révolutionnaire finit par la décevoir, elle ne renia jamais ses grands idéaux, elle ne fit qu'un demi-tour et chercha d'autres formules, moins violentes, plus souples, pour édifier le même âge paradisiaque qu'elle rêvait. En plus, elle ne renia jamais ses anciens camarades : les démarches de la Bonne Dame de Nohant ne sont pas une légende et elles vont dans la même direction que ses nouvelles formules romanesques. Il y a une haute cohérence, au-delà des actions jugées dans une étroite perspective politique, qui définit George Sand dans l'évolution de ses idées.

Mais la modification de sa vision révolutionnaire vers un certain assouplissement dans ses relations avec l'ordre établi ou à établir ont pour source profonde une direction parallèle de la pensée de l'écrivain, non moins importante, bien que pas si éclatante que la première. Il s'agit d'un penchant peu commun pour les natures humaines équilibrées et équilibrantes. Elle manifeste une singulière tendance d'idéalisation dans le cas d'une série paradigmatique de personnages, inexistante ailleurs. Tendance non seulement consciente, mais définie dans certaines pages *d'Histoire de ma vie*, où elle propose la description « des situations vrais et des caractères vrais », mais qui doivent s'ordonner autour d'un « type destiné à résumer le sentiment ou l'idée principale du livre », auquel l'écrivain doit prêter « toutes les puissances dont on a l'aspiration en soi-même ».

D'après la direction qui regroupe les idées-force du modèle romantique, on aurait pu s'attendre à ce que le type de héros auquel George Sand accorde le droit

---

<sup>487</sup> JEAN LARNAC, *George Sand révolutionnaire*, Paris, Ed. Hier et Aujourd'hui, 1947, p. 171.

<sup>488</sup> *Ibidem*.

de la récurrence soit une matérialisation du portrait-robot du romantique, affirmation de la primauté de la sensibilité, des droits de l'individualité de génie, un inadapté par sa supériorité ou un révolté, semblable à la postérité d'un René, d'un Chatterton ou des héros hugoliens. Évidemment, les personnages romantiques ne manquent pas dans les romans de George Sand – Indiana, Lélia, Alfred de Rudolstadt – mais ce n'est pas vers eux que cette force idéalisatrice se dirige. Infiniment plus riche et plus représentative est la série de ceux que George Sand investit d'une mission bien supérieure à l'illustration des troubles de l'esprit moderne, des formes particulières du mal du siècle qu'elle avait connu aussi, mais d'une manière passagère<sup>489</sup>. C'est justement ce personnage qui intervient toujours pour introduire (ou réintroduire) l'ordre dans ses droits naturels. Pour dégager le sens profond de sa mission, nous allons le poursuivre dans ses variantes romanesques.

La série commence, dès les débuts de l'écrivain, par la figure énigmatique de Sir Ralph Brown (*Indiana*). Beau, mais fade, peu éloquent, son rôle est de ramener *l'ordre* dans l'existence troublée de sa cousine. Ses actions se caractérisent par un prosaïsme terrible, mais elles arrivent au sublime par leur constance : il prête de l'argent au mari d'Indiana, la soigne lorsqu'elle est malade, lui achète le cheval désiré, la retrouve lorsqu'elle disparaît et essaie de lui procurer le calme nécessaire à la survivance. Motivées ou non par un amour sans limites, ses actions restent néanmoins au niveau du contingent.

Si Lélia est l'héroïne du roman qui porte son nom, la force idéalisatrice dirige la flèche de l'attention vers Trenmor, avec lequel l'écrivain avoue vouloir s'identifier à l'âge de la senescence. Or ce personnage tend, dans d'autres circonstances et à un autre niveau, vers le même but : ordonner l'existence de Lélia et de Sténio, mais aussi de l'humanité tout entière. C'est, évidemment, toujours du désordre à l'ordre que se précise le sens d'évolution morale de Trenmor.

---

<sup>489</sup> PIERRE BARRIÈRE, *La vie intellectuelle en France*, Paris, Albin Michel, 1963, p. 461.

Jacques et surtout sa troublante demi-sœur sont des êtres ultra-cérébraux, possédés par la volonté de neutraliser l'irrationnel et la faiblesse autour d'eux, soit par l'éducation des autres, soit par leur élimination. Irrités par le manque de logique des autres, ils choisissent de disparaître, car ils sont incapables de supporter ce monde trop désordonné pour se laisser transformer selon leur propre modèle mental. Donc, à nouveau, des personnages obsédés par l'idée de l'organisation ordonnée de l'existence. Nous avons là la cause profonde des mésententes entre Jacques et sa fragile épouse, et les raisons de son suicide, la seule manière à sa disposition pour ramener l'équilibre dans la vie de son épouse.

Dans *Mauprat*, la figure lumineuse d'Edmée, la cousine du héros, est destinée à éduquer, à transformer la brute rencontrée dans le château de l'horreur en un être humain, raisonnable et sensible. L'éducation de Bernard de Mauprat répond finalement à la même exigence – l'introduction d'un principe ordonnateur, celui de l'évolution de la civilisation, de l'autocontrôle –, dans le cadre d'une existence humaine.

L'amour pour l'ordre caractérise également Pierre Huguenin, le Compagnon du Tour de France, le bien-nommé Ami du Trait. La passion de la ligne droite se révèle chez lui dès le début du roman, par l'esquisse de plan proposée, et il s'y soumet tout aussi bien dans son métier que dans sa conduite morale.

Paul Arsène est, lui aussi, un homme ordonné qui ramène l'équilibre dans la vie des autres. Dans *Horace*, pourtant roman des quarante-huitards, d'Horace en particulier, c'est lui qui a le beau rôle. Grâce à son travail assidu, à sa persévérance, c'est lui le gagnant, en l'occurrence de la fille convoitée par les deux jeunes.

La petite Marie (*La Mare au Diable*) se caractérise par le même penchant vers les petits soins du ménage, prouvant ses qualités pendant le voyage, « sous les grands chênes » du chapitre VIII, lorsqu'elle prépare à manger et s'occupe de l'enfant. La façon dont elle s'acquitte de ces tâches lui attire la part de Germain, « le fin laboureur », l'épithète de sorcière, ce qui l'apparente à la petite Fadette,

dont le réveil à la maturité se manifeste dans l'acceptation des normes requises par la vie rurale. Une fois acquises les enseignes de l'ordre extérieur, elle se révèle capable de ramener non seulement les choses, mais aussi les êtres à l'état de grâce nommé « normal ». La même force vitale dont la marque extérieure est une vie ordonnée se retrouve aussi chez Lucrezia Floriani. François le Champi ne se comporte pas non plus différemment, car cet enfant trouvé devient un homme laborieux qui revient chez sa bienfaitrice pour lui ramener la santé et la prospérité perdues, et finalement même l'équilibre dans sa vie privée.

Mais la meilleure réussite de cette longue série – dont on n'a fait qu'extraire quelques exemples des plus connus – reste la parfaite matérialisation de l'idéal sandien, Consuelo, « modèle unique où toute femme trouvera de quoi imiter, tout homme de quoi comprendre et aimer toute femme » (Alain, *Propos de littérature*, 1934)<sup>490</sup>. Mais cette sublime créature se voit munie de qualités tout humaines, car son talent extraordinaire est doublé par un travail assidu ; sa beauté troublante est due moins à la nature qu'au reflet de son âme sur le visage. Et elle fait toujours preuve d'une préoccupation constante vers l'ordre, et vers la force ordonnatrice de la raison. Soit qu'elle surgit dans la maison de son vieux maître Porpora à Vienne, où elle commence par faire la chambre, soit qu'elle s'occupe des leçons de chant d'Anzoleto, elle fait la preuve des mêmes qualités. Mais nulle part son effort de soumettre à la force ordonnatrice de la raison les événements n'apparaît plus clairement que dans sa relation avec Albert, surtout dans son essai de découvrir le mystère de ses disparitions dans le château des Géants. Quand tout le monde désespère, elle réussit à intégrer les détails observés dans un système d'informations qui, une fois mis en marche, lui apportera la solution. Consuelo construit elle-même sa personnalité dans l'esprit kantien, qui comparait « le ciel

---

<sup>490</sup> *Apud* L. CELLIER, dans *Consuelo*, Paris, Garnier, 1959, p. XX.

étoilé au-dessus de soi, la loi morale dans soi-même », comme deux matérialisations à valeur égale de l'ordre universel.

Pourtant, ce que ni George Sand ni son époque ne soupçonnaient était la liaison que la science moderne allait établir entre cette qualité qui anime une partie de la matière – la vie – et l'ordre. Le deuxième principe de la thermodynamique prouve que dans tout système du monde matériel le degré de désordre – l'entropie – tend à croître irréversiblement. La seule exception est représentée par les systèmes vivants. La mort apparaît dans cette perspective comme un retour du système sous l'incidence de la loi susdite. L'organisation du monde vivant est donc négentropique, en opposition avec le reste de la matière, et la qualité que nous avons nommé « vie » croît lorsque l'entropie diminue – autrement dit, quand le degré d'ordre augmente. Ce que la vie choisit est justement ce qui cultive l'ordre, ou, en termes scientifiques, l'anti-entropie.

Des recherches plus récentes viennent de paraître où les systèmes économiques mêmes sont mis en relation avec ce principe. Ce n'est donc pas une aberration d'affirmer que le penchant vers l'ordre des personnages sandiens peut être considéré comme une manifestation de la vie, dans sa forme particulière d'organisation nommée l'être humain.

Deux voies auraient pu conduire George Sand – consciemment ou non – vers ce choix. Du point de vue historique, le Romantisme avait été précédé par l'époque des Lumières, qui avait amené au premier plan « le souci de l'ordre » dans « l'esprit de l'Encyclopédie »<sup>491</sup>. Les sciences du XIX<sup>e</sup> siècle avaient repris ce goût pour la taxinomie. Surtout dans les sciences naturelles, où de grands succès avaient été obtenus, grâce surtout aux recherches de Cuvier, de Saint-Hilaire, de Pasteur. C'est toujours au XIX<sup>e</sup> siècle que Claude Bernard publia son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, ouvrage fondamental jusqu'à nos jours.

---

<sup>491</sup> JACQUES PROUST, *L'Esprit de l'Encyclopédie*, conférence présentée à l'Université de Bucarest, le 17 nov. 1987.

Quant à George Sand, elle avait fait preuve, pendant toute sa vie, d'un penchant peu commun vers l'étude de la nature. Non seulement d'une manière intuitive, bien que celle-ci ne fût pas absente, selon ses propres confessions (« Il y a des heures où je me sens herbe, oiseau, cime d'arbre »)<sup>492</sup>, mais surtout en tant que préoccupation scientifique. Elle s'était intéressée, dès sa jeunesse, à l'étude des sciences naturelles, en poursuivant cette passion jusqu'à sa vieillesse<sup>493</sup>. L'écrivain aurait pu, grâce à cette curiosité pleine d'intelligence, conclure elle-même que la vie se soutient et s'exprime par l'ordre.

Mais George Sand, en composant ce type de personnage, touchait non seulement à la pensée de l'avenir, mais aussi à celle du passé. Car il n'est que la reprise, par les moyens du roman, du héros civilisateur des vieux mythes. Toute mythologie plus ou moins primitive met en évidence la figure prométhéenne de celui qui fait sortir les hommes de l'état amorphe, leur enseigne les connaissances fondamentales, en les menant vers la transgression des limites. Mircea Eliade, dans son ouvrage consacré aux aspects du mythe, décrivait la substitution du dieu primordial, créateur de l'univers, par un dieu plus jeune. Mais « tous ces dieux suprêmes ne sont plus créateurs, au propre sens du mot. Ils n'ont pas créé le monde, ils l'ont organisé seulement et ils ont assumé la responsabilité de lui conserver *l'ordre* et la fertilité »<sup>494</sup>. Car cette relation entre la vie et la décroissance de l'entropie s'exprime même au niveau de la connaissance mythique.

Donc il n'y a pas de choix à faire : la révolution est un moyen, l'ordre est un but. Car l'ordre lui-même n'est jamais donné une fois pour toutes : sujet à la dégradation, il appelle l'action régénératrice. Pour recomposer la figure parfaite – le cercle – les deux bouts de la ligne se réunissent : il existe, dans l'inanimé aussi,

---

<sup>492</sup> Voir L. MARILLIER, *La sensibilité et l'imagination chez George Sand*, Paris, H. Champion, 1896, p. 69.

<sup>493</sup> Cf. ANDRE MAUROIS, *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Hachette, 1962.

<sup>494</sup> M. ELIADE, *Aspecte ale mitului*, București, Ed. Univers, 1978, p. 103.

une certaine forme de l'ordre – l'organisation immuable, pétrifiée, qui dure, certainement, mais qui ne possède pas la force vitale. C'est l'action ordonnatrice qui conserve et propage la vie, et non l'immobilisme.

George Sand inscrit sa création dans l'essai permanent de l'esprit de se rapprocher de l'essence même de la vie, en proposant un modèle qui soit, par soi-même, une plaidoirie pour l'existence. C'est la raison pour laquelle sa création est une belle page, non seulement de la littérature française, mais de la pensée humaine.

## **II.9. Romantisme et Réalisme dans la construction des personnages sandiens**

La genèse des œuvres de Georges Sand, vue à travers les relations complexes qui s'établissent entre l'expérience personnelle de l'écrivain et l'acte créateur aboutissant à la production d'un texte littéraire, a été pendant longtemps presque le seul aspect à bénéficier de l'intérêt des spécialistes. Les possibles « modèles » de ses personnages, mieux encore, la propre biographie de George Sand, ont été analysés comme les sources uniques et facilement reconnaissables dans la composition de ses romans. Cette vision qui cherchait dans l'œuvre littéraire le reflet d'une réalité connue ou vécue par l'écrivain était, tout au plus, nuancée par un certain recours à l'intertextualité, vision certes à peine plus généreuse, qui permettait à la création sandienne d'être considérée en dialogue avec le grand texte de son époque, en particulier avec les quelques théories philosophiques, artistiques et surtout politiques auxquelles elle avait adhéré, d'après ses propres aveux. Mais l'aspect anecdotique restait privilégié dans la plupart des démarches critiques.

Cette direction, pour incomplète qu'elle puisse nous sembler à présent, avait pourtant une certaine justification théorique : elle partait de la prémisse que

George Sand incarnait, aussi bien par sa vie que par sa production littéraire, l'esprit romantique qui s'était imposé en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en conservant tous ses traits dominants à travers ses quatre « manières »<sup>495</sup>. On a même affirmé que, « lorsqu'un de ses livres n'est pas daté par quelques théorie célèbre dont il contient l'exposé, il serait très difficile de déterminer à quel moment de sa vie il a été composé »<sup>496</sup>. Or, l'âge romantique étant défini « au point de vue psychologique, moral, esthétique et religieux [comme] le temps de la première personne, le temps du Je »<sup>497</sup>, une telle démarche, qui cherchait dans l'infrastructure des personnages sandiens des reflets de ce « moi » qui les avait engendrés était justifiée d'emblée. Elle-même avait écrit d'ailleurs à Flaubert, en 1866: « Ne rien mettre de son cœur dans ce qu'on écrit? Je ne comprends pas du tout, oh mais pas du tout. Moi, il me semble qu'on ne peut pas y mettre autre chose. Est-ce qu'on peut séparer son esprit de son cœur, est-ce que c'est quelque chose de différent ? Est-ce que la sensation même peut se limiter, est-ce que l'être peut se scinder ? Enfin, ne pas se donner tout entier dans son œuvre me paraît aussi impossible que de pleurer avec autre chose que ses yeux et de penser avec autre chose que son cerveau »<sup>498</sup>. Ou encore : « Moi, je suis ma vieille pente, je me mets dans la peau de mes bonhommes » (p. 102).

Pourtant, même les plus romantiques des créations sandiennes échappent à l'inclusion dans la formule narrative la plus représentative pour cette conception : le roman personnel, ce qui n'empêche pas George Sand, tout en évitant la formule du narrateur autodiégétique (repoussée parfois d'une manière très catégorique dans sa

---

<sup>495</sup> Romantique, « socialiste », champêtre et romanesque, telles qu'elles se trouvent définies déjà chez GUSTAVE LANSON, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1968, p 995-998 ; « classification commode, mais qu'il faudrait peut-être réviser », selon PIERRE SALOMON, *George Sand*, Hatier-Boivin, 1962, p. 5.

<sup>496</sup> L. MARILLIER, *La Sensibilité et l'imagination chez George Sand*, Champion, 1896, p. 113.

<sup>497</sup> GEORGES GUSDORF, *L'Homme romantique*, Payot, 1984, p. 16.

<sup>498</sup> GUSTAVE FLAUBERT, GEORGE SAND, *Correspondance*, préfacée et annotée par A. Jacobs, 1981, p. 107-108. Toutes les références à cet ouvrage paginées entre parenthèses renvoient dorénavant à cette édition.

correspondance), de se glisser souvent dans la peau de ses héros et, plus souvent encore, de ses héroïnes. Non seulement dans les cas les plus connus – Indiana, Lélia, Lucrezia Floriani, Thérèse Jacques –, mais aussi dans des œuvres moins connues, telle *La Marquise* (1832), riche en allusions à ses déceptions concernant le mariage, les amants – bref, l’amour physique –, qui ajoute des détails sur le vrai plaisir « de s’habiller en écolier » pour mieux se perdre dans la foule au théâtre, expérience décrite presque dans les mêmes termes dans l’*Histoire de ma vie* (IV<sup>e</sup> partie, chapitre XIII): « Avec un chapeau gris et une grosse cravate de laine, j’étais absolument un petit étudiant de première année ». Mais, si la vérité psychologique de ces autoportraits partiels est évidente – et, par là, George Sand fait la preuve de son attachement à l’esthétique romantique et à sa « mise en honneur du moi »<sup>499</sup> –, les circonstances sont, en revanche, sensiblement modifiées, jusqu’à la limite où le texte cesse d’être autobiographique pour récupérer son caractère fondamental de fiction. Un autre exemple nous est fourni par *Mont-Revêche* (1852), où George Sand donne un reflet des tensions qui existaient à l’époque entre elle et sa fille Solange, en imaginant les mésententes qui opposent Nathalie Dutertre à son père.

Car, même les plus transparents de ces textes laissent intervenir dans leur trame des éléments absolument étrangers à la vie réelle. Les parallèles sautent aux yeux ; mais il y a néanmoins un glissement vers les positions d’un récit indépendant de son modèle, assumé par un auteur qui devient hétérodiégétique. C’est justement dans cette force qu’il faut chercher le point de contact de l’esthétique réaliste avec la création romanesque de George Sand. Au moment où elle se détache d’elle-même, elle trouve derrière sa propre personnalité le monde infini des autres.

---

<sup>499</sup> GEORGES GUSDORF, *op. cit.*, p. 26.

Malgré l'avis sévère de Balzac, « qu'elle n'a ni force de conception, ni le don de construire, ni la faculté d'arriver au vrai, ni l'art du pathétique »<sup>500</sup>, George Sand sait s'éloigner suffisamment de ses modèles pour faire une vraie œuvre d'écrivain – puiser dans la force de son imagination une réalité seconde, possible et probable, vraisemblable, mais non pas réelle, puisqu'elle n'appartient pas au monde connu. Maintes fois, elle revient, dans ses préfaces, dans sa correspondance, aux divers problèmes soulevés par les rapports délicats entre la littérature et la réalité. « Je soutiens qu'en littérature, écrit-elle dans *Histoire de ma vie*, on ne peut faire d'une figure réelle une peinture vraisemblable sans se jeter dans d'énormes différences et sans dépasser extrêmement, en bien ou en mal, les défauts et les qualités de l'être humain qui a pu servir de premier type à l'imagination [...], caricature ou idéalisation, ce n'est plus le modèle primitif »<sup>501</sup>. Ou bien, dans la préface à *L'Éducation sentimentale*, elle souligne avec finesse la différence entre la création vraisemblable et la reproduction du réel : « Gustave Flaubert excelle dans ces détails qu'on dirait saisis sur nature, dans ces mots que l'on croit avoir entendus, tant ils parlent juste du caractère et de la situation. Sous ce rapport, il est logicien comme Balzac, qui inventait des choses plus vraies que la vérité même »<sup>502</sup>. Le but poursuivi par l'écrivain serait le vrai, défini comme « la synthèse de la vie, [...] la science de l'ensemble, [...] le sentiment qui ressort de la recherche des faits. [...] Le vrais n'est vrai qu'à condition de s'appuyer sur la réalité. Celle-ci est la base, le vrai est la statue »<sup>503</sup>.

Étudier ne signifie nullement copier. « Je ne fais pas [...] des portraits », écrit-elle à Flaubert. « J'invente. Le public, qui ne sait pas en quoi consiste

---

<sup>500</sup> HONORE DE BALZAC, « Lettres à Madame Hanska », t. I, éd. par R. Pierrot, Laffont, Bouquins, 1990, p. 442 (lettre du 2 mars 1838).

<sup>501</sup> GEORGE SAND, *Histoire de ma vie*, Calmann-Lévy, 1876, p. 263-264.

<sup>502</sup> « Introduction » de GEORGE SAND, à Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, La Bibliothèque française, 1948, p. 10.

<sup>503</sup> *Ibidem*.

l'invention, veut toujours des modèles. Il se trompe et rabaisse l'art » (p. 284). « L'art n'est pas seulement de la peinture. La vraie peinture est d'ailleurs pleine d'âme qui pousse la brosse » (p. 511).

Il faut ajouter néanmoins que cette profession de foi est doublée par une haute conscience d'écrivain qui lui impose une documentation, parfois très poussée, afin de bien construire, dans tous ses détails, son univers fictionnel. « J'aime tout ce qui caractérise un milieu [...], en résumé, j'aime tout ce qui est autour de moi » (p. 186). Les critiques étrangers ont souvent loué les descriptions des pays qu'elle n'avait jamais vue – la Bohème pour *Consuelo*, ou bien la Suède pour *L'Homme de neige*<sup>504</sup>. On ne saurait lui nier la reconstitution de l'atmosphère du XVIII<sup>e</sup> siècle (*La Marquise*, *Mauprat*, *Consuelo*, *La Comtesse de Rudolstadt*), ou bien la couleur vénitienne des contes (*Leone Leoni*, *Mattéa*, *L'Uscoque*, *La Dernière Aldini*, *L'Orco*, et surtout *Les Maîtres mosaïstes*), pour ne pas insister sur les romans champêtres, mieux connus, que trouvèrent grâce devant la critique officielle de toutes les époques, « dans la mesure où le document l'emporte sur l'églogue », selon l'avis récent de Pierre de Boisdeffre<sup>505</sup>, arrière-petit-fils du « Malgache », auquel George Sand devait les précieuses descriptions exotiques d'*Indiana*.

Ce vrai roman de début avait attiré sur l'auteur le verdict « école de Balzac » de la part de Latouche, et sa préface de 1832 fut considéré par la critique comme « une proclamation du réalisme »<sup>506</sup> : « Qu'on s'en prenne à la société pour ses inégalités, à la destinée pour ses caprices! L'écrivain n'est qu'un miroir qui reflète, une machine qui les décalque, et qui n'a rien à se faire pardonner si ses empreintes sont exactes, si son reflet est fidèle ». C'est surtout la fin du roman qui

---

<sup>504</sup> Voir EDITH THOMAS, *George Sand*, Éditions universitaires, 1959, p.119.

<sup>505</sup> PIERRE DE BOISDEFFRE, préface, commentaires et notes à George Sand, *La Mare au diable*, Le Livre de poche, 1984, p. 155.

<sup>506</sup> KRISTINA WINGARD-VAREILLE, *Socialité, sexualité et les impasses de l'histoire : l'évolution de la thématique sandienne d'Indiana à Mauprat*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1987, p. 22.

met en évidence l'écart entre George Sand et les principes du réalisme. Mais cette fin obéit, elle aussi, à des raisons esthétiques. Cette dichotomie qu'on retrouve à partir du premier roman est, en effet, la marque spécifique de l'originalité de sa propre formule narrative. Ce glissement parfois difficile à saisir du narrateur hétérodiégétique vers les positions du narrateur homodiégétique – qui se laisse identifier par l'introduction dans la trame du récit des éléments vécus et sentis par lui – recouvre à maintes reprises la forme du jugement moral de l'auteur, si fréquente dans le cas de George Sand, considérée souvent un défaut par la critique. Déjà Flaubert lui écrivait en 1866 : « Le romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoique ce soit. Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion ? » (p. 107). Or, il est connu que George Sand ne reculait pas devant « les bonnes grosses moralités », d'après son propre aveu<sup>507</sup> ; ou, au moins, elle trouvait nécessaire de construire ses œuvres autour d'une idée généreuse, en poursuivant une certaine fin éducative : « Un sentiment sublime est toujours fécond »<sup>508</sup>. Elle reviendra à maintes reprises à cette formule personnelle du roman construit autour « d'un type destiné à résumer le sentiment ou l'idée principale du livre », auquel on prêtera sans crainte « toutes les puissances dont on a l'aspiration en soi-même, ou toutes les douleurs dont on a vu ou senti la blessure », mais placé « au milieu des situations vraies et des caractères vrais », « un cadre de réalité destiné à le faire ressortir »<sup>509</sup>. Voilà pourquoi la critique a dû finalement la définir comme « une personnalité contradictoire, [...] romantique mais réaliste aussi »<sup>510</sup>.

---

<sup>507</sup> J. LANGLADE, *La Dernière Manière de George Sand*, E. Champion, 1925, p. 36.

<sup>508</sup> *Ibidem*.

<sup>509</sup> FRANCINE MALLET, *George Sand*, 1976, p. 242.

<sup>510</sup> CLAUDINE CHOMEZ, *George Sand*, Seghers, 1984, p. 94.

« En fait d'art, d'ailleurs, il n'y a qu'une règle, qu'une loi, écrivait George Sand dans sa préface à la traduction de *La Case de l'Oncle Tom*, montrer et émouvoir »<sup>511</sup>. Cette idée lui est si chère qu'elle y reviendra, à la fin de sa vie, dans une lettre à Flaubert : « le lecteur, écrit-elle, vous travaillez pourtant à l'émouvoir et à l'attacher. Vous n'y parviendrez pas si vous n'êtes pas ému vous-même, ou si vous le cachez si bien qu'il vous juge indifférent » (p. 519). C'est là que la critique a normalement trouvé la différence entre la vision sandienne sur l'écriture et le courant réaliste. Champfleury écrivait en 1856 dans *Le Figaro* : « Le romancier ne juge pas, ne condamne pas, n'absout pas. Il expose des faits ». Mais il complique lui-même sa théorie : « la reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une reproduction, une imitation, ce sera toujours une interprétation ».

« Les réalistes, commente Claude Pichois, n'ont jamais dit : Peindre ce qui est. [...] La vérité n'est pas celle des objets, mais celle des sensations. Il est donc moins en cause l'objectivité que la sincérité »<sup>512</sup>. Le réalisme, tel qu'il se développe en France à partir de 1830, est jugé par Max Milner comme « à la fois un jugement sur la société, une explication de ses mécanismes, et un moyen, pour le romancier, d'explorer les virtualités de son moi, toute l'œuvre de Balzac et de Stendhal en témoigne »<sup>513</sup>. « Un jugement sur la société », « les virtualités de son moi », « la sincérité de l'écrivain » ? Voilà des impératifs auxquels l'œuvre de George Sand répond assez bien. Ses personnages sont souvent des types sociaux, tout aussi représentatifs que ceux qu'ont introduits à la même époque ses contemporains réalistes. Mieux encore, c'est à elle que l'on doit, de l'avis des spécialistes, l'entrée, en littérature, du peuple, « avant Hugo ou Sue »<sup>514</sup>, de l'artisan,

---

<sup>511</sup> GEORGE SAND, HARRIETT BECKER STOWE, *La Case de l'Oncle Tom* [1852], *Autour de la table*, Calmann-Lévy, 1882, p. 323.

<sup>512</sup> CLAUDE PICHOS, « Le Romantisme. II », *Littérature française*, Arthaud, 1979, p. 254.

<sup>513</sup> MAX MILNER, « Le Romantisme. I », *Littérature française*, Arthaud, 1973, p. 226.

<sup>514</sup> *Ibidem*, p. 301.

« pour la première fois jugé digne de devenir le protagoniste d'un roman »<sup>515</sup> (*Le Compagnon du tour de France*), du première « industriel » d'un roman (M. Cardonnet) qui, « tout comme le prolétaire, manquait étrangement à l'inventaire méticuleux de Balzac »<sup>516</sup>. Elle donna également, dans *La Ville Noire* (1861), « un des premiers romans à étudier le monde ouvrier [...], l'aspect aliénant de la condition ouvrière dans les petites fabriques. [...] L'idéaliste, conclut Édith Thomas, se montra ici beaucoup plus clairvoyante que le réaliste »<sup>517</sup>. Pour ses romans champêtres, on oublie volontiers qu'à part les personnages principaux (qui obéissent au principe idéalisant déjà mentionné), elle a su créer des figures tel le riche fermier de *la Mare au diable*, simples, sots ou méchants, qui prouvent que la sélection qu'elle opérait dans la typologie de ses héros n'était due ni à la méconnaissance de la réalité, ni à un aveuglement volontaire, mais à une certaine prémisse théorique initiale. Ses romans, écrit Arlette Michel, « ne tendent pas, comme ceux de Balzac, à recomposer l'épaisseur de la réalité, à produire un équivalent littéraire du monde social. George Sand écrit avant tout des histoires, ou mieux encore [...] des 'paraboles' destinées à faire éclairer la puissance de exemples »<sup>518</sup>.

Plus que dans sa manière de composer ses personnages, plus que dans leur force de types représentatifs, c'est dans la valeur symbolique qu'elle donne à certains de ses héros que George Sand poursuit dans la plupart de ses écrits l'idéal romantique d'une nouvelle littérature « idéale, intérieure, ne relevant que de la conscience humaine, n'empruntant au monde des sens que la forme et le vêtement de ses inspirations, dédaigneuse à l'habitude de la puérile complication des épisodes, ne se souciant guère de divertir et de distraire les imaginations oisives,

---

<sup>515</sup> ÉDITH THOMAS, *op. cit.*, p. 55.

<sup>516</sup> *Ibidem.*

<sup>517</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>518</sup> ARLETTE MICHEL, « Structures romanesques et problèmes du mariage d'*Indiana* à *La Comtesse de Rudolstadt* », *Romantisme*, nr. 16, 1977, p.35.

parlant peu aux yeux, mais à l'âme constamment »<sup>519</sup>, telle qu'elle l'espérait pour l'avenir dans sa préface à *Obermann*, en 1840. Elle essaya cette formule du roman poétique, dans *Lélia* surtout, où l'on trouve « des allégories qui se promènent au jardin des abstractions », dit René Doumic<sup>520</sup>, mais aussi dans *Les Sept Cordes de la Lyre*, « ce poème à la fois dramatique, lyrique, symbolique et philosophique [dont] les personnages sont des symboles », écrit Francine Mallet<sup>521</sup>. On ne saurait oublier *Consuelo*, la grande synthèse des idées sandiennes. La liste des personnages à haute valeur non pas typique, mais symbolique, des romans de Georges Sand mériterait elle-même une longue étude. Nous nous bornerons à souligner les nouvelles démarches critiques qui découvrent dans les apparemment si peu profonds conflits d'amour qui forment la matière première de la plupart des romans sandiens, la matérialisation des idées-force du romantisme sur l'amour, vu comme « une quête de supplément d'être », par laquelle Georges Gusdorf réinterprète *Lélia*, placée sous le signe mythique de l'Androgyne<sup>522</sup>. Cette vision est approfondie par Krystina Wingard-Vareille pour la création sandienne d'*Indiana* à *Mauprat*, en y ajoutant de riches suggestions sur le nouveau rôle joué à l'époque par la figure de Don Juan, ou bien par le thème de l'inceste, qu'elle retrouve caché dans plusieurs roman « innocents »<sup>523</sup>.

Figures romantiques ou types réalistes, ses personnages se rencontrent dans la trame des livres dans une structure mobile, maintes fois définie par elle ou par la critique. Ce qui opère pourtant sur cet amalgame d'une manière décisive est, selon nous, son attitude émotionnelle envers les personnages qu'elle a créés. Elle reconnaît d'ailleurs qu'elle éprouve des sentiments divers pour ses héros, selon les

---

<sup>519</sup> GEORGE SAND, « Obermann par Senancour » [mai 1833], *Questions d'art et de littérature*, Calmann-Lévy, 1878, p. 42.

<sup>520</sup> RENE DOUMIC, *George Sand*, Perrin, 1909, p. 119.

<sup>521</sup> FRANCINE MALLET, *op. cit.*, p. 315.

<sup>522</sup> Dans *L'Homme Romantique* (voir note 3).

<sup>523</sup> KRISTINA WINGARD-VAREILLE, *op. cit.*, p. 27.

qualités et les défauts dont elle les a munis. À propos des *Mississippiens*, elle racontait, dans sa préface de 1852, que c'était Balzac qui lui avait prouvé, dans sa jeunesse (la première forme du texte datait des années 1830), qu'elle avait tort de penser « qu'une pièce dont l'argent était le sujet n'aurait pas d'intérêt sur la scène. Il a fait depuis *Mercadet*, personnage qui ne vaut guère mieux au moral que le Bourset des *Mississippiens* [...], mais sa pièce a un entrain satyrique et une triste gaieté qui attachent l'attention tout en serrant le cœur. Le type que j'avais créé était moins amusant, à coup sûr ; je n'avais pu vaincre le dégoût qu'il m'inspirait à moi-même »<sup>524</sup>.

C'est là, peut-être, qu'il faudrait chercher une des causes profondes de la distinction, plus facile à sentir qu'à expliquer, entre l'écriture sandienne et l'école réaliste. Le grand écrivain qu'était George Sand ne pouvait pas analyser erronément les données de la réalité sur lesquelles elle bâtissait ses merveilleuses fictions; elle ne pouvait non plus se tromper sur la réception de son œuvre, et ignorer totalement l'horizon d'attente du lecteur, en n'écrivant que selon son bon plaisir. Ces deux éléments parfois divergents l'obligeaient, en quelque sorte, à se pencher parfois du côté du réalisme, tel qu'il était prôné non pas par Champfleury, mais par Balzac ou Flaubert, qu'elle défendit et compris avec intelligence et affection. Pourtant, sa forte personnalité, assoiffée d'idéal, lui demandait, à son tour, d'imposer à la réalité sa propre grille sélective, qui répondait moins, peut-être, à des impératifs idéologiques qu'à des constantes psychologiques. Elle expliquera elle-même à Flaubert, quelques mois avant sa mort: « Le lecteur se détache aussi du livre où tous les personnages sont sans nuance et sans faiblesse; il voit bien que ce n'est pas humain non plus. Je crois que l'art, cet art spécial du récit, ne vaut que par l'oppositions des caractères; mais, dans leur lutte, je veux voir triompher le bien; que les faits écrasent l'honnête homme, j'y consens, mais qu'il n'en soit pas souillé ni amoindri, et qu'il aille au bûcher en sentant qu'il est

---

<sup>524</sup> GEORGE SAND, « Notice aux *Mississippiens* » [15 août 1852], à la suite du *Château des désertes*, Michel-Lévy, 1866, p. 168.

plus heureux que ses bourreaux » (p. 519), vision noblement pascalienne, complétée le lendemain même par un appel direct et pathétique: « Reviens à la vraie réalité, qui est mêlée de beau et de laid, de terne et de brillant, mais où la volonté du bien trouve quant même sa place et son emploi » (*ibid.*). Belles phrases, qui expliquent une fois de plus les célèbres mots de Flaubert : « Malgré vos grands yeux de sphinx, vous avez vu le monde à travers une couleur d'or » (p. 348).

Chez George Sand, la lucidité n'exclut pas la soif d'idéal ; au contraire, c'est elle qui lui confère la force et la valeur : voir le monde tel qu'il est et s'évertuer à le rendre meilleur par sa création. « L'artiste véritable – écrit Madeleine L'Hôpital –, est celui qui reconnaît sans amertume les limites de l'art, celui qui accepte plutôt qu'une exigeante esthétique, une éthique souriante, faite de confiance. L'artiste vrai, c'est le sage »<sup>525</sup>. Ou c'est parfois aussi « la bonne fée du roman contemporain », ainsi que l'appelle René Doumic<sup>526</sup>. Elle aussi « a mis devant nos yeux un miroir en disant: Regardez-vous: si votre image n'est pas ressemblante, celle de votre voisin le sera peut-être », comme elle-même l'écrivait à propos de Flaubert<sup>527</sup>.

Plus qu'un document d'époque, peut-être grâce aussi à son étrange mélange de perspectives, cette création démentit d'une manière heureuse l'affirmation de son auteur: « Je crois que dans cinquante ans, je serai parfaitement oubliée et peut-être durement méconnue » (p. 412). Au-delà de leurs écarts par rapport aux modèles romantiques et réalistes, les personnages de George Sand restent encore de nos jours bien vivants, inquiétants et merveilleusement semblables à nous-mêmes.

---

<sup>525</sup> MADELEINE L'HOPITAL, *La Notion d'artiste chez George Sand*, Boivin, 1946, p. 226.

<sup>526</sup> RENE DOUMIC, *op. cit.*, p. 362.

<sup>527</sup> GEORGE SAND, préface à Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (voir note 8).



## SOURCE DES TEXTES

### I. De la Renaissance au Baroque

- I.3. *Le projet de Rabelais ou la Renaissance flamboyante* :** *Le projet éducationnel de Rabelais ou la Renaissance flamboyante*, dans *Le Géant Rabelais*, Actes du Colloque organisé pour les 450 ans depuis la mort de l'écrivain, études réunies par Luminița Ciuchindel, Mihaela Voicu, Dana Florean. Ed. Universității din București, 2004, pp. 22-32.
- I.5. *Le Crépuscule des Titans* :** « De la Renaissance au Baroque ou le Crépuscule de Titans », dans *Synthesis*, București, Ed. Academiei, București, XXII/1995, pp. 69-78.
- I.7. *Modernité de Montaigne*** (partiellement, « Le discours philosophique de Montaigne », dans *Analele Universității București*, Limbi și literaturi străine, București, T.U.B., XXIII/1984, pp. 25-27).
- I.8. *Projections du mage renaissant* :** « Projections du mage renaissant dans le théâtre baroque », dans *Nouvelles tendances en littérature comparée II*, Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Szeged-Amiens 1996, pp. 61-68.

### II. Lumières et Romantisme

- II.1. *Don Juan au XVIII<sup>e</sup> siècle* :** « Don Juan au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Synthesis*, Ed. Academiei, București, XXVI/2009, pp. 39-48.
- II.2. *Les combats de Voltaire* :** « Discours en vers, poèmes, épîtres : les combats de Voltaire dans le miroir de la poésie », dans *Voltaire et ses combats*, sous la direction de Ulla Kölving et Christiane Mervaud, t. I, Voltaire Foundation, Oxford, 1997, pp. 339-348.

- II.3. L'hylozoïsme de Diderot :** « L'hylozoïsme de Diderot », dans *Être matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Textes réunis et publiés par Béatrice Fink et Gerhardt Stenger, P.U.F., Paris, 1999, pp. 185-197.
- II.4. Les liaisons dangereuses dans l'espace privé de la Maison :** « Les liaisons dangereuses dans l'espace privé de la Maison », dans *Heterotopos/III, La Maison – états d'âme*, volume édité par Diana Mite, Editura Universității din București, 2010, pp. 81-92.
- II.5. L'Espagne dans la vie et dans l'oeuvre de Victor Hugo :** « L'Espagne dans la vie et dans l'oeuvre de Victor Hugo », dans *Victor Hugo*, volume publié sous la direction de Angela Ion, București, T.U.B., 1985, pp. 206-212
- II.7. L'héritage musical du XVIII<sup>e</sup> siècle dans Consuelo :** « L'héritage musical du XVIII<sup>e</sup> siècle dans Consuelo », dans *George Sand et les arts*, actes du colloque organisé au Château d'Ars (septembre 2004) réunis par Marielle Caors, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, pp. 153-164.
- II.8. George Sand – l'Ordre ou la Révolution? :** « George Sand – l'ordre ou la révolution ? », dans *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger. Actes du X<sup>e</sup> Colloque International George Sand*, Coll. Studia Romanica de Debrecen, 1993, p.119-124 et « Héros des romans de George Sand », dans *Analele Universității București, Limbi și Literaturi Străine*, București, T.U.B., XXVII/1988, pp. 19-22.
- II.9. Romantisme et réalisme dans la construction des personnages sandiens :** « Romantisme et réalisme dans la construction des personnages sandiens », dans *George Sand et l'écriture du roman – Actes du XI<sup>e</sup> Colloque International George Sand*, réunis par Jeanne Goldin, Université de Montréal, coll. *Paragraphes*, nr. 12, 1996, pp. 87-94.

---

---

Tiparul s-a executat sub c-da nr. 2784/2010, la  
Tipografia Editurii Universității din București

---

---