

Aurelio Principato

# TRE PERCORSI LETTERARI PARIGINI

*a cura di*

Laura Brignoli, Bruna Donatelli, Simona Pollicino



Roma Tre Press  
2021





Università degli Studi Roma Tre  
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere

# PRISMES

COLLANA DIRETTA DA BRUNA DONATELLI E LAURA SANTONE

n. 1, maggio 2019

*Traduire Zola, du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*

sous la direction de Bruna Donatelli et Sophie Guermès

n. 2, ottobre 2020

*Médias et émotions*

*Catégories d'analyses, problématiques, concepts*

sous la direction de Pascale Vergely et Guillaume Carbou

n. 3, giugno 2021

*Allegretto vivace*

*Omaggio a Bruna Donatelli*

a cura di Francesco Fiorentino e Laura Santone

C O L L A N A  
**PRISMES**

Università degli Studi Roma Tre  
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

**4**

Aurelio Principato

# TRE PERCORSI LETTERARI PARIGINI

*a cura di*

Laura Brignoli, Bruna Donatelli, Simona Pollicino



RomaTrePress

2021

COLLANA PRISMES

diretta da Bruna Donatelli e Laura Santone

*Comitato scientifico*

Silvia Adler (Università Bar-Ilan, Tel Aviv); Franca Bruera (Università di Torino); Dario Cecchi (Sapienza Università di Roma); Alessandro Duranti (UCLA, Los Angeles); Laurent Fauré (Università Paul Valéry-Montpellier, Praxiling-CNRS); Marco Maria Gazzano (Università degli Studi Roma Tre); Sophie Guermès (Université de Brest, CECIJ); Sophie Moirand (professeur émérite Sorbonne Nouvelle)

n. 4

AURELIO PRINCIPATO

*Tre percorsi letterari parigini*

Raccolta di saggi a cura di Laura Brignoli, Bruna Donatelli, Simona Pollicino

Volume pubblicato con il contributo di:

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università Roma Tre



Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università IULM

*Coordinamento editoriale*

Gruppo di lavoro *Roma TrE-Press*

*Cura editoriale e impaginazione*

teseo  editore Roma [teseoeditore.it](http://teseoeditore.it)

*Elaborazione grafica della copertina*

MOSQUITO\* [mosquitoroma.it](http://mosquitoroma.it)

Caratteri grafici utilizzati: Minion Pro Regular; Nexa Bold; Courgette Regular (copertina e frontespizio). Garamond (testo).

Edizioni *Roma TrE-Press*®

Roma, dicembre 2021

ISBN 979-12-5977-069-1

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della  
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

## TABULA GRATULATORIA

Maria Ines Aliverti (Università di Pisa)  
Sara Antonelli (Università Roma Tre)  
Valentina Benigni (Università Roma Tre)  
Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore, Pisa)  
Elisabetta Bonvino (Università Roma Tre)  
Daniela Dalla Valle (Università di Torino)  
Michel Delon (Université Paris-Sorbonne)  
Delphine Denis (Université Paris-Sorbonne)  
Dora Faraci (Università Roma Tre)  
Francesco Fiorentino (Università di Bari Aldo Moro)  
Fondazione Primoli (Roma)  
Vittorio Fortunati (Università di Pavia)  
Paolo Frassi (Università di Verona)  
Pierino Gallo (Università di Messina)  
Marina Geat (Università Roma Tre)  
Giorgetto Giorgi (Università di Pavia)  
Pierre Glaudes (Université Paris-Sorbonne)  
Sophie Guermès (Université de Bretagne Occidentale)  
Eduardo Lombardi Vallauri (Università Roma Tre)  
Florence Lotterie (Université Paris Diderot)  
Valerio Magrelli (Università Roma Tre)  
Emma Malinconico (Università Roma Tre)  
Mira Mocan (Università Roma Tre)  
Letizia Norci Cagiano de Azevedo (Università Roma Tre)  
Stefania Nuccorini (Università Roma Tre)  
Patrizia Oppici (Università di Macerata)  
Benedetta Papisogoli (Libera Università “Maria SS. Assunta” – LUMSA)  
Luca Pietromarchi (Università Roma Tre)  
Elisa Ranucci (Direzione Generale Traduzione – Commissione Europea)  
Jean-Marie Roulin (Université Jean Monnet - Saint-Etienne)  
Gianfranco Rubino (Sapienza Università di Roma)  
Giovanni Sampaolo (Università Roma Tre)  
Laura Santone (Università Roma Tre)  
Anna Maria Scaiola (Sapienza Università di Roma)  
Anne Angèle Schoysman (Università di Siena)  
Andrea Schellino (Università Roma Tre)  
Fabio Scotto (Università di Bergamo)  
Luciana T. Soliman (Università di Padova)  
Valentina Tarquini (Università Roma Tre)  
Paolo Vaciago (Università Roma Tre)  
Fabio Vasarri (Università di Cagliari)  
Gabriella Violato (Sapienza Università di Roma)  
Ute Christiane Weidenhiller (Università Roma Tre)  
Irene Zanot (Università di Macerata)  
Serenella Zanotti (Università Roma Tre)



## INDICE

<i>Premessa</i>	11
<i>À égale distance de deux mythes urbains</i>	13
I	
Rime del tempo passato	
<i>Un percorso molto accidentato: François Villon</i>	23
<i>Sui Blasons anatomiques du corps féminin</i>	33
<i>L'apofasi in Claude Hupil</i>	37
II	
Nell'età della ragione	
<i>Gelidi lumi e lampi di emozione</i>	51
<i>Prévost e «cette noire disposition de l'âme»</i>	61
<i>La caverne de Cleveland</i>	73
<i>Le Monde moral et le legs d'une poésie romanesque</i>	85
<i>La marchesa di Merteuil, il visconte di Valmont e il patto con il teatro</i>	101
<i>La lettera LXXXV delle Liaisons dangereuses</i>	117
<i>Mme de Tourvel avait-elle lu Émile?</i>	129
III	
Riflessi della tribuna	
<i>Le volcan Mirabeau et le mythe du sublime dans l'éloquence révolutionnaire</i>	145
<i>Comment restituer l'action oratoire de la Révolution?</i>	153
<i>La transmission des idées: considérations sur l'éloquence révolutionnaire chez Germaine de Staël et Benjamin Constant</i>	171
<i>L'orateur perdant, icône romantique</i>	189
<i>Retorica e letteratura nell'ottica degli studi francesi</i>	203



## Premessa

Anche se non ho studiato sempre gli stessi argomenti, le mie ricerche hanno seguito alcuni percorsi privilegiati, che si rispecchiano nella ripartizione di questo volume. Da giovane, mi sono interessato alle forme della poesia barocca, risalendo in seguito, più occasionalmente, al primo Cinquecento e infine a François Villon: da qui i tre saggi riproposti secondo l'ordine cronologico dei testi. Parallelamente, sin dagli anni della laurea, ho coltivato il romanzo settecentesco e, come testimonianza di questo secondo percorso, il più continuativo dei tre, includo gli studi su Prévost apparsi posteriormente a un mio libro del 1988 dedicato a questo autore<sup>1</sup>, e quelli su Choderlos de Laclos che ho via via elaborato. In terzo luogo, riunisco quattro articoli sull'oratoria della Rivoluzione, ambito al quale sono approdato, seguendo un filo di interessi che sarà forse opportuno spiegare in poche parole.

Potremmo dire che la transizione dall'uno all'altro percorso è avvenuta sotto l'egida della retorica, secondo approcci diversi che ho adottato affidandomi a un processo di maturazione metodologica, che si trovano in qualche modo riassunti nell'ultimo studio. Ai miei inizi, negli anni 1970, la retorica era intesa in rapporto allo strutturalismo che dominava l'analisi dei testi e quindi, essenzialmente come studio delle *figure di stile*. Tale impostazione prevale per quanto scrissi su Hopil. Negli anni seguenti, l'analisi della prosa di Prévost, svolto dapprima secondo criteri tematici, mi fece orientare verso i dialoghi dei personaggi<sup>2</sup> e l'idea della retorica come *arte della persuasione*. Tale dimensione, molto più centrale, mi ha fatto più tardi esplorare la figura dell'oratore, quale si modella nelle testimonianze e nella produzione storico letteraria riferita alla Rivoluzione francese.

Raggruppando gli scritti in questi tre filoni, ho cercato di ritrovare retrospettivamente la coerenza di un tragitto che si presenta abbastanza

---

<sup>1</sup> AURELIO PRINCIPATO, *Il raggio nella cripta. Ricerche su Prévost romanziere*, «Saggi critici» n. 21, Pisa, Pacini, 1988.

<sup>2</sup> Gli studi che rappresentano simile interesse sono raggruppati nel mio *Eros, logos, dialogos. Huit études sur l'énonciation romanesque de Charles Sorel à Germaine de Staël*, Éditions Peeters, «La République des lettres» 30, Louvain-Paris-Dudley, MA, 2007.

variegato. Rimarranno fuori gli studi dedicati in epoca successiva, prevalentemente a Chateaubriand, e quelli di carattere linguistico e storico-linguistico. Oltre, ovviamente, agli articoli già rifusi in volume.

Ho inteso tuttavia aprire il volume con un percorso più personale, che congiunge le mie origini siciliane con il forte attaccamento all'ambiente parigino nel quale mi sono ritrovato a studiare e operare, e in cui si localizza in vari modi la maggioranza degli argomenti trattati.

Sono intervenuto sulla mia scrittura riformulando alcune espressioni, abbreviando dove possibile, talora correggendomi.

Per la realizzazione del mio desiderio di vedere riuniti molti scritti disseminati in vari anni e in varie sedi editoriali, esprimo la mia più affettuosa gratitudine a Laura Brignoli, Bruna Donatelli e Simona Pollicino, con cui ho condiviso molti anni di collaborazione e di amicizia. Gratitudine che si estende, dall'iniziativa assunta, all'impegno e alla cura estrema con cui hanno voluto rivedere i miei scritti, correggerne le sviste e suggerirmi ritocchi a quanto non ero stato capace di discernere all'epoca, a volte abbastanza lontana, della loro prima redazione.

## À égale distance de deux mythes urbains<sup>1</sup>

Je reprends le propos que j'avais énoncé au Colloque international «Paris/Palermo», au cours duquel j'avais vu se manifester la surprise, de la part de différents intervenants, au sujet du silence des Français sur la Sicile, au XVIII<sup>e</sup> siècle, et notamment de sa présence très réduite dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Les raisons de ce manque d'intérêt avaient été expliquées par Roland Mortier et par François Moureau: la Sicile était du nombre des pays de l'intolérance et de l'Inquisition. Les voyageurs du Grand Tour n'y arrivaient guère. Elle n'avait rien d'attrayant pour le rationalisme des Lumières.

Une telle idée s'est maintenue jusqu'à nos jours, et dans un horizon encore plus vaste: d'après le témoignage de Scianna, son photographe portraitiste, Luis Borges l'aurait dit à sa façon, au cours de son séjour à Palermo: «La Sicile est le lieu où l'homme a commencé à construire son système de doutes»<sup>2</sup>.

Avant la description qu'en fait Vivant Denon, Palermo n'est donc qu'un vague repère méditerranéen, soit un toponyme maritime et non urbain. Si l'on regarde par exemple du côté du roman français, on peut en avoir la preuve dans un épisode de l'*Histoire d'une grecque moderne* de Prévost (1740), qui n'introduit une Sicilienne de Messine, Maria Rezzati, que pour la mêler à des histoires de sérail.

En effet, la Sicile, dans son ensemble, est quasiment absente de l'horizon parisien du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle est déjà l'Orient, un milieu de pirates, bien sûr, et une frontière de la chrétienté: immédiatement au sud, il y a le siège de l'Ordre de Malte. Je me souviens encore, lors d'une messe dominicale, de l'homélie d'un prêtre de village qui remplaçait occasionnellement notre curé et qui nous racontait que les Turcs s'étaient emparés autrefois de la Sicile... Cette ignorance n'avait pas manqué de scandaliser mon frère aîné. Confondant l'ancienne domination arabe avec la terreur

---

<sup>1</sup> Première publication de l'article dans PAOLO CARILE *et alii* (ed.), *Palermo/Paris, Parigi/Palermo*, Atti del Convegno internazionale, Palermo/Parigi, Palumbo/Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2002, pp. 361-367.

<sup>2</sup> FERDINANDO SCIANNA, *Jorge Luis Borges fotografato da Ferdinando Scianna*, Milano, Franco Sciardelli, 1999 (je traduis).

des pirates barbaresques qui menaçait les habitants de la côte, le tout mêlé à la hantise des Turcs infidèles, une telle méprise révèle que, malgré l'oubli des richesses artistiques et culturelles de l'île, la vision lointaine que les Français avaient de la Sicile reflétait bien un aspect de cette réalité.

Par ailleurs, les guerres avec l'Espagne étaient à l'ordre du jour. Et la Sicile était un domaine espagnol. En revanche, elle pouvait offrir une tentation d'exotisme. La Sicile est le décor prétendu du *Dom Juan* – il faudrait dire du *Festin de pierre* – de Molière. Mais nous savons que la pièce ne contient de sicilien que la mer (dans la décoration du fond de scène du deuxième acte). La légende du séducteur impie, qui de l'Espagne de Tirso de Molina arrive en France par l'intermédiaire de la Commedia dell'Arte, avait été pourtant contaminée par des scénarios comme celui de l'*Ateista fulminato*, dont le décor est aussi vaguement situé dans une île proche, la Sardaigne. Cette tradition témoigne également de l'aptitude qu'ont les mythes à franchir les grands espaces, car l'histoire de Don Juan ne suit pas un circuit moins arbitraire que celui qui fait retrouver, dans les *pupi siciliani*, les paladins de Charlemagne!

Cinq ou dix ans après la représentation de la pièce de Molière, nous avons néanmoins un fait beaucoup plus concret, qui sort à ses débuts du domaine littéraire et qui, dans son aboutissement, semble relever de la section «Où manger?» des guides touristiques, plutôt que des pages consacrées aux visites monumentales. Un jeune Palermitain, Procopio dei Coltelli, saura valoriser les vertus d'une boisson vendue par des Arméniens au quartier Saint-Germain, le café. Il ouvre un premier débit, puis un deuxième, qui deviendra le célèbre Procope. Nous voilà transportés à nouveau, malgré tout, dans la littérature, par l'intermédiaire de l'excitation intellectuelle que Paul Hazard appela «crise de conscience», et qui est évoquée dans un chapitre célèbre des *Lettres persanes* de Montesquieu. Chez Procope, écrit Usbek dans la lettre XXXVI:

[...] l'on apprête le café de telle manière qu'il donne de l'esprit à ceux qui en prennent: au moins, de tous ceux qui en sortent, il n'y a personne qui ne croie qu'il en a quatre fois plus que lorsqu'il y est entré<sup>3</sup>.

Sautant par-delà l'érudition historique, est-il si impossible de rêver à l'inventivité palermitaine comme à une allumette pour l'esprit philosophique parisien? Peut-être que non, à condition pourtant d'en voir aus-

<sup>3</sup> JEAN DE MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, (PAUL VERNIÈRE éd.), Paris, Garnier, «Classiques», 1975, pp. 77-78.

sitôt le revers: car le génie peut cacher l'*imbroglio*. En fait, le dernier jalon de ce rapide parcours de ma mémoire sur la présence de Palerme dans "mon" XVIII<sup>e</sup> siècle français, c'est une figure d'aventurier. Ce n'est rien de moins que Giuseppe Balsamo, le soi-disant comte de Cagliostro...

Nous assistons là à un curieux phénomène d'exotisme de retour. Bien qu'annoncée par les panneaux aux touristes avant même qu'ils entrent dans le centre historique de Palerme, la fameuse Casa di Cagliostro est un vestige plus imaginaire que réel.

Ce n'est donc pas dans mes lectures dans le domaine du XVIII<sup>e</sup> siècle français que je pouvais trouver suffisamment de points d'appui pour justifier ma participation à au Colloque de Palerme. Elle naissait pourtant d'un élan, qui m'emmenait à rechercher une base culturelle commune ou susceptible de dialogue, un rapport plus intérieur. Par conséquent, j'ai compris que ma vision, disons, professionnelle n'était pas adéquate, et que je devais proposer quelque chose de plus personnel. Autrement dit, je me sentais d'autant plus directement concerné par la proximité potentielle de deux capitales culturelles, que le sujet m'exilait pour ainsi dire de mes domaines de recherche.

Qu'il me soit permis de rappeler un dernier exemple, qui met à nu combien les hommes d'esprit liés aux milieux parisiens étaient loin de reconnaître une dette quelconque aux Siciliens.

En septembre 1804, au cours de l'un de ses étés passés à Coppet, Benjamin Constant a l'occasion de dîner avec le prince de Belmonte. La conversation est d'ordre politique (ils parlent du roi de Prusse). Nous sommes donc dans le contexte de ces relations internationales dont Palerme était un noyau assez important. Les commentaires que Constant confie à son journal, à propos de cette rencontre, ne sont pas très positifs – ce qui lui arrive habituellement:

Ces Italiens ont tous quelque chose de Pantalon, et même lorsqu'ils ont de l'esprit, ils n'inspirent jamais de considération.

Et au sujet d'une seconde conversation:

Toujours du bavardage, mais assez de piquant dans l'esprit. Un intérêt égal à tout ce qu'il dit, et cette monotonie d'intérêt ne laisse pas d'être fatigante<sup>4</sup>.

À cette époque Constant était en train de faire son expérience de l'al-

---

<sup>4</sup> BENJAMIN CONSTANT, *Journal*, 12 et 13 septembre 1804, (ALFRED ROULIN, CHARLES ROTH éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, pp. 337, 338.

térité, en s'engageant dans d'interminables discussions avec August Wilhelm Schlegel. On constate ici, une fois de plus, combien la découverte de l'«autre qui est en nous»<sup>5</sup> est toujours accompagnée du penchant irrésistible qui nous pousse à nous renfermer sur nous-mêmes, apparemment insensibles à l'égard des vertus de ce qui nous est inconnu.

C'est bien vers cette direction que nous oriente le témoignage de Constant, évoquant par ailleurs un nom bien présent à mon esprit: la via Principe di Belmonte, à savoir l'une des rues qui croisent la principale artère marchande de Palerme et par conséquent, durant mon enfance, parmi les plus citées dans notre conversation familiale quotidienne. Quand j'ai lu pour la première fois le passage de Constant, je ne savais pas grand-chose de cet homme politique qui a donné son nom à cette rue centrale de ma ville natale, et dont les idées constitutionnalistes ont dû être à l'origine de sa visite à Coppet. Il n'est pas besoin d'avoir recours à Proust, pour deviner la direction que va prendre mon propos.

Connaissant malheureusement très mal l'histoire de Palerme, je n'ai jamais cessé de m'interroger à propos de ce tournant de siècle qui l'a vu fleurir parallèlement à Paris, au cours des mêmes années, quoique à une très grande distance. En quoi cet âge pouvait-il participer d'une conjoncture heureuse au niveau européen, au-delà des cent ans environ qui nous en séparent?

Cette réflexion, je l'ai menée en Palermitain qui vit en Lombardie, c'est-à-dire à une distance égale, à vol d'oiseau, par rapport à l'autre capitale, à ce lieu mental, qui hante la culture occidentale depuis le Moyen-Âge<sup>6</sup>, à la ville qui a occupé «le regard du désir»<sup>7</sup> plus que les autres. Je regrettais donc les plaisirs que l'on peut trouver à Paris comme à Palerme: des plaisirs opposés, comme très différentes me semblent avoir été les deux villes dans leur «Belle Époque».

Aussi ai-je rêvé de ce parallélisme temporel dans l'optique où me plaçait l'équidistance spatiale: un point de vue détaché qui m'a amené à une autre constatation assez curieuse, celle d'avoir retrouvé en quelque sorte, à Paris, la chambre où je suis né à Palerme. En effet, l'appartement pa-

<sup>5</sup> L'expression est dans le titre de FRANCESCO ORLANDO, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità. Con due interventi di Giorgio Cusattelli e Claudio Gorlier* (Lezione Sapegno 1996), Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

<sup>6</sup> J'emprunte l'idée à MARIA CORTI, «Parigi nel Medioevo come luogo mentale», in GIORGETTO GIORGI *et alii* (ed.), *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, Fasano, Schena, 1983, pp. 63-72.

<sup>7</sup> C'est le titre que GIOVANNI RABONI a donné à son introduction dans son *Una stanza a Montmartre. Il paesaggio francese nella pittura italiana da Boldini a Birolli*, Milano, Museo della Permanente, Electa, 1998.

risien où j'ai été très souvent hébergé non seulement a été construit à peu près dans la même période, mais il lui ressemble singulièrement. À gauche de la porte d'entrée, les locaux où l'on reçoit les visites (le *stanze di rappresentanza*) et le cabinet de lecture. À droite, une suite de chambres donnant sur la rue, avec au fond celle où il y avait mon lit, et de l'autre côté, encore à droite, la cuisine et la salle de bain s'ouvrent sur un long couloir. Parallèle à celui-ci, donnant sur la cour, un long balcon, qui à Palerme aboutissait à la chambre de bonne alors que, dans l'appartement parisien, c'est simplement l'escalier de service par où la bonne devait descendre. À cette différence près, tout semblait pareil et également distribué, y compris l'arrière-cuisine et le garde-manger (la *moschiera*).

Est-ce une coïncidence ou l'indice d'un contact, d'une influence de la France sur l'Italie, ou encore l'effet d'une plus vaste circulation culturelle qui se réalisait en Europe? Je me le suis souvent demandé, sans posséder d'autres outils, pour répondre, que l'exemplaire du *Roman expérimental* de Zola, que mon père montrait avec orgueil aux visiteurs de sa riche bibliothèque, parce qu'il porte la dédicace autographe de l'auteur à un illustre ethnologue palermitain, Giuseppe Pipitone Federico, qui introduisait le roman naturaliste en Sicile à cette époque-là.

En regardant vers d'autres lieux de mémoire, les villas de Mondello, je savais que les contacts internationaux avaient bien existé, plus précisément avec la Belgique, dans l'assainissement et dans l'exploitation du site pour la villégiature balnéaire – je l'ai appris assez tard d'ailleurs: quand j'étais jeune je pouvais très bien ignorer les caractéristiques nordiques de ces villas, tout comme je parcourais les grands axes urbains de Palerme sans soupçonner quels trésors baroques se cachaient à droite et à gauche dans les petites rues, à quelques mètres seulement de distance.

Qu'était ma famille avant la Première Guerre Mondiale? Quels indices trouver, dans ce passé, de ce qui m'attire vers Paris?

Du côté paternel, je vois peut-être, dans l'histoire de mon grand-père qui était venu chercher fortune dans la ville de Palerme en plein épanouissement, quelques traces d'un ancien esprit d'entreprise qui a dû exister en Sicile à toute époque, et qui tire son origine des anciens trafics des Phéniciens et des Grecs dans la Méditerranée. Ce fut ainsi que le *nonno Lillo* (= Calogero) s'affirma assez vite dans le commerce des tissus. On voit là, disons, le modèle "Procope". J'ajouterai juste une petite touche susceptible d'évoquer par un autre biais, non moins lointain, les contacts entre Palerme et la France: dans son *magazzino* travaillait, en tant que comptable, un descendant de ces Lucchesi Palli qui donnèrent autrefois un mari à la duchesse de Berry.

Si la tentation de passer la mer ne vint pas au nonno Lillo, à une

époque où ceux qui appartenaient à une famille nombreuse et pauvre émigraient facilement aux États-Unis, dans la famille de ma mère il y avait, en revanche, un de ses oncles qui faisaient le tour du monde en bateau (*lo zio Luigi*), un autre qui dirigeait les projets des grands transatlantiques tels que le «Rex» (*lo zio Pasquale*)...

Cette vocation maritime n'excluait pas moins Paris, ainsi que toute la culture continentale dont Paris était la Ville Lumière. En revanche, la capitale française réapparaissait dans la vie de mon grand-père maternel (*il nonno Roberto*), qui y avait fait sa spécialisation de chirurgien-dentiste. S'y étant rendu en 1912, il rentra deux ans plus tard en emportant tout l'équipement de son cabinet médical et plusieurs meubles que je me souviens encore d'avoir vus. On était à la veille la Grande Guerre. Il fut obligé de repartir bientôt au front, laissant son épouse enceinte de ma mère.

Pourtant, ce qui caractérise surtout ce souvenir familial, c'est l'inquiétude éprouvée par celle qui était encore sa fiancée (*la nonna Giuseppina*) et par les parents de celle-ci, quant aux tentations auxquelles ce jeune homme pouvait être exposé dans la capitale des plaisirs, alors qu'il devait y poursuivre ses études! Pour m'imaginer ce que pouvait représenter Paris vu de Palerme, en 1912, il faut me rapporter aux stéréotypes qui dominent encore ma conscience. En effet, je ne peux prononcer Belle Époque sans penser au French-cancan. Cela peut avoir un rapport avec mon engouement pour le quartier de la Closerie des Lilas. Mais aux yeux d'une jeune Pénélope – ma grand-mère – qui voyait s'éloigner son fiancé vers cette contrée périlleuse, toutes les femmes de Paris devaient être associées à la dissipation et à la folâtrerie. Exactement le contraire d'une vertu domestique compatible avec son modèle matriarcal.

Au-delà de la distance manifeste qui passe entre les deux villes, je dirais entre les deux mondes, je vois s'esquisser, dans mon ascendance maternelle, un contraste majeur entre, d'un côté, la mentalité conservatrice appliquée au rôle de la femme et, de l'autre, l'esprit d'aventure, d'appropriation de ressources situées à l'extérieur. La première relève de l'*immobilité*, voire de la solidité des intérêts fondés sur un patrimoine *immobilier*. Et il ne pouvait manquer en effet, dans le tableau de famille de cette époque qui était aussi celle du grand architecte Ernesto Basile, un autre oncle constructeur dont ma grand-mère se vantait beaucoup (*lo zio Corrado*), parce qu'il avait été "panthéonisé" dans l'Église de San Domenico.

La même contradiction existait peut-être dans la propulsion imprimée par le nonno Lillo à ses commerces de tissus. Il se couronnait de l'exclusivité obtenue sur la marque Ermenegildo Zegna ou sur les étoffes anglaises, grâce à des emprunts hypothécaires qui permettaient de de-

vancer les autres concurrents, ces derniers étant plus solvables au départ en termes de liquidité financière. Pourtant, ce fut précisément cette frénésie qui l'emmenait à accroître son patrimoine immobilier, qui avait fini par *fixer* l'union des deux familles. En effet, sa volonté d'élever de deux étages l'immeuble où était situé son *magazzino* provoqua une friction avec mon grand-père maternel qui, du fait de cette surélévation de l'immeuble situé vis-à-vis de son cabinet de dentiste, se voyait privé de la lumière nécessaire pour travailler. Le nonno Roberto intenta alors une action judiciaire. Mais le nonno Lillo, qui avait eu la prévoyance de faire entreprendre à son fils des études de droit, eut partie gagnée. Pendant qu'ils se querellaient, ma future mère regardait de sa fenêtre mon futur père et tombait amoureuse de lui. Le mariage des deux vida le différend, comme dans un dénouement de comédie. Mais après plus de soixante ans de mariage en très bonne entente, chacun de mes deux parents était encore convaincu que sa propre famille avait raison, et ils se le disent carrément en face. L'amour n'a jamais aboli la propriété. Comme dans les romans de Balzac.

La distance de temps égale à laquelle nous apparaissent les deux Belles Époques n'est sans doute pas sans rapport, dans notre imaginaire, avec une identité rassurante que nous sentons avoir été bousculée, et combien, par les innombrables crises identitaires qui se sont succédées, de la révolution freudienne à la "fin des idéologies", au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Associant la «Palermo felicissima» des Florio – qui a déterminé le sort de pas mal de familles siciliennes – à cette vaste ambiance culturelle européenne qui fait référence à Paris, je crois me placer au sein de l'alternative entre la Sicile vue comme *locus amœnus* et la Sicile comme réseau de liaisons politiques et diplomatiques à l'échelle européenne, encore que sur une base parentale. Ce que je vois peut-être, une fois de plus, c'est l'opposition de l'île au continent. C'est l'île qui attire mes regards, mais c'est le continent qui a fini par me capturer.



I

RIME DEL TEMPO PASSATO



## Un percorso molto accidentato: François Villon<sup>1</sup>

Camminando per le vie di Parigi, mi è capitato di trovarmi dalle parti dei magazzini della Samaritaine, sulla Senna, circondati da ponteggi edili, a loro volta nascosti in basso da pannelli che illustrano varie epoche della storia della capitale francese: forse avrete allora osservato che l'immagine scelta per l'epoca medievale era un episodio della vita di François Villon.

Inizio da questa circostanza accidentale perché essa mostra bene come Villon costituisca un mito e come sia imprescindibile l'associazione fra il poeta e la Parigi del Quattrocento. Di quel lontano periodo egli ha dato molto alla memoria collettiva, e alcune tracce se ne sono sedimentate nel vocabolario corrente. Così, i francesi adoperano ancora l'espressione *d'antan*, che chiude il ritornello di una delle ballate più celebri del *Testamento* (soprannominata «Ballade des dames du temps jadis»): allora significava “dell'anno scorso”, oggi è una locuzione avverbiale che equivale a “di una volta”. Ovvero, per fare un altro esempio, una frase della «Ballata in vecchio francese», *autant en emporte le vent*, è servita come traduzione per il celebre *Gone with the wind* («Via col vento»), ammesso che Margaret Mitchell non ne avesse subito la reminiscenza nel titolo inglese del suo romanzo.

Clément Marot che, poeticamente parlando, fu erede di una *vena* (la parola è sua) per alcuni aspetti analoga, malgrado la sua proclamata differenza da Villon, produsse di lui nel 1533 un'edizione il cui scopo dichiarato era di rivedere e integrare, con lo scrupolo filologico che dall'Italia si diffondeva nella Francia di quegli anni, un testo mal tramandato. E a incoraggiare questa iniziativa era il grande re Francesco I, fervente promotore di studi umanistici e protettore dei poeti.

Per comprendere «le meilleur poète Parisien qui se trouve», scriveva Marot, «il faudroit avoir este de son temps a Paris & avoir congneu les lieux, les choses & les hommes dont il parle»<sup>2</sup>. Per comprendere il suo

---

<sup>1</sup> Una prima versione del capitolo è apparsa come «Introduzione» a FRANÇOIS VILLON, *Il testamento e altre poesie*, Torino, Einaudi, 2015. Pubblicazione gentilmente concessa dall'editore.

<sup>2</sup> CLÉMENT MAROT, «Prologue» a VILLON, *Les Œuvres de François Villon, de Paris, revues et remises en leur entier par Clément Marot*, Paris, Galliot Du Pré, 1533.

*jargon*, essere stati ladruncoli... Troppe allusioni all'attualità dell'epoca sfuggivano già ai lettori del secolo seguente, per non parlare di piccoli fatti biografici. Del resto, come è noto, il *jargon*, oggi ormai designato come *argot*, era alle sue origini il linguaggio segreto di malfattori, quali i *coquillards*, o *compagnons de la Coquille*, che furono processati a Digione nel 1455.

Via via si consolidò l'immagine del vagabondo, del goliardo, dell'eretico. A Villon Victor Hugo si riferisce nei *Misérables*, anche se aveva preferito introdurre una figura simile di poeta bevitore, ladro e imbroglione, Gringoire, in *Notre-Dame de Paris* (1831), romanzo che ben potrebbe servire da introduzione all'opera di Villon, come osservava Paul Valéry. Più tardi la sua presenza si moltiplicò nel cinema di genere.

Dopo la grande e lunga parentesi classicistica che seguì quell'epoca, le ricerche erudite sono andate a esplorare le allusioni e a ricostruire il contesto della vita del poeta e quello della vita quotidiana, che l'aveva ispirato. Grazie ad Auguste Lorgnon, Marcel Schwob e Pierre Champion, a partire dalla fine del XIX secolo, è stata anche identificata la maggior parte dei "legatarii" del *Lais* e del *Testament*.

Di fatto la poesia di Villon ci restituisce ancora una ineguagliabile pittura d'ambiente, dove i notabili si mescolano alle prostitute, i monaci agli usurai. E ne costituiscono, nella storia della poesia francese, le prime descrizioni dettagliate.

Bisogna su questo intendersi. Ciò che Villon descrive, non sono i luoghi esteriori, ovvero i siti più nobili e a noi più noti che si sono conservati fino a oggi della Parigi dell'epoca. Ci sono certo riferimenti a piazze, mercati e luoghi pubblici da una parte, quali lo Châtelet, sede del Prévôt che amministrava la giustizia criminale, la Corte dei Conti, l'Ospedale maggiore (Hôtel-Dieu), ospizi e asili per poveri, ciechi (les «Quinze-Vingts») o trovatelli, così come la cappella di Sainte-Avoie dove il poeta descrive la sua futura tomba. Dall'altra sono citati bordelli e altri sordidi anfratti, conventi malfamati, taverne frequentate e, più che altro, le loro insegne, dal cui carattere figurativo egli trae spunto per innumerevoli doppi sensi. Tuttavia, l'oggetto del realismo di Villon è piuttosto un mondo umano e di frusti oggetti quotidiani, un affresco insomma che senza questi appigli concreti potrebbe essere collocato su altri sfondi, anche immaginari.

Perché non in un'altra epoca? Questo «popolo che preferisce la notte al giorno» (Valéry) si compone di uomini e donne la cui fortuna si alterna tra vessazioni e latrocini, compiuti ad alto e a basso livello, con lo spettro incombente delle torture, del rogo o di altri tremendi supplizi che erano pane quotidiano per gli uomini di quello che Huizinga chiamò suggestiva-

mente «autunno del Medioevo». Nella sua *Histoire de France*<sup>3</sup>, Michelet faceva di Villon l'esempio perfetto di una frivola ma aborrita borghesia, da cui il contrasto in lui tra l'atteggiamento gioioso e la malinconia. Ci sfuggiranno pure le allusioni, ma non si appanna la tonalità esistenziale della *Ballata degli impiccati*, né l'efficacia, tra le molteplici variazioni sul tema dell'*Ubi sunt* ereditato da Boezio, della carrellata sui teschi ammucchiati nel cimitero degli Innocenti<sup>4</sup>, connotata dello stesso sentimento della Morte affrontato in modo canzonatorio che ritroveremo nella celebre scena dell'*Amleto* e che sarà felicemente ripreso da epigoni a noi vicini, e consapevoli in questo caso, come Georges Brassens o Fabrizio De Andrè.

Più che nell'identificazione dei personaggi evocati, la grossa complicazione della lettura di Villon sta nel fatto che egli è erede della grande tradizione allegorica medievale, che impedisce di prendere i riferimenti troppo alla lettera.

Prima che di quest'ultima componente si sviluppasse una piena coscienza, all'idea documentaria della sua poesia veniva contrapposto, da Théophile Gautier<sup>5</sup> in avanti, il valore di una dimensione poetico-letteraria fuori del tempo. Aveva forse ragione Sainte-Beuve, nel 1859, a sminuire Villon? Egli lo collocava infatti tra gli autori che, «une fois morts, tournent à la légende, qui deviennent *types*, comme on dit, dont le nom devient pour la postérité le signe abrégé d'une chose, d'une époque, d'un genre»<sup>6</sup>. Già lo stesso Marot, del resto, aveva stigmatizzato l'eccessiva tendenza ad ancorarlo alla sua epoca (è questo il senso delle osservazioni premesse all'edizione del 1533 che ho prima citato), in quanto tale tentazione è nociva a chi voglia fare un'opera di lunga durata.

«Tu fus larron, mais comme Prométhée»<sup>7</sup>, lo apostrofava Théodore Banville nel 1873. Così, per Tristan Tzara, a metà del Novecento, il carattere eccezionale del messaggio di Villon diventerà un invito a sganciarsi dal senso storicizzato della sua poesia per aderire alla «freschezza di sentimento non ancora appannata dalle speculazioni intellettuali»<sup>8</sup> che le sono state aggiunte. In tale chiave, il realismo stesso di Villon diventa, simil-

<sup>3</sup> JULES MICHELET, *Histoire de France*, Paris, Hachette, t. VI, 1844; Paris, Chamerot, t. VII, 1855.

<sup>4</sup> Cfr. FRANÇOIS VILLON, *Poésies*, (JEAN DUFURNET éd.), [1949], Paris, Gallimard, 1973, CLX-CLXIV.

<sup>5</sup> THÉOPHILE GAUTIER, *Les Grottesques*, Paris, Desessart, 1844. Il saggio su Villon data di dieci anni prima.

<sup>6</sup> SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi*, t. XIV, Paris, Garnier, 1861 (p. 282).

<sup>7</sup> BANVILLE, cit. da DUFURNET, *Villon et sa fortune littéraire*, Paris, Ducros, 1970, p. 122.

<sup>8</sup> TRISTAN TZARA, «Préface», in VILLON, *Poésies*, cit. (traduzione mia).

mente a una sottolineatura ricorrente in quegli anni presso i formalisti russi, l'elemento funzionale di una nuova forma artistica, come in Baudelaire e in ogni rivoluzione poetica. Oggi lo possiamo paragonare a quell'*effet de réel* che Robbe-Grillet o Barthes hanno lanciato come elemento di fecondità del testo letterario. In modo ancora più radicale, Villon può essere posto all'origine di future scritture fondate sulla deviazione e sulla provocazione del cattivo gusto. E, scrivendo ciò, Gautier non poteva sapere che l'orientamento canagliesco e aggressivo impresso da Villon a tutto un armamentario di doppi sensi, paronomasie, rime equivoche di cui si dilettevano i Grands Rhétoriciens, sarebbe stato riproposto fino al moderno *rap* a proposito di droga, alcool, violenza e sesso.

Sulla scia dell'immagine del poeta maledetto ritagliata dagli scrittori romantici, gli eruditi positivisti erano dunque intervenuti a identificare, datare, ipotizzare, riempire insomma i buchi della vita di Villon. In un'operazione siffatta, documentazione e fantasia si erano ancor più alleate, ed è significativo che tra coloro che vi contribuirono maggiormente figurò quel Marcel Schwob, professore eccentrico e scrittore, che nelle sue *Vies imaginaires* (1896) schizzava ritratti suggestivi di Empedocle quanto di Paolo Uccello, di Cecco Angiolieri quanto di Pocahontas, arrivando persino a far nascere miticamente lo scrittore elisabettiano Tourneur dall'unione di un dio sconosciuto con una prostituta!

Per tale via si è venuto a comporre, per quanto riguarda il nostro poeta, un quadro biografico continuo. Scarsi, tuttavia, sono i dati accertabili. La data di nascita si ricava da due strofe del *Testamento*, che l'autore dice di scrivere a trent'anni nel 1461. I dati che provengono dai rapporti di polizia sugli studenti dell'epoca, gli attacchi del poeta contro i chierici hanno colmato lo spazio per rappresentare all'immaginazione la scena dell'omicidio del prete, avvenuta presso la chiesa di Saint-Benoît-le Bestourné. Alla prigionia a Meung allude il *Testamento*. Egli avrebbe anche conosciuto alcuni malviventi, che nomina, tra quanti appartenevano alla banda dei Coquillards. Da qui la conoscenza del loro gergo, che si esprime nelle sei ballate in *jargon* che gli sono state anche attribuite. Alla fine di questa avventurosa esistenza troviamo le tracce di una nuova detenzione per furto nel carcere parigino dello Châtelet, e infine una condanna a impiccagione e strangolamento, commutata in bando decennale. Nulla si sa, né si può ipotizzare di buono per lui dopo questa data.

Ho già accennato di come l'immagine biografica di Villon si sia andata modificando attraverso gli studi più recenti, che hanno tenuto conto non solo della necessità di sfrondare, e di molto, la leggenda, ma anche di farsi carico della tendenza costante a trasformare in simboli ed emblemi di ogni sorta i dati che possono sembrare reali a prima vista. La

revisione delle certezze ha toccato, in primo luogo, l'identità del poeta. Anzi, è proprio l'abbondanza inconsueta di autoriferimenti (acrostici, autodenominazioni esistenziali) che fa nascere il sospetto di un Io lirico fittizio, in analogia con quanto si riscontra in poesia sin dal Duecento. Si pensi, in particolare, all'Io amoroso del *Roman de la rose*, il capolavoro poetico del XIII secolo e prontuario di morale sessuale a cui si rifanno, giocando spesso in antitesi, anche i versi di Villon.

L'opera di Villon contiene tanti di quei giochi verbali che facevano la delizia dei poeti dell'epoca (e, in particolare, dei Grands Rhétoriqueurs) da lasciarci sbizzarrire su nome e cognome esibiti e messi anche in acrostico a più riprese. Non mancano le interpretazioni sulle combinazioni in rima, come quando, descrivendo la sua esilità corporea, Villon si paragona a un *escuvillon*, parola corrispondente all'italiano scovolone o scovolino. Si può facilmente trattare d'un nome d'arte, può significare *frusta* (con rapporto alla violenza satirica), o essere associato (Liborio) a *Guillaume* per una comune origine da *guille* o *guile* («astuzia/inganno»). Come vien fatto scherzando per *vis long* («pene lungo»), così Villon può farsi scomporre in *vil* + *homme*, opponendosi virtualmente a *franc sois* («sii libero» o «sii franco»). Ferma e sicura, comunque, è l'ambiguità *François/Français* (si tratta della stessa parola come per il valore di Francesco nell'italiano antico).

Assumendo dunque il carattere piuttosto evanescente del personaggio storico negli atti ufficiali – al punto da poter riguardare anche diverse persone – si può trarre l'ipotesi che *Villon* sia un soprannome che il poeta avrebbe potuto scegliere per identificarsi al personaggio autentico, perseguitato dalla giustizia.

Inoltre, come è stato fatto brillantemente osservare, il fervore filologico attorno a Villon, sviluppatosi già in epoca rinascimentale grazie a Clément Marot, deve fare i conti in realtà con uno spirito compositivo molto lontano da quello che oggi intendiamo, con la nostra moderna concezione di autore. Al contrario, Villon disperde, nel *Testamento*, la sua stessa identità e, per quanto ironicamente, nell'ottava CLXXIV, consente di chiosare, diminuire o aumentare a volontà il suo testo<sup>9</sup>.

La prima edizione delle poesie di Villon risale al 1489, e il suo contenuto non coincide con quello dei diversi manoscritti coevi, fra cui il manoscritto personale di Charles d'Orléans, dove si presentano diverse ballate la cui attribuzione può derivare dal fatto che esse vi si trovano

---

<sup>9</sup> JACQUELINE CERQUIGLINI-TOULET, «Marot et Villon», in JEAN DUFOURNET, MICHAEL FREEMAN, JEAN DÉRENS (éds.), *Villon et ses lecteurs*, atti del Convegno Internazionale del 2000, Paris, Champion, 2005, pp. 19-31.

raggruppate. Siamo dunque di fronte a una piccola e mobile galassia di componimenti, a molti dei quali il titolo fu dato da Marot, dei quali il *Testamento* va comunque considerato il cardine. Da una parte esso si pone, con un preciso legame testuale, e soprattutto per la comune presenza di una serie di «dasciti», in continuità del precedente *Lais* (al plurale, nella qui presente traduzione di Antonio Garibaldi). Dall'altra, esso incorpora un gran numero di ballate, agganciate di volta in volta al nome del legatario di turno. In altri termini, il *Testamento* funziona come una sorta di opera cornice, che estromette comunque un buon numero di poesie diverse. Tra queste ultime, un sottogruppo di *ballades en jargon* la cui paternità è molto dubbia.

Dalla minuta ricerca sul contesto storico in cui visse il poeta, si è passati così, ai nostri giorni, a mettere in rapporto il senso profondo che noi cogliamo nel testo, con la pratica letteraria e il sapere medievale in cui si situa. Ricostruendo il filo dell'intertestualità (prendo le distanze nei confronti di un esercizio spesso fine a se stesso) Villon si lega dapprima al precedente di Guillaume de Lorris con il suo *Roman de la rose* o, sempre nel XIII secolo, a Rutebeuf, quindi, avanzando negli anni fino ad arrivare alla sua epoca, a Eustache Deschamps (1346-1406 o 1407), già autore anche lui peraltro di un «Testamento», ad Alain Chartier (c. 1385-1433) e a Charles d'Orléans (1394-1465).

Per un altro verso, la grande fortuna del libro di Michail Bachtin su Rabelais<sup>10</sup> ha incluso anche Villon all'universo delle *sotties* (i *sots* corrispondevano, come i *fowls* inglesi, ai nostri buffoni di corte). La figura dello studente povero, presa per buona dalla critica positivista, si rifà infatti a un *topos* ben presente nella goliardia e nella letteratura medievale. Figura di rovesciamento carnevalesco, in senso bachtiniano, nella sua opposizione al ricco e al nobile. Peraltro, Rabelais introduce a più riprese la figura di Villon, già leggendaria alla sua epoca.

Se si segue invece la via maestra tracciata da Ernest Robert Curtius<sup>11</sup>, quella che Villon ripropone è la figura del “povero cristo” perseguitato. E si posiziona anche il suo ritratto sullo sfondo saturnino della Malinconia<sup>12</sup>. Di conseguenza, la *Ballata della sorte* non va più letta tanto in

<sup>10</sup> MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>11</sup> ERNST R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948 (trad. it. *Letteratura europea e Medioevo latino*, ROBERTO ANTONELLI ed., Firenze, La Nuova Italia, 1992).

<sup>12</sup> Per questo tema e per il suo inserimento nel grande motivo della Malinconia fino a Cervantes, rinvio a CORRADO BOLOGNA, «La mano en la mejilla», *Criticón*, n. 87-88-89,

chiave autobiografica, quanto in rapporto alla lunghissima tradizione del tema della Fortuna.

Dunque la percezione di un Io autentico che emana dalla poesia di Villon si deve mettere a confronto con l'Io fittizio della tradizione poetica medievale, e ciò avviene in particolare nelle ballate. Ad esempio, il *Di-battito di Villon con il suo cuore*, che una lettura *naïve* percepisce come manifestazione d'intimità, si inserisce nel solco della separazione tra corpo e cuore, oltre che nella ballata dialogata, iniziata dai trovatori, coltivata da Eustache Deschamps, giocata sullo sdoppiamento dell'Io da Charles d'Orléans. Il motivo si presenta anche nel *Testamento* (ottava XXXVI).

E il principe, apostrofato come destinatario nell'ultima strofa dimezzata delle ballate, può intendersi chiamare in causa solo occasionalmente un personaggio storico, ma in primo luogo la figura designa il principe della confraternita di poeti che deve giudicare del componimento.

Nel contesto poetico medievale, di cui ci danno la base le ballate, troviamo la possibilità d'inquadrare il componimento maggiore, che è il *Testamento* e, prima di questo, il *Lascito*. *Lais* è il titolo (in un senso diverso da quello dei *Lais* di Marie de France) più conforme alle volontà espresse dall'autore, che così definisce il suo componimento alla fine della strofa VIII, e che con lo stesso termine vi alluderà nel *Testamento*: protestando appunto, anche se in tono di rassegnazione ("padrone del suo non lo è nessuno" «on dit communement / Q'ung chacun n'est maistre du sien», ottava LXXV), contro chi aveva voluto invece chiamarlo *Piccolo testamento* (quasi a volerne dare già per morto l'autore!).

Più che a una morte prossima, il *Lais* rinvia a una partenza, che pure comportava dei rischi («non sono certo di tornare»), ma i cui motivi si incrociano con il tema del lamento d'amore.

Posta così la motivazione del suo componimento, l'autore inizia a snocciolare i suoi «lasciti», ognuno dei quali è compreso in una strofa. Quaranta ottave in tutto, di cui ventisei (ottave IX-XXXIV) dedicate ad altrettanti destinatari, e che iniziano, con qualche eccezione, per *Item*, in analogia con gli articoli testamentari. A Guillaume Villon egli lascia un nome non glorioso e che non è neanche il suo, alla donna traditrice un cuore non palpitante ma disfatto, al rivale e a un altro tal «Cornu» (il marito?) un oggetto fallico o, a scelta, escrementizio, costringendoli per giunta a riscattarlo al prezzo di una marchetta! I doppi sensi si scatenano nelle ottave successive.

Tutti i doni ricevono così un doppio appiglio concreto e al tempo stesso simbolico. «Finalmente» (ottava XXXV), il poeta si autoracconta

nella distrazione che lo coglie nell'udire la campana della Sorbona, e che lo conduce all'acquietamento nel sonno: solo che si tratta della descrizione di un atto onanistico, le cui tappe sono travestite di concetti aristotelici... Una strofa finale chiude, in modo fintamente formale, questo «piccolo testamento».

Nel *Testamento* invece, come anticipato, le ottave (186 contro le 40 del *Lais*) fungono anche da tessuto connettivo per una raccolta di ballate, composte in vari momenti. Inoltre l'apparato di contorno alla serie di lasciti è più esteso e articolato, tanto che il poeta annuncia «Ecco, questo è l'inizio!» solo al verso 792...

Si è già detto della natura instabile di un testo come quello di Villon, suscettibile di aggiunte e soppressioni a piacere.

Anche la dissonanza interna è una componente di quella “discordia” su cui si fonda lo spirito poetico medievale, all'interno di uno stesso testo, suscitando dibattiti, come abbiamo visto, anche all'interno della stessa persona – in analogia con le tecniche del contraddittorio che si imparavano nella pratica didattica.

C'erano state già composizioni poetiche intitolate *Testament*: a quello di Jean de Meun, non parodistico, si riferisce probabilmente l'ottava xv. Quello *par esbatement* di Eustache Deschamps va invece particolarmente ricordato perché burlesco.

All'interno della generalizzata derisione dei costumi, si può tuttavia discernere una struttura. Prima di una serie di digressioni iniziali, si presenta l'invettiva contro il vescovo Thibaut d'Aussigny, responsabile della prigionia a Meung-sur-Loire, e l'elogio per Luigi XI che lo ha liberato (sarà un caso che l'ottava porti lo stesso numero d'ordine?). Ciò apre la strada a diverse sarcastiche meditazioni sulla povertà, la reale natura dei rapporti amorosi, il rimpianto per la gioventù perduta, la morte, nel quale si innesta il racconto di un episodio di generosità attribuito ad Alessandro Magno. Sul tema dell'*Ubi sunt*, dopo l'ottava xli, si inseriscono così quasi spontaneamente tre ballate, delle quali la più famosa è la prima, che contiene il famoso ritornello «Mais où sont les neiges d'antan», e che Marot chiamò «Ballade des dames du temps jadis».

Le ottave XLVII-LVI sono occupate dai «rimpianti della bella Elmier», seguiti dai consigli che questa vecchia prostituta rivolge alle ragazze di piacere. Il tema amoroso prosegue includendo un'altra doppia ballata prima che, all'ottava LXXX, «Nel nome del Signore», si apra finalmente la parte propriamente testamentaria: il primo lascito (ottava LXXXV) è quello della sua «povera anima» alla Trinità divina e il secondo, del suo corpo, alla nostra grande madre Terra. Seguono due ottave dedicate al suo «più che padre» e «più dolce di una madre» Guillaume, legatario questa volta

della libreria e del *Romanzo* (probabilmente solo immaginario) del *Peto del Diavolo*.

Si chiamava così un pietrone che, nel 1451, gli studenti del Quartiere latino avevano trafugato in guisa di totem, entrando per questo in conflitto con la polizia. In proposito, nel 1891, all'Accademia delle Iscrizioni e Belle Lettere, Marcel Schwob lesse una nota *Sur une œuvre perdue de François Villon!*

La povera madre si vede legare invece una preghiera per la Madonna, sempre in forma di ballata.

Da qui in poi (ottava XC), il tono dei lasciti si fa sempre più beffardo. I giochi verbali e le antifrasi si moltiplicano all'infinito. Particolarmente bersagliati, come viene fatto dai *rappers* odierni, sono i nomi propri, con allusioni erotico-coniugali per Pierre de *Saint Amant* et Jean *Cornu*, animalesche per *Merbeuf* o *Trouscaille*, dermatologiche per *Bassenier* (cfr. *basané* «giallastro») o *Mautaint* (che suona come «mal tinto»), personaggi quasi tutti già presenti nei *Lasciti*, a cui si aggiunge *Rosnel* nella strofa CXXXVIII tramite il lascito dei chiodi di garofano, da servire, come digestivo o come afrodisiaco, a questi personaggi sregolati.

Molte interpretazioni date alle ottave sono ipotetiche quanto le ricostruzioni delle vicende biografiche del poeta. Rimane certo che, leggendo Villon, pensare male è legittimo, e che non si può prescindere né dalle une né dalle altre: che nei suoi versi sia rappresentata la voce di un tipo poco raccomandabile e che la sua opera contenga allusioni e doppi sensi di ogni sorta, dove ogni rinvio alla concretezza viene assorbito tramite il ricorso all'iperbole parodistica.

L'insieme compone una spietata satira dell'amor cortese, resa esplicita dalla ripresa ironica della *Belle Dame sans merci* di Alain Chartier, all'ottava CLXVIII, tanto quanto nella sfrontatezza della Ballata per la Grosse Margot. Come se Villon ci volesse dire: nei rapporti amorosi, torniamo alla sostanza!

Da questa voce dobbiamo lasciarci condurre, anche se possiamo ormai percepire solo vagamente o parzialmente le molteplici sfaccettature allusive del testo. Villon va inteso nella sua giusta tonalità, forse offuscata, nell'immaginario collettivo, dalla più universalmente accessibile malinconia della *Ballata degli impiccati*. E se poi queste interpretazioni possono oggi risultare a noi fredde, si può far valere la carica emozionale che mai prima di Villon era stata così intensa, e la sua capacità di trasformare in grottesco quanto nasceva dalla fame o da ogni altra forma di sofferenza reale.

Ed è proprio questo sarcasmo che colse il nostro Fabrizio De André, ancora più di Georges Brassens (1955), nella sua personale ripresa (1963)

del mitico, possiamo dirlo, componimento di Villon, adottando fedelmente anche lo schema della serie di lasciti, strofa per strofa («Ai protettori delle battone Lascio l'impiego di ragioniere...», «Voglio lasciare a Biancamaria, Che se ne frega della decenza...», ecc.).

## Sui Blasons anatomiques du corps féminin<sup>1</sup>

Nel 1535 Clément Marot, in esilio perché sospetto di protestantesimo, si recava a Ferrata, dove poteva godere della protezione di Renata di Francia. Nel corso di questo soggiorno, durato circa un anno, distogliendosi dalla traduzione dei Salmi, scrisse il *Blason du beau tétin*, forse ispirato ad alcuni strambotti di Baldassarre Olimpo da Sassoferrato, e lo inviò a Lione, a una piccola schiera di poeti a lui legati, perché si cimentassero su temi analoghi. L'adesione all'invito superò le sue aspettative: diversi *blasons* affluirono, dalla corte parigina e dalla provincia francese, tanto da generare un ideale concorso. La palma del migliore componimento spettò al *Sourcil* di Maurice Scève, poeta fino ad allora sconosciuto allo stesso Marot, ma il cui genio cominciò ad affermarsi proprio in simile frangente.

Non altrettanto successo raccolse il *Contreblason du laid tétin*, con cui lo stesso Marot si proponeva di ispirare simmetrici saggi di biasimo delle medesime parti del corpo femminile prima esaltate. I motivi di tale diversa fortuna possono forse essere individuati nel fatto che vi erano assenti proprio le caratteristiche del nuovo genere forgiato da Marot, che sopravvisse invece alla moda effimera dei primi anni, sotto altri nomi o altre forme, fin quando l'influenza del poeta fu scalzata dalla scuola poetica della Pléiade.

Mentre il *contreblason* concepito da Marot si configurava come un mero esercizio di virtuosismo, sulla stessa linea dei giochi stilistici della precedente generazione dei cosiddetti Rhétoriciens, e delle descrizioni della bruttezza ereditate dalla tradizione medievale, il suo *blason* recepiva un elemento nuovo, derivato come altri più vasti fenomeni letterari della Rinascenza francese dal contatto fecondatore con la cultura italiana: il componimento descrittivo si mutava in amoroso. Non a caso, il petrarchismo impregna i *blasons* dei poeti lionesi e parigini. E fu Lione, centro di importanti contatti commerciali con l'Italia e città al culmine del suo splendore culturale, a ospitare la pubblicazione delle prime collane di *blasons*, di seguito alla traduzione dell'*Ecatomfila* di Leon Battista Alberti (la cui prima edizione risale al 1536).

---

<sup>1</sup> Una prima versione del capitolo è apparsa come «Introduzione» a *Lodi del corpo femminile*, Milano, Mondadori, «Oscar poesia», 1984.

Discussa è invece l'influenza degli strambotti di Olimpo da Sassoferrato sul *tétin* marotiano giacché, allo stato attuale delle conoscenze, essa si può ipotizzare solo su una certa corrispondenza tematica e stilistica. Ma questa discussione ha coinvolto anche il problema della definizione e dell'origine del modello marotiano, di cui è necessario dare di conseguenza qualche cenno. Nel tentativo di riportare il *blason* alla tradizione francese, gli studiosi lo hanno collegato ai repertori naturalistici medievali (bestiari, lapidari, ecc.) che implicano la stessa idea di collocazione dell'oggetto in una serie organica<sup>2</sup>, ai *Ditz* e alle *Louenges*, di cui il termine è sinonimo nelle sue accezioni più generiche. O ancora, risalendo inversamente al blasone araldico<sup>3</sup>, sono stati ricostruiti puntualmente gli anelli che ricongiungono il genere poetico alle forme di letteratura illustrativa di un'immagine<sup>4</sup>, e che lo apparentano all'emblema.

Il termine *blasonner* manteneva nel '500 il senso di «descrivere e spiegare un'insegna», «nobilitare», e quindi «lodare», ma poteva prestarsi per antifrasi a quello, opposto, di «biasimare» o assumere, in definitiva, un senso neutro fra i due. Tale ambiguità è nella definizione di Sébillet, che si rifà all'opera di Marot: *blason* è «una continua lode o un continuo vituperio di ciò che ci si è proposto di *blasonare*». Tuttavia, nel seguito del testo, lo stesso Sébillet riprende l'oraziano *Ut pictura poesis*. Né va trascurato il fatto che, nelle antiche edizioni, il *blason* sia preceduto da un'incisione che rappresenta la parte del corpo in oggetto.

Se alla formazione del *blason* poetico concorrono dunque componenti disparate dei filoni letterari e dei codici culturali preesistenti, il risultato è però di una novità sorprendente. In realtà, la mentalità analogica, insita nel blasone come nell'emblema e residuo di un simbolismo medievale che spiegava ogni cosa come entità in rapporto a Dio, si scontra con l'idea anatomica. In un'epoca di forte sviluppo delle scienze della natura e delle tecniche dell'osservazione (basti pensare allo specchio, che diventa un tema letterario pregnante). La descrizione poetica sceglie oggetti sempre più piccoli da esaminare con insistente minuzia (si vedano i *blasons* della *Larme*, dell'*Ongle* o della *Épingle*). Anche se l'intento laudativo eleva di volta in volta il *Front*, il *Nez*, la *Langue*, il *Ventre* o il *Cul* al rango di membro da cui dipendono tutti gli altri, e se ricorrenti motivi neoplatonici evocano l'idea del *microcosmo* (così nel *Nombril*), l'unità del corpo è minacciata.

<sup>2</sup> LOUIS SAULNIER, *Maurice Scève*, Paris, Klincksieck, 1948.

<sup>3</sup> ENZO GIUDICI, *Maurice Scève bucolico e "blasonneur"*, Napoli, Liguori, 1965.

<sup>4</sup> ALISON SAUNDERS, *The Sixteenth-Century "Blason poétique"*, Bern, Frankfurt am Main and Las Vegas, Peter Lang, 1981.

Più spesso, il rapporto fra la parte e il tutto è mediato dalla contiguità con il centro del piacere (la *Joue*, il *Ventre*, la *Cuisse*, il *Genoil*) e riportato allo schema petrarchista. *L'Oreille*, *l'Œil*, la *Voix*, la *Main* sono privilegiati perché attraverso essi passa il segnale dell'appagamento amoroso; non è di essi che si parla, come dei *Dents* o del *Cœur* ma piuttosto a essi. Molti di questi componimenti risultano perciò ben poco "anatomici". Il compromesso fra dissezione e simbolo si traduce, del resto, in accostamenti sorprendenti e in metafore sottili che, nel caso di Scève, assurgono a un raffinato intellettualismo. Il poeta lionese si allontana infatti più di tutti da quella vena naturalistica erotica, faceta, che sopravvive nel *Beau tétin*, e oltre a scegliere temi come il *Souspir*, sposta sul *Sourcil* e sul *Front*, con felice metonimia, le funzioni spirituali tradizionalmente attribuite all'occhio. Così, anche la *Gorge* si tramuta in altare e luogo di adorazione dell'amata.

Annunci del concettismo e della poesia metafisica sono evidenti non solo nel futuro cantore di *Délie*. E la metamorfosi del petto in altare è per altri versi significativa della temperie culturale in cui vengono prodotti i *blasons*. Un simmetrico spostamento dal mistico al profano o, se si vuole, un vero rovesciamento del sacro in realismo corporale, era già iscritto del resto nella genesi del primo *blason*, composto da Marot quando era intento alla traduzione dei *Salmi*. Strutture tipiche della litania e della parafrasi permangono nell'invocazione ripetuta e nello sviluppo metaforico del tema portante. Più del carattere licenzioso di molti *blasons*, è l'idea stessa di un corpo inteso come oggetto erotico non degradato a generare presto un rigurgito "quaresimale", quale si esprime nella *Mort* del pentito Vauzelles. Il corpo deve tornare un'ombra dell'anima. Ma i *blasonneurs* lo avranno già mineralizzato in marmo, corallo, smalto, ematite, giaietto, per consegnarlo, così preservato, alla musa ronsardiana.



## L'apofasi in Claude Hopil<sup>1</sup>

Hopil è certo autore ancora poco noto, benché sia stato tra i prediletti di Jean Rousset, che gli ha consacrato quattro articoli confluiti in un capitolo del suo *L'Intérieur et l'extérieur*, e un posto di rilievo nella sua *Anthologie de la poésie baroque française*<sup>2</sup>.

Così, della biografia del poeta continua a non possedersi altro che gli indizi ricavabili dalle sue opere: parigino<sup>3</sup>, fratello di un «fermier général des gabelles du sel de le ferme du Lyonnais», a cui dedica le *Œuvres*

---

<sup>1</sup> Una prima versione del capitolo è apparsa in ELISA BIANCARDI *et alii* (ed.), *Le culture esoteriche nella letteratura francese*, Atti del XV Convegno della SUSLLF (Pavia, 1-3 ottobre 1987), Fasano, Schena, 1989, pp. 85-97.

<sup>2</sup> Quando ho scritto la versione più estesa di questo studio (PRINCIPATO, «Claude Hopil: il linguaggio poetico come chiave del paradiso perduto», *Saggi e ricerche di letteratura francese*, XVI, 1977, pp. 29-87), l'unica monografia dedicata a Hopil era ancora una breve tesi svizzera, del 1970, a cui andavano aggiunti un'importante voce del *Dictionnaire de spiritualité* (Paris, Beauchesne, 1932), un mio articolo più esteso e pochi altri studi: ALAN M. BOASE, «Poètes anglais et français de l'époque baroque», *Revue des sciences humaines*, n. 55-56, 1949, pp. 155-184; JEAN-CLAUDE BRUNON, «Langage poétique et vision mystique dans *Les Divins Eslancements* de Claude Hopil», *Baroque*, n. 3, 1969, pp. 109-115; WERNER Indermühle, *Essai sur l'œuvre de Claude Hopil*, Zürich, Juris Druck, 1970; MARY ANNE O'NEIL, «Devotional poetry reassessed: the case of Claude Hopil, The Seventeenth-Century French Lyric», *L'Esprit Créateur*, XX, n. 4, Winter 1980, pp. 96-106; JEAN ROUSSET, «La poésie baroque au temps de Malherbe: la métaphore», *XVII<sup>e</sup> Siècle*, avril 1956, specie pp. 155-184; *Ibid.*, «Un poète théologien et mystique du XVII<sup>e</sup> siècle», *Nova et vetera*, n. 32, 1957, pp. 265-278; *Ibid.*, «Les images de la nuit et de la lumière chez quelques poètes religieux», *C.A.I.E.F.*, n. 10, 1958, specie pp. 62-68; *Ibid.*, «Un brelan d'oubliés», *L'Esprit créateur*, 1961, pp. 91-100; *Ibid.*, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Bibliothèque de Cluny, 1961; JEAN WAHL, «Beau tout sans dépendance et milieu sans milieu», *Revue de métaphysique et de morale*, n. 70, 1965, pp. 129-139. Cfr. anche: HENRI BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, t. II, *L'Invasion mystique (1590-1620)*, Paris, Bloud et Gay, 1916. Avevo utilizzato inoltre le brevi menzioni di Hopil contenute nei lavori d'insieme sulla poesia del periodo, come quelli di TERENCE CAVE, *Devotional Poetry in France 1570-1613*, Cambridge University Press, 1969, o in opere di maggiore ambizione quali il volume di GEORGES POULET, *La Pensée indéterminée. De la Renaissance au Romantisme*, Paris, P.U.F., «Écritures», 1985, pp. 66-67. Non disponevo ancora degli studi di maggiore importanza pubblicati in seguito che cito nella nota finale a questo capitolo.

<sup>3</sup> HENRI LAFAY (*La Poésie française du premier XVII<sup>e</sup> siècle (1598-1630). Esquisse pour un tableau*, Paris, Nizet, 1975, pp. 444-446) nota il carattere significativo di quest'indicazione, riportata nel frontespizio di un'edizione delle sue opere.

*chrestiennes* edite nel 1604 appunto a Lione, egli è nato verosimilmente verso il 1580<sup>4</sup>, e l'ultima sua opera è pubblicata nel 1633. Ma nessuno degli studi citati è in grado di fornire la lista completa delle opere che di lui si conoscono, e che sono sette<sup>5</sup>. In particolare nessuno aveva segnalato che le due raccolte poetiche giovanili intitolate *Œuvres chrestiennes* non hanno nulla a che vedere l'una con l'altra<sup>6</sup>. Esse precedono di più di venti anni le altre opere, e in particolare *Les Divins Esclancemens d'amour exprimez en cent Cantiques faits en l'honneur de la Tres-sainte Trinité* (1629).

Le due raccolte intitolate *Œuvres chrestiennes*, la prima delle quali (rilegata con un *Meslange de Poesie* di ispirazione profana, non abbandonano il bagaglio petrarchistico proprio della formazione tardorinascimentale del poeta. Benché di minor valore letterario, le opere giovanili acquistano tuttavia importanza perché situate al di qua di un lungo silenzio. Interrogare questo silenzio equivale a cercare la chiave di una lunga, travagliata ricerca, come in ogni autore mistico, dell'espressione adeguata dell'esperienza contemplativa.

<sup>4</sup> Come si ricava dal suo *Parnasse des odes* (Cfr. nota 5).

<sup>5</sup> L'elenco completo delle opere è il seguente: *Les Œuvres chrestiennes de Claude Hopil, parisien, avec un Meslange de Poësie*, Paris, Guillemot, 1603; *Les Œuvres chrestiennes*, Lyon, Ancelin, 1604; *Les Douces Extases de l'Âme spirituelle ravie en la consideration des perfections de son divin Espoux. Ou exposition mystique & morale du Cantique des Cantiques de Salomon*, Paris, Huré, 1627; *La Couronne de la Vierge Marie composée de douze estoiles, ou traité spirituel auquel sous les noms de douze belles vertus est parlé de toute la vie de la sainte Mère de Dieu*, Paris, 1629; *Les Divins esclancemens d'amour exprimez en cent cantiques faits en l'honneur de la Tres-Sainte Trinité. Avec les celestes flammes de l'Esponse Sainte. Et cantiques de la vie admirable de Sainte Catherine de Sienne de l'ordre S. Dominique*, Paris, Huré, 1629 (le indicazioni fra parentesi, poste subito dopo la citazione, si riferiscono alla cantica e alla pagina di questa edizione); *Les Doux vols de l'ame amoureuse de Jesus, exprimez en cinquante cantiques spirituels, tres propres à enflammer les ames à la devotion & à l'amour de Dieu*, Paris, Jean Jost, 1629; *Le Parnasse des odes ou chansons spirituelles accommodées aux airs de ce temps*, Paris, Huré, 1633. Per le edizioni moderne, cfr. *Les Divins élancements d'amour* 1629 (JACQUELINE PLANTIÉ éd.), Paris, Champion, 1999 e *Méditations sur le Cantique des Cantiques et Les Douces Extases de l'Âme Spirituelle* (GUILLAUME PEYROCHE D'ARNAUD éd.), Genève, Droz, «Société des Textes Littéraires Français», 2000.

Solo ANDRÉ RAYEZ (art. «Hopil», *Dictionnaire de spiritualité*, t. VII, Paris, Beauchesne, 1969, pp. 738-743), ad esempio, si era accorto dell'esistenza della *Couronne de la Vierge Marie*, trovandosi quest'ultima presso la biblioteca Les Fontaines di Chantilly.

<sup>6</sup> Cfr. PRINCIPATO, «Claude Hopil: il linguaggio poetico come chiave del paradiso perduto», cit. Il fatto non è senza rilievo in quanto, se scarso è il loro valore letterario, da esse si può comunque situare cronologicamente la crisi mistica attraversata da Hopil. Alla fine del *Meslange de Poesie* si annuncia infatti la conversione verso soggetti religiosi. Si rende allora operativa la separazione, sempre più regolare in quest'epoca, fra poesia sacra e profana (PAULETTE LEBLANC, *Les Paraphrases françaises des Psaumes à la fin de la période baroque (1610-1660)*, Paris, P.U.F., 1960, pp. 20-21).

Questa espressione viene infine individuata in un linguaggio che si collega strettamente alle nozioni e ai procedimenti presenti nella *Teologia mistica*, nei *Nomi divini*, e in altre opere dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita<sup>7</sup>. Il poeta si colloca in una fase del primo '600 riconosciuta come cruciale per la storia delle correnti mistico-esoteriche, fase battezzata appunto da Bremond come «invasione mistica», e caratterizzata dalla diffusione dello Pseudo-Dionigi<sup>8</sup>, e dal moltiplicarsi dei trattati di spiritualità, parallelamente all'estensione della base dei soggetti praticanti la via contemplativa. Fenomeni contrastati dal tentativo sincretistico, operato soprattutto dai Gesuiti, di cui è un buon esempio la *Vie apostolique de Saint Denis* d'Étienne Binet, del 1624.

Data la mancanza di documenti esterni sulla persona di Hopil, ignoriamo la sua collocazione effettiva all'interno di un'articolazione problematica e conflittuale di fermenti spirituali. I dati ricavabili dalle sue opere lo pongono tuttavia, mi sembra, nell'ambito dell'ortodossia cattolica, anche se allo stato laico, più che avvicinarlo alle punte radicali del fenomeno mistico.

Non ci interessa qui tuttavia discutere della dottrina di Hopil, né della natura dell'esperienza contemplativa. Il problema che si pone è il rapporto fra i tratti noti, e in buona misura atemporali, della teologia mistica e una manifestazione poetica particolare. La grande riuscita dei *Divins Esclancemens d'amour* sta nella traduzione in linguaggio poetico di due componenti: l'apofatismo e la parafrasi del *Cantico dei Cantici*, del cui innesto parlerò più tardi. Ricorderò invece subito che l'apofasi consiste, secondo la tradizione dionisiana, nella distinzione di Dio dalle cose visibili e conoscibili, che procede per negazione, cioè per sottrazione (o *aphàresis*) di tutte le qualità sensibili e intellegibili positive dall'idea di Dio, al fine di raggiungere tale oggetto inconoscibile attraverso la suprema ignoranza (*agnosía*)<sup>9</sup>:

Je puis (non ce qu'il est, mais ce qu'il n'est, écrire)  
(II, 12)

<sup>7</sup> L'antologia di Cave e Jeanneret (TERENCE CAVE, MICHEL JEANNERET, *Métamorphoses spirituelles. Anthologie de la poésie religieuse française 1570-1630*, Paris, Corti, 1972) si chiude con Hopil. Questa posizione è significativa, perché pone il poeta al punto finale, culminante, dell'itinerario mistico.

<sup>8</sup> *Dictionnaire de spiritualité*, iniziato nel 1932 (Paris, Beauchesne, 1962), t. VII, col. 738; MICHEL DE CERTEAU, *L'Absent de l'histoire*, Tours, Repères-Mame, 1973, pp. 275 e sq.

<sup>9</sup> PSEUDO-DIONIGI, *De divinis nominibus*, 872A.

via conoscitiva complementare, nel Corpus dionisiano, alla via affermativa (*catafasi*).

Dice lo Pseudo-Areopagita, citando San Paolo, che di Dio si può parlare «con molte o con pochissime parole», o con nessuna<sup>10</sup>. Vi corrispondono i tre mezzi principali dell'accumulazione iperbolica, della riduzione apofatica e del silenzio, di cui possiamo osservare un corrispettivo paradigmatico nei seguenti versi di Hopil:

C'est un acte trespur, l'immense profondeur,  
La longueur eternelle, indicible grandeur,  
Hautesse inaccessible,  
Le silence ineffable en claire obscurité...  
(XLIII, 152)

I relativi procedimenti retorici sono:

a. l'iperbole, figura che nega la possibilità di descrizione e di adeguazione del linguaggio all'oggetto, e che opera al contrario una semplice evocazione per via comparativa:

S'il est un Ocean, une goutte est ce monde;  
Et s'il est un Soleil, tout l'Univers n'est rien  
Qu'un atome animé.  
(VII, 31)

b. l'ossimoro, in cui l'azione reciproca dei due lessemi porta a una riduzione semantica<sup>11</sup>, che gli autori della *Rhétorique générale* spiegano come presenza, in uno dei due termini, di un «*sème nucléaire* qui est la négation d'un classème de l'autre terme»<sup>12</sup>. In ossimori caratteristici del linguaggio mistico, quali la «*claire obscurité*», l'imposizione simmetrica di un senso opposto intende produrre la distruzione dei semi inerenti alla sfera naturale. Lo stesso avviene per l'antitesi vita/morte, che la letteratura barocca sfrutta ampiamente in un gioco di rovesciamento continuo fra essere e non essere, e che Hopil utilizza contrapponendo senso proprio e figurato, per quanto diversamente dal «muero porque no muero» di Santa Teresa;

<sup>10</sup> PSEUDO-DIONIGI, *Theologia mystica*, I, 3, 1000 C.

<sup>11</sup> Come osservano ROUSSET (*L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1968, p. 51) e ARON KIBEDI-VARGA («La poésie religieuse au XVII<sup>e</sup> siècle. Suggestions et cadres d'études», *Neophilologus*, n. 4, nov. 1962, p. 272).

<sup>12</sup> GROUPE µ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, «Langue et langage», 1970, p. 120.

c. infine, il *topos* dell'ineffabile. Il linguaggio, espressione del molteplice, si restringe fino al silenzio nell'approssimarsi all'Uno, al vertice della gerarchia piramidale dell'Essere. È il silenzio che nella *Divina Commedia* o nelle *Tragiques* di Agrippa d'Aubigné coincide con la visione di Dio. Solo che, mentre questi poemi si chiudono con il venir meno della parola, i *Divins esclancemens d'amour* di Hopil si aprono su tale tema<sup>13</sup>. Ne deriva, sin dal primo *Cantique*, una tensione fortissima verso l'indicibile, quasi da nervatura di cattedrale gotica. Tensione che ha fatto parlare, forse con non eccessiva precisione, di elementi apocalittici nel linguaggio di Hopil, e che ha portato acuti interpreti quali Jean Rousset a ravvisare nel bipolarismo chiaroscurale il valore massimo della sua poesia:

Sa lumière trop grande est faite inaccessible,  
On l'appelle brouillas car elle est invisible  
A l'ame en ce cachot (où trop claire) elle luit:  
Ce beau Soleil rayonne en l'Orient celeste,  
Par son Verbe eternal aux Saints se manifeste,  
Estant caché pour nous en la mystique nuit.  
(XCVI, 330)

La struttura sintagmatica forse più rappresentativa dell'apofasi, nella poesia di Hopil, è costituita da una serie di affermazioni iperboliche seguite da una secca negazione che annulla bruscamente quanto appena enunciato:

Tout ce que l'œil peut voir et l'esprit peut cognoistre,  
Et tout ce qui semble estre en l'un et l'autre lieu,  
Tout ce qu'on peut penser et qui n'est point mon Dieu,  
Tout cela n'a point d'estre.  
(XLVI, 162)

La parola cozza contro il limite delle proprie possibilità e rimbalza indietro, esausta per lo sforzo ascensionale compiuto. Al parallelismo e alla perifrasi segue una drastica formula negativa, così come altrove (XVIII, 69) segue la dichiarazione di ineffabilità.

La stessa alternanza fra versi lunghi e versi brevi è riempita dall'opposizione fra profusione iperbolica, segno dello sforzo verbale, e espressione sintetica, essenziale della Trinità divina:

---

<sup>13</sup> Come nota ROUSSET, *L'Intérieur et l'extérieur*, cit., p. 48.

Le secret du secret, l'abisme de l'abisme  
 Est cette Trinité,  
 C'est une mer sans fonds, le Ciel du Ciel sublime  
 Que trois en unité.

(LII, 184)

Il superlativo ebraico (perifrasi che specifica un sostantivo ripetendolo al plurale) spesso come qui presente, può funzionare nella stessa direzione tautologica e iperbolica, e combinarsi con l'epitetismo. I termini si accavallano, in uno sforzo di superamento continuo, con un effetto di reciproco rispecchiamento e dunque di *mise en abyme*.

Le simmetrie del significante corrispondono alla tendenza di chiusura tautologica dell'enunciato, espressione dell'inesistenza di predicati adeguati all'espressione del divino:

L'Esprit qui sur l'Esprit, pour l'inspirer aspire  
 Donne le ton aux Saints, et sur eux il respire  
 Pour leur donner la voix.

(LXXIV, 256)

Con la gradazione si combina la ripetizione (triplice) della cifra iperbolica *mille*, già di per sé carica, come è noto, di valore simbolico:

Par mille eslancemens et mille et mille encore  
 Je vole dans le Ciel où le trin'un j'adore.

(XXIV, 90)

ovvero l'allitterazione:

Il y a sur tout estre un Estre sur-estant,  
 Il y a sur l'essence une supresme essence.

(LVII, 198)

Per effetto della loro stessa violenza, iperboli e gradazioni mirano a minimizzare a vantaggio dell'altro uno dei termini che le costituiscono, «así como las gradas de la escalera», per citare Giovanni della Croce, «non tienen que ver con el término y la estancia de la subida»<sup>14</sup>.

Sono aspetti, fra gli altri, che ci riconducono alla fissazione sull'oggetto verbale propria della tradizione mistico-esoterica, assieme al gioco

<sup>14</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del monte Carmelo*, II, cap. XII.

etimologico e al simbolismo fonico (così il rafforzativo *très* fa eco al *trois*). Nel cantico LXXXIV, il gioco iperbolico delle corrispondenze in eco-specchio converge su una costruzione grafica che fa culminare il crescendo semantico sul nome *JEHOVA*<sup>15</sup>. Per finire, il tentativo di colmare la frattura fra nome ed essenza attraverso la motivazione del segno si esplica con l'introduzione del tema dionisiano dei nomi di Dio (p. es. nel *Cantique XXVII*).

Nell'ossimoro mistico, ha notato ancora Michel de Certeau<sup>16</sup>, lo scarto fra i due termini raddoppia il loro *deficit*. L'inadeguatezza provocata dalla perdita del senso naturale nella contrapposizione di lessemi contrari innesca il processo di simbolizzazione. Il simbolo colma il vuoto del linguaggio. Ma esso nasconde al tempo stesso il sovrannaturale semantico che intende sostituire.

Nei *Divins esclancemens d'amour*, tuttavia, come non è stato sufficientemente rilevato, alla poesia astratta basata sull'apofatismo subentra progressivamente un repertorio di simboli che deriva dalla Bibbia e dalla tradizione esegetica patristica, ma soprattutto dalle interpretazioni del *Cantico dei Cantici*, che si moltiplicano all'epoca e di cui Hopil è egli stesso autore con le *Douces extases de l'âme spirituelle*, pubblicate due anni prima della raccolta di cui ci occupiamo. Ad esempio (LVIII, 203), la rappresentazione antropomorfa di Dio, teorizzata dallo Pseudodionigi come espressione simbolica basata sulle «metonimie dai sensi alle cose divine»<sup>17</sup>, e in cui Cioranescu vede, per altri versi, una manifestazione tipica del dualismo barocco nella rappresentazione del mondo<sup>18</sup> e parallela all'attivazione degli oggetti passivi, attivazione che si verifica nell'uso della mitologia. Nel caso di Hopil è interessante notare come, nell'ambito di una continuità di materiale linguistico e figurale fra le raccolte petrarchiste giovanili e le raccolte mistiche della maturità, l'antropomorfismo biblico si sostituisca totalmente alla mitologia, mettendo coerentemente in pratica la separazione fra poesia sacra e poesia profana che si afferma in quest'epoca, e che verrà pro-

<sup>15</sup> A proposito del linguaggio dello Pseudo-Dionigi, è stata definita la nozione di *complicazione* («legamento stilistico, per cui tutte le parti del discorso diventano fra loro corresponsabili in un particolare scambio di rapporti e di valori» (PIERO SCAZZOSO, *Ricerche sulla struttura del linguaggio dello Pseudo-Dionigi Areopagita*, Milano, Vita e Pensiero, 1967, p. 59).

<sup>16</sup> DE CERTEAU, *L'Absent de l'histoire*, cit., pp. 63-64.

<sup>17</sup> *Theologia mystica*, 1033 A-B.

<sup>18</sup> ALEJANDRO CIORANESCU, *El Barroco o el descubrimiento del drama*, Tenerife, Universidad de la Laguna, 1957, pp. 177 sq.

pugnata più tardi, ma sotto questo profilo meno rispettata, da poeti come Le Moyne<sup>19</sup>.

Riassumiamo i termini dell'opposizione fra via apofatica e via metaforica. Nella prima, l'idea di trascendenza è costantemente percepita attraverso l'immagine della luce abbagliante. Questa «poésie blanche»<sup>20</sup> utilizza un ristretto gruppo di metafore ricorrenti nella tradizione mistica (la luce divina e la nube oscura della conoscenza; il teresiano volo dell'anima, il *cachot*), piegate a uno sfruttamento semantico intensivo per mezzo di figure sintattiche<sup>21</sup>.

Le metafore che derivano dal *Cantico dei Cantici* sono tratte invece dal campo vegetale-pastorale. Esse reintroducono una forte accentuazione cromatica, grazie anche a fenomeni di rivitalizzazione dell'immagine. Il buio angoscioso dell'agnosia diventa l'ombra fresca del paesaggio auro-rale. All'opposto delle tensioni verticali provocate dalle figure apofatiche, l'isotopia vegetale circonda un'estensione spaziale orizzontale, quella dell'*hortus conclusus*.

Dal punto di vista dottrinale, se le immagini di luce e di ombra sono neutralizzate dalla loro stessa trasparenza metafisica, le immagini pastorali, per quanto non meno usurate, emergono dall'abbagliante tenebra divina sotto la garanzia della Sacra Scrittura. Hopil sfrutta la consunzione stessa delle metafore, sia chiaroscurali che pastorali, per accentuare il loro valore spirituale. Ma l'operazione si compie al contempo sul medesimo linguaggio petrarchista presente nelle opere giovanili, che sopravvive così nelle raccolte della maturità:

Mon ame ayme le traict et l'Archer qui me tue.  
(XLX, 70)

Qui però Hopil riesce a rendere la tensione contraddittoria fra un alto e un basso. Tale tensione si riassume nel termine *eslancement*, che non contiene quindi solo un'indicazione tematica, ma anche metalinguistica.

La progressione dall'apofatismo al simbolismo catafatico, che si può

<sup>19</sup> PIERRE LE MOYNE, « Discours de la poésie », in *Hymnes de la sagesse divine et de l'amour divin*, Paris, Le Miroir Volant, 1986, p. 3.

<sup>20</sup> Cfr. ROGER BRAUNSCHWEIG, *Poésie de la création dans l'œuvre de Claude Hopil*, Cité Internationale, Bulletin annuel de la Fondation Suisse, XIV, 1965, p. 34.

<sup>21</sup> Il termine, volutamente generico, può riferirsi sia ai *metatassi* che ai *metalogismi*, nella terminologia della *Rhétorique générale*. (GROUPE μ, *Rhétorique générale*, cit.). Cfr. anche ANDRÉ STEGMANN, « Typologies symboliques: énigmes et transparences », in JEAN LAFOND, ANDRÉ STEGMANN (éds.), *L'Automne de la Renaissance*, XXII<sup>e</sup> Colloque International d'Études humanistes (Tours 2-13 juillet 1979), Paris, Vrin, 1981, p. 185.

confermare con semplici rilevamenti statistici operati sui *Divins esclancemens d'amour*, ci dice anche che l'ordine stesso dei *Cantiques* non è arbitrario. La posizione dei vari componimenti si inquadra in altri fenomeni più evidenti di architettura simbolica della scrittura. Cento sono i *Cantiques* come i canti della *Divina Commedia* e, come Dante, Hopil utilizza a profusione la simbologia numerica, soprattutto del Tre. Significativa, a tal proposito, è la citazione di Pitagora nella dedica della raccolta. L'analogia fra la "grande" e la "piccola Trinità" è richiamata a più riprese. Il *Cantique XXVII* (cioè  $3 \times 3 \times 3$ , ovvero  $2 + 7$ , etc.) si apre su un'invocazione alla Trinità. Il XLIV contiene una vera e propria esposizione teorica in termini numerici del dogma cristologico:

Comme peut entrer l'homme en ce divin ternaire?  
C'est par le second point, puisque c'est l'homme-Dieu  
Qui meine au Sanctuaire.

Par deux on entre au trois, par l'homme Dieu supresme  
[...]  
Nous entrons en Dieu mesme.

Si le deux meine au trois par un tres-doux mystere,  
Le cinq nous fait entrer au secret Sanctuaire  
De la Divinité, fermé par le péché;  
Cinq playes de l'aigneau nous rendent accessible  
Le grand sein du Tres-haut [...]

(XLIV, 156)

Per due vie opposte e complementari, il poeta mistico celebra dunque il rito iniziatico in cui il materiale verbale si identifica con l'Essenza. Attraverso una siffatta metamorfosi del linguaggio, la parola è un oggetto intermedio fra il soggetto e Dio. Essa garantisce il senso finale. Nell'ermeneutica dionisiana non esiste possibilità di riduzione del testo biblico al grado zero. La Sacra Scrittura viene presa globalmente come figura, ovvero come mezzo di approssimazione graduale alla verità divina.

L'ermeneutica figuralista tocca però qui la sua contraddizione. Il simbolo sostituisce, ma al tempo stesso nasconde il sublime divino. Per risolvere l'aporia, bisogna dire, come lo Pseudo-Dionigi già afferma, che solo gli iniziati posseggono la chiave della gnosi. Ma, procedendo in questa direzione, si rende più complesso il problema della comunicazione dell'esperienza contemplativa.

A ogni tendenza all'introversione (*instasi*), la poesia di Hopil oppone

l'esigenza di parlare. Il tessuto di negazioni di cui è permeata raggiunge come dicevo, specie nei primi cantici, vertici di parossismo. Tuttavia, l'affermazione in positivo di un contenuto segreto si fa strada attraverso la densità metaforica degli ultimi cantici.

Non è possibile qui occuparmi dei sottili rapporti che le immagini visive intrattengono con le metafore collegate agli altri sensi<sup>22</sup>. La tradizione mistica vuole isolare una sfera sovranaturale di percezioni (i «sentimientos espirituales» di Giovanni della Croce) in cui le barriere fra i sensi vengono abolite:

Le monde est un enfer qui les ames tourmente,  
Et je gouste à yeux clos à l'ombre ravissante  
Un Paradis d'amour.

(LXXXII, 283)

La lettura dei *Divins esclancemens d'amour* non può prescindere dallo spessore simbolico del linguaggio. Naturalmente, però, una lettura in profondità ci permette, in questa vasta gamma di impressioni sinestetiche, di cogliere angosce traumatiche, vertigini e languori, voluttà ambivalenti:

S'il est tel dans l'amour, qu'est-il en sa fureur?  
Une tres-sainte horreur  
Va saisissant mon ame

Quand je jette les yeux en ce divin broüillas.

(LXIX, 239)

L'alternarsi di slancio apofatico e distensione biblico-pastorale genera momenti di forte lirismo affettivo, che ci riportano sul piano dell'immanenza esistenziale. Lettura in cui noi moderni ci lasciamo forse intrappolare, per lo stesso meccanismo indicato dallo Pseudo-Dionigi, cioè la somiglianza ingannevole insita nel simbolo naturale, che ci distoglie dalla sublimazione operata dal poeta sul linguaggio.

Ovvero dobbiamo cogliere in ciò l'ennesima prova dell'inadeguatezza della parola di fronte al vissuto. Il volo dell'anima verso l'alto coincide finalmente con l'esplorazione interiore, l'estasi con il ritrovamento di un Eden perduto, il limite della parola davanti a Dio con il balbettio infantile. Dopo novantatré cantici di tensione lirica fra ineffabilità e affioramento

<sup>22</sup> Su tale aspetto, cfr. BRAUNSCHWEIG, *Poésie de la création dans l'œuvre de Claude Hopil*, cit., p. 42.

graduale della figuralità metaforica, il Cantico XCIV, *Du Paradis terrestre*, ci propone la soluzione del problema del linguaggio mistico, e insieme il suo fallimento, sotto forma di fiaba.

Confermando l'ipotesi di un'architettura simbolica della raccolta, questo cantico è preceduto dal XCIII, *De l'Éternité*, in cui prevale nuovamente l'astrattezza apofatica, e che fa quindi da contrappunto all'opacità sinestetica culminante nel successivo (anche l'argomento dottrinale si trova in opposizione con l'apparenza concreta e storica del racconto dell'Eden). Il Cantico XCV, ponendosi invece dopo il peccato originale, è significativamente dedicato al tema delle solitudini e alla scissione di Dio dalla natura. Tra i due, il Cantico XCIV ha invece caratteristiche proprie, consistenti in primo luogo nell'andamento narrativo. Questo carattere peculiare e il posto che tale cantico occupa, benché siano sfuggiti ai commentatori, mi portano a considerarlo il più importante nell'architettura simbolica dei *Divins esclancemens d'amour*. Il Cantico peraltro concentra i temi, le immagini, i simboli e le figure che incontriamo negli altri componimenti, come se solo il racconto piano assumesse la capacità di compendiare e di risolvere i problemi della comunicazione dell'esperienza contemplativa, e della dicibilità di Dio, affiorati altrove in forma lirica e quindi frammentaria. Esso è, per un verso, riproduzione del racconto biblico della Caduta, per un altro, fiaba. Nella violazione del divieto che rompe l'equilibrio iniziale, ovvero la consumazione del frutto proibito, l'acquisizione della scienza adulta coincide con il tramonto della "semplice" ignoranza, che si identifica con la dionisiana "dotta" ignoranza.

Satana viene chiamato, con un ennesimo gioco etimologico, e ricorso arcaicizzante alla parola composta, come l'«ange portelumière»: il serpente che porge il frutto dell'albero della Scienza si identifica con il portatore mitico dell'illusoria luce naturale.

Infine, il testo del cantico opera un significativo rovesciamento dal punto di vista della gnosi. Nella descrizione dell'Eden, cioè del luogo dove Adamo poteva vedere concretamente Dio, il simbolo è introdotto *in praesentia* («des fleuves l'embellissent / qui peuvent figurer les quatre Elemens / ou les quatre vertus qui (puissantes) regissent / Du petit Univers les divers mouvemens»). Si può solo qui, eccezionalmente, sciogliere il significato occulto.

Al tempo stesso, il racconto è gratuito. Esso non contiene di fatto nessun elemento informativo, poiché consiste nella riproduzione di un testo universalmente noto. Ciò che unicamente conta, è che il messaggio si sia potuto esprimere. Il suo oggetto è il linguaggio stesso.

Adamo è anche colui che dà il nome agli esseri, egli è cioè il garante

dell'unità segno-senso, che il mistico ricerca come adesione del Nome all'Essenza, ma che Hopil viene a collocare, in ultima analisi, nel riconoscimento della realtà operato dal bambino.

Ho inteso mostrare come l'opposizione fra linguaggio apofatico e metafora, fra dimensione astratta e riutilizzazione del *Cantico dei Cantici*, dia struttura a raccolte poetiche come questa di Hopil, e ne articoli la duplice dimensione dottrinale e letteraria. Nell'epoca considerata, le corrispondenze fra materiali mistico-esoterici e poesia lirica religiosa si appoggiano su una contiguità naturale, come se la simbologia fosse una sostanza predisposta per la sua riutilizzazione poetica<sup>23</sup>, e la tensione in entrambi i casi in un'aspirazione al sublime<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Questa continuità è vista in modo sintetico da Terence Cave (cfr. CAVE, JEANNERET, «Introduzione» a *Métamorphoses spirituelles*, cit.).

<sup>24</sup> Studi su Hopil apparsi successivamente a questo testo: FRANÇOIS BOUCHET, «Claude Hopil ou l'éclat des ténèbres», *Conférence*, n. 1, 1995, pp. 155-191; CATHERINE DÉGLISE, *Au Vol de plume. Poétique de Claude Hopil*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, «Annales littéraires», 2009; CLÉMENT DUYCK, «*Les Images du désir dans l'œuvre poétique de Claude Hopil (1603-1629)*», in *Dire, penser et éprouver l'image entre théologie, rhétorique et esthétique durant la première modernité*, colloque du GEMCA, Louvain, Catholic University of Louvain, 18-20 September 2008; VOLKER MECKING, «Le vocabulaire de Claude Hopil (env. 1580 - env. 1633) et son potentiel pour le français préclassique», in DAVID BANKS (éd.), *La Langue, la linguistique et le texte religieux*, Paris, l'Harmattan, 2008, pp. 131-152; BENEDETTA PAPASOGLI, «La luce nella poesia di Hopil, o l'icona della "gloria"», in BRUNA DONATELLI (ed.), *La luce et le sue metafore*, Roma, Nuova Arnica editrice, «I Quaderni di Igitur» 7, 1993, pp. 24-32.

## II

NELL'ETÀ DELLA RAGIONE



## Gelidi lumi e lampi di emozione<sup>1</sup>

Je me souviens de cet instant plein de joie et de trouble, où je sentis pour la première fois ma singulière existence; je ne savais ce que j'étais, où j'étais, d'où je venais. J'ouvris les yeux; quel surcroît de sensation! La lumière, la voûte céleste, la verdure de la terre, le cristal des eaux, tout m'occupait, m'animait et me donnait un sentiment inexprimable de plaisir. Je crus d'abord que tous ces objets étaient en moi, et faisaient partie de moi-même<sup>2</sup>.

Sono le parole con le quali Buffon inizia il capitolo *Des sens en général* della sua *Histoire naturelle de l'homme*, dove egli descrive il processo di presa di coscienza di sé del primo uomo. Siamo alla metà del Settecento, e passi come questi ci dicono quanto sia deformante pensare al Secolo dei Lumi, in particolare quello francese, come a un «secolo senza poesia».

In realtà, quell'espressione di sentimenti che oggi, dopo che il mondo occidentale ha attraversato il lirismo romantico, siamo portati spontaneamente a cercare nella letteratura propriamente detta, in quell'epoca si rifugia facilmente dove meno ce lo aspetteremmo, cioè nel discorso scientifico. Per quanto si appoggi sullo spirito razionalistico che affonda le sue radici nel *Discorso cartesiano sul metodo* o nella *Scienza nuova* di Galilei se non, ancora prima, nel sapere rinascimentale, la critica nei confronti dei pregiudizi della tradizione mantiene al suo interno la memoria degli impulsi puramente umani che la accompagnano dalle origini. In un'intervista al *Corriere della Sera* del 9 aprile 2008, a proposito della traduzione italiana, presso Garzanti, del suo libro *La letteratura in pericolo*<sup>3</sup>, Todorov afferma che, prima della nascita dell'antropologia, della sociologia e della psicologia, «il sapere sull'essere umano e sulla società lo si trovava solo nella letteratura». Rovesciando il discorso, si può ricordare allora come

---

<sup>1</sup> Conferenza pronunciata al convegno «Incontrare l'altro, evitare l'altro: emozioni e narrazioni», organizzato a Milano dal Centro Milanese di Psicoanalisi Cesare Musatti, il 12 aprile 2008.

<sup>2</sup> GEORGES-LOUIS DE BUFFON, *Histoire naturelle*, Paris, Imprimerie royale, 1749, t. 3, pp. 364-370; BUFFON, *Œuvres*, (STÉPHANE SCHMITT éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2007, pp. 302-306.

<sup>3</sup> TZVETAN TODOROV, *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, «Le forme», 2011.

queste scienze nascano di fatto, e non a caso, proprio nel XVIII secolo, portandosi dietro la loro matrice umanistica.

L'atteggiamento ostentatamente lucido che Buffon come Montesquieu o Voltaire vogliono mantenere non può totalmente abolire, inoltre, la tentazione regressiva del rimpianto verso quelle credenze e quei sentimenti di cui la ragione impone il superamento. In un fondamentale saggio, *Illuminismo e retorica freudiana*, uscito nel 1982, Francesco Orlando ha mostrato come nel discorso illuministico le figure di ironia possano mascherare l'attrazione segreta verso ciò che si respinge nell'atto di enunciare. Avvalendosi della nozione di «logica simmetrica» introdotta da Matte Blanco, oltre che del saggio freudiano sulla *Verneinung*, Orlando individua così, in questo genere di letteratura, e proprio in quanto letteratura, una dimensione interpretativa che scaturisce dal «ritorno del superato».

Il mio discorso investe tuttavia un'altra sfera, quella delle emozioni. La scarsità delle indicazioni bibliografiche che ho potuto raccogliere deriva dal fatto che, per quanto riguarda la letteratura di cui mi occupo, si tratta di temi non affrontati mai specificamente in Francia, e credo ancora meno in Italia. Non parlo dunque di ironia, anche se si obietterà facilmente che attraverso di essa si potrebbe facilmente risalire alle spie emotive. Parlo piuttosto dei testi dove i sentimenti vengono presi, anche alla lettera, molto sul serio.

Torniamo al passo di Buffon citato all'inizio. Come accennavo, esso introduce a una riflessione antropologica, valida cioè per gli uomini in generale, attraverso una testimonianza personale. L'impostazione del problema si muove nel contesto del sensismo che si stava affermando in quegli anni in Francia. Partendo dall'empirismo di John Locke, che nell'*Essay Concerning Human Understanding*, alla fine del secolo precedente, aveva mostrato il graduale formarsi e dell'elaborarsi delle idee nella mente a partire dalle sensazioni, Condillac aveva raccontato, nell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, come tale processo si era potuto ipoteticamente sviluppare nell'uomo primitivo. A questo punto, la storia dell'umanità veniva a coincidere con quella della crescita dell'individuo. E, del tutto naturalmente, la dimostrazione filosofica diventa suscettibile di provocare risonanze emotive nel lettore.

Cito dal capitolo del *Saggio* di Condillac che ricostruisce il passaggio dalle impressioni dei sensi, nello stato primitivo dell'isolamento, ai primi gesti comunicativi:

Tant que les enfans dont je viens de parler ont vécu séparément, l'exercice des opérations de leur ame a été borné à celui de la perception & de la conscience,

qui ne cesse point quand on est éveillé; à celui de l'attention, qui avoit lieu toutes les fois que quelques perceptions les affectoient d'une manière plus particulière; à celui de la réminiscence, quand des circonstances qui les avoient frappés se représentoient à eux, avant que les liaisons qu'elles avoient formées eussent été détruites; & à un exercice fort peu étendu de l'imagination. La perception d'un besoin se lioit, par exemple, avec celle d'un objet qui avoit servi à les soulager. [...] Quand ils vécutent ensemble, ils eurent occasion de donner plus d'exercice à ces premières opérations; parce que leur commerce réciproque leur fit attacher aux cris de chaque passion les perceptions dont ils étoient les signes naturels. Ils les accompagnoient ordinairement de quelque mouvement, de quelque geste ou de quelque action, dont l'expression étoit encore plus sensible. Par exemple, celui qui souffroit, parce qu'il étoit privé d'un objet que ses besoins lui rendoient nécessaire, ne s'en tenoit pas à pousser des cris; il faisoit des efforts pour l'obtenir; il agitoit sa tête, ses bras & toutes les parties de son corps. L'autre, ému à ce spectacle, fixoit les yeux sur le même objet; &, sentant passer dans son ame des sentimens dont il n'étoit pas encore capable de se rendre raison, il souffroit de voir souffrir ce misérable<sup>4</sup>.

Senza bisogno che nessun Io si dichiari, Condillac ha descritto emozioni che sono nell'esperienza di ciascuno di noi. A Buffon basterà, pochi anni dopo, rendere esplicito questo nesso, così come toccherà a Rousseau, muovendosi sempre in questo filone e traendone le conseguenze, spingere il discorso filosofico verso la riabilitazione dei moti dell'animo.

Dal collegamento (*liaison*) fra le idee e fra le idee e i segni, si era sviluppato gradualmente il linguaggio, secondo Condillac. Questo è dunque all'inizio un «*langage d'action*», una lingua dove sono strettamente connessi i segni vocali e gestuali. Prima che i suoni articolati e il loro rapporto arbitrario con le idee si affermassero, «c'è stato un tempo, scrive Condillac, in cui la conversazione era sostenuta da un discorso misto di parole e di azioni»<sup>5</sup>.

Sin dall'apparire del *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, nel 1746, il linguaggio d'azione primitivo descritto da Condillac suscita l'interesse dei circoli filosofici. Sono gli anni in cui si prepara l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, e proprio Diderot, negli anni seguenti, sviluppa in modo geniale la lezione sensistica. La questione si inserisce in un dibattito quasi grammaticale, quello dell'ordine naturale delle parole. Se-

<sup>4</sup> ÉTIENNE BONNOT DE CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, t. 2, cap. I, § 1-2, Paris, Mortier, 1746, pp. 14-16.

<sup>5</sup> *Ibid.*, cap. I, § 9: «Il y a donc eu un temps où la conversation était soutenue par un discours entremêlé de mots et d'actions».

condo il pensiero razionalistico, infatti, l'ordine soggetto-verbo-complemento era quello giusto, per la sua coerenza logica, la natura dovendo coincidere con la ragione. Era del resto l'ordine presente nel francese. Ma l'opinione si scontrava con il fatto che una lingua considerata sempre rispettabilissima come il latino mettesse volentieri il verbo all'ultimo o il complemento prima del verbo. Si sostenne perciò che, nella sua prosa, Cicerone facesse volontarie inversioni rispetto all'ordine naturale del pensiero: era come dire, in sostanza, che pensasse in francese e si complicasse la vita stravolgendo la sintassi al momento di scrivere o di parlare.

Si disse, da parte di altri, che viceversa il latino rispettasse meglio l'ordine naturale, perché metteva al primo posto l'idea più importante, quella che si presenta prima alla mente, arrivando così ad affermare, al contrario, che la lingua che fa le inversioni è proprio il francese. L'abate Batteux, professore di filosofia al Collège de France, distinse fra l'ordine «morale o pratico», proprio del latino, e l'ordine «speculativo o metafisico», proprio di una lingua evoluta come il francese (1748). Rimarrà per molto tempo ancora dominante l'idea, conseguente anche alla filosofia di Locke, che la lingua progredisca verso un ideale di perfezione analitico e matematico. E ricordiamo come il francese, nella sua diffusione europea e per le sue caratteristiche di universalità, venisse allora assunto come la lingua in cui si esprimeva tale progresso.

Indirizzandosi proprio a Batteux, Diderot scrive nel 1751 la *Lettre sur les sourds et muets* dove, partendo dal confronto con il linguaggio gestuale dei sordomuti, appunto non sottomesso alle regole sintattiche del francese, arriva all'intuizione che la mente non percepisce in successione, ma simultaneamente. All'estensione lineare della frase egli contrappone l'istantaneità della percezione. Di questa «unità di mente» puntuale, simile al colpo d'occhio con cui si osserva un quadro, la più efficace forma di espressione linguistica è, per Diderot, la poesia. Essa è un «tessuto di geroglifici», di emblemi, «accumulati l'uno sull'altro».

Oltre che Diderot, il sensismo influenzò in quegli anni il pensiero di Rousseau. Nel *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) come nell'*Essai sur l'origine des langues* (rimasto inedito ma coevo), egli vede nel «linguaggio d'azione» una forma di espressione più vicina al sentimento, quindi alle origini, rispetto all'astrazione filosofica, ed esalta il legame fra parola e gesti che si manifesta nel canto.

L'idea che la mente concepisca simultaneamente le idee liquidava la tradizionale impostazione retorica che postulava un'armonia fra meccanismi dell'intelletto e linguaggio. Si parla adesso in chiave di opposizione fra l'espressione verbale, verso la quale tende lo sforzo del soggetto, e il comportamento fisico, condizionato dall'emozione. Opposizione che

Condillac, Diderot o Rousseau allineavano a quella che veniva postulata fra, da una parte, il linguaggio articolato e, dall'altra, il linguaggio gestuale, naturale o primitivo.

L'opposizione fra linguaggio d'azione e discorso oratorio, formulata nella *Lettre sur les sourds et muets*, viene successivamente applicata da Diderot alla rappresentazione teatrale. Egli capovolge i valori del teatro classico, definendo la declamazione tragica, in particolare le lunghe *tirades*, come un «ramage opposé à ces vraies voix de la passion» («un cinguettio opposto a queste voci vere della passione») che sono costituite dai discorsi interrotti dal gesto. Cito uno dei passaggi principali degli *Entretiens sur Le Fils naturel* (cioè una delle due tragedie domestiche con le quali Diderot propone la sua innovazione drammaturgica):

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion? Sont-ce ses discours? Quelquefois. Mais ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence des sentiments coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre; il commence une multitude de discours, il n'en finit aucun; et à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète. La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur, et c'est ce qui nous frappe surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l'accent<sup>6</sup>.

Si tratta di una definizione esaustiva del discorso sincopato («l'uomo passa da un'idea all'altra. Comincia una moltitudine di discorsi. Non ne finisce nessuno»). Questa simultaneità di pensieri, che la parola non è in grado di controllare, è al tempo stesso la spia dell'energia, parola chiave nella filosofia di Diderot. L'energia scaturisce direttamente dalla natura. Dal comprimerla, nascono i mali dell'uomo e della società.

Anche l'arte deve dunque permettere all'energia di liberarsi. Lo scarto fra l'accalcarsi di pensieri e passioni prorompenti e la linearità dell'espressione verbale sconvolge quest'ultima fino a produrre l'afasia. L'imitazione del fenomeno si introduce massicciamente nella letteratura:

---

<sup>6</sup> DENIS DIDEROT, *Le Drame bourgeois. Fiction II*, (JACQUES CHUILLET, ANNE-MARIE CHUILLET eds.), in DIDEROT, *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, vol. X, p. 102.

è ciò che nella stilistica francese prende il nome di *style entrecoupé*. Con la metà del secolo, grazie soprattutto alla traduzione francese dei romanzi di Richardson, una nuova modalità sentimentale, virtuosa e borghese, si fa strada nella leggiadria rococò dell'aristocratica elocuzione francese.

Diderot, in particolare, cita Richardson:

C'est la peinture des mouvements qui charme, surtout dans les romans domestiques. Voyez avec quelle complaisance l'auteur de *Pamela*, de *Grandison* et de *Clarisse*, s'y arrête? Voyez quelle force, quel sens, et quel pathétique elle donne à son discours? Je vois le personnage: soit qu'il parle, soit qu'il se taise, je le vois, et son action m'affecte plutôt que ses paroles<sup>7</sup>.

La letteratura della *sensibilité* non cerca più la corrispondenza semantica fra parole e sentimenti, e quindi la proprietà dei termini, ma la presa diretta sui moti dell'animo. Nel teatro, nel romanzo, prevalgono dunque il «grido della passione» e l'energia irriflessa del gesto, che discendono manifestamente dal «langage d'action» teorizzato da Condillac. Essa si traduce in un'invasione di discorsi interrotti dall'emozione. L'interruzione brusca dell'enunciato crea degli spazi vuoti che dovrebbero venire riempiti dall'affollarsi delle idee. Come per gli esempi di espressione sublime (gesti, esclamazioni) evocati da Diderot, il corollario è che l'energia è inversamente proporzionale alla quantità del linguaggio.

Percorrendo la letteratura degli ultimi decenni del secolo, i puntini di sospensione si notano a colpo d'occhio sulla pagina scritta, con una frequenza a volte impressionante. Per irridere a questa moda, che lascia la possibilità di comporre con il minimo sforzo decine di pagine colme di puntini, Brissot de Varville si divertirà a pubblicare una «Puntomania» (*Ponctomanie*, in *Le Pot pourri*, 1777).

Ma è purtroppo anche una pratica banalizzata. Per quanto riguarda la pratica letteraria, lo *style entrecoupé* rimane infatti come un parente povero dei modelli poetici indicati nella *Lettre sur les sourds et muets* e, per un altro verso, dell'espressione musicale dei sentimenti, sulla quale insistono Condillac e Rousseau. In relazione al geroglifico e al canto, esso rappresenta una versione quotidiana e prosaica dell'espressione cosiddetta naturale.

Si possono distinguere due fattori responsabili di aver appiattito la diversità di toni che lo *style entrecoupé* implicava nella sua teorizzazione iniziale e nel modello dei romanzi di Richardson, sui quali essa si basava. Un fattore è l'affrettata trasposizione delle tecniche drammatiche

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 411.

all'interno dei testi narrativi e la mediocrità dei medesimi, non a caso divenuti per lo più illeggibili, come gli stessi drammi di Diderot. L'altro che la voga sentimentale, da una parte, creava il clima propizio alla comparsa del fenomeno ma, dall'altra, finiva con il provocare l'inflazione del parossismo emotivo.

Fortunatamente, come ho accennato e come mostrano le citazioni che ho proposto all'inizio, nel Settecento, l'espressione delle emozioni batte strade meno infruttuose. I lampi che se ne manifestano all'interno dell'argomentazione scientifico-filosofica appariranno, spero, più interessanti non solo agli occhi di uno studioso del linguaggio letterario quale sono. Perché, non sono solo la trascinante prosa di Rousseau o il vivace dialogismo di Diderot a generare una "simpatia" con il lettore, ma anche negli scritti più lucidi sul piano della dimostrazione filosofica, trapela una dimensione emotiva che surriscalda la dimostrazione. Basterebbe pensare al trionfalismo con il quale Condorcet disegna attraverso i secoli il progresso della mente umana verso la ragione analitica, pur trovandosi nelle prigioni della Rivoluzione avviato a un tragico destino nel momento stesso in cui scriveva.

Sul versante più propriamente letterario, non si deve naturalmente pensare a una produzione, quella narrativa in primo luogo, unicamente rivolta all'ostentazione delle emozioni dopo una certa data. Sembrerebbe invece più caratteristico e significativo il fenomeno inverso: quello di romanzieri libertini che demistificano il sentimento amoroso e che mettono in scena dialoghi di corteggiamento galante dove ciò che si esalta è l'autocontrollo del seduttore, quando non il suo cinismo. Le opere di Crébillon, le *Liaisons dangereuses* di Laclos vanno in questa direzione. Le pulsioni covano tuttavia sotto l'apparente freddezza. Ne è segno emblematico, sul finire del secolo, la riapparizione terrificante della statua di un commendatore che, prima di Mozart, gli ultimi Don Giovanni della tradizione erano quasi riusciti a smaterializzare. Ed è anche il momento in cui l'ostentato distacco dalla spontaneità dei moti dell'animo raggiunge aspetti per altri versi maniacali. Penso alla cupa ossessività con la quale il marchese di Sade, trovandosi nell'analoga situazione del carcerato, prospetta le geometriche e metodiche simmetrie orgiastiche delle *120 Journées de Sodome*.

Non è ovviamente il caso di soffermarmi su un autore dal cui cognome derivano vocaboli fra i più ricorrenti nell'uso psicanalitico. Posso però ricordare quanta importanza Sade annette al linguaggio per gli effetti che vorrebbe creare, sia nella scelta del registro velato o esplicito delle sue descrizioni, sia nella funzione eccitatrice della parola. Nelle stesse *120 Journées de Sodome*, egli osserva che «Il est reçu, parmi les vé-

ritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives». Perciò, i quattro scellerati del castello di Silling si circondano anche di altrettante donne eloquenti ed esperte che raccontino ogni nefandezza con tutti i dettagli possibili, mentre essi si dedicano fattivamente alle loro vittime. All'inverso, la reticenza subentra a sottolineare i passaggi dove l'eccesso tocca i vertici. Nel volume che ho citato all'inizio, Orlando mette nel suo inventario il brano dove il vescovo spiega ai compagni d'orgia «che ci si può spingere ancora oltre» ma senza che l'autore lo dica, anzi quest'ultimo giustifica ironicamente il suo silenzio con la necessità morale e religiosa di mantenere il segreto. *La Philosophie dans le boudoir* contiene una situazione analoga, quando il perverso Dolmancé chiede il permesso di appartarsi con il bel giardiniere, perché, egli insinua, «il est de certaines choses qui demandent absolument des voiles».

Per non tralasciare un'ennesima variante del manifestarsi delle emozioni, aggiungerò l'attenzione rivolta alle reazioni corporee. Quest'aspetto è particolarmente presente negli scritti di Diderot. Prenderò tuttavia due esempi anteriori, tratti da un autore «caldo» per definizione (anche se bisogna vedere quanto non sia ambigua l'empatia che egli suscita): ovvero l'abate Prévost, che continuò per tutto l'Ottocento a commuovere e ispirare scrittori e musicisti con la sua *Manon Lescaut*. In un altro ben più lungo romanzo, *Cleveland*, il protagonista bambino, per sottrarsi alla persecuzione del padre, che è nientemeno che Cromwell, trascorre due anni convivendo con la madre in una caverna labirintica. A seguito della morte della donna, Cleveland descrive i suoi sentimenti di lutto ma nota anche una sorta di tremito che lo prende riflettendo sul fatto che lì è solo<sup>8</sup>. Un brivido dunque, a segnalare la transizione da una sorta di idillio prenatale alla realtà esterna, che avverrà nelle pagine seguenti con la fuoriuscita dalla caverna.

Tornando al romanzo più famoso, troviamo un esempio ancora più lampante della relazione fra i movimenti incontrollati del corpo e un vissuto psichico profondo che sia qualcosa di più di una semplice alterazione temperamentale o di quanto comunque spiegava la tradizionale fisiologia umorale. Raccontando il suo tragico amore e le effusioni che lo accompagnano, il protagonista-narratore des Grieux non lesina in espressioni esclamative. Ma, all'interno di queste, non ci fa mancare la sorpresa di una similitudine, di natura eccezionale alla sua epoca, quando,

<sup>8</sup> ANTOINE FRANÇOIS PRÉVOST, *Le Philosophe anglais ou Histoire de M. Cleveland* (PHILIP STEWART éd.), in *Œuvres* (SGARD éd.), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978-1986, vol. II, p. 72.

incontrata nuovamente Manon dopo un anno e mezzo passato in seminario, così commenta il tumulto che nasce nel suo animo:

J'en étais épouvanté. Je frémissais, comme il arrive lorsqu'on se trouve la nuit dans une campagne écartée: on se croit transporté dans un nouvel ordre de choses; on y est saisi d'une horreur secrète dont on ne se remet qu'après avoir considéré longtemps tous les environs<sup>9</sup>.

Prévost, che scrive questi episodi attorno al 1730, è fra i primi narratori a proiettare l'emozione in un quadro spaziale. Solo qualche decennio dopo, sempre dall'Inghilterra, arriveranno nel romanzo i castelli medievali, luoghi deputati dell'*Unheimlich*, quale è anche il castello delle *120 giornate* di Sade. Ad aspetti analoghi, che si definiscono genericamente preromantici, possiamo aggregare, per concludere questo panorama, l'attenzione allo spessore quasi fisico dell'espressione stessa, che può considerarsi, in buona parte, come un lascito del sensismo filosofico. Attraversando la letteratura della fine del secolo, si nota come un graduale colorirsi dei testi, andando dalla trasparenza classica verso un linguaggio reso più sensitivo anche attraverso termini attinti al serbatoio neogotico, alla prosa cinquecentesca (anteriore dunque, in Francia, alla codificazione puristica), per non parlare del pittoresco esotico. In quanto tracce dell'*altro* o del *passato* che è in noi, sono anche questi i segni della crescita cespugliosa della lingua del sentimento che si avviava a invadere gli ordinati giardini alla francese.

---

<sup>9</sup> PRÉVOST, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (JEAN SGARD, PIERRE BERTHIAUME eds.), in *Œuvres*, cit., vol. I, p. 378.



## Prévost e «cette noire disposition de l'âme»<sup>1</sup>

Sensibile più di ogni altro scrittore della sua epoca alla cultura inglese, Prévost fu il primo lessicografo francese a nominare lo *spleen*, nel suo *Manuel Lexique*<sup>2</sup>. Alla voce «splénique», dopo aver dato la definizione corrente dell'aggettivo, Prévost aggiunge:

On ne demandera pas d'où vient le nom de la maladie particuliere aux Anglois, que nous nommons *Spline*, d'après eux. Ils écrivent *Spleen*, & nomment *Splénétiques* ceux qui en sont attequés.

La menzione segue di pochi anni la prima occorrenza del termine in un testo francese<sup>3</sup>, ma è la prima che attesti un uso della parola.

Ciò crea una coincidenza significativa, poiché a Prévost, più che a ogni altro, dobbiamo attribuire una presenza fondatrice nell'introduzione del tema dello *spleen* nella narrativa del Settecento. Sul piano generale, vale appena ricordarlo, egli è il romanziere della sua epoca che maggiormente presta ai suoi eroi gli stati patologici e i comportamenti classici della malinconia: disperazione e abbattimento, tendenza alla meditazione solitaria, accuse al destino, movimenti passionali non esenti da gesti cruenti e impulsi suicidi<sup>4</sup>.

Il marchio più saturnino dell'eroe prevostiano sta forse nel suo vagare perpetuo. La ricerca di una stasi felice lo ritrova proiettato in una spirale

---

<sup>1</sup> Prima pubblicazione dell'articolo in *Lo "spleen" nella letteratura francese*, Atti del XVI Convegno della SUSLLF (Trento, 29 settembre-1 ottobre 1988), vol. I, Fasano, Schena, 1991, pp. 25-36.

<sup>2</sup> *Manuel Lexique, ou Dictionnaire portatif des mots françois dont la signification n'est pas familière à tout le monde*, Paris, Didot, 1750-1755, t. II.

<sup>3</sup> Già essa compariva nelle *Lettres d'un François* dell'abbé JEAN-BERNARD LEBLANC (La Haye, J. Neaulme, 1745, p. 118). L'autore discute alcuni termini del vocabolario psicologico inglese e francese. La seconda occorrenza in ordine cronologico è stata reperita da Philip J. Wexler in un documento databile 1748, di I. de Yonge, contessa di Denbigh, dove *spleen* figura al femminile (BERNARD QUEMADA éd., *Matériaux pour l'histoire du vocabulaire français*, Deuxième Série, n. 25, Paris, Klincksieck, 1984).

<sup>4</sup> Per un trattamento più ampio, rinvio al mio studio *Il raggio nella cripta. Ricerche su Prévost romanziere*, Pisa, Pacini, 1988, P. I, cap. I «L'avventura e la stasi», pp. 21 sq.

di avventure senza fine, il cui accumulato romanzesco è esso stesso indizio di un approdo mai trovato. E all'opposto del vagabondo, il prigioniero malinconico: Renoncour nei *Mémoires d'un homme de qualité* (1728-1731)<sup>5</sup>, Patrice nel *Doyen de Killerine* (1735-1740) cercano di realizzare nel convento la vocazione a immobilizzarsi, ad autorecludersi<sup>6</sup>. La loro solitudine è riempita dal ricordo della donna amata. Patrice si ritira in una specie di tomba, per via delle «fenêtres à demi fermées, qui interdisaient l'entrée de la chambre au soleil, comme si l'on eût craint qu'il n'en eût dissipé l'obscurité naturelle»<sup>7</sup>. Théopbé, la protagonista femminile dell'*Histoire d'une Grecque moderne* (1740), prova come loro il vuoto interiore e il bisogno divorante di un bene che non si conosce.

Se raccontare l'inquietudine attraverso un "oscuro oggetto" femminile come Théopbé dà la misura della modernità di questo romanzo, il caso più rappresentativo, in una prospettiva storico-culturale, è quello che mette in scena il «philosophe anglais», ossia Cleveland (1731-1739)<sup>8</sup>.

Perseguitato da Cromwell, padre-tiranno che Jean Sgard ha definito un'«obsession saturnienne de vieillard libidineux et mangeur d'enfants»<sup>9</sup>, il protagonista affronta una serie di eccezionali peripezie in America che culminano nella perdita della figlia, caduta in mano ai selvaggi antropofagi, e nell'abbandono della moglie, che fugge con un suo subdolo spasimante. Esistenza obiettivamente infelice, dunque, anche se il narratore tende certo a enfatizzarne l'eccezionalità. Lutto reale, o almeno creduto tale a questo punto della storia (si apprenderà successivamente che Cécile si è invece salvata, e altresì che Fanny non è colpevole, e che è fuggita solo perché convinta da Gélin dell'infedeltà di Cleveland).

Le caratteristiche maggiori dello stato d'animo malinconico, sopra brevemente ricordate, e la spinta all'isolamento, vengono esplicitate dal racconto. Di fronte a un ennesimo lutto (la morte del suocero), Cleveland giunge così a desiderare:

<sup>5</sup> PRÉVOST, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (JEAN SGARD, PIERRE BERTHIAUME eds.), in *Œuvres*, (SGARD éd.), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 8 vol., 1978-1986, vol. I, p. 97. Nello stesso romanzo, il giovane Rosemont coltiva il culto delle reliquie dell'amante morta (p. 194).

<sup>6</sup> Su questo aspetto, cfr. JEAN STAROBINSKI, «L'immortalité mélancolique», in *Le Temps de la réflexion* III, 1982, Paris, Gallimard, pp. 231-251.

<sup>7</sup> PRÉVOST, *Le Doyen de Killerine* (AURELIO PRINCIPATO éd.), in *Œuvres*, cit., vol. III, p. 337.

<sup>8</sup> PRÉVOST, *Le Philosophe anglais, ou Histoire de Monsieur Cleveland* (PHILIP STEWART éd.), in PRÉVOST, *Œuvres*, cit., vol. II. Le citazioni tratte da questa edizione verranno d'ora in avanti indicate con l'abbreviazione C seguita dal numero di pagina.

<sup>9</sup> SGARD, *Prévost romancier*, Paris, Corti, 1968, p. 137.

[...] d'être seul, dans la plus déserte contrée de l'Amérique, occupé en silence à méditer sur mes malheurs, à me contempler moi-même dans ce triste état, à demander raison au ciel de sa rigueur, à solliciter sa justice ou sa bonté par mes plaintes. (C, 240)

Si instaura parallelamente, nell'immaginazione di Cleveland, il dominio permanente del ricordo, in particolare del rogo nel quale egli crede che sia stata arsa la figlia:

Cette représentation terrible n'agissait guère moins vivement sur mon cœur que n'avait fait auparavant la présence même des objets. (C, 280)<sup>10</sup>

Al tempo stesso, il sentimento tende a rendersi indipendente dal suo oggetto, secondo un meccanismo chiarito da Freud, nello scritto *Lutto e malinconia*<sup>11</sup>, ma di cui nel nostro testo non possiamo avere altro che indizi molto sommarî:

En quelque nombre que soient mes infortunes, et quelle que soit leur diversité, elles agissent aujourd'hui toutes à la fois sur mon cœur; le sentiment qui m'en reste *n'a point la variété de sa cause*; ce n'est plus, si j'ose parler ainsi, qu'une masse uniforme de douleur, dont le poids me presse et m'accable incessamment. Je voudrais donc, si cela était possible à ma plume, réunir dans un seul trait toutes mes tristes aventures, comme *leur effet se réunit dans le fond de mon âme*. (C, 241; corsivi miei)

La pagina da cui traggo questa citazione non è sfuggita all'attenzione dei commentatori, soprattutto per le sue implicazioni sul piano narratologico<sup>12</sup>. La conseguenza che Cleveland trae dalla fusione delle sue molteplici sventure in «une masse uniforme de douleur» è l'anelito a poterle condensare, secondo la felice iperbole da lui usata, in un solo tratto di penna. Dall'utopia di una dimensione puntuale del racconto si accede all'unica soluzione possibile, la tentazione di sconvolgere a ogni passo l'ordine cronologico, e riorganizzare la materia delle memorie secondo un ordine soggettivo interiore. Questa tentazione trasgressiva delle «rè-

---

<sup>10</sup> Cfr. STAROBINSKI, «Les proportions de l'immortalité», in *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 241.

<sup>11</sup> Cito dalla traduzione italiana, in SIGMUND FREUD, *Opere*, vol. VIII, Torino, Boringhieri, 1976, pp. 102-118.

<sup>12</sup> Cfr., ad esempio, JEAN ROUSSET, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1973, pp. 131-132.

gles de la narration» e dei «devoirs de l'historien» resta però limitata, di fatto, alle anticipazioni narrative. L'ordine della scrittura resta aderente a quello degli avvenimenti. Anzi, gli episodi della vita del protagonista prendono valore proprio dalla loro collocazione nella sua parabola esistenziale. Questo aspetto, connesso con il fatto che il *Cleveland* partecipi della struttura propria del romanzo di formazione, sarà esemplificato qui in seguito, sulla base dell'episodio che mi appresto a commentare in dettaglio. Torna utile perciò osservare che nella fase della trama a cui si riferisce il brano precedentemente citato, ovvero l'inizio dell'episodio cubano nel corso del quale Fanny fuggerà dal marito credendolo infedele, la filosofia e la ragione sono ancora più forti, scrive Cleveland, delle sue disgrazie. Resta quel «fond de mélancolie» che il protagonista si abitua a «regarder moins comme une maladie de mon âme que comme un de ces changements climatériques qui viennent quelquefois de la différence des âges» (C, 244), e che egli attribuisce in misura eguale alla fatica del viaggio e all'alterazione degli umori.

Il peregrinare di Cleveland trova infine sosta in Francia. Nella quiete di Saumur<sup>13</sup>, al termine di una tormentata riflessione sulle consolazioni offerte dalla filosofia, l'eroe decide di suicidarsi.

È necessario a questo punto porre un discrimine fra la pulsione di morte che attanaglia i diversi personaggi prevostiani e che li porta a entrare in uno stato di morte virtuale, e il suicidio vero e proprio, da cui aborre la coscienza di Prévost<sup>14</sup>. Mi soffermerò particolarmente dunque su questo episodio capitale, contenuto nel libro VI, pubblicato nel 1731. Esso precede quindi di circa venti anni la voce «splénique» del *Manuel Lexique*, all'interno della quale Prévost nominerà lo *spleen*. Prévost non utilizza ancora il termine. Designa inequivocabilmente lo *spleen* come «horreur invincible pour la vie», e «délire frénétique qui est plus commun parmi les Anglais que parmi les autres peuples de l'Europe» (C, 288). Vi si riferisce infine con una perifrasi («cette noire disposition de l'âme») che permea di vago l'antica terminologia umorale e una definizione psicofisiologica della malinconia, vicina a quella che lo stesso Prévost darà nella relativa voce del *Manuel Lexique*<sup>15</sup>:

<sup>13</sup> La scelta della dimora è motivata, ma Cleveland si esprime anche sulla profonda indifferenza generata, a questo proposito, dalla tristezza, e ricorre nell'occasione all'immagine del malato che si rigira nel suo letto di dolore, derivata da SENECA (*De tranquillitate animi*, II, 6).

<sup>14</sup> Cfr. SGARD, *Prévost romancier*, cit., p. 183.

<sup>15</sup> Notiamo nella fonte lessicografica da cui Prévost fa derivare il suo dizionario (THOMAS DYCHE, *A New English Dictionary*, London, Ware, 1737), la stessa ricorrenza

[...] disposition d'humeurs qui rend un homme pensif, inquiet, et qui l'empêche d'être sensible au plaisir [...]

Quanto alla spiegazione climatica dello *spleen*, sulla quale non mancherà di esercitarsi l'ironia voltairiana<sup>16</sup>, Prévost, come è sua abitudine, non manifesta la sua tesi in modo scoperto: Cleveland dichiara «sorprendente» che lo *spleen* lo abbia colpito nonostante egli abbia vissuto quasi sempre lontano dall'aria malsana inglese, anzi mentre si trova in Francia.

Prima di osservare da vicino il processo attraverso il quale Cleveland giunge alla risoluzione autolesionista, vorrei chiarire subito i termini del rapporto fra *physis* ed *ethos* nella situazione patologica offerta dal testo. Lo *spleen* di Cleveland deriva dalla corruzione umorale, che si trasmette alla ragione (C, 289). La determinazione fisica o morale delle cause rimane necessariamente incerta<sup>17</sup>. Ma ciò mi pare avvenga per la simmetria mantenuta fra passioni del corpo e malattie dell'anima<sup>18</sup>:

Une fièvre empestée ne cause pas plus de ravage dans la masse du sang que ces tyrans ne répandent de désordre dans la raison. (C, 281)

Proprio per la stessa simmetria, nell'argomentare interiore che Cleveland sviluppa, anche il dolore dovrebbe potersi curare. Da qui la necessità di mettere in discussione i principî di una filosofia che per lui si fonda tanto sulle istruzioni materne quanto sulle letture. L'indagine non a caso sembra procedere inizialmente come il *Discours de la méthode*: il sog-

---

terminologica: «Melancholick or Melancholy (A.), of a Disposition inclined to Melancholy, Pensiveness, or over and above Thoughtfulness; also any Thing that is productive of such a Disposition». Per JEAN DEPRUN (*La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 1979, p. 180), la perifrasi del testo del *Cleveland* designa più generalmente l'inquietudine. Espressioni analoghe («l'état présent de mon âme», «la disposition intérieure de mon esprit» hanno come referente, all'inizio del testo analizzato (C, 280), l'incapacità del protagonista di concentrarsi nello studio.

<sup>16</sup> VOLTAIRE, *Projet d'une lettre sur les Anglais*, in *Lettres philosophiques* (Gustave Lanson éd.), Paris, Didier, «Société des Textes Français Modernes», 1964, vol. II, pp. 256-265. Cfr. anche la documentazione allegata dallo stesso Lanson, pp. 272-273). Voltaire si soffermerà più tardi sul termine e sulla nozione di *spleen* in opere come il *Dictionnaire philosophique* e il *Commentaire sur l'Esprit des lois*.

<sup>17</sup> Cfr. SGARD, *Prévost romancier*, cit., pp. 178-180. Ricordo ancora, come indice della continuità anima-corpo, le «réflexions, venant à se joindre avec le noir poison qui circulait dans mes veines et qui infectait mon âme» (C, 291).

<sup>18</sup> Cfr. ROBERT MAUZI, «Les maladies de l'âme au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Revue des Sciences humaines*, n. 25, 1960, pp. 459-492.

getto pensante assume la realtà della materia corporale, nella sua grossolanità, e della nobiltà dell'anima rispetto ad essa, anima che perciò sicuramente proviene da una più alta Causa; ma constatata, d'altra parte, la sua dipendenza, «umiliante» (C, 283), la sua «cattività» (C, 289) dal corpo.

Assunto il dualismo come fondamento metafisico, la lunga meditazione di Cleveland sfocia in sentimento ossessivo del peso del corpo sul malessere dell'anima. La riaffermazione della schiavitù dell'anima dal corpo, «état violent<sup>19</sup> de pesanteur et d'obscurité, qu'elle doit souhaiter de voir finir» (C, 289), è la conclusione che si innesta benissimo su un ragionamento condotto in termini prevalentemente malebranchisti. E la migliore illustrazione di questo innesto che conosca è contenuta in alcuni lavori di Jean Deprun<sup>20</sup>. L'itinerario proposto da Malebranche<sup>21</sup> e da altri pensatori cristiani coevi, sulla base dell'agostiniano «inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te», conduce dal finito terreno alla nostalgia dell'infinito, dal bisogno interiore alla dimostrazione di Dio.

Le pagine di Prévost sembrano tuttavia trascrivere questa ricerca nella tonalità minore. L'uomo percepisce i suoi desideri come «une marque humiliante de l'imperfection de son être», e geme della sua condizione (C, 284). E ancora quando giunge a concepire il suo termine, la sua emancipazione dai sensi è limitata al punto di dover «se consoler par la certitude qu'un état si violent ne saurait être d'une longue durée» (C, 285).

Come Malebranche, tra gli altri, distingue tra tristezza (gradevole) e dolore (sgradevole)<sup>22</sup>, così anche in Prévost possiamo distinguere due forme di malinconia, quella «douce» di Fanny (C, 262-264) e dello stesso Cleveland, e quella accompagnata dal lutto, più intensa e dolorosa. Mentre il passaggio normale che si compie nei protagonisti colpiti da lutto o altri eventi funesti è da una reazione violenta, conseguenza del dolore acuto<sup>23</sup>, alla malinconia consolatrice, la meditazione di Cleveland ci fa

<sup>19</sup> Nel commento al passo, Jean Deprun ricorda opportunamente che *violent* si oppone qui a «naturale», ed equivale a «contrario all'ordine» (PRÉVOST *Œuvres*, cit., vol. VIII, p. 145).

<sup>20</sup> A quelli precedentemente citati, si aggiunga «Thèmes malebranchistes dans l'œuvre de Prévost», in *L'Abbé Prévost*, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence (20 et 21 décembre 1963), Aix-en-Provence, Ophrys, 1965, pp. 155-172. In *La Philosophie de l'inquiétude* (cit., p. 140), Deprun parla di combinazione libera di fonti quali Platone, Cicerone, Seneca da una parte, Descartes, Pascal, Malebranche, Abbadie, Fénelon dall'altra, nell'ambito di un andamento agostiniano dall'esterno verso l'interno, e quindi verso l'alto.

<sup>21</sup> NICOLAS DE MALEBRANCHE, *De la Recherche de la vérité*, Paris, Garnier, 1880, III, I, ch. IV, § I-II.

<sup>22</sup> *Ibid.*, III, I, 3 e IV, X, 2; cit. da DEPRUN, *La Philosophie de l'inquiétude*, cit., p. 70.

<sup>23</sup> Cfr. ad esempio la reazione di Patrice, nel *Doyen de Killerine* (PRÉVOST, *Œuvres*, cit.,

procedere in senso inverso, da sentimenti durevoli verso la tentazione di suicidio.

Si tratta, per altri versi, del passaggio dall'inquietudine come indizio della realtà divina, dalla ricerca del "paradiso possibile", secondo la via illustrata da Malebranche o da Bernard Lamy, a uno stato d'animo senza speranze. Da una forma d'inquietudine «bianca» a una «nera», come Deprun le ha chiamate, ricalcando la distinzione applicata da Jean Rousset all'incostanza barocca<sup>24</sup>. Una distinzione simile, peraltro, era stata già operata dai poeti romantici inglesi proprio per la malinconia<sup>25</sup>.

Diversamente da altri casi letterariamente più suggestivi (*DK*, 337), lo scoramento non produce nell'animo di Cleveland nessuno di quei fenomeni che Freud ha legato all'«avvilimento del sentimento di sé». Non c'è autodenigrazione o delirio autopunitivo, se si eccettua l'intento suicida, che si propone però su altre basi. Sotto accusa è esclusivamente la filosofia. Neanche il mondo, pur con il suo sovraccarico d'infelicità, è messo in crisi.

La dimensione metafisica volontariamente perseguita dal testo toglie spazio all'espressione dell'intimo. Ma l'affermazione di Dio, che non viene mai meno, potrebbe anche avere la funzione di esorcizzare la «distruzione dell'idea di Dio», caratteristica della depressione malinconica<sup>26</sup>. Non c'è da stupirsi allora che il testo assegni un'importanza decisiva alla possibilità dell'Io di consolidarsi a partire da una forma di successo d'ordine speculativo, e che ciò non avvenga solo per ovvi motivi di carattere storico-ideologico, ma per una forma sottile di censura.

Le caratteristiche profonde dello scontro interiore impegnato sul terreno della metafisica sono visibili attraverso l'imposizione quasi ossessiva del tema, e lo slittamento dei contenuti rispetto alle fonti. Cleveland, ad esempio, modifica uno spunto malebranchista, quello della impossibilità

---

vol. III, pp. 325-326). Per molti versi analogo è l'abbandonarsi alla morte di des Grieux, nel finale di *Manon Lescaut* (PRÉVOST *Œuvres*, cit., vol. I, p. 439). Il caso è simile a quello di Cleveland (*C*, 230), come ha segnalato Jean Sgard, nel quadro di un accostamento fra le due opere (SGARD, *Prévost romancier*, cit., pp. 227 sq.), successivamente messo in discussione da FRANCO PIVA, *Sulla genesi di Manon Lescaut. Problemi e prospettive*, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, «Vita e Pensiero», 1977.

<sup>24</sup> DEPRUN, *La Philosophie de l'inquiétude...*, cit., pp. 122-135. Nel seguito, lo stesso attribuisce in generale proprio a Prévost il trasferimento del modello agostiniano-malebranchista dall'apologetica alla narrativa.

<sup>25</sup> Su questa tematica, rinvio al fondamentale studio di RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY, FRITZ SAXL, *Saturn and Melancholy*, London, Nelson, 1964, pp. 236 sq.

<sup>26</sup> ROBERT BURTON, *Anatomy of Melancholy*, cit. da MARIO GALZIGNA, «L'enigma della malinconia. Materiali per una storia», *Aut Aut*, n. 195-196, maggio-agosto 1983, p. 75.

di conoscere i colori dalla loro definizione, applicandolo alla natura misteriosa della sofferenza. Egli si propone allora di cercare rimedio al dolore agendo sulla causa. Ma come può la filosofia togliere forza allo «spectacle de [ses] infortunes» (C, 286), o comunicarne una pari (C, 287)? Incrementare i lumi dello spirito equivale solo ad aumentare la capacità di sentire.

Resta la strada della *distrazione* filosofica. Ma in che consiste allora la superiorità dell'esercizio della speculazione rispetto agli svaghi più frivoli – soluzione, per inciso, raccomandata da diversi trattati del Settecento sulla malinconia?

A questo punto si innesta la constatazione del fallimento degli studi, degli esempi e delle istruzioni materne (C, 286). La meditazione di Cleveland interrompe bruscamente il suo andamento ascensionale e lo riporta al momento iniziale, quando, di fronte al «trouble insurmontable» della sua immaginazione, erano scomparsi i principi filosofici che lo avevano sostenuto nel corso della sua vita precedente:

[...] je les cherche, je les invoque, je leur ouvre un cœur malade et affligé qui languit en attendant leur secours. (C, 280)

Tradimento d'un rimedio la cui utilità spariva al momento della malattia. (C, 286)

È necessario ora arrestarsi un momento sulla *qualità* della filosofia di Cleveland. Egli allude continuamente allo studio. Ma indipendentemente dalle fonti riconoscibili del suo argomentare, non ci dice poi quasi nulla di quali siano questi libri. Così, assume ancora maggiore peso una componente originale del suo atteggiamento filosofico. Ciò di cui ci parla Cleveland è, in fondo, principalmente, secondo le sue stesse parole, la «philosophie de ma mère».

Eppure il rapporto con i libri offre una componente tematica importante del processo che porta all'autodistruzione. Il fallimento della consolazione attraverso i libri coincide con lo svuotamento di uno degli emblemi forti della malinconia, esaltato principalmente dalla tradizione aristotelica o ficiniana. È il volto contemplativo, intellettuale del malinconico a impallidire di fronte al ripiegamento totale della personalità.

All'inizio del suo soggiorno a Saumur, Cleveland si era circoscritto, ma non in un isolamento radicale dal mondo: semplicemente un luogo appartato, i libri, e la possibilità «de régler a mon gré le temps de ma solitude et celui de mes Communications au-dehors» (C, 279). Era la ricerca della situazione ideale per la speculazione filosofica non più esercitata nel corso delle passate peripezie.

Ma l'inquietudine faceva sì che l'anima ascoltasse solo il proprio dolore, impedendo la concentrazione sui libri: «mes méditations étaient sèches et stériles» (C, 280). Successivamente, è il rifiuto del soccorso della filosofia a condurre rapidamente Cleveland allo *spleen* (C, 288). Il primo accesso si verifica al terzo giorno di divorzio dai libri, e genera il rischio di suicidio come gesto impulsivo (C, 289):

[...] n'ayant rien à substituer au fantôme que j'avais détruit, je demeurais en quelque sorte plus désarmé et moins défendu. Aussi passai-je les jours suivants dans un abattement qu'il m'est impossible de décrire. Tout m'était à charge, tout me semblait conspirer à augmenter mon ennui. Les livres, que j'avais aimés jusqu'alors avec idolâtrie, me devinrent odieux et insupportables. Je les regardais comme autant d'imposteurs qui m'avaient séduit par de fausses promesses, et qui m'abandonnaient cruellement au besoin. (C, 288)

Alla tentazione di bruciare i libri, si accompagna adesso la ricerca della solitudine totale. Il grande giardino che circonda la casa è il luogo ideale per seppellirsi «dans un abîme de méditations sombres et funestes». Tentativo, in un certo senso, di rifugiarsi nella natura madre; «profondes rêveries», impulso alla solitudine che preludono a Rousseau almeno quanto, per altri versi, la professione di sincerità che introduce la confessione dell'intenzione suicida:

Il y a peu de personnes qui, dans le récit d'une aventure telle que je vais la rapporter, ne se crussent obligés par amour pour leur réputation d'en déguiser quelques circonstances. Pour moi, qui ai toujours fait profession de croire que le bien ou le mal d'une action doit se tirer du principe qui fait agir, et qu'il n'y a par conséquent que le motif qui déshonore, je n'ai point honte de me laisser voir tel que je suis au public, et de lui faire l'aveu ingénu de mes fautes. C'est assez que je puisse me rendre cet honorable témoignage, que mon cœur a toujours suivi par inclination la vertu et la sagesse; et que s'il s'est trompé quelquefois dans son objet, il n'a jamais manqué de droiture dans ses intentions. (C, 288)<sup>27</sup>

All'animo ammalato di *spleen*, che si determina al suicidio, è necessario addentrarsi in «allées profondes, et écartées du corps de la maison», in «[u]n cabinet de verdure qui était dans le plus obscur enfoncement» (C, 290), sfuggire alla luminosità razionale del giardino alla francese, senza peraltro poter fuoriuscire dalla sua geometria, così come la geometria ha

---

<sup>27</sup> Cfr. C, 283: «de sorte que c'est un de mes plus intimes secrets que je révèle ici au public».

pur sempre caratterizzato la sua meditazione. È come se il pensiero, lasciato al proprio libero corso, producesse di per sé la tentazione di suicidio, adesso come gesto non impulsivo, ma ponderato e lucido.

Qui l'audacia del romanziere trova il suo limite. Poiché Prévost non ammette, razionalmente, il ricorso al rimedio estremo. Più che come negazione della filosofia, Prévost ci presenta lo *spleen* come fallimento di quella conoscenza "naturale" che fonda la religione "naturale" di Cleveland, come vuoto delle creature che, in assenza di certezze religiose, conduce al vuoto assoluto. L'episodio corrisponde dunque al punto di maggiore "depressione" nell'itinerario esistenziale del protagonista, a partire dal quale, nel seguito del romanzo, egli avvia una faticosa risalita attraverso la conversione religiosa.

Non è qui il caso di ripercorrere i dati di una questione, come quella della conversione di Cleveland, che fu determinante nelle vicende del *Philosophe anglais*, poiché su di essa si imperniarono sia gli attacchi a Prévost provenienti dagli ambienti ortodossi, sia la linea di difesa dello stesso scrittore. Mi limito a ricordare che l'episodio dello *spleen* segna una svolta a livello di trama narrativa che venne a coincidere con un'interruzione nella pubblicazione del testo<sup>28</sup>. Tale interruzione si protrasse per alcuni anni, riempiti dalle polemiche sulla religione di Cleveland e dell'autore.

Tutto ciò riguarda il contesto in cui si inseriscono queste pagine, e fornisce un'importante chiave della loro interpretazione sotto il profilo ideologico. Ma vale la pena di riflettere anche sul motivo circostanziale del fallimento del suicidio. Cleveland ne verrà distolto a causa di un avvenimento che non è d'ordine intellettuale, ma fortuito e patetico: l'irrompere dei figlioletti nell'angolo appartato del giardino dove sta per trafiggersi, e la pietà che in lui si risveglia alla loro vista. La sottomissione dei figli di fronte al proposito omicida che Cleveland esercita anche nei loro confronti, la ragione di ciò che uno di loro chiede al padre con fanciullesca semplicità, incidono quanto avrebbe dovuto farlo la spada reale con cui Cleveland si apprestava a trapassarsi il petto:

Cette question, prononcée d'un ton tendre et timide, acheva de me percer le cœur. (C, 292)

Quella spada può caricarsi retrospettivamente allora di un significato

<sup>28</sup> Cfr. a questo proposito la «Préface» del *Doyen de Killerine* (PRÉVOST, *Œuvres*, cit., vol. III, pp. 10-11), l'articolo di TIZIANA GORUPPI («La "Bibliothèque Belgique" contro "le Philosophe anglais"». Storia di una polemica sulla religione dell'abbé Prévost», *Nuova Rivista Storica*, gennaio-aprile 1976, pp. 73-113), e la nota di Ph. Stewart alla fine del brano in esame (PRÉVOST, *Œuvres*, cit., vol. VIII, pp. 145-146).

d'ordine allegorico. Per renderne conto, vorrei aprire una breve parentesi, notando anzitutto come essa sia l'unico oggetto che appare nel contesto dell'episodio. D'altra parte, nella narrativa prevostiana, normalmente impostata sugli avvenimenti morali più che sulle descrizioni concrete, conformemente all'epoca, l'effetto di realtà degli oggetti può assumere una particolare pregnanza<sup>29</sup>. A fronte di questo, sappiamo che il motivo della malinconia, e più tardi dello *spleen*, nella tradizione letteraria e figurativa, implica la rappresentazione di oggetti ricorrenti, con un preciso valore emblematico. Gli studi iconografici, in particolare, hanno individuato, come peculiarità di questi oggetti, quella di essere abbandonati, perché inutili, almeno temporaneamente, se si vuole orientare la raffigurazione sulla speranza più che sulla disperazione<sup>30</sup>. Malgrado la stretta associazione fra malinconia e suicidio, armi o strumenti di morte non fanno parte del repertorio iconografico tradizionale.

Alla luce di tali considerazioni, non mi sembra esagerato affermare che la presenza isolata di un unico oggetto si spiega certo con la natura narrativa e non descrittiva del testo, ma offre anche una sorta di immagine al negativo di questa tradizione. Da qui il rafforzamento simbolico della spada. Essa è l'emblema della malattia che affligge Cleveland e, in questo senso traslato, può essere messa in parallelo con le parole dei figli, e con il commento che il narratore dà del loro effetto.

Attraverso il parallelismo, si opera nel racconto un'importante sostituzione del suicidio filosofico con la componente patetica che offre sbocco all'episodio. E ciò va di pari passo con una contraddizione che è ben presente alla mente dello stesso protagonista (C, 292), mentre la «noire mélancolie» che lo ha posseduto comincia a dissiparsi. Nel «dernier excès de la folie et de l'aveuglement» (C, 289), niente sembra a Cleveland più metodico e più saggio del ragionamento che lo conduce al suicidio, mentre al suo sguardo retrospettivo di narratore il movimento naturale di amore paterno lo avrà salvato secondo il giusto ordine delle cose.

La filosofia materna fallisce sul piano razionale e consolatorio, ma rimane la validità dei «sentiments de la nature»<sup>31</sup>:

Il n'y a sagesse, ni folie qui puisse endurcir contre les sentiments de la nature. (C, 292)

<sup>29</sup> Per un esempio di ciò, cfr. il mio studio *Il raggio nella cripta, Ricerche su Prévost romanziere*, collana «Saggi critici» n. 21, Pisa, Pacini, 1988, P. I, cap. IV, pp. 114-116.

<sup>30</sup> Cfr. MAXIME PRÉAUD, «Objets de la mélancolie», *Revue de la bibliothèque nationale*, hiver 1986, pp. 25-36.

<sup>31</sup> Sull'«épreuve du sentiment», e più in generale sulla religione di Cleveland, cfr. SGARD, *Prévost romancier*, cit., pp. 218 sq.

\*

Nel quadro di un discorso generale sulla poetica della malinconia, Jean Starobinski ha insistito sulla connessione fra il tema del suicidio e una forma di morte a se stessi, di suicidio morale che, a partire dal XIX secolo, è condizione di una “vita” attraverso l’arte o la letteratura<sup>32</sup>. Con Prévost, mi sono proposto invece di delineare i confini dello *spleen* nella narrativa del suo secolo, contornarne una dimensione fondamentale filosofica e psicologica, sostanzialmente aliena a ogni «littérisation»<sup>33</sup>.

Se è comunque lecito rapportarsi all’idea che in tempi moderni la malinconia sarà sublimata in arte dopo una morte, reale o morale, è chiaro che Prévost non può non porre ancora il suo protagonista sull’itinerario che conduce dallo *spleen* al suicidio. Di conseguenza, la conclusione esplicita del testo è da cercarsi a livello esistenziale. Benché i narratori di Prévost evocino più volte la via della consolazione attraverso la scrittura memorialistica<sup>34</sup>, ogni soluzione di tipo estetico viene di fatto rimossa, analogamente al modo in cui Malebranche, in forza della stessa garanzia divina, condannava la tristezza gradevole del teatro, perché deviante dalla ricerca di Dio<sup>35</sup>.

La malinconia è solo malattia dell’anima, quale la tratterà più tardi, nelle sue tre parti, la relativa voce dell’*Encyclopédie*. Lo *spleen* di Cleveland ne è una manifestazione parossistica. Cleveland, cercando la conciliazione tra l’ordine naturale e razionale, si muove verso lo stesso tentativo di dominare il mistero della malinconia che sarà opera del pensiero illuminista, senza possedere gli stessi strumenti, ma già presentandone la precarietà. Ciò serve anche a spiegare lo scioglimento patetico dell’episodio. È inevitabile tuttavia che nel correlare il fallimento del suo proposito suicida alla visione dei figli, e componendo il conseguente quadro *larmoyant*, Prévost, per uscire dall’*impasse*, apra la strada al compromesso a cui cederà molta letteratura del suo secolo: neutralizzare la malinconia attraverso la sua riduzione a sentimento non eccentrico, ma borghese.

<sup>32</sup> STAROBINSKI, *L’Immortalité mélancolique*, cit., pp. 248 sq. In un precedente studio («Suicide et mélancolie chez Madame de Staël», *Preuves*, n. 190, déc. 1966, pp. 41-48), Starobinski dimostra che figure come Mme de Staël si collocano alla soglia di un simile atto non realizzato fino in fondo.

<sup>33</sup> Il termine è ripreso dallo stesso Starobinski (*Les Proportions de l’immortalité*, cit., p. 235).

<sup>34</sup> Ad esempio Cleveland all’inizio del suo racconto (C, 17). Cfr. anche l’«homme de qualité» (vol. I, p. 13).

<sup>35</sup> DEPRUN, *La Philosophie de l’inquiétude...*, cit., p. 70 e *Thèmes malebranchistes*, cit., pp. 156-157.

## La caverne de Cleveland<sup>1</sup>

Cet exposé naît d'une réflexion sur le sens de l'espace intérieur dans les romans de Prévost, à partir d'un texte qui m'a semblé particulièrement riche en suggestions. Les récits de Prévost, comme d'ailleurs tous les romans qui précèdent *La Nouvelle Héloïse*, passent en effet pour des textes pauvres en descriptions, si on les compare à l'abondance de détails qui caractérise le réalisme du siècle suivant.

Dans un intéressant article paru en 1968, Rémy Saisselin définissait comme «cartésien» ce roman où la chambre est le théâtre des passions, un second lieu intérieur après celui de l'esprit humain<sup>2</sup>; et j'ajouterais que l'action, la parole et la pensée des personnages donnent l'impression d'occuper toute la scène, et que les décors intérieurs sont le plus souvent des éléments tout à fait accessoires, remplissables à loisir par notre imagination comme l'étaient pour le peintre-décorateur les fonds de scène de la dramaturgie classique. Même dans *Histoire du chevalier des Grieux*, à côté d'une remarquable précision des lieux, nous ne savons que peu de choses sur la configuration de l'espace raconté, et nous sommes constamment renvoyés au savoir ou à l'imaginaire des lecteurs de l'époque.

Toutefois, si l'on y regarde de plus près, ces descriptions existent. Elles concernent aussi bien les intérieurs que l'espace extérieur, et sont d'autant plus significatives qu'elles s'écartent de l'indétermination dominante.

\*

Dans les pages consacrées à la retraite à Rumney-hole<sup>3</sup>, l'alternance entre action et réflexion, qui caractérise notamment *Le Philosophe anglais*,

---

<sup>1</sup> Première publication de l'article dans *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, mai 1994, 46, pp. 297-311.

<sup>2</sup> RÉMY SAISSSELIN, «Room at the Top of the Eighteenth Century: From Sin to Aesthetic Pleasure», *The Journal of Aesthetics*, Spring 1968, pp. 345-350.

<sup>3</sup> Le texte de référence est celui de PRÉVOST, *Œuvres* (JEAN SGARD éd.), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 8 vol., 1978-1986: vol. II, *Le Philosophe anglais, ou Histoire de Monsieur Cleveland* (PHILIP STEWART éd.); vol. III, *Le doyen de Killerine: histoire morale* (AURELIO PRINCIPATO éd.). Les sigles C et DK suivis par le numéro de la page entre parenthèses se réfèrent respectivement à cette édition des romans.

permet de distinguer des passages dynamiques, destinés au récit d'événements ou de paroles, et des passages statiques ("récit de pensées", si l'on peut dire). Entre ces deux modes du récit se situent les descriptions de la caverne, qui appartiennent au contexte des événements, mais qui sont statiques par nature, en tant que descriptions.

Les descriptions de Rumney-hole, où s'épaissit tout un réseau de relations analogiques véhiculées par de multiples directions de lecture, sont au nombre de trois. La première nous est offerte par cette figure de femme protectrice qu'est Mme Riding, en aval de l'aventure concernant Cleveland. Dans un premier temps, en effet, la caverne a servi d'asile à Bridge, fils également d'une maîtresse répudiée par Cromwell:

Ma maison de campagne, racontait Mme Riding, est dans une situation extraordinaire. Elle est à l'extrémité de la province de Devonshire, qui est séparée de celle de Sommerset par des montagnes d'une extrême hauteur, dont la plupart consistent en un vaste rocher qui paraît être tout d'une pièce. Il y a néanmoins, dans le fond d'une petite vallée qui m'appartient, diverses ouvertures qui donnent un accès souterrain jusqu'au centre de quelques-unes de ces montagnes, de sorte que le lieu étant d'ailleurs inhabité parce qu'il est stérile, il serait difficile de trouver un endroit plus propre à servir d'asile contre la violence et la persécution. (C, 29)

Les deux traits saillants de cette première description sont le caractère sauvage et en même temps protecteur du site. Pour autant que Prévost exploite la *wilderness* dont est connoté le paysage anglais, il ne faudrait pas croire que ses personnages se soumettent à l'inconfort de la vie primitive. À l'intérieur de la caverne, pour le confort de Bridge et de sa gouvernante, Mme Riding fait apprêter un cabinet où «de nécessaire du moins ne manquait pas»: litote bien conforme à l'économie de détails qui est normale dans les romans de l'époque, mais qui ne sera pas respectée dans la suite de l'épisode, comme nous le verrons.

Pour le moment, la concision concernant l'intérieur contraste avec la redondance qui marque la situation naturelle de Rumney-hole. Cet aspect naturel, pourtant illusoire, prendra encore plus de relief dans la seconde description. Mais avant de nous occuper de celle-ci, il faut rendre compte des autres connotations qui s'ajoutent à la caverne depuis que Cleveland en occupe les souterrains.

Le premier sentiment éprouvé par le héros lors de son arrivée à Rumney-hole est une «espèce d'horreur» (C, 33). Pourtant, au cours des pages suivantes, il est amené à souligner le sentiment de protection que

le refuge naturel et la proximité heureuse de sa mère lui inspirent. Le sens profond de cette retraite réside, pour lui, dans la régression nostalgique au sein maternel. Elisabeth Cleveland elle-même insiste assez, d'ailleurs, sur cette pulsion à être dévoré par la terre («la terre nous ouvre son sein», «quand me l'ouvrira-t-elle», «Elle nous a ouvert son sein» C, 33). Après la mort de sa mère, le héros lui fait «ouvrir, dit-il, une fosse dans la chambre même où nous faisons notre demeure, pour continuer à vivre auprès d'elle, et à l'avoir, en quelque sorte, pour témoin de toutes mes actions et de tous mes sentiments (C, 35).

La caverne est donc, en même temps, la chambre et le tombeau, le lieu de présence/absence de la femme aimée, tout à fait semblable en cela à différents lieux de retraite des héros de Prévost. C'est à ce propos qu'il convient de rappeler d'autres passages qui peuvent éclairer notre texte par analogie ou par différence, tirés des autres grands romans publiés entre 1728 et 1740: les *Mémoires d'un homme de qualité* et le *Doyen de Killerine*. En effet, ces trois ouvrages semblent marqués par une opposition fondamentale entre l'espace ouvert de l'aventure et l'espace clos où se réalisent, dans la péripétie romanesque, la retraite et le repos, mais où se concentre néanmoins le sentiment tragique à son degré le plus intense<sup>4</sup>.

Force est de penser d'abord à la retraite de Venisi, où l'homme de qualité avait «résolu de [s]'ensevelir tout vivant», entouré des souvenirs de Selima, après avoir bouché les fenêtres, couvert la pièce «d'un drap noir», dressé enfin une sorte d'autel, orné de flambeaux et du portrait «au naturel» de la défunte<sup>5</sup>. Une scène semblable se répète dans la *Suite des Mémoires...*, lorsque le même Renoncour observe à son tour le jeune Rosement qui est en train de tirer d'une malle des objets lui renouvelant la mémoire de Nadine.

Pourtant, j'aimerais me rapporter surtout à un autre exemple d'intérieur bien décrit, à savoir celui de la retraite de Patrice, la fin du *Doyen de Killerine*. Prévost y représente le penchant dépressif au suicide qu'il abordait à la même époque dans l'épisode de Saumur du *Cleveland*. L'environnement naturel («un bois fort épais») et l'isolement de la chambre où Patrice s'est caché aux yeux des hommes est reconnu par le doyen comme tout ce qui «avait flatté sa mélancolie» (DK, 331). Une visite à l'abbaye permet au narrateur de s'étendre sur la disposition de l'espace

---

<sup>4</sup> Voir à ce sujet mon étude: *Il raggio nella cripta. Ricerche su Prévost romanziere*, Pisa, Pacini, 1988, spécialement le chap. I.

<sup>5</sup> PRÉVOST, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, (SGARD, PIERRE BERTHIAUME éd.), in *Œuvres*, cit., p. 97.

où s'est réfugié son frère:

Tout ce qui était autour de lui semblait avoir été disposé pour favoriser sa tristesse; une tenture d'un violet sombre, qui n'était pas capable de réfléchir les rayons du jour, quelques chaises sans ordre sur lesquelles ses habits et ses livres étaient confusément dispersés, des fenêtres à demi fermées, qui interdisaient l'entrée de la chambre au soleil, comme si l'on eût craint qu'il eût dissipé l'obscurité naturelle; et dans les lieux voisins, un silence si profond, qu'on n'y entendait pas même le bruit des oiseaux ni du vent. Des apparences si mélancoliques m'inspirèrent une partie de la tristesse qui me paraissait répandue autour de moi. (*DK*, 337)

Bien qu'apparentée, par sa fonction, au tombeau virtuel de Renoncour, la chambre de Patrice présente des différences essentielles. D'abord, comme l'a fait remarquer Robert Mauzi, l'absence de reliques de la femme morte<sup>6</sup>. Ensuite, l'effacement du personnage devant l'environnement naturel: en effet, même la phrase subordonnée qui définit la crainte du soleil comme un refus symbolique du retour à la raison et à la vie («comme si l'on eût craint qu'il n'en eût dissipé l'obscurité naturelle»), a un sujet grammatical indéterminé que renforce admirablement l'écho des nasales et des imparfaits du subjonctif. Autrement dit, c'est le paysage qui reflète et remplace l'état d'âme des personnages<sup>7</sup>. Ce procédé anthropomorphique est aux antipodes de la transformation en objet d'une réalité mentale, à savoir du procédé typique du roman «cartésien», tel qu'il est mis en œuvre dans l'intérieur de Venisi ou dans la caverne de Cleveland.

Enfin, troisième différence, avec Renoncour nous sommes, Jean Sgard l'a dit, en plein baroque<sup>8</sup>: le héros se livre à une description détaillée d'objets ordonnés pour être consacrés au culte des reliques (le cœur de Selima sur une table «au-dessus de laquelle était un tableau»; «Aux deux côtés de la table étaient des guéridons», etc.). Le doyen, au contraire, relève dans la retraite de Patrice le même désordre que l'on retrouve dans les représentations iconographiques de la mélancolie («quelques chaises

<sup>6</sup> ROBERT MAUZI, «Le thème de la retraite dans les romans de l'abbé Prévost», in *L'Abbé Prévost*, actes du Colloque d'Aix-en-Provence, Aix-en-Provence, Ophrys, 1965, pp. 187-188. Selon Mauzi, l'absence de reliques et le désordre qui entoure Patrice sont en contraste «avec l'ordonnance symétrique et minutieuse» de la chambre-tombeau de Renoncour.

<sup>7</sup> Sur cet aspect notamment, voir le développement présenté par HENRI LAFON, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n. 297, pp. 374 sq.

<sup>8</sup> SGARD, *Prévost romancier*, Paris, Corti, 1968, pp. 88, 140, 333.

sans ordre sur lesquelles ses habits et ses livres étaient confusément dispersés»). Quant à Cleveland, par la litote, ci-dessus rappelée, qu'il prête à Mme Riding, il écarte d'emblée toute précision sur ce que contient le cabinet de Bridge à Rumney-hole.

La redondance descriptive des deux premiers passages, comparée au vide philosophique où se présente la caverne de Cleveland, nous amène à une réflexion encore plus générale: jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, toute description d'intérieurs remplis d'objets n'aurait pu que difficilement se prêter à un pur «effet de réel». J'aimerais me réclamer à ce propos du grand livre de Francesco Orlando sur *Les Objets désuets dans les images de la littérature*, publié en Italie en 1993<sup>9</sup>. D'abord, les arguments avancés dans ce livre pourraient, à mon avis, nous aider à comprendre la raison pour laquelle, dans la *Suite des mémoires...*, le culte rendu par Rosemont aux reliques de la femme morte avait failli glisser vers le burlesque; c'est l'énumération même des objets qui a ouvert la voie, en effet, aux deux parodies qu'en tirèrent les contemporains<sup>10</sup>. Du même coup, cette énumération pourrait aisément être assimilée aux inventaires topiques d'objets destinés à favoriser le contact avec le surnaturel, et s'inscrire par là dans la tradition magico-superstitieuse, l'une des catégories qui servent de cadre aux constantes thématiques dont parle Orlando. Grâce à cette évocation de la défunte qui se situe à la limite de la nécromancie, la dimension figurée de la chambre-tombeau de l'homme de qualité nous découvre la cohérence sous-jacente au contexte romanesque qui l'environne. Rappelons les nombreux indices de magie dans les pages qui précèdent, et les pratiques quasiment fétichistes du héros: les épisodes concernant des «guérisseurs» romains, et surtout la descente dans la crypte de Tusculum, s'achevant sur ce feu subit et mystérieux émanant d'un sarcophage. Les souterrains de Tusculum comportaient en outre la description d'intérieur la plus minutieuse dont j'ai mémoire dans les romans de Prévost.

En revanche, dans les souterrains de Rumney-hole, pas de dérapage fantastique, pas de magie. Nous n'avons rien que l'on puisse rapporter au surnaturel, ni qui ressemble à l'atmosphère sinistre de ce tombeau romain, unissant l'évocation mythologique et l'anticipation du château «gothique». Cleveland franchit le seuil de la caverne sans le sentiment de violer un espace interdit, au-delà de cette «espèce d'horreur» fort traditionnelle. En ce qui concerne les objets contenus dans son cabinet, le

<sup>9</sup> FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi Paperbacks, 1993.

<sup>10</sup> Voir, à ce propos, la note de Jean Sgard dans PRÉVOST, *Œuvres*, cit., VIII, p. 50.

laconisme ou plutôt le vide semblent correspondre aux raisons de la philosophie de sa mère. Dès qu'il s'y rend avec elle, en effet, il le fait «meubler assez proprement»; mais, ajoute-t-il, «la plus abondante de nos provisions fut celle de bougies et de livres», à savoir respectivement les emblèmes du deuil et de la méditation mélancolique (C, 33). À cette apparence d'espace vide se joint l'absence de lumière. Cela pourra assurer la tranquillité d'esprit à la mère et au fils car, comme le dit Elisabeth Cleveland, ils doivent se méfier des «mouvements involontaires qu'excite la présence des objets» (C, 33). Jean Deprun parle très à propos de mythe de la caverne renversé: Rumney-hole n'est pas la caverne de Platon, mais un lieu inspiré par Malebranche, où l'obscurité met un frein aux sens et à l'imagination<sup>11</sup>. Tout se situe donc entre la raison et sa représentation symbolique qui est l'espace. L'opposition entre ténèbres et lumières vient renforcer cette virtualité figurale de l'épisode.

Et pourtant, ce n'est pas ce symbolisme d'un caractère assez baroque qui est mis en évidence dans les descriptions proprement dites, et dont voici maintenant la seconde, prise en charge par Cleveland lui-même:

Ce lieu ténébreux est appelé *Rumney-hole* par les habitants du pays. Les environs sont déserts. On en trouve l'ouverture dans le fond d'une vallée si étroite qu'elle est remplie presque entièrement par un ruisseau qui sort du pied de la montagne à côté de l'entrée de la caverne. On n'en a point encore découvert la source, quoiqu'on puisse suivre son lit assez loin dans le sein de la montagne. Le roc qui sert de voûte naturelle s'abaisse quelquefois si proche de la terre, et les bords du ruisseau sont si escarpés dans ces endroits, qu'on ne saurait pénétrer plus avant sans s'exposer à un péril manifeste. Mais le souterrain est si vaste et si exhaussé à droite et à gauche qu'on ne cesse point d'admirer la nature qui a forme, l'on ne sait pour quel usage, des salles immenses qu'on se lasse à parcourir. La caverne se rétrécit néanmoins en certains lieux. On y trouve des espèces de salons et de cabinets; les uns servent de communication à d'autres salles de la grandeur des premières, d'autres n'ont point de seconde ouverture après leur entrée. C'en était un de la dernière espèce que James avait rendu propre à être habité. Il était dans une des parties les plus reculées de ce lieu souterrain, de sorte que l'air extérieur ne pouvant s'y communiquer facilement, nous y étions comme dans un printemps éternel. (C, 36)

Tout lecteur de voyages imaginaires du XVIII<sup>e</sup> siècle reconnaît aisé-

<sup>11</sup> PRÉVOST, *Œuvres*, cit., vol. VIII, p. 99). La suite de notre propos montrera que, par le fait même d'ouvrir la voie au romanesque, la caverne pourra être vue en réalité dans le sens du mythe platonicien.

ment, dans les deux descriptions de Rumney-hole citées jusqu'à maintenant, les traits récurrents de la topographie utopique: le paysage montagneux, les rochers escarpés isolant le pays heureux de la réalité extérieure, et l'accès périlleux, par conséquent, et associé à un accident extrême, comme le naufrage, au cas où l'utopie serait placée sur une île inconnue. Quant à ce ruisseau qui se perd sous une voûte, il suffit de rappeler la situation identique de la rivière qui conduira Candide en Eldorado<sup>12</sup>. Dans notre texte, Cleveland traverse la mort: celle, qui est réelle, de sa mère, et la mort symbolique, comme le naufrage utopique, au moment, dont nous allons parler, où il voudra sortir de la caverne.

En outre, l'utopie qui se superpose ainsi aux symboles du tombeau et du sein maternel, se manifeste dans sa variante la plus régressive, celle de l'âge d'or. D'où l'allusion finale à l'«éternel printemps», dont auraient joui le héros et sa mère dans ce fond de caverne, grâce au manque de ventilation. Si l'on ajoute que, d'après les indications chronologiques, ce séjour idyllique aurait duré quelques années, on aura assez l'idée du caractère invraisemblable et non naturel de l'épisode. Nous n'en poursuivrons qu'avec plus de conviction la recherche des clés métaphoriques qui éclairaient les ténèbres de Rumney-hole.

Dans sa théorie du descriptif, Philippe Hamon nous rappelle que les descriptions interviennent d'habitude aux tournants du récit<sup>13</sup>. Il en est ainsi pour cette dernière description qui nous est donnée par Cleveland, mais seulement après la mort de sa mère. Le narrateur justifie ce retard par un manque de curiosité à l'égard des «détours» et des «cavités immenses» de ce qu'il définit maintenant comme l'«une des plus affreuses cavernes qu'on puisse s'imaginer». La solitude produit chez lui «une espèce de tremblement» (C, 35) parfaitement symétrique au frisson d'horreur qui avait accompagné son arrivée à Rumney-hole. Alors que le refuge, transformé en tombeau, engendre la recherche anxieuse d'un substitut affectif, de même l'assimilation de la caverne au sein maternel permet de voir l'évasion du héros comme une grande métaphore de l'accouchement. Son attitude évolue désormais de la clôture vers l'espace ouvert, ce qui aurait autrefois déclenché une réaction d'agoraphobie:

[...] si, dans ce temps où je n'avais encore vu qu'un si petit nombre d'hommes, il m'était arrivé de me trouver transporté tout d'un coup au milieu d'une foule nombreuse, je me serais évanoui de frayeur et de saisissement. C'est ce qui avait

---

<sup>12</sup> VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, Paris, Bordas, 1984, ch. XVII.

<sup>13</sup> PHILIPPE HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

failli de m'arriver dans les rues de Londres l'unique fois que j'y étais allé avec ma mère. (C, 36)

Accablé par les ténèbres, Cleveland explore donc le souterrain, mais il finit par s'égarer. Sa bougie s'éteint, et avec elle son espoir. L'assoupissement suivant du héros est le symbole de cette mort virtuelle dont nous avons parlé plus haut. À son réveil, Cleveland éprouve pour la dernière fois la volupté du *regressus ad uterum*: «Je suis, disais-je, un véritable enfant de la terre: je suis sorti de son sein, j'y ai vécu, et je m'y trouve en mourant. Qu'elle m'y retienne donc, et que je n'en sorte jamais!» (C, 37). L'exploration de la caverne a eu pourtant sa valeur de dépassement des ténèbres, d'accès à un espace qui n'est plus vide et indistinct, mais descriptible et rempli d'objets reconnaissables. Cleveland s'aperçoit à ce moment d'une présence humaine, et se met à courir «avec une vitesse incroyable, et comme par le mouvement qui fait tendre la nature à sa conservation, vers l'endroit d'où le bruit semblait partir» (C, 38). On remarquera dans ces passages l'insistance du narrateur sur le mouvement spatial:

Après m'être ainsi avancé environ cent pas, je m'imaginai découvrir un peu de lumière. La caverne allait en tournant. Je suivis ce rayon d'espérance, qui me semblait croître de plus en plus. (C, 38)

Entre-temps, l'opposition entre obscurité et lumière a gardé toute son épaisseur métaphorique: il y a ici une sorte de transition de l'enfance à l'âge adulte. Ce symbolisme est doublé d'un discours métanarratif: l'imaginaire du récit découvre sa dimension régressive, opposée à la raison analytique. «L'œuvre littéraire a pour objet le plaisir; et le plaisir, pour le lecteur, sera de se perdre», a écrit Jean Sgard<sup>14</sup>, et le titre de son livre se réfère aux images du labyrinthe dont ce texte nous présente un exemple parmi les plus fascinants. Les labyrinthes dont parle Sgard appartiennent bien, encore une fois, à la mémoire. Dans les méandres de Rumney-hole, remarque-t-il, Cleveland rencontre un troisième personnage qui a essuyé le même sort, Axminster, entré en conflit avec Cromwell et réduit à vivre dans la caverne avec sa femme mourante.

\*

Sans renoncer à son statut de lieu réel, ni à son opacité figurée, le la-

<sup>14</sup> SGARD, *L'abbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire*, Paris, P.U.F., «Écrivains», 1986, p. 9.

byrinthe prend donc la nouvelle valeur subjective et mentale d'une prolifération de la mémoire, avec son équivalent narratif consistant en la multiplication d'une même péripétie tragique. Le troisième volet de ce schéma, constitué par l'histoire d'Axminster, marque toutefois une profonde transformation de l'espace. Après avoir dissipé ses premières craintes face à un inconnu qui se présente à lui comme une espèce de bon sauvage émergeant de l'âge d'or et de la grotte, Axminster conduit Cleveland à l'extérieur. Cleveland remarque d'emblée que l'entrée n'est pas la même, et perçoit une certaine douceur dans ce nouveau paysage: «Au lieu d'une vallée étroite et profonde, c'était le côté d'une montagne couverte de bois» (C, 39). Il ouvre son cœur à son sauveur, qui lui répond par un fleuve de larmes, et le réintroduit dans la caverne, à la lumière du flambeau, jusqu'à l'endroit où il s'est retiré avec sa femme et sa fille:

Il s'arrêta dans un enfoncement étroit, où j'aperçus une petite porte de bois qu'il ouvrit avec une clef. Nous entrâmes dans une chambre taillée, comme la mienne, dans le roc, mais beaucoup plus régulière, de sorte qu'étant tendue d'une tapisserie et ornée de meubles très propres, elle aurait pu passer dans toutes sortes de maisons pour un magnifique appartement. [...] Il ferma la porte avec soin, et me prenant par la main, il me conduisit vers un lit qui était au fond de la chambre. Ma chère, dit-il en ouvrant le rideau [...] (C, 40)

Nous voyons combien cette chambre est beaucoup mieux décrite, dans l'ameublement et dans la disposition spatiale, que ne l'était celle de Cleveland lui-même. Elle nous rappelle davantage la chambre-tombeau de l'homme de qualité, déjà mentionnée, ou encore, comme l'a fait remarquer aussi Jean Sgard, pour la procédure d'accès notamment, la crypte de Tusculum où Renoncour était descendu au cours des pages qui précédaient la mort de Selima.

La différence essentielle qui distingue néanmoins ces derniers passages du texte du *Cleveland* est, comme nous l'avons vu, la présence du surnaturel. À quoi il faut ajouter que non seulement la chambre d'Axminster n'a pas la connotation sinistre de la crypte de Tusculum, mais que nous avons aussi perdu le contact avec cette dimension figurale du récit qui semblait justifier un séjour dans la caverne défiant toute vraisemblance. Le narrateur remarque en effet que, par rapport à sa propre chambre, elle est «beaucoup plus régulière». Nous sommes dans un intérieur d'Ancien Régime. Et à partir de cette description, on verra les personnages entrer, sortir, se promener dans la caverne

comme s'ils se trouvaient dans n'importe quelle demeure seigneuriale<sup>15</sup>.

L'explication de ce changement est dans l'évolution de l'histoire et de l'attitude du héros. Dans le nouvel appartement, le philosophe anglais va retrouver une famille, encore que provisoire, et l'amour naissant pour Fanny. Après la naissance symbolique dans le labyrinthe de Rumney-hole, on assiste au début de sa vie sociale.

Aux trois récits qui répètent une même aventure tragique, correspondent ainsi trois descriptions différentes de Rumney-hole, situées aux tournants d'un parcours symbolique: l'immersion dans les ténèbres, le retour à la lumière, la péripétie dans l'espace reconnaissable, quotidien. Cette troisième et dernière étape change aussi radicalement le rapport du personnage à l'espace environnant. Que l'on considère les expressions d'Axminster, à la fin de son récit:

Dans ces moments, si je mets le pied hors de la caverne, tous les objets que je découvre me paraissent sombres et obscurs. Il semble que ma tristesse se répande sur la nature entière, et que tout ce qui m'environne s'afflige et s'attendrisse en ma faveur. (C, 50)

C'est le même procédé que nous avons observé à propos de la retraite de Patrice, à savoir la projection des sentiments personnels sur le milieu naturel. Ce procédé est antinomique par rapport à la substitution d'un contenu mental à cette figuration spatiale, qui avait caractérisé jusque-là l'épisode de Rumney-hole.

Cette dernière voie de traitement analogique de l'espace, qui annonce l'attitude préromantique, par laquelle on remplit la nature de sentiments humains, s'oppose à la tentation du surnaturel, que nous avons entrevue dans les épisodes cités des *Mémoires d'un homme de qualité*, et à la solution du faux naturel qui, dans *Cleveland*, bouleverse la vraisemblance, dessinant un aussi long séjour du héros dans la quasi totale obscurité d'un cabinet situé dans les entrailles de la terre. Cet endroit sauvage ne sera alors qu'un passage nécessaire, dans la péripétie romanesque, pour interioriser l'espace dans la caverne de l'entendement. La caverne de Cleveland s'identifiera dès ce moment avec la caverne du lecteur. La relation entre l'épisode de Rumney-hole et les événements qui suivent est conforme à ce que dit la «Préface», lorsqu'elle définit l'ouvrage «comme un pays nou-

<sup>15</sup> Voir C, 40 pour la promenade dans les environs, au cours de laquelle Axminster raconte à Cleveland son histoire; C, 51-52 pour l'arrivée de Mme Riding (bien qu'à la suite d'une nouvelle immersion «dans les profondeurs de notre ténébreux domicile»); C, 54 pour son retour et le déménagement d'un «quartier» à l'autre; C, 58 pour Axminster qui sort prendre l'air.

vement découvert, et le dessein de le lire comme une espèce de voyage que le lecteur entreprend» (C, 9).

\*

Pour mettre encore plus en relief ce fond baroque qui survit dans maints récits de Prévost, qu'il me soit donc permis, en conclusion, d'évoquer une caverne de 1639, à savoir la grotte de *L'Illusion comique* de Corneille, où le magicien Alcandre représentait – théâtre dans le théâtre – des «spectres pareils à des corps animés». De même que l'entrée dans cette grotte obscure constituait une métaphore sensible de l'immersion dans le spectacle, ainsi la caverne de Cleveland, au début d'un long roman rempli d'événements exceptionnels, de rencontres extraordinaires au milieu de l'océan, d'îles utopiques, de longues marches dans les déserts américains, permet au lecteur de se soustraire à l'espace réel pour se concentrer sur l'imaginaire du texte.



## *Le Monde moral* et le legs d'une poétique romanesque<sup>1</sup>

Dans le titre insolite de son dernier ouvrage, Prévost a voulu inscrire le sens ultime de son œuvre narrative, en laissant la continuation des «voies» qu'il a tracées «à ceux qui voudront l'exécuter d'après lui»<sup>2</sup>. Comme le notent Robert Favre et Jean Sgard, il entend peut-être confier à ses successeurs l'idéal d'un «roman moral et pédagogique [...] que Prévost n'atteindra jamais» (VIII, 481)<sup>3</sup>. Je me propose d'établir la valeur de cet héritage, en commençant par quelques considérations la structure de ce texte inachevé, afin de mesurer, ici et en général, la distance du projet à sa réalisation.

### 1. *La structure du roman*

Le *Monde moral* est un roman inachevé, qui se présente à nous comme une accumulation d'épisodes indépendants. Une première intrigue, qui concerne le mariage du père du héros, est suivie de deux cas de comportement chez le bas peuple (livre I), ensuite par un «tiroir» assez long, le récit du père Célérier (livre II). Dans le livre III, l'acte de bienfaisance du héros à l'égard d'Angélique précède un épisode encore assez autonome, qui est l'histoire de Mlle de Créon. Le récit de Brenner s'introduit à ce moment-là, et le raccord avec l'intrigue principale est réduit à ses cinq interruptions.

---

<sup>1</sup> Première publication de l'article dans ERIK LEBORGNE et JEAN-PAUL SERMAIN (éds.), *Les Expériences romanesques de Prévost après 1740*, Louvain-Paris, Dudley, MA, Éditions Peeters, 2003, pp. 237-251.

<sup>2</sup> «Avertissement» du *Monde moral*, PRÉVOST, *Œuvres* (JEAN SGARD éd.), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 8 vol., 1978-1986, vol. VI, p. 287. On indiquera par la suite le tome, suivi de la page, entre parenthèses après les citations.

<sup>3</sup> Voir aussi la note de la p. 289: «On est donc autorisé à conférer à ce texte une valeur testamentaire» (*Ibid.*). Jean Sgard a parlé lui aussi de «testament littéraire» (SGARD, *Prévost romancier*, Paris, Corti, 1968, p. 559; voir aussi p. 586). Il met notamment en parallèle cette attitude avec l'«Avertissement» des *Mémoires pour servir à l'histoire de la vertu* traduits depuis Frances Sheridan, où Prévost espère qu'un romancier plus digne, comme par exemple Voltaire, pourra donner un avenir de qualité au genre romanesque (*Ibid.*, pp. 563-564).

Les interminables épisodes qui appartiennent au long récit de Brenner se situent dans un contexte géographique et historique qui n'est pas des plus familiers pour nous, comme les Balkans au cours de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. On serait tenté d'attribuer à un nègre ces pages, franchement ennuyeuses, si l'on n'en connaissait pas d'aussi insipides, et ayant pour but d'assurer un tissu connectif à la fiction narrative, dans *Le Philosophe anglais* comme dans *Le Doyen de Killerine*, sans compter les intermèdes historiques dans *l'Histoire d'une Grecque moderne* comme dans les *Campagnes philosophiques*.

Notre goût actuel est attiré au contraire par le contenu sentimental des romans de Prévost. Ce qui a fait la fortune de *l'Histoire de des Grieux*, c'est notamment la concentration dramatique d'un récit où l'ancrage à la réalité contemporaine s'avère être conforme à des procédés que nous considérons plus modernes: l'allusion à une société et à des lieux plus proches de notre horizon immédiat, qui rend leur présence naturellement plus discrète, et surtout une liaison que nous percevons comme très intime entre le cadre romanesque et les péripéties des protagonistes. Le monde où évolue Mlle Tékély nous concerne beaucoup moins que celui de Manon, et même le caractère exotique du récit d'aventures, qui devait constituer en soi une source d'intérêt, se trouve considérablement affaibli par l'immense filtre de produits dans ce genre qui ont rempli la littérature des deux derniers siècles.

Ces considérations pourraient répondre aussi à deux autres questions. D'abord, s'il est légitime d'analyser le texte en faisant une sélection des parties les plus utiles, surtout après toutes ces années où le respect de l'intégralité et de la cohérence de l'œuvre littéraire a été théorisé, voire affiché comme un dogme. En second lieu, ce qui nous intéresse davantage ici, c'est de savoir si le résultat final respecte ou non les intentions initiales de l'auteur.

Pour ce qui est de la première question, force est de constater que le problème se pose dans des termes semblables en ce qui concerne les romans de 1740-1741, et notamment pour *l'Histoire d'une Grecque moderne*, dont la modernité psychologique n'est pas atténuée par la nécessité de négliger les nombreuses digressions historiques.

La brièveté relative des *Mémoires de Malte*, de *l'Histoire d'une Grecque moderne*, des *Campagnes philosophiques*, en 1740-1741, contraste avec les dimensions considérables des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, du *Philosophe anglais*, du *Doyen de Killerine*. Et alors que l'écrivain semble vouloir revenir à un récit de plus longue haleine, comme les *Mémoires d'un bonnête homme*, nous le voyons condamné à l'inachèvement, car les parties qui nous restent sont loin de nous laisser deviner les causes qui condui-

sent le héros à la prison alpestre où nous le retrouvons au début<sup>4</sup>. Si nous comparons la juxtaposition d'épisodes observée d'emblée pour le *Monde moral* avec l'état où Prévost a laissé l'ouvrage de 1745, on pourrait inférer que, dans ses derniers romans, Prévost n'est plus capable d'organiser et de mener à bien de longs récits. D'autant plus que l'intervalle entre cette date et celle de 1760 est occupé par les traductions de Richardson ou par d'autres compilations qui pourraient donner l'idée de l'épuisement de sa puissance créatrice.

À considérer les choses par un autre biais, on pourra affirmer qu'en fait dans la production de Prévost un seul roman, le *Philosophe anglais*, réunit les caractères de la longueur et de l'unité. Les *Mémoires et aventures* avaient été continués, au-delà de son dénouement provisoire sur la retraite de Renoncour (qui ne s'appelait pas encore ainsi), en exploitant le succès des deux premières parties, et en donnant lieu aux péripéties amoureuses d'un autre héros. *L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* avait été publiée comme une nouvelle prolongation, et son isolement ultérieur a semblé confirmer l'incapacité de Prévost à retenir l'intérêt du lecteur pendant plus de deux cents pages. Même dans *Cleveland* d'ailleurs le récit de Bridge ne dépasse pas cette mesure, et les pages les plus significatives s'alternent avec des développements qui apparaissent trop longs aujourd'hui. Et quant au *Doyen de Killierine*, il faut constater une rupture nette entre les premières et les dernières parties, rédigées à une époque différente, aux dépens de la cohérence de la chronologie et du caractère des personnages.

Dans l'étude des romans de Prévost, il faut donc se résigner à admettre la possibilité d'un choix anthologique. Sans quoi, il serait possible d'analyser un seul chef-d'œuvre, comme on a continué de le faire pendant longtemps. C'est aussi la raison qui, au niveau de l'ensemble de ses écrits, empêche de séparer ce qui est original de ce qui relève de la compilation ou de la traduction. De même que le *Pour et contre* est en osmose constante avec les textes littéraires et les faits divers dont ce périodique offre la divulgation, de même, lorsqu'il traduit Richardson, l'écrivain "créé", dans un cas, l'œuvre qui a réellement circulé dans la culture continentale allant, dans l'autre, jusqu'à changer de façon subreptice son dénouement. Comme le soulignait Jean Sgard en présentant l'édition des Presses Universitaires de Grenoble, la notion d'*Œuvres complètes* n'a pas, à l'égard de Prévost, beaucoup de sens.

---

<sup>4</sup> Voir à ce propos mon étude «L'honnête homme et les sociétés mondaines autour de 1745», in RICHARD A. FRANCIS et JEAN MAINIL (éds.), *L'Abbé Prévost au tournant du siècle, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n. 11, 2000, pp. 33-46.

Pour conclure sur le problème de la structure des romans de Prévost, il est par conséquent plus intéressant de rapporter les textes, tels qu'ils nous restent, au projet de l'auteur.

## 2. *Le projet romanesque*

Au chapitre «Variétés de l'espèce humaine» de son *Histoire naturelle*, Buffon ajoute un paragraphe «Sur les monstres», qui concerne les malformations. Ces «accidents» s'y trouvent classés en trois catégories: les monstres «par excès», tels les frères siamois; les monstres «par défaut», comme les enfants-cyclopes; enfin, les monstres «par le renversement ou la fausse position des parties». Le mot «accidents» signale que Buffon refuse la théorie de la préexistence des germes, et par ce biais la cause divine<sup>5</sup>.

On aurait pu s'exercer à appliquer ces catégories aux structures romanesques. Alors que les *Mémoires d'un honnête homme* seraient un ouvrage monstrueux «par défaut», à cause de l'ellipse narrative très sensible entre la situation du héros au début du récit et le moment où celui-ci s'interrompt<sup>6</sup>, le *Monde moral* pourrait être pris pour un monstre aussi bien par excès, à cause de l'infini développement de l'histoire de l'abbé Brenner – et j'ai assez insisté d'ailleurs sur le désordre des parties, dont le seul élément de continuité est finalement le héros-narrateur. Ce n'est donc pas dans l'état final du texte qu'il faudra chercher le sens du *Monde moral*, car, de ce côté-là, Prévost n'aurait su donner de leçons à personne.

En revanche, je voudrais tirer parti de la classification des monstres énoncée par Buffon pour émettre des hypothèses plus sérieuses quant au contenu du roman, en vue de dégager, tout du moins, l'intention rhapsodique qui préside au rassemblement d'autant de matériaux divers.

Ce qui frappe en effet dans la classification proposée par Buffon, et qui sera reprise par l'article «Monstres» de l'Encyclopédie (1765), est son critère logique plutôt que biologique. En outre, elle correspond pour les trois quarts à la *quadripartita ratio* que Quintilien applique aux barbarismes

<sup>5</sup> GEORGES LOUIS LECLERC, comte de BUFFON, *Histoire naturelle*, Paris, Dufart, an VIII (1799), t. XXI, pp. 32-38. Sur le débat concernant la génération des monstres, voir la thèse de JACQUES ROGER, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Colin, 1963 (dans l'éd. 1971, notamment les pp. 397-418); PATRICK TORT, *L'Ordre et les monstres. Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Sycomore, 1980; JEAN-LOUIS FISCHER, art. «Monstre» in *Dictionnaire des Lumières*, (MICHEL DELON éd.), Paris, P.U.F., 1997, pp. 719-722.

<sup>6</sup> Voir à ce propos mon étude «L'honnête homme...», cit.

et aux solécismes (*adjectio, detractio, transmutatio, inmutatio*)<sup>7</sup> et qui a servi plus récemment au Groupe  $\mu$  pour répartir les figures de rhétorique (adjonction, suppression, permutation, suppression-adjonction)<sup>8</sup>. La catégorie manquante, dans l'*Histoire naturelle*, est la dernière (celle de la substitution), qui est aussi la plus importante, chez les néorhétoriciens de Liège, parce qu'elle comprend la métaphore et la métonymie: à savoir, les figures *in absentia*.

Or, s'il fallait imaginer quel monstre pourrait correspondre à cette catégorie virtuelle, dans la classification de Buffon, il s'agirait évidemment du monstre imaginaire, c'est-à-dire du monstre fabuleux, qui se substitue à l'animal présent en nature. Ni l'addition, ni le retranchement, ni la transposition ne nécessitent rien qui vienne de l'extérieur. Et en effet, Buffon parle de monstres observés réellement dans l'ordre naturel, duquel il veut écarter l'intervention directe de Dieu:

Nous finirons par observer que quelques anatomistes, préoccupés du système des germes préexistans, ont cru de bonne foi qu'il y avoit aussi des germes monstrueux préexistans comme les autres germes, et que Dieu avoit créé ces germes monstrueux dès le commencement; mais n'est-ce pas ajouter une absurdité ridicule et indigne du Créateur, à un système mal conçu que nous avons assez réfuté, et qui ne peut être adopté ni soutenu dès qu'on prend la peine de l'examiner?<sup>9</sup>

Toute monstruosité doit donc s'expliquer sans intervention surnaturelle.

Il en va du *Monde moral* de Prévost comme du monde de Buffon. Il n'y a pas de monstre fabuleux, et c'est là, peut-être, le sens de l'épisode présenté par le narrateur au début de son voyage, celui des parents qui

avaient entrepris de se tirer de la pauvreté par une voie fort étrange. Ils avaient un enfant dans le premier âge, dont ils avaient mutilé ou disloqué si cruellement tous les membres, qu'en ayant fait un vrai monstre, ils s'étaient promis de faire admirer sa difformité dans toutes les provinces du royaume, et de s'enrichir par le prix du spectacle. (VI, 302)

Bien que les cas de difformité offerte en spectacle payant ne soient

---

<sup>7</sup> QUINTILIEN, *Institutions rhétoriques*, I, 5, 6 et I, 5, 38-41.

<sup>8</sup> GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 23 (première éd. Paris, Larousse, 1970).

<sup>9</sup> BUFFON, *Histoire naturelle*, cit., pp. 37-38.

pas exceptionnels à l'époque<sup>10</sup>, cette page ne laisse pas de nous choquer. D'autant plus que quelques pages plus loin, et donc encore dans la partie initiale du texte, nous trouvons un autre exemple de comportement monstrueux, celui de l'enfant dévoré pour que puisse survivre le reste de sa famille (VI, 304-305).

Voulant élargir le champ, on pourrait ajouter à l'inventaire le crime de Mlle Créon et, franchissant encore un pas, on arrivera aux conséquences tragiques de l'aveuglement du père Célérier, jusqu'à faire apparaître une «extrême dépravation» (VI, 331) dans l'ensemble des comportements humains. Bien sûr, on s'est beaucoup éloigné des malformations dont parle Buffon, c'est-à-dire des difformités physiques et de naissance. Mais, dans la tentative, qui est la mienne, d'expliquer la fonction que peuvent avoir ces épisodes dans le projet romanesque, la généralisation me semble justifiée par un passage logique qui est implicite au premier cas cité, car la monstruosité est bien plus dans l'action des parents que dans le pauvre enfant dont les membres sont mutilés et disloqués. D'ailleurs, l'assimilation du criminel au monstre est consacrée même par le langage courant.

Peut-on en dire autant en ce qui concerne la transition des catégories physiques aux catégories littéraires? En fait, comme on l'a vu, pour classer les monstres, Buffon se sert du même critère que les rhétoriciens pour les écarts du langage. De la même façon, lorsqu'il exclut le fabuleux de son monde romanesque, Prévost est bien conscient du choix qu'il fait. D'entrée de jeu, il prend ses distances par rapport aux mondes imaginaires:

Cyrano s'est promené dans le Monde lunaire; Kirker dans le Monde souterrain; Daniel dans le Monde de Descartes; Beker dans un Monde enchanté: et moi, j'ai pris pour objet de mes courses et de mes observations, le MONDE MORAL; carrière aussi vaste, moins imaginaire, plus riche, plus variée, plus intéressante, et sans comparaison plus utile. (VI, 289)<sup>11</sup>

Prévost oppose ainsi un monde réel aux autres mondes qu'il cite. De l'exclusion du merveilleux il fait, dans le *Monde moral*, l'emblème de son œuvre et de sa poétique romanesque, appelant son narrateur à collectionner les «bizarres différences» (VI, 333) et les «vicieux penchants de

<sup>10</sup> Voir, à ce propos, la note des éditeurs (VIII, pp. 485-486).

<sup>11</sup> Il est curieux d'observer que cette citation d'ouvrages est presque spéculaire à celle du *Doyen de Killerine*, en 1735, où Prévost évoquait l'excellence d'ouvrages scientifiques (Dortous de Mairan, Réaumur, l'abbé Pluche) ou historiques (Rollin, la Bletterie, Ramsay) à côté de ceux de «poésie et de spectacle» (III, p. 9).

la nature» (VI, 331), tout comme dans les traductions qui l'avaient occupé au cours des années précédentes. Le voyage du *Monde moral* rejoint par là l'*Histoire des voyages*, sans oublier l'exploration réaliste des comportements qu'il découvre et qu'il fait découvrir dans *Clarisse* et dans *Grandisson*. Comme il ne poursuit pas les mêmes finalités scientifiques que Buffon, mais qu'il produit des récits d'imagination, Prévost cherchera la «vraie magie» de l'art – c'est encore la première page du *Monde moral* – dans d'autres mystères, ceux de la nature humaine, en captivant «l'esprit dans les rets imperceptibles de la vraisemblance».

À l'époque du *Pour et contre*, Prévost se réclamait, à tort ou à raison, de l'autorité de La Mothe Le Vayer pour esquisser une espèce de théorie du fantastique à la Todorov<sup>12</sup>:

[...] le plaisir que l'on prend au récit des contes les plus insensés [...] vient d'une espèce de doute si elles sont fausses, et souvent du désir qu'elles fussent vraies. (VII, 198)

Dans la «Préface» aux *Trois nouveaux contes de fées* de Mme de Lintot, l'hommage, de circonstance peut-être, rendu au genre de l'ouvrage présenté se trouve curieusement balancé par une explication rationaliste des phénomènes prétendus surnaturels (fées, lutins, loups-garous), et cette explication passe à travers un récit. Ce récit est par ailleurs du même genre que tant d'«événements extraordinaires», d'«aventures curieuses» qui se trouvent dans le *Pour et contre*, et qui seront aussitôt rassemblés en *Contes singuliers* après la mort du romancier. Ces «Fais avérez» «qui paroîtront surpasser le pouvoir de la Nature», comme les définit Prévost dans la onzième rubrique du *Pour et contre* (VII, 104), visent constamment à montrer que ce qui apparaît comme merveilleux n'est que le produit de la superstition. Ils ressemblent souvent aussi aux monstres qui attiraient depuis longtemps l'attention du *Journal des savants*.

Or, la liaison entre le testament littéraire de Prévost et sa production antérieure va bien au-delà. Au début de 1735, donc à la même période que les Préfaces des *Contes de fées* et du *Doyen de Killerine*<sup>13</sup>, le romancier s'était déjà démarqué de Crébillon, praticien désinvolte du registre féerique, dans le compte rendu de *Tanzai et Néadarné* du *Pour et contre*:

*Tanzai* en naissant a pensé étrangler son père, et lui a coûté la liberté. Quel

---

<sup>12</sup> TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>13</sup> Voir mon «Histoire du *Doyen de Killerine*» (PRÉVOST, *Œuvres*, cit., vol. VIII, pp. 193-194).

monstre est-ce donc que ce Tanzaï? [...] au lieu de mains, il a, dit-on, deux griffes, qu'il cache le mieux qu'il peut [...].<sup>14</sup>

Je pense que ce mot «monstre» mérite ici attention, d'autant plus que l'argumentation déployée dans la suite de ce passage trouve aussi son appui sur des τόποι qui évoquent vaguement le débat philosophique autour de la préexistence des germes: «La Nature est bien injuste, de mêler à ses plus jolis ouvrages, quelque difformité qui les défigure». Cette affirmation ironique, énoncée sous la forme de la maxime, se rapporte finalement à la même difficulté dont se servira Buffon, dans la phrase citée plus haut, pour exclure la responsabilité divine dans la génération des monstres.

Bien sûr, tout est allégorique dans ce texte. Mais, chez Crébillon, à la première lecture du moins, le recours au merveilleux ne l'est pas moins, et c'est par ce biais que Prévost s'attache à un romancier plus jeune, qui menace de lui traverser la route au moment où il subit encore les suites de l'accusation d'irréligion suscitée par *Cleveland* et du scandale provoqué par *l'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Il voudrait peut-être, dans son cœur, avoir la même agressivité qu'il reproche à Crébillon (les «griffes» de *Tanzaï*)<sup>15</sup>, agressivité qu'il verra bientôt se diriger contre ses propres romans, dans la «Préface» des *Égarements du cœur et de l'esprit*.

Encore une remarque à propos de cet énoncé: «*Tanzaï* en naissant a pensé étrangler son père, et lui a coûté sa liberté. Quel monstre est-ce donc que ce Tanzaï». Prévost fait glisser le sens de monstre en direction du «comportement monstrueux», ainsi que nous l'avions observé pour l'épisode situé au début du *Monde moral*. Ce qu'il reproche au fond à Crébillon, ce pourrait être l'intention de captiver le public par la satire. Par là, de traiter les comportements humains de façon superficielle. L'ironie de Prévost est subtile, et il prend une attitude presque paternelle à l'égard de son jeune concurrent.

Bien au contraire, le but que se propose Prévost est de descendre dans les mobiles les plus cachés des comportements<sup>16</sup>, d'opposer leur motivation secrète à la monstruosité apparente, sans besoin d'attaquer de front ses personnages, et finissant au fond par les justifier. C'est-à-

<sup>14</sup> Le passage est cité par Jean Sgard, dans sa communication. Voir PRÉVOST, *Œuvres*, cit., VII, p. 487 et CLAUDE CRÉBILLON, *Œuvres complètes* (SGARD éd.), vol. I, pp. 603-604.

<sup>15</sup> Jean Sgard suppose la même réaction d'envie chez Voltaire, toujours à l'occasion de *Tanzaï* (SGARD, *Crébillon fils, le libertin moraliste*, Paris, Desjonquères, «L'esprit des lettres», 2002, p. 83).

<sup>16</sup> C'est aussi la première tâche qu'il se proposait en historien, dans sa *Préface à l'histoire de M. de Thou* (1732): «découvrir, autant que cela est possible par les moyens que j'ai employés, les principes et les ressorts obscurs ou incertains des événements.» (VII, 302).

dire, par donner de leurs actes une explication morale tout à fait conciliable avec la nature humaine.

La distance qu'il prend vis-à-vis des moyens utilisés par Crébillon – la satire agressive et le recours au merveilleux de surface – est encore la note dominante du programme romanesque affiché au début du *Monde moral*:

Dans le commerce du monde, chacun a les yeux ouverts sur les vices et sur les ridicules d'autrui. Est-ce un sujet de reproche pour l'humanité? Non, suivant mes plus saines lumières, si, de bonne foi, c'est-à-dire avec la même justice et la même attention, chacun ouvrirait aussi les yeux sur le siens. On trouverait dans la comparaison et la balance des uns et des autres, non seulement de fortes raisons pour supporter l'imperfection dans autrui, mais souvent des secours et des règles pour se corriger et se perfectionner soi-même.

Je pousse plus loin cette philosophie. J'accuse les hommes de s'arrêter au dehors, dans la maligne recherche qu'ils font des ridicules et des vices, et de ne pas pénétrer jusqu'à la source du mal, qui réside ordinairement dans le cœur. Il me semble qu'avec la règle d'équité que j'impose, c'est-à-dire en pénétrant d'aussi bonne foi dans les replis de leur propre cœur, ils auraient incomparablement plus d'avantage à tirer de ces intimes observations, que de leurs censures extérieures et superficielles. (VI, 289)

En qualifiant de «censures extérieures et superficielles» la recherche «maligne» des «vices» et des «ridicules», visiblement Prévost ne se rapporte pas seulement au vocabulaire de Versac, mais il proclame l'inutilité du merveilleux. Il y a, pour lui, suffisamment de mystères dans la réalité quotidienne pour qu'on ait besoin de fonder le récit d'imagination sur ce qui est extérieur à la nature. Le vrai et l'illusoire se mêlent toujours, et les fantômes se confondent avec les fantasmes. La monstruosité pourra être portée à la surface du récit, présentée comme la raison première de l'intérêt de la lecture, sans pour autant rien concéder au fabuleux.

C'est à cette manifestation que se prêtaient les thèmes du meurtre, de la retraite, du deuil, si récurrents dans les romans de la première époque, et le monde souterrain qui leur sert volontiers de cadre. C'est cette dimension qui justifie, au début du *Monde moral*, l'émergence de phénomènes aussi opposés à la culture civilisée comme celui de mutiler un enfant afin de vivre du spectacle de ses difformités ou même de s'en nourrir, comme l'évocation de monstruosité semblables dans les contes du *Pour et contre*<sup>17</sup>. Le cas de Molly Sibilis, encore dans le *Pour et contre* nous en offre la démonstration exemplaire:

---

<sup>17</sup> *Le Pour et contre*, XII, pp. 68-69 (SGARD, *Prévost Romancier*, cit., p. 572).

Je sens comme mes lecteurs tout ce qu'il y a de dur et de révoltant dans le récit de *Molly Siblis*, et je ne me flatte pas même que le tour par lequel j'ai tâché de l'adoucir en ait diminué l'horreur. Mais voici mon raisonnement. La nature produit-elle un monstre? Vous y courez, cher lecteur. La curiosité vous porte à le voir de près et à l'examiner. L'horreur qu'il vous inspire rebute si peu vos yeux que c'est précisément ce qui vous conduit au spectacle, et plus l'image que vous en tracez à vos voisins est hideuse et difforme, plus elle leur donne d'empressement pour s'assurer de la vérité par eux-mêmes. En serait-il autrement des monstres de la morale? Non, car je vous vois courir avec ardeur pour assister au supplice d'un scélérat. (VII, 155)

Le narrateur se sert ainsi de ces cas pour poursuivre son but, qui est de «pénétrer dans le cœur, qui passe pour impénétrable» (VI, 289). Le titre *Monde moral* désignera alors le champ de bataille de deux forces adverses, celle du cœur et celle de la raison. Face aux mystères du comportement social, comme l'a bien expliqué Jean Sgard<sup>18</sup>, Prévost a toujours adopté la foi classique en la capacité d'éclairer ce qui agit dans les zones les plus ténébreuses de la conscience individuelle. Ce qui distingue ces ouvrages d'imagination des traités de morale, c'est que le romancier fait remonter à la surface ces tempêtes qui se cachent en profondeur, en montrant par l'affabulation leurs effets dévastateurs, mais pour conclure que parmi les humains il n'y a pas plus de monstres qu'il n'y en a de fabuleux dans la nature. Tout acte criminel a ses raisons, et le romancier peut faire son miel de leur découverte.

### 3. *La prise de distances du modèle héroïque*

Durant les trente ans environ qui séparent les *Mémoires et aventures* du *Monde moral*, l'histoire littéraire a néanmoins évolué, et l'attitude du romancier aussi.

Le succès des premiers *Mémoires* avait été lié à une sorte de mise à jour du grand roman baroque, fondée sur le remplacement habile des héros antiques avec des héros supposés d'une époque beaucoup plus proche, qui venait absorber toute une galaxie d'histoires tragiques à la mode. Par le biais de la confession personnelle, ces personnages ne laissent pas de présenter les hasards de leur vie comme des destinées exceptionnelles. L'empathie qui se déclenchait chez les lecteurs envers l'homme de qualité ou Cleveland ou des Grioux se nourrissait d'une complicité latente à l'égard de son effort apologétique.

Par le composant héroïque et par les dimensions de ses récits, Prévost

<sup>18</sup> Voir en particulier le chapitre final «L'ombre et la lumière», *Ibid.*, pp. 587-604.

avait été assimilé à La Calprenède, renvoyé à la «Romancie» par le père Bougeant et bafoué par Crébillon, comme je l'ai rappelé, au moment où s'annonçait la lassitude à l'égard du romanesque d'aventure. Tenant compte du changement du goût, après avoir donné une conclusion "officielle" au *Philosophe anglais* et au *Doyen de Killerine*, l'écrivain a visiblement changé de méthode. *L'bonnête homme* de 1745 est peut-être la tentative d'un compromis honorable entre le registre tragique des premiers exploits et la *mediocritas* du roman de mœurs. Mais l'hésitation entre le petit cabotage de l'analyse sociale et les espaces océaniques de l'amour-passion n'avait pas permis une très longue navigation.

Lorsque Prévost s'engage à nouveau dans une grande entreprise romanesque, c'est à l'abri de son expérience de traducteur de Richardson, qui lui a permis d'introduire une nouvelle lymphe dans la littérature de son époque. Et revenant enfin dans le *Monde moral* à un projet entièrement sien, il vise à donner une autre clé de lecture de son œuvre.

Selon cette nouvelle idée de roman, pour susciter l'intérêt il n'est plus nécessaire de rencontrer des destinées exceptionnelles. L'observation des comportements d'individus ordinaires:

[...] les plus simples rencontres ayant offert à ma nouvelle philosophie de riches occasions de s'exercer, j'étais persuadé, par tant d'exemples qu'un inconnu, le premier passant que j'aurais eu la curiosité d'arrêter, m'eût fourni quelque profond sujet de réflexions. (VI, 358)

À comparer avec les derniers mots du Livre Second:

Tous les hommes, disais-je souvent, pourraient donc être un objet d'étude, une source continuelle d'instruction l'un pour l'autre. Quelle carrière pour une philosophie douce, qui ne me faisait chercher effectivement qu'à m'instruire, sans malignité dans mes recherches, et sans fiel dans ma censure! (VI, 332)

Les épisodes disparates qui composent le *Monde moral* laissent donc transparaître les nouvelles intentions d'un auteur qui a traversé la grande expérience du réalisme de Richardson. Malgré cela, le romancier reste hanté par ce qui avait été à la source de sa célébrité. N'est-il pas légitime d'expliquer par là l'allusion autoréférentielle vraisemblablement présente dans l'«abbé» auteur de «plusieurs bons livres» qui a donné des «instructions» à Mlle de Créon (VI, 342 et VIII, 494)<sup>19</sup>? Cet épisode est en

---

<sup>19</sup> Jean Sgard relève une autre autoréférence dans le curé que le narrateur rencontre sur les routes de Normandie (SGARD, *Prévost Romancier*, cit., pp. 561-562).

quelque sorte symétrique à celui d'Angélique, qui le précède. Du côté d'Angélique, c'est la sensibilité vertueuse associée à la condition paysanne. Du côté de Mlle de Créon, c'est la prétention à la noblesse héroïque<sup>20</sup>. Dans ce monstre, qui commet ses crimes parce qu'elle prétend s'élever à la hauteur d'une héroïne de tragédie, nous verrons le sens d'une prise de distance à l'égard du genre élevé. Un tel jeu de miroirs vise deux registres de comportement, plutôt que les caractères des deux femmes, et est donc susceptible de cacher une signification métanarrative, portant sur l'abandon progressif, depuis les années 1730, du modèle romanesque où s'était distingué l'«auteur des *Mémoires d'un homme de qualité*», au profit de l'analyse des mœurs et de l'utopie sentimentaliste.

La nouvelle direction que Prévost imprime au genre narratif n'est plus celle du voyage périlleux à travers le hasard des rencontres surprenantes, mais le voyage d'un narrateur ethnologue qui traite ce qui se présente aux yeux comme une énigme à déchiffrer jetant des sondes dans les profondeurs du cœur humain. Cette nouvelle méthode d'enquête morale, que l'écrivain aborde dans le *Monde moral* de façon encore plus lucide que dans le *Doyen de Killerrine*, contribue à rendre obsolètes les nombreuses aventures romanesques qui remplissent le récit de Brenner.

La voie où Prévost s'engage nous conduit au contraire vers les chemins qui seront battus par le roman policier. L'auteur réutilise, il est vrai, une technique assez froide, qui avait été exploitée dans le *Doyen de Killerrine* et de façon systématique dans les *Mémoire d'un bonnête homme*, qui consiste à écouter les avis et les désirs qu'expriment une série de figures secondaires, pour en tirer une norme générale concernant les mécanismes qui agissent sur le caractère. Tel est le but de la scène de l'hôtellerie, à la fin du Livre Premier, où les convives exposent tour à tour leur plan de bonheur fondé sur la découverte d'une mine d'or près de la Trappe. Mais cette recherche de la vérité peut prendre aussi d'autres formes, qui s'apparentent à l'enquête judiciaire. La méthode qui avait été la plus courante, déjà dans les romans des années 1728-1740, nous emmène tout près du roman à énigme. C'est la version multiple du même événement selon le point de vue de différents témoins, qui nous rappelle les procédés de

<sup>20</sup> Henri Lafon relève à ce propos une symétrie intéressante, et qui va dans le même sens, entre le sang versé par Mlle Créon qui prétend se rallier aux valeurs aristocratiques, et l'attitude de Mlle Tékély qui se dévêt, au contraire, de sa noblesse. On connaît les doutes que suscite l'authenticité de ces parties du roman (PRÉVOST, *Œuvres*, cit., vol. VIII, pp. 477-480 et *passim*; voir aussi SGARD, *Prévost Romancier*, cit., pp. 569-571). Ces marges d'incertitude, toutefois, ne nous permettent pas d'exclure que l'épisode arcaïque du dernier livre, avec toutes les références littéraires qui y sont étalées, soit cohérent avec le discours générique que Prévost entreprend.

Poirot ou de Miss Marple, et qui est utilisée pour la première péripétie proposée, à savoir la rupture du père du narrateur avec la jeune fille qu'il vient d'épouser (VI, 290-296).

Un autre moyen consiste à décrypter l'aspect physique d'un personnage, comme le fera plus d'un siècle plus tard Sherlock Holmes: c'est le cas de présentation du frère Ambroise (VI, 299). Sans parler des techniques de suspense, et de tous les autres ingrédients qui avait déjà permis à Jean Fabre, dans un article célèbre, de parler d'anticipation du «roman noir»<sup>21</sup>. Et pourtant, il suffit de citer *Les assassinats de la rue Morgue* de Poe ou *The Hound of the Baskervilles* de Conan Doyle pour mesurer à la même aune la distance qui reste à franchir entre ces romans expérimentaux et la littérature à venir. Au XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, la hantise de ce que de terrifiant l'homme peut commettre se trouvera parfois transportée sur des bêtes monstrueuses mais «possibles»<sup>22</sup>.

#### 4. *Le rôle du narrateur*

Enfin, ce qui nous reste du dernier ouvrage entrepris par Prévost nous amène à imaginer les moyens que l'auteur envisageait pour resserrer l'unité d'action. Je me bornerai ici à formuler une suggestion qui reste ancrée à la technique qui est propre à Prévost, à savoir le récit à la première personne.

Jean Sgard pense à un très grand projet, annonçant par certains biais la *Comédie humaine*, notamment parce qu'il devait prévoir le retour des personnages des différents épisodes proposés dans les premières parties<sup>23</sup>. Il cite à ce propos une lettre du 29 mars 1760, où Prévost donne sur le premier tome des indications de lecture très précieuses sur l'architecture du *Monde moral*:

La critique sur le défaut d'intérêt me semble précoce; parce qu'il n'est question

---

<sup>21</sup> JEAN FABRE, «L'abbé Prévost et la tradition du roman noir», *L'Abbé Prévost*, actes du Colloque d'Aix-en-Provence (20-21 déc.1963), Gap, Ophrys, 1965, pp. 39-55.

<sup>22</sup> Ces remarques se situent en vis-à-vis des deux catégories de «surnaturel d'ignorance» et de «surnaturel de transposition», parmi les six que Francesco Orlando a définies (ORLANDO, «Statuti del sovrannaturale nella narrativa», in FRANCO MORETTI (ed.), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 195-226), et qui comportent un progrès remarquable par rapport à l'étude célèbre de Tzvetan Todorov, évoquée plus haut (voir *supra* note 12). Il sera impossible de développer ici, d'autant plus que je suis en train de discuter le refus du surnaturel dans le monde romanesque de Prévost (plus proche en cela de la première de ces deux catégories).

<sup>23</sup> SGARD, *Prévost Romancier*, cit., pp. 572-573.

jusqu'à présent que de former le caractère de mon Observateur, que je n'ai pu faire tomber des nues tout propre à son rôle. Chaque petite aventure, étant dirigée à ce but, ne doit prendre en elle-même que l'espèce et le degré d'intérêt qui peut y conduire. (VII, 563)

Cette lettre est à confronter avec le plan énoncé au début du roman. Après une déclaration rituelle fondée sur l'union horatienne de l'utile et de l'agréable, l'«Avertissement» énonce un projet moins ordinaire: la volonté d'éclairer les sentiments humains au moyen d'un récit d'événements orienté sur le côté moral, à savoir sur les «ressorts intérieurs des actions». Le romancier met l'accent sur l'acquisition progressive de cette connaissance. Le héros homodiégétique, à qui il laisse comme d'habitude la conduite de l'enquête, se trouve obligé de dépasser le «système» qu'il s'est formé à partir des comportements extérieurs, et de se replier sur lui-même, en se confrontant intérieurement avec ses expériences.

Le déchiffrement de l'énigme du cœur humain pourra ainsi s'appliquer au langage le plus obscur qui soit, celui des rêves<sup>24</sup>. Si le songe du futur «homme de qualité» (I, 21-22) était encore lié à la valeur prémonitoire que la croyance populaire attribue à l'activité onirique, la vision affreuse du père Célérier est tournée au contraire vers le passé, car elle sert à ramener celui-ci «à la connaissance des plus importantes vérités» (VI, 329).

À la fin de son récit, animé par «une vive émotion», le père Célérier reprend «un visage tranquille et serein» (VI, 329). La confession a une fonction cathartique explicite, voire thérapeutique, car elle permet de donner de l'objectivité aux souvenirs affreux que l'on garde à l'intérieur de son propre cœur. Nous savons que le phénomène intéressait également des Grioux et, par un autre biais, l'ambassadeur de la *Grecque moderne*. Et la réaction du narrateur qui écoute, comme c'était le cas de Renoncour, est de participer, par une espèce de contre-transfert avant la lettre, avec «des mouvements successifs de pitié, de terreur et d'admiration» (VI, 329).

Ce critère donnera un statut de vérité à la forme imaginaire de l'ouvrage. En effet, l'insistance de Prévost sur le rôle du narrateur dans l'«Avertissement» est confirmée par un passage très significatif de la lettre citée plus haut:

De ces petites aventures isolées, l'une est plus touchante, l'autre moins; l'une

<sup>24</sup> Voir sur cet aspect, AURELIO PRINCIPATO, *Il raggio nella cripta. Ricerche su Prévost romanziere*, Pisa, Pacini, 1988, pp. 27-28 et SGARD, «Le spectre et la mort chez Prévost», *Vingt Études sur Prévost d'Exiles*, Grenoble, Ellug, 1995, pp. 209-221.

gaie, l'autre sérieuse; d'autres simples et naïves, d'autres intriguées, d'autres tendres et d'autres terribles, d'autre mêlées & c.; tout cela pour faire attendre dans mon héros, et de la manière dont il envisage son objet, un caractère susceptible de toutes sortes de sentimens, avec un esprit capable de toutes sortes de réflexions. Ses propres aventures qui seront formées là-dessus, et dont j'ai déjà jetté diverses semences, seront la vraie ligne & le vrai foyer de l'intérêt. (VII, 563)

Malgré la promesse finale sur la suite du roman que le romancier n'a pas su tenir, nous pouvons arriver à la conclusion qu'il perçoit très bien cet effet de coagulation qui va permettre aux grands protagonistes de Simenon ou d'Agatha Christie, de même qu'à l'auteur des *Cas cliniques*, Sigmund Freud, de fonder la construction de leur propre personnalité auprès des lecteurs sur le reflet des nombreuses histoires qui pivotent autour d'eux. Tous les indices que j'ai tâché de relever laissent finalement apercevoir, dans la conception du récit, des nouveautés qui seront exploitées ultérieurement par des filons du genre narratif qui, à l'époque de Prévost, n'auraient su encore trouver suffisamment d'air pour vivre, même si ce sera l'air méphitique des grandes villes modernes, où d'anciens crimes on pourra faire des mystères nouveaux.



## La marchesa di Merteuil, il visconte di Valmont e il patto con il teatro<sup>1</sup>

Well says the poet:

He who seems virtuous does but act a part,  
And shows not his own nature, but his art.

(*Clarissa*, XXXI)

L'aventure, par elle-même, est bien peu de chose;  
ce n'est qu'un réchauffé avec la Vicomtesse de  
M... Mais elle m'a intéressé par les détails.

(*Les Liaisons dangereuses*, LXXI)

Le *Liaisons dangereuses* sono uno dei testi del Settecento francese che hanno attirato il maggior numero di letture critiche, anche per via di un loro più o meno giustificato isolamento dal contesto della produzione di Laclos. Partendo da questa constatazione, il presente studio si propone l'obiettivo più modesto e ravvicinato di fornire una sorta di catalogo ragionato dei riferimenti espliciti al teatro, contenuti sotto varia veste nel capolavoro. Escluderò perciò le riflessioni, pure possibili e del resto già brillantemente sviluppate<sup>2</sup>, circa le analogie fra la struttura del testo e la forma drammatica. Le *Liaisons dangereuses* sono pienamente riuscite come romanzo. Cercherò anzi di dimostrare come tale necessità sia creata anche dallo scontro fra i due generi letterari che si verifica nell'opera.

---

<sup>1</sup> Una prima versione del capitolo è apparsa in GIORGETTO GIORGI *et alii* (ed.) *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, Fasano, Schena, 1983, pp. 299-313.

<sup>2</sup> Ne costituiscono un esempio famoso le pagine di JEAN GIRAUDOUX («Choderlos de Laclos», in *Littérature*, Paris, Grasset, 1941). Tra i critici che hanno posto in primo piano il confronto con il teatro, cfr. GIOVANNI MACCHIA, «Il paradosso della ragione», in MACCHIA-LUIGI DE NARDIS-MASSIMO COLESANTI (ed.) *La letteratura francese*, vol. III, *Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Firenze/Milano, Sansoni/Edizioni Accademia, 1974, pp. 365-396, pubblicato per la prima volta in «Lettere d'oggi», nov.-dic. 1942. GEORGES MAY, «Racine et *Les Liaisons dangereuses*», *The French Review*, n. 23, mai 1950, pp. 452-461; EMITA B. HILL, «Man and Mask: the Art of the Actor in the *Liaisons dangereuses*», *The Romanic Review*, vol. LXIII, april 1973, pp. 111-124. Senza dimenticare il lavoro, prezioso anche in questo caso, di LAURENT VERSINI, *Laclos et la tradition*, Paris, Klincksieck, 1968, specie alle pp. 61-63, 92-95 e 215-219. La scelta del materiale da me esaminato si avvicina però maggiormente a quella operata in una parte dell'ampio e illuminante studio di ARNALDO PIZZORUSSO, «La struttura delle *Liaisons dangereuses*», in *Studi sulla letteratura dell'età preromantica in Francia*, Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1956, pp. 7-51.

\*

Nella lettera XXXIII<sup>3</sup> la marchesa di Merteuil affronta sul piano teorico il confronto tra romanzo e teatro, e lo fonda sulla diversa efficacia retorica che esiste tra comunicazione scritta e orale. La prima risulta più adatta alla “convinzione”<sup>4</sup> che alla seduzione, per via dell’ordine logico della frase, nonché dell’assenza del destinatario, a cui si lascia il tempo di riflettere. Il mezzo orale è dotato invece di forza persuasiva più immediata, a cui concorre ciò che la retorica antica chiamava *actio/pronuntiatio*:

Voilà pourquoi le drame le plus médiocre, et qu’on ne saurait lire, ne manque presque jamais son effet au théâtre<sup>5</sup>.

È dunque facile provocare l’emozione teatrale, almeno nei modi teorizzati e praticati già un quarto di secolo prima da Diderot. Ben più raffinata e rara si presenta l’arte del romanziere<sup>6</sup>. E infatti la marchesa ne dà un solo esempio valido: Héloïse, di cui ipotizza conseguentemente la relativa autenticità<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Le citazioni sono tratte da CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, in *Œuvres complètes*, (LAURENT VERSINI éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979; esse saranno seguite dal numero della lettera a cui si riferiscono, tra parentesi tonde e dal numero di pagina.

<sup>4</sup> Sulla distinzione fra convinzione e persuasione, che torna qui utile, rinvio a CHAÏM PERELMAN, LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l’argumentation, la nouvelle rhétorique*, Paris, P.U.F., 1958, partie I, § 6.

<sup>5</sup> Questa frase, contenuta nel manoscritto delle *Liaisons*, è stata omissa dall’autore sin dalla prima edizione a stampa: forse per evitare un richiamo diretto alla scottante materia del suo fallimento di drammaturgo, come suggerisce DOROTHY THELANDER, *Laclos and the Epistolary Novel*, Genève, Droz, 1963, p. 31. Ricordiamo che l’*Ernestine* di Laclos subì un fiasco alla Comédie italienne nel 1777, e l’altro suo dramma, *La Matrone*, non fu mai rappresentato.

<sup>6</sup> «C’est le défaut des Romans; l’Auteur se bat les flancs pour s’échauffer, et le Lecteur reste froid» (XXXIII, 68). Laclos applica così alla distinzione fra i generi l’antico paradosso retorico che vuole l’emozione del pubblico inversamente proporzionale al calore artificiale dell’*elocutio* e della *pronuntiatio*. Del genere narrativo discute ancora Laclos con minore acume teorico, ma non senza interesse, come ha ricordato Giovanni Macchia nell’articolo del 1784 di Laclos sul romanzo *Cecilia* di Miss Burney (LACLOS, «Cecilia ou les Mémoires d’une héritière», *Œuvres complètes*, cit., pp. 447-469).

<sup>7</sup> Il romanzo di Rousseau verrà citato con il suo titolo completo nella lettera CX. Versini ritiene invece che la «lettre d’Héloïse» a cui allude la marchesa nella precedente lettera X si riferisca al leggendario carteggio medievale, di cui circolavano nel Settecento varie versioni.

Le *Liaisons* contengono quindi, come del resto è noto, elementi importanti della poetica di Laclos. Affidato in questo caso a un autorevole portavoce come la Merteuil, il discorso sui due generi letterari riaffiora costantemente nel corso del romanzo. Proviamo a seguirlo anzitutto attraverso quei riferimenti che vi si esprimono principalmente sotto forma di citazione.

Si impongono qui alcune prime considerazioni statistiche. Il ricorso frequente a questo procedimento dimostra certo l'amore di Laclos per la letteratura dei secoli XVII e XVIII, e soprattutto la costruzione del capolavoro sulla base di un serrato confronto con i modelli anteriori. In secondo luogo, l'uso della citazione appartiene esclusivamente ai due protagonisti libertini, e contribuisce in modo fondamentale a caratterizzare la loro personalità e il loro linguaggio<sup>8</sup>. Finalmente, se si tiene conto della tradizione che vedeva sfruttare l'allusione intertestuale in chiave di antiromanzo, si constata subito un'anomalia: la predominanza dei riferimenti drammaturgici rispetto a quelli narrativi.

Converrà esaminare intanto brevemente questi ultimi. Prendendo le distanze dal *romanesque*, per un verso i due *roués* ribadiscono un luogo comune; ma insieme esaltano la loro superiorità psicologica rispetto alla concezione dell'amore che ha il suo archetipo nell'*Astrée* e che si trova agli antipodi del loro "voler essere". Danceny «est si Céladon» che non sa approfittare dell'inclinazione di Cécile (LI, 105); riprendendo l'analoga espressione di Valmont, la marchesa si rammarica «qu'il soit le héros de cette aventure» (LI, 105); e vorrebbe che l'amico determinasse «ce beau Berger à être moins langoureux» (LI, 106), esclamando inoltre: «Il lui faut encore des obstacles à ce beau Héros de Roman» (LXIII, 122). Quanto a Cécile, la Merteuil arriva a rinfacciarle direttamente: «vous figurerez à merveille dans un Roman» (CV, 239); ma sin dalla sua prima lettera, chiamandola «l'Héroïne de ce nouveau Roman»<sup>9</sup>, l'incomparabile donna aveva inteso ridurre il comportamento dei caratteri subalterni a letteratura di terz'ordine, a produzione di genere, e come tale perfettamente prevedibile. Nessun'onta è maggiore per Valmont di essere considerato vittima di «un amour romanesque et malheureux» (CXIII, 259):

---

<sup>8</sup> Notiamo qui una prima influenza della *Clarissa* di Richardson, dove lo stile di Lovelace si contraddistingue per l'abbondanza di citazioni letterarie, pur ridotta nella traduzione di Prévost. Laclos riduce peraltro a due sole (Maddalena e Dalila) le allusioni bibliche, ben più numerose in Richardson, e dà al procedimento un marcato sapore ironico, come nella nota del «rédacteur» a proposito di due alessandrini inventati dalla Merteuil (LXXXI).

<sup>9</sup> «Enfin je le sais par cœur, ce beau héros de Roman il n'a plus de secrets pour moi», esclama ancora Valmont a proposito di Danceny (LVII, 115).

significherebbe essere confuso nel discredito che riceveva da più di un secolo l'idealismo del romanzo pastorale, e che ora viene esteso al sentimentalismo di moda. Non è un caso che le prime parole della marchesa rievochino l'autentico eroismo cavalleresco e suggeriscano la registrazione delle imprese di Valmont nella forma letteraria dei *Mémoires*<sup>10</sup>.

La letteratura, nell'ideologia dei due libertini, sembra aver subito una degradazione parallela a quella della mentalità sociale. Al sentimentalismo idealistico essi contrappongono la «froideur de tête». Mettendo in pratica i principi enunciati dalla marchesa nella già citata lettera XXXIII, essi utilizzano allora la letteratura come “copione di recitazione”. Nella lettera X, la «marche romanesque» con cui la Merteuil introduce Belleruche nella sua *petite maison* serve per «échauffer la tête» dell'amante, né più né meno che la studiata retorica di un buon autore nei confronti del pubblico. Per preparare la seduzione, la marchesa ripassa «un chapitre du *Sopha*, une lettre d'Héloïse, et deux contes de La Fontaine, pour recorder les différents tons» (X, 30)<sup>11</sup> da assumere. Il romanzo viene subordinato al teatro. La citazione non connota più soltanto il gusto della lettura, ma anche l'arte del libertino-attore. Oltre al confronto col modello letterario, c'è nei due questa particolare forma di narcisismo. Così ancora Valmont: «du ton dramatique que vous me connaissez: “Ah! cruelle, me suis-je écrié”» (CXXV, 291). Pur senza possedere la stessa complicità, il lettore può nondimeno riconoscere nell'esclamazione di Valmont lo stile appassionato di des Grieux o di altri eroi sentimentali (così si configurano, grossomodo sempre nel romanzo, i rapporti con il duplice destinatario testuale e extratestuale).

Prima di lasciare il campo dei riferimenti al romanzo, è necessario allora osservare come tra i pochi testi non drammatici che meritano l'onore della citazione testuale stia paradossalmente la *Nouvelle Héloïse*<sup>12</sup>,

<sup>10</sup> « [...] mais jurez-moi qu'en fidèle Chevalier, vous ne courrez aucune aventure que vous n'ayez mis celle-ci à fin. Elle est digne d'un Héros: vous servirez l'amour et la vengeance: ce sera enfin une *rouerie* de plus à mettre dans vos Mémoires», etc. (II, 13). Nel già citato saggio su *Cecilia*, Laclos stesso definirà i *mémoires particuliers* come il genere che rappresenta individui eccezionali. C'è dunque un fondo di serietà nel *badinage* della marchesa.

<sup>11</sup> *Recorder* era precisamente un termine del gergo dell'attore, e Versini cita opportunamente la battuta di Figaro a Basile e Chérubin: «Il faut bravement nous recorder» (*Le Mariage de Figaro*, I, 9).

<sup>12</sup> Occorre aggiungere una citazione da Marmontel, *Conte moral d'Alcibiade* (CXLVI). Fra i testi non drammatici, viene riportato altresì un verso di La Fontaine, che nel manoscritto Laclos attribuiva a Jean-Baptiste Rousseau. Ancora a Jean-Jacques Rousseau (*Émile*) si richiama invece il «rédacteur» nella lettera LVIII. Ricordiamo infine la citazione dalla *Pucelle d'Orléans* di Voltaire (LXVI).

e come un altro archetipo del filone sentimentale, la *Clarissa*, ottenga una considerazione di riguardo. A quest'ultimo capolavoro l'intreccio che concerne Valmont deve moltissimo<sup>13</sup>. L'eroe giunge però a scartare l'imitazione pedissequa del modello:

[...] depuis huit jours, je repasse inutilement tous les moyens connus, tous ceux des Romans et de mes Mémoires secrets; je n'en trouve aucun qui convienne, ni aux circonstances de l'aventure, ni au caractère de l'Héroïne. La difficulté ne serait pas de m'introduire chez elle, même la nuit; même encore de l'endormir, et d'en faire une nouvelle Clarisse: mais après plus de deux mois de soins et de peines, recourir à des moyens qui me soient étrangers! me traîner servilement sur la trace des autres, et triompher sans gloire!... (CX, 254)<sup>14</sup>

E Valmont aggiunge una seconda citazione dalla *Nouvelle Héloïse*, dopo quella che ha aperto la stessa lettera. Egli prende i due romanzi epistolari in contropiede: da modelli di virtù, ne fa un termine di paragone della sua *rouerie*. Poche lettere prima, Azolan riferiva quali libri stesse leggendo la Tourvel per fortificarsi contro il seduttore:

[...] l'un est le second volume des *Pensées chrétiennes*; et l'autre, le premier d'un Livre, qui a pour titre *Clarisse*. (CVII, 248)

Il fatto che simile menzione venga fatta eccezionalmente da un corrispondente ignaro («J'écris bien comme il y a: Monsieur saura peut-être ce que c'est» CVII, 248), non fa che accrescere l'ironia dell'associazione: pretendendo di avviare una lettura edificante, la Tourvel accelera al contrario la sua identificazione con la sconfitta protagonista del romanzo di Richardson. Tale senso può essere colto dal Valmont "lettore", oltre che da noi.

---

<sup>13</sup> Se nel saggio su *Cecilia* Laclos definisce la *Nouvelle Héloïse* «de plus beau des Ouvrages produits sous le titre de Roman», *Clarissa* vien detto «celui des Romans où il y a plus de génie» (*Œuvres complètes*, cit., p. 469). Tralasciando la ripresa di scene e di particolari, per cui rinvio ancora al volume di Versini, e le convergenze proprie della forma epistolare, analizzate magistralmente da JEAN ROUSSET nel saggio «Une forme littéraire: le roman par lettres», in *Forme et signification* (Paris, Corti, 1964), mi limiterò a sottolineare il tema principale, cioè la progressiva seduzione della donna virtuosa, e la tecnica dell'informazione confidenziale, per giudicare questa parte del romanzo di Laclos come un vero e proprio rifacimento della *Clarissa*. L'uso smoderato del mezzo verbale, presente in minor misura nella *Nouvelle Héloïse*, viene sostituito dalla sobrietà e da quell'equilibrio classico, o neoclassico, colto appieno da MACCHIA («Il paradosso della ragione», cit., pp. 368-371).

<sup>14</sup> È noto che Lovelace seduce Clarissa addormentandola con l'oppio, nell'episodio centrale del romanzo di Richardson.

La rassegna dei riferimenti al teatro, di gran lunga più ricca, conferma lo sguardo di sufficienza che i protagonisti nutrono nei confronti del sentimentalismo. Ricordiamo ad esempio la finta scena di beneficenza recitata da Valmont («je ne ressemblais pas mal au Héros d'un Drame, dans la scène du dénouement», XXI, 47), e le già citate considerazioni della marchesa sui troppo facili effetti patetici del nuovo genere. Il sublime a cui aspirano i due *roués* comporta il mantenimento della distinzione classica degli stili, che il dramma «borghese» tende viceversa a confondere. Essi tengono a rispettare la gerarchia dei generi in quanto proiezione dei ruoli sociali. Azolan, lo *Chasseur* di Valmont, è un «vrai valet de comédie»; secondo lo schema più trito, «ses instructions portaient d'être amoureux de la Femme de chambre, et d'enivrer les gens» (XV, 37)<sup>15</sup>. Vivendo di luce riflessa, anch'egli può essere, come il padrone, un buon attore. Apprezzamenti sulla furbizia e sull'intelligenza dei servi possono essere espressi dall'aristocratico solo per confermare la subordinazione sociale: «*Le bon sens du Maraud quelquefois m'épouvante*», cita Valmont dalla *Métromanie* di Piron (XLIV, 90)<sup>16</sup>.

Più importante tuttavia è la collocazione subalterna dei caratteri. Così la Merteuil applica a Cécile una citazione da Gresset: «*Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs*» (LXIII, 124)<sup>17</sup>. Irritata perché messa in secondo piano rispetto alla Tourvel, la marchesa scrive ironicamente: «Quand l'Héroïne est en scène, on ne s'occupe guère de la Confidente» (CXLVI, 335)<sup>18</sup>. Risulta già evidente l'importanza delle metafore teatrali nella psicologia dei due *roués*. Valmont e la Merteuil sono entrambi affetti da protagonismo; ma nella lotta che ingaggiano per ottenere «le premier rôle», mi pare che la marchesa risulti largamente vincitrice<sup>19</sup>. Valmont stesso riconosce la sua sottomissione, e lo fa utilizzando il gergo dell'attore: «Si

<sup>15</sup> Su questo *poncif* scherzerà ancora Stendhal: «Élisa, la femme de chambre de madame de Rênal, n'avait pas manqué de devenir amoureuse du jeune précepteur» (*Le Rouge et le noir*; I, cap. VII; corsivo mio). Notiamo che Valmont si è invece appena paragonato ad Alessandro Magno: paragone eroico che ricorda quello di Dom Juan in Molière (I, 2).

<sup>16</sup> Atto II, sc. 8.

<sup>17</sup> *Le Méchant* (II, I). Il personaggio di Cléon, nella commedia di Gresset, precorre certi aspetti dei due protagonisti delle *Liaisons*.

<sup>18</sup> Cfr. quanto scrive la stessa Merteuil nella lettera CXXVII: «Mais autrefois, ce me semble, vous faisiez un peu plus de cas de moi; vous ne m'aviez pas destinée tout à fait aux troisièmes rôles» (CXXVII, 299).

<sup>19</sup> Sul tema della guerra dei sessi, rinvio all'esemplare analisi di ANNE-MARIE JATON, «*Les Liaisons dangereuses: une odyssée de la conscience sexuée*», in FRANCESCO ORLANDO, RAFFAELE DE CÉSARE (ed.), *Saggi e ricerche di letteratura francese*, Milano, Feltrinelli, vol. XVI, 1977, pp. 299-350.

vous êtes occupée, au moins écrivez-moi un mot, et donnez-moi les réclames de mon rôle» (LIX, 118)<sup>20</sup>. È vero che egli aspira al dominio dei registri stilistici, anche i più alti («Si pourtant on aime mieux le genre héroïque, je montrerai la Présidente [...]», CXV, 267); ma la sua amica-rivale lo respinge verso livelli più bassi della gerarchia drammatica. Come aveva rinvitato la sua Tourvel all'*opéra comique* citando Sedaine (CXIII)<sup>21</sup>, così ella declassa Valmont a figura di commedia:

Le Valmont que j'aimais était charmant. [...] Son *Menechme* lui a fait un peu tort [...]. (CLII, 349-350)

Questo paragone è offensivo anche per un altro motivo: non c'è maggior disonore per un attore che vedersi identificare con il personaggio, giacché l'identificazione annulla l'arte della recitazione. Ma soffermiamoci a percorrere la proiezione della gloria personale sul parametro della gerarchia degli stili. Non è forse un caso che i confronti di Valmont con i ruoli teatrali siano quasi sempre relativi ai generi leggeri<sup>22</sup>, o bastardi; osservandosi su un ideale palcoscenico, la Merteuil a buon diritto può rapportare alla tragedia voltairiana il «coup de théâtre» della stupenda lettera LXXXV:

Ce fut exactement le *Zaïre*, vous pleurez. Cet empire qu'il se crut sur moi, et l'espoir qu'il en conçut de me perdre à son gré, lui tinrent lieu de tout l'amour d'Orosmane. (LXXXV, 189)

Se Valmont scomoda Racine, in occasione di una sua avventuretta galante (LXXI)<sup>23</sup>, la sua utilizzazione di uno dei più magistrali esempi di

---

<sup>20</sup> *Réclames* è un altro termine tecnico venuto a designare «[l]es mots qui, dans une pièce de théâtre, terminent chaque couplet et avertissent l'interlocuteur que c'est à lui de parler» (Littré).

<sup>21</sup> *On ne s'avise jamais de tout!* (1761); così nel manoscritto. Nelle edizioni, Laclos aveva corretto erroneamente «comédie».

<sup>22</sup> Cito ancora la breve citazione da Regnard, *Les Folies amoureuses* (CX).

<sup>23</sup> È la celeberrima allusione al *désabillé* di Junie, nel *Britannicus*. Unica citazione da Racine, che non mi sembra dimostrare in questo caso, come vorrebbe MAY («Racine et *Les Liaisons dangereuses*», cit., p. 453), un'affinità fra i due autori, proprio per via del carattere superficiale e «rococo» della reminiscenza. Per lo stesso motivo non concordo con VERSINI, che assimila le due ultime citazioni da tragedie sotto il comune segno di un «cocasse mélange de genres» (LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, cit., n. 1, p. 1296): la marchesa prende le distanze dal modello teatrale, e produce una riflessione molto più impegnativa sul *pathos* scenico.

«klassische Dämpfung» ha il sapore di una profanazione. Valmont è solo in apparenza un *deus ex machina*, fantasma peraltro screditato di una mitologia teatrale che il razionalismo ha ormai svuotato di senso («En effet, je tombai des nues, comme une Divinité d'Opéra qui vient faire un dénouement», LXXVI, 152). Più intonata sembra la sua adozione dello stile tragico quando, verso la fine del romanzo, egli esprime il suo ritorno di passione per la marchesa con un pomposo verso di Buirette de Belloy: «*Plus je vis d'étrangers, plus j'aimai ma patrie*» (CXXXIII, 311)<sup>24</sup>: siamo appunto vicini alla catastrofe, e dopo poche lettere, chiamandolo «Meneemo» di se stesso, la marchesa non lo riconoscerà più. Valmont aveva chiosato i suoi complimenti alla femminilità dell'amica con un verso di *Nanine*, dicendo «*Je suis juste, et ne suis point galant*» (XCIX, 224)<sup>25</sup>, egli intendeva smettere eccezionalmente la sua maschera di libertino, ma conservando il tono apparentemente spensierato del «don Giovanni». E di don Giovanni risulta epigono, quanto il suo modello Lovelace, la creatura di Laclos: specialmente del suo carattere a un tempo comico e tragico, come nella versione molieriana. Su questo aspetto ha scritto pagine affascinanti e acutissime Lorenza Maranini, e non potrei far meglio che esprimermi attraverso le sue stesse parole: don Juan è «tragico in quanto si evolve, si trasforma e decade; comico in quanto questa sua evoluzione e decadenza non può manifestarsi che secondo una linea predestinata da quel vizio interiore, da quell'abitudine diventata una necessità dell'anima, così forte, da far tacere ogni altra esigenza morale o sentimentale»<sup>26</sup>. Se l'ipocrisia è uno sbocco naturale per Valmont, essa è una ferrea necessità per la «tartuffe femelle», come la chiamò Baudelaire; necessità interiore quanto sociale. La grandezza tragica che era del libertino per antonomasia, si sposta contemporaneamente e in buona parte sulla donna.

<sup>24</sup> *Le Siège de Calais*, II, 3 (1765). Questa tragedia di successo fu molto rappresentata, per il suo contenuto patriottico (un episodio della guerra dei Cento Anni), presso gli ambienti militari (cfr. la «Préface» delle *Œuvres complètes de Buirette de Belloy*, Paris, 1779).

<sup>25</sup> Atto I, scena 7 della commedia di Voltaire. La citazione è deformata nelle parole e nel senso dato dal contesto. Più che i complimenti, il conte d'Alban intende giustificare la sua generosità, e questa a sua volta è un riconoscimento delle virtù intellettuali e morali di *Nanine*.

<sup>26</sup> LORENZA MARANINI, *Morte e Commedia di Don Juan*, Bologna, Zanichelli, 1937, pp. 91-92. Il confronto con i personaggi molieriani è posto da Laclos stesso nella sua corrispondenza-commento con M.me Riccoboni (LACLOS, *Correspondance entre Madame Riccoboni et M. De Laclos*, in *Œuvres complètes*, cit., pp. 757-768). Di *Don Juan* e *Tartuffe* tornò a parlare Baudelaire, nelle celebri note sulle *Liaisons dangereuses*. Cfr. ancora MACCHIA: «era una donna (la Marquise de Merteuil) a raccogliere l'eredità di tutti i Don Giovanni precedenti, e il Don Giovanni apparente (Valmont) diventa uno strumento nelle sue mani» (MACCHIA, «Il paradosso della ragione. Laclos e Sade», cit., p. 376, nota).

\*

«Alors je commençai à déployer sur le grand Théâtre, les talents que je m'étais donnés» (LXXXI, 174-175): è una delle celebri frasi della Merteuil nella fondamentale lettera LXXXI (174-175); e l'espressione «grand Théâtre» è stata rilevata e commentata a più riprese. Valmont le fa eco più tardi («je ne reparaitrais sur la scène du monde que brillant d'un nouvel éclat», CXLIV, 331). I due libertini tendono a rivitalizzare la metafora della società come teatro, consunta dalla preminenza del *paraître* nella vita aristocratica d'Ancien Régime. Essi aspirano a dare ai loro trionfi una sostanza estetica:

Eh quoi! ce même spectacle qui vous fait courir au Théâtre avec empressement, que vous y applaudissez avec fureur, le croyez-vous moins attachant dans la réalité? (XCVI, 210)

Valmont non potrebbe porre in modo più evidente il problema teorico. Nella stessa linea (la superiorità della realtà sull'arte) si muove un'altra sua replica alla Merteuil:

Qu'a-t-on de plus sur un plus grand théâtre des spectateurs? Hé! laissez faire, ils ne manqueront pas. S'ils ne me voient pas à l'ouvrage, je leur montrerai ma besogne faite; ils n'auront plus qu'à admirer et applaudir. (XCIX, 220)

Valmont tocca, come vedremo, il nodo centrale del rapporto che i due libertini stabiliscono col teatro. Né il problema dell'assenza del pubblico può essere circoscritto alla situazione contingente del suo seppellimento in campagna. Già nel porre il continuo confronto tra la vita e il palcoscenico, egli non ha altri interlocutori che la sua confidente. E viceversa.

Rimane il fatto che, negli esempi suddetti, il modello drammatico è da realizzare nell'esperienza vissuta.

In un altro momento, il visconte pone una netta divaricazione tra arte e realtà, a proposito delle *doléances* che sarà costretto a subirsi da parte di Danceny: «Les plaintes amoureuses ne sont bonnes à entendre qu'en récitatif obligé ou en grandes ariettes» (LIX, 118). Citando un *opéra comique* di Favart, nella lettera LXXXV, la marchesa ironizza sul suo conformarsi alle norme del codice sociale<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> La frase «Mais voilà tout pourtant!» è pronunciata da Annette per chiosare la spontaneità naturale dei suoi amoreggiamenti con Lubin (*Annette et Lubin*, 1762, p. 36). La

L'uso della citazione dunque serve l'immaginazione dei due libertini. Attraverso il confronto con i modelli letterari, essi si osservano recitare. La loro stessa cultura è un segno di aristocratica superiorità. Non troviamo ovviamente accenni alla letteratura per bocca dell'ignorante Cécile, né della devota Présidente de Tourvel. Il teatro del resto, per lunga tradizione morale, è luogo di perdizione. Anche nelle *Liaisons* esso fornisce occasioni di *débauche*<sup>28</sup>. Il continuo ricorso alla citazione teatrale connota anche per questa via la spregiudicatezza dei *roués*. Ne fa una anche Danceny, quando non è più lo sprovveduto *berger* delle prime lettere; è una citazione molto infedele: allude al processo di Célimène, ed evoca già la sorte della marchesa che la accomuna invece ad Alceste<sup>29</sup>. Oltre a questo caso, solo due impieghi del termine *scène* si sottraggono al monopolio libertino dei riferimenti al teatro: uno, da parte di madame de Rosemonde («je n'oublierais jamais l'impression que m'a faite cette triste scène», CXXII, 280), accidentale, ma inconsapevolmente appropriato, perché il nipote sta, anche in questo frangente, recitando; e un secondo, significativo perché situato alla svolta del romanzo, quando madame de Volanges si chiede se l'avventura della Merteuil con Prévan non sia stata una *scène*.

Che un termine così comune sia escluso dal vocabolario degli altri corrispondenti, ci dà conferma dalla sua pregnanza nella penna dei due libertini. C'è un uso che rinvia al loro ruolo di narrazione implicito nella tecnica del romanzo epistolare<sup>30</sup>: narratori, appunto, di episodi di teatro.

---

sfasatura fra l'autentica innocenza e la maschera di ipocrisia si aggiunge dunque al trasferimento dal mondo campagnolo alla società mondana. Ancora una volta la marchesa tende a distanziarsi dai modelli quanto Valmont a identificarvisi.

<sup>28</sup> La marchesa dà avvio alla sua avventura con Prévan, come di rito, a teatro. Nelle prime lettere ella doveva portare Cécile all'Opéra, per incontrarvi Danceny. Ricordiamo ancora i due incontri di Valmont con Émilie (XLVII e CXXXVII). Un altro luogo comune dell'episodio del teatro, nel romanzo di costume (per il filone «libertino» cfr. *Les Bijoux indiscrets* di Diderot, o *Angola* di La Morlière, e poi ancora *Candide...*), era la digressione critica sulle tendenze drammatiche contemporanee. Laclos ha reso funzionale quello che si configurava come uno spunto occasionale, e ha fatto della discussione sul teatro un *leitmotiv* del suo capolavoro.

<sup>29</sup> «Oh! que je dirais volontiers comme le Misanthrope, *Perdez votre procès et soyez-moi fidèle*». Anche questo passo del manoscritto scompare nelle edizioni: per via dell'errore o per riservare ai due protagonisti il monopolio della citazione, come osserva giustamente Versini (LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, cit., p. 1344; cfr. ancora la nota ironica del «rédacteur» alla lettera LXXXI); ovvero, aggiungo, per dissimulare una sicura reminiscenza che ha avuto la sua parte nella concezione del *dénouement* del romanzo, come ipotizzerò alla fine?

<sup>30</sup> Su questo aspetto rinviamo al già citato saggio di ROUSSET («Une forme littéraire: le roman par lettres») e allo studio teorico di TRISTAN TODOROV, *Littérature et signification*,

Così Valmont contrappone scene e azioni all'inizio della lettera XCIX. In un'accezione simile, la marchesa allude alla «dernière scène avec le Président» raccontata dall'amico (CXLI, 326). Ma più spesso il termine rinvia ai trionfi erotici. Così nell'astiosa lettera di Valmont a Danceny: «Le lieu de la scène doit encore ajouter à vos plaisirs» (CLV, 353). Nel senso di scenario viene adoperato anche il sinonimo *théâtre*, che si presta ad associazioni eroico-militaresche («je marquai de l'œil le théâtre de ma victoire» CXXV, 289).

Di tali “scene” i due libertini non sono ovviamente solo gli attori, ma anche gli autori e i registi<sup>31</sup> («C'est de vos soins que va dépendre le dénouement de cette intrigue. Jugez du moment où il faudra réunir les Acteurs», LXIII, 127). Dove si manifesta maggiormente la loro inventività drammaturgica, essi parlano di «chefs-d'oeuvre». L'avventura di Valmont con la Vicomtesse de M... (LXXI), o la triplice conquista di Prévan (LXXIX), e soprattutto il trionfo su quest'ultimo della Merteuil (LXXXV), sono altrettanti «spettacolari» capolavori di «messa in scena» che ci vengono raccontati per esaltare la genialità dei loro autori e interpreti. Concentrati verso la metà del romanzo, essi formano un crescendo che tocca il fortissimo, non a caso, nella marchesa. Fra questi racconti si inserisce, quale baricentro, la lettera LXXXI: essa nasce come risposta ai dubbi espressi da Valmont sulle capacità teatrali della Merteuil («Vous même, ma belle amie, dont la conduite est un chef-d'oeuvre, cent fois j'ai cru vous voir plus de bonheur que de bien joué», LXXVI, 151); dopo averne dato il saggio teorico, la marchesa fornirà nella prassi la dimostrazione della sua arte.

Purtroppo, oltre che autori, registi e interpreti, i due libertini devono essere anche spettatori. Tale attività comunque non sembra affatto dispiacere loro, se rivolta alla realtà esterna che essi dominano e manipolano. Proviamo a seguirla attraverso il termine «spectacle», ancora relativo alla sfera del teatro<sup>32</sup>.

La Merteuil osserva la maturazione di Cécile: «je vois son petit cœur se développer, et c'est un spectacle ravissant» (XX, 44). E Valmont contempla la Tourvel sulla *chaise longue*: «Ce spectacle, en éveillant mes

---

Paris, Larousse, 1967.

<sup>31</sup> Il concetto di *mise en scène*, che non compare ufficialmente fino al 1826, si fa strada nel Settecento attraverso nozioni quali *tableau* o *décor* (cfr. PIERRE PEYRONNET, *La mise en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nizet, 1974). Molti esempi di «indicazioni di regia» contenuti nelle *Liaisons* sono rilevati nelle già citate pagine di PIZZORUSSO.

<sup>32</sup> Riporto i casi più significativi, tralasciando impieghi come quello di Danceny nella lettera LXXX.

désirs, anima mes regards» (LXXVI, 153). Dallo spettacolo che offre la Tourvel, e da quello della sua seduzione, nascono come abbiamo visto le discussioni dei due in materia di estetica teatrale. Valmont constata quanto il gusto dell'amica sia diverso («Les scènes filées vous ennuient»), ed esclama: «Ah! laissez-moi du moins le temps d'observer ces touchants combats entre l'amour et la vertu» (XCVI, 210). Il sadismo di Valmont consiste nel forzare la vittima a essere essa stessa spettatrice: «Mon projet, au contraire, est qu'elle sente, qu'elle sente bien la valeur et l'étendue de chacun des sacrifices qu'elle me fera; [...] de la fixer sans cesse sur ce désolant spectacle» (LXX, 139).

\*

La presa di posizione contro il sentimentalismo borghese, e il rapporto fra arte e realtà, erano già elementi di un confronto a distanza con l'estetica di Diderot drammaturgo. L'emozione ottenuta attraverso lo studio, e l'identificazione dell'attore con lo spettatore ci portano invece molto vicino alla più vitale problematica del *Paradoxe sur le comédien*. Se non si può ipotizzare la conoscenza, da parte di Laclos, del travagliatissimo manoscritto diderotiano, l'analogia si impone per prossimità cronologica e parentela tematica<sup>33</sup>. Come i due libertini insistono sull'osservazione degli altri e di se stessi, così scrive Diderot:

Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle je reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre; tous les hommes de génie sont au parterre<sup>34</sup>.

Soprattutto, com'è estremamente esplicito, la straordinaria lettera LXXXI contiene anche una vera e propria esposizione teorica sulla for-

---

<sup>33</sup> Suggesto da diversi studiosi, quali YVON BELAVAL (*Choderlos de Laclos*, Paris, Seghers, 1972, coll. «Écrivains d'hier et d'aujourd'hui», p. 55), il parallelo è stato sviluppato da MADELEINE THERRIEN (*Les Liaisons dangereuses. Une interprétation psychologique*, Paris, S.E.D.E.S., 1973) anche in confronto a due personaggi dell'ultima produzione di Crébillon fils (influenzati peraltro anch'essi dal modello richardsoniano di *Lovelace*). Ciò contribuisce a ricordare quanto la tematica diderotiana facesse comunque parte del dibattito in corso; specificamente per il teatro, sin dal trattato dell'arte rappresentativa di Luigi Riccoboni (1728). Ampio anche il confronto posto da HILL, «Man and Mask: the Art of the Actor in the *Liaisons dangereuses*», cit. Per la complessa storia del *Paradoxe sur le comédien* cfr. invece l'«Introduzione» di PAOLO ALATRI all'edizione italiana (DENIS DIDEROT, *Paradosso sull'attore*, Roma, Editori Riuniti, 1972).

<sup>34</sup> DIDEROT, *Œuvres esthétiques* (PAUL VERNIÈRE éd.), Paris, Classiques Garnier, 1965, p. 311.

mazione dell'attore, connessa all'autobiografia della Merteuil. Per il primo interlocutore del dialogo diderotiano come per la marchesa, l'arte della recitazione si fonda sulla profonda conoscenza dell'uomo, sulla riflessione, e sull'assiduo controllo del proprio apparire. Quest'esercizio genera la capacità di immedesimarsi in qualsiasi carattere senza identificarsi con nessuno, e di rappresentare qualsiasi emozione senza provarla<sup>35</sup>. La freddezza accomuna finalmente la perfetta *rouerie* all'insensibilità, di cui Diderot fa una qualità fondamentale dell'attore sublime.

La Merteuil ne aveva dato ampia dimostrazione nella lettera X. Dopo avere ripassato il copione, aveva recitato una esemplare scena d'amore al suo amante, e si era infine divertita a interpretare tutta la gamma dei caratteri femminili. Nella lettera LXXXI ella spiega come, per ispirare e simulare l'amore, «il suffisait de joindre à l'esprit d'un Auteur, le talent d'un Comédien» (LXXXI, 173). I due verbi *inspirer* e *feindre* ci riportano d'altra parte alle preoccupazioni retoriche di cui dissertava la marchesa nella lettera XXXIII. Così il paradosso dell'attore risolve il problema della diversa efficacia "impressiva" della scrittura e della parola.

Fra il testo teorico di Diderot e il racconto di Laclos nasce però qui una differenza che non è di poco conto. Il primo parla dell'attore reale, la cui condizione miserabile è una conseguenza del suo mestiere, mentre il romanziere fa che la sua creatura non rinunci al proprio *status* aristocratico. Continua infatti la Merteuil:

Je m'exerçai dans les deux genres, et peut-être avec quelque succès: mais au lieu de rechercher les vains applaudissements du Théâtre, je résolus d'employer à mon bonheur ce que tant d'autres sacrifiaient à la vanité. (LXXXI, 173-174)

La marchesa può sì essere "autrice", ma non può rappresentare in senso proprio i suoi «chefs-d'oeuvre». Il suo ambizioso progetto estetico resta sulla carta, in senso anche non metaforico: perché rifiutando la professione di attrice, ella tenta di realizzarlo sul piano del *bonheur* esistenziale. La sua scelta ci allontana di per sé da ogni tentazione di appiattare il romanzo sul puro discorso estetico, e ci riporta al mondo di cui è "finezza". E a conferma che i bei tempi antichi sono ormai andati, il sogno di eroismo in cui vivono i due libertini naufraga nel conflitto con la realtà<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Per alcune considerazioni sulle tesi diderotiane e il tentativo di riportarle nell'alveo del dibattito antropologico, cfr. alcuni interessanti contributi del volume *Il teatro dell'Illuminismo*, «Quaderni di teatro», n. 11, febbraio 1981.

<sup>36</sup> Ci sarebbero molti spunti, se si prolungassero le linee di questa analisi, per suggerire

Per non voler portare la loro arte su un autentico palcoscenico, i due protagonisti devono limitarsi all'autocompiacimento. La natura delle loro imprese è abbastanza sovversiva del codice sociale, da obbligarli al segreto. Tale necessità è meno forte per Valmont, che può avere una sua reputazione di libertino, e che ne guadagna anzi fino a un certo limite in successo mondano; ma è perentoria per la marchesa, in quanto donna. E in ciò sta anche la sua grandezza tragica, e la sua superiorità sul corrispondente maschile, ribadita tra l'altro all'inizio della stessa inesauribile lettera LXXXI.

Relativamente all'intreccio del romanzo, vale comunque per entrambi la medesima regola che li costringe a essere confidenti l'uno dell'altra, e l'altra dell'uno. Cioè a essere spettatori di se stessi. Senza pubblico, la riduzione della vita a teatro però è impossibile. Per l'attore professionista, la chiusura del sipario è il momento di ritornare alla realtà, sciogliendo il contratto della finzione scenica, e riscuotendo gli applausi della platea. Il diabolico patto che i due libertini contraggono con il teatro li porta invece anche per questo verso alla dannazione. L'infrazione del segreto, cioè la scoperta della loro finzione teatrale, coincide con la loro rovina. E, come abbiamo visto, il frangente in cui Madame de Volanges si domanda se la marchesa non abbia recitato una "scena". Infine, con un procedimento autoriflessivo canonico in letteratura, la corrispondenza confidenziale dei due pretesi attori può essere pubblicata come romanzo epistolare<sup>37</sup>. Il *dénoûement* delle *Liaisons dangereuses* segna la perdita, da parte dei due libertini, del loro ruolo di attori recitanti. Essi non sono nemmeno più autori di lettere, e le loro ultime vicende ci vengono raccontate da uno sguardo esterno. Adesso il pubblico esiste, e si mostrerà spietato. Valmont e la Merteuil escono di scena in un doppio senso metaforico, e senza applausi. Ne sono un segno premonitore le ultime parole della marchesa all'ex-amico:

---

una «lettura freudiana» del capolavoro, sulla scorta delle ipotesi teoriche avanzate da Francesco Orlando. Sia la nostalgia di eroismo cavalleresco, che il rigurgito di passionalità che porta i due libertini all'autodistruzione finale, forniscono elementi di un «ritorno del represso» che reagisce contro le «negazioni» costituite rispettivamente dal codice sociale e dal rigido controllo dell'istinto. Notiamo anche alcune analogie tematiche con due testi già esplorati da ORLANDO (*Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971, e *Lettura freudiana del «Misanthrope»*, Torino, Einaudi, 1979), il cui esame è però reso delicato dall'allineamento delle *Liaisons* sugli stessi modelli, come sto cercando di dimostrare: così i due eventi esterni e artificiosi, che puniscono la marchesa nel finale, non sono senza parentela con il mostro marino che distrugge il corpo di Ippolito nella *Phèdre*, e con il processo di Alceste (il cui senso figurale è stato parimenti rilevato, nel secondo studio, alle pp. 94-96).

<sup>37</sup> Cfr. la nota del «Rédacteur» in calce alla lettera CLXIX. Essa rinvia necessariamente al progetto abortito dei *Mémoires* a cui aveva alluso la marchesa nella lettera II.

Quelque content de vous que vous puissiez être en ce moment, n'oubliez point que ce ne serait pas la première fois que vous vous seriez applaudis d'avance, et tout seul, dans l'espoir d'un triomphe qui vous serait échappé à l'instant même où vous vous en félicitez. Adieu. (CLIX, 359)

Le sue parole sono riecheggiate poche pagine dopo da Danceny, nell'ultima lettera in cui Valmont appare come corrispondente: ancora l'espressione «s'en applaudir» (CLXII, 369); le metafore più consuete devono ormai essere prese alla lettera, perché tutto, nel finale del romanzo, sembra assumere un valore simbolico. La scena dell'umiliazione della marchesa si svolge, non poteva essere diversamente, in un teatro. Qui Prévan viene circondato e applaudito, mentre la Merteuil viene inseguita dalle «huées scandaleuses», come in un clamoroso fiasco (CXXIII).

Prévan è l'unico personaggio di rilievo del romanzo che non scrive lettere. Per Valmont e la Merteuil, scrivere era cedere all'ambizione teatrale. Prévan non si espone a questo rischio, ed è il trionfatore. Egli è sempre oggetto di racconto, cioè si pone sempre sul piano di un romanzo che esorcizza il teatro. Laclos sembra aver proiettato nei personaggi del capolavoro le sue frustrazioni di drammaturgo<sup>38</sup>.

La stessa coerenza tematica permette di giustificare il primo dei due avvenimenti che la critica ha tradizionalmente considerato una debolezza, nel finale del romanzo. Mi riferisco alla malattia che colpisce la Merteuil, elemento certo artificioso quanto *romanesque*, e che però viene a ledere le facoltà visive della marchesa, cioè quelle che la profonda "osservatrice" aveva maggiormente esercitate. Implicita nella prospettiva teatrale, anche se qui toccata solo incidentalmente, la tematica dello sguardo nelle *Liaisons* è stata del resto abbastanza sviscerata dalla critica perché meritasse

---

<sup>38</sup> Opportunamente scrive Macchia a questo proposito: «Per un uomo del Settecento, non è azzardato parlare di un dissidio tra i generi letterari. Trattare una forma letteraria che non dimenticasse la schematicità e l'articolazione e l'ordine inerenti all'espressione drammatica, e al tempo stesso superare quest'ultima per soddisfare altre esigenze, determinò la scelta del genere epistolare, e costituì il vero talento di Laclos. E forse la sua ambizione» («Il paradosso della ragione», cit., p. 372). E il critico ricorda l'articolo su *Cecilia*, già precedentemente qui menzionato. Il dissidio cercherà di essere ricomposto per una via del tutto opposta, cioè verso il superamento romantico dei generi, quando l'autore apprezzerà successivamente un tentativo di opera teatrale che comportava la lunghezza farraginosa del romanzo (*Observations du général Laclos sur le Roman Théâtral de M. Lacretelle aimé*, in *Œuvres complètes*, cit., pp. 487-529). *Le Jeune Malberbe, ou le Fils naturel, roman dramatique en cinq drames et dix actes* è del 1802, e lo scritto di Laclos, rimasto incompiuto l'anno seguente per via della morte in Italia dell'autore, costituisce l'ultima sua testimonianza letteraria.

una trattazione particolare. Il vaiolo punisce la donna come un contrappasso, il cui senso è colto malignamente da quel Marquis de \*\*\* che si fa intervenire nell'ultima lettera; egli nota «que la maladie l'avait retournée, et qu'à présent son âme était sur sa figure» (CLXXV, 385). Di questa simbolica trasfigurazione il testo mantiene un'ennesima traccia premonitrice; raccontando i fatti del *petit salon* della Comédie italienne, la Volanges aveva infatti già inconsciamente alluso sia alla perdita di precise facoltà sensoriali, sia alla necessaria alterazione dell'aspetto esteriore della marchesa:

On assure que celle-ci a conservé l'air de *ne rien voir* et de *ne rien entendre*, et qu'elle n'a pas *changé de figure!* mais je crois ce fait exagéré. (CLXXIII, 382, corsivi miei)

Non ho certo evitato di proporre una personale soluzione ermeneutica, ma essa scaturisce dalla connessione che mi è parso di intravedere fra il metadiscorso letterario e gli altri piani dell'opera. Mentre l'eco di *Clarissa* e della *Nouvelle Héloïse* domina nelle pagine che descrivono la morte della Tourvel, il sentimento calpestato travolge i protagonisti. Il loro sogno razionalistico e aristocratico si infrange nei modi di quella letteratura che, eccettuandone i due capolavori epistolari di Richardson e di Rousseau, essi avevano considerato di terz'ordine. Valmont muore in duello: è il *romanesque* puro. La marchesa si vede assestare il colpo finale da un duplice *deus ex machina*: il primo abbatte definitivamente il suo narcisismo e la statura tragica che ella aveva mantenuto fino all'ultimo, riuscendo a non «changer de figure»; il secondo, la perdita del processo, non potrebbe avere connotati più borghesi. Ricordiamo allora l'erronea citazione di Danceny, applicata a questa circostanza molto secondaria della *pièce* molieriana, che però era rimasta ben impressa nella mente di Laclos. Essa ci permette di completare, sul piano delle associazioni tematiche, un trittico teatrale in cui non sono ben definiti i confini del comico e del tragico: *Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*.

## La lettera LXXXV delle *Liaisons dangereuses*<sup>1</sup>

Alla fine del suo capolavoro, rinforzando l'illusione, propria della formula epistolare, di un'opera che si costruisce da sola, Laclos colloca un avvenimento esplosivo: la pubblicazione del carteggio segreto fra la marchesa di Merteuil e il visconte di Valmont. In tale occasione<sup>2</sup> viene fatto riferimento a due lettere particolarmente scandalose, entrambe scritte dalla protagonista femminile: la lettera LXXXI, dove ella racconta la sua vita ed espone i suoi principi, e la lettera LXXXV, dove racconta il suo appuntamento galante con Prévau. In tal senso, come ha ben sottolineato M. Delon, «La lettre LXXXV représente la mise en pratique des principes énoncés dans la lettre LXXXI»<sup>3</sup>. Queste due lettere sono effettivamente centrali nell'intreccio delle *Liaisons dangereuses*. Ma la loro importanza deriva per noi anche dalla loro ricchezza di spunti significativi. Non a caso, la prima è stata oggetto di innumerevoli commenti. Anche la seconda tuttavia merita a mio avviso molta attenzione, al di là del fatto che sia stato l'autore stesso a segnalarcela specificamente.

Quanto mi propongo di fare, è dimostrare l'impegno di Laclos nell'offrire, quale *pendant* dell'altra, una realizzazione perfetta, nei contenuti narrati e nel modo di narrarli, di quanto l'importantissima lettera LXXXI espone costruendo in modo per così dire più teorico il complesso carattere della protagonista.

Cercherò quindi di analizzare, distinguendole, le diverse angolazioni di cui si compone il testo, la cui particolare riuscita sta nell'amalgamarle e renderle tutte contemporaneamente funzionali. E come primo passo, ricorderò i fatti di cui si tratta.

---

<sup>1</sup> Una prima versione del capitolo è apparsa in MONIQUE STREIFF MORETTI, MIREILLE REVOL CAPPELLINI, ODILE MARTINEZ (ed.), *Il senso del nonsenso. Scritti in memoria di Lynn Salkin Sbiroli*, Collana di Letterature Moderne e Contemporanee dell'Università di Perugia, Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 157-170.

<sup>2</sup> Lettere CLXVIII e CLXIX. L'edizione di riferimento è quella delle *Œuvres complètes* (LAURENT VERSINI éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979. Il corsivo nelle citazioni è dell'autore salvo quando diversamente segnalato.

<sup>3</sup> MICHEL DELON, P.-A. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, P.U.F., «Études littéraires», 1986, p. 55.

## 1. *I fatti*

Nella lettera LXXXV la marchesa di Merteuil racconta a Valmont come ha conquistato Prévau, ovvero come è riuscita a coronare il duplice scopo di ottenere il piacere erotico senza perdere la propria reputazione di vedova virtuosa.

La scelta di Prévau non è casuale. Si tratta del seduttore per eccellenza, temibile soprattutto per le dame che aspirano a mantenere intatta la propria rispettabilità sociale. È l'uomo che ha espugnato la virtù apparentemente invincibile delle tre «*inséparables*», come aveva raccontato Valmont nella lettera LXXIX, e che adesso aspira a rovinare l'onore della Merteuil. Dunque, si tratta, per la marchesa, del bersaglio più alto a cui puntare nella realizzazione del suo *chef-d'œuvre*: ribaltare l'avventura galante con Prévau in conferma pubblica della sua virtù, abbattendo al contempo il prestigio del seduttore.

Il racconto parte dalla *soirée* della Maréchale dove la marchesa, uscendo un martedì dal teatro d'opera, come racconta nella precedente lettera LXXIV, aveva annunciato di volersi recare il venerdì successivo. In tale occasione allontanandosi dal gioco e costringendo così l'uomo, accanito giocatore, a fare altrettanto, ella mette alla prova l'interesse di Prévau nei suoi confronti. Evita di trovarsi sola con lui, ma gli si siede accanto a tavola. Qui viene programmato un nuovo appuntamento in occasione della rappresentazione teatrale che avrà luogo il lunedì successivo.

Alla fine di tale spettacolo, la Merteuil accetta la mano di Prévau per andare a cena, e simula un certo turbamento. Prima di congedare la compagnia, trova il modo di rendere nota la propria presenza in casa due giorni dopo. Naturalmente Prévau interpreta ciò come un tacito invito. E, recatosi dalla marchesa, intraprende la prevedibilissima dichiarazione d'amore.

L'indomani, la donna accorda al corteggiatore un colloquio nel *cabinet de toilette*, ma sotto lo sguardo della fedele cameriera Victoire. Tale situazione permette alla marchesa di fissare l'appuntamento decisivo, convincendo Prévau della necessità di adottare tutta una serie di precauzioni. La sera del sabato dunque, secondo l'accordo fissato, la Merteuil offre un ricevimento al quale è invitato anche Prévau. Mentre ella prolunga ad arte il gioco, il promesso amante si congeda e, sotto gli occhi di tutti, simula di salire in carrozza, per rintanarsi invece nell'appartamento della dama.

Il convegno galante avrà ovviamente luogo dopo la partenza degli invitati, ma si conclude con una brutta sorpresa per Prévau: la marchesa

chiama i domestici, intimando al seduttore, davanti alla servitù, di scomparire dal suo cospetto. Racconterà poi ai conoscenti di essere stata insidiata dall'uomo.

## 2. *Le versioni dei fatti*

### 2.1. *Ciò che deve credere il pubblico*

La società rappresentata nel romanzo può essere considerata affatto analoga a quella che fa da sfondo al romanzo francese settecentesco, ma il suo ruolo è reso particolare dalla messinscena organizzata dalla marchesa, della quale è la prima destinataria. A maggior ragione, potremo chiamare la società in questione, per brevità, il pubblico. Ciò che essa deve credere è, in definitiva, che Prévau ha attentato vanamente alla virtù della Merteuil, come avviene con le prime reazioni dei servi alla fine della lettera<sup>4</sup>, la visita del superiore di Prévau, l'ira di Belleruche, il biglietto della Maréchale.

Soprattutto, è la stessa Merteuil ad annunciare la lettera che conterrà, perfidamente offerta alla diffusione per bocca della Volanges, «cette histoire telle qu'il faut la raconter». Ma oltre al “dopo” dell'avvenimento saliente, il suo racconto contiene un “prima”, che consiste nell'accurata predisposizione dell'avventura, così mirabilmente riassunto dalla marchesa:

Remarquez que voilà une affaire arrangée, et que personne n'a encore vu Prévau dans ma société. Je le rencontre à souper chez une de mes amies, il lui offre sa loge pour une pièce nouvelle, et j'y accepte une place. J'invite cette femme à souper, pendant le Spectacle et devant Prévau; je ne puis presque pas me dispenser de lui proposer d'en être. Il accepte et me fait, deux jours après, une visite que l'usage exige. Il vient à la vérité me voir le lendemain matin: mais outre que les visites du matin ne marquent plus, il ne tient qu'à moi de trouver celle-ci trop leste; et je le remets en effet dans la classe des gens moins liés avec moi, par une invitation écrite, pour un souper de cérémonie. Je puis bien dire comme Annette: *Mais voilà tout, pourtant!*<sup>5</sup> (LXXXV, 190)

---

<sup>4</sup> Cfr. «ils s'indignaient qu'on eût osé manquer à leur vertueuse maîtresse», p. 190; notiamo già per inciso la funzione del corsivo, volto a ibridare l'enunciazione narrativa con l'inserzione di altre voci.

<sup>5</sup> Citazione da *Annette et Lubin* di Favart (1762). Sul senso dei numerosi riferimenti teatrali nelle *Liaisons*, rinvio al capitolo «La marchesa di Merteuil, il visconte di Valmont, e il patto con il teatro», *supra*.

Questo passo riassume la preparazione della scena madre finale, ma la riassume dal punto di vista del pubblico: una chiave di lettura degli avvenimenti che la Merteuil vuole perfettamente coerente, e in cui il pubblico viene preso non solo come spettatore, ma come intermediario a sua insaputa. Tale è il ruolo dei presenti nelle serate mondane, che favoriscono il colloquio fra i due, e in particolare il ruolo della Maréchale, che serve a fissare l'appuntamento a teatro. Il pubblico non è solo una presenza passiva davanti alla quale non si deve dare scandalo, ma deve vedere, come nel frangente in cui Prévau si allontana ostentatamente dal gioco. Esso è chiamato a costruire quella versione dei fatti che gli viene destinata.

Tutti i gesti della marchesa devono essere irreprensibili e motivati in modo autosufficiente all'interno delle convenienze sociali («je ne puis presque pas me dispenser», «que l'usage exige», «des visites du matin ne marquent plus»). Oltre al riassunto che si è riportato, con cui la Merteuil fa in un certo senso il punto della situazione, il racconto era già costellato di formule («se trouva *naturellement* placé à table à côté de moi», LXXXV, 185; «comme cela *se pratique*», LXXXV, 186; «des soins *d'usage*», LXXXV, 187; «des propos vagues et *d'usage*», LXXXV, 185; corsivi miei) che rinviano al codice di comportamento della buona società. Per un altro verso, il racconto opera uno spostamento costante, su questo destinatario implicito, delle informazioni che sono indirizzate altrove: a Prévau (livello dell'intreccio) e a Valmont (livello della narrazione epistolare). Ad esempio, per organizzare in un certo modo il convegno galante, la marchesa rincara a bella posta sugli ostacoli che possono presentarsi e che svelerebbero la tresca (LXXXV, 188-189). Questi due destinatari libertini devono possedere quindi un livello superiore di consapevolezza, ma non il medesimo. È quanto cercherò in seguito di puntualizzare.

Prima di passare ai segnali indirizzati a Prévau dalla Merteuil-personaggio e a Valmont dalla Merteuil-narratrice, ricordiamo intanto come la destinazione “pubblica” si mantenga dopo la scena di seduzione: la marchesa non ha da fare altro che recitare la sua parte di donna oltraggiata, pur con atteggiamento di magnanimità nei confronti del presunto attentatore alla sua virtù. Ella dunque rende conto più linearmente ed esplicitamente del suo operato, e l'unico indizio implicito di recitazione sta nei due corsivi:

Mes gens remontèrent toujours en tumulte; et moi, *encore toute émue*, je leur demandai, [...]. Il me parut que j'étais autorisée à craindre l'effet de *mon saisissement mortel*. (LXXXVI, 192)

Il corsivo<sup>6</sup> si giustifica come citazione delle parole pronunciate dalla Merteuil per rendere pubblico il suo presunto stato d'animo, ma il fatto stesso di citare le parole dette, rompendo l'uniformità dell'enunciazione narrativa, determina l'ironia del racconto, facilmente decifrabile da Valmont (oltre che dal lettore).

## 2.2. *Ciò che Prévan deve sapere o credere*

La consapevolezza di Prévan deve essere, per definizione, intermedia fra quella di Valmont e quella del pubblico: egli deve sapere più del pubblico per arrivare al convegno segreto con la Merteuil, ma meno del narratore.

Rimanendo fuori dalla portata del pubblico, ma non per questo affrancate dal codice di decenza, le conversazioni fra l'uomo e la donna seguono la falsariga del corteggiamento maschile a cui corrisponde una finta resistenza femminile:

Après les propos vagues et d'usage, Prévan s'étant bientôt rendu maître de la conversation, prit tour à tour différents tons, pour essayer celui qui pourrait me plaire. Je refusai celui du sentiment, comme n'y croyant pas; j'arrêtai par mon sérieux, sa gaieté qui me parut trop légère pour un début; il se rabattit sur la délicate amitié; et ce fut sous ce drapeau banal, que nous commençâmes notre attaque réciproque. (LXXXV, 185)

Si tratta di un genere di conversazione ben noto ai lettori dell'epoca: quello che aveva riempito, ad esempio, i romanzi di Crébillon. Simili conversazioni non devono avere la pretesa di offrire spunti originali, e come tali le tratta la marchesa. Il codice della seduzione è ben noto ai lettori, quindi, a maggior ragione, ai *roués*. «Je ne vous rendrai donc pas notre conversation que vous suppléerez aisément» (LXXXV, 188): la marchesa avverte il lettore di non prestare più di tanto attenzione alle schermaglie galanti.

Proprio per tale motivo, la conversazione con Prévan viene perlopiù riassunta in «discours narrativisé» secondo la terminologia di Genette<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Per una fine analisi delle funzioni del corsivo nelle *Liaisons*, si veda lo studio di DELON, «Le discours italique des *Liaisons*», in RENÉ POMEAU *et alii* (éds.), *Laclos et le libertinage, 1782-1982*, Actes du Colloque de Chantilly, Paris, P.U.F., 1983.

<sup>7</sup> GÉRARD GENETTE, nel capitolo «Mode» del suo *Discours du récit (Figures III)*, Paris, Seuil, 1972, p. 189 sq.), distingue come è noto nel «*récit de paroles*» un «discours rapportés», che corrisponde allo stile diretto, un «discours transposés» (indiretto) e un «discours narrativisé ou racontés».

Prévan tuttavia non deve sapere che il suo corteggiamento è sottoposto a un rituale di simulata seduzione. Egli non deve trovarsi nella posizione di un Versac – per citare un personaggio paradigmatico di Crébillon – poiché ciò gli conferirebbe la sicurezza della conquista, ma lo metterebbe in guardia circa la *rouerie* della Merteuil. Tanto meno deve pensare a una conquista facile. Egli non deve supporre né eccesso di sapere libertino né difetto.

Prévan, in altri termini, deve credere di intraprendere una conquista vera, e che la Merteuil si sia innamorata di lui. Solo così la donna potrà tenere in mano la situazione, e dosare a piacimento l'informazione. Imbarazzo, falsi pretesti, finte paure, silenzi, ritrosie, diventeranno allora strumenti di potere, che la marchesa contrappone nella loro varietà a «ce refrain perpétuel de sa part, *je ne vous demande qu'un mot*» (LXXXV, 188). Il dominio della donna si estende anche ai tempi dell'azione: questo «mot précieux» viene accordato solo quando ella può assicurarsi di non rimanere più sola con Prévan fino all'appuntamento finale.

Fa dunque parte della “comunicazione” con Prévan anzitutto la lettura a uso dell'aspirante seduttore dei comportamenti richiamati nel precedente paragrafo. Inoltre, quanto nell'insignificanza apparente dei rapporti palesi viene decodificato come messaggio involontario. Alle «conversations à double entente» di Prévan (LXXXV, 186) risponderanno così il linguaggio degli occhi e del corpo, il fremito che, dopo il teatro, la marchesa fa sentire nella mano offerta all'uomo, il capo abbassato, la respirazione intensa, infine l'abbandonarsi sull'ottomana, quasi in preda a una *tendre rêverie* (cfr. LXXXV, 187).

Merita invece più attenzione, e quindi una maggiore articolazione del «récit de paroles» – dal discorso narrativizzato si passa alla trasposizione in stile indiretto e all'indiretto libero – quella parte di conversazione che si svolge nel *cabinet de toilette*, e che, in una fase più avanzata dell'intrigo, riguarda le precauzioni da adottare per non fare scoprire al pubblico il convegno galante. Proprio nel momento infatti in cui, superata la fase preparatoria basata sul non-detto, Prévan può credere di avere avuto accesso alla comunicazione diretta con la marchesa, quest'ultima imbastisce la parte più abile della sua manovra. «Lui faisant à [son] gré le tableau de [sa] vie intérieure» (LXXXV, 188-189), gli fa credere di tessere lui stesso una tela astuta nella quale far cadere lei, sotto il pretesto di assicurare segretezza all'incontro, e su questa duplice finzione di Prévan (la precauzione nei confronti del pubblico che in realtà è un inganno nei confronti della Merteuil), innesta un'ulteriore finzione (il pubblico, che Prévan mira a sottrarre all'inganno facendo diventare nota la “caduta” della marchesa, rimarrà invece ingannato, a spese di Prévan).

Lo sfasamento fra obiettivo finto (l'incontro segreto) e reale (il progetto opposto e simmetrico di trionfo pubblico) produce, sul piano dell'enunciazione, l'ampio uso dello stile indiretto libero (LXXXV, 189), che è un mezzo idoneo a sovrapporre la voce della narratrice (consapevole della reciproca manovra ingannatrice) e quella dei due personaggi (che simulano). Sul piano dell'intreccio, le pretestuose argomentazioni vengono commentate dalla marchesa con una *praeoccupatio* retorica:

Si vous vous étonnez de ce tas de mauvais raisonnements, c'est que vous oubliez notre situation réciproque. Qu'avions-nous besoin d'en faire de meilleurs? (LXXXV, 190)

Un'altra conseguenza enunciativa di tale spostamento dall'obiettivo erotico a quello della vittoria sull'altro sesso è data dall'ironia. Il racconto della marchesa ha cioè un doppio volto: un contenuto di retorica galante e una forma di ammicco nei confronti del corrispondente epistolare, volto a demistificare la stessa retorica manifestando insieme la superiorità della propria *rouerie*.

Come abbiamo visto per il pubblico, anche nei confronti di Prévan la marchesa esercita un'arte di attrice sublime, con due momenti culminanti, che ci rinviano entrambi, in modi diversi, al teatro. Dapprima, il frangente che dà luogo a una citazione da una tragedia di Voltaire:

[...] voulant frapper le coup décisif, j'appelai les larmes à mon secours. Ce fut exactement le *Zaïre*, vous pleurez. Cet empire qu'il se crut sur moi, et l'espoir qu'il en conçut de me perdre à son gré, lui tinrent lieu de tout l'amour d'Orosmane. (LXXXV, 189)

La situazione drammaturgica viene doppiamente ribaltata, rispetto al testo citato: come, in Prévan, dice ironicamente la marchesa, la passione è sostituita dall'ebbrezza della supposta vittoria, così, nella donna, i presunti indizi di un sentimento autentico – le lacrime – sono dei segnali in realtà illusori e provocati ad arte.

Il secondo frangente, che vede la marchesa toccare il sublime dell'arte di attrice, è più dissimulato, ma va nello stesso senso. Si tratta del modo in cui la Merteuil racconta come dà accesso al suo galante:

Me voyez-vous, Vicomte, dans ma toilette légère, marchant d'un pas timide et circonspect, et d'une main mal assurée ouvrir la porte à mon vainqueur? (LXXXV, 191)

La frase citata è un prisma che permette di scomporre la scena secondo i diversi punti di vista simultaneamente assunti. La narratrice, con alto virtuosismo narcisistico, dà in pasto la sua stessa immagine al destinatario Valmont, immagine disegnata come Prévau la vede (ipotizzando una donna impacciata e tremante) secondo la reputazione che la marchesa si è creata in pubblico.

### 2.3. *Ciò che solo Valmont deve sapere*

In un simile gioco di specchi, Valmont, terzo destinatario dei messaggi della Merteuil dopo il pubblico e Prévau, viene ad assumere, come confidente epistolare, un sapere apparentemente totale sulla vicenda. Le tracce testuali della sua presenza nell'enunciazione narrativa della marchesa sono frequenti e, sotto forma di apostrofe, sono state in gran parte già citate. Andranno però riprese adesso per identificarle nella loro dimensione non solo di formule retoriche, ma di indizi significativi della comunicazione fra la Merteuil e Valmont.

Abbiamo anzitutto i richiami metalinguistici che funzionano come ammicco, per via della comune conoscenza delle tecniche di corteggiamento:

[...] il demanda, *comme vous pouvez croire*, une place dans cette loge [...]. Je ne vous rendrai donc pas notre conversation *que vous suppléerez aisément*. (LXXXV, 186-188, corsivi miei)

Un passo più oltre, troviamo come gli stessi richiami servano a introdurre l'ironia, permettano cioè alla Merteuil di spiegare la situazione come deve vederla Prévau:

*Vous jugez bien* que mes timides regards n'osaient chercher les yeux de mon vainqueur [...] *vous devinez* combien tout cela me touchait! [...] *Me voyez-vous, Vicomte*, dans ma toilette légère, [...]. (LXXXV, 187, 189, 191, corsivi miei)

In altri casi, i richiami servono a fare il punto della situazione, come in una partita a scacchi:

*Si vous vous étonnez* de ce tas de mauvais raisonnements, c'est que vous oubliez notre situation réciproque. [...] *Remarquez que voilà une affaire arrangée*, [...]. (LXXXV, 190, corsivi miei)

In questi casi non c'è presupposizione di un sapere comune, bensì

spiegazione, chiarimento dato dalla marchesa al suo destinatario.

Alla comunicazione con Valmont corrispondono dunque livelli diversi di esplicitazione. La marchesa distingue fra ciò che è scontato, e ciò che lo è solo per Valmont. A quest'ultima categoria appartiene l'ironia che occupa larghe porzioni del testo, come si è visto nel paragrafo precedente. Ma la Merteuil distingue anche ciò che Valmont non sa, perché nasce dalla propria geniale inventiva.

L'informazione che arriva a Valmont è dunque un'informazione completa, nel senso almeno che egli viene messo al corrente del carattere parziale del sapere del pubblico e, a un livello superiore, del sapere di Prévan. A lui la Merteuil svela la verità del suo agire, che non viene a conoscenza degli altri due destinatari. Alla fine, Valmont ne saprà, sull'episodio con Prévan, quanto il lettore (in attesa, certo, che tutto venga reso noto a tutti con la pubblicazione della corrispondenza segreta, alla fine del romanzo). Basta questo per affermare che Valmont viene messo dalla sua amica su un piano di parità? Certamente no. Sappiamo infatti che tutta l'avventura viene architettata proprio per dimostrare, da parte della Marchesa, la sua superiorità rispetto agli uomini, Valmont compreso. Poiché, nella sua precedente lettera LXXVI, Valmont aveva osato dubitare della capacità della marchesa di resistere a Prévan. La Merteuil, insomma, sbaraglia Prévan per sfidare Valmont.

Se da una parte dunque la Merteuil privilegia Valmont nelle sue confidenze, dall'altra lo accomuna a Prévan, quando si rivolge a lui come "nemico" maschile. Valmont non ha nessuna peculiarità rispetto ad altri seduttori:

Je vous le demande, qu'eussiez-vous fait de mieux? [...] Qu'il est commode d'avoir affaire à vous autres *gens à principes!* [...] votre marche réglée se devine si facilement! (LXXXV, 187-188)

Le ultime due proposizioni esclamative, quasi consecutive, precedono proprio la conversazione che, come si è già ricordato, la marchesa omette perché fin troppo prevedibile. Ciò vale a modificare la lettura del passo: non più soltanto l'ammicco a un codice noto e guardato con sufficienza (= Merteuil e Valmont ridono dei discorsi comuni di seduzione), ma la rivendicazione di superiorità (= Merteuil sorride di Valmont, di Prévan e di tutti i seduttori).

L'ironia della marchesa, che abbiamo già visto abbondare in questa lettera, si rivolge anche contro Valmont. Così avviene quando ella racconta come, in un frangente dell'incontro nel palco di teatro, Prévan

aveva nominato le «Comtesses de P\*\*\*»): con le quali, come Valmont aveva riferito nella lettera LXX, l'uomo aveva scommesso di rovinare la reputazione virtuosa della Merteuil. Così postilla la narratrice:

Ce nom me rendit toute ma colère; je vis clairement qu'il allait commencer les confidences: je me rappelai *vos sages conseils et me promis bien... de poursuivre l'aventure*, sûre que je le guérirais de cette dangereuse indiscretion. (LXXXV, 186, corsivo mio)

In un contesto di *badinage* ironico, la marchesa allude al punto centrale della questione, che è l'ammonimento inviatole da Valmont di stare alla larga da Prévan, e su questo attua un rincarò: ciò che avrebbe dovuto consigliarle di desistere è, invece, il principale stimolo della sua sfida.

In conclusione, mentre comunica al suo confidente i fatti nella loro integralità, la marchesa non manca di sottolineare, in modi diversi, la superiorità del suo punto di vista. Ciò basta a porre il destinatario testuale (Valmont) su un piano diverso dal lettore virtuale del romanzo, che viene informato come lui, ma che ha il privilegio di non ricadere sotto la sferza della marchesa.

#### 2.4. *Ciò che il lettore non deve sapere*

Intendo quest'ultimo aspetto come prospettiva finale sul racconto da cui è costituita questa lettera LXXXV. Ovviamente, in questo caso, non avrebbe lo stesso senso parlare di contenuti informativi rimasti celati<sup>8</sup>, se non quello di un'informazione sospesa. Si comprende inoltre che l'analogia fra il lettore e gli altri personaggi non può essere posta se non paradossalmente.

Tuttavia, il romanzo epistolare gode in tal senso di uno statuto particolare. Infatti, non essendovi in esso, per definizione, un vero e proprio Narratore – e, di conseguenza, un Narratario –, ogni “autore” di lettera assume tale ruolo e ogni destinatario di quest'ultimo il ruolo del Lettore. Il lettore reale si trova cioè per molti versi allo stesso livello dei personaggi. Se, nel segmento narrativo rappresentato dalla nostra lettera, il Narratore è la Merteuil, e il Narratario Valmont, l'informazione arriverà al Lettore nella medesima quantità e nella medesima successione con cui arriva a quest'ultimo.

<sup>8</sup> Non rendo qui pertinenti le ellissi del racconto, con particolare riguardo all'allusività marcata con la quale la marchesa tratta la consumazione dell'atto sessuale. Tali contenuti sono infatti meno che mai significativi in un discorso fondato sull'inatteso.

Il Lettore fruisce tuttavia in modo diverso del testo, e ciò che può interessare poco al personaggio destinatario, potrà a volte interessargli molto di più: ad esempio la tecnica di *suspense* utilizzata.

La Merteuil non rivela subito l'esito della storia: lascia che il lettore assapori la sorpresa finale. L'anticipazione iniziale è infatti volutamente ambigua: «J'ai mis à fin mon aventure avec Prévan; à *fin!* entendez-vous bien ce que cela veut dire?» (LXXXV, 184).

Un'altra anticipazione è convenzionale e contribuisce a tenere in sospeso il lettore. Ma è inserita in un periodo che contiene un espediente molto più interessante agli stessi fini:

Le jour fatal arrivé, ce jour où je devais perdre ma vertu et ma réputation, je donnai mes instructions à ma fidèle Victoire, et elle les exécuta comme vous le verrez bientôt. (LXXXV, 190)

L'anticipazione convenzionale è ovviamente il «comme vous le verrez bientôt». Quella più sottile risiede nell'ironia: «Le jour fatal arrivé, ce jour où je devais perdre ma vertu et ma réputation». Accadrà infatti tutt'altro, almeno nell'immediato. Ma il lettore lo viene a sapere solo due pagine dopo. Egli viene così virtualmente deviato verso la falsa pista che gli indica l'aggettivo «fatal» e il valore di futuro del sintagma verbale «je devais perdre», non a caso preferito a un condizionale passato (*j'aurais dû perdre*).

Tale espediente narrativo richiama la nostra attenzione sui capoversi precedenti, dove si ipotizza la conclusione della storia su cui si accordano Prévan e la Merteuil, e che ovviamente non avrà luogo, spiegando così un piccolo dettaglio apparentemente insignificante: «La sortie, dont j'oubliais de vous parler, devait se faire par la petite porte du jardin, [...]» (LXXXV, 190 corsivo mio).

Una simile dimenticanza, che la marchesa segnala *en passant*, non è affatto insignificante. La narratrice ha rischiato infatti di omettere l'esito ipotizzato dell'avventura, perché non sarà quello che si realizzerà nei fatti. Con tale piccolo intervento metadiscorsivo, in sé non necessario, la marchesa richiama l'attenzione sulla falsa traccia, determinando però nel lettore il sospetto che le cose andranno diversamente.

Tutti questi elementi contribuiscono alla *performance* della Merteuil anche come Narratrice e, di conseguenza, alla riuscita del racconto. L'autore si concede in proposito un'ulteriore civetteria, lasciando che la marchesa affermi, all'inizio della lettera: «Le récit ne sera pas si plaisant que l'action» (LXXXV, 184).

Sulla base di quanto osservato in precedenza, noi potremmo invece

sostenere quasi l'esatto opposto. La lettera LXXXV appare così felice nel raccordo dei differenti dettagli, e il racconto che contiene così abilmente condotto nel rispecchiare l'arte libertina della protagonista, da realizzare pienamente lo scopo che si prefigge: la messa in pratica dei principi da lei esposti nella lettera LXXXI. Principi che ruotano attorno alla licenza in materia di morale sessuale senza tuttavia coincidere con essa. Ciò a cui mira principalmente la marchesa è affermare il proprio dominio dei codici sociali, ivi compreso quello della seduzione, e l'arte di manipolarli, che si appoggia soprattutto sul suo talento di sublime attrice. L'aspetto erotico, che pure è il perno della vicenda, perde importanza rispetto a questo, così come, in ogni buon romanzo giallo, il delitto perfetto conta più per l'organizzazione dell'atto che non per la sua natura criminale o per l'attaccamento che si nutre nei confronti del morto.

## Mme de Tourvel avait-elle lu *Émile*?<sup>1</sup>

La question est posée par le «rédacteur» des *Liaisons dangereuses*, et contenue dans une note de la lettre LVIII, adressée par Valmont à la Présidente<sup>2</sup>. Pour convaincre Mme de Tourvel à ne plus associer son amour aux monstres que lui crée son imagination, Valmont s'appuie sur l'autorité d'«Un Sage» qui «a dit que pour dissiper ses craintes il suffisait presque toujours d'en approfondir la cause» (LVIII, 116-117).

Voici la note complète du «rédacteur»:

On croit que c'est Rousseau dans *Émile*: mais la citation n'est pas exacte, et l'application qu'en fait Valmont est bien fautive; et puis, Mme de Tourvel avait-elle lu *Émile*? (LVII, 118)

L'argument, en soi, n'est pas très décisif: on voit mal ce qui empêcherait Valmont de se référer à des livres que sa correspondante n'a pas lus. Toutefois, cette note me semble intéressante de par les implications qu'elle comporte. Je vais donc examiner cette triple hésitation du «rédacteur» – sur la référence de Valmont, sur l'«application» du texte de Rousseau, et sur la probabilité que Mme de Tourvel ait lu ou non l'*Émile* –, cherchant à sortir de la cage trop étroite où aussi bien l'interprétation libertine que l'interprétation morale ont longtemps enfermé le roman. Mon hypothèse de travail est que les enjeux d'ordre anthropologique, qui sont implicites dans les *Liaisons dangereuses*, ne vont affleurer que plus tard à la conscience de l'auteur, à mesure que ses intérêts l'amèneront à dépasser le cadre de la société mondaine.

---

<sup>1</sup> Une première version du chapitre a été publiée dans MICHEL DELON et FRANCESCO FIORENTINO (éds.), *Deux siècles de Liaisons dangereuses*, Taranto, Lisi, 2005, pp. 51-66.

<sup>2</sup> CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* in *Œuvres complètes*, (LAURENT VERSINI éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1979, p. 118; édition citée dorénavant par le numéro de la lettre et l'indication de la page.

### 1. *S'agit-il de Rousseau?*

Le «rédacteur» des *Liaisons dangereuses*<sup>3</sup>, comme nous le savons, se plaît à dissimuler son omniscience. Pris par ce biais, son doute poursuit le jeu de cache-cache entrepris par Laclos dès la première phrase du texte, lorsqu'une voix encore plus extérieure, celle du prétendu «éditeur», était intervenue pour désavouer d'avance (*LD*, 3) ce que le «rédacteur» allait dire deux pages plus loin, dans sa «Préface». Sans doute y a-t-il quelque chose d'excessif dans la précaution prise par l'«éditeur»: le lecteur, habitué aux prétextes trop faciles mis en avant par l'auteur pour prouver l'authenticité des faits racontés, qui constituaient l'appareil des débuts de romans, et qui étaient désormais devenus conventionnels jusqu'à se métamorphoser en amusement intellectuel supplémentaire; le lecteur donc, qui n'a été renseigné jusque-là que par le sous-titre (*Lettres recueillies dans une société*), et qui ne sait rien encore du contenu de la correspondance, du moins s'il a décidé de suivre l'ordre du texte, ne peut que rester surpris de ce démenti précipité («Nous croyons devoir prévenir le Public...»). D'autant plus que rien ne l'encourage dans la suite à prendre à la lettre les affirmations de l'«éditeur»:

Il nous semble de plus que l'Auteur, qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même et bien maladroitement, par l'époque où il a placé les événements qu'il publie. En effet, plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle; dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées. (*LD*, 3)

Le public de 1782 devait donc recevoir une double orientation de lecture. D'un côté, il devait prendre le caractère fictif de l'ouvrage comme allant de soi. De l'autre, ne pouvant suivre jusqu'au bout les arguments de l'«éditeur», il était amené à réfléchir sur la «vérité» de l'histoire contenue. À savoir que les événements racontés représentaient des circonstances précises qu'il aurait pu reconnaître dans son expérience vécue, ou, de toute façon, des mœurs réelles, comme l'indique l'épigraphie que Laclos tire de la «Préface» de la *Nouvelle Héloïse*. Rappelons l'exception que la marquise accorde au roman de Rousseau, le seul qui ne laisse pas «froid» le lecteur:

<sup>3</sup> L'«Avertissement» et la «Préface», qui font déjà partie du texte des *Liaisons Dangereuses*, seront indiquées dans le texte par le sigle *LD* suivi du numéro de la page.

[...] et malgré le talent de l'Auteur, cette observation m'a toujours fait croire que le fond en était vrai. (XXXIII, 68)

La critique d'ailleurs tend toujours à voir un fond historique aux *Liaisons dangereuses*: par exemple, elle n'écarte pas l'éventualité que l'auteur ait pu être la victime du même traitement que Merteuil réserve à Prévan dans la lettre LXXXV.

Revenons donc à la question du «rédacteur» qui m'a servi de titre, pour y observer une technique semblable d'éléments créés de toutes pièces, et d'hypothèses avancées pour être déniées aussitôt après.

Commençons par observer que, par cet «On croit que c'est Rousseau», le «rédacteur» limite volontairement son omniscience: il ne connaît pas les intentions de Valmont. Il retrace une existence des personnages au-delà du texte, et le commentaire de Laurent Versini semble tomber dans cette illusion, lorsqu'il écrit: «C'est sur les lectures de l'idéologue Valmont que cette citation approximative nous renseigne de façon intéressante, et non sur celles de Mme de Tourvel»<sup>4</sup>.

En effet, si nous voulons résumer les données, les voici: l'auteur d'une fiction (Laclos) trouve bon que son personnage cite Rousseau, et il n'appartient qu'à lui de rendre cette citation approximative pour qu'un «rédacteur» fictif le dénonce, mais assez reconnaissable pour que les commentateurs puissent confirmer qu'elle est issue de la deuxième partie de *l'Émile*, où le philosophe de Genève affirme: «La cause du mal trouvée indique le remède»<sup>5</sup>.

Cette maxime se rapporte aux frayeurs nocturnes, et au rôle qu'y joue l'imagination. Il semblerait donc très facile d'expliquer l'argument rationaliste de Valmont, et de nous laisser séduire par l'équivalence posée entre les monstres que l'instinct nous crée pendant la nuit et la phobie du sexe, d'autant plus que, comme Rousseau le fait dans le passage indiqué, Valmont vient de parler lui aussi de «fantômes». Mais la suite est peut-être encore plus significative, parce que Rousseau indique le remède dans *l'habitude*, car «l'habitude tue l'imagination». Valmont s'insinue donc dans le cœur de sa victime, confiant dans le fait que, si elle s'habitue à l'idée de l'amour, sa résistance s'affaiblira.

---

<sup>4</sup> VERSINI, «Notes et variantes», in LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, cit., p. 1248, n.1.

<sup>5</sup> JEAN JACQUES ROUSSEAU, *Émile* in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1969, p. 384.

## 2. *L'application de l'Émile par Valmont*

Quoi qu'il en soit de l'exactitude de la citation, le «rédacteur» nous prévient que «l'application qu'en fait Valmont est bien fausse». Il faut donc écarter l'hypothèse que je viens de proposer ou supposer que, comme dans beaucoup d'autres passages, le texte suggère la possibilité d'une double interprétation, dont l'une serait constituée par la «subversion»<sup>6</sup> libertine du sens banal du langage.

Le procédé de double lecture est exploité par Laclos dans tous les azimuts. Pierre Bayard y a fondé son beau livre, *Le paradoxe du menteur*<sup>7</sup>. L'auteur accumule, à cet effet, les exemples de phrases «indécidables» du «rédacteur», dont la nôtre<sup>8</sup>. Par ailleurs, il semble ignorer les travaux de Francesco Orlando, mais le recours à la notion de *rhétorique freudienne* et à l'essai *Die Verneinung* montrent une similarité d'approche, qui s'avère être illusoire au moment où Bayard choisit la voie de la psychanalyse lacanienne pour analyser le «brouillage du sens» en termes d'autoréférence, comme dans le paradoxe du menteur qui dit: «Je mens».

Mon intention n'est pas de me mettre sur les brisées de Bayard, étant convaincu que le XVIII<sup>e</sup> siècle garde la conviction de l'existence d'un sens qui est le vrai, malgré toutes les tentations de sa remise en question. Par conséquent, je m'en tiendrai à la transitivité de la valeur de vérité, préférant considérer que le roman de Laclos s'inscrit dans la vision de la connaissance qui est propre aux Lumières: plutôt qu'une ambiguïté absolue, il y a toujours une signification que l'on peut appréhender grâce à une connaissance supérieure qui dépasse les apparences, souvent fondées

<sup>6</sup> Le mot est utilisé par BÉATRICE DIDIER, *Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses, pastiches et ironie*, Paris, Éditions du Temps, 1998, pp. 155-157.

<sup>7</sup> PIERRE BAYARD, *Le paradoxe du menteur. Sur Laclos*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993. Pour la lettre XLVIII, voir aussi JEAN BIOUS, «Une lettre au-dessus de tout soupçon», *Laclos et le libertinage, 1782-1982*, actes du colloque du bicentenaire des *Liaisons dangereuses*, Paris, P.U.F., 1983, pp. 191-198, et l'explication de texte de DELON (P.-A. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, P.U.F., «Études littéraires», 1986, pp. 117-121).

<sup>8</sup> «D'une part, comme le remarque Laurent Versini, Valmont a raison contre le Rédacteur dans son évocation de l'*Émile*. Surtout, l'intervention du Rédacteur est à double sens. Elle peut passer pour une critique de Valmont, puisqu'elle lui fait trois reproches. Elle peut avoir aussi l'effet inverse. Ces reproches n'ont d'abord guère d'intérêt, et Valmont fait tout de même pis que se tromper dans la lecture de Rousseau. D'autre part, cette note critique sur un personnage est isolée, à quelques exceptions près, dans les *Liaisons*. La critique se retourne contre elle-même, puisqu'elle laisse entendre que les autres actions de Valmont et de sa complice n'appellent pas de commentaire particulier: cette remarque solitaire ne rend que plus assourdissants les autres silences du paratexte.» BAYARD, *Le paradoxe du menteur. Sur Laclos*, cit., pp. 23-26.

sur le préjugé. Autrement dit, la polyphonie des *Liaisons dangereuses* se projette sur une sorte d'échelle du savoir, chaque degré correspondant à une vision plus complète et avancée. Il y a d'abord la gamme des savoirs des personnages, qui va de la naïveté de Cécile, en passant par le savoir relatif des adultes, jusqu'aux deux roués, dont chaque lettre est une sorte de leçon imposée au correspondant, et où les connaissances de Valmont finissent par se révéler limitées face à Madame de Merteuil, suprême organisatrice de l'intrigue. Au-delà du niveau diégétique, nous trouvons l'omniscience du «rédacteur» que l'«éditeur», faisant directement appel à la conscience du lecteur réel, s'efforce à son tour de mettre en question. Enfin, l'auteur, dont nous aimerions découvrir la pensée réelle, ne serait-ce que pour y chercher une clé d'interprétation de son chef-d'œuvre.

Pour ce qui est du niveau diégétique, cette échelle du savoir prend la forme du secret diversement partagé. «Descendue dans mon cœur, j'y ai étudié celui des autres. J'y ai vu qu'il n'est personne qui n'y conserve un secret qu'il lui importe qui ne soit point dévoilé» (LXXXI, 175), écrit la marquise avant de se comparer à Dalila tenant en son pouvoir la chevelure des «Samsons modernes»: sublime perversion de l'invitation rousseauiste à écouter son propre cœur, mais pour dévoiler le secret des autres.

Mme de Merteuil réalise son chef-d'œuvre en conquérant Prévan, mais, du même coup, en retournant contre son séducteur les stratégies qui visaient à détruire sa réputation. Lorsqu'elle livre le récit de son entreprise, dans la lettre LXXXV, on constate que toutes ses démarches se fondent sur l'art de manier le secret à différents niveaux: montrer au public un comportement irréprochable; faire croire à Prévan, par des phrases «à double entente», qu'elle cède à sa cour; lui faire partager le plaisir de l'amour, mais pour ruiner son dessein caché, qu'elle a compris d'avance; révéler finalement à Valmont, et à lui seul, le sens ultime de l'aventure<sup>9</sup>. D'ailleurs, le roman lui-même consiste en la publication de cette correspondance secrète.

Néanmoins, à ce niveau-là, la partie de volant entre le sens secret et le sens manifeste se joue avec d'autres conséquences. Comme nous le savons, le procédé de double interprétation est exploité de la façon plus éclatante dans la lettre XLVIII, la lettre écrite sur le dos d'Émilie. Il est intéressant de constater que la réponse de la Présidente peut être lue de la même façon que celle de Valmont. Essayons d'appliquer à quelques-unes de ses phrases la double isotopie érotique:

En effet, dans le moment même où vous croyez faire l'apologie de l'amour,

---

<sup>9</sup> Voir chap. «La lettera LXXXV delle *Liaisons dangereuses*», *supra*.

que faites-vous au contraire, que m'en montrer les orages redoutables? qui peut vouloir d'un bonheur acheté au prix de la raison, et dont les plaisirs peu durables sont au moins suivis des regrets, quand ils ne sont pas des remords? Vous-même, chez qui l'habitude de ce délire dangereux doit en diminuer l'effet, n'êtes-vous pas cependant obligé de convenir qu'il devient souvent plus fort que vous, et n'êtes-vous pas le premier à vous plaindre du trouble involontaire qu'il vous cause? Quel ravage effrayant ne ferait-il donc pas sur un cœur neuf et sensible, qui ajouterait encore à son empire, par la grandeur des sacrifices qu'il serait obligé de lui faire? (L, 102)

Certes, Mme de Tourvel ne fait que reprendre les mêmes termes de la lettre qu'elle commente, sans soupçonner leur sens caché. Mais l'impression finale est que le langage du sentiment et le langage du sexe ne font qu'un et que, par conséquent, on ne peut utiliser l'un sans impliquer aussi l'autre. Comme la lettre écrite sur le dos d'Émilie - situation qui est l'emblème même de l'écriture libertine en tant qu'*écriture sur un corps* -, le langage décent de la vertu n'est qu'un gigantesque euphémisme pour parler des pulsions sexuelles. Cette vérité, que seuls les libertins cultivés possèdent, et non pas Mme de Tourvel, la femme de la nature, fait que le sens de tout comportement vertueux, comme de tout ouvrage qui prétend le représenter, puisse être renversé, de même que l'âme de la marquise finira «sur sa figure» rendue monstrueuse par la petite vérole, selon l'expression utilisée par le Marquis qui glose la révélation du secret à la fin du roman (CLXXV, 385).

Nous pouvons entrer par ce biais dans la troisième question, qui est évidemment une question rhétorique.

### 3. *Mme de Tourvel avait-elle lu l'Émile?*

En effet, Mme de Tourvel ne devait pas connaître l'*Émile*. Mais pourquoi cette évidence? L'instinct nous amènerait aujourd'hui à trouver naturel qu'une femme de la classe sociale de la Présidente de Tourvel lise l'*Émile*, parce que cet ouvrage constitue à nos yeux l'un des textes fondateurs d'une morale bourgeoise. Pour un lecteur du temps de Laclos, le doute affiché par le «rédacteur» était au contraire légitime. Premièrement, la culture des deux personnages n'est pas du même niveau. C'est l'un des aspects qui distingue, par ailleurs, Mme de Merteuil en tant que femme. On sait que la passion de faire des citations, et notamment des citations théâtrales<sup>10</sup>, ap-

<sup>10</sup> Voir chap. «La marchesa di Merteuil, il visconte di Valmont, e il patto con il teatro», *supra*.

partient dans le roman aux deux libertins, et que ceux-ci l'héritent de Lovelace. Une note du «rédacteur», tout à fait parallèle à celle que nous sommes en train d'analyser, exprime des doutes quant à la source des vers qui ponctuent la célèbre lettre LXXXI, et se moque en quelque sorte des ambitions littéraires de la marquise.

La citation de l'*Émile* a, néanmoins, cela de particulier, qu'il ne s'agit pas d'un texte strictement littéraire. La note nous signale que l'auteur fait participer Valmont des velléités qui sont les siennes, d'une culture modérément éclairée, à cela près qu'il penche du côté de Jean-Jacques, et qu'il rejette l'«application» libertine qu'en donne son héros. Lorsque, par exemple, celui-ci cite pour l'énième fois la *Nouvelle Héloïse* (CX, 254), Laclos avait pensé le faire accuser de profanation par son «rédacteur» – c'est la variante du manuscrit qui nous le montre<sup>11</sup> – et Michel Delon remarque justement, à ce propos, que dans le texte définitif il préfère laisser la portée de ces allusions dans l'ambiguïté<sup>12</sup>. En revanche, dans la note qui nous intéresse principalement, un autre petit détail du manuscrit nous indique peut-être que Laclos pense à la valeur universelle du message rousseauiste, lorsqu'il biffe un «Je crois» pour corriger «On croit que c'est Rousseau»<sup>13</sup>.

Mme de Tourvel est censée ne pas connaître l'*Émile* parce qu'elle est ignorante: il ne faut pas oublier non plus que c'était un texte condamné par les autorités religieuses. Pour comprendre la méfiance qui pouvait être nourrie à l'égard de Rousseau comme défenseur de la vertu familiale, il suffit de lire Chateaubriand qui, revenu de son admiration de jeunesse, écrira encore en 1826:

Rousseau a peint avec moins de charme l'épouse dans Sophie que l'amante dans Julie: le caractère de son talent s'arrangeait mieux de l'ardeur d'une couche illégitime, que de la chasteté du lit conjugal<sup>14</sup>.

Il est donc beaucoup plus facile que le philosophe de Genève soit pris pour modèle par Valmont que par la dévote Présidente. Mme de Tourvel ne lit pas les philosophes. Comme je l'avais aussi remarqué, le «rédacteur»/narrateur traite les personnages comme des êtres réels par

---

<sup>11</sup> LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, cit., Var. i, p. 1331.

<sup>12</sup> DELON, P.A. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, cit., p. 37.

<sup>13</sup> LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, cit., Var. a, *ibid.*, p. 1247.

<sup>14</sup> FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Essai sur les révolutions*, note de 1826 au chap. XXVI, (AURELIO PRINCIPATO éd.), in *Œuvres complètes* (DIDIER éd.) Paris, Champion, 2009, p. 1019.

le même fait de se poser la question qui sont très éclairants. C'est le valet de Valmont, Azolan, qui nous livre ces renseignements, lorsqu'il est chargé par son maître de guetter le comportement de la dame (CVII). Mme de Tourvel est allée dans la bibliothèque du château où elle s'est réfugiée, et a emporté deux livres:

[...] l'un est le second volume des *Pensées chrétiennes*; et l'autre, le premier d'un Livre, qui a pour titre *Clarisse*. (CVII, 248)

Passons sur l'évidence du choix des *Pensées chrétiennes*, mais que Mme de Tourvel y joigne le roman de Richardson est révélateur. En effet, elle assume *Clarisse* comme l'ont fait la plupart des contemporains, Diderot le premier, et comme le voulait son auteur, c'est-à-dire en voyant dans l'héroïne un exemple de vertu.

Or, comme j'ai essayé ailleurs de le montrer<sup>15</sup>, Laclos fait, par rapport à Richardson, une opération à rebours. Autant le romancier anglais avait voulu transformer un fait de libertinage en ouvrage moral, autant les *Liaisons dangereuses* remodelent *Clarisse*, particulièrement en ce qui concerne l'histoire d'amour entre Valmont et la Présidente, dans l'intention d'aller au-delà de cette interprétation simplificatrice, avec le résultat final de lui attribuer une valeur libertine.

En effet, Valmont se confronte explicitement à Lovelace. Il vise à dépasser son modèle, et à triompher de la Présidente sans devoir «'endormir» (CX, 254). Que la femme choisisse cette lecture, ne peut être interprété que comme un indice d'ironie, si l'on veut tragique: Tourvel lit l'histoire d'une femme qui finit par succomber à son séducteur.

Nous voilà donc revenus à la question examinée tout à l'heure, celle de la double interprétation des textes. De même que l'histoire de *Clarisse* est susceptible d'une lecture libertine et que, dans la suite de ce passage où le vicomte se démarque de Lovelace, il "profane" la *Nouvelle Héloïse*, comme l'auteur était tenté de le faire dire à son «rédacteur» fictif, à l'inverse *Les Liaisons dangereuses* peuvent se transformer en lecture édifiante, comme le pense la «bonne mère» louée pour son «bon esprit» dans la «Préface du rédacteur», qui croyait «rendre un vrai service à [sa] fille, en lui donnant ce Livre le jour de son mariage» (LD, 8). Est-ce de l'ironie? C'est, en tout cas, l'idée de l'évêque de Pavie, à qui Laclos envoie son roman en 1801<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> PRINCIPATO, «*Les Liaisons dangereuses* ou *Clarisse* remodelé», *Hommage à Jean Sgard*, vol. 2 (*Le roman dans l'histoire, l'histoire dans le roman*), *Recherches et travaux*, n. 49, 1995, pp. 187-195.

<sup>16</sup> LACLOS, *Lettres de l'armée d'Italie*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 1075. Voir à ce propos le

Il est intéressant encore de rappeler ce que Laclos a écrit sur *Clarisse*. Déjà à une époque proche des *Liaisons dangereuses*, dans le compte rendu de *Cecilia* de Miss Burney (1784), *Clarisse* était qualifié comme «celui des Romans où il y a le plus de génie»<sup>17</sup>. Mais le sens de ce jugement n'apparaît vraiment que plus tard<sup>18</sup>, dans la troisième partie du traité sur l'éducation des femmes, que Versini date entre 1795 et 1802<sup>19</sup>. *Clarisse*, «le chef-d'œuvre des romans», y est élu au rang de ces ouvrages qui peuvent donner des règles de conduite et amener la connaissance des hommes, suppléant en cela à l'insuffisance de l'histoire (notons en passant que Laclos est par là près du parallèle entre les romans et l'histoire énoncé dans *l'Émile*, et qu'il va même au-delà<sup>20</sup>). Mais cette utilité des ouvrages romanesques a pour condition le talent, la raison et la morale, faute de quoi «il n'en est pas de plus propres à gâter le goût, l'esprit ou le cœur. Peut-être même n'en est-il aucun qu'une jeune personne puisse lire sans quelque danger, à moins qu'elle ne soit guidée dans sa manière de voir»<sup>21</sup>.

Au-delà des considérations les plus rebattues sur la morale des romans, on voit réapparaître ainsi le critère pédagogique. Il appartient à une conscience supérieure de tourner vers le bien le sens du texte, qui pourrait être interprété de façon dangereuse par une jeune fille sans expérience. *Clarisse* par exemple, quoique hautement respectable, «a fait à peu près la plus grande faute qu'une fille puisse faire, puisqu'elle a fui de la maison paternelle avec son séducteur»<sup>22</sup>. Ainsi l'estime que l'on conçoit envers l'héroïne pourrait, aux yeux d'une telle lectrice, couvrir le blâme qu'elle mérite pour avoir désobéi, et avoir répondu à Lovelace: cela pouvait sembler raisonnable, et était au contraire d'une imprudence décisive.

Pour la même raison, poursuit Laclos, dans leur querelle sur les spec-

---

commentaire, synthétique mais juste, de Versini, LACLOS, *Correspondance*, in *Œuvres complètes*, cit., «Notes et variantes», n. 2, p. 1666. L'évêque de Pezzaro semble lui aussi bien connaître l'ouvrage (*Ibid.*, p. 1107).

<sup>17</sup> LACLOS, *Cecilia ou les Mémoires d'une héritière*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 469.

<sup>18</sup> Les *Observations sur le roman théâtral de M. Lacretelle aîné*, dernier écrit de Laclos, contiennent un écho de la formulation antérieure, là où *Clarisse* est défini «le plus profond de nos romans» (LACLOS, *Observations sur le roman théâtral de M. Lacretelle aîné*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 508).

<sup>19</sup> LACLOS, *Des femmes et de leur éducation*, cit., notice, pp. 1414-1415.

<sup>20</sup> Versini pense pourtant que Laclos va plus loin, et qu'il est proche de Lenglet, de Diderot... Voir LACLOS, *Cécile ou les Mémoires d'une héritière*, cit., «Notes et variantes» n. 3, p. 1473).

<sup>21</sup> LACLOS, *Des femmes et de leur éducation*, cit., p. 440.

<sup>22</sup> *Ivi*.

tacles Rousseau et d'Alembert «n'ont fait que se placer dans un point de vue différent. Presque tout dépend donc en ce genre ou de l'adresse du guide, ou du bon esprit de la personne qui lit»<sup>23</sup>.

Pour reprendre notre texte, Valmont se pose donc en précepteur de Mme de Tourvel, mais en précepteur pervers, qui fait un mauvais usage de l'exemple qu'il propose à son élève. La réponse que Tourvel aurait été incapable d'opposer à la maxime originale contenue dans l'*Émile* («La cause du mal trouvée indique le remède») sera fournie par l'épigraphe sénéquienne du discours sur l'éducation des femmes: «Le mal est sans remède quand les vices se sont changés en mœurs»<sup>24</sup>. Et comme le suggérait l'ironie de l'«Avertissement de l'éditeur», la philosophie n'a pas du tout rendu les femmes «modestes» et «réservées».

Finalement, le doute du «rédacteur» pourrait bien se rapporter à l'opinion qui faisait de l'*Émile* un ouvrage sulfureux, alors que, aux yeux de la Présidente, *Clarisse* passait pour recommandable. Elle lit les livres de dévotion, ou des romans dans lesquels pourtant se trouve inscrite la défaite de sa vertu, alors qu'elle est censée ignorer un ouvrage qui aurait pu la défendre davantage contre le libertinage, autrement dit, contre les mœurs de la société aristocratique. Bien sûr, elle n'aurait su trouver dans l'*Émile* une morale féministe. D'un côté, parce que le texte de Rousseau est loin d'être féministe, de l'autre parce que Laclos, sur ce point-là, est formel. Selon les idées esquissées en 1783, l'éducation des femmes est au départ mauvaise, comme elle le sera tant que celles-ci seront les esclaves des hommes<sup>25</sup>. Le féminisme, lorsqu'il existe, ne peut que produire des Merteuil. D'ailleurs, on pourrait rapprocher la marquise du modèle féminin négatif représenté par cette Ninon de Lenclos qui «s'était faite homme», ainsi que le rappelle Rousseau dans le livre V de l'*Émile*<sup>26</sup>.

Par conséquent, la question morale demande encore une fois l'adoption d'un point de vue supérieur. Il n'y a pas de lectures bonnes en soi, elles le deviennent par l'usage que l'on en fait, et il n'appartient qu'aux esprits élevés de savoir en profiter. Chateaubriand quant à lui écrivait dans l'*Essai sur les Révolutions* de 1797, à l'époque donc où il ne cachait pas son admiration pour Rousseau et notamment pour l'*Émile*:

Son principal défaut est de n'être écrit que pour peu de lecteurs. Je l'ai quel-

<sup>23</sup> *Ivi*.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 390-391.

<sup>26</sup> LACLOS, *Discours de Laclos*, in *Œuvres complètes* (Appendices), cit., p. 736.

quefois vu entre les mains de certaines femmes, qui y cherchoient des règles pour l'éducation de leurs enfants; et j'ai souri. Ce livre n'est point un livre pratique; il seroit de toute impossibilité d'élever un jeune homme sur un système qui demande un concours d'êtres environnants, qu'on ne sauroit trouver; mais le sage doit regarder cet écrit de J.-J. comme son trésor<sup>27</sup>.

C'est l'attitude qui me semble caractériser aussi le rapport de Laclos à Rousseau<sup>28</sup>.

#### 4. Conclusion

Véhiculée par la notion de perfectibilité, et donc sous l'influence du *Discours sur l'origine de l'inégalité*, l'idée-force d'un progrès continu des connaissances m'a paru déterminer non seulement le système des personnages des *Liaisons dangereuses*, à savoir le jeu de miroirs entre le "naturel" de Cécile ou de Tourvel et l'"artifice" de Merteuil et de Valmont, mais la tension même vers une vérité qui ne peut se trouver qu'au degré suprême, est qui est l'apanage des détenteurs de tout secret.

Quitte à faire un bon usage de la supériorité ainsi acquise, cette recherche d'un point de vue, dépassant toujours un état d'ignorance antérieur, semble bien se projeter sur l'opposition, débattue tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, entre le savoir de l'homme de nature et le savoir de l'homme civilisé.

À ce sujet, l'opinion qui me semble s'affirmer au tournant des Lumières est que les voyages de Cook et de La Pérouse ont permis à l'homme d'étendre ses connaissances jusqu'aux dernières limites du globe. Il ne reste plus de continents à découvrir, plus de mystères, sauf sans doute ce passage du Nord-Ouest «sur lequel – dira la préface d'*Atala* – Cook même avait laissé des doutes»<sup>29</sup>. On peut mettre les *Liaisons dangereuses* facilement en rapport avec les explorations géographiques, d'autant plus que, dans le troisième traité sur l'éducation des femmes, les observations que l'on a vues sur les romans et sur *Clarisse* s'enchaînent

---

<sup>27</sup>ROUSSEAU, *Émile*, cit., p. 368.

<sup>28</sup> Bayard parle à ce propos d'un «dialogue qui traverse l'ensemble des *Liaisons*, au point que l'on peut se demander s'il n'est pas l'un de leurs objets»; en effet, «la réflexion sur la transparence est au centre des *Liaisons*». BAYARD, *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*, cit., pp. 36-37).

<sup>29</sup> CHATEAUBRIAND, *Œuvres romanesques et voyages*, Vol. I, (REGARD éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1969, p. 16; repris dans la «Préface» des *Natchez*, *ibid.*, p. 161.

tout naturellement avec la leçon des voyageurs. L'intérêt pour les explorations caractérise le dernier Laclos comme le jeune Chateaubriand, et pousse le premier à ébaucher l'écrit sur La Pérouse.

Alors que, en 1797, Chateaubriand subit déjà la fascination de l'infini au point d'avouer un penchant secret pour l'ignorance des premiers temps, à la même date Laclos, avant de présenter le *Voyage de La Pérouse*, éprouve le besoin de retracer toute l'histoire de l'esprit humain, depuis la construction des pyramides jusqu'à l'invention de l'imprimerie, qui a assuré l'immortalité des monuments littéraires<sup>30</sup>. Ce n'est pas la pompe de l'exorde qui nous surprend ici – elle est typique de l'éloquence de l'époque révolutionnaire –, mais la vastitude du thème qu'il choisit pour entrer dans le sujet. Comme l'a bien fait remarquer Laurent Versini dans son édition, Laclos dépasse ici le parcours linéaire qui amenait le primitif de Rousseau de l'état de la nature à la civilisation, pour établir une différence qualitative entre des sociétés également civilisées, mais de façon différente, de sorte que le jugement à porter sur leurs mœurs dépend désormais de la direction où elles se sont orientées, plutôt que d'un progrès à une seule dimension:

[...] il est au moins inexact de dire que l'homme plus civilisé soit plus près ou plus loin de la nature que l'homme qui l'est moins, ou même qui ne le serait point du tout, mais ce qu'il faut observer c'est que, chez quelques peuples, le développement des facultés est plus étendu tandis que chez quelques autres il est mieux dirigé<sup>31</sup>.

Par conséquent,

[...] la moralité des peuples tient bien moins au degré qu'à l'espèce de la civilisation. Par exemple, les Carthaginois étaient autant et plus civilisés que les Romains, mais ceux-ci étaient mieux civilisés [...] À une autre époque, les Romains étaient assurément plus civilisés que les Germains, et cependant, au rapport de Tacite, la moralité de ceux-ci était de beaucoup la meilleure; d'où il faut conclure qu'ils étaient mieux civilisés<sup>32</sup>.

Voilà pour ce qui est des opinions de Laclos. Quant aux nôtres, on constate qu'au fond l'écrivain a gardé, à quinze ans de distance, la même

<sup>30</sup> LACLOS, *Voyage de La Pérouse*, in *Œuvres complètes*, cit., pp. 470-487.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 478.

attitude qui se dégageait de l'«Avertissement» des *Liaisons*: à savoir, que la «philosophie» a étendu les facultés de l'homme, sans lui imposer nécessairement la bonne direction. La relation de conséquence que l'«éditeur» fait semblant de présupposer, entre les lumières du siècle et la modestie des femmes, se trouve définitivement ruinée. L'idée du progrès des connaissances entre en contradiction avec la morale.

L'ironie de l'«Avertissement» ne fait qu'exprimer ce que proclamait Rousseau, en s'ajoutant aux témoignages de l'opinion, de plus en plus courante, qui attribuait aux philosophes la responsabilité du libertinage: «nous avons perdu en mœurs, ce que nous avons gagné en lumières» et «il est certain que les lumières ne donnent pas la vertu», écrira Chateaubriand dans *l'Essai sur les révolutions*<sup>33</sup>. Certes, on retrouve là le lieu commun qui est à la base du glissement historique de sens du mot “libertin”, et qui avait fait du libre penseur, par nécessité, un débauché. Mais, entre-temps, le progrès des connaissances a servi pour s'interroger sur l'origine de l'homme, sur un passé dont les sauvages seraient les témoins vivants. Grâce aux voyageurs, l'enquête sur la nature humaine a pu rompre les bornes étroites où l'avaient enfermée les Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle, et l'observation empirique a su détruire les a priori métaphysiques.

On peut alors affirmer que l'ouverture de perspectives qui a suivi la Révolution et la lecture de *La Pérouse* permet à l'écrivain de donner sa portée réelle à la défense du roman, jadis confiée aux observations éparses que l'on trouve dans la correspondance avec Mme Riccoboni<sup>34</sup>, et encore davantage à l'apologie du genre romanesque contre l'histoire, dans le compte rendu de Miss Burney, où Laclos écrit que les romans sont «des Ouvrages qui nous apprennent ce qu'il nous importe le plus de savoir»<sup>35</sup>, que «peu d'Ouvrages demandent une plus grande connaissance de l'esprit et du cœur de l'homme»<sup>36</sup>. Ce sont à peu près les termes que l'on retrouvera dans *l'Idée sur les romans*. On voit Sade formuler en effet sa propre approche à la connaissance de la nature humaine, («on ne l'acquiert que par des *malheurs* et par des *voyages*»), à la même époque où Laclos semble acquérir une conscience semblable de la relation qui existe entre le roman et les explorations géographiques. De telles remarques nous invitent à ramener le chef-d'œuvre de Laclos à une lecture dégagée de l'alternative qui l'a vu situé tour à tour parmi les textes liber-

---

<sup>33</sup> CHATEAUBRIAND, *Essai sur les révolutions*, cit., p. 762.

<sup>34</sup> BAYARD, *Le paradoxe du menteur. Sur Laclos*, cit., pp. 29-34.

<sup>35</sup> LACLOS, *Cecilia ou les Mémoires d'une héritière*, cit., p. 447.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 448.

tins ou parmi ceux qui sont contre le libertinage. En choisissant une lecture que nous appellerions aujourd'hui anthropologique, nous aurions plus de chance, je le crois, de rester proche des enjeux réels des *Liaisons dangereuses*, qui étaient restés latents à l'époque de la parution du roman.

Ces enjeux devaient rester forcément dissimulées dans l'horizon restreint constitué, d'un côté, par le décor du roman de mœurs, et, de l'autre, par une ambition littéraire qui ne dépassait pas les canons courants. Pourtant, nous pouvons les apercevoir aujourd'hui dans la tension produite par l'effort de dépasser l'évidence immédiate des situations, dans la recherche de synthèse à un niveau supérieur entre langage vertueux et érotisme, dans la supériorité intellectuelle et dans l'étude des caractères et des comportements qui est inséparable du rêve même de domination nourri par les deux roués, dans la référence très sensible à la pensée de Rousseau, dans l'adoption, comme modèles littéraires, d'ouvrages de la portée de *Clarisse* et de la *Nouvelle Héloïse*.

### III

#### RIFLESSI DELLA TRIBUNA



## Le volcan Mirabeau et le mythe du sublime dans l'éloquence révolutionnaire<sup>1</sup>

Une longue tradition républicaine a consacré les Assemblées révolutionnaires comme lieu canonique du sublime, en ce qui concerne notamment l'éloquence<sup>2</sup>. On peut toutefois se demander si l'image du grand orateur (Mirabeau, Vergniaud, Danton...) correspond moins à la perception des contemporains où s'il n'est pas plutôt le fruit d'une élaboration ultérieure<sup>3</sup>.

Il y eut bien sûr une recherche du sublime dans l'éloquence politique renaissante, pour rendre leur parole adéquate à la hauteur des circonstances, mais les moyens utilisés – l'enflure (la rhétorique au mauvais sens du terme), la référence antique, le goût du monumental – entravaient plutôt qu'ils ne favorisaient l'invention d'un sublime révolutionnaire.

À l'emprise de l'éloquence traditionnelle s'ajoute l'absence de recul par rapport aux événements. Par contre, au fur et à mesure que l'éloignement temporel permet de mesurer la portée réelle des événements, une image se forme des grands orateurs, qui nous est plus familière, dont les principaux textes de référence sont les *Considérations sur la Révolution française* de Germaine de Staël, les *Recherches* de Charles Nodier (d'abord *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la Révolution et de l'Empire*, Paris, 1831), le *Mirabeau* de Victor Hugo (1834), l'*Histoire de la Révolution française* de Jules Michelet...<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Première version de l'article publié sous le titre «Mirabeau et l'image révolutionnaire du volcan» dans MARIA EMANUELA RAFFI (ed.), *Les pas d'Orphée. Scritti in onore di Mario Richter*, Padova, Unipress, 2005, pp. 691-698.

<sup>2</sup> Deux études bien connues donnent la mesure du phénomène: JEAN STAROBINSKI, «La chaire, la tribune, le barreau», in PIERRE NORA (éd.), *Les Lieux de mémoire*, t. II, La Nation, Paris, Gallimard, 1986, pp. 425-485; JEAN-CLAUDE BONNET, «La "sainte mesure", sanctuaire de la parole fondatrice», in BONNET (éd.), *La Carmagnole des Muses. L'Homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, pp. 185-222.

<sup>3</sup> Pour une vue d'ensemble sur la question, nous renvoyons à notre chapitre «L'éloquence révolutionnaire: idéologie et légende», in MARC FUMAROLI (éd.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, P.U.F., 1999, pp. 1019-1037.

<sup>4</sup> Voir AURELIO PRINCIPATO, «La tradition rhétorique et la crise révolutionnaire: l'attitude de Madame de Staël», in *Le groupe de Coppet et la Révolution française, Actes du Quatrième Colloque de Coppet, 20-24 juillet 1988*, Lausanne, Institut Benjamin Constant, Paris, Jean

### 1. *La Révolution en tant qu'éruption destructrice et régénératrice*

La Révolution a pu être vécue comme la réalisation de l'utopie. Et dans les mondes entourés d'eau, ou de montagnes dont avait été remplie la littérature des Lumières, il n'y avait pas de place pour le sublime. Ces utopies ne pouvaient pas concevoir de troubles qui menacent leur ordre rationnel, où l'égalité était postulée comme la seule condition possible du bonheur, quitte à écraser toute individualité, toute inquiétude, et à repousser dans un passé plus ou moins mythique les «révolutions» dont elles étaient le fruit.

À l'île heureuse, la Révolution va substituer un autre symbole insulaire, capable de catalyser toute une série de topoi du sublime: le volcan.

Louis Sébastien Mercier, par exemple, parle de «volcan intarissable», de «débordement» de la parole révolutionnaire (*Le Nouveau Paris*). La métaphore de l'éruption est très tôt appliquée à Mirabeau. Elle revient dans l'*Éloge funèbre* que Vergniaud lui consacra, le 17 avril 1791:

D'abord sa prononciation étoit lente, sa poitrine sembloit oppressée; on eût dit qu'il travailloit à forger la foudre. Bientôt son débit s'animoit, des éclairs partoient de ses yeux, sa main menaçante balançoit d'un geste terrible les honteux destins des ennemis de la Patrie. Les voûtes du Temple retentissoient de sa voie devenue éclatante [...]<sup>5</sup>

La suite des événements, et le déplacement sur d'autres protagonistes des valeurs idéologiques privilégiées au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, multiplient les figures de proue (Vergniaud, Danton, Robespierre) et font proliférer les groupes d'orateurs mineurs (Malouet, Mounier, Lally parmi les monarchistes; Pétion, Isnard, Louvet parmi les Girondins, etc.). Autour du volcan Mirabeau, depuis Nodier jusqu'à Aulard, on voit apparaître, diversement regroupé, tout l'archipel des orateurs de la Révolution.

---

Touzot, 1988, pp. 107-120; «L'oratoria rivoluzionaria agli albori della sua leggenda», in VITO CAROFIGLIO (ed.) *1789 e dopo*, Atti del Convegno internazionale «La Rivoluzione dell'89 e dopo/La Révolution de 89 et son écho» (Bari, 13-16 ottobre 1989), vol. II («Arti letteratura filosofia linguaggio») *Lectures*, n. 25, 1989/2, pp. 197-207; «L'eloquenza rivoluzionaria: immagini retrospettive», in GIORGETTO GIORGI, AURELIO PRINCIPATO (ed.), *La Rivoluzione francese. Filosofia, letteratura, storia*, Atti del Convegno internazionale (Università di Pavia, 17-19 novembre 1988), Supplemento al n. 15 de *Il Confronto letterario*, Fasano, Schena, 1991, pp. 309-319.

<sup>5</sup> PIERRE VICTURNIEN VERGNIAUD, *Éloge funèbre d'Honoré Riquetti-Mirabeau, prononcé le 17 avril 1791, dans une séance publique de la Société des Amis de la Constitution, par M. Vergniaud, Président de la Société*, Bordeaux, Leveux, 1791, p. 28.

Aucune surprise donc de retrouver cette image de l'orateur-volcan parfaitement accomplie dans une page de Michelet:

J'ai sous les yeux un portrait de cette personnification terrible, trop cruellement fidèle de notre Révolution, un portrait qu'esquissa David, puis il le laissa, effrayé, découragé, se sentant peu capable encore de peindre un pareil objet. Un élève consciencieux reprit l'œuvre, et simplement, lentement, servilement même, il peignit chaque détail, cheveu par cheveu, poil à poil, creusant une à une les marques de la petite vérole, les crevasses, montagnes et vallées de ce visage bouleversé.

L'effet est le débrouillement pénible, laborieux, d'une création vaste, trouble, impure, violente, comme quand la nature tâtonnait encore, sans pouvoir se dire au juste si elle ferait des hommes ou des monstres: moins parfaite, mais plus énergique, elle marquait d'une main terrible ses gigantesques essais.

Mais combien les plus discordantes créations de la nature sont pacifiées et d'accord, en comparaison des discordes morales que l'on entrevoit ici!... J'y entends un dialogue sourd, pressé, atroce, comme d'une lutte de soi contre soi, des mots entrecoupés, que sais-je?

Ce qui épouvante le plus, c'est qu'il n'a pas d'yeux; du moins on les voit à peine. Quoi! ce terrible aveugle sera guide des nations?... Obscurité, vertige, fatalité, ignorance absolue de l'avenir, voilà ce qu'on lit ici.

Et pourtant ce monstre est sublime. – Cette face presque sans yeux semble un volcan sans cratère, – volcan de fange ou de feu, – qui, dans sa forge fermée, roule les combats de la nature. – Quelle sera l'éruption?<sup>6</sup>

Sur celui que Mme de Staël avait défini comme «le Mirabeau de la populace», s'est transféré un certain nombre de traits marquants, tels qu'ils avaient été énoncés depuis la mort du grand protagoniste de la Constituante, et développés après Thermidor, puis à l'époque de la Chambre «octroyée» par Louis XVIII, et enfin au début de la Monarchie de Juillet<sup>7</sup>.

## 2. *Le sublime contre les règles de l'éloquence*

Michelet ne pense pas vraiment à un volcan sans cratère. C'est une image dont il se sert dans ce contexte pour exalter l'idée de l'énergie

---

<sup>6</sup> Cité par GÉRARD WALTER (éd.), *Histoire de la Révolution française*, Livre IV, ch. VI, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1952, vol. I, p. 833.

<sup>7</sup> Voir à ce propos AURELIO PRINCIPATO, «Mirabeau orateur comme exemple privilégié dans la formation de l'idée romantique d'éloquence», *Rhetorik*, Band 12 («Rhetorik im 19. Jahrhundert»), 1993, pp. 40-49.

comprimée, de la confusion des éléments, présage d'une immense éruption destructrice. Ce cratère du volcan Danton, il ne faut pas le chercher dans ses yeux (l'avenir est obscur) mais, bien sûr, dans sa bouche. C'est la voix non seulement tonnante, mais aussi discontinue. On pouvait retrouver ces deux éléments, à propos de Mirabeau, dans le *Livre des orateurs* de Timon (Louis de Cormenin), ouvrage très diffusé depuis 1836. À propos de l'énergie comprimée:

Ses exubérantes facultés, ne pouvant se développer au dehors, se concentraient sur elles-mêmes. Il se fit en lui un amas, un travail, un bouillonnement de toutes choses, comme le volcan qui condense, amalgame, fonde et broie ses laves avant de les lancer dans les airs par sa bouche enflammée<sup>8</sup>.

Et à propos de la voix: «Il lui échappait des cris entrecoupés, des voix de foudre, et des accents déchirants et terribles»<sup>9</sup>.

L'improvisation de Mirabeau, l'efficacité de ses réparties, s'opposent aux vertus d'une éloquence coulante comme le génie s'oppose au talent oratoire. Et à ce propos, Victor Hugo avait puissamment travaillé ces images en 1834<sup>10</sup>, sans pourtant exploiter la métaphore du volcan. En effet, il opposait les «fluides comprimés dans ce cerveau plein de tonnerres» à la *lave* des idées qui se transforme en *granit* dans l'écriture (domaine où Mirabeau n'était pas doué).

C'est encore une fois Vergniaud, le plus classique des orateurs révolutionnaires, qui, en commentant l'un de ses plus célèbres discours, observe comment Mirabeau «[...] abandonne les ornements de l'éloquence. C'est un athlète qui dépouille toute espèce de vêtement pour se battre corps à corps»<sup>11</sup>. Cette idée anti-rhétorique de Mirabeau, qui revient à plusieurs reprises, sera développée par Népomucène Lemerrier: «Ce n'était, par le style, ni un Démosthène, ni un Hypéride, ni un Cicéron; il n'avait la fluidité ni l'élégance devenue classique au dernier; mais il avait l'action du premier»<sup>12</sup>.

Ayant ce texte bien présent à l'esprit, dans son combat personnel

<sup>8</sup> LOUIS DE CORMENIN (TIMON), *Le livre des orateurs*, Pagnerre, Les Éditions de Paris, 1842, p. 186.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>10</sup> Voir ANTHONY R.W. JAMES (éd.), *Littérature et philosophie mêlées*, t. II, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 238-325.

<sup>11</sup> VERGNIAUD, *Éloge funèbre d'Honoré Riquetti-Mirabeau*, cit., p. 21.

<sup>12</sup> LOUIS-JEAN-NÉPOMUCÈNE LEMERCIER, *Second Théâtre français*, 1818, p. 35; c'est le portrait que cite Beaulieu dans son article «Mirabeau» de la Biographie universelle de Michaud.

contre la rhétorique, Victor Hugo prétendra transformer les défauts de Mirabeau en fondement de popularité, touchant au sublime: «*vox amoena*, l'orateur doit avoir un organe agréable, M. de Mirabeau a la voix dure, sèche, criarde, tonnant toujours et ne parlant jamais [...]».

### 3. *L'espace et la vue*

Mais le volcan est aussi en même temps une image visuelle. C'est la montagne isolée (nous avons déjà parlé en ce sens de transition entre l'île utopique et un nouveau symbole insulaire). Il domine la vue.

Une étroite relation s'établit ainsi entre cette captation du regard et l'orateur sublime. Mirabeau se distingue dans la foule des autres députés du Tiers État d'abord par sa chevelure léonine qui suggère une «puissance irrégulière»<sup>13</sup>. On voit bien agir ici le pouvoir de la mémoire qui conduit le témoin oculaire à se focaliser sur une image forte. D'autres viendront amplifier ces détails. Cormenin note ainsi: «Il faut, dans une Assemblée de douze cents législateurs, que l'orateur soit vu de loin, et Mirabeau était vu de loin. Il faut qu'il soit entendu de loin, et Mirabeau était entendu de loin»<sup>14</sup>.

Garat, appliquant à Mirabeau une phrase d'Eschine à propos de Démosthène, semble avoir été le premier à conjuguer, chez Mirabeau, monstruosité et perspective spatiale, comme le feront plus tard Germaine de Staël, Hugo et particulièrement Sainte-Beuve:

Où est l'orateur lui-même, où est ce geste terrible, où sont ces accents passionnés, où est cette voix qui parcourait avec la même plénitude toute l'étendue d'une si vaste enceinte? Ah! qu'auriez-vous donc senti, qu'auriez-vous dit, si vous aviez vu, si vous aviez entendu le *monstre*?<sup>15</sup>

Cette impossibilité de voir de près le geste du tribun<sup>16</sup> devient le pivot de l'amplification de sa stature d'orateur. En effet, moins Mirabeau est

---

<sup>13</sup> GERMAINE DE STAËL, *Considérations sur la Révolution française*, 1818, posth., vol. I, cité par PATRICK BRASART, *Paroles de la Révolution. Les Assemblées parlementaires 1789-1794*, Paris, Minerve, 1988, p. 175.

<sup>14</sup> CORMENIN, *Le livre des orateurs*, cit., p. 186.

<sup>15</sup> *Journal de Paris*, n. 272, 29 sept. 1789, p. 1240.

<sup>16</sup> Il faut avoir bien présent à ce propos la disposition de la salle de l'Assemblée nationale. Toute notre étude se fonde sur les informations réunies dans la très précieuse étude de BRASART, *Paroles de la Révolution...*, cit.

observable, plus il se prête à être évoqué comme un géant qui domine l'espace environnant.

Le recul temporel exalte l'éloignement spatial. Il n'a pas fallu attendre Lamartine (*Les Hommes de la Révolution*, 1865) pour que Mirabeau se trouve transformé en «monument de la nature». La panthéonisation n'a été qu'un épisode rhétorique et passager de ce passage à l'immobilité, en pleine contradiction avec les bouleversements telluriques qu'il a été censé produire, dont étaient encore un symbole sensible les décharges de fusil de la Garde nationale, qui, lors de ses funérailles, brisèrent les vitres de l'église de Saint-Eustache. Alors que Victor Hugo développera au plus haut point l'idée d'un Mirabeau en mouvement perpétuel, les témoignages biographiques viennent renforcer cette association de Mirabeau à l'immobilité: «Au milieu de l'effroyable confusion d'une séance» écrit Chateaubriand «je l'ai vu à la tribune, sombre, laid et immobile. Il rappelait le chaos de Milton, impassible et sans forme au centre de sa confusion»<sup>17</sup>.

Et Dumont, l'un des principaux collaborateurs de Mirabeau: «Ceux qui l'ont vu savent que les flots roulaient autour de lui sans l'émouvoir, et que même il restait maître de ses passions au milieu de toutes les injures»<sup>18</sup>.

#### 4. *Le sublime et les passions*

Nous entrons par là dans le domaine capital du rapport entre le sublime et les passions. La distance qui sépare l'observateur de son objet est aussi la même que celle qui existe entre le tumulte et l'acte qui le calme.

Vergniaud est encore une fois le premier à évoquer, à propos de Mirabeau, «[...] les grands orages élevés dans le sanctuaire des lois, par les fureurs de l'aristocratie, et qu'il calma si souvent par la puissance de la parole»<sup>19</sup>.

En même temps que cette immobilité monumentale se sacralise (*le sanctuaire des lois*), on voit bien agir ici une forme de projection sur l'autre (*les fureurs de l'aristocratie*) de cette agitation pulsionnelle qui, par ailleurs, appartient au sujet acteur du combat révolutionnaire.

<sup>17</sup> FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe* précédés de *Mémoires de ma vie* (JEAN-CLAUDE BERCHET éd.), I Partie, Livre V, Paris, Le Livre de poche/Classiques Garnier, «Pochothèque», 2003, p. 297. Ces pages sont datées de 1821.

<sup>18</sup> ÉTIENNE DUMONT, *Souvenirs sur Mirabeau*, cité par BRASART, *Paroles de la Révolution...*, cit., p. 175.

<sup>19</sup> VERGNIAUD, *Éloge funèbre d'Honoré Riquetti-Mirabeau*, cit., p. 14.

Dans l'imaginaire des contemporains, la métaphore du volcan pouvait prendre une valeur tour à tour destructrice ou euphorique. Grégoire témoigne que l'abolition subite de l'esclavage avait paru «une mesure désastreuse: elle était en politique ce qu'était en physique un volcan»<sup>20</sup>. En revanche, dans *Le Jugement dernier des Rois*, le 18 octobre 1793, Sylvain Maréchal met en scène une éruption volcanique qui engloutit les derniers rois d'Europe. La confrontation de ces deux exemples, même lorsqu'ils ne comportent pas la présence du sublime, révèlent que celui-ci peut bien célébrer la gloire d'une victoire remportée contre les dangers d'un bouleversement profond, de cette explosion qui se situe le plus souvent à l'intérieur des sujets du combat. Le sublime de grandeur n'est que le substitut du sublime de sentiment.

Le noyau de la question sera alors représenté par la participation empathique à cette agitation. Il me semble superflu de rappeler les moments d'émotion collective qui ponctuent les récits de la Révolution. La transcendance s'exprime ici dans le souffle divin qui emporte l'auditoire, et qui, par un passage de la nature à la science, caractéristique de l'époque, cherche une explication physique dans le galvanisme. Je me borne à citer Vergniaud, à propos de la célèbre réplique au maître des cérémonies, le 23 juin 1789 (*nous ne quitterons nos places que par la puissance des baïonnettes*): «Cette réponse énergique électrisa les députés des communes & ceux du clergé qui étoient demeurés avec eux, tous s'écrièrent d'une voix unanime: *tel est le vœu de l'Assemblée*»<sup>21</sup>.

## 5. Conclusion

Il est important de constater que plus l'on se rapproche des comptes rendus contemporains, plus la réaction collective est au premier plan. Par contre, à mesure que l'on s'éloigne, c'est l'individualité de l'orateur qui s'impose. Cela ne va pas sans altérer le souvenir. Dumont lui-même, quoique témoin oculaire des événements, est influencé dans ses *Mémoires* par les lieux communs contenus dans les recueils de discours de Mirabeau qui ont paru entre temps, et qui exaltent l'orateur s'élevant «avec tant de force et de grandeur au milieu de l'assemblée constituante» et frappant d'étonnement le despotisme.

---

<sup>20</sup> HENRI GRÉGOIRE, *Mémoire en faveur des gens de couleur*, cité in PIERO A. MILANI, «Il problema della schiavitù coloniale all'inizio della Rivoluzione francese», in GIORGI, PRINCIPATO (ed.), *La Rivoluzione francese. Filosofia, letteratura, storia*, cit., p. 80.

<sup>21</sup> VERGNIAUD, *Éloge funèbre d'Honoré Riquetti-Mirabeau*, cit., p. 13.

Le sublime est produit par un regard rétrospectif. L'éloignement fait resurgir ce que les passions trop chaudes du présent nous empêchent de discerner. Mais l'on peut aussi affirmer que dans l'effort de décrire l'indicible, les témoins insistent sur l'absence de l'objet: *si vous aviez vu, si vous aviez entendu le monstre*, dit Garat; *si vous l'aviez vu*, Vergniaud; *Ceux qui l'ont vu*, Dumont.

L'analyse de ces documents me semble finalement révéler la portée de la transformation intervenue dans le sublime révolutionnaire entre Vergniaud et Michelet. Alors que pour les contemporains il s'agit de rendre compte d'une sorte d'expérience mystique, pour les écrivains romantiques au contraire, essayer de faire revivre l'événement signifie l'intégrer à leur propre conscience. Notons ce point d'interrogation final, chez Michelet, postulé comme effet d'«une lutte de soi contre soi». S'interroger sur le sublime révolutionnaire signifie se pencher sur un héritage qui a fondé les conflits du présent.

## Comment restituer l'action oratoire de la Révolution?<sup>1</sup>

Il est évident que les gestes, les intonations, les sourires des orateurs de la Révolution ne peuvent être restitués que par un effort d'imagination. C'est pourquoi la plupart des études récentes sur l'éloquence révolutionnaire ont négligé l'action. Pour ne citer que les analyses de l'éloquence parlementaire en situation conduites par Peter France<sup>2</sup>, qui ont beaucoup influencé ma recherche, elles semblent écarter d'emblée, quoique à regret, la possibilité d'une telle enquête.

Néanmoins, dans la persuasion que l'effort mériterait d'être poursuivi, je me propose de rassembler ici des données assez diverses, dont l'examen semble soulever plus de problèmes qu'il ne permet d'en résoudre:

- a. les témoignages des contemporains;
- b. les conditions matérielles d'énonciation du discours;
- c. les traces de l'action, reconnaissables dans le texte du discours prononcé;
- d. les habitudes et les préceptes présents dans les traités.

Je consacrerai le cinquième et dernier volet de cette étude à une approche visant non pas à la reconstruction des matériaux pour une «histoire hypothétique de l'action oratoire sous la Révolution», mais à la perception qu'en ont eue les observateurs par définition les plus sensibles, à savoir les hommes de théâtre.

### 1. *Les témoignages des contemporains*

C'est le genre de source le plus communément exploité, et dont le premier défaut est le recul par rapport aux événements<sup>3</sup>. Entre les por-

---

<sup>1</sup> Première publication de l'article dans ÉRIC NÉGREL et JEAN-PAUL SERMAIN (éds.), *Une expérience rhétorique: l'éloquence de la Révolution* (Actes du Colloque international, Saarbrücken 25-27 septembre 1998), Oxford, Voltaire Foundation, 2002 (*SVEC* 2002: 2), pp. 19-33.

<sup>2</sup> PETER FRANCE, «Éloquence révolutionnaire et rhétorique traditionnelle: étude d'une séance de la Convention», *Saggi e ricerche di letteratura francese*, n. 24 (1985), pp. 143-176; «Speakers and audience: the first days of the Convention», in JOHN RENWICK (ed.), *Language and rhetoric of the Revolution*, Edinburgh University Press, 1990, pp. 50-68.

<sup>3</sup> Voir FRANÇOIS-ALPHONSE AULARD, *L'Éloquence parlementaire pendant la Révolution française. Les Orateurs de l'Assemblée Constituante*, Paris, Hachette, 1882 et *Les Orateurs de l'As-*

traits très vivants que nous a laissés Lequinio de ses collègues à la Législative et à la Convention, et les superbes fresques que peindra Michelet<sup>4</sup> il n'y a pas seulement soixante ans de distance, mais toute une élaboration esthétique. Deuxièmement, les mémoires disent une seule fois ce qui se rapporte aux situations de parole plus diverses.

Que l'éloignement temporel enrichisse la description, nous pouvons le voir en comparant par exemple un témoignage bien rapproché des événements, dans un journal provincial du 20 thermidor de l'an II, et le souvenir de Fiévée en 1837. La première source, le Journal révolutionnaire de Toulouse, ne consacre à l'action de Robespierre qu'une phrase: «Il savait adoucir avec art la voix aigre et criarde et donner de la grâce à son accent arrésien»<sup>5</sup>.

Voici, par contre, le témoignage tardif de Fiévée:

Son débit était lent, ses phrases étaient si longues que chaque fois qu'il s'arrêtait en relevant ses lunettes sur son front, on pouvait croire qu'il n'avait plus rien à dire; mais, après avoir promené son regard sur tous les points de la salle, il rabaisait ses lunettes puis ajoutait quelques phrases, aux périodes déjà si allongées quand il les avait suspendues<sup>6</sup>.

Autrement dit, il y a une opposition entre le geste vécu, mais paradoxalement invisible, et le geste décrit, mais par l'intermédiaire du souvenir. Mme de Staël et Chateaubriand ont pu voir l'action des orateurs révolutionnaires, mais ils n'en ont pas beaucoup parlé; Hugo comme Michelet n'avaient sur nous au fond que l'avantage d'avoir connu des témoins oculaires, et pourtant ils ont voulu décrire l'action oratoire de la Révolution.

Le laconisme des comptes rendus contemporains n'est pas dû, bien

---

*semblée Législative et de la Convention*, 2 vols (Paris 1985-1986); AULARD, *Les Grands orateurs de la Révolution*, Paris, F. Rieder et C.ie, 1914; PATRICK BRASART, *Paroles de la Révolution. Les Assemblées parlementaires 1789-1794*, Paris, Minerve, 1988, p. 161 et suiv.; JEAN-CLAUDE BONNET, «La "sainte mesure", sanctuaire de la parole fondatrice», in BONNET (éd.), *La Carmagnole des Muses. L'Homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, pp. 185-222.

<sup>4</sup> Voir JULES MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, livre IV, ch. 4-6.

<sup>5</sup> *Journal révolutionnaire de Toulouse, ou le Surveillant du Midi*, n. 91, cité par JEAN-PAUL BERTAUD, *C'était dans le journal pendant la Révolution française*, Paris, Perrin, 1988, p. 360.

<sup>6</sup> Cité par AULARD, *Les Orateurs...*, cit., p. 442. Le passage se trouve, comme me l'avait aimablement signalé Simone Balayé, dans la remarquable Introduction à la *Correspondance et relations de Fiévée avec Bonaparte, premier consul et empereur, pendant onze années (1802-1813)*, publié par l'auteur, t. I, Paris, A. Desrez/Beauvais, 1836, p. XCI.

sûr, aux vertus prêchées par Saint-Just, mais, d'abord, à la partialité des témoins. Pour les contre-révolutionnaires et les modérés, le geste se présente comme une sorte de substitut violent du langage: «délibérer par bras» est l'expression utilisée par La Harpe<sup>7</sup>. Mais les transgressions venaient des deux côtés: il suffira de rappeler l'abbé Maury<sup>8</sup> soulevant la jambe ou Marat appuyant un pistolet à la tête<sup>9</sup>.

Outre l'attitude politique, il y a d'autres raisons de se méfier de la mémoire des témoins. Prenons l'action de Mirabeau, qui est de loin l'orateur le mieux décrit. Certains souvenirs d'Étienne Dumont<sup>10</sup>, qui faisait partie de son atelier, sont mêlés, par exemple, de réminiscences des chapitres de Quintilien consacrés à l'action, donc contaminés par le désir d'idéaliser l'homme politique. D'autres passages recourent à l'*Éloge funèbre de Mirabeau* par Vergniaud<sup>11</sup>. Nous sommes amenés par là à atténuer la portée de son affirmation «À la tribune il était immobile», affirmation qu'Aulard oppose à l'imagination de Victor Hugo, et au mouvement perpétuel où celui-ci représentait Mirabeau<sup>12</sup>. Mais cette idéalisation n'est pas étrangère au rôle de l'énonciateur du souvenir. Il est évident que Dumont a intérêt à exalter les qualités des textes qu'il avait lui-même rédigés, comme le discours célèbre sur la notion de "peuple": la façon dont il fut débité aurait suivi le crescendo classique, de la modération de l'exorde (qui «concilia passablement l'attention»), en passant par «des applaudissements et des murmures» suscités par «la partie argumentative», jusqu'aux «cris», aux «convulsions de rage», à «l'agitation générale», effet d'une péroraison, prononcée, bien sûr, «d'une voix tonnante». Au moment où la péroraison est interrompue, dit Dumont, «une tempête d'injures fondit de toutes parts sur l'orateur, qui restait immobile et debout», quitte à reprendre la parole une fois le tumulte cessé, «d'une voix grave et solennelle». Est-ce que cela suffit pour dire si Mirabeau, d'ordinaire, s'agitait ou ne s'agitait pas à la Tribune<sup>13</sup>?

---

<sup>7</sup> Cité par PHILIPPE ROGER, «The French Revolution as "logomachy"», in JOHN RENWICK, (ed.), *Language and rhetoric of the Revolution*, cit., p. 8.

<sup>8</sup> BONNET, «La "sainte mesure", sanctuaire de la parole fondatrice», cit., p. 206.

<sup>9</sup> PETER FRANCE souligne le scandale qui en dérive pour le *decorum*. Voir «Speakers and Audience», cit., p. 8.

<sup>10</sup> ÉTIENNE DUMONT, *Souvenirs sur Mirabeau et sur les deux premières assemblées législatives*, Paris, Gosselin, 1832.

<sup>11</sup> VERGNIAUD, *Éloge funèbre*, cit.

<sup>12</sup> AULARD, *Les Orateurs de l'Assemblée Constituante*, cit., pp. 171-173, et *Les Grands orateurs de la Révolution*, cit., pp. 59-60.

<sup>13</sup> Chateaubriand, quant à lui, reprendra l'image pour la rendre beaucoup plus fulgu-

## 2. *Les conditions matérielles de la prononciation*

Par l'intermédiaire de ce témoignage d'Étienne Dumont, nous sommes entrés virtuellement dans le second point de cet exposé. Il est certain que la façon dont la voix, l'expression, le geste atteignaient l'auditoire jouait un tout autre rôle que dans les différents parlements nationaux de notre époque, où ce qui compte est moins la prise de parole dans les débats que les rapports de force entre des députés encadrés dans les partis politiques.

Aux cours des premières séances des États généraux, Mirabeau lui-même avait subi les mêmes vicissitudes que d'autres députés à la voix plus faible: «Il avait voulu prendre la parole en deux ou trois occasions, avoue Étienne Dumont, mais un murmure général l'avait empêché de se faire entendre»<sup>14</sup>. Quelques jours plus tard, les galeries imposeront qu'il parle. C'est le mécanisme, fondé sur l'*ethos* rhétorique qui dut jouer un rôle très important jusqu'à Thermidor, et produire ses conséquences sur la prononciation. L'orateur pourra parler dans la mesure où il aura gagné du prestige auprès de l'auditoire. Et c'est un mécanisme que nous voyons fonctionner dans notre société médiatique, où, bien sûr, la lutte pour imposer sa propre présence passe par d'autres moyens que la puissance de la voix, et reste par ailleurs dans les coulisses.

Dans une situation plus tranquille, telle que se la figurait la rhétorique d'Ancien Régime, la harangue prononcée par l'avocat, ou par le représentant de l'autorité, le prédicateur face aux fidèles, le roi face à ses sujets ou le général face à ses troupes, dans ce contexte, le geste pouvait être étudié. Dans les débats d'assemblée, plutôt que d'action, il faudrait souvent parler d'interaction avec le public. L'orateur interrompu devait choisir, ou insister sur les mots qu'il venait d'énoncer, ou riposter, ou protester, ou se taire en attendant que l'ordre soit rétabli<sup>15</sup>. Parmi les

---

rante: «Au milieu de l'effroyable désordre d'une séance, je l'ai vu à la tribune, sombre, laid et immobile». Voir *Mémoires d'outre-tombe*, précédés de *Mémoires de ma vie* (JEAN-CLAUDE BERCHET éd.), Paris, Le Livre de poche/Classiques Garnier, «Pochothèque», 2003, I<sup>ère</sup> Partie, Livre V, ch. 12: «Mirabeau», p. 297. En réalité, il élabore le texte de la *Biographie universelle* Michaud.

<sup>14</sup> DUMONT, *Souvenirs sur Mirabeau et sur les deux premières assemblées législatives*, cit., p. 34.

<sup>15</sup> Pour prendre un exemple choisi au hasard, le 6 janvier 1793, le conventionnel Julien est interrompu à plusieurs reprises par les murmures de la salle. Ce sont les jours très agités où la Montagne et la Gironde s'affrontent sur la peine de mort pour le roi. À une première interruption, Julien s'arrête: «Je ne parle pas si on m'interrompt», dit-il. Puis il reprend la phrase. Mais tout de suite après il utilise l'expression «rapports partiels», et le *Logotachigraphe* nous renseigne, entre parenthèses: «(au mot *partiaux*: l'orateur

meilleures qualités reconnues à Mirabeau, il y avait l'efficacité de ses réparties.

D'après ce qu'on vient de rappeler, on serait tenté d'accorder plus d'importance à la voix par rapport au visage et aux yeux, dont on connaît par contre le rôle au temps de la télévision. Chateaubriand, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, peut peindre le *Pandemonium* des assemblées révolutionnaires, confondant «[l]es harangueurs, à la voix grêle ou tonnante», tous également interrompus par «des petites chouettes noires du cloître sans moines et du clocher sans cloches»<sup>16</sup>. Comme nous ne sommes pas des Chateaubriand, il nous faudra distinguer les réparties des discours préparés, et parmi ceux-ci les discours ou les passages perturbés par les interruptions des discours qui ont joui de l'attention de l'auditoire (comme le fut apparemment le grand discours néoclassique de Vergniaud sur l'appel au peuple du 31 décembre 1792). Pour les premiers, on pourrait tenir compte de la fréquence des interruptions et des murmures pour la conjuguer à une altération de la voix de l'orateur.

La disposition inconfortable des salles, la mauvaise acoustique, les bruits, les interruptions qui viennent des députés comme des galeries obligent les orateurs à forcer la voix et le geste, au détriment d'une action exercée selon les règles<sup>17</sup>. L'assemblée devient une «arène de gladiateurs», pour utiliser l'expression de Quatremère de Quincy<sup>18</sup>. Danton, qui avait pourtant une voix très forte, s'en plaint lors d'une intervention à la Convention au début de l'année 1794, comme l'avait fait Vergniaud en août 1792, attribuant l'animosité des délibérants à leur fatigue et au fait qu'ils se faisaient face sur les deux côtés de la salle du Manège. On sait comment Taine tirera parti de cette turbulence pour essayer de détruire l'idée même d'une éloquence révolutionnaire<sup>19</sup>. Plus raisonnablement,

---

est interrompu par des huées du côté droit, on lui crie *partiels*). J'ai dit *des rapports partiels* – riposte Julien –, et j'ai bien voulu le dire, car si le ministre de l'intérieur – c'est-à-dire Roland – n'avait pas voulu faire un rapport partial, d'un rapport impartial», etc. Voir *Le Logotachigraphe*, n. 7 (8 Janvier 1793), p. 52.

<sup>16</sup> CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, cit., 1<sup>e</sup> Partie, livre IX, ch. 3, «Orateurs», p. 447.

<sup>17</sup> Les conditions matérielles où se déroulaient les débats se trouvent bien décrites dans l'excellente étude de BRASART, *Paroles de la Révolution. Les Assemblées parlementaires 1789-1794*, cit.

<sup>18</sup> Discours sur le règlement de la police à l'intérieur de l'Assemblée (11 octobre 1791), cité par BONNET, «La Sainte mesure, sanctuaire de la parole fondatrice», cit., p. 195. Dans cette étude très importante, Bonnet traite aussi des projets de machines utopiques pour amplifier la voix.

<sup>19</sup> Voir HIPPOLYTE TAINE, *Les Origines de la France contemporaine. La Révolution*, Paris, Hachette, 1878.

Brasart met en garde contre le risque d'«ériger le désordre en réalité permanente», en montrant qu'une telle attitude est susceptible de conditionner l'interprétation politique de la Révolution<sup>20</sup>.

Mais ces conditions défavorables nous obligent à réfléchir sur l'image qui nous a été transmise des actes oratoires les plus célèbres. La réponse de Mirabeau au Grand Maître des cérémonies venant intimer à l'assemblée de se séparer, le 23 juin 1789, a eu lieu dans cette Salle des Menus-Plaisirs où, selon les témoignages rapportés par Patrick Brasart<sup>21</sup>, Mirabeau ne pouvait être vu par la plupart des députés. Or, si l'on confronte cette donnée avec les différents récits de l'épisode qui ont été recueillis et analysés par Renée Balibar<sup>22</sup>, on s'apercevra aisément que ni le procès-verbal officiel, ni le récit des autres témoins oculaires ne nomment Mirabeau<sup>23</sup>. Quant aux traces d'un geste oratoire, que les images et les manuels ont depuis multipliées, il faut se contenter du «se leva», rapporté par l'abbé Jallet, et du «s'emportant», que l'on trouve dans les *Mémoires* du président Bailly: «À la vérité, Mirabeau prit la parole et, s'emportant contre le grand maître des cérémonies, dit à peu près ce qu'on a rappelé depuis...»<sup>24</sup>.

La célèbre formule – qui d'ailleurs n'est identique dans aucune des différentes versions – se trouve à la fois omise et reconnue dans son importance. Renée Balibar remarque, suivant sa propre argumentation, qu'elle est «remise à sa place, loin du centre de l'événement», car Bailly présente ce dernier comme un trait de psychologie («s'emportant») – qui nous intéresse ici comme indice d'action rhétorique.

### 3. De l'élocution à la prononciation

Il serait possible en théorie de remonter de l'élocution à la prononciation, ce que Cicéron comme Quintilien trouvaient tout à fait normal. Mais pour le faire à notre époque, la condition est de pouvoir travailler sur les mots qui ont été réellement dits par les orateurs, et je ne peux

<sup>20</sup> BRASART, *Paroles de la Révolution. Les Assemblées parlementaires 1789-1794*, cit., p. 42 et pp. 237-238.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 18-20.

<sup>22</sup> RENÉE BALIBAR, *L'institution du français. Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*, Paris, P.U.F., 1985, p. 117 et suiv.

<sup>23</sup> Mirabeau, envoyant la nouvelle par l'intermédiaire du *Courrier de Provence*, se dissimule lui-même comme «un des membres des communes».

<sup>24</sup> Cité par BALIBAR, *L'institution du français...*, cit., p. 125.

que me rallier ici aux plaintes que l'on renouvelle, hélas, depuis Aulard, quant à la nécessité d'un grand effort philologique pour s'approcher autant que possible du déroulement effectif des débats de l'assemblée.

Si les témoignages nous présentent une image synthétique de l'action, la lecture des débats nous donne l'impression de plonger au milieu des événements, ouvrant en quelque sorte le chemin vers une recherche analytique. Un dépouillement systématique des sources demanderait, bien sûr, des années de travail. Mais on peut déjà se rendre compte de son utilité en exploitant le travail fait par A. Fribourg dans sa vieille édition des *Discours de Danton*. Pour choisir un exemple précis, à la fin du discours pour la levée en masse (2 septembre 1792)<sup>25</sup>, le texte du *Moniteur* comme du *Journal des débats et des décrets* est: «Le tocsin qu'on va sonner n'est point un signal d'alarme, c'est la charge sur les ennemis de la patrie». La variante du *Courrier des 83 départements* remplace l'antithèse par une gradation: «Le tocsin qui sonne va se propager dans toute la France. Ce n'est pas le tocsin d'alarme, c'est la charge sur les ennemis de la patrie». Cette gradation permet d'apprécier la montée de la voix, qui suscite déjà des applaudissements, et qui prépare le célèbre «de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace». Du même coup, la variante révèle la nature écrite, logique de la version du *Moniteur* et du *Journal des Débats*.

Pour avancer dans cette enquête, nous pouvons confronter ces journaux avec d'autres qui prétendaient rapporter fidèlement ce qui était dit (comme le *Journal logographique* devenu *Le Logographe*), et en particulier *Le Logotachigraphe*, malgré sa courte existence (du 1<sup>er</sup> janvier jusqu'au 6 mai 1793, peu avant le transfert de la Convention dans la "Salle des machines").

Prenons, par exemple, dans les premiers numéros de ce quotidien, un passage de l'intervention de Barère contre le recours à l'appel au peuple dans le jugement du roi (4 janvier 1793): «Je soutiens donc que Louis est coupable, et que vous devez lui appliquer la peine des conspirateurs. Je passe à la troisième partie. (*On se mouche: repos.*) Je passe à la souveraineté nationale [etc.]»<sup>26</sup>.

En général, Guiraut, le journaliste du *Logotachigraphe*, a prêté plus d'attention aux mouvements réels de l'assemblée qu'aux paroles des orateurs, et c'est pourquoi ses transcriptions nous intéressent, car la linguistique nous a appris combien l'oralité est inséparable de l'intonation et du com-

---

<sup>25</sup> *Discours de Danton*, Paris, éd. A. Fribourg, 1910, p. 173; l'exemple est rapporté par BRASART, *Paroles de la Révolution...*, cit., p. 188.

<sup>26</sup> *Le Logotachigraphe*, n. 5, p. 36.

portement non-verbal. La collation des variantes permet de restituer parfois la spontanéité de l'énoncé oral, même chez Robespierre, accusant le 6 janvier le président Treilhard de ne pas suivre «les règles de l'impartialité. C'est à cela que j'attribue, moi, les désordres de l'assemblée»<sup>27</sup>. Il sera inutile de chercher cette incise dans *Le Moniteur*, journal qui se servait régulièrement du texte écrit ou révisé<sup>28</sup>.

Pour qu'on se rende compte de la distance qui sépare les différentes versions au niveau de la reproduction de l'oral, je citerai encore une courte communication de Carra, le jour suivant, à propos d'une lettre du frère de Rivarol protestant contre son arrestation:

j'étais au comité de surveillance lorsque Rivarol y est venu. J'en puis parler avec vérité... Ils sont deux: le détenu n'est pas le coupable; je demande donc qu'il soit mis en liberté<sup>29</sup>. Ce Rivarol a été arrêté pour son frère aîné, contre lequel il y avait un décret d'accusation; mais, quoique je sois loin de dire que celui-ci soit patriote, au moins puis-je assurer qu'il ne peut plus longtemps être privé de sa liberté pour les délits qui ne sont imputés qu'à son frère<sup>30</sup>.

j'étais *présent* au comité de surveillance, je *dois convenir que* lorsque Rivarol fut interrogé, il nous dit: Je ne suis pas le Rivarol qui écrivait, je suis son frère cadet, et voilà le citoyen Carra qui vous l'attestera. J'attestai la chose, et aujourd'hui encore, bien que je sois loin de dire que celui-ci soit patriote, j'atteste qu'il ne peut plus longtemps être privé de sa liberté pour des délits qui ne sont imputés qu'à son frère<sup>31</sup>.

La version du *Logotachigraphe* semblerait reproduire l'allure de l'énoncé oral, surtout si elle est comparée à la complexité syntaxique caractérisant le texte du *Moniteur*. Plus probablement, comme le montrent les *Archives parlementaires*, *Le Logotachigraphe* ne fait ici que résumer l'intervention de Carra. Ce qui montre bien la difficulté de la restitution des textes. Et pourtant, plus l'on se rapprochera du compte rendu exact des paroles prononcées, plus il sera possible d'imaginer l'intonation de la voix, les pauses et les gestes qui l'accompagnaient. Si les "indications de scène" sont absentes pour un discours, il pourra arriver que l'orateur suivant dé-

<sup>27</sup> *Le Logotachigraphe*, n. 7, p. 49.

<sup>28</sup> *Le Moniteur*, 9 janvier 1793, p. 38.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>30</sup> *Réimpression du Moniteur*, XV, p. 79.

<sup>31</sup> *Archives parlementaires*, LVI, p. 259.

nonce l'emportement excessif de celui qui l'a précédé<sup>32</sup>. Dans les assemblées révolutionnaires, quoi qu'on en dise, la norme était la modération.

#### 4. *L'actio en théorie*

Cette modération caractérise d'ailleurs les préceptes donnés à l'orateur pour la prononciation que l'on trouve dans les traités de rhétorique. Pour ce qui est du mouvement du bras (Quint. XI, 3, 84), par exemple, ceux-ci recommandent la sobriété (et c'était encore l'une des différences principales par rapport à la déclamation théâtrale). Le bras levé ou à demi-levé me semble être en effet le geste immortalisé le plus souvent dans les tableaux. Le principe énoncé par Cicéron est que, à la différence des acteurs, les gestes ne doivent pas suivre les mots, mais exprimer *uniuersam rem et sententiam, non demonstratione sed significatione*. Par conséquent, la posture du corps doit être correcte (Quint. I, 11, 16), forte et virile comme celle d'un militaire ou d'un athlète (Cic., *De oratore*, 56, 220).

À partir de cette attitude corporelle de base, nous pouvons porter notre attention sur la voix, afin d'imaginer un débit idéal, selon les règles déclamatoires inscrites dans la tradition rhétorique. En fait, le seul orateur qui nous renseigne sur le modèle dont il s'inspirait pour la voix et pour le geste est Hérault de Séchelles, avec ses *Réflexions sur la déclamation*<sup>33</sup>: un texte riche en suggestions, certes, mais isolé. Le traité de Maury sur l'éloquence de la claire, même si l'on ne considère pas sa date (1777), se rapporte à un domaine très différent. Lorsqu'il arrive au chapitre de l'action, Maury manifeste son scepticisme: si les anciens attribuent d'«étonnants effets» à l'action, c'est qu'ils avaient porté la savante magie du débit à un degré de perfection dont nous n'avons probablement aucune idée». Voilà pourquoi, en se démarquant du traité de Dinouart (1754, 1761) qui le précède, il affirme ainsi: «Je ne me jetterai point dans cette théorie didactique, dont les résultats n'aboutissent presque jamais à des règles usuelles auxquelles on puisse astreindre l'exercice de la Parole». Le seul exercice utile, pour Maury, est la lecture à haute voix: «Toute autre méthode pour apprendre à déclamer un Discours ne serait guère que l'art

---

<sup>32</sup> C'est dans un contexte de ce genre que s'insèrent les mots de Robespierre que je viens de citer. Pour un exemple semblable, voir l'intervention de Danton sur celle de Pétion rapportée par FRANCE, «Speakers and audience», cit., p. 160.

<sup>33</sup> JEAN-MARIE HÉRAULT DE SÉCHELLES, *Réflexions sur la déclamation*, in *Œuvres littéraires et politiques* (s. l., 1970). Ce texte, rédigé en 1789 et portant en exergue le passage de Cicéron, *De oratore*, 60, 213. Voir aussi HÉRAULT DE SÉCHELLES, *Œuvres littéraires*, (ÉMILE DARD éd.), Paris 1907, pp. 257-258, fut publié au Magasin encyclopédique (an III, 1795), pp. 396-416.

mécanique et froid de copier servilement un Maître»<sup>34</sup>. Par ailleurs, la distance fut énorme entre les règles qui s’y trouvent énoncées et le comportement bien désinvolte de l’abbé à l’assemblée Constituante.

Il faut convenir que l’action est la partie de l’éloquence la moins susceptible d’être réduite en préceptes, et donc d’être enseignée. D’abord, on ne choisit pas son propre visage, son propre timbre de voix. Ensuite, l’action ne peut pas être entièrement préparée, et comme j’ai eu l’occasion de le rappeler, elle dépend des conditions matérielles, ainsi que de l’état de l’auditoire, au moment où le discours doit passer de sa conception et de sa rédaction à sa réalisation. Tout bon enseignant sait bien dans quelle mesure une leçon peut être conditionnée par l’attitude de la classe.

Pour considérer la question par rapport à notre époque, où l’on voit que la rhétorique de l’action relève moins de la compétence des hommes de lettres que de celle des experts de psychologie relationnelle ou de communication corporelle, l’éloquence d’assemblée de la Révolution française serait à rapprocher plutôt de ces débats télévisés, voire des *talk-shows* visant au pur entretien. C’est là que le succès est le plus incertain, comme pour les candidats qui s’affrontent dans un combat décisif devant les caméras. Et s’il existe des secrets d’atelier qui rendent plus efficace l’action d’un candidat, ils sont bien connus par les équipes qui assistent ces hommes politiques, qui ont étudié, au moyen des sondages, l’effet impondérable que provoquent un visage, une voix.

En revanche, pour ces orateurs formés d’abord dans les classes de rhétorique d’Ancien Régime et perfectionnés ensuite dans leur art par la pratique d’avocat, la nouveauté de l’expérience révolutionnaire jouait un rôle qui nous intéresse aujourd’hui davantage que la modération recommandée par les rhéteurs dans les inflexions de la voix, la posture, les mouvements du visage, ainsi que la diction distincte, égale et variée, telle que ces derniers pourraient la recommander pour les discours prononcés dans des conditions de tranquillité. C’est précisément à l’impact de cette nouveauté sur la réflexion rhétorique après la Révolution que je voudrais consacrer la partie qui reste de cet écrit.

##### 5. *L’orateur et l’acteur*

Une remarque préliminaire s’impose. A l’époque qui nous intéresse, l’action a désormais annexé un autre domaine de la rhétorique cicéro-

<sup>34</sup> JEAN SIFFREIN MAURY, *Essai sur l’éloquence de la chaire, nouvelle édition considérablement augmentée*, Paris, Warée, 1810, II, pp. 266-269.

nienne, la *mémoire*<sup>35</sup>. Cette incorporation de la mémoire est due, bien sûr, à l'habitude qu'avaient prise les orateurs de lire leur discours. Mais «Le lire, c'est ôter la vie à l'éloquence», écrira Droz<sup>36</sup>, et la stigmatisation du discours lu se prolongera chez Constant («Ce n'est que lorsque les orateurs sont obligés de parler d'abondance qu'une véritable discussion s'engage»)<sup>37</sup>, puis dans les plaintes de Germaine de Staël («En Angleterre il est interdit de lire un discours, il faut l'improviser»)<sup>38</sup>.

Une autre affirmation de Droz montre combien l'expérience des assemblées révolutionnaires avait remis en valeur l'importance rhétorique de l'action. Il faut, dit-il, la voix forte et la bonne santé pour se faire entendre «dans de vastes enceintes»<sup>39</sup>. Sans la mémoire et la voix forte, il est préférable de servir la patrie avec ses propres écrits. Ses mots font écho à une expression qui revient aussi bien chez Garat qui exprime son admiration pour Mirabeau<sup>40</sup>, que dans le célèbre rapport du 8 pluviôse an II (27 janvier 1794) sur les idiomes, où Barère invoque: «une langue qui a de grandes enceintes pour agiter de vastes assemblées et des théâtres pour célébrer le patriotisme»<sup>41</sup>. Pour achever notre parcours de la théorie de l'éloquence du corps, le moment est venu d'abattre la dernière cloison qui empêche l'orateur et l'acteur de se contempler chacun dans le miroir de l'autre.

Pendant la Révolution, le théâtre était une sorte de prolongement de la scène politique. Les spectateurs saisissaient dans la représentation toute allusion possible à l'actualité. Le parterre réagissait, comme les galeries de l'Assemblée nationale, les acteurs ajoutaient des phrases, improvisaient des discours, et ils s'engageaient même en dehors de la scène – Monvel à Saint-Roch pour la Fête de la Raison (20 novembre

---

<sup>35</sup> Cela est particulièrement vrai pour Hérault de Séchelles, qui ouvre son écrit en affirmant naturellement que «l'action consiste dans trois choses, la mémoire, la voix et le geste». Voir HÉRAULT DE SÉCHELLES, *Réflexions sur la déclamation*, cit., p. 167.

<sup>36</sup> JOSEPH DROZ, *Essai sur l'art oratoire*, Paris, Merlin et Fayolle, an VII [1799], p. 8.

<sup>37</sup> BENJAMIN CONSTANT, *Principes de politique applicables à tous les gouvernements représentatifs et particulièrement à la Constitution actuelle de la France* (1799), in MARCEL GAUCHET (éd.), *De la liberté chez les modernes. Écrits politiques*, Paris, Le Livre de Poche, 1980, p. 326. Dans ce chap. 7, Constant se réjouit de l'article de la Charte qui interdisait les discours écrits.

<sup>38</sup> GERMAINE DE STAËL, *Considérations sur la Révolution française*, Liège, Latour, 1818, I, p. 238.

<sup>39</sup> DROZ, *Essai sur l'art oratoire*, cit., p. 9.

<sup>40</sup> Voir *Journal de Paris* (29 septembre 1789), cit.

<sup>41</sup> Cité par JACQUES GUILHAUMOU et DENISE MALDIDIER, «La langue française à l'ordre du jour (1789-1794)», *Mots*, n. 16 (mars 1988), pp. 131-154.

1793), Larive à la barre de la Convention<sup>42</sup>.

Il n'est pas nécessaire de rappeler ici la continuité entre l'orateur et l'acteur dans la tradition rhétorique. La relation entre les deux professions est toutefois asymétrique. En effet, depuis Cicéron, les théories de l'action mettent en garde les orateurs sur les différences entre l'expression "vraie" des sentiments et leur imitation pour une fin artistique. Johann Jakob Engel, dont le traité *Mimik* (1785-1786) est traduit en français en 1795, nie par exemple que l'orateur sacré se forme d'après l'acteur: le premier doit afficher la tranquillité extérieure, le second est agité par le sentiment<sup>43</sup>. L'avis de l'abbé Maury n'était guère plus favorable: la *charge*, la *familiarité*, l'*exaltation* et les *mouvements* qui caractérisent la déclamation théâtrale ne sont pas dignes de la Tribune sacrée<sup>44</sup>. Là encore, il faut noter l'exception de Hérault de Séchelles, qui avait été à l'école de Mlle Clairon, et qui mêle sans problème la scène et le barreau. Il ne manque pas de rapporter toutefois l'opinion de la grande comédienne elle-même, que la sobriété du geste caractérise, sur «la noblesse et la dignité» de l'«orateur du ministère public» par rapport à l'acteur<sup>45</sup>.

On ne saurait donc postuler une influence du théâtre sur l'éloquence révolutionnaire. Mais, de la comparaison des deux expériences, nous pouvons tirer une nouvelle source d'information, à savoir ce que les hommes de théâtre ont vu dans les orateurs de la Révolution. Cette éloquence fait irruption dans la crise de la déclamation théâtrale, qui s'était déjà annoncée vers 1750, dans le débat lancé par Rémond de Sainte-Albine (*Le Comédien*, 1747).

Selon une correspondance par analogie, doublant celle qui était posée entre les mots et les choses<sup>46</sup>, la tradition voulait que l'attitude du visage correspondît au sentiment exprimé par les mots. Hérault de Séchelles rapporte à ce propos les conseils de Mlle Clairon sur le débit d'un passage de Massillon. Les pauses d'abord: «Cet enfant auguste vient de naître pour la perte comme pour le salut de plusieurs». «En parlant de la perte»

<sup>42</sup> Jean-Claude Bonnet cite à ce propos le témoignage de Desmoulin (*Révolutions de France et de Brabant*) dans «"La Sainte mesure", sanctuaire de la parole fondatrice», cit., p. 204.

<sup>43</sup> JOHANN JAKOB ENGEL, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, présentation de Martine de Rougemont, t. II, lettre XXXVIII, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1979, p. 153.

<sup>44</sup> MAURY, *Essai sur l'éloquence de la chaire...*, cit., p. 271.

<sup>45</sup> HÉRAULT DE SÉCHELLES, *Réflexions sur la Déclamation*, cit., p. 179.

<sup>46</sup> C'est l'idée encore présente dans la *Déclamation théâtrale* de Dorat (1766). Voir FERDINANDO TAVIANI, «Da Dorat a Diderot, da Diderot a Dorat: un'indagine sulla questione dell'attore nel Settecento», in MARIA INES ALIVERTI (ed.), *Il Teatro dell'Illuminismo*, n. spécial de *Quaderni di teatro* (11 février 1981), pp. 90-106.

ajoutait l'actrice «marquez sur votre visage de la douleur de voir des hommes condamnés. En parlant du salut, marquez de la joie»<sup>47</sup>.

En revanche, depuis Diderot et Lessing, l'acteur est maître d'interpréter le texte de l'auteur, en organisant lui-même chaque scène comme une sorte de partition figurative, c'est-à-dire, affirme Hogarth comme «une composition de mouvements variés», conçus en faisant abstraction du sens des mots<sup>48</sup>. Le geste, la voix, ne sont plus la *représentation* des passions, comme dans la déclamation: ce sont des indices aussi révélateurs qu'involontaires<sup>49</sup>. Lorsqu'à l'ancien précepte – «Le geste, l'attitude, le regard doivent donc précéder les paroles» – Talma ajoute: «comme l'éclair précède la foudre», ce n'est pas pour que le geste n'enjambe plus sur le sens des mots, mais pour exalter la simultanéité de la pensée. Comme l'avait dit Diderot dans la *Lettre sur les sourds et muets*, l'émotion ne saurait attendre «la lente combinaison des mots»<sup>50</sup>.

On peut rappeler à ce propos, à l'aube du siècle suivant, la théorisation par Dorfeuille des nouvelles modalités de transition et du «sens suspendu» dans le débit de l'acteur<sup>51</sup>. Et pour ouvrir une courte parenthèse, tous ces phénomènes correspondent, au niveau de l'élocution, à l'invasion du style entrecoupé qui caractérise la littérature sentimentale de la seconde moitié du siècle. Pour incongru que puisse paraître de poser une continuité entre les textes littéraires et l'effet des interruptions continues sur les discours transcrits dans les procès-verbaux, je n'exclurai pas d'y voir une altération générale de l'image de la langue écrite, langue qui se retrouve comme affranchie de la nécessité de reproduire la correction formelle. Les tentatives «logographiques» de restituer fidèlement jusqu'aux lapsus des orateurs n'auraient été peut-être pas concevables sans l'invasion de points de suspension à laquelle les lecteurs étaient désormais habitués.

<sup>47</sup> HÉRAULT DE SÉCHELLES, *Réflexions sur la Déclamation*, cit., p. 173.

<sup>48</sup> «A complete composition of well varied movements, considered as such abstractly, and apart from what may be relative to the sense of the words. Action considered with regard to assisting the authors meaning, by enforcing the sentiments or raising the passions, must be left entirely to the judgement of the performer» (*Analysis of Beauty*, 1753, cité par ALIVERTI, *Il Ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, Ets, 1986, p. 105n.).

<sup>49</sup> Sur cette question et sur la position du traité d'Engel, voir FRANCO RUFFINI, «Spessore alla storia: problemi degli attori e problematica sull'attore nel Settecento», in ANDREA CALZOLARI (ed.), *Il teatro dell'Illuminismo*, Firenze, Valsecchi, 1981, pp. 73-89.

<sup>50</sup> FRANÇOIS TALMA, *Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, in *Mémoires de Lekain*, Paris, Ponthieu Librairie, Au Palais Royal, 1825, p. LV.

<sup>51</sup> DORFEUILLE (PIERRE-PAUL GOBET), *Les Éléments de l'art du comédien, considéré dans chacune des parties qui le composent, à l'usage des élèves et des amateurs du théâtre*, t. I, 3<sup>e</sup> cahier (Paris an VIII [1800]).

Bien sûr, les esprits conservateurs avaient attaqué l'abus d'exclamations et d'intonations «saccadées»<sup>52</sup>, conséquence extrême de l'attention portée à la pantomime et à son rapport à la parole. Ces innovations n'étaient d'ailleurs pas uniquement le produit d'une intention esthétique. Comme ce sera le cas pour les assemblées révolutionnaires, au théâtre aussi la diction pure avait été compromise par la grandeur des salles. Cela avait amené la prépondérance des «intonations fortes»<sup>53</sup>. La prononciation, pour laquelle la Comédie française avait donné jusque-là la norme, comme l'Académie pour la langue écrite, s'en trouvait affectée. Le classiciste Larive, dans son *Cours de déclamation* de 1804, en attribuera la responsabilité aux «cris» de la Révolution<sup>54</sup>.

Aux yeux des conservateurs, les représentations dramatiques étaient finalement à l'image des séances parlementaires: un intolérable désordre dans la récitation et dans le public, où étaient associées aux tons emphatiques de fréquentes «harangues dialoguées»<sup>55</sup>. C'est pourquoi le rapport de l'art de la récitation à l'éloquence politique reste attaché à ce dilemme foncier entre le caractère universel, populaire de l'effet émotif («actio, quae se motum animi fert, omnis mouet», *De oratore*, 59, 223)<sup>56</sup> et la rhétorique verbale qui s'appuie sur la «noblesse» de l'argumentation et ne concerne par là que l'élite de l'auditoire<sup>57</sup>. Jean-Claude Bonnet interprète la rupture dans l'éloquence, apportée par la Révolution, comme l'irruption d'une éloquence de l'action qui renverse l'éloquence de l'étiquette,

<sup>52</sup> GUNNAR VON PROSCHWITZ, *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956, p. 16, p. 159.

<sup>53</sup> JEAN MAUDUIT DE LARIVE, *Réflexions sur l'art théâtral*, Paris, Rondonneau, an X [1802], pp. 4-5, qui se réfère à ses propres observations parues cinq ans plus tôt dans *Le Momeur*.

<sup>54</sup> LARIVE, *Cours de déclamation* (Paris an XII [1804]), I, pp. 40-44; II, pp. 2-3.

<sup>55</sup> Expression utilisée par le *Magasin encyclopédique*, t. I, an III [1795], p. 283.

<sup>56</sup> Voir les observations sur l'enthousiasme de GABRIEL SÉNAC DE MEILHAN, *Portraits et caractères des personnages distingués de la fin du dix-huitième siècle*, Paris, J.G. Dentu, Imprimeur-Libraire, 1813, p. 120: «la foule ne raisonne pas, elle se détermine par les impressions extérieures, s'émeut à l'accent de la passion, s'anime par son geste».

<sup>57</sup> On peut apprécier la transformation d'un passage de LOUIS DUBROCA dans ses *Principes raisonnés sur l'art de lire à haute voix* Paris an XI [1802], p. 393, il écrivait: «La chaleur, la véhémence, et les élans des sentiments forment donc les principaux traits caractéristiques de l'éloquence populaire». Ce passage devient, dans *L'Art de lire à haute voix* (rééd. Paris 1824), p. 369: «Il n'est pas donné au cœur humain de se défendre de cette impression, et ses effets constituent un des principaux traits caractéristiques de l'éloquence politique» (je souligne).

rapportable au roi<sup>58</sup>. En effet, l'histoire de la réflexion sur l'éloquence révolutionnaire commence par les commentaires sur le port, le ton de la voix de Louis XVI<sup>59</sup> et sur des «messages» émanant dans toute leur majesté, comme les *Te Deum*, «des corps constitués au-dessus du vulgaire»<sup>60</sup>.

L'éloquence délibérative qui renaît de ses cendres change entièrement les conditions de débit d'un discours, elle réduit les occasions où tout est préparé d'avance. Mais l'analogie que nous avons vu s'esquisser entre l'évolution de l'art de la récitation et l'expérience révolutionnaire va tourner au profit de l'acteur. On peut dire, comme déjà Cicéron (*De oratore*, 56, 214): «genus hoc totum oratores, qui sunt ueritatis ipsius actores, reliquerunt, imitatores autem ueritatis histriones occupauerunt»<sup>61</sup>.

Cet impact de l'expérience révolutionnaire sur les traités dramatiques, nous pouvons le constater chez Népomucène Lemerrier, qui affirme, dans le *Second Théâtre français ou Instruction relative à la déclamation dramatique* (1818), que l'action des orateurs révolutionnaires a servi de référence aux acteurs même les plus grands, et qui conseille aux comédiens la lecture de l'histoire ancienne et moderne, pour s'inspirer, dans leur art, des discours d'assemblée. Lemerrier cite l'exemple, rapporté par Cicéron (*De oratore*, 60, 225), de Gracchus qui se faisait accompagner d'un joueur de flûte pour régler ses tons. Pourtant, à son avis, la Révolution est un domaine encore plus utile que l'antiquité: «Là, du milieu des menaces et des rugissements, que suspendait toujours la touchante élocution de Vergniaud, sortait la pureté, l'abondance de toutes les inflexions vocales que peut embellir un timbre mélodieux longtemps exercé par la tribune»<sup>62</sup>.

Enfin nous pouvons citer encore une fois Talma et son portrait de Le Kain. Par sa récitation naturelle, si éloignée de cette «énonciation de convention», de cette «sorte de psalmodie», de cette «triste mélodie en

<sup>58</sup> BONNET, «La “Sainte mesure”, sanctuaire de la parole fondatrice», cit., p. 204 et suiv.

<sup>59</sup> Voir le compte rendu rétrospectif du *Moniteur*, n. 19, p. 81, concernant les séances du 15 juillet 1789: cité par GIUSEPPE MARANINI, *La Rivoluzione francese nel «Moniteur»*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962, pp. 80-81.

<sup>60</sup> BALIBAR, *L'Institution du français*, cit., p. 136. Sur le rôle des *Te Deum* dans l'information royale, voir MICHÈLE FOGEL, *Les Cérémonies de l'information dans la France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1989.

<sup>61</sup> «Ce genre a été entièrement abandonné par les orateurs, qui sont les interprètes de la vérité même, et les comédiens, qui en sont les imitateurs, s'en sont emparés».

<sup>62</sup> NÉPOMUCÈNE LEMERCIER, *Second Théâtre français ou Instruction relative à la déclamation dramatique*, Paris, Nepveu, 1818, p. 35. C'est le portrait que cite Beaulieu dans son article «Mirabeau» de la *Biographie universelle* de Michaud, un texte qui sera bien présent à l'esprit de Chateaubriand comme de Victor Hugo.

quoi consistait la déclamation, Le Kain représente aux yeux de Talma le prototype de l'acteur "plébéien" comparable aux «orateurs populaires qui ont étonné par des traits sublimes d'une éloquence non recherchée». Et ses traits annoncent ceux que Victor Hugo attribuera à Mirabeau: «Sa marche, ses mouvements, ses poses, ses gestes n'avaient pas cette noblesse, ces grâces de nos pères, qui constituaient alors le bel acteur»<sup>63</sup>.

Dans un espace que l'imaginaire définit en fait comme théâtral, l'action de Mirabeau devient une sorte d'idéogramme de jeu, selon la notion formulée par Paul Arnold<sup>64</sup> et développée plus récemment par Patrice Pavis<sup>65</sup>. L'essentiel de son action est contenu dans un seul geste: se lever pour prendre la parole «Mirabeau s'élançait à la tribune», et ce mouvement même est chargé de sens pour les spectateurs, comme dans les mots de Talma cités plus haut («Le geste, l'attitude, le regard doivent donc précéder les paroles, comme l'éclair précède la foudre»). De façon cohérente, tout ce qui concerne la prononciation est concentré dans un seul verbe: *tonner*.

Dès que la mémoire entre en jeu, l'idée rhétorique de l'action oratoire, entendue comme langage du corps parallèle au verbe, laisse sa place à la fixité d'une attitude corporelle isolée et emblématique. C'est pourquoi ce que j'ai exposé est virtuellement inséparable d'un discours sur l'iconographie révolutionnaire qui a précisément pour but de fixer l'évènement, l'instant où se produit l'impression forte, selon l'expression utilisée par Garrick<sup>66</sup>.

Cela confirme la difficulté, que je dirais historique, d'une rhétorique de l'action. Pour l'action comme pour tous les aspects de l'art, la rhétorique se fondait sur une possibilité de description et d'enseignement, sur l'exercice qui pouvait corriger les défauts: à l'exemple de Démosthène, qui avait remédié par l'exercice à son bégaiement et aux autres insuffisances de sa voix. Par contre, en voulant faire la guerre à la rhétorique, Victor Hugo prétendra transformer les défauts de Mirabeau en fondement de popularité, touchant au sublime: «*vox amoena*, l'orateur doit avoir

<sup>63</sup> TALMA, *Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, cit., pp. VI-VIII et XXVIII (italiques dans le texte).

<sup>64</sup> PAUL ARNOLD, *L'avenir du théâtre*, Paris, Savel, 1947.

<sup>65</sup> PATRICE PAVIS, *Marivaux à l'épreuve de la scène* (Paris 1985); cité par ALIVERTI, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, cit., p. 103n.

<sup>66</sup> Voir ALIVERTI, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, cit., p. 134, qui découvre le même aboutissement dans les portraits d'acteur, où le geste saisi indique un effet correspondant engendré sur le spectateur en tant que transition brusque d'un sentiment à l'autre (voir notamment p. 107).

un organe agréable, M. de Mirabeau a la voix dure, sèche, criarde, tonnant toujours et ne parlant jamais»<sup>67</sup>.

Ce qui semblait difficile à traduire en préceptes, parce qu'on est dans le domaine du comportement non verbal, devient ainsi l'ineffable. Pour peindre l'effet de cette action perdue au moment même de la performance oratoire, les écrivains auront recours à la métaphore, ils la déplaceront ailleurs. L'action oratoire de la Révolution marque ainsi la rupture entre la rhétorique d'Ancien Régime et la vision "littéraire" des romantiques.

---

<sup>67</sup> Voir ANTHONY R.W. JAMES (éd.), *Littérature et philosophie mêlées*, cit., pp. 238-325.



La transmission des idées:  
considérations sur l'éloquence révolutionnaire  
chez Germaine de Staël et Benjamin Constant<sup>1</sup>

Pour l'élite intellectuelle qui se trouva confrontée à la grande «prise de la parole» en 1789, il est certain que la Révolution fut ressentie comme un exemple éclatant de la liaison fatale entre les faits et les paroles qui les inspirent. Du côté réactionnaire, et non seulement, ce fut la tentation d'attribuer la responsabilité de la Révolution à la propagande des Lumières («C'est la faute à Voltaire / C'est la faute à Rousseau»...). De l'autre, la possibilité nouvelle d'agir par le moyen des délibérations d'assemblée amena des hommes politiques, déjà sensibilisés à la lecture morale de l'histoire des anciennes républiques, à se comparer aux Démosthènes, aux Brutus et aux Cicérons.

Madame de Staël et Benjamin Constant sont parmi les principaux défenseurs de l'éloquence politique, dont ils condamnent en même temps les excès révolutionnaires et le mauvais emploi de la propagande sous le Consulat et l'Empire. Ils occupent ainsi une position intermédiaire entre ces deux extrêmes, qui ne sera pas discutée ici pour ce qui est de sa valeur politique, mais pour essayer de répondre à deux questions étroitement liées:

- a. L'irrationnel est-il admissible dans une théorie de l'éloquence fondée sur la force des idées?
- b. Dans quelle mesure cette éloquence peut-elle s'adresser aux masses populaires?

1. *Les philosophes et l'éloquence politique*

D'abord, il faudra rappeler l'état du débat sur la place à accorder à l'éloquence politique au moment où fait son irruption l'expérience oratoire révolutionnaire.

---

<sup>1</sup> Première publication de l'article dans SIMONE BONNAFOUS *et alii* (éds.), *Argumentation et discours politique. Antiquité grecque et latine, Révolution française, Monde contemporain*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 3-9 septembre 2001, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 49-58.

Grâce aux études de ces dernières années<sup>2</sup>, un certain nombre de questions nous sont bien connues, en ce qui concerne l'attitude, très négative en général, des philosophes. La méfiance traditionnelle envers la rhétorique se double, tout au long du siècle, de l'influence de Locke et de l'argument polémique de «l'abus des mots»<sup>3</sup>. Aux expressions équivoques et confuses du despotisme, qui trompe le peuple et instaure le fanatisme religieux, les philosophes opposent un modèle langagier qui s'inspire de la précision des sciences.

Cette vision survit largement au temps de la Révolution. Il est à peine besoin de rappeler comment Talleyrand (*Rapport sur l'instruction publique*, septembre 1791) invite à écarter des mots de la langue française, ces significations vagues et indéterminées, si commodes pour l'ignorance et la mauvaise foi, et qui semblent recéler des armes toute prêtes pour la malveillance et l'injustice<sup>4</sup>.

Le problème de la qualité du langage est lié à celui de l'auditoire. En l'absence de tout organe représentatif en France, les lieux de la transmission des idées sont les salons philosophiques, les traités, les pamphlets, les journaux. Les philosophes ne conçoivent d'autre auditoire qu'un public intellectuel, sinon, jusqu'à une certaine époque du moins, celui des gouvernants eux-mêmes.

Au contraire, le rapport du philosophe au peuple est de type éducatif. Tout comme les enfants, les gens sans instruction ne seraient pas prêts à recevoir la pensée analytique élaborée par l'esprit humain au cours de son long progrès. La parole adressée à la foule fera donc nécessairement appel aux «idées sensibles», c'est-à-dire à l'*imagination*. Et l'imagination, comme toutes les doctrines l'ont enseigné, est dangereuse, car elle risque de réveiller les passions et de susciter par là d'incontrôlables incendies.

Il n'y a donc pas d'égalité dans le domaine du langage, et cela a des conséquences au niveau du contrôle du pouvoir politique. Au sein des assemblées représentatives l'orateur a une responsabilité que le peuple n'a pas. Cette idée apparaît de façon très claire dans le *Rapport et projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique* de Condorcet: «Si une

<sup>2</sup> Je pense notamment aux recherches de Jacques Guilhaumou, de Brigitte Schlieben-Lange, de Jean-Paul Sermain et d'autres, comme aux sections 17 à 20 de MARC FUMAROLI (éd.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, P.U.F., 1999, par Jean-Marie Valentin, Jean-Paul Sermain, Peter France et Michel Delon respectivement.

<sup>3</sup> ULRICH RICKEN avait attiré l'attention sur cet aspect. Voir *Grammaire et philosophie au siècle des Lumières. Controverses sur l'ordre naturel et la clarté du français*, Villeneuve D'Ascq, Publications de l'Université de Lille III, 1978.

<sup>4</sup> Voir CÉLESTIN HIPPEAU, *L'instruction publique en France pendant la Révolution*, Paris, Didier, 1881, p. 149.

éloquence entraînant, passionnée, séductrice, peut égarer quelquefois les assemblées populaires, ceux qu'elle trompe n'ont à prononcer que sur leurs propres intérêts»<sup>5</sup>.

Alors que,

des représentants du peuple qui, séduits par un orateur, céderaient à une autre force qu'à celle de leur raison, trahiraient leur devoir, puisqu'ils prononcent sur les intérêts d'autrui, et perdraient bientôt la confiance publique, sur laquelle seule toute constitution représentative est appuyée<sup>6</sup>.

L'éloquence se trouve donc prise entre deux feux. Du côté des esprits éclairés, elle est inutile, voire une source d'équivoques et de division. Du côté du peuple, elle ne se distingue pas trop de la démagogie. C'est sur ce terrain bien cloisonné qu'éclate, dans la seconde moitié du siècle, le succès des écrits de Rousseau. Ce «langage du cœur», avec son emprise sur le sentiment individuel de tout public, réveillait la foi dans l'honnêteté, brisant le masque de la pensée qui, dans le style scientifique des philosophes, cachait les différences de classe. Sans oublier l'argumentation offerte par une partie importante de *La Nouvelle Héloïse* et par d'autres écrits, c'est l'éloquence d'un texte directement politique comme le *Contrat social* qui va avoir le plus grand effet dans le débat des dernières années du siècle, y compris la Révolution et Robespierre. Il n'est pas sans importance que Diderot lui-même, dans sa *Lettre apologétique de l'abbé Raynal*, énonce le paradoxe que Jean-Jacques est éloquent parce qu'il «est vrai, même quand il dit faux»<sup>7</sup>.

L'emploi de l'éloquence politique concerne notamment l'écriture de l'histoire, qu'une longue tradition rhétorique voulait l'*opus maxime oratorium*. Pour évoquer cette discussion, je ne ferai que citer ici la communication de Gianluigi Goggi<sup>8</sup> au dernier Congrès International des Lumières.

Dans la première édition de l'*Histoire des deux Indes* (1770), Raynal se prononce contre la rhétorique et l'ancienne manière d'écrire l'histoire (livre XIII), rejoignant par là les positions de Voltaire. Dans la troisième édition (1780), on peut observer l'insertion de passages riches en éloquence, en très fort contraste avec l'exposition froide de données éco-

---

<sup>5</sup> NICOLAS DE CONDORCET, *Rapport et projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique*, Paris, L'Imprimerie Nationale, 1792, p. 19.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 207-208.

<sup>7</sup> DENIS DIDEROT, *Œuvres philosophiques*, (PAUL VERNIÈRE éd.), Paris, Classiques Garnier, 1956, p. 632.

<sup>8</sup> Que je remercie d'avoir bien voulu m'en communiquer le texte inédit.

nomiques dont Raynal se réclame. Cette irruption si sensible de l'éloquence politique, qui serait due aux interventions de Diderot, n'avait pas manqué de frapper les commentateurs de l'époque. Suivant l'argumentation bien documentée de Goggi, Diderot essaie le compromis entre la morale et l'intérêt marchand, compromis que Pocock dénomme *commercial humanism*, et qu'il rattache à la conciliation de deux paradigmes opposés: le paradigme classique ou républicain, fondé sur les relations entre les hommes, et le paradigme moderne ou jusnaturaliste, centré sur la relation de l'homme aux choses et donc sur l'utilitarisme. En effet, dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal* (1781), ainsi que dans la *Réfutation d'Helvétius* (vers 1775-1776), Diderot concilie l'éloquence et la philosophie, l'éloquence et l'histoire, comme étant deux langages qui s'intègrent et se soutiennent réciproquement: les «écarts éloquents» de Raynal modèrent «l'ennui de ses calculs éternels»; le tyrannicide peut être légitime, et l'éloquence peut faire «naître des Brutus». Goggi cite encore d'autres textes: le *Salon* de 1769, qui met en valeur l'enthousiasme aux dépens de l'esprit de calcul; la lettre à John Wilkes du 14 novembre 1771, où Diderot apprécie le «démon patriotique» suscité par le mouvement protestataire de celui-ci au cours des années précédentes; et encore le compte rendu de la traduction des *Letters from a Farmer in Pennsylvania* et le surnom de «Démosthènes d'Amérique», prêté à son auteur Dickinson.

Diderot s'éloigne ainsi de Hobbes, qui avait condamné l'éloquence politique (*De Cive* XII, §3 et §§12-13), et de toute la filière qui n'y voit que de la démagogie. Goggi signale en particulier la réutilisation de l'image de Médée qui met en pièces Éson sous prétexte le rajeunir<sup>9</sup>, image dont Hobbes se servait pour condamner l'éloquence politique, et le philosophe français, depuis 1771, au contraire, évoquant la nécessité de détruire l'état afin de le régénérer. En effet, les philosophes, à cette époque, visent désormais à un plus vaste public que les princes et aspirent à susciter un débat pour ainsi dire libéral des idées.

Tel est l'état de la question au moment où, avec la réunion des États généraux, la séparation des auditoires est remplacée par un théâtre unique où les représentants du peuple réunis parlent à la présence du public entassé dans les tribunes, leurs discours étant diffusés très vite dans les rues, dans les clubs, dans les provinces.

<sup>9</sup> Comme l'explique Goggi dans une étude précédente, Diderot fait une contamination entre les différentes séquences du mythe attestées dans les *Métamorphoses* d'Ovide: celle où Médée rajeunit Éson, et celle où Médée persuade les filles de Pélidas de faire bouillir le corps dépecé de leur père. Voir GIANLUIGI GOGGI, «Diderot et Médée dépeçant le vieil Éson», in ANNE-MARIE CHOUILLET (éd.), *Colloque international Diderot (Paris - Sévres - Reims - Langres 4-11 juillet 1984)*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1985, pp. 173-183.

## 2. La réhabilitation de l'éloquence politique à Coppet

Avant d'entrer dans la réflexion sur l'éloquence révolutionnaire élaborée par Mme de Staël et par Benjamin Constant, je voudrais m'arrêter sur Necker, qui a été l'étincelle pendant un moment, mais qui a été bientôt brûlé par les feux allumés en 1789. Il y a au moins deux bonnes raisons pour le faire. Parce que c'est l'homme qui, dans son projet de réforme de la monarchie, confiait dans l'évidence des données économiques et dans sa popularité. Et, bien sûr, parce que c'est le père de Mme de Staël.

Deux études récentes, contenues dans les actes du Colloque de Coppet de 1998, l'une de Jean-Denis Bredin, l'autre de Marcel Morabito, attirent notre attention sur deux points qui avaient déjà retenu Henri Grange<sup>10</sup>: l'importance que l'homme politique attachait d'un côté à l'opinion publique, de l'autre à la dimension magique indispensable au pouvoir<sup>11</sup>. Il faut en effet, selon Necker, que la souveraineté domine l'imagination populaire, car la grande masse des hommes ne peut pas être guidée par les idées réfléchies qui caractérisent, elles, la «méditation éclairée» des classes privilégiées. Le tort de la Révolution a été d'enlever au chef de l'État, au nom de l'égalité, cette dignité et ce prestige, que Necker appelle aussi *magie d'opinion*, et qui sont aussi nécessaires que les «prérogatives réelles», «pour maintenir dans un vaste royaume les liens *mystérieux* de la subordination et de l'obéissance»<sup>12</sup>.

On voit donc que, chez Necker, la distance entre les intellectuels et le peuple conduit à séparer, comme pour les philosophes, deux instruments opposés de communication sociale, l'un qui s'appuie sur la raison, l'autre sur l'imagination. Or, c'est bien la réduction de ce hiatus qui oriente la réflexion sur l'éloquence politique de Germaine de Staël. Bien entendu, cela ne contredit pas l'admiration sans bornes que celle-ci cultive pour son père. Mon intention n'est pas ici de décrire les idées de Mme de Staël sur l'éloquence<sup>13</sup>, mais de considérer un point précis, à savoir les modalités de transmission de la pensée.

---

<sup>10</sup> HENRI GRANGE, *Les Idées de Necker*, Paris, Klincksieck, 1974.

<sup>11</sup> Voir LUCIEN JAUME (éd.), *Coppet, creuset de l'esprit libéral. Les idées politiques et constitutionnelles du groupe de Madame de Staël*, Aix-en-Provence-Paris, Presses Universitaires d'Aix-Marseille et Economica, 2000, pp. 25-40 et pp. 41-54 respectivement.

<sup>12</sup> JACQUES NECKER, *Œuvres complètes*, (AUGUSTE LOUIS DE STAËL-HOLSTEIN éd.), Paris, Treuttel et Würtz, 1820-1821, 15 vol., t. VIII, p. 197 et suiv., p. 292 et suiv. (je souligne).

<sup>13</sup> Pour cet aspect voir AURELIO PRINCIPATO, «La tradition rhétorique et la crise révolutionnaire: l'attitude de Madame de Staël», *Le groupe de Coppet et la Révolution française*, Actes du Quatrième Colloque de Coppet, 20-24 juillet 1988, Lausanne, Institut Benjamin Constant/Paris, Jean Touzot, 1988, pp. 107-120.

Le mot d'*éloquence* est parmi les plus fréquents dans les *Lettres sur Rousseau*, où la jeune Germaine arrive même à regretter que le philosophe genevois ne puisse participer comme orateur aux États Généraux, dont la convocation venait d'être arrêtée<sup>14</sup>. Comment mieux exprimer cet élan vers une transmission des pensées qui part de la communication intime entre deux individus pour aboutir à un auditoire universel?

L'influence de Rousseau se manifeste dans cet ouvrage sur un certain nombre d'idées-forces:

- a. la communication d'un cœur à l'autre;
- b. la transmission instantanée des «vérités de sentiment»<sup>15</sup>;
- c. la capacité de cette éloquence, qui s'adresse à la nature humaine, d'être efficace dans un contexte plus vaste que la communication entre deux individus.

Atteignant la «multitude» indistincte, parlant directement à la nature humaine, on assurera le triomphe de la vertu, ainsi qu'elle le dit dans un autre passage qui a attiré l'attention de Jean Starobinski<sup>16</sup>: «L'éloquence ayant toujours besoin du mouvement de l'âme, ne s'adresse qu'aux sentiments des hommes, et les sentiments de la multitude sont toujours pour la vertu»<sup>17</sup>.

L'attitude de Mme de Staël comporte donc la réhabilitation des mouvements de l'âme, suivant le principe de cette union constante d'émotion et de raisonnement, que différentes études de Simone Balayé ont mise en valeur. C'est à l'éloquence, et non pas au raisonnement, de «donner l'impulsion nécessaire» «pour prendre une résolution généreuse» et, fi-

<sup>14</sup> GERMAINE DE STAËL, *Œuvres de jeunesse*, (SIMONE BALAYÉ, JOHN ISBELL éd.), Paris, Desjonquères, 1997, p. 78.

<sup>15</sup> Dans la Lettre IV, *Sur les ouvrages politiques de Rousseau*, ne reculant pas devant la tâche de résumer *Contrat social*, elle souligne comment les «vérités de sentiment» se caractérisent par leur transmission instantanée: «Les vérités auxquelles la pensée seule peut atteindre, ne se répandent que lentement, et le temps est nécessaire pour achever la persuasion universelle; mais les vérités de sentiment, ces vérités que l'âme doit saisir, malheur au talent qui n'enflamme pas pour elles à l'instant qu'il les présente!» (*Ibid.*, p. 77). La tentation de considérer la vérité comme «irrésistible» est l'un des pré-supposés majeurs de la propagande des Lumières qui se poursuivent dans l'œuvre de Mme de Staël, et que nous retrouvons aussi au cœur de la pensée de Constant.

<sup>16</sup> JEAN STAROBINSKI, «Benjamin Constant et l'éloquence», *Benjamin Constant, Madame de Staël et le groupe de Coppet*, actes du deuxième Congrès de Lausanne (à l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Benjamin Constant) et du Troisième Colloque de Coppet (15-19 juillet 1980), Oxford, The Voltaire Foundation, et Lausanne, Institut Benjamin Constant, 1982, pp. 319-330.

<sup>17</sup> STAËL, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, (AXEL BLAESCHKE éd.), Paris, Classiques Garnier, 1998, p. 408.

nalement, pour «défendre la liberté»<sup>18</sup>. Ainsi la transmission des idées, pour elle, ne saurait se passer d'un secours qui va au-delà de l'argumentation rationnelle.

Consacré précisément à l'éloquence, le dernier chapitre (avant la conclusion) s'ouvre sur une affirmation très nette, qui résume en quelque sorte la tâche nouvelle que Germaine de Staël confie aux écrivains: «Dans les pays libres, la volonté des nations décidant de leur destinée politique, les hommes recherchent et acquièrent au plus haut degré les moyens d'influer sur cette volonté; et le premier de tous, c'est l'éloquence»<sup>19</sup>.

Cela, au moment où Benjamin Constant débute au Tribunal avec un vigoureux discours sur le droit de délibération (5 janvier 1800)<sup>20</sup>.

On sait quelle désillusion apportèrent les mois suivants aux espoirs d'abord conçus par Mme de Staël et par Constant avec l'ascension de Bonaparte au pouvoir. Malgré le choix autocratique de celui-ci et l'éloignement du pouvoir et de la France, leur foi dans la force persuasive de la parole éloquente resta toujours intacte. Pour Germaine comme pour Benjamin, les idées continueront à compter plus que les armes: foi d'autant plus tenace que la plupart des pages consacrées par les deux auteurs à l'état présent de l'éloquence politique forment un tableau tout à fait désolé, notamment en ce qui concerne la dégénérescence oratoire révolutionnaire. Ce ton caractérise un écrit rédigé par Madame de Staël sous le Directoire, *Des Circonstances actuelles*, et persistera dans son dernier ouvrage, les *Considérations sur la Révolution française*. Et si elle écrit dans *De la littérature*: «Les calomnies commandées par l'esprit de parti, les louanges inspirées par la terreur ont tout révoqué en doute, et la parole errante frappe l'air sans but et sans effet»<sup>21</sup>.

Constant lui fait écho dans le manuscrit *Principes de politique*, achevé en 1806: «La parole déshonorée vole de bouche en bouche, ne partant d'aucune source réelle, ne portant nulle part la conviction, bruit importun, oïseux et ridicule, qui ne laisse à la vérité ni à la justice aucune expression qui ne soit souillée»<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>20</sup> Ce rapprochement est suggéré par Blaeschke dans les notes de son édition. Défendant le caractère non formel de l'opposition («le Tribunal n'est point une assemblée de rhéteurs...»), Constant s'opposait à ce que, sous prétexte d'un retard dans la formation de la loi, les procédures se fassent sans discussion. Voir BENJAMIN CONSTANT, *Choix de textes politiques*, (OLIVIER POZZO DI BORGO éd.), Paris, Pauvert, 1965, pp. 25-27.

<sup>21</sup> STAËL, *De la littérature...*, cit., p. 396.

<sup>22</sup> CONSTANT, *Principes de politique et autres écrits, juillet 1814-juillet 1815*, (OLIVIER DEVAUX,

La légitimité accordée par Madame de Staël à l'éloquence dans l'action politique n'est donc pas uniquement le fruit de la conscience acquise au cours de la Révolution, bien qu'elle s'exprime de façon beaucoup plus nette et cohérente que chez Diderot ou n'importe quel philosophe du siècle précédent. Cette nouvelle attitude dépasse aussi les positions beaucoup plus nuancées des Idéologues.

Le moment le plus heureux de cette «action des hommes sur les hommes», exercée par la parole, se situe sans doute pour Germaine au lendemain du rappel de Necker, après la prise de la Bastille. C'est une page qui résume l'essentiel de mon propos:

Depuis le 14 juillet rien n'étoit plus imposant que le spectacle de douze cents députés, écoutés par de nombreux spectateurs, et s'enflammant au seul nom des grandes vérités qui ont occupé l'esprit humain depuis l'origine de la société sur la terre. Cette assemblée étoit peuple par ses passions [...]. L'électricité des pensées s'y communiquoit en un instant, parce que l'action des hommes sur les hommes est irrésistible, et que rien ne parloit davantage à l'imagination que cette volonté sans armes, brisant d'antiques chaînes que la conquête avoit jadis forgées, et que la simple raison faisoit tout-à-coup disparaître<sup>23</sup>.

La communication se réalise à son plus haut degré, sans la violence des armes, et soutenue par la seule force des idées, dans un cadre choral – le théâtre de l'Assemblée Constituante avec la masse des députés et le public des tribunes. Ce qui rend plus immédiate la transfiguration de cette assemblée en *peuple*. Mais les grandes vérités débattues, la défaite du despotisme sous les yeux de tous, agissent sur l'imagination et allument l'«incendie» des passions positives. Toute la description converge enfin sur l'image centrale de l'électrisation, qui est extrêmement fréquente sous la plume de Mme de Staël comme partout dans les textes de la période révolutionnaire. En effet, elle évoque l'avancement des frontières de la science dans la découverte des mystères de la nature, permettant une explication physique, donc rationnelle, de l'«animation» des corps inertes. Mais ce qui rend moins rebattue ici cette image, c'est son application au circuit des idées, à la communication d'un enthousiasme qui comporte un objet précis, et qui s'accomplit par la parole. Sans que

---

KURT KLOOCKE éd(s.), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2001, p. 502. Constant réutilise cette page dans le ch. XX de *De l'esprit de conquête et de l'usurpation* et dans *De la religion*. Voir STAROBINSKI, «Benjamin Constant et l'éloquence», cit., p. 325.

<sup>23</sup> STAËL, *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, vol. II, Liège, J.-A. Latour, 1818, pp. 235-236.

le mot d'éloquence politique soit nommé, tout s'y rapporte. Seul l'accord entre la conviction rationnelle et l'émotion peut déclencher, comme une réaction électrique, le grand mouvement d'empathie d'un auditoire.

Cette conception de l'éloquence politique rejoint la nouvelle dimension de l'opinion publique (version mise à jour de la doxa des anciens rhéteurs), dont le rôle a été souligné dans les écrits politiques et romanesques de Mme de Staël<sup>24</sup>, et dépasse la distinction des deux auditoires. Dans la pensée de Benjamin Constant, cette distinction semble toutefois résister, non seulement en ce qui concerne la présence de deux acceptions d'opinion publique – les opinions actives, progressistes des intellectuels et les préjugés qui forment la substance inerte de l'opinion courante<sup>25</sup>:

Il y a des axiomes qui paraissent clairs, parce qu'ils sont courts. Les hommes rusés les jettent comme pâture à la foule; les sots s'en emparent, parce qu'ils leur épargnent la peine de réfléchir, et ils les répètent pour se donner l'air de les comprendre<sup>26</sup>.

Constant reconnaît la distance entre les hommes éclairés et la multitude ignorante. Pourtant, il s'arrête à la considération des effets différents que produit la transmission des idées, et il se garde de fonder sur cette différence des principes de la communication sociale. Par là, il s'éloigne nettement de Necker, qui faisait de la *magie de l'opinion* l'antidote à la subversion. Bien que l'un et l'autre conviennent que l'opinion doit être dirigée, la différence est dans les mesures à prendre face en présence d'une dimension irréfléchie, et donc irrationnelle, de la persuasion. Expliquant la nature du surnaturel par un vocabulaire religieux plutôt que par la métaphore de la magie, Constant voit dans le dogme, dans la révélation mystérieuse, la contrepartie de cette action communicative<sup>27</sup>. Le surnaturel n'est plus chez lui que la façon dont l'effet des nouvelles idées est perçu par les individus qui n'ont pas accès à la réflexion, au lieu de consti-

---

<sup>24</sup> Voir SIMONE BALAYÉ, «Madame de Staël et l'idée d'opinion publique», *Madame de Staël: écrire, lutter, vivre*, Genève, Droz, 1994, pp. 173-183.

<sup>25</sup> La distinction entre le pluriel et le singulier n'est pas tout à fait arbitraire, car elle se manifeste peut-être dans un texte comme le roman *Delphine* de Mme de Staël, centré autour du thème de la «tyrannie de l'opinion» qui entrave l'existence des esprits éclairés. Voir ma communication «Mme de Staël, la conversation et le miroir romanesque», *Cahiers staëliens*, n. 52, 2001, pp. 55-77.

<sup>26</sup> CONSTANT, *Cours de politique constitutionnelle*, Genève, Slatkine reprints, 1982, II, p. 213.

<sup>27</sup> Voir CONSTANT, *Principes de politique...*, cit., p. 497.

tuer un moyen de direction du consensus. Constant cite l'observation de Godwin, «qu'un miracle opéré pour démontrer une vérité ne produirait point de conviction réelle dans les spectateurs, mais détériorerait leur jugement».

On est, je crois, à l'opposé de la *magie d'opinion* souhaitée par Necker. En effet, ceux qui pensent s'en servir brisent «la chaîne du raisonnement». Et la conséquence sera semblable à une sorte d'épidémie:

Le fanatisme, renfermé d'abord dans quelques âmes, énergiques, semble se communiquer par une contagion rapide aux caractères timides et faibles. C'est par calcul qu'ils apprennent sa langue; c'est pour lui complaire qu'ils la parlent. Mais bientôt son ascendant les subjugué<sup>28</sup>.

Pour rester dans la métaphore médicale, le remède doit être, comme le dit bien Starobinski, homéopathique: on ne peut pas comprimer les idées, il faut les combattre par d'autres idées. La supériorité des idées sur les mouvements mécaniques sert à Benjamin Constant pour renverser le préjugé des gouvernants, dont nous avons vu encore un écho chez Necker, qu'il y aurait un *miracle de l'autorité* soutenu par des *forces invisibles*, et non pas par les opinions:

C'est cependant aux idées seules que l'empire du monde a été donné. Ce sont les idées qui créent la force, en devenant ou des sentiments, ou des passions, ou des enthousiasmes. Elles se forment et s'élaborent dans le silence; elles se rencontrent et s'électrisent par le commerce des individus<sup>29</sup>.

Dans un très beau passage des *Principes de politique*, Constant observe la transformation que l'opinion a produit chez les soldats, les soulevant de cet abrutissement machinal et aveugle qui les amenaient à fusiller leur concitoyens, réveillant leur sensibilité et leur conscience, «faisant pénétrer comme un préjugé, dans ces têtes ignorantes, les notions de liberté et brisant par ce nouveau préjugé les liens qu'avaient tissé tant de préjugés anciens et d'habitudes enracinées»<sup>30</sup>.

On remarquera la ressemblance de cette phrase avec une tournure

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 499.

<sup>29</sup> CONSTANT, *De la force du gouvernement actuel de la France et de la nécessité de s'y rallier*, (PHILIPPE RAYNAUD éd.), Paris, Flammarion «Champs», 1988, pp. 77-78. Voir aussi *Gli scritti politici giovanili di Benjamin Constant (1796-1797)*, (CARLO CORDIÉ ed.), Como, Marzorati, 1944 et les observations d'ÉTIENNE HOFMANN, *Principes de politique*, cit., I, p. 121.

<sup>30</sup> CONSTANT, *Principes de politique...*, cit., pp. 486-487.

de Germaine de Staël dans la page des *Considérations sur la Révolution française* déjà citée («rien ne parloit davantage à l'imagination que cette volonté sans armes, *brisant d'antiques chaînes* que la conquête avoit jadis forgées», etc.). Les deux textes, en effet, célèbrent le triomphe de la liberté des idées sur le déterminisme des opinions acquises, assimilable, celui-ci, à l'ordre physique. Du côté de la matière, nous retrouvons en effet non seulement l'«homme-machine», mais le résultat de l'action mécanique au niveaux des comportements sociaux<sup>31</sup>.

De façon cohérente, à l'époque du Directoire, Mme de Staël conclut à la nécessité d'arrêter la chaîne des causes et des effets, terminant la Révolution «par le raisonnement». Surtout, en ce qui nous concerne, le rôle des intellectuels n'est pas de marcher, comme les ambitieux, «en avant de l'impulsion donnée», ce qui les entraînerait dans un mouvement incontrôlable, alors qu'ils croient «influer dans les révolutions». Pourtant ces idées, contenues dans *De l'influence des passions*<sup>32</sup>, semblent donner déjà la lecture des suites du 18 Brumaire. En effet, le calcul de ceux qui vont favoriser le coup d'état de Bonaparte s'avèrera faux.

Dans *De la force du gouvernement actuel*, Constant s'était prononcé lui aussi pour la nécessité d'arrêter le mouvement révolutionnaire, et avait affirmé qu'il est également dangereux de combattre les idées par les préjugés, car les idées fausses ont un inconvénient: «c'est l'impossibilité de les diriger et de prévoir leurs résultats»<sup>33</sup>. Mais l'autorité ne doit pas moins s'abstenir d'enseigner la vérité. Celle-ci ne doit être soutenue que par l'évidence<sup>34</sup>.

La position de Mme de Staël et de Benjamin Constant se heurte

---

<sup>31</sup> Ainsi le fanatisme, la violence et, en général, les *passions* dont Mme de Staël en 1796 analyse l'influence néfaste sur les événements de la Révolution. On trouve en effet, dans ce texte, l'affirmation qu'«[u]ne révolution suspend toute autre puissance que celle de la force», et «des révolutions mettent tous les hommes aux prises avec leurs moyens physiques». L'ambition et la vanité font partie de ces idées qui ne sont «susceptibles d'aucune modification», comme le sont, au contraire, les idées élaborées par l'esprit (*De l'influence des passions*, p. 107). Voir aussi *Ibid.*, p. 207: «l'esprit de parti est comme les forces aveugles de la nature, qui vont toujours dans la même direction [...]: on croit se heurter contre quelque chose de physique lorsqu'on parle à des hommes qui se précipitent dans la ligne de leur opinion». Là aussi, l'enchaînement de l'intrigue dans un roman comme *Delphine* est la *mise en action* des théories morales et politiques présentes dans le traité.

<sup>32</sup> STAËL, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, Lausanne, Jean Mourer & Hignou, 1796, p. 108.

<sup>33</sup> CONSTANT, *De la force du gouvernement actuel...*, cit., p. 77.

<sup>34</sup> CONSTANT, *Principes de politique...*, cit., p. 362 et p. 363. Dans cet ouvrage, Benjamin Constant affirme lui aussi que les intellectuelles ne doivent pas «devancer l'opinion».

pourtant à l'échec de l'éloquence raisonnable dans les assemblées de la Révolution, échec suivi de la répression de la liberté de parole sous Napoléon. Le cours de l'histoire a semblé mettre en relief les limites de cette force proclamée de l'évidence, et de cet optimisme de la volonté qu'ils nomment *enthousiasme*. Pour juger des événements politiques les plus récents, les deux écrivains se trouvent confrontés à un dilemme précis: ou la science n'est pas en mesure d'expliquer les mécanismes de la persuasion, ou alors les mêmes mécanismes agissent quelle que soit la bonté des arguments, minant la confiance en la force persuasive des idées. On aura, dans un cas, quelque chose d'irréductible à l'explication rationnelle; dans l'autre, ce revers manichéen de l'éloquence politique qu'est la démagogie.

Force est de citer, encore avec Goggi, un passage qui se trouve dans *De l'Allemagne* (troisième partie, ch. III, «De la philosophie française»):

Il me semble qu'on pourrait marquer dans le dix-huitième siècle, en France, deux époques, celle dans laquelle l'influence de l'Angleterre s'est fait sentir, et celle où les esprits se sont précipités dans la destruction: alors les lumières se sont changées en incendie, et la philosophie, magicienne irritée, a consumé le palais où elle avait étalé ses prodiges.

En politique, Montesquieu appartient à la première époque, Raynal à la seconde<sup>35</sup>.

La philosophie, qui a provoqué les ravages de la Révolution, se trouve ici personnifiée comme *magicienne irritée* – et Goggi de souligner la référence manifeste au mythe de Médée, pénétrée dans le langage politique depuis Hobbes.

Que peut avoir en commun l'image de la magicienne, évoquée par Mme de Staël, avec le rationalisme des Lumières<sup>36</sup>? Dans *De la littérature*, plutôt que la raison, c'est le faux raisonnement, non aidé par le «mouvement de l'âme», qui est tenu pour responsable par Mme de Staël du cours néfaste et incontrôlable de la Révolution, comparé là aussi à des incen-

<sup>35</sup> STAËL, *De l'Allemagne*, (SIMONE BALAYÉ éd.), t. II, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 108.

<sup>36</sup> La continuité de la vie et de l'œuvre de Mme de Staël avec les Lumières a été illustrée dans de nombreuses études de Simone Balayé, et notamment dans *Madame de Staël: Lumières et liberté*, Paris, Klincksieck, 1979. Roland Mortier avait traité ce thème au Colloque de Coppet de 1966, dans ROLAND MORTIER, *Madame de Staël et l'Europe*, Paris, Klincksieck, 1970, pp. 129-139, et signalé le passage cité du *De l'Allemagne* dans «Madame de Staël et l'héritage des lumières», in *Clarté et ombres du siècle des Lumières. Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969.

dies, dans un passage qui s'applique précisément à l'éloquence d'assemblée<sup>37</sup>. Refusant des secours surnaturels pour la vérité, les deux écrivains finissent par admettre que la force de la persuasion n'a pas besoin de la vérité pour s'affirmer. C'est une arme qui est aussi bien en possession des démagogues.

Il en va ainsi de la rapidité de la réaction électrique qui, comme l'affirme Mme de Staël elle-même dans les *Considérations sur la Révolution française*, s'avère être bien plus efficace que les arguments raisonnables quand il faut agir sur la passivité collective qui caractérise le peuple: «Le peuple en insurrection est inaccessible d'ordinaire au raisonnement, et l'on n'agit sur lui que par des sensations aussi rapides que les coups de l'électricité, et qui se communiquent de même»<sup>38</sup>.

Mme de Staël semble revenir ici au pessimisme qu'elle affichait dans *De l'influence des passions*.

Encore dans son dernier ouvrage, Mme de Staël décrit l'invasion des Tuileries par le peuple, le 20 juin 1792, comme «un spectacle épouvantable, et qui pouvoit altérer à jamais le respect que la race humaine doit inspirer».

Le récit de cette journée se conclut par une observation, encore plus insolite sous la plume de l'auteur: «Vergniaud, l'orateur le plus éloquent peut-être de tous ceux qui se sont fait entendre à la tribune française, dissipa dans peu d'instans la populace»<sup>39</sup>.

Ce qui paraît singulier dans ce passage, c'est l'effet *magique* du discours. En effet, Mme de Staël ne donne aucune indication sur les arguments utilisés par l'orateur, alors que partout ailleurs elle exalte une éloquence raisonnable, éclairée, de son père Necker ou des hommes politiques qui lui étaient proches, au cours des premiers temps de la Révolution. Éloquence perdante, face à la domination de l'*esprit de parti*, alors que l'intervention de Vergniaud est, dans cette circonstance, efficace.

### 3. Les anciens et les modernes

Un autre thème majeur de l'élaboration de la pensée politique à Copet donne lieu à la célèbre conférence de Benjamin Constant *De la liberté*

---

<sup>37</sup> «Le fanatisme de la religion ou de la politique a fait commettre d'horribles excès, en remuant les assemblées par des paroles incendiaires; mais c'étoit la fausseté du raisonnement, et non le mouvement de l'ame, qui rendoit ces paroles funestes» (p. 408).

<sup>38</sup> STAËL, *Considérations...*, cit., II, pp. 307-308 (voir aussi p. 299).

<sup>39</sup> STAËL, *Considérations...*, cit., III, p. 44.

*des Anciens comparée à celle des Modernes*<sup>40</sup>. Cette comparaison concerne également l'éloquence et la transmission des idées.

Dans *De l'influence des passions*, Germaine de Staël distingue pour les «républiques populaires» deux époques, séparées par l'invention de l'imprimerie, et dont la première était «favorable à l'ascendant d'un homme sur les autres hommes»<sup>41</sup>. Ainsi, la jeune Staël est amenée à manifester déjà sa méfiance à l'égard du soutien magique de l'autorité. Pour elle, l'«empire presque aveugle» que les «génies supérieurs» exerçaient alors sur la multitude montre «que l'opinion n'a jamais été fixée par l'opinion même» mais par la superstition<sup>42</sup>. Ce qui l'amène à dire pour l'Antiquité ce que Constant affirmera pour l'époque moderne. Le hasard des circonstances était pris en effet comme un miracle par une multitude qui consentait à renoncer à «l'usage de ses propres lumières» devant la supposition du *surnaturel*, mais qui était également prête à l'abandonner si le sort lui devenait contraire<sup>43</sup>.

Dans ce texte de 1796 la transmission électrique semble prendre une valeur négative. Elle est présentée comme le seul instrument de communication réel entre les hommes réunis: «ce ne sont pas les lumières de chacun, mais l'impulsion générale qui produit un résultat, et cette impulsion, c'est l'individu le plus exalté qui la donne»<sup>44</sup>.

À l'époque des Grecs et des Romains «l'analyse n'avait pas changé en science positive la magie de tous les effets»<sup>45</sup>. La *perfectibilité* a permis l'acquisition progressive, par la connaissance, des espaces qui étaient autrefois laissés au pouvoir de l'imagination.

Le développement de l'imprimerie a surtout changé les modes d'imposition de l'autorité, atteignant la conscience individuelle. Ce processus devient encore plus explicite dans *De l'usurpation* de Benjamin Constant, mais en assumant une connotation dysphorique: nous sommes plus capables de nous analyser que les Anciens, mais, du même coup, moins capables d'enthousiasme. Les Anciens avaient une conviction solide, la nôtre est molle et mouvante<sup>46</sup>. L'illusion étant devenue impossible, «Les législa-

<sup>40</sup> Discours prononcé à l'Athénée Royal de Paris en 1819.

<sup>41</sup> STAËL, *De l'influence des passions...*, cit., p. 66.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 72-73.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>46</sup> Observons, en passant, que Constant écrit cela en 1813 – donc quelques années après la composition d'*Adolphe*.

teurs doivent renoncer à tout bouleversement d'habitudes, à toute tentative d'agir fortement sur l'opinion». Cela n'empêche que Constant ne prenne résolument les distances du modèle athénien. Il cite en note Montesquieu, qui opposait l'éloquence ancienne, fondée sur la vertu, à l'habitude actuelle de ne parler que de manufactures, de commerces, de finances, de richesses, de luxe. Ce sont les mêmes termes, comme on peut le constater, où la question de l'éloquence politique se posait pour Diderot et pour Raynal. Constant y voit la conséquence de la perfectibilité humaine<sup>47</sup>.

C'est en effet la nature de la liberté qui a changé. Alors que les Grecs se soumettaient à l'ordre politique de la cité, «[l]e but des modernes est la sécurité dans les jouissances privées; et il nomment liberté les garanties accordées par les institutions à ces jouissances»<sup>48</sup>.

Comme l'explique bien Jean Starobinski, le rôle du talent oratoire n'est donc plus «de convaincre et d'entraîner les masses de façon spectaculaire», mais d'exercer une fonction d'opposition «face au pouvoir et à ses empiètements toujours menaçants». L'éloquence de Constant ne sera pas une éloquence «entraînante» mais «réfléchie»<sup>49</sup>.

De même, Montesquieu avait remarqué que les corrupteurs des villes de l'ancienne Grèce ne furent pas toujours des tyrans, parce qu'ils inclinaient à l'éloquence plutôt qu'à l'art militaire (*De l'Esprit des lois*, VIII, 1). Benjamin Constant fait l'application de cette idée à Napoléon<sup>50</sup>, et souligne que dans les sociétés modernes l'éloquence est devenue impuissante à cause du nombre des individus. En effet, l'*agora* d'Athènes ou le sénat romain comportaient un auditoire restreint, que l'homme politique pouvait atteindre sans difficulté. Désormais, la transmission des idées doit être assurée par la presse: «La nature et l'étendue de nos associations modernes, l'abolition de toutes les formes populaires et tumultueuses rendent l'imprimerie le seul moyen de publicité, le seul mode de communication des nations entre elles, comme des individus entre eux»<sup>51</sup>.

La liberté de la presse remplace, en quelque sorte, les droits politiques

---

<sup>47</sup> CONSTANT, *De l'esprit de conquête et de l'usurpation*, Paris, Ressources, et Genève, Slatkine, 1980, pp. 113-115.

<sup>48</sup> CONSTANT, *De la liberté chez les modernes. Écrits politiques*, (MARCEL GAUCHET éd.), Paris, Poche, 1980, p. 502.

<sup>49</sup> STAROBINSKI, «Benjamin Constant et l'éloquence», cit., pp. 322-323. Voir *De la liberté chez les modernes*, p. 495, p. 502 et p. 509.

<sup>50</sup> Mme de Staël écrira des mots essentiels sur le ton militaire de l'éloquence de l'empereur. Voir PRINCIPATO, «La tradition rhétorique et la crise révolutionnaire: l'attitude de Madame de Staël», cit.

<sup>51</sup> CONSTANT, *De l'esprit de conquête et de l'usurpation*, cit., pp. 80-81.

limités par la substitution de l'assemblée de représentants à l'ancienne *agora*.

C'était aussi l'avis de Mme de Staël qui, peu avant le 18 brumaire, comparait la démocratie ancienne aux risques de la situation française:

[...] dans un pays où tout est possible à tous, on ne peut donner la même carrière aux mêmes moyens d'attaque. La démocratie rassemble dans les places publiques une foule d'hommes que l'on peut convaincre par l'entraînement, l'éloquence ou l'éclat de la vérité. Mais dans une république de vingt-quatre millions d'hommes, il ne faut pas être attaqué par tous les moyens de la démocratie et ne pouvoir se défendre que par l'action lente des gouvernements et des institutions régulières<sup>52</sup>.

Sous certains aspects pourtant, Mme de Staël semble plus prête à trouver des analogies entre son idéal d'éloquence et le modèle antique, notamment en ce qui concerne un exercice oral de la parole proche de la spontanéité et de l'authenticité absolues:

L'éloquence des philosophes égalait presque, chez les Grecs, l'éloquence des orateurs. Socrate, Platon, aimaient mieux parler qu'écrire, parce qu'ils sentoient, sans se rendre précisément compte de leur talent, que leurs idées appartenoient plus à l'inspiration qu'à l'analyse. Ils avoient besoin de recourir au mouvement et à l'exaltation produite par le langage animé de la conversation; ils cherchoient ce qui pouvoit agir sur l'imagination, avec autant de soin que les métaphysiciens exacts et les moralistes sévères en mettent de nos jours à se garantir de toute parure poétique. L'éloquence philosophique des Grecs fait encore effet sur nous, par la noblesse et la pureté du langage<sup>53</sup>.

Notons en passant l'allusion polémique adressée aux Idéologues («des métaphysiciens exacts et les moralistes sévères qui mettent du soin à se garantir de toute parure poétique»).

En ce qui concerne l'identité entre la pensée et la parole, Constant est beaucoup moins prêt que Mme de Staël à faire confiance à la force entraînant du sentiment qui les lie. Au contraire, un passage des *Principes de politique* évoque un soupçon de machiavélisme: les "intérêts", on les cache, les "opinions", on les présente pour créer des illusions sur ses

<sup>52</sup> STAËL, *Des Circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution et des principes qui doivent fonder la république en France*, SIMONE BALAYÉ et LUCIA OMACINI (éds.), I, Genève, Droz, 1979, pp. 122-123.

<sup>53</sup> STAËL, *De la littérature ...*, pp. 86-87.

propres fins<sup>54</sup>. En effet, écrit Constant, les intérêts créent des divisions, alors qu'il y a adhésion autour des opinions. Cela pourrait sembler la version utilitariste de l'opposition staëlienne entre l'esprit de parti et la bonne éloquence, si ce n'est que Constant s'en sert pour exalter l'importance du combat d'idées. Car démontrer la fausseté des opinions de l'adversaire signifie miner à la base l'édifice du consensus, et par là ruiner ses visées secrètes<sup>55</sup>.

#### 4. Conclusion

Pour résumer ces réponses aux deux questions posées au début, la réflexion sur le rôle de l'éloquence politique à Coppet se confronte non seulement à l'expérience oratoire récente et aux nouveaux moyens de propagande, mais, d'abord, à l'ancien système d'information qui servait au maintien de l'autorité royale, et qui faisait largement appel à la force de suggestion des rites religieux.

En outre, cette pensée se développe en partie dans la continuité avec les fondements anthropologiques des Lumières, et les conséquences à tirer quand la communication difficile entre l'homme éclairé et le peuple étaient les mêmes: les masses restent incontrôlables pour l'orateur-philosophe. L'assemblée des représentants se chargera alors de neutraliser l'expression tumultueuse des volontés particulières, tout en assurant un débat d'idées. C'est afin d'exalter cette fonction que Constant se battra pour interdire les discours écrits<sup>56</sup>.

Le mérite de Mme de Staël et de Benjamin Constant est donc de ne pas être restés prisonniers de la mentalité ancienne, et de n'avoir pas non plus incliné vers la réaction, malgré l'échec de leurs espoirs politiques. Bien au contraire, d'avoir aidé de façon décisive à l'affirmation de la liberté de discussion qui est à la base des démocraties modernes.

---

<sup>54</sup> CONSTANT, *Principes de politique*, texte de 1818, additions et notes aux *Réflexions sur les constitutions et les garanties*. Voir CONSTANT, *Écrits politiques*, cit., p. 797.

<sup>55</sup> À quoi il faut ajouter que les intérêts ne sauraient assurer tous seuls une poussée suffisante à l'activité humaine. Sans les opinions, le commerce, les professions, les métiers se ressentiraient de l'apathie générale. Voir CONSTANT, *De l'esprit de conquête et de l'usurpation*, cit., p. 153.

<sup>56</sup> Voir les *Principes de politique*, cit., version de 1815, ch. VII et l'art. 26 de l'*Acte additionnel aux constitutions de l'Empire* (*ibid.*, p. 615). Madame de Staël énonce le même principe, s'inspirant aux règlement parlementaires anglais, dans les *Considérations*.



## L'orateur perdant, icône romantique<sup>1</sup>

Au chapitre «Vie et mœurs des chevaliers» du *Génie du christianisme*, Chateaubriand propose deux exemples, parmi d'autres, de valeur chevaleresque:

Si donc nous fûmes quelquefois abandonnés de la fortune, le courage ne nous manqua jamais. Henri IV, à la bataille d'Ivry, crioit à ses gens qui plioient: «tournez la tête, si ce n'est pour combattre, du moins pour me voir mourir.» Nos guerriers ont toujours pu dire dans leur défaite ce mot qui fut inspiré par le génie de la nation, au dernier chevalier françois à Pavie: «tout est perdu, *fors* l'honneur».<sup>2</sup>

Ce n'est pas la seule occasion que Chateaubriand saisit pour évoquer le moment où Henri de Navarre était sur le point de succomber contre l'armée catholique de Mayence, en 1590. Peu importe, dans ce contexte, que ces mots aient pu ranimer ses soldats et, encore moins, qu'ils aient pu contribuer à redresser les sorts de la bataille. Quant à la phrase de François I renfermé à Pizzighettone, elle est propre à résumer le fond de son attitude d'homme politique et d'historien à l'égard de l'ancienne monarchie de France. En allant à l'encontre de l'exploitation rhétorique des harangues prononcées par les généraux devant leurs troupes avant la bataille, l'auteur représente toujours l'acte de parole du vaincu et fonde son éloquence sur la leçon tirée de la défaite.

Dans l'*Essai sur les révolutions* (1797), à côté de ces formes d'éloquence brève, qui font partie de la tradition des apophtegmes ou des *ana*, comme les mots amers attribués à Denys de Syracuse, exilé à Corinthe (chap. II,12)<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Première publication de l'article dans *Littérature et éloquence*, LX Congrès de l'Association Internationale des Études Françaises (Paris, 9 juillet 2008), *C.A.I.E.F.*, n. 61, mai 2009, pp. 275-291.

<sup>2</sup> CHATEAUBRIAND, *Essai sur les révolutions, Génie du Christianisme*, (MAURICE REGARD éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1978, p. 1027. Mon attention sur ce passage a été attirée par la communication de Colin Smethurst au Colloque «Chateaubriand historien» (Saint-Étienne, 22-23 mai 2008).

<sup>3</sup> CHATEAUBRIAND, *Essai sur les révolutions*, (AURELIO PRINCIPATO éd.), in *Œuvres complètes* (BÉATRICE DIDIER éd.), Paris, Champion, 2009, pp. 866-870.

ou ceux que Léonidas prononça devant ses soldats aux Thermopyles («Nous souperons ce soir chez Pluton.»)<sup>4</sup>, Chateaubriand donne du relief à un épisode du temps des Trente Tyrans à Athènes, le procès qui se conclut par la condamnation à mort de Thémamène. Aux accusations de son ennemi Critias, Thémamène avait riposté par un discours qui avait fait une forte impression sur la Boulè. Critias l'ayant emporté par la violence, «Thémamènes but avec intrépidité la cigüe, et en jetant en l'air les dernières gouttes comme à un festin: "Voilà, dit-il, pour le beau Critias"»<sup>5</sup>. Et l'auteur de mettre en parallèle cet affrontement oratoire de la fin du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère (405 av. J.-C.) avec la journée du 9 Thermidor.

Le penchant à privilégier de différentes manières la parole du perdant me semble être un trait assez nouveau dans l'histoire de l'éloquence. Cette émergence ne peut pas s'expliquer sans l'expérience récente des débats révolutionnaires. La figure mélancolique de l'orateur vaincu trempe dans le souvenir des privilèges détruits, dans les espoirs réformistes déçus, dans la détresse de l'émigration et dans le deuil.

Chez Chateaubriand, l'éloquence politique de la Révolution se présente le plus souvent de façon biaisée. À part le dernier épisode évoqué, l'*Essai sur les révolutions* est avare en scènes d'assemblée. À l'époque de son exil, Chateaubriand évite en tout cas de les décrire explicitement, comme il le fera au contraire plus tard, aux livres V et IX des *Mémoires d'outre-tombe*. Pour ce qui est des premières années de sa carrière d'écrivain, il faudra plutôt chercher dans *Les Natchez*, dans les assemblées des sauvages et toujours par le biais de la transposition, la représentation de débats oratoires qui évoquent de très près ceux pour lesquels il s'était passionné à l'époque de la Constituante<sup>6</sup>.

Chez Mme de Staël, au contraire, le rapport de l'échec de l'éloquence à la Révolution se manifeste de la façon la plus directe, depuis deux textes majeurs écrits entre la fin du Directoire et le Consulat, *Des Circonstances actuelles qui peuvent terminer la révolution* et *De la littérature* jusqu'aux

<sup>4</sup> CHATEAUBRIAND, cit., p. 376 n. III. Quoiqu'il ne représente pas les mots d'un général, il faut ajouter à ce propos la célèbre épitaphe des 300 Spartiates morts aux Thermopyles, qui sera rappelé encore dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*.

<sup>5</sup> CHATEAUBRIAND, cit., pp. 816-820.

<sup>6</sup> Ce sujet, que j'ai abordé dans «L'*Essai historique* et l'épopée des sauvages en vis-à-vis», Actes de la Journée Chateaubriand «Relire les *Natchez*» (21 juin 2003), *Société Chateaubriand. Bulletin* 2003, La Vallée-aux-Loups, 2004, pp. 33-45, vient d'être exploré à fond et magistralement éclairé par JEAN-MARIE ROULIN dans «Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* de Chateaubriand», *Dix-huitième siècle*, n. 40, 2008, pp. 665-682.

*Considérations sur la Révolution française*, parues de façon posthume en 1818<sup>7</sup>.

Il est superflu de rappeler que parler d'orateur perdant, chez Germaine de Staël, c'est parler de son père Necker, dont elle ne cesse de déplorer et d'essayer de justifier les différents insuccès, tantôt en les attribuant à l'esprit de parti, tantôt à la jalousie de Mirabeau, tantôt au fait que le triomphe de foule de Necker au balcon de l'Hôtel de Ville, le 30 juillet 1789<sup>8</sup>, ait été rapporté à l'Assemblée nationale par

Un malheureux député de la commune, homme à bonne intention, mais sans aucune sorte de talent; ce député hésitait si péniblement, il s'exprimoit avec une telle froideur, et cependant il montrait un tel désir d'être éloquent, qu'il détruisit tout l'effet de l'admirable récit dont il étoit chargé<sup>9</sup>.

Il est intéressant d'observer ici le clivage entre l'effet de l'orateur gagnant auprès du peuple et l'acte de parole qui aurait dû atteindre le public qui compte, les députés de l'Assemblée.

En effet, les principes de Mme de Staël au sujet de l'éloquence se fondent sur l'union constante du raisonnement et de l'émotion, que la pensée réformiste des Lumières, dont l'attitude de Necker descend aussi en droite ligne, continuait à séparer comme deux instruments opposés de la communication sociale, l'un étant destiné aux intellectuels, l'autre s'appuyant sur l'imagination et étant destiné au peuple.

La réflexion de Germaine est orientée vers la réduction de ce hiatus. Elle soutient l'idée qu'il n'y a pas d'éloquence, donc de vérité, sans l'adhésion parfaite des propos énoncés au sentiment, obéissant à la «relation intime entre tout ce qui est bien»<sup>10</sup>. C'est à l'éloquence, et non pas au rai-

<sup>7</sup> GERMAINE DE STAËL, *Des Circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution et des principes qui doivent fonder la république en France*, (SIMONE BALAYÉ, LUCIA OMACINI éd.), Genève, Droz, 1979, 2 vol.; *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), (AXEL BLAESCHKE éd.), Paris, Classiques Garnier, 1998; *Delphine*, (BALAYÉ, OMACINI éd.), Genève, Droz, 1987, *Corinne ou l'Italie*, (BALAYÉ éd.), Paris, Gallimard, Folio, 1985; *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, Paris, Delaunay, 1818.

<sup>8</sup> Voir, à ce sujet, JEAN-CLAUDE BONNET, *La Naissance du Panthéon, Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998, pp. 326-327.

<sup>9</sup> STAËL, *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, t. I, Liège, J.-A. Latour, 1818, p. 230.

<sup>10</sup> STAËL, *De la littérature*, cit., p. 28. À propos des idées de Mme de Staël sur l'éloquence, voir mon étude «La tradition rhétorique et la crise révolutionnaire: l'attitude de Madame de Staël», *Le groupe de Coppel et la Révolution française*, Actes du Quatrième Colloque de Coppel, 20-23 juillet 1988, Lausanne-Paris, Institut Benjamin Constant-Jean Tuzot,

sonnement, de «donner l'impulsion nécessaire» «pour prendre une résolution généreuse» et, finalement, pour «défendre la liberté»<sup>11</sup>. Cela, bien entendu, ne contredit pas l'admiration sans bornes que Germaine cultive pour son père. C'est de lui qu'elle tire un modèle d'éloquence qui se voudrait à l'anglaise, conforme à la constitution parlementaire prônée par ceux qu'au début de la Révolution on appelait les «monarchiens» (Mounier, Malouet, Lally-Tolendal...).

Alors que pour Chateaubriand c'est le courage d'Henri IV ou de Thérémène qui fait l'orateur idéal, pour Germaine de Staël c'est la *sagesse* de Necker. Comme chez d'autres écrivains qui adhèrent à la première phase de la Révolution, quitte à en dénoncer la dégénérescence ou les excès ultérieurs, l'orateur est éloquent parce qu'il a la raison, mais est faible face à la violence du langage et des passions déchaînées par l'*esprit de parti*.

Autrement dit, comme l'a observé récemment Christelle Reggiani, Mme de Staël renonce au *pathos* comme l'entendait Aristote. Elle avance la «postulation chimérique d'une foule que l'effet du respect humain suffirait à rendre, par nature, vertueuse»<sup>12</sup>.

La position de Mme de Staël, comme d'ailleurs celle de Benjamin Constant, se heurte pourtant à l'échec de l'éloquence raisonnable dans les assemblées de la Révolution, échec suivi de la répression de la liberté de parole sous Napoléon. Le cours de l'histoire a montré les limites de la force proclamée de l'évidence, et de cet optimisme de la volonté que les deux écrivains nomment *enthousiasme*. Je cite d'après les *Considérations sur la Révolution française*: «Cette haute sagesse, développée par un homme tel que Necker, parfaitement simple et vrai dans la manière de s'exprimer, ne put cependant rien contre les passions, dont l'amour-propre irrité étoit la cause»<sup>13</sup>. Et, deux chapitres plus loin: «Le peuple en insurrection est inaccessible d'ordinaire au raisonnement»<sup>14</sup>.

Face aux cris, aux invectives, aux tumultes de la Révolution, même les grands orateurs anciens, auraient été perdants: «Cicéron, Démosthène, les plus grands orateurs de l'antiquité, s'ils existoient de nos jours, pourroient-ils agiter l'imperturbable sang-froid du vice?»<sup>15</sup>. Évoquant le *pro*

---

1988, pp. 107-120.

<sup>11</sup> STAËL, *De la littérature...*, cit., p. 410.

<sup>12</sup> CHRISTELLE REGGIANI, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 2008, p. 87.

<sup>13</sup> STAËL, *Considérations...*, t. I, cit., p. 292.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 402.

*Murena* et «la nuance délicate des expressions» qui le caractérise, dans le respect d'un adversaire honorable comme Caton, Germaine de Staël écrit: «Une voix de Stentor criant à la tribune: *Caton est un contre-révolutionnaire, un stipendié de nos ennemis; et je me demande que la mort de ce grand coupable satisfasse enfin la justice nationale, feroit oublier l'éloquence de Cicéron*»<sup>16</sup>.

Burke le proclamait déjà en 1790: «With a compelled appearance of deliberation, they vote under the dominion of a stern necessity». Les députés modérés Mounier, Lally gardaient leurs principes «every day exposed to outrageous insults and murderous threats»<sup>17</sup>. Mais Mme de Staël est du nombre de ceux qui continuent à cultiver la nostalgie pour l'Assemblée constituante, une sorte d'âge d'or de l'éloquence, où les orateurs de talent pouvaient encore s'exprimer sans la violence des armes, soutenus par la seule force des idées, dans un cadre choral – la masse des députés et le public des tribunes – où *les grandes vérités* débattues, la défaite du despotisme sous les yeux de tous, agissent sur *l'imagination* et allument l'«incendie» des *passions* positives<sup>18</sup>: «tant que les échafauds n'avoient pas été dressés, la parole étoit encore un médiateur acceptable entre les deux partis»<sup>19</sup>.

L'idée d'une décadence oratoire dans le passage de l'Assemblée Constituante, composée de grands talents de formation traditionnelle, à la Législative, où avaient disparu les éminentes personnalités élues aux États généraux, ou à la Convention, avilie par la démagogie plébéienne, suit le lieu commun, présent aussi chez Necker, de la dégénérescence de la langue d'Ancien Régime. Désabusée par l'histoire, Germaine supprime en cours de rédaction une phrase dans *Des circonstances actuelles*, qui indiquait chez Mirabeau et Vergniaud des exemples d'orateurs excellents, alors que, dans *De la littérature* comme dans le *Considérations*, elle se rabat sur l'exaltation de son père comme «le premier, et jusqu'à présent le plus parfait modèle de l'art d'écrire»<sup>20</sup>; c'est dans ce domaine que «M. Necker,

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 396-397.

<sup>17</sup> Voir *The Writing and Speeches of Edmund Burke*, (PAUL LANGFORD ed.), vol. III: *The French Revolution 1790-1794*, (LESLIE G. MITCHELL, WILLIAM B. TODD eds.), Clarendon Press, Oxford, 1989, pp. 118-119.

<sup>18</sup> Je renvoie, sur ces thèmes, à mon étude «La transmission des idées: considérations sur l'éloquence révolutionnaire chez Germaine de Staël et Benjamin Constant», in SIMONE BONNAFOUS *et alii* (éds.), *Argumentation et discours politique. Antiquité grecque et latine, Révolution française, Monde contemporain*, Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, 3-9 septembre 2001, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 49-58.

<sup>19</sup> STAËL, *Considérations...*, cit., t. II, p. 341.

<sup>20</sup> STAËL, *De la littérature...*, cit., p. 393.

en mêlant sans cesse l'éloquence au raisonnement, rend la politique populaire»<sup>21</sup>.

Alimentée par la descendance idéale de Necker, Germaine a rêvé d'une carrière politique. L'article «Aspasie» qu'elle composera pour la *Biographie universelle* de Michaud (t. II), laisse transparaître son autoportrait sous les traits de cette figure de l'ancienne Grèce, réunissant en elle le caractère féminin et le talent oratoire, autrement dit, la capacité de permettre la transmission des pensées, comme dans la conversation de société, et la force virile qui s'exerce normalement à la tribune. Aspasie exerçait son action dans les conditions particulièrement favorables d'une Athènes de Périclès gouvernée par un cercle restreint où la politique «était inspirée par une sorte d'esprit artiste», où les hommes «ne se seraient point associés du fond de l'âme avec les femmes qui ne partageraient pas cet intérêt», de façon qu'elle «influaient sur la nation entière, dont elle pouvait presque se faire entendre». Or, cette même action, Germaine avait voulu la poursuivre par l'«esprit d'entreprise», dont elle parle sans se nommer elle-même, mais qui lui était reconnu, qui consistait à «essayer quelques mélanges» entre les aristocrates fidèles à l'Ancien Régime et les libéraux, «en faisant dîner ensemble les hommes les plus spirituels des bancs opposés»<sup>22</sup>.

Le même échec qui a amené Mme de Staël à se poser, tout au long de sa carrière, en femme exclue de l'éloquence politique, conduit sa plume lorsqu'elle dessine les contours de ses héroïnes: Delphine, d'abord, condamnée au silence dans les salons aristocratiques. À l'instar de Delphine<sup>23</sup>, Germaine ne peut pas parler de politique. D'où les censures qu'elle impose à son personnage, et qu'elle s'impose elle-même, comme Lucia Omacini l'a bien montré<sup>24</sup>.

L'opposition sur l'axe *parole/silence* qui gouverne l'argumentation féministe staëlienne – où le sentiment est en conflit perpétuel avec l'«opinion» publique – consiste en fait en un plaidoyer pour soi-même qui rejoint son acmé dans *Corinne*, que Christelle Reggiani qualifie à juste titre d'«allégorie de l'impossible éloquence contemporaine». C'est, en effet, l'histoire d'«une personne à la fois susceptible d'enthousiasme et

<sup>21</sup> Germaine se réfère au procédé dialogique utilisé par son père, lorsque celui-ci «suppose un discours de Saint-Louis où il y a un charme et une pensée dans chaque parole». Voir STAËL, *Considérations...*, cit., t. III, p. 154.

<sup>22</sup> STAËL, *Considérations...*, cit., t. I, pp. 228-229.

<sup>23</sup> Voir notamment la lettre I, xxv.

<sup>24</sup> STAËL, *Delphine*, cit., t. II: *L'Avant-texte*, par Lucia Omacini, 1990, pp. 183-185.

d'analyse»<sup>25</sup>, comme on la définit à propos des improvisations romaines, qui s'achève dans les silences et dans la perte de la communication.

Je n'ai pas la prétention d'établir ici dans quelle mesure cette défaite de sa parole est une préfiguration du poète romantique dans sa séparation de l'histoire et de la société. Je me bornerai à retrouver dans des images d'orateurs perdants d'autres avatars de cette «apologie du sacrifice, de la douleur» fondée sur une «psychologie de l'insatisfaction», pour utiliser les termes de Paul Bénichou<sup>26</sup> et derrière laquelle se dresse la grande ombre de Rousseau.

On sait depuis les études de Frank P. Bowman<sup>27</sup> que le thème christologique joue un rôle capital. Devant le tribunal révolutionnaire, passent le «sans-culotte Jésus», évoqué par Camille Desmoulins, ainsi que le Christ que Babeuf situe dans une lignée de vaincus tels que les Gracques ou Caton d'Utique, en soulignant davantage le rôle joué par sa parole: «Jésus, prêchant aux hommes l'Égalité, la haine des riches, la vérité et la justice, fut cloué vif au poteau»<sup>28</sup>.

C'est évidemment sur le sacrifice de Louis XVI que les écrivains insistent, depuis 1793, alors que les historiens commentent la faiblesse de ses gestes oratoires. Chateaubriand soulignera la passivité du roi à l'Hôtel de Ville, le 17 juillet 1789, lorsqu'il est «harangué par MM. Bailly, Moreau et Lally-Tolendal»<sup>29</sup>, de même que Michelet fera du discours du troisième, celui de Lally-Tolendal, un maladroit *Ecce homo*<sup>30</sup>.

La prédication du Christ, perdante selon Babeuf, est toutefois gagnante à long terme. Ce qui nous intéresse ici, c'est le nouveau statut littéraire que confère au Christ sa victoire dans l'ordre de l'absolu. On peut rappeler à ce propos, d'après Bowman<sup>31</sup>, Saint-Martin qui attaque les «triumphes inférieurs» de la rhétorique ou George Sand affirmant que Socrate a beaucoup parlé, mais rien changé, alors que Jésus a changé le monde». Au fond,

<sup>25</sup> STAËL, *Corinne*, cit., p. 82.

<sup>26</sup> PAUL BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque*, Paris, Gallimard, 1996, p. 232.

<sup>27</sup> FRANK PAUL BOWMAN, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973; *Le Christ des barricades*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.

<sup>28</sup> BOWMAN, *Le Christ romantique*, cit., p. 19.

<sup>29</sup> CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, précédés de *Mémoires de ma vie* (JEAN-CLAUDE BERCHET éd.), Paris, Le Livre de poche/Classiques Garnier, «Pochothèque», 2003, I Partie, Livre V, chap. 9, p. 291.

<sup>30</sup> JULES MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, Livre II, chap. 1, (GÉRARD WALTER éd.), Paris, Gallimard, 1952, t. I, p. 175.

<sup>31</sup> BOWMAN, *Le Christ romantique*, cit, p. 224 sq.

cette dernière idée reprend l'argument sur lequel Chateaubriand avait fondé la supériorité de l'éloquence chrétienne sur l'ancienne dans le *Génie du christianisme*. Lorsqu'elle magnifiera le poète annonciateur de l'avenir, qui «souffre en conséquence et devient porte-croix», elle transformera en valeur progressiste positive la vision pessimiste de l'histoire que Chateaubriand avait poursuivie au contraire, depuis l'*Essai sur les révolutions*, en y plaçant au milieu la figure du «Roi-martyr»<sup>32</sup>.

Les comparaisons christologiques présentes chez Michelet comme chez George Sand appartiennent toutefois à une autre époque, qui traitera les orateurs perdants d'anti-héros, destinés à disparaître lorsque «la pastorale tourne au drame», selon le mot de Taine<sup>33</sup>. Alphonse Aulard écrira de Mounier, par exemple, que «son caractère n'était pas fait pour la lutte»<sup>34</sup>, alors que Michelet, avec beaucoup plus de mépris, dira que Lally-Tollendal «n'écrivit qu'avec des larmes, et vécut le mouchoir à la main»<sup>35</sup>.

Dans la littérature qui suit immédiatement la Révolution, la poésie doit se charger aussi de compenser la déroute de l'éloquence. C'est l'une des dimensions de la mélancolie, dans laquelle Mme de Staël reconnaît l'apport des littératures du Nord et Chateaubriand le tournant décisif de la religion chrétienne<sup>36</sup>.

L'éloquence de la chaire, écrit-il au IV livre de la III partie du *Génie du christianisme*, est supérieure à l'éloquence des Anciens, car

dans la paix la plus profonde, sur le cercueil du citoyen le plus obscur, elle trouvera ses mouvemens les plus sublimes; elle saura intéresser pour une vertu ignorée; elle fera couler des larmes pour un homme dont on n'a jamais entendu parler. [...]

Si Démosthènes et Cicéron ont été de grands orateurs, c'est qu'avant tout ils étoient religieux. Les membres de la Convention, au contraire, n'ont offert que des talens tronqués et des lambeaux d'éloquence, parce qu'ils attaquoient la foi

<sup>32</sup> Cette métamorphose de l'orateur en prédicateur se manifeste jusque dans le geste de dévêtement qui accompagne le récit du dernier discours de Chateaubriand à la Chambre des Pairs: voir, à ce propos, la conclusion de ROULIN, «Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* de Chateaubriand», cit., p. 682.

<sup>33</sup> HIPPOLYTE TAINE, *Les Origines de la France contemporaine. La Révolution*, Paris, Hachette, 1878, t. I, p. 149.

<sup>34</sup> FRANÇOIS-ALPHONSE AULARD, *L'Éloquence parlementaire pendant la Révolution française*, t. I: *Les Orateurs de l'Assemblée constituante*, Paris, Hachette, 1882, p. 356.

<sup>35</sup> MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, cit., p. 437.

<sup>36</sup> BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque*, cit., p. 240.

de leurs pères, et s'interdisoient ainsi toutes les inspirations du cœur<sup>37</sup>.

Pour revenir à l'*Essai sur les révolutions* sous cet angle, on pourrait observer un aspect de la comparaison entre Fox et Pitt, auquel Chateaubriand consacre un chapitre<sup>38</sup>: parallèle un peu rebattu dans un texte écrit en Angleterre, au moment où ces deux grands orateurs, le chef de l'opposition et le chef du gouvernement, dominaient la scène du Parlement anglais. L'infléchissement évangélique de la figure de Fox, sensible aux idéaux de la France révolutionnaire, n'est toutefois pas loin d'anticiper sur les chapitres sur l'éloquence du *Génie du christianisme*. On y lit en effet que, «plein de sensibilité et de génie», Fox «écoute son cœur lorsqu'il discours». Et, continue Chateaubriand,

quand il vient à élever une voix touchante en faveur de l'infortuné, il règne, il triomphe. Toujours du parti de celui qui souffre, son éloquence est une richesse gratuite, qu'il prête sans intérêt au misérable; alors il remue les entrailles; alors il pénètre les âmes [...]; quel que soit le jugement de la postérité, les malheureux des temps à venir, qui forment la majorité dans tous les siècles, diront: «Il aimait nos frères d'autrefois, il parla pour eux»<sup>39</sup>.

Mais le pathos suscité par Fox est destiné à succomber face à l'argumentation réaliste de l'inflexible premier ministre, défendant la nécessité de la guerre:

Lorsque M. Pitt prend la parole [...] sa logique, qui tombe avec grâce et abondance, vient éteindre une chaleur inutile, toujours dangereuse aux législateurs; chacun étonné sent ses passions se refroidir; le prestige du sentiment se dissipe, il ne reste que la vérité<sup>40</sup>.

Dans le chapitre du *Génie du christianisme* que je viens de citer, Chateaubriand a, dans un premier moment, esquissé le martyr de l'éloquence elle-même: «Marat, Danton et Robespierre ont mis la langue comme la patrie, à la torture». Il éliminera plus tard cette phrase, de même qu'il transportera en note la conclusion du chapitre, qui contient d'autres affirmations intéressantes pour notre propos:

---

<sup>37</sup> CHATEAUBRIAND, *Essai sur les révolutions, Génie du Christianisme*, (MAURICE REGARD éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1978, pp. 851, 852.

<sup>38</sup> CHATEAUBRIAND, *Essai sur les révolutions*, (AURELIO PRINCIPATO éd.), in *Œuvres complètes*, (BÉATRICE DIDIER éd.), cit., t. I, § 34, pp. 520-525.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 522.

Quand M. de Montlosier, [descendu de sa montagne d'Auvergne, où sans doute il avait peu étudié l'art oratoire<sup>41</sup>,] s'écriait à propos du clergé, dans l'Assemblée constituante: *Vous les chassez de leurs palais, ils se retireront dans la cabane du pauvre qu' ils ont nourri; vous voulez leurs croix d'or, ils prendront une croix de bois; c'est une croix de bois qui a sauvé le monde!* ce mouvement n'a pas été inspiré par la démagogie, mais par la religion; enfin M. Vergniaud ne s'est élevé à la grande éloquence, dans quelques passages de son discours pour Louis XVI, que parce que son sujet l'a entraîné dans la région des idées religieuses: les pyramides, les morts, le silence et les tombeaux.<sup>42</sup>

L'allusion, comme on le sait, renvoie au discours pour l'appel au peuple, où Vergniaud, le 31 décembre 1792, énonce la célèbre phrase d'admonition:

Craignez qu'au milieu de ses triomphes, la France ne ressemble à ces monuments fameux qui, dans l'Égypte, ont vaincu le temps. L'étranger qui passe, s'étonne de leur grandeur; s'il veut y pénétrer, qu'y trouve-t-il? des cendres inanimées et le silence des tombeaux.<sup>43</sup>

Grâce à certains passages solennels, que Vergniaud avait prononcés face aux adversaires gagnants et qui, par là, s'emprennent de sublime, sa figure occupe une place de premier plan parmi les icônes d'orateurs perdants.

On en trouvera la confirmation chez Charles Nodier. Dans les *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la Révolution et de l'Empire*<sup>44</sup>, devenus deux ans plus tard les *Recherches sur l'éloquence révolutionnaire* qui accompagnent *Le Dernier Banquet des Girondins*<sup>45</sup>, tout en reconnaissant, chez Vergniaud, l'«un des plus grands orateurs des temps modernes», à propos de son discours pour l'appel au peuple, Nodier note lui aussi, comme Chateaubriand, ce caractère de «mélancolie douce et timide, qui n'aspire qu'à la solitude rêveuse du désert, ou au sommeil tranquille du tombeau»<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Cette remarque aussi n'est présente que dans les premières éditions du *Génie*, 1802-1804, quitte à disparaître ensuite mais, cette fois, pour des raisons de bienséance.

<sup>42</sup> CHATEAUBRIAND, *Essai sur les révolutions, Génie du Christianisme*, cit., p. 852n.

<sup>43</sup> FRANÇOIS-ALPHONSE AULARD, *Les Grands orateurs de la Révolution*, Paris, F. Rider et Cie, 1914, p. 154.

<sup>44</sup> CHARLES NODIER, *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Levasseur, 1831.

<sup>45</sup> Voir les *Œuvres complètes de Charles Nodier*, t. VII, Paris, Renduel, 1833.

<sup>46</sup> NODIER, *Souvenirs...*, cit., p. 130.

Que l'attention de Nodier s'adresse surtout à Vergniaud s'explique, d'abord, pour une raison générationnelle. Né en 1780, l'auteur dans du *Dernier Banquet des Girondins*, dans son adresse *Au Lecteur*, reconnaît chez ces adversaires de la Montagne «les grandes figures historiques de [s]on enfance, les héros de la première tragédie qui eût frappé [s]es regards, les oracles de [s]a rhétorique». C'est de ces premières émotions que naît l'identification intime et personnelle qui le pousse à représenter ces éminents orateurs vaincus «dans une circonstance solennelle de leur vie», la veille de leur exécution.

Si, pour Chateaubriand comme pour Germaine de Staël, les révolutionnaires modérés ont perdu parce que leurs vainqueurs ont enfreint les règles, en imposant la violence contre l'éloquence, pour Nodier donc, au contraire, les perdants étaient hors de l'histoire, qui demandait un autre type d'éloquence. On peut donc juger de l'évolution de l'image de l'orateur perdant par la manière dont les écrivains inclinent à rebâtir l'histoire avec des «si».

Pour Germaine de Staël, l'esprit de parti est tenu pour responsable du triomphe manqué de la vraie éloquence. «Si l'on avoit admis les ministres dans l'assemblée, M. Necker, qui plus que personne étoit capable de s'exprimer avec force et avec chaleur, auroit, je le crois, triomphé de Mirabeau. Mais il étoit réduit à envoyer des mémoires, et ne pouvoit entrer dans la discussion»<sup>47</sup>.

Pour le Chateaubriand de l'*Essai sur les révolutions*, la victoire politique, lorsqu'elle n'est pas déterminée par la violence, est un pur accident que l'on peut comparer aux effets du choc de deux corps physiques, alors que, par le biais de la même vision mécaniciste, ses conséquences sont inéluctables. Le dépassement de l'immanence sépulcrale, qui l'avait hanté durant son exil, et l'adoption progressive d'un point de vue d'"outre-tombe", après la conversion, contribueront à lui rendre évident que le fleuve du temps suit un cours qui exclut toute probabilité alternative, si bien que, dans *Les Martyrs*, il pourra multiplier les exemples d'une parole inspirée par la vérité, mais destinée au sacrifice à cause de la prétention impériale de restaurer le paganisme<sup>48</sup>.

Pour Nodier, au contraire, les Girondins ont perdu leur bataille parce que leur éloquence n'était pas adéquate aux circonstances: «La muse de la tribune révolutionnaire c'étoit la véhémence, c'étoit la fureur», alors

<sup>47</sup> STAËL, *Considérations...*, cit., t. I, p. 88. Voir REGGIANI, *Éloquence du roman...*, cit., p. 92.

<sup>48</sup> Voir ROULIN, «Assemblées et discours dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* de Chateaubriand», cit., pp. 667-669.

que par le trop de culture et par cette sorte d'«abattement» qui le poursuivait «jusque dans son enthousiasme», Vergniaud n'était pas à même de déferer aux excès nécessaires des passions: «Mettez à la place de sa nonchalante langueur quelque généreuse frénésie, et la Montagne tombe»<sup>49</sup>. Ce qui avait déterminé la défaite de tous ces vaillants orateurs, parmi lesquels il faut pourtant inclure des «talents énergiques et brillants» comme Guadet et Gensonné, c'était aussi l'inertie de leur formation professionnelle: «La révolution n'avoit que quatre ans, et ces grands orateurs, qui y étoient arrivés hommes faits, apprécioient mal leur position». D'où l'hypothèse de ce qu'auraient pu faire d'autres orateurs moins formés, si le couperet de la guillotine n'avait pas interrompu leur carrière. Le Girondin qui possédait virtuellement ce «langage de contagion dont la rhétorique n'a pas le secret» était peut-être Fonfrède qui, «lui seul, a développé quelques inspirations pleines de fougue et d'impétuosité dans les séances qui précédèrent le 31 mai [1793]. [...] mais la mort lui apporta la palme du martyr avant qu'il eût achevé de conquérir la couronne de l'orateur»<sup>50</sup>.

C'est toujours une attitude romantique, l'inclination vers les talents tronqués, qui s'exprime dans cette histoire écrite au conditionnel. Pour Germaine de Staël aussi, mis à part Necker, Barnave «étoit plus fait par son talent, qu'aucun autre député, pour être orateur à la manière des Anglois. Il se perdit dans le parti des aristocrates par un mot irréflechi» (à savoir, ce «Leur sang étoit-il donc si pur?»), prononcé à propos des victimes de la furie populaire du 14 Juillet).

Force est alors de terminer sur une image mythique elle aussi, mais d'un triomphe oratoire que l'opinion commune avait essayé de conjurer: le *Mirabeau* que Victor Hugo, encore jeune, publia en 1834<sup>51</sup> pour célébrer la capitulation des tenants d'un modèle classique d'éloquence, pareils à ceux qui, au début, avaient essayé de rabaisser l'éloquence abrupte et étrangère aux règles du tribun à l'avantage de l'élégance d'un Barnave.

Hugo, qui se comparait déjà à Mirabeau en conversant avec ses amis<sup>52</sup>, retrace l'image de l'agitation extrême, léonine et protéiforme de son action à la tribune. Et Hugo de tirer son bilan: «Mirabeau, c'est un grand homme de révolution. Il nous faut maintenant le grand homme de progrès».

<sup>49</sup> NODIER, *Souvenirs...*, cit., pp. 132-133.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 143-144.

<sup>51</sup> Voir ANTHONY R.W. JAMES (éd.), *Littérature et philosophie mêlées*, t. II, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 238-325.

<sup>52</sup> Témoignage de Saint-Valéry rapporté par BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque*, cit., p. 381.

Les circonstances fortuites sont invoquées aussi par Hugo. Mais, contrairement à la vision de Chateaubriand dans *l'Essai sur les révolutions*, Hugo y voit un enchaînement providentiel de causes et d'effets. Car, contre toutes les apparences qui le voulaient perdant à cause de son manque de rhétorique et de sa laideur, ce «génie haï par les beaux esprits, homme aimé par le peuple» était destiné à jouer un rôle de protagoniste de la Révolution. Non seulement «[i] mourut à temps» pour ne pas être guillotiné, comme cela se serait produit s'il avait vécu jusqu'à 1793, mais Mirabeau n'aurait pu participer à la Révolution, s'il avait été envoyé aux colonies hollandaises comme le voulait son père. Louis XVI donna ordre de le faire rester, et Louis XVI fut décapité.

Ce texte de Victor Hugo est assez long mais il n'a été évoqué en conclusion ici que pour mesurer la distance qui sépare les premiers textes dont je me suis occupé, qui datent de 1797-1798, de l'époque orléaniste du romantisme. Qui sépare donc une vision conditionnée par la destruction de l'ordre ancien, incertaine quant aux développements futurs, d'une autre qui témoigne d'une phase d'épanouissement. Mon enquête doit forcément s'arrêter ici, entre la fin de la Restauration et l'avènement de la monarchie de Juillet, au moment où de nouvelles scènes se préparent mais, en même temps, chez les historiens et les écrivains nés après la Révolution, s'élabore une perception toute différente de la vie politique et de l'exercice de la parole qui l'accompagne.



# Retorica e letteratura nell'ottica degli studi francesi<sup>1</sup>

## 1. L'eclissi della retorica

Mentre nel mondo germanico e anglosassone la tradizione retorica non si è mai sostanzialmente interrotta – ne fa fede il suo sviluppo costante negli Stati Uniti –, in Francia si è verificata una soluzione di continuità che possiamo situare, come in Italia, *grosso modo* un secolo fa, con la soppressione (1885) di un insegnamento specifico nei licei. Ai provvedimenti legislativi d'Oltralpe corrisponde cronologicamente in Italia, se vogliamo, lo sviluppo dell'idealismo filosofico, e l'*Estetica* crociana (1902) con il suo rigetto della retorica.

In Francia, tuttavia, varie forme di esercizio analitico (*explication de texte, résumé, commentaire composé*) fanno sì che l'allievo venga invitato, lungo tutto il curriculum scolastico, a collegare i contenuti concettuali alle strutture formali. Se, traducendo, la trasposizione parola per parola dal Francese in Italiano risulta sempre più agevole che dall'Italiano in Francese, dove la necessità di rigore logico costringe spesso a rimodellare interamente la frase, ciò non si deve soltanto alla potente affermazione del purismo all'epoca del Re Sole, ma anche al mantenimento fino a oggi, in quella lingua, malgrado tutto, dei criteri retorici di chiarezza, articolazione logica, convenienza (*decorum*). Ogni studente formatosi in Francia è abituato a discriminare il vocabolario proprio della lingua scritta, e a preparare inizialmente la "scaletta" della dissertazione (il *plan*). A seguire, insomma, i tre momenti di composizione che la retorica distingue in *inventio* (il reperimento degli argomenti adatti), *dispositio* (l'ordine in cui esporli), *elocutio* (il modo di esporli, ovvero l'espressione).

In Italia, invece, come è noto, molta parte del XX secolo è trascorsa nella convinzione che l'allievo debba pervenire alla maturità imparando a reagire all'enunciazione di un'idea (il «tema»), suggerita da ciò che è attuale, o conforme ai programmi scolastici. Il proponente presuppone l'esistenza nel giovane di una riflessione già ben organizzata, e possibilmente

---

<sup>1</sup> Prolusione pronunciata il 12 novembre 1996 all'Inaugurazione dell'Anno Accademico 1996-1997 dell'Università IULM, pubblicata in *Lingua e Letteratura*, n. 29, autunno 1997, pp. 5-14.

profonda, sull'argomento. Si crea così un corto circuito fra il momento dell'elaborazione delle idee (*inventio*) e la loro espressione (*elocutio*).

Nonostante queste radicali differenze, fino al secondo dopoguerra anche in Francia si è assistito a un'eclissi della retorica, in un'epoca in cui è sembrato che le tecniche di persuasione fossero abbandonate alla propaganda dei regimi totalitari.

## 2. *Tre attuali correnti*

Nel contesto francese, o meglio franco-belga, tuttavia, la ripresa della retorica è stata più pronta che in Italia. Ne vorrei ricordare tre filoni fra i principali, che sono: la «nouvelle rhétorique» di Perelman, la neoretorica derivata dalla semiologia strutturalista, e il più recente impulso alla storia dell'eloquenza dato da una fioritura di studi fra i quali emergono segnatamente le opere di Marc Fumaroli.

### 2.1. *La Nouvelle Rhétorique di Perelman*

Nel *Trattato dell'argomentazione*<sup>2</sup>, scritto in collaborazione con Lucie Olbrechts-Tyteca (studiosa proveniente dalla psicologia sociale), Chaïm Perelman si proponeva di esaminare sistematicamente i mezzi di convincimento dell'uditorio, fondandosi sulla comprensione dei meccanismi del pensiero.

Riferirsi alla retorica implica attingere alle sue radici antiche o, quanto meno, alla ripresa umanistica della tradizione principalmente di Aristotele, Cicerone o Quintiliano. È quanto fece Perelman, collocandosi al di qua della logica cartesiana, che aveva opposto drasticamente il vero al falso, e tagliato fuori quella parte del ragionamento che riguarda l'adesione a valori non necessariamente universali.

La teoria di Perelman si applica a tutti i discorsi dove non si faccia ricorso al criterio di verità, come è il caso della dimostrazione scientifica, e che non ricorrano all'irrazionalità e alla coercizione.

Il *Traité de l'argumentation* riprende e sviluppa principalmente ciò che la retorica classica chiamava *inventio*, ma anche la *dispositio*, non trascurando l'*elocutio*. L'impostazione filosofica del trattato consigliava agli autori di tralasciare, forse a torto, le altre due parti dell'eloquenza che la retorica chiamava *memoria* e *actio*.

<sup>2</sup> CHAÏM PERELMAN, LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*, Torino, Einaudi, 1966 (*Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, P.U.F., 1958).

L'arte della memoria non si applica tuttavia solo all'oratore che pronunzi il discorso senza leggerlo. Le ricerche sulla mnemotecnica rinascimentale<sup>3</sup> hanno mostrato la profonda connessione fra tutte le abilità richieste all'oratore. La *memoria*, nel mito greco la madre di tutte le Muse, è dialogo con la tradizione e con il vastissimo passato dell'arte della parola. La citazione di frasi letterarie, proverbiali, bibliche, ecc., che fanno parte del patrimonio culturale comune, è un aspetto fra i tanti di ciò che chiamiamo oggi più generalmente, in letteratura, *intertestualità*.

Inoltre, non si può negare quanto incidano, sulla persuasione, gli aspetti non verbali del gesto e della voce.

## 2.2. La «neoretorica» del Groupe $\mu$

Un'altra corrente di studi, la più nota a noi specialisti di letteratura, cominciava a richiamarsi qualche anno più tardi in Francia alla retorica. Parlo ovviamente della semiologia che ha i suoi capifila in Barthes, Todorov e Genette. Sviluppata sul tronco della linguistica saussuriana, ha utilizzato i frutti del formalismo russo e dell'elaborazione teorica di Roman Jakobson: l'opposizione fra metafora e metonimia, il parallelismo fra significati e significanti nel testo poetico, le sei funzioni del linguaggio nella comunicazione, fra cui Jakobson distingue la funzione *poetica*, l'unica «intransitiva», per la quale il messaggio attira l'attenzione su se stesso. La fiducia di poter creare una scienza della letteratura ha pilotato la riflessione, in particolare con Greimas<sup>4</sup>, sui principi della coerenza del testo.

Attorno al 1970, la semiologia approda alla retorica, e si sforza di rifondarla su basi più rigorose. Uno dei «monumenti» di questo tentativo è l'opera dell'equipe di Liegi autodenominatasi «Groupe  $\mu$ » ( $\mu$  come iniziale greca di Metafora). La *Rbétorique générale*<sup>5</sup> si presenta come una teoria organica dell'*elocutio*, in cui la molteplicità e varietà delle figure e dei tropi, che assumono il nome generale di *métaboles* (mutamenti), viene inquadrata in uno schema a matrice.

In ordinata, *soppressione*, *aggiunta*, *soppressione-aggiunta*, *permutazione*, ovvero le quattro operazioni che, secondo Quintiliano, determinano uno scatto rispetto al codice linguistico.

In ascissa, invece, si sommano (o si mescolano in modo assai arbi-

<sup>3</sup> FRANCES YATES, *The Art of Memory*, London, 1966 (trad. it. *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, 1972).

<sup>4</sup> Ad esempio, nella nozione di *isotopia* semantica. Cfr. ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Sémanique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

<sup>5</sup> Groupe  $\mu$ , *Rbétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.

trario) tre criteri diversi: l'opposizione significante/significato, quella fra codice e referente, e l'estensione della figura (su un segmento maggiore o minore della singola parola).

Con grande dispiego di neologismi, la metafora («il nostro pane quotidiano» per «ciò di cui ci occupiamo abitualmente») viene così a rientrare in una categoria, quella dei *metasememi*, che, sulla base di precisi rapporti logici, ha come pietra angolare la *sineddoche* (o scambio della parte con il tutto: «il nostro pane quotidiano» per «il nutrimento» in genere). Ma è la teoria stessa dal «Groupe  $\mu$ » a operare una sineddoche sul corpo della retorica, quando chiama a rappresentarla solo una parte di essa, anche se facilmente repertoriabile come elenco di figure, e adatta da sempre all'analisi del testo poetico. La *Rhétorique générale* è così, paradossalmente, l'esito più rappresentativo di una «rhétorique restreinte», come l'ha chiamata Genette in un famoso articolo dello stesso anno<sup>6</sup>, una retorica cioè che dall'inizio dell'Ottocento non solo avrebbe abbandonato *memoria* e *actio*, ma si sarebbe concentrata esclusivamente sull'*elocutio*, e privilegiato, all'interno di questa, alcune figure di stile.

Non voglio a mia volta operare una sineddoche a discredito della neoretorica affermatasi negli scorsi decenni, che non si riduce certo a questo volume e alle sue opzioni teoriche. Al contrario essa ha permesso di analizzare con strumenti rigorosi la molteplicità dei significati concentrati sull'espressione (la *polisemia*) poetica, e quindi ha, tra i suoi principali meriti, quello di liquidare l'idea antica della figura come ornamento, abbellimento formale *aggiunto* a un pensiero che rimane identico<sup>7</sup>. Ma la *Rhétorique générale* riflette bene il pregiudizio che il rapporto fra retorica e letteratura sia limitato al campo delle figure, e che tali figure abbiano poco a che vedere con la persuasione.

### 2.3. Fra strutture e storia

Sia la «nouvelle rhétorique» di Perelman che la neoretorica del «Groupe  $\mu$ » presentavano la loro elaborazione sotto l'etichetta del «nuovo», della rifondazione di una teoria.

Questo intento che, in modo più sfumato in Perelman, più esplicito in Barthes, vedeva molto di polveroso nella retorica, non corrisponde invece

<sup>6</sup> Cfr. GÉRARD GENETTE, «Recherches rhétoriques», *Communications*, n. 16, 1970, pp. 158-171.

<sup>7</sup> Tale idea distorta proviene anche dalla perdita del significato originario di *ornamentum*, come ha dimostrato BRIAN VICKERS in *Defence of Rhetoric*, 1988 (trad. it. *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1994).

all'atteggiamento di Marc Fumaroli, Professore al Collège de France, poi eletto all'Académie Française, il quale assume come oggetto di ricerca il passato, e la comprensione, alla luce della retorica, e sulla lunga durata, di fenomeni storici che abitualmente si vedono isolati su piani diversi (forme letterarie e istituzioni politiche, religiose, educative).

La retorica è per Fumaroli una disciplina centrale e trasversale, in quanto è la più antica struttura generatrice di discorsi, che trova implicazioni nella sociologia, nella medicina, nella critica letteraria, nella religione, nel diritto, nella politica, nella poetica; che si adatta a queste discipline, che le illumina, fornendo inoltre una psicologia, un'epistemologia pratica, un'antropologia.

Fumaroli dimostra come la retorica sia uno strumento mobile e duttile, facile da apprendersi a tutte le età, che concilia da sempre strutture e storia. Nella riedizione del suo *L'Âge de l'éloquence*<sup>8</sup>, lo studioso, partito dalla letteratura, può così affermare con giustificato trionfalismo di essersi «ritrovato naturalmente pluridisciplinare».

Alla ripetitività e immobilità del trattato, in Fumaroli ma anche in numerosi altri esponenti di questa prospettiva storica della retorica, si sostituisce la descrizione dell'antagonismo dinamico fra non una, ma più retoriche, che agiscono come modelli alternativi, in primo luogo pedagogici, in solidarietà con assetti istituzionali, influenze culturali, aspirazioni di gruppi sociali.

Tale storia pluralistica della retorica ha in Fumaroli il suo punto di fuga nell'«età dell'eloquenza», ovvero tra l'Umanesimo e il Classicismo francese. E questo è un limite che lo studioso sembra imporsi quasi volontariamente, non nascondendo la sua nostalgia per un'arte «sintetica e centrale», forza coagulante della molteplicità del sapere. Più si procede verso la nostra epoca infatti, più si disperde il potere centralizzatore dell'eloquenza, e insieme il potenziale di *humanitas* che esso veicola. A una simile diffidenza verso il mondo della comunicazione odierno si è aggiunta la motivazione politica, quando Fumaroli, in *L'État culturel* (1991), non ha lesinato i suoi strali contro la *Gauche* al governo e l'allora ministro francese della Cultura Jack Lang.

### 3. Letteratura e argomentazione

Ma stringiamo il nostro discorso. Ciò che mi premeva mostrare, illustrando brevemente tre diversi filoni della rinascita recente degli studi

---

<sup>8</sup> Paris, Albin Michel, 1994; (1980<sup>1</sup>, Genève, Droz).

retorici in area francese o vallona, è la mia netta propensione per un'idea di letteratura che rientri in pieno nel dominio dell'argomentazione. Di una letteratura che sia realizzazione dell'*ars loquendi* nella sua integrità, alla quale non sia applicabile solo una sua parte, come ha teso a fare la neoretorica degli scorsi decenni.

Contrariamente al pregiudizio ancora registrato da Perelman e altri<sup>9</sup>, l'uso letterario delle figure retoriche non è ornamentale. Scriveva infatti Norberto Bobbio nella Prefazione alla citata edizione italiana del *Trattato dell'argomentazione*, a proposito del modo di presentare i dati prescelti: «a quest'aspetto puramente formale ed esteriore della tecnica dell'argomentazione (ma tutt'altro che irrilevante) si è arrestata la retorica letteraria, restringendo o isterilendo la grande tradizione della retorica classica. La forma letteraria con cui vengono presentati gli argomenti non è che un aspetto della tecnica argomentativa considerata nella sua complessità»<sup>10</sup>.

Il campo dell'«argomentazione» letteraria sono i valori umani, nella loro più ampia gamma. Se la letteratura si è confinata in un suo campo specifico, come spiega bene ancora Fumaroli, è per essersi assunta, con la crisi romantica, un «magistero» al di là delle sue forze, o quanto meno di quelle che le erano anticamente attribuite, nel più vasto insieme della cultura.

Anche qui sta il senso del passaggio dalla Poetica antica all'Estetica postkantiana.

Le opere che noi oggi chiamiamo letterarie, nella divisione antica del sapere erano governate da un complesso di norme poetiche, che risalivano ad Aristotele e a Orazio, e si appoggiavano sulla base portante della retorica.

In particolare, seguendo i tre fini dell'oratore indicati da Cicerone (*docere, delectare, movere*) l'opera doveva piacere e infiammare i sentimenti, non cessando però di istruire, di essere utile. *Miscere utile dulci*, raccomandava Orazio.

Altri studi (Kibédi-Varga, Davidson, France, ecc.) hanno mostrato come sia impossibile comprendere i testi anteriori al XVIII secolo senza tener conto della loro obbedienza alla retorica, e questo equivale a dire che essi si facevano portatori di valori da propugnare, di una dimostrazione pedagogica, di una funzione soprattutto morale.

Scusandomi per un'enunciazione così schematica e quindi riduttiva, ricorderò come da Kant in poi, proprio in reazione a questa servitù del pro-

<sup>9</sup> CHAÏM PERELMAN, *Il dominio retorico*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 9-10.

<sup>10</sup> PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*, cit., p. XVI.

dotto artistico, si sia affermata sostanzialmente l'idea che l'arte è un valore in sé, che essa non deve porsi uno scopo morale, che essa è *intransitiva*. E per affermare questo, le generazioni romantiche attaccarono e affossarono la retorica scolastica. Non solo perché, riprendendo e amplificando le vecchie accuse, videro in essa una somma di precetti inadeguati all'ispirazione creatrice, ma soprattutto perché alla letteratura fu negato via via di persuadere d'altro che della grandezza del genio. Questo processo legato, come si sa, al nascente nazionalismo, e che dissolse l'idea di una «Repubblica delle lettere», in Francia culminò con il crollo, dopo la rivoluzione del 1848, delle illusioni nella possibilità di un impegno politico e civile dello scrittore.

Alla letteratura veniva insomma affidato un compito supremo, sacro, che però la isolava rispetto all'efficacia pratica che caratterizza le altre forme di utilizzazione della parola. Da qui la perdita di contatto, sensibile soprattutto nella lirica moderna, con la logica della razionalità che permette la comunicazione universale<sup>11</sup>.

Anche la neoretorica, pur nella pretesa di fondare un discorso scientifico applicato all'interpretazione dei testi letterari, rimaneva vittima, in ultima analisi, di questa dicotomia. Isolando le figure retoriche, essa metteva in subordine la dimensione persuasiva<sup>12</sup> – che è attiva in poesia come in qualsiasi altro discorso, anche quando il poeta pretende di distruggere ogni senso (vedi il caso Rimbaud) –, rinchiudersi nell'ermetismo (Mallarmé), o affidarsi alla pura musicalità. La neoretorica semiologica si è proposta di descrivere una consistenza del messaggio poetico diversa dal linguaggio comune. Si è fondata perciò volentieri sulla nozione di *scarto*, o distanza fra linguaggio poetico e «norma». Ma di questo linguaggio ha trascurato molto spesso il referente, che è poi, riportandoci ai termini della retorica, l'*inventio*, il reperimento degli argomenti, cioè dei contenuti. In altri termini, la neoretorica ha ricercato la gravidanza, l'intensità del testo in una dimensione formale, prima che nel conflitto fra valori vitali da cui traggono origine questa gravidanza e questa intensità, che permettono al lettore di fruire appieno il prodotto letterario.

Lo splendido isolamento della letteratura naviga su due rifiuti convergenti, di asservirsi alle regole e di ossequiare le idee comuni, ovvero il conformismo dominante. La questione che oggi vorrei aprire, pur senza chiuderla, è la seguente: come sfuggire all'idea romantica della creazione senza regole e senza studio, pur ritenendoci irreversibilmente lontani dai secoli in cui alla letteratura, confusa nella nozione globale di eloquenza, si

<sup>11</sup> Cfr. HUGO FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano, 1983.

<sup>12</sup> Cfr. Groupe µ, *Rhétorique générale*, cit., pp. 25-26.

imponere un «insegnamento», e lontani anche dalle ideologie che hanno imposto un'arte «ufficiale»?

Da una parte, infatti, riconosciamo come componenti irrinunciabili di ogni capolavoro l'unicità e l'originalità. Dall'altra, sappiamo che la creazione è inseparabile dall'acquisizione di una tecnica, sia pure operativa e non normativa (uno dei rimproveri più antichi rivolti alla retorica è che conoscerla non basta per produrre discorsi efficaci). Fra le molte risposte che potrebbero essere date a questo dilemma, quella a cui tengo di più è che, sul terreno della letteratura, i valori a cui il testo sollecita l'adesione, ricorrendo a tecniche retoriche comuni, si scontrano con altre spinte meno accettate o accettabili.

La formulazione più organica che conosco su questo crinale, è quella proposta da uno dei più illustri francesisti italiani, Francesco Orlando. In un ciclo di saggi<sup>13</sup>, Orlando ha elaborato una teoria freudiana della letteratura, radicalmente diversa da altre applicazioni della psicoanalisi, alla critica letteraria<sup>14</sup>, e fondata sul concetto di «formazione di compromesso». Cercherò di riassumerla così.

Ciò che Freud chiamò inconscio ci parla attraverso sostituzioni, spostamenti, condensazioni, in modo del tutto analogo alle quattro operazioni, viste prima, che la figura compie secondo Quintiliano sul rapporto normale fra parole e cose (*soppressione, aggiunta, soppressione-aggiunta, permutazione*). Ma le metafore o le sineddochi del sogno, così come i fenomeni del sintomo nevrotico o del lapsus, servono per nascondere, non per comunicare. Il motto di spirito, invece, è un linguaggio comunicante, e quindi più comparabile ai meccanismi del linguaggio letterario. Assieme ad altri scritti meno noti<sup>15</sup>, lo studio che Freud ha dedicato al *Witz* diventa così ancora più pertinente<sup>16</sup> dell'*Interpretazione dei sogni* o della *Psicopatologia della vita quotidiana* per spiegare la figuralità letteraria come «formazione di compromesso» fra, da una parte, un contenuto ora inconscio, ora legato a credenze infantili o rese inaccettabili dalla norma sociale – un «represso» insomma – e, dall'altra,

<sup>13</sup> Ripubblicati sotto il titolo generale *Letteratura, ragione e represso*, Torino, Einaudi, 1987 e 1990.

<sup>14</sup> Ad esempio, la psicocritica di Charles Mauron, che, in modo assai illuminante, utilizzava il testo come sintomo della nevrosi dell'autore, analogamente a quanto aveva fatto lo stesso Freud in alcuni scritti di carattere artistico. Ovvero la critica di tendenza lacanianiana, sviluppata in Francia soprattutto da Julia Kristeva.

<sup>15</sup> Il breve scritto sulla *Negazione* (*Die Verneinung*, in FRANCESCO ORLANDO, *Lettura freudiana della Phèdre*, Torino, Einaudi, 1971) o quello sul «sinistro» (*Das Unheimliche*, in ORLANDO, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982).

<sup>16</sup> Cfr. ORLANDO, *Lettura freudiana del Misanthrope*, Torino, Einaudi, 1979.

un'istanza superiore e razionale che lo reprime, lo nega, ma negandolo lo comunica.

Nell'ultimo volume del ciclo, *Illuminismo e retorica freudiana*<sup>17</sup>, Orlando integra alla sua teoria la nozione elaborata da Ignacio Matte Blanco<sup>18</sup> di una «logica simmetrica», quella cioè per cui, ad esempio in un sogno, fatti, luoghi e persone vengono scambiati e rovesciati nel loro opposto. Nel pensiero umano, tale «antilogica» contrasta la logica razionale, scientifica<sup>19</sup>. La letteratura diventa allora il momento comunicativo di un «gioco» (per dirla con Matte Blanco) «che si conforma allo stesso tempo a due differenti regole». Anche se nel titolo del saggio il termine *retorica* è riferito alla produzione di «formazioni di compromesso», questa lotta tra forze psichiche opposte emerge con la massima evidenza attraverso la scelta di analizzare i testi illuministici, che sono non solo la letteratura del razionalismo per eccellenza, ma soprattutto opere di battaglia ideologica, fondatrici, come ha ben mostrato Auerbach<sup>20</sup>, delle moderne tecniche di propaganda. Espressione massima di persuasione retorica, dunque.

#### 4. Conclusione. Valori etici e giudizio estetico

Se esiste allora una «retorica freudiana», la ragione è in grado di mobilitare anch'essa, per i suoi propri scopi, le sue proprie figure, di eleggere il suo proprio stile, come spiega Fumaroli. È questa l'argomentazione su cui ha lavorato Perelman, ovvero l'atto di propugnare valori, di difendere convinzioni ideologiche, etiche, poetiche o comunque adulte.

Perché un'opera letteraria possa essere veramente un capolavoro, nessuno dei due discorsi antagonisti deve indebolirsi. Sta qui anche il discrimine fra le finalità, ad esempio, del messaggio pubblicitario, e una occasionale dimensione estetica di quest'ultimo. Un'opera che non lasci spazio al «ritorno del represso» sarà piuttosto un testo filosofico, morale, politico, scientifico, commerciale. Viceversa, un'opera che pretenda affidarsi esclusivamente al caos delle pulsioni, o, secondo il nuovo modello proposto da Matte Blanco, all'antilogica, sarà illeggibile, senza

---

<sup>17</sup> ORLANDO, *Illuminismo e retorica freudiana*, cit., pp. 7, 22 sq. e *passim*.

<sup>18</sup> IGNACIO MATTE BIANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bilogica*, Torino, Einaudi, 1981.

<sup>19</sup> Chiamata da Matte Blanco logica «asimmetrica» o «bivalente».

<sup>20</sup> Vedendovi anche, però, l'anticipazione delle deformazioni della verità attuate dal regime nazista.

respiro. Ciò spiega l'impossibilità di realizzare una «scrittura automatica», quale la sperimentarono i Surrealisti francesi. La letteratura è il luogo dove il represso ritorna, *ma per trasformarsi in valore*. Nessun omicidio è mai stato un'opera d'arte (bisogna, per ipotizzarlo, ricorrere allo *humour* – romantico – di De Quincey, autore, nel 1827, del saggio *Murder Considered As One Of The Fine Arts*), ma il colpo di pistola di Julien Sorel a Mme de Rênal nel finale del *Rosso e il nero* di Stendhal è un gesto che fonda la coerenza del personaggio e illumina il significato del romanzo, e un altro colpo di pistola che deve essere sparato nel mezzo di un concerto serve da chiave di volta a *L'uomo che sapeva troppo*, uno dei più celebri film di Hitchcock (1956, prima versione 1934).

Poiché riconosciamo nella ragione che pone freno alla violenza lo strumento delle relazioni fra gli uomini, come Bobbio sottolineava nella sua prefazione al trattato di Perelman e Tyteca, e come Orlando stesso ribadiva in ogni occasione, darei perciò enfasi al carattere anche positivo della retorica, alla sua capacità di suscitare passioni nobili, rispetto all'uso più corrente, discredito del termine – un destino simile ha contrassegnato, anche se per un tempo cronologicamente molto più breve, la pubblicità. A differenza di Orlando, manterrei il nome di *retorica* per il linguaggio argomentativo che obbedisce a una logica razionale, adulta, base sulla quale studiamo l'ideologia dell'autore, più che per l'artificio opposto all'altra logica di cui la letteratura è insieme portatrice, miraggio tanto seducente quanto regressivo, che ci conduce a prendere per vero ciò che è solo espressione surrettizia di un desiderio.

Benché confinata fra le attività accessorie o «ornamentali», la letteratura ci invia dei messaggi di persuasione che dobbiamo essere attenti a sceverare. In questa capacità di distacco critico, di vigilanza nel discriminare ciò che da una parte è richiesta di adesione, dall'altra fuga dai valori del vivere civile, si misura la maturità del nostro giudizio estetico.

Sono qui raccolti alcuni degli studi più significativi di Aurelio Principato, finora sparpagliati in periodici o volumi collettanei. Riuniti, essi disegnano tre distinti percorsi di ricerca: parigini, perché elaborati respirando la gioia dei soggiorni francesi e nelle lunghe sedute di studio in rue de Richelieu. La prima sezione riguarda poeti e testi francesi, da Villon ai mistici del primo Seicento. La seconda, due romanzieri del Settecento, Prévost e Laclos. La terza, relativa all'oratoria della Rivoluzione francese e l'immagine che ne hanno elaborato gli scrittori romantici, si pone in modo ancora più marcato sotto il segno della retorica. Alle diverse applicazioni di quest'ultima agli studi letterari, nell'ottica francese del secondo Novecento, sono dedicate le riflessioni che chiudono un volume caratterizzato da una sensibilità costante alla dimensione stilistica e volto all'inquadramento dei testi nel loro contesto storico-culturale.

**Aurelio Principato:** nato a Palermo nel 1947, allievo della Scuola Normale Superiore di Pisa ha insegnato letteratura e storia della lingua francese in diverse università italiane e in Francia, concludendo la sua carriera a Roma Tre. Ha rivolto principalmente i suoi studi al romanzo del Settecento e al periodo rivoluzionario, con particolare attenzione allo stile letterario (*Eros, logos, dialogos, Peeters, 2007*). Ha scritto una *Breve storia della lingua francese dal Cinquecento ai nostri giorni* (Carocci, 2000) e prodotto edizioni critiche di Prévost e Chateaubriand, autore, quest'ultimo, su cui sono concentrate le ricerche degli ultimi anni.