

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

CONFÉRENCE :

De l'Europe considérée en sa littérature

par

Serge Meitinger

15/06/1993

Comment décrire ou définir ce que, de nos jours, l'on appelle volontiers une identité culturelle ? Car il s'agit ici de cerner celle de l'Europe envisagée sous le biais de sa littérature : immense programme, démesuré peut-être par rapport au cadre restreint d'une unique leçon. Une approche trop strictement historique tentant de faire la part des influences et des circonstances comme des avancées successives risquerait de n'aboutir qu'à une somme alors que nous cherchons plutôt une forme intelligible. Une approche qui privilégierait un seul aspect de ce vaste ensemble (l'humanisme, le classicisme, le romantisme ou la modernité : le rapport à la langue, au sujet ou au réel) — quand bien même il pourrait être exhaustivement traité — laisserait une impression d'incomplétude. Non, il nous faut trouver le dessin d'un geste mental, une figure de l'esprit, à la fois historique et transhistorique, susceptible de traverser et d'unir (fût-ce en les opposant) les diverses périodes et les grands moments de la pensée comme de la pratique littéraire. Et nous pensons, en la matière, avoir découvert un guide sûr dans la thèse centrale du livre de Rémi Brague : *Europe, la voie romaine*, paru au tout début de 1992 [1] [1]. Spécialiste de Platon et d'Aristote, l'auteur, qui est aussi professeur de philosophie arabe à l'université Paris I, connaît donc l'Europe et dans ses principes et dans ses entours, et il propose de considérer ce qu'il appelle «l'attitude romaine» comme le propre de l'esprit européen. Les Romains de l'époque antique ont reçu et transmis un double héritage : la tradition culturelle de l'hellénisme, la tradition religieuse du judéo-christianisme. Ce faisant, ils étaient conscients de ne pas être eux-mêmes à l'origine de ce qui devenait pourtant leur patrimoine et ils se trouvaient ainsi dans une position de «secondarité» qui impliquait entre eux et leurs sources un rapport de «dénivellation» susceptible de les vouer à un durable complexe d'infériorité. Mais, s'opposant à toute une tendance historique qui reproche quasiment aux Romains de n'avoir «rien inventé», Rémi Brague réexamine les modalités et la teneur de la transmission culturelle qui fut la leur et montre que ce mode de relation à un modèle «dont l'extériorité est maintenue»

[2]

[2]

est fécond et se trouve de fait constitutif de l'identité européenne. En effet, ce sentiment de dénivellation ou d'infériorité qui fut celui des Romains de l'antiquité peut induire un véritable programme de formation (intérieure et collective) :

«Est "romain" [] quiconque se sait et se sent pris entre quelque chose comme un "hellénisme"»

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)

Mardi, 18 Mai 1993 00:00

et quelque chose comme une "barbarie". Etre "romain", c'est avoir en amont de soi un classicisme à imiter, et en aval de soi une barbarie à soumettre. Non pas comme si l'on était un intermédiaire neutre, un simple truchement lui-même étranger à ce qu'il fait communiquer. Mais en sachant que l'on est soi-même la scène sur laquelle tout se déroule, en se sachant soi-même tendu entre un classicisme à assimiler et une barbarie intérieure. C'est se percevoir comme grec par rapport à ce qui est barbare, mais tout aussi bien barbare par rapport à ce qui est grec. C'est savoir que ce que l'on transmet, on ne le tient pas de soi-même, et qu'on ne le possède qu'à peine, de façon fragile et provisoire» [\[3\]](#) [3].

La Rome de l'histoire a transmis ce complexe et ce programme à sa postérité et, selon Rémi Brague, «c'est cette différence de potentiel entre l'amont classique et l'aval barbare qui fait avancer l'Europe» ([\[4\]](#) [4]). Nous pouvons vérifier cette intuition en compulsant, presque au hasard, quelques grands auteurs européens (nous nous en tiendrons, bien sûr, à l'aspect littéraire de la question, négligeant l'aspect religieux également traité avec brio par Rémi Brague). Il y a ceux qui sont a priori tellement conscients de leur infériorité qu'ils prétendent renoncer à rivaliser avec leurs illustres modèles, comme Montaigne au livre II des

Essais

: chapitre XVII,

De la présomption

:

«[...] les productions de ces riches et grandes âmes du temps passé sont bien loin au-delà de l'extrême étendue de mon imagination et souhait. Leurs écrits ne me satisfont pas seulement et me remplissent; mais ils m'étonnent et transissent d'admiration. Je juge leur beauté; je la vois, sinon jusques au bout, au moins si avant qu'il m'est impossible d'y aspirer» [\[5\]](#) [5].

Goethe, dans les notes qu'il ajouta en 1805 à sa traduction du *Neveu de Rameau*, évoque «la tendance romantique des siècles ignorants [qui a] uni le monstrueux au rebutant» pour produire

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

Hamlet, Le

Roi Lear

,
La Dévotion à la croix

,
Le Prince constant

, et, Shakespeare et Calderon ainsi rejetés du côté de la barbarie, il semble s'y résigner avec un curieux, un paradoxal sens du devoir :

«C'est notre devoir de nous tenir courageusement à ces qualités barbares, car nous n'atteindrons sans doute jamais la supériorité des anciens...» [\[6\]](#) [6].

D'autres caressent «le rêve de redevenir des Grecs» ([\[7\]](#) [7]) et s'avancent avec plus ou moins d'optimisme sur la voie de la réalisation : les romantiques d'Iéna, comme Friedrich Schlegel, s'en tiennent surtout au projet :

«Vivre de façon classique, et réaliser en soi-même l'Antiquité de façon pratique, voilà le sommet et le but de la philologie [...]» [\[8\]](#) [8].

Nietzsche s'efforce d'aller un peu plus loin :

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

«De jour en jour nous devenons plus grecs, d'abord, comme de bien entendu, dans nos concepts et nos évaluations, comme des fantômes qui joueraient aux grecs : mais un jour, espérons-le, aussi avec nos corps !» [\[9\]](#) [9].

Nous pourrions multiplier les formules de ce genre et nous rencontrerons encore au cours de notre exposé nombre de prises de position analogues. Peut-être est-il possible de ramasser tout ce qu'il résulte des citations qui précèdent en une seule définition telle que la forge Rémi Brague en écho à la célèbre lettre écrite par Hölderlin à Böhlendorff le 4 décembre 1801 et dont Heidegger a déjà tiré si grand parti ?

«Ce n'est que par le détour de l'antérieur et de l'étranger que l'Européen accède à ce qui lui est propre. La culture européenne ne peut jamais, en rigueur de termes, être la «mienne», puisqu'elle n'est rien d'autre que le chemin indéfiniment à parcourir qui mène à une source étrangère» [\[10\]](#) [10].

Le paradoxe est beau et donne à penser : l'Européen ne saurait posséder sa culture, cette dernière doit pour lui, par essence, demeurer fidèle à la définition traditionnelle de la *cultura animi* des latins

[\[11\]](#)

[11], c'est-à-dire se proposer comme un processus infini d'assimilation de l'étranger et de perfectionnement personnel condamné à n'aboutir jamais. L'identité culturelle de l'Europe est une dynamique dont le principal moteur est un vide ou un manque et qui doit rester tel car ce vide est lui-même l'ouverture nécessaire, la faille vive qui sépare de la source et la rend

infiniment désirable. Mais qui ne voit les dangers liés à cette éternelle secondarité, à ce processus qui n'atteint jamais son but idéal ? Ces risques sont d'ordres opposés mais d'égale gravité. Au lieu de continuer à surestimer un but inaccessible, il devient tentant de le réduire pour le mettre enfin à sa portée : ou l'on en fait un universel abstrait et normatif qui devient une arme pour s'arroger le droit — et même le devoir ! — de rogner et de normaliser les différences, de civiliser les «barbares» (en ce cas, ce sont toujours les autres); ou l'on se contente des formes et des œuvres menées à leur perfection par les grands anciens pour en tirer des règles stables et univoques. L'académisme et le conformisme rhétorique guettent qui raisonne comme Montaigne (cité plus haut) sans avoir son génie enthousiaste : imiter sans recréer de l'intérieur, c'est écrire de lettres mortes ! Au lieu de continuer à surestimer un but inaccessible, il devient tentant, surtout quand la conscience historique a progressé et a relativisé l'importance des époques les unes par rapport aux autres, de l'oublier et de décréter que tous les moments et tous les lieux de l'histoire humaine se valent en droit sinon en fait. La hiérarchie des valeurs à établir dépend désormais des goûts, des modes, du milieu. Relativisme historique et relativisme culturel vont ici de concert : un sceptique comme Montaigne est séduit et désespéré à la fois par la confusion des valeurs qui résulte de son enquête personnelle à travers les œuvres, les vies, les époques et les pays et il est sur le point de basculer dans le relativisme absolu. La question cruciale devient alors — pour nous en tenir au cas précis que nous évoquons mais il s'agit d'un cas exemplaire — : qu'est-ce qui a empêché quelqu'un comme Montaigne de n'être qu'un piètre épigone des anciens ou qu'un chantre du relativisme ? La réponse est capitale pour notre propos, car elle permet de situer précisément la place de la littérature et de l'art en général dans le processus de l'identité européenne : ce qui a sauvé Montaigne — ce «qui a sauvé l'Europe»

[12]

[12], écrit même Rémi Brague — c'est son enthousiasme esthétique, c'est le sens et le goût de la beauté. Expliquons-nous. Le mode de transmission de la culture hellénique puis gréco-romaine ne s'attacha pas seulement, contrairement à d'autres types de transmission culturelle comme celui qui résulte de l'immense entreprise de traduction des Arabes, au contenu discursif et intellectuel des textes : les «Romains», ceux de l'histoire et leur postérité, admiraient le texte comme un tout et la beauté faisait parfois passer la disconvenance morale ou le manque d'orthodoxie du propos. Songeons à ces générations de moines qui ont scrupuleusement recopié Lucrèce l'athée ou Ovide le libertin ! «Parce que c'était Lucrèce, parce que c'était Ovide»

[13]

[13]. Et nous ne croyons pas qu'il s'agisse uniquement d'un culte immodéré et peut-être mal avisé pour la qualité rhétorique ou strictement formelle de l'œuvre. Non, il y a ici, à notre sens, l'intuition que l'exaltation produite par la beauté est un critère irremplaçable et une preuve. L'émotion procurée par la splendeur d'un texte, d'une œuvre d'art est l'expérience vécue, et sans cesse revécue au présent, d'une ampleur qui nous arrive et qui nous ouvre. Et cet accroissement d'être — qui peut être notre anéantissement momentané — est forcément plus qu'un plaisir ou un divertissement passagers : la pierre de touche qui permet d'apprécier à leur exact prix le vrai et le juste. C'est pourquoi il était nécessaire de permettre aux générations futures de revivre l'expérience en son entier en préservant le texte ou l'œuvre dans sa *tissure*

originelle, indissociablement faite de fond et de forme, de tournure et de sens. Mais, ce faisant, l'expérience esthétique devenait également le support vivant d'une visée herméneutique, elle

aussi destinée à renaître sans cesse de ses cendres :

«L'avantage d'un rapport esthétique au texte est ainsi qu'il postule que le texte est inépuisable. C'est son inépuisabilité, et non sa valeur de modèle, qui fait le caractère «classique» d'un texte [...]. Un texte classique est un texte dont on peut toujours extraire des idées nouvelles. Or, ce que l'on pourrait appeler le pari culturel de l'Europe est justement que les textes anciens auront toujours quelque chose à nous apprendre — et donc qu'il faut les conserver dans leur littéralité» [\[14\]](#) [14].

C'est en ce sens que le modèle esthétique du rapport au texte — lié par ailleurs à la manière dont le christianisme traite et transmet les textes sacrés mais plus particulièrement adapté à la transmission de la poésie — a pu sauver l'Europe [\[15\]](#) [15]. C'est son enthousiasme esthétique qui a sauvé Montaigne de l'académisme comme du relativisme, avons-nous dit plus haut : reste à expliquer comment. Son admiration sans borne et l'infériorité qu'il éprouve devant l'éclatante réussite des anciens auteurs font de Montaigne leur débiteur et leur disciple : le rapport de «dénivellation» entre la source extérieure et «classique» de son enthousiasme et sa propre tentative d'auteur «barbare» est évident. Mais, bien qu'il ne prétende pas embrasser la plénitude de ses modèles (ces derniers sont inépuisables, il le dit lui-même), le seul fait qu'il puisse par sympathie (au sens plénier du terme) participer de leur rayonnement et même en juger de par la beauté dont ils l'emplissent lui permet de substituer un instant son expérience personnelle avec toutes ses singularités (si indignes, si inférieures puissent-elles paraître) à l'immarcescible surplomb d'une éternité qui, sans cela, resterait vide. Conscient de son indignité, Montaigne sait en même temps le caractère nécessaire, radicalement unique et vital, de la réactualisation qu'il est seul en mesure d'effectuer, de la particularité vive qu'il est seul capable d'ajouter et d'accorder au passé. Céder à l'académisme qui copie sans revivre serait seulement ajouter de la patine à ce qui est déjà figé; céder au relativisme pour qui toutes les vaches sont grises serait se couper de l'expérience exaltante qu'offre un exercice réitéré de l'admiration. D'où, chez Montaigne, la théorie et la pratique de «l'innutrition» qui induit un rapport vivant aux «classiques» et ne cesse de réensemencer le terreau favorable à l'éclosion potentielle d'une beauté à la fois ancienne et cueillie dans l'instant. Car Montaigne a vécu pleinement l'expérience de la beauté — qui est aussi une expérience de justesse et de vérité, de justice, d'harmonie et de «douceur» — et, dans la mesure de ses moyens, il la veut faire connaître à tous, elle qui pourrait être l'éducatrice du genre humain :

«La beauté est une pièce de grande recommandation au commerce des hommes; c'est le premier moyen de conciliation des uns aux autres, et n'est homme si barbare et si rechigné qui ne se sente aucunement frappé de sa douceur» [\[16\]](#) [16].

Après ces trop longs préliminaires (mais, à notre sens, tout à fait inévitables), nous voudrions montrer enfin quelle est, à nos yeux, la *texture* ou la *tessiture* de l'identité européenne telle qu'elle se révèle et se constitue dans et par la pratique littéraire des Européens de Dante à nos jours. Nous entendrons le concept de

littérature

, comme Madame de Staël au seuil de son célèbre ouvrage, en son sens le plus large, c'est-à-dire comme comprenant aussi bien les œuvres de l'imagination et de l'éloquence que celles de la pensée; nous y mettons toutefois la condition que le penseur aura délibérément lié la véracité de son dire à la beauté produite par son style et par la mise en oeuvre (comme on le voit chez Thomas d'Aquin, par exemple, dont la

Somme théologique

frappe d'abord par sa beauté : unité, ordre, harmonie, proportion du dire tout autant que du dit). Il nous apparaît, après étude et réflexion, que nul écrivain européen n'échappe à un dilemme constitutif de sa vocation profonde : d'une part, il vit pleinement la différence de potentiel entre un amont classique et un aval barbare telle que Rémi Brague la met au jour, d'autre part, il ne peut échapper à l'exigence et à l'urgence de la beauté qui nous mobilise ici et maintenant dans l'extrême particularité de notre situation. La tradition qui le surplombe demande au créateur (qui reste bien en ce sens un «Romain») de tendre vers l'universalité qui est son modèle en épurant sans cesse son matériau de tout ce qui est trop singulier, contingent, anecdotique, personnel et local au sens souvent réducteur de ces termes. Mais la production du beau, qui est une émotion à la fois médiate (puisqu'instrumentée) et immédiate (puisque donnée comme saisissement), est inséparable d'une historicité liée au temps et au lieu, liée à la langue, laquelle historicité laisse sa marque sur le type de beauté produite (nous savons reconnaître et différencier le beau renaissance et le beau romantique — allemand, anglais, français,... — le beau moderne,...). Tout grand créateur, comme Baudelaire l'a parfaitement formulé, est confronté au fait que «le beau est toujours, inévitablement d'une composition double bien que

l'impression qu'il produit soit une» :

«Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion» [\[17\]](#) [17].

Et ce qui caractérisera au plus haut point le génie, c'est de savoir «dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire» [\[18\]](#) [18].

Nous voudrions maintenant, par une série ordonnée de monographies — nous empruntons le modèle au grand livre d'Erich Auerbach : *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [\[19\]](#) [19] — illustrer notre thèse et tracer un panorama de la littérature européenne qui ait un sens, à la fois une direction et une signification. Dans le temps qui nous est imparti, un tel travail relève de la gageure et, inévitablement, nous irons très vite, trop vite. Nous souhaitons d'abord mettre en place comme les soubassements d'une Europe littéraire en montrant comment Dante forge, et ce définitivement, le modèle du rapport entre le latin — langue de la tradition universaliste — et la langue vernaculaire, maternelle; comment Pétrarque puis Montaigne instituent la place même du sujet puis du moi dans un cosmos encore dominé par la figure divine ; comment Cervantès et Shakespeare se frayent et nous frayent un accès au réel en désenchantant un monde en proie à de multiples sortilèges. C'est sur ces bases qu'à notre avis pourront s'épanouir les grandes doctrines qui tentent d'établir un rapport largement synthétique entre l'homme et le monde. Nous n'en examinerons que deux : l'idée de Nature comme centre actif et mouvant d'un certain classicisme français, l'idée de

Bildung

comme rectrice de la vision allemande d'un homme formé et formateur, à la fois individuel et social, universel et particulier. Puis il y aura, dans notre tableau, un point de rupture : il est convenu de l'appeler «modernité», selon le terme que Chateaubriand fut le premier à utiliser en 1849 et bien que le mot ne cesse d'entraîner des confusions. Il est plus facile, en effet, d'en analyser les conséquences que d'en cerner les causes et d'en circonscrire les données. Flaubert et Mallarmé nous contraignent à repenser notre rapport au langage et au monde et, ce faisant, ils déplacent et ils brouillent les limites qui, jusque là, séparaient le sujet de l'objet, le

réel du verbe et de l'imaginaire, la vérité de l'apparence. Leur conception du style induit un nouveau rapport entre amont et aval, universel et singulier : l'oeuvre acquiert une véritable autonomie et la qualité propre à l'événement verbal — l'effet qu'il produit — l'emporte sur toute reproduction mimétique. Pourtant, la référence à la vérité et à l'universalité demeure mais, désormais, la principale pierre de touche des modernes est l'authenticité : authenticité des mots employés mise à l'épreuve en des moments vertigineux d'«épiphane» — d'apparition ou d'émergence au sens premier — où convergent le monde, le langage et l'esprit : authenticité du rapport au moi, fût-ce parfois au prix d'un surcroît de fiction; authenticité du rapport au monde liée à un «originement» qui ne nomme plus ni les lieux ni les temps (même s'il désigne encore un grand intercesseur).

C'est l'apparente contradiction entre deux passages de Dante qui permet de poser au mieux la question du rapport entre le latin et la langue maternelle et d'y apporter une solution qui fera date dans l'évolution de l'Europe littéraire. Dans le *Banquet* (I, v, 14), écrit en langue vulgaire, le poète affirme la supériorité du latin «plus beau, plus vertueux et plus noble»

[\[20\]](#)

[20]; dans

De l'éloquence en langue vulgaire

(I, 1, 4), écrit en latin, il proclame, par contre, la prééminence de la langue vulgaire. Les commentateurs (dont André Pézard, l'éditeur de l'édition française de la Pléiade) ont beau jeu de prouver que Dante n'évoque pas les deux fois le même «vulgaire» : il s'agit d'abord du vulgaire tel qu'il est pratiqué sans art ni règles dans les multiples dialectes ou «parlures» de l'Italie; dans le second cas, Dante pense au «vulgaire illustre» qui serait une sorte de quintessence de ces «parlures» et qui est quasiment une langue qui reste à faire. Il demeure sans conteste un rapport de «dénivellation» entre le latin, langue universelle et universaliste, langue de l'art et de la grammaire, et la bigarrure anarchique des parlers vernaculaires. Toutefois, le latin n'est en rien sacralisé (la langue adamique serait l'hébreu) et ce dernier demeure une langue seconde, voire secondaire. La supériorité de la langue maternelle sur toute autre résulte de sa proximité naturelle à la réalité concrète et historique de la vie de celui qui parle et de son rapport apparemment immédiat aux choses les plus quotidiennes, les mieux ancrées dans la terre de la petite patrie : l'usage du vulgaire «écarter toute impropiété de destination»

[\[21\]](#)

[21] et le lettré qu'est Dante se fait fort de révéler par son labeur de poète et d'érudit toute la puissance latente du «vulgaire» en le faisant enfin apparaître «en acte et à découvert dans sa propre opération, qui est de

manifestar

les signifiences conçues»

[\[22\]](#)

[22] car si le latin dit parfois mieux, le «vulgaire» montre plus. Et, pour ce faire, Dante

entreprend un remarquable travail sur sa langue maternelle qu'il va s'efforcer, sur le modèle du latin, de polir et de régler : choix des mots (pour leur niveau de langue, leur exactitude,...) et de leur prononciation, élaboration d'une syntaxe dont la netteté et la logique emprunteront à la grammaire latine, souci des articulations du discours comme du récit, tournures empruntées à l'oralité et utilisées dans les passages dialogués pour leur vigueur dramatique... Ainsi, dans la *Divine Comédie*,

Dante déploie «nombre de ressources stylistiques qu'aucune langue vernaculaire ne connaissait avant lui ; et il ne les utilise pas isolément mais les met sans cesse en rapport les unes avec les autres»

[\[23\]](#)

[23]. Son génie est manifestement de combiner les ressources particulières du vulgaire dans ses variétés dialectales (il y gagne, en effet, en propriété évocatoire et en couleur expressive) et la rigueur d'une langue enfin réglée sur le modèle latin. De la sorte, il produit un tissu unique et serré à partir de tendances diverses, voire contradictoires, et il crée proprement une langue apte à tout manifester, capable de faire sentir l'extrême singularité de tel fait ou de telle personne en les campant sur un fond de compréhension universelle. Et, dans cette perspective, il nous semble que la présence de Virgile dans la première moitié de la

Divine Comédie

est moins due à ses qualités supposées de prophète annonçant le monde chrétien qu'à son éminente latinité : le grand poète antique se fait le garant de la métamorphose linguistique ici opérée, il apporte à cette singulière recreation du monde la caution de la droite Raison délivrée de toute faiblesse passionnelle et des séductions du mal et celle aussi de la langue latine potentiellement universelle. La prodigieuse tentative dantesque prend appui sur l'universalité du poète latin pour hausser le langage quotidien de sa patrie jusqu'au sublime. Pourtant, Dante ne prétend pas avoir atteint dans sa

Comédie

le niveau idéal qu'il définit par ailleurs comme le «vulgaire illustre» (sinon il n'aurait pas intitulé son ouvrage «comédie»). Attaché à la distinction antique entre les genres et les tonalités, il réserve le «vulgaire illustre» à l'expression la plus élevée, celle du tragique : pour lui,

L'Enéide

par exemple relève de la «haute tragédie» alors que son propre poème est, lui, de tonalité mixte, un mélange (qui a choqué beaucoup d'humanistes et d'esprits classiques comme Goethe par exemple) de sublime et de trivial, de réalisme cru et d'idéalité chrétienne. Dante a réussi à faire servir la langue quotidienne du peuple — de son peuple — au «poème sacré auquel le ciel et la terre ont mis la main»

[\[24\]](#)

[24] et à faire se tenir en la même tissure le transitoire et l'éternel, le terrestre et le céleste, la particularité des êtres et des choses saisis dans leur immanence et le destin transcendant des âmes immortelles :

«Dante a [...] transféré dans son au-delà l'historicité terrestre ; ses morts, il est vrai, sont soustraits au présent humain et à ses vicissitudes, mais le souvenir qu'ils en gardent et la passion qui les y rattachent les remuent encore si fortement que l'atmosphère de l'au-delà en est toute pénétrée. [...] l'existence terrestre n'est jamais effacée, car elle est partout le fondement du jugement de Dieu et partant de la condition éternelle où se trouve l'âme» [25] [25].

Et cette réussite esthétique — sous-tendant une vision métaphysique renouvelée — demeure inséparable du travail accompli sur la langue vulgaire, c'est elle qui nous permet d'apercevoir «au sein de l'Être intemporel, le Devenir historique» [26] [26]. La leçon de Dante qui fonde proprement l'italien comme langue à la fois nationale et universelle sera reprise par tous ceux qui, plus tard, tenteront d'émanciper leur vulgaire : Du Bellay

[27]

[27] et les membres de La Pléiade reprendront les mêmes arguments et utiliseront la même méthode pour régler et enrichir le français.

De son côté, Pétrarque affectera toujours de mépriser le vulgaire, intitulant ce qui pour nous — il s'agit du *Canzoniere* — est devenu son oeuvre majeure : *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Pourtant, c'est surtout dans et par le jeu littéraire mené quarante-cinq ans durant en vulgaire à travers les 366 pièces du

Chansonnier

que le poète a réussi à ouvrir une sphère nouvelle à l'activité humaine. Non qu'il ait inventé des motifs de vie nouveaux : il emprunte ses thèmes et à la tradition antique placée sous le patronage de saint Augustin (qui, en quelque sorte, la synthétise) et à la tradition courtoise. Mais, à la différence de l'homme du Moyen Age qui ne pouvait interpréter son expérience propre que sur le fond anonyme de l'expérience commune (celle de l'humanité chrétienne), Pétrarque institue en l'individu une dimension autonome que l'on appellera plus tard subjectivité ou vie intérieure. Les événements de la vie sont rapportés à celui qui les vit et non plus à Dieu et à l'humanité. Désormais, le poète «se contente de ce qu'il trouve dans son âme»

[28]

[28] et le représente tel. Et jamais Pétrarque ne reviendra sur sa découverte centrale et fondatrice : certes, pour lui, comme pour les grands penseurs de l'antiquité gréco-latine, l'homme est avant tout un «malade» que seule peut guérir une radicale cure de sagesse, toutefois loin de minorer la part de sa vie ravagée par les symptômes du mal, notre poète en fait

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

au contraire son domaine le plus propre, préférant même sa souffrance à une consolation qui l'arracherait par trop à son essor subjectif et au sentiment de son intériorité vraie, en ce sens «Mille plaisirs ne valent pas une douleur» (

Canzoniere

, 231) si les plaisirs proposés sont aliénants pour la personne qui les vit. Cette insistance placée sur la vérité du sentiment au détriment des valeurs léguées par une tradition qu'il ne cesse pas pour autant de révéler, l'effet de «dénivellation» qui en résulte entre la conception antique et la vision moderne, entre la langue latine et la langue vulgaire ne vont pas, pour le poète, sans un déchirement intime et permanent. Ce douloureux clivage de la personne comme de l'oeuvre se trouve magnifiquement mis en scène dans les trois dialogues du

Secretum

ou François Pétrarque s'entretient avec son maître spirituel saint Augustin. Ce dernier lui rappelle avec autorité et rigueur les devoirs du bon chrétien envers la transcendance divine qu'il faut placer, autant que faire se peut, avant toute gloire et tout amour terrestres et François ne se dérobe pas aux impératifs de sa foi, il déplace seulement la question :

«*François* : [...] Je ne cherche pas à devenir Dieu pour jouir de l'éternité et embrasser le ciel et la terre. La gloire humaine me suffit tout à fait. C'est elle que je cherche. Etant mortel, je ne désire que des choses mortelles.

Augustin : Que tu es à plaindre si c'est vrai ! Tu ne désires donc pas l'immortalité ? Tu ne regardes pas les choses éternelles ? Tu es attaché à la terre seulement ? Alors c'en est fait de ton salut. Tu es perdu.

François : Dieu me garde d'une folie pareille. Ma conscience qui connaît toutes mes pensées, m'est témoin que j'ai toujours adoré l'éternité. J'ai dit, ou si je me suis trompé, j'ai voulu dire : «Je me sers des choses mortelles en tant que mortelles, et je ne veux pas tenter de forcer la nature. Je cherche donc la gloire humaine tout en sachant qu'elle et moi sommes mortels».

Augustin : C'est fort sage, mais il est fou que pour un vain souffle, et périssable comme tu le dis toi-même, tu abandonnes ce qui doit durer éternellement.

François : Je ne l'abandonne pas. Je le diffère seulement» [\[29\]](#) [29].

Toute la dimension moderne du sujet nous semble déjà apparaître dans ce délai que s'accorde l'homme par rapport aux impératifs de son destin éternel. Cet espace-temps gagné sur l'intransigeance de la Providence devient un territoire inaliénable, un jardin secret où même Dieu ne saurait pénétrer. Pourtant, le permanent surplomb des valeurs traditionnelles incarnées en saint Augustin (autre père latin, et plus sévère que le Virgile de Dante !) colore d'une angoisse diffuse les moments même les plus clairs du chant amoureux. Pris entre un désir inextinguible et perpétuellement frustré et le sentiment de plus en plus prégnant d'un grave manquement au dogme chrétien («... et je vois le meilleur, et je m'attache au pire», *Canzoniere*, 264), Pétrarque ne sauve la possibilité même de chanter et la qualité de son poème que par un subtil dosage entre la

suavitas

de son vers et de ses images et la tension interne à son propos comme à ses sentiments. Pour nous, la splendeur propre à la tessiture du

Canzoniere

tient tout entière en cet équilibre qu'elle sait instaurer entre la claire aménité du dire et la crispation intime du dit. Et seul l'usage du vulgaire pouvait garantir une constante aménité là où le latin eût doublement imposé la règle, rhétorique et catholique : le jardin secret est aussi le lieu où l'on use selon son plus doux désir de sa langue maternelle !

Le rêve de Montaigne, deux siècles plus tard, eût sans doute été de repousser les limites du territoire inventé par Pétrarque jusqu'à ce qu'il pût recouvrir le champ entier de la vie individuelle, voire de la vie tout court. Le retrait sur ses terres et en sa bibliothèque pour se livrer à la culture de soi le porte à différer tellement le moment où il lui faudrait envisager enfin le rapport vertical à la transcendance que ce dernier n'apparaît guère dans les *Essais* eux-mêmes où l'homme, sous les espèces du «moi», est constamment traité à son propre niveau, sur le plan de la pure immanence. Et pourtant, le relativisme qui en découle réenclenche un besoin ou un désir d'universalité, mais là encore la question a été déplacée :

«Je propose une vie basse et sans lustre, c'est tout un. On attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée qu'à une vie de plus riche étoffe; chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition.

Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particulière et étrangère; moi, le premier, par mon être universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poète, ou jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoi je parle trop de moi, je me plains de quoi il ne pense seulement pas à soi» [\[30\]](#) [30].

Ce passage célèbre, au début du chapitre II : *Du repentir* au livre III des *Essais*, vient juste après un paragraphe célèbre lui aussi parce qu'il exprime de façon radicale la relativité de toutes choses : «Le monde n'est qu'une branloire pérenne». Montaigne y insiste sur le caractère fluctuant et insaisissable de l'individu comme de son identité. Or, dans le texte que nous venons de lire, en un saut qualitatif que rien apparemment ne justifie, il passe du cas le plus particulier — le sien qu'il vient de dire «bien mal formé» — au cas le plus général : «chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition». Revenant alors sur le morceau qui précède, nous pouvons y lire toutefois qu'il ne faut s'arrêter au branle perpétuel du monde et de soi, que Montaigne s'applique à suivre «de minute en minute» les fluctuations de ses tempéraments et humeurs et que, s'il n'arrive pas à en dégager une unité, il parvient tout de même à une «vérité» qui est celle de sa «personne» et qui a son prix. Erich Auerbach (après Villey et Lanson) a raison de voir en Montaigne quelqu'un qui met en œuvre une «méthode»

[\[31\]](#)

[31]

,
non au sens vraiment systématique que prendra le terme à partir du XVII^e siècle mais au sens étymologique de qui suit un chemin avec une suffisante insistance et une telle rectitude en sa démarche qu'il peut voir apparaître comme un fil directeur ou une forme presque vide sans doute mais lisible. C'est le cas dans les

Essais

où une figure, qui porte le nom de Michel de Montaigne, finit par se dessiner en filigrane. Mais cette forme ne suffit pas à l'écrivain et c'est ainsi que nous retrouvons en surplomb toute l'influence de l'universalisme antique : s'il ne faisait que son autoportrait, Montaigne pourrait d'avance donner raison à Pascal qui lui rétorque que «le moi est haïssable». En fait, en se peignant, Montaigne a dessein de peindre l'homme et tout l'homme et nous pouvons reconstituer son cheminement — qui est aussi le nôtre — car :

«[Montaigne] révèle le principe heuristique auquel nous recourons sans cesse, consciemment ou non, intelligemment ou non, quand nous essayons de comprendre et de juger les actions des autres hommes, qu'il s'agisse de notre proche entourage ou d'événements politiques et historiques. Nous appliquons à ces actions les critères que nous tirons de notre propre existence et de notre propre expérience, de sorte que notre connaissance des hommes et de l'histoire dépend de la profondeur de notre connaissance de nous-même et de l'ampleur de notre horizon moral» [\[32\]](#) [32].

Nous comprenons alors que Montaigne, faisant fi de toute spécialisation indue, proclame son être «universel», et qu'il en ramasse le principe en son seul nom propre, «cadre vide qu'il aura pour tâche de remplir» [\[33\]](#) [33]. Le moraliste promet ainsi au fil des pages et sous son nom une universalité sans abstraction : il réussit, grâce à un style constamment rompu, fondé sur la parataxe, à ménager et la rigueur logique d'un discours universalisant (que le lecteur diligent ne manque pas de reconstituer) et la variété infinie des cas évoqués dans leur chair. Montaigne est le maître d'une rhétorique savamment antirhétorique dont le champ potentiel est la vie tout entière dans son immanence, seul jardin — mots et choses — qu'il se plaise à cultiver et à habiter.

Le monde de Dante était régi selon un axe vertical, happé par la transcendance. Pétrarque a conquis sur ce monde trop monolithique une sphère propre au sujet bien qu'il restât personnellement hanté par la loi divine. Montaigne étend, lui, la sphère subjective le plus loin qu'il peut. Pour nos trois héros, il faut bien avouer que le monde comme il va, dans sa réalité brute, reste à l'arrière-plan, mal connu, seulement éclairé de biais ou par la lumière du plan divin ou par les clartés de l'esprit humain réduit à sa seule puissance. Par contre, des auteurs au tempérament plus fougueux (ou plus extravertis !) comme Cervantès et Shakespeare n'ont pas voulu perpétuer pareille ignorance ou pareil dédain et ils se sont efforcés de rendre compte du monde qui les entourait. Ils se sont affrontés aux ruines de l'univers féodal pour tenter d'en voir surgir un nouvel ordre des choses. Et tous deux ont dû vaincre pied à pied les sortilèges du

monde déclinant qu'ils mettaient en scène pour aboutir à une curieuse situation d'entre-deux, à une ambivalence des tons et des valeurs proprement indécidable. D'abord hommes de théâtre, Cervantès et Shakespeare se sont pliés à l'esthétique héritée de l'antiquité qui exigeait une stricte séparation des genres et des tonalités. Mais ils ont aussi exploité les règles contre les règles, jouant de la stricte séparation des styles pour mieux faire ressortir le mensonge ou l'arbitraire de cette séparation. Ils savent pertinemment comment «l'on fait sublime» ou tragique, comment «l'on fait vulgaire» ou comique, mais ils s'ingénient à dénoncer les conventions du sublime par l'insertion de quelques traits vulgaires ou comiques dans tel ou tel passage grandiose comme à déconcerter la conscience que l'on peut avoir du vulgaire en révélant sa proximité au sublime et au tragique. Ils usent et abusent, tout en les démontant par divers procédés de distanciation, des illusions propres au théâtre : déguisements, métamorphoses, changements à vue, visions, mystifications, héroïsation des caractères et des actes, agrandissement lyrique ou épique... Et c'est, chacun, en une œuvre-clef — synthétique — qui est aussi leur testament qu'ils ont produit leur mythe central, révélant ainsi pour leur époque et pour la postérité comment leur apparaissait l'exact rapport entre le vrai et le mensonge, entre la réalité brute et l'homme jeté dans le monde. Le *Don Quichotte* — roman étonnamment théâtral en ses effets d'abord visuels — divise apparemment le monde en deux parts bien distinctes : la réalité et la fiction. Le héros qui a eu la tête tournée par une conception outrée du sublime (dont l'auteur ne cesse de mener la parodie littéraire) voit partout s'agiter les personnages de ses fantasmes et, quand ce qu'il voit dans la réalité ne correspond plus à ses visions intérieures, il se sent et se dit victime d'enchanteurs qui lui dérobent l'essence des choses. Toutefois, très vite, la légende de Don Quichotte entre dans la réalité prétendue du monde qui entoure le héros et nombre de gens se mettent à mystifier (souvent cruellement) le chevalier étique. Et la fiction devient alors vérité : Don Quichotte ne vit plus des visions mais bien des faits. Il apparaît ainsi que le monde donné pour réel est malléable, qu'il peut joyeusement ou sadiquement se muer en pure folie, qu'il dépend autant du caprice des hommes que leurs rêves les plus échevelés. Cervantès ne se contente pas de dénoncer la fiction outrancière des romans de chevalerie (qui ne risquaient plus d'affoler grand monde à l'époque où il écrivait), il montre que le monde réel n'est en fait pas plus fiable que la fiction la plus hirsute : sincérité et mensonge, bonté et cruauté, beauté et laideur ne cessent d'y faire permuter leurs signes. Et, quand les enchanteurs seront définitivement anéantis et que le chevalier à la triste figure aura recouvré la raison, tout ne sera plus que désolation et préparation à la mort. Le monde délivré des enchantements que peuvent lui conférer l'imagination, l'art ou même le fantasme n'est plus qu'une triste table rase. Dans

La Tempête

, Shakespeare fait se déployer très théâtralement les redoutables effets d'une puissance magique entièrement mise au service du bien et de la justice : Prospéro n'use de sortilèges que pour faire triompher son bon droit. Ce faisant, dans le feu de l'action, il révèle pourtant une dureté inflexible directement liée à ses capacités de coercition : même tourné vers le bien, le pouvoir absolu reste ce qu'il est, pur maniement de la contrainte. Prospéro, en homme humaniste, sensible et honnête, renonce, une fois son but atteint, à ses pouvoirs surnaturels mais il est conscient de se dépouiller de l'essentiel et de s'en remettre ainsi à la merci des autres, à ce que vaut leur vertu. Et, dans l'épilogue, c'est tout autant le personnage que l'auteur qui parle : ils s'adressent ensemble aux protagonistes du drame, aux spectateurs, aux hommes en général :

«A présent, tous mes sortilèges sont détruits et je n'ai plus pour force que la mienne propre, combien faible ! A présent, en vérité, il faut que je demeure ici votre prisonnier ou que vous m'envoyiez à Naples. Puisque j'ai recouvré mon duché et pardonné au traître, n'allez pas me retenir par un charme sur cette île dénudée, mais libérez-moi de mes chaînes avec l'assistance de vos mains louangeuses : que votre douce haleine gonfle mes voiles, sinon mon dessein croule, qui était de plaire. A présent, je n'ai plus d'esprits pour dominer, d'art pour enchanter, et ma fin est désespoir si ne vient à mon secours la prière toute pénétrante qui livre assaut à la Merci même et délie toute faute. Si vous voulez que soient pardonnées vos offenses, que votre indulgence me délivre» [\[34\]](#) [34].

Tout conventionnel que soit cet épilogue (qui tente surtout de capter la faveur du public), il nous semble pourtant traduire la pensée du dramaturge à l'issue de sa pièce et de son œuvre (*La Tempête*

est son dernier drame) : il est à la fois nécessaire et dangereux de détruire les sortilèges. Nécessaire, si l'on ne veut pas devenir leur dupe ou leur prisonnier : les artifices propres au théâtre comme à toutes les conventions — littéraires, morales et sociales — sont à démasquer dans et par leur propre mise en scène — c'est là toute la noblesse de la conscience humaniste. Dangereux parce que, ce faisant, l'on se prive des séductions et des pouvoirs qui tiennent au mensonge et à la ruse, parce qu'on n'a plus rien à proposer qu'une vision lucide et sans flatterie pour personne et qu'ainsi on se livre soi-même totalement au bon vouloir des autres hommes, toujours sujet à caution. Shakespeare tout autant que Cervantès n'envisage, par delà la nécessaire désillusion, qu'un monde dévasté et peu sûr : le monde moderne qui s'ouvre proprement avec eux est d'abord celui de la table rase et de l'ambiguïté des valeurs. L'unique certitude qui soit à la portée de l'homme (et de l'écrivain) résulte, comme dans *Le Colloque des chiens*

des

Nouvelles exemplaires

, de l'émerveillement perpétuel qu'offre à celui qui parle comme à celui qui écoute la capacité même de parler et d'entendre (il s'agit du dialogue entre Scipion et Berganza, deux chiens qui découvrent les pouvoirs de la parole et nous révèlent ce miracle ordinaire qu'est le langage humain) : il apparaît alors de façon évidente que seul qui a su bel et bien mentir est en mesure de dire et d'entendre la vérité.

Cette vision du monde, de l'homme et de leurs rapports ne va pas sans cynisme (c'est le cas de le dire !) et nul doute que Cervantès et Shakespeare ne se tinsent eux-mêmes pour des «barbares», tard venus et en un siècle ingrat ! Ils connaissaient trop bien les oeuvres de leurs maîtres antiques pour ne pas avoir senti et vécu la «dénivellation». Leur génie et leur honnêteté furent de ne pas farder la vérité de la situation et ils n'ont pas attendu l'injonction de Goethe (citée ci-dessus) pour accomplir leur devoir. Toutefois, il y a chez ces deux auteurs quelque chose de plus et qui fait «passer» leur apparent cynisme. En effet, il résulte de leur peinture du monde comme il va une telle impression de justesse et de vitalité que leur truculence (tout amoral qu'elle puisse être) emporte l'adhésion esthétique et même «morale» du lecteur ou du spectateur. Leurs œuvres dénotent un puissant goût de la vie pour la vie, elles savent rendre hommage à la beauté sauvage du vécu quotidien qu'elles font partager dans sa verdure — qui est naïveté mais aussi cruauté — et, de plus, bien qu'elles en révèlent les limites, elles n'ont jamais transigé sur l'essentiel — qui est l'universalité des valeurs humanistes. Les siècles qui les ont suivis n'ont toutefois pas apprécié le manquement aux règles d'équilibre et de proportion et la vigueur parfois bien crue du ton. Ces siècles que l'on dira «classiques» ont souhaité aussi combler le fossé ainsi creusé au seuil du monde moderne entre la vérité intérieure du sujet individuel et la vérité mondaine de la société qui l'intègre. Le sujet est désormais admis comme tel et il peut être pensé hors du plan divin : le monde — nature et/ou culture — est, lui aussi, arraché à l'impératif providentiel : il reste cependant à donner une dimension commune à la rencontre de l'homme et du monde. Les siècles classiques useront comme termes universellement médiateurs des notions de raison et de nature. Nous voudrions examiner brièvement la seconde de ces notions dans son usage classique.

Il faut d'abord souligner que jamais le siècle de Molière et de Racine n'a opposé les idées de nature et de naturel à celles de civilisation et de société. Le naturel est, en tant que comportement, «une manière d'être produite par l'éducation et le bon ton. [...] une conduite capable de s'adapter sans effort à toutes les circonstances de la vie» [\[35\]](#) [35]. En ce sens, il est voisin du raisonnable et du bienséant. En tant qu'«objet», il représente «ce qui [a] ému le cœur humain en tous temps et en tous lieux, les sentiments et les passions. Le naturel [est] donc aussi l'universellement humain [et] l'art littéraire [a] pour mission essentielle d'exprimer sous une forme parfaite cette humanité universelle»

[\[36\]](#)

[36]. Mais la pierre de touche de ce naturel est une notion de «nature» qui reste un principe abscons, voire inaccessible. Déjà chez Montaigne, le terme est une manière de concept vide qui fonctionne plutôt comme une «forme» que comme un contenu :

«C'est-à-dire que la «nature» s'épuise dans l'énonciation des procédures et des postures qui dessinent ses contours sans rien faire partager de son essence : dire «nature», chez Molière [comme chez le dernier Montaigne], c'est dire mesure, authenticité, lucidité, vérité, c'est définir les conditions d'approche de la Nature, définir une optique intellectuelle, morale, philosophique à travers laquelle elle se révèle sans se donner» [\[37\]](#) [37].

Et, en ce qui relève de cette optique, les «modernes» sont inférieurs aux «anciens» qui, eux, dit-on, partageaient sans opacité induite la plénitude de l'essence. Il ne reste aux «modernes» que deux moyens privilégiés mais contradictoires pour entrevoir la «pure nature» : une sorte d'«intuition d'évidence lumineuse» — bon sens inné, «qui ne s'enseigne ni ne se discute» et qui, opérant souvent a contrario, révèle les folies et les disconvenances dans les actes, les propos et les caractères des autres (eux-mêmes aveuglés sur ce point : c'est la source du ridicule chez Molière que cette défaillance du regard porté sur soi et sur autrui); une sorte d'«intuition de convenance exacte» [\[38\]](#) [38] — de tact qui, lui, peut s'acquérir et s'affiner par l'éducation et qui permet d'appréhender les subtiles fluctuations des limites et des modèles et, en toutes circonstances, de s'adapter aux contextes sans cesse renouvelés de la vie en société. Bon sens a priori et tact s'associent dans l'ordinaire des jours mais l'on peut aussi penser que sans illumination native, il n'y aurait guère conscience de la juste «nature» et donc de naturel : c'est l'origine de la principale équivoque entretenue par Molière qui laisse souvent croire au bon goût inné des gens de la cour qui, eux, n'auraient pas eu à apprendre pour être honnêtes gens, c'est-à-dire gens du naturel par excellence. Pourtant, l'idéal classique s'articule en une dialectique de la nature et du naturel qui passe par un certain type d'éducation : Agnès, l'héroïne de *L'école des femmes*, en est un exemple privilégié. Son cheminement au cours de la pièce est à soi seul la démonstration de la toute-puissance de la «nature» en son sens le plus civilisateur. Agnès vit d'abord dans un état de nature perverti : elle a été réduite à la bestialité par la manie de son tuteur Adolphe. Mais l'amour — qui est nature lui aussi — «fait jaillir [en elle] quelques éclairs de la pure nature, profonde, spontanée, non pervertie; son beau naturel, effet d'une personnalité heureusement dotée par la Nature, les féconde [...]»

[\[39\]](#)

[39]. Cette fécondation consiste à accueillir en soi pour les y laisser opérer les traits civilisateurs que la bestialité (entretenu) arrêtaient : courtoisie et galanterie, rapports d'égalité et de respect avec autrui et entre les sexes, découverte de la mesure et du tact, sens du raffinement, du charme et de la beauté (l'on peut penser que le jeune Horace vit une évolution parallèle à celle

d'Agnès mais il a moins à apprendre). Agnès découvre aussi, il est vrai, les pouvoirs du mensonge et de la ruse, mais, une fois encore (bien que ce ne soit pas avoué), il est clair que seule la capacité de mentir et de tromper peut ouvrir le champ de la vérité et la «belle nature» ainsi mise au jour écarte tout risque de vilenie. En fait, les nouvelles règles de conduite acquises de la sorte ne se séparent pas de l'élan naturel qui est ici l'élan d'amour guidé par la découverte du plaisir et de ses vertus. Car cet élan est bien l'instituteur d'Agnès : grâce à lui, elle a eu la révélation de la «pure nature» et, suivant cette intuition, elle a pu corriger progressivement tout ce qui, en elle, s'opposait encore à l'harmonie qu'elle souhaite instaurer avec elle-même et avec autrui, avec Horace d'abord puis avec le monde. Il y a bien ici un exemple d'édification de soi «dont l'effet est l'élaboration d'un naturel devenu seconde nature»

[\[40\]](#)

[40]. L'homme classique se construit lui-même comme une œuvre d'art en soumettant à la civilisation la barbarie qui demeure en lui : à la lumière de l'éclair ou de l'étincelle de la «pure nature», il entreprend d'amender son tempérament, le matériau brut de sa présence terrestre dans le sens d'une adéquation toujours plus grande aux règles, aux proportions et aux équilibres requis par la vie en société. Ce faisant, il espère atteindre en lui-même et par lui-même un naturel qui est adaptation de bon ton, à la fois, à ce qui convient ici et maintenant et à l'universalité de l'humain. Cette conception idéale ne sépare pas l'esthétique du moral, l'homme de l'œuvre, l'éternel du transitoire, la nature de la société, l'individu du monde qui l'englobe : la beauté du comportement ou de l'œuvre est le seul signe synthétique qui puisse renvoyer à la nature la preuve irréfutable de sa perfection.

C'est quand cette «nature» d'abord belle deviendra surtout bonne, quand la beauté se séparera de la bonté — au XVIIIe siècle — que la nature (re)prendra son autonomie par rapport au social, voire à l'humain, la bonté de l'état de nature ne pouvant être que pervertie par le développement propre aux communautés humaines. Alors la raison (éventuellement guidée par le cœur et les sens) — déjà invoquée au XVIIe siècle — se fera le critère régulateur majeur et le «raisonnable» se substituera au «naturel» pour l'évaluation des actes, des comportements et des œuvres. L'homme et le monde que les notions de «nature» et de «naturel» avaient permis de penser ensemble, sous le même horizon, se trouveront de nouveau séparés, l'humain redevenant une exception dans la nature. Toutefois, le rêve d'une unité possible va persister et produire dans l'Allemagne de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe un mouvement de pensée considérable et divers dont l'influence se fait encore sentir de nos jours, fût-ce indirectement ou même a contrario. Ce mouvement a pris pour nom le mot-clef qui le motive, le mot *Bildung* : terme difficilement traduisible qui allie l'idée de culture — au sens traditionnel de *cultura animi*

comme au sens moderne de l'ensemble des connaissances et des us et coutumes hérités — à celle de *formation*, voire de

processus de formation

: façonnement volontaire, selon un modèle qui vise à (re)constituer une totalité de type plus ou moins organique. Apparemment, le mouvement de

Bildung

s'arrache et arrache à la «nature» comme au «naturel», il oppose les procédures régulatrices, voire normatives, de la culture ou de la formation aux lois aveugles du monde physique et biologique. Pourtant, le but du processus entier de formation — son sommet idéal — est d'aboutir à une manière de «seconde nature» qui aurait les qualités «organiques» de la première et ses facultés de souplesse adaptative sans plus sacrifier au mécanique ni à l'instinctif. Partant d'une conception quasi rousseauiste de la «nature», Hölderlin expose ainsi, en préface au fragment d'

Hypérion

publié par la revue

Thalia

de Schiller, sa vision du développement humain :

«Il est pour l'homme deux états idéaux : l'extrême simplicité où, par le seul fait de l'organisation naturelle, sans que nous y soyons pour rien, nos besoins se trouvent en accord avec eux-mêmes, avec nos forces et l'ensemble de nos relations; et l'extrême culture (*Bildung*), où le même résultat est atteint, les besoins et les forces étant infiniment plus grands et plus complexes, grâce à l'organisation que nous sommes en mesure de nous donner. L'orbite excentrique que l'homme (l'espèce aussi bien que l'individu) parcourt d'un point à l'autre, c'est-à-dire de la simplicité plus ou moins pure à la culture plus ou moins accomplie, paraît être toujours identique à elle-même, du moins dans ses directions essentielles»

[\[41\]](#)

[41].

A ce moment, Hölderlin, sous l'influence de Winckelmann, de Herder et de Schiller qui parle du «naïf» en l'opposant au «sentimental» (stade de la réflexivité) [\[42\]](#) [42], n'est pas loin d'attribuer aux Grecs de l'antiquité l'«extrême simplicité» ici mise en avant et de traiter la Grèce antique un peu comme l'enfance de l'humanité : la perfection de cette culture semblerait résulter du «seul fait de l'organisation naturelle». C'est plus tard qu'il envisagera sérieusement la

Bildung

des Grecs dont il tirera le principe de la

Bildung

des Allemands. La lettre à Böhlendorff, déjà évoquée plus haut, montre que les Grecs dont «le feu du ciel», la passion paroxystique et orgiaque, était le naturel ou le propre ont dû s'approprier la «sobriété junonienne de l'Occident» qui leur était étrangère et qui est devenue leur seconde nature car ils se sont mis à y exceller et ils s'en sont fait des modèles insurpassables. Mais le principe ainsi dégagé est double car l'épreuve de l'étranger ne fait qu'ouvrir le nécessaire apprentissage du propre

[43]

[43] : le seul but des Grecs était de revenir au «feu du ciel» avec les outils qui leur permettraient d'en maîtriser l'expression. De leur côté, les Allemands, dont le propre ou le naturel est «la clarté de l'exposé», doivent acquérir par le détour de ce qui leur est étranger — «le feu du ciel» — «la belle passion» qui, initialement, leur fait défaut et qui donnera chair à leurs œuvres bien que la loi de clarté et de mesure reste, à l'horizon, leur seul idéal. Dans les deux cas, l'on peut toutefois se demander laquelle l'emporte en fin de compte de la première ou de la seconde nature ici invoquées : manifestement, Hölderlin s'intéresse désormais plus au détour (certes destiné à ménager un retour) qu'à ce qui est originellement propre et, à ses yeux, pour l'heure (et peut-être pour toujours !), les Grecs sont vraiment indépassables en ce qui concerne la sobriété et la présence d'esprit dont ils font preuve dans leurs œuvres. Les Allemands devront, à leurs risques et périls, quérir la passion dithyrambique — et ils pourront même surpasser les Grecs sur ce point : Hölderlin ne se brûlera-t-il pas lui-même au «feu du ciel» ? Mais seront-ils seulement en mesure, en arrachant aux Grecs leur suprématie, de recouvrer ce qui leur est apparemment le plus propre : la clarté, la mesure, la présence d'esprit ? La folie de Hölderlin interdit de répondre positivement. C'est ici que la variante ou la variation introduite par Rémi Brague — qui en fait la pensée charnière de l'essai qui a inspiré notre effort personnel de synthèse — prend tout son sens : quand l'on est engagé dans un détour vers le propre qui s'avère sans vrai retour possible malgré l'effort infini d'appropriation, le «propre» vers lequel on tend n'est-il pas par excellence «l'étrange» et «l'étranger» ? Ce propre n'est pas «mien» : je suis un être sans propriété, sans qualité et il serait dangereux pour moi et pour les autres que j'usurpe le lieu de ce qui devrait être «ma propre» identité mais ne l'est pas encore.

«L'orbite excentrique» et tragique de la *Bildung* hölderlinienne nous a conduit, nous le voyons, assez loin de l'époque où il a écrit et pensé et nous plonge, grâce surtout à la médiation de Heidegger, au cœur de notre modernité (nous y reviendrons). Plus classiquement et plus froidement, Wilhelm von Humboldt défend un idéal de

Bildung

qui s'inspire de l'antique

paideia

et n'induit pas de dilemme :

«La tâche dernière de notre existence : procurer un contenu aussi grand que possible au concept d'humanité dans notre personne, aussi bien pendant le temps de notre vie qu'au-delà par les traces d'activité vivante que nous laissons derrière nous. Cette tâche s'accomplit seulement en attachant notre moi au monde pour l'action réciproque la plus générale, la plus vive et la plus libre» [\[44\]](#) [44].

Nous lisons ici une visée nettement idéaliste qui conçoit l'homme comme une plénitude à accomplir et comme un «concept» à remplir d'«un contenu» (ce qui s'oppose clairement à la conception de Hölderlin). L'état de barbarie antérieur au processus de formation est un état de vide ou de manque auquel il faut remédier. La culture ou la formation du moi portera ce dernier jusqu'à l'essence du type humain et ce, par une activité qui le lie au monde. Mais l'on sait déjà que, malgré la liberté reconnue au sujet qui se forme, celui-ci devra se soumettre aux grandes lois (données pour universelles et immuables) de la raison, à leur impératif catégorique :

«Le vrai but de l'homme, que lui prescrit non pas l'inclination changeante mais la raison éternellement immuable, est la formation (Bildung) la plus haute et la plus proportionnée de ses forces en un tout» [\[45\]](#) [45].

Louis Dumont montre que Humboldt s'en prend ainsi indirectement à la révolution française qui aurait substitué l'«inclination changeante» des hommes aux règles de la pure raison. Mais l'idée-clef est celle de la totalité : elle dominera et infléchira désormais toute pensée de la *Bildung*.

La liberté de chacun, déployée en la nécessaire diversité des expériences vécues, devra se subsumer sous un tout dont la loi rationnelle sera la garante. La visée d'une totalité (plus ou

moins organique) implique la soumission des parties au tout, des membres au corps et induit en chaque acte, en chaque mouvement, une sorte d'aimantation qui le tourne vers le but final ou le façonne en vue d'une fin. Bien que Humboldt ne pense qu'à un individu agissant avec son entier libre-arbitre, le modèle qui doit désormais surplomber et régler son action sera contraignant et il risque, sous prétexte de totalité à faire et de justes proportions, d'imposer des limites qui seront en fait celles d'un lieu et d'un moment, d'une communauté humaine dans l'histoire. C'est le personnage de Wilhelm Meister qui incarne le mieux ce gauchissement de la figure individuelle vivant le processus de formation qu'est la

Bildung

. Goethe a volontairement choisi pour héros un homme du commun sans génie particulier et non un artiste ou un tempérament vigoureux et tranchant. De la sorte, l'auteur fait bien un «constant effort vers ce qu'il y a de plus universel»

[\[46\]](#)

[46], — effort qui lui coûte bien qu'il s'accorde à l'idéal classique qu'il défend —; mais, ainsi, il risque d'enlever à la peinture de son personnage ce qui, à ses propres yeux, devrait en constituer l'intérêt majeur, c'est-à-dire «la présentation d'une belle nature se développant peu à peu par l'action réciproque de ses dispositions naturelles et des relations extérieures, le but de ce développement [étant] un équilibre accompli — harmonie et liberté»

[\[47\]](#)

[47]. En effet, Wilhelm Meister, le révolté, le fugitif en rupture de ban, ne cesse d'échouer et de se tromper comme l'homme le plus ordinaire qui soit et, progressivement, les «relations extérieures» l'emportent sur ses «dispositions naturelles» au point de remodeler ces dernières. Comme l'écrit Louis Dumont :

«[...] au cœur des *Années d'apprentissage*, on trouve [une] courbure [de l'intrigue] qui ramène le fugitif Wilhelm à la société, qui le conduit, à défaut de se constituer lui-même en une totalité, à s'agréger à une totalité plus vaste» [\[48\]](#) [48].

Cette tendance sera tout à fait explicite dans *Les Années de voyage*. Il est sûr que cet infléchissement est dans l'esprit de la pensée goethéenne de la limite : «L'homme, écrit-il, n'est pas heureux tant que ses aspirations illimitées ne se sont pas donné elles-mêmes des limites»

[\[49\]](#)

[49]. Toutefois, il y a une marge appréciable entre un individu qui se limite lui-même après avoir fait le bilan de ses expériences et un jeune homme qui se trouve indirectement pris en main et

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)

Mardi, 18 Mai 1993 00:00

qui n'a qu'à acquiescer aux limites déjà préméditées par une puissance inconnue. Qui, de plus, y trouve son compte et assez bon compte. En effet, qu'apprend donc Wilhelm Meister si ce n'est à perdre avec profit ? Dans

Les Années d'apprentissage

, il semble que tout lui soit donné pour lui être aussitôt retiré après une expérience aussi intense que brève ; ce qui entraîne désillusions et errance. Mais il se trouve que

Les Années de voyage

s'emploient à rémunérer cette perte comme si une figure collective et omnisciente, assimilable au Destin et représentée par la société maçonnique de la Tour, avait machiné toute cette série d'expériences démystifiantes pour éduquer le jeune homme et s'ingéniait à rétribuer le renoncement assumé à la fin de l'apprentissage par une restitution différée des biens évanouis. Par exemple, l'amour de Marianne lui est rendu en la personne de Félix, l'enfant inconnu de ses défuntes amours... De même, nombre d'objets symboliques se perdent et se retrouvent à point nommé : le hasard est aboli pour l'idéale communauté de cœur et d'esprit dont rêve Goethe.

Rien ne s'y perd et beaucoup s'y peut créer. Et ce que chacun a perdu individuellement, la communauté doit le retrouver pour le salut commun. Ainsi,

Les Années de voyage

, comme le

Second Faust

, prennent une tournure allégorique, revêtent un double sens porteur de leçon qui promeut le côté prométhéen de l'aventure propre à la communauté des hommes destinée à se soumettre le monde.

La figure de Meister sera dans l'histoire littéraire de la *Bildung* (que nous n'avons pas le temps de retracer ici) à la fois un modèle et un repoussoir. Imitée, elle sera tirée ou du côté de l'épanouissement individuel ou du côté «de l'insertion de la personne dans le groupe social»

[\[50\]](#)

[50]

: dans les deux cas, il s'agira de vanter une formation harmonieuse qui a fait d'un être d'abord quelconque, sans qualité — barbare — un homme désormais sûr de son appartenance comme de ses particularités — civilisé. Mais l'on peut penser que la tentation de figer la civilisation en un modèle unique, indépassable est (littérairement) une tentation germanique (surtout au XIXe siècle). Pour sa part, il est certain que la littérature française présente plutôt des romans de formation d'allure négative ou critique : le chef-d'oeuvre du genre restant sans aucun doute

L'éducation sentimentale

. Toutefois, la littérature de langue allemande a produit aussi (au XXe siècle) des œuvres où la *Bildung*

se trouve comme vidée de l'intérieur bien que la structure du roman de formation soit maintenue, bien que les références soient patentes : nous songeons à

La Montagne magique

et, bien sûr, à

L'Homme sans qualités

. De fait, la théorie et la pratique littéraire de la

Bildung

représentent, à nos yeux — avec le «catéchisme positiviste» d'Auguste Comte qui n'a guère eu d'influence sur la littérature ou le marxisme — la dernière grande tentative unitaire pour penser sous le même horizon la vérité de l'homme (individuel et collectif) et celle du monde (nature et société), leur développement commun en une unique destinée capable de se prendre en main et de se totaliser elle-même.

Que s'est-il passé au milieu du XIXe siècle qui a détrôné le sujet centralisateur et conquérant hérité de la tradition cartésienne ? L'on évoque le triomphe du capitalisme industriel qui tend à réduire l'homme à sa fonction et mesure désormais ses forces et son temps à l'étalon monétaire, l'échec de la révolution de 1848 qui a transformé les espérances en utopie, le reflux du christianisme, l'essoufflement du romantisme dont les effusions et les inventions tournent au cliché bien pensant, ce qui discrédite quelque peu ce que l'on commence alors à appeler la littérature. Il y avait eu des signes avant-coureurs de la crise : l'entreprise de destruction menée à bien par Schopenhauer; le profond malaise vécu autour de 1830 sous le nom de «mal du siècle» et dont *La confession d'un enfant du siècle* de Musset reste l'emblème. Mais c'est bien au milieu du siècle, du moins en littérature, que tout bascule et l'œuvre comme la destinée de Baudelaire nous offrent à la fois un repère privilégié et un excellent relevé des symptômes propres à cette crise : le moi rejeté par le monde social et même familial se trouve de plus clivé, pris entre deux postulats contradictoires et simultanées : le langage s'avère peu fiable et il faut le soumettre à une singulière alchimie pour pouvoir s'en servir : la beauté qui devient le seul salut possible est rare et presque inaccessible. Et c'est sur ce sol mouvant que Baudelaire édifie son étrange et superbe monument. Toutefois, la façon de faire et de penser du poète reste encore trop souvent tournée vers l'exception qu'il représente et il appartiendra à d'autres d'ouvrir plus largement le champ de la modernité littéraire. Dès 1852, par exemple, dans une lettre à Louise Colet, Flaubert conçoit avec une extraordinaire netteté ce qui pourrait bien passer pour l'idéal littéraire de la modernité :

«Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet

serait presque invisible, si cela se peut» [\[51\]](#) [51].

Le terme de «style» devient synonyme de littérature et la notion englobe roman et poésie, prose et vers : Flaubert exige une prose qui, grâce au travail du style, sera «rythmé[e] comme le vers» [\[52\]](#) [52]; Mallarmé déclare devant Jules Huret que «toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification» [\[53\]](#) [53]. Toutefois, le style ainsi conçu n'est pas un labeur d'ornementation et d'orfèvrerie qui enjoliverait un objet, un discours ou un message plus sobres en leur fond; il n'est pas non plus la pure et vibrante expression d'une personnalité qui se livrerait à travers lui (selon la trop célèbre formule de Buffon : «le style c'est l'homme même»). Ce n'est plus le référent ou le «sujet» qui domine : l'on peut écrire sur rien ou sur n'importe quoi, sur une petite bourgeoise de province qui s'ennuie ou sur une princesse orientale de légende, sur son buffet ou un bonbon, sur la gloire et la mort du poète mais aussi sur son manque d'inspiration. Ce n'est plus le moi qui s'exprime, du moins dans sa singularité lyrique : Mallarmé proclame «la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots»

[\[54\]](#)
[54]; Flaubert prône l'impersonnalité et fuit tout lyrisme indu. Pourtant l'œuvre, devenant de la sorte indépendante, autonome, n'en est pas pour autant «autotélique» — pour user d'un vilain mot qui fut récemment à la mode. La métaphore qui peut ici nous guider pour comprendre ce qui est en jeu est celle de la «gravitation», suggérée par Flaubert lui-même. Le style ne place pas le prétendu «contenu» au second plan mais réinvente la relation entre celui qui nomme le mot et ce qu'il nomme. Plus de dénotation pure et simple où, par adéquation de la chose et de l'esprit, le langage s'évanouit au profit de la référence. Désormais, ce qui importe, c'est la manière même d'établir des rapports en dévoilant des connexions vives que la langue ordinaire ne saurait faire découvrir, en rendant actives et efficaces des aimantations, des polarisations, des qualités non pondérables dont la force de suggestion ou d'évocation met en mouvement des aspects inédits du réel et du verbe, encore inaperçus et qui en appellent au sens d'une manière inouïe mais juste et essentielle. La beauté ainsi produite est un filtre qui contraint à repenser le monde et soi ainsi que leurs rapports : elle révèle qu'il n'y a pas de solution de continuité entre le monde sensible et le langage, entre la personne et le réel. Ce que l'on peut alors appeler «la force interne du style» offre au lecteur une image qui se tient toute seule — comme la terre soutenue par la loi de gravitation universelle —. Et cette image se tient ainsi non seulement parce qu'elle promulgue avec rigueur et vigueur une loi d'organisation interne fondée sur les relations inédites mises au jour, mais encore parce que l'angle d'attaque du verbe par rapport à son «objet» ou à son prétexte — recréé — maintient le texte dans l'attraction du réel et du moi, comme en orbite, à une juste distance et sans que les influx du monde et de la personne se perdent jamais. C'est à ce seul prix que le texte peut «omettre l'auteur», c'est-à-dire s'arracher à «la direction personnelle enthousiaste de la phrase»

[\[55\]](#)

[55]

L'homme anecdotique, limité à ses particularités essentielles, s'efface mais au profit de l'homme caché, du mystère de notre présence au monde, d'une vérité qui se montre et se dérobe, qui ne se montre qu'en se dérobant. Mallarmé écrit :

«La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle» [\[56\]](#) [56].

Le travail du style, qui, en effet, en révélant comment se tissent et se nouent les rapports entre toutes choses, ramène «le langage humain à son rythme essentiel», touche à notre être-au-monde et contribue à nous situer dans l'existence : il y va de notre juste place dans l'ordre des choses et l'art ainsi conçu devient une manière d'exercice spirituel, voire de religion. Pour passer de l'informe à la forme, de l'usage «brut ou immédiat» de la parole — barbare — à l'usage «essentiel» — cultivé —, du «reportage» [\[57\]](#) [57] ou du bavardage à la littérature, il faut une fois de plus allier les caractères particuliers et l'universalité du type, saisir le trait singulier pour le subsumer sous un jeu de rapports plus général et la pierre de touche de cette opération sera «l'authenticité» ici évoquée par Mallarmé. Le terme nous semble être devenu le critère majeur de notre modernité esthétique et même de l'ensemble de notre modernité, supplantant le naturel, le bienséant, le rationnel ou le raisonnable, le beau qui ne serait qu'un rapport de proportions préétabli. Et l'on conçoit toutes les difficultés qui résultent de cette revendication : le critère mis en avant peut faire allusion à quelque état idéal, toujours déjà perdu et qu'il s'agirait de retrouver sous la fausseté des apparences quotidiennes ; il pourrait s'agir d'un équilibre ou d'un dosage à instaurer entre des éléments déjà là ou des rapports existants; il pourrait s'agir aussi d'inventer enfin les justes rapports. Quelle que soit l'acception retenue (et elles peuvent se combiner), le danger d'erreur et d'errance reste immense et ce péril surplombe toute notre modernité qui, récusant le commode garant de vérité qu'était l'adéquation de l'esprit et de la chose, n'a plus de point de repère fixe ou formalisable. Permettre à la planète-texte d'atteindre l'état de gravitation est une entreprise à haut risque : trop s'approcher ou trop s'éloigner de l'objet-prétexte, trop ou trop peu jouer de l'autonomie du langage, trop s'attacher à la subjectivité, à l'anecdote, au moi vivant ou trop s'en abstraire au profit de l'universalité de l'effet à produire, trop lier ou trop délier et le texte, erratique et fou, devient une planète qui a perdu son orbite, un débris opaque et illisible.

Le risque encouru est, on le voit, à la hauteur des ambitions littéraires modernes et, soucieux d'atteindre pleinement leur but, les auteurs contemporains (nous n'avons pas la prétention de condenser en quelques figures toute la littérature du XXe siècle ; nous nous contentons de dégager quelques lignes de force qui, pour nous, sont primordiales) se méfient d'abord du langage, insuffisant ou menteur. Apparemment insuffisant quand il s'agit de rendre compte du particulier en son essence. Menteur parce que susceptible d'imposer de faux rapports issus de la tradition rhétorique considérée comme un répertoire de stéréotypes. Les descendants de Dante songent moins à se forger une langue qu'à faire venir dans des mots qui ont trop servi l'authenticité de leur expérience sensible du monde, souvent (res)saisie grâce à certains instants privilégiés — épreuve de vérité pour le verbe. En des moments exceptionnels, le monde se donne dans sa présence absolue et/ou fait signe vers un sens dérobé qu'il appartient à l'écrivain de déchiffrer, voire de prolonger et nous nous proposons de nommer de tels instants d'ouverture et d'éclosion des «épiphanies» (en un sens un peu plus large que celui que lui donne Joyce, l'inventeur du terme). Ces «épiphanies» peuvent s'offrir comme des événements autonomes, hors langage et maladroitement assumés par les mots écrits. Elles peuvent aussi s'accompagner de mots, pensés, dits ou écrits et trouver dans l'écriture leur plein accomplissement. Dans la *Lettre de Lord Chandos* (1901-1902), Hugo von Hofmannsthal présente de telles illuminations comme des moments d'extase laïcisés. Le prétexte est un objet banal : un arrosoir, une herse, un chien, un pommier rabougri... une scène vécue dans l'imaginaire et qui s'impose involontairement : l'horrible mort des rats torturés par le poison répandu dans la cave. Mais cette rencontre ou cette vision saisissante remplissent l'instant et tout le temps vivant d'une plénitude sans borne qui est, par delà toute morale et toute pitié, amour et bonheur, entrée de plain pied dans le grand flux cosmique de la vie et accès entrevu à un sens universel :

«J'ai alors l'impression que mon corps est constitué uniquement de caractères chiffrés avec quoi je peux tout ouvrir. Ou encore que nous pourrions entrer dans un rapport nouveau, mystérieux, avec toute l'existence, si nous nous mettions à penser avec le cœur. Mais quand cet étrange enchantement m'abandonne, je ne sais plus rien dire à son sujet [...]» [\[58\]](#) [58].

Il s'agit bien ici «du sens mystérieux des aspects de l'existence» dont parle Mallarmé qui envisagea, lui aussi, un jour, de penser avec le cœur et même avec tout le corps [\[59\]](#) [59]. Toutefois, l'ambiguïté de l'attitude adoptée vis-à-vis de «l'expression» de ce sens tient au fait que l'auteur exprime tout de même fort bien ce que le personnage prétend ne pouvoir dire. En fait, les épiphanies ne se peuvent vraiment séparer du verbe : Joyce puis Proust vont nous le prouver. James Joyce invente le terme au tout début du siècle et compose une série de textes réunis sous ce titre entre 1901 et 1904. Voici la définition qu'en propose son héros, Stephen Daedalus :

«Par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phase mémorable de l'esprit même. Il pensait qu'il incombait à l'homme de lettres d'enregistrer ces épiphanies avec un soin extrême, car elles représentaient les moments les plus délicats et les plus fugitifs» [\[60\]](#) [60].

Comme pour Lord Chandos, le phénomène se situe par delà le bien et même le beau (bien qu'il soit susceptible de produire le même effet de vérité et de justesse que la beauté) : cet événement spirituel surgit de l'ordinaire des jours comme une révélation de la qualité essentielle de ce qui, alors, est en jeu — chose, parole, situation, attitude, atmosphère — et qui apparaît dans son identité absolue, irréductible et inéchangeable. Il s'agit souvent pour Joyce de bribes de conversations dont la tournure, l'intonation, la puissance de suggestion ou d'allusion révèlent soudain l'incommensurable même au cœur du trivial et induisent l'existence d'un sens au-delà du banal (bien que ce sens puisse demeurer opaque). Il peut s'agir aussi de rêves marquants ou de scènes plus ou moins fantasmatiques. Ce qui est notable dans l'œuvre de Joyce, c'est que ces moments épiphaniques seront utilisés dans ses romans ou ses nouvelles comme de véritables carrefours de la mise en intrigue : ces moments extatiques de pur appel au sens ou de dépassement du sens sont devenus les éléments matriciels d'un réseau qui se fait à la fois le principe de raison de l'œuvre parce qu'il organise le sens et son principe de mystère parce qu'il manifeste l'irréductibilité de ce sens. L'on sait, par ailleurs, le rôle — analogue — que jouent de tels moments dans l'œuvre de Proust : une impression semble d'abord s'imposer de manière extra-littéraire :

«Alors, bien en dehors de toutes [...] préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, tout à coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir» [\[61\]](#) [61].

Mais le narrateur se rend vite compte que seul un travail de reprise intellectuelle s'actualisant dans l'écriture est en mesure de délivrer le message latent que semblent proposer les choses. Sa première grande révélation littéraire est liée à l'effet que produisit sur lui, secoué par la calèche du docteur Percepied, l'étrange ballet des clochers de Martinville dont le «sens» ne cessa de se dérober à sa prise jusqu'à ce qu'il eût «une pensée qui n'existait pas pour [lui] l'instant avant, qui se formula en mots dans [sa] tête» [\[62\]](#) [62]. Le plaisir éprouvé s'en trouva déçu et le jeune garçon se mit à écrire ce que le narrateur donne pour son premier essai littéraire :

«Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir, que cela m'était apparu, demandant un crayon et un papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements» [\[63\]](#) [63].

Le morceau de prose qui résulte de cette exaltante découverte est purement descriptif bien qu'il personnifie les clochers et métaphorise leur mouvement. Il ne fournit l'explication de nul mystère : il atteste, et les mots seuls pouvaient l'attester, la présence unique et absolue des clochers de Martinville jouant avec celui de Vieuxvicq auxquels il confère l'éternité. Une fois le

texte écrit, le jeune écrivain est «parfaitement débarrassé de ces clochers» [64] [64] et il a compris que le sens comme le plaisir peuvent tenir en «une jolie phrase». De tels événements, de telles reprises vont scander et organiser tout le cheminement de la Recherche, lent progrès vers l'oeuvre à faire qui se révélera à la fin être l'oeuvre faite et le cycle des épiphanies proustiennes — tout comme celui des épiphanies joyciennes — est bien le réseau matriciel de l'oeuvre. Mais le sens ainsi sauvé, le temps ainsi retrouvé en ces quelques instants privilégiés ne font que mieux sentir tout ce qui a été perdu avec tous les autres instants engloutis dans l'anonymat. Ces fragments de sens et de beauté — par leur ferveur, leur lumière et leur enthousiasme même — n'en appellent que plus fort au sens et à la beauté de ce qui pourrait être le Tout, de ce qui pourrait être l'Œuvre qui devrait à la fin (re)commencer. Il y a dans la théorie comme dans la pratique des épiphanies une tentation gnostique (que Hofmannsthal, Joyce comme Proust s'efforcent de réfréner). Certains auteurs plus proches de nous (nous empruntons les exemples à nos lectures, nullement exhaustives sur la question) ont, eux, au contraire voulu mettre en évidence cette tentation : la perception extatique, exacerbée du monde qu'ils nous offrent comme une vision du Tout se totalisant en vient à affirmer les contradictions du réel comme une grâce. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'image qui vient souvent alors pour désigner un tel instant épiphanique est celle de l'harmonie musicale, de la consonance naissant de la résolution des dissonances. Bohumil Hrabal, dans une nouvelle du recueil

Vends

maison où je ne veux plus vivre

[65]

[65] intitulée

Le Tambour crevé

, fait surgir de la confrontation grotesque et inopinée d'un orchestre symphonique et d'un orchestre populaire jouant des danses une harmonie supérieure dont le cours du monde comme il va semble désormais dépendre. Les aspects les plus négligés de la vie, les plus méprisés aussi, s'unissent à ce qui fait déjà sens pour proposer un nouveau mode de présence au monde, ouvert à la lumière et au mystère du banal. A la fin d'un énorme roman où il fait la somme des traditions ésotériques les plus diverses qu'il syncretise en une intrigue débridée mais liée à la recherche du point fixe et immobile symbolisé par le

Pendule de Foucault

[66]

[66], Umberto Eco contrebalance tout le vain savoir et toute l'agitation des faux mages et faux initiés par un événement unique et apparemment infime : lors d'une cérémonie funéraire, l'illusion de note émise sur sa trompette par un adolescent hésitant et complexe fait éprouver un moment à ce dernier un sentiment de puissance absolue. Nouveau Josué, il sent que le soleil s'arrête à cause de lui et que l'univers entier obéit à son souffle imperceptible : il a d'emblée atteint et aussitôt perdu le point fixe, à partir duquel tout se tient. C'est cette épiphanie qui explique la vie ultérieure du personnage Jacopo Belbo en quête de gnose et lui donne son sens. Enfin, dans un roman orchestré selon divers rythmes musicaux (gigue, menuet, gavotte, allemande, bourrée, sarabande) et intitulé

Niemsch ou l'immobilité

[67]

[67]

Peter Härtling entreprend de nous restituer l'expérience folle du poète romantique allemand

Lenau qui voulut rompre le cercle infernalement humain de la répétition pour entrer dans «le temps suspendu ou, pour le dire de manière plus abstraite, la parfaite durée» : pour ce faire, il chercha frénétiquement le moyen d'«échapper au temps pour en venir d'emblée in medias res». Il quêtait une issue qui aurait été la parfaite épiphanie, celle qui ouvre l'instant à l'éternité et le perpétuel mouvement à l'immobilité. Comme Hölderlin (mais dans un mouvement inverse : Lenau ne peut pas sortir de l'espace-temps, Hölderlin ne peut plus revenir à l'espace-temps qui lui serait propre), Lenau deviendra fou. La tentation de l'épiphanie peut être dangereuse ou égarante quand elle prétend à la gnose, c'est-à-dire à l'instant unique où «la totalité des choses, l'univers en son entier, la sagesse divine pourraient concentrer enfin leurs rayons lumineux comme en un miroir unique»

[\[68\]](#)

[68]. Toutefois, une pratique plus mesurée de l'épiphanie — comme la poésie moderne nous en donne nombre d'exemples : chez Mallarmé déjà et nous songeons à Francis Ponge et à Guillevic, à Michaux aussi — contribue, elle, à maintenir le sens et les sens en éveil et à empêcher le langage de mentir ou de tromper. Le travail du style, plus resserré encore dans un poème, permet également de s'apercevoir que l'épiphanie peut authentiquement naître du seul dynamisme des mots, sans référent antérieur ou extérieur, comme un événement autonome et plénier issu de la chair même du poème, de son présent vivant, comme un fait qui se tient tout seul grâce à la force de gravitation textuelle.

La planète-texte est donc en mesure de sauver l'instant épiphanique qu'elle recrée ou qu'elle crée. Sa puissance de cohésion interne peut aussi soulager les auteurs contemporains qui vivent souvent douloureusement le morcellement, l'écartèlement de leur moi. Et de fait, ces derniers attendent presque tout de leur(s) livre(s). Comme Pétrarque, ils veulent préserver leur jardin secret qui reste le cœur de leur présence au monde, mais, comme Montaigne, ils savent que leur livre les fait tout autant qu'ils le font. Comme Baudelaire, ils sont contraints de se construire une identité qui a la forme et le rythme de leur œuvre. Cette tendance a nourri des chefs-d'œuvre qui sont des vies transposées, élargies, éclairées — des autobiographies qui peuvent devenir la vie de chacun. Mais il nous semble que, depuis quelque temps déjà, l'identité que se construit l'auteur passe tout aussi bien par la pure fiction ou par l'invention théorique que par du vécu transfiguré. L'identité devient identité narrative [\[69\]](#) [69] ou fiction théorique, ce qui permet à l'écrivain de mettre librement à l'épreuve de multiples potentialités que la vie ne lui aurait pas forcément fournies. De la sorte, la pratique de la fiction ou de la théorie induit une véritable expérimentation des possibles et une réelle expérience. Le moi joue à s'y trouver, à s'y reprendre comme même et autre, un et multiple : il se risque à une identité plurielle apte à amplifier son aura en dressant de lui un authentique autoportrait qui est la très exacte cartographie de ses virtualités les plus intimes. Nous pensons, entre autres, à des œuvres comme celles de Roland Barthes ou d'Edmond Jabès : les diverses aimantations théoriques du premier dessinent la figure d'un homme qui avait d'abord résolu de se vivre comme un déchiffreur et un pur échangeur de signes (livresques et autres) et qui s'aperçut en

cours de route que, le plaisir comme la douleur restant la face cachée et illisible desdits signes, il lui fallait traverser et transgresser ces derniers; le second, à travers sa vaste épopée uniquement composée de sentences d'inspiration talmudique, se construit comme juif et comme écrivain : il devient un juif imaginaire apte à assumer l'histoire de son peuple comme la sienne. Ces deux destins nous révèlent à quel point l'homme peut être traversé par la question du livre et comment le livre peut répondre à la question de son identité. Ils nous révèlent aussi la puissance du récit — même d'un récit repensé comme fiction théorique ou comme archipel de sentences — : nul homme n'est vraiment perdu tant qu'il est capable de (se) raconter.

Mais les auteurs contemporains désirent aussi (se) raconter le monde en le mettant en récit — en le récitant — afin sans doute d'en avoir moins peur, afin de l'appivoiser et de s'y appivoiser. Contrairement à Shakespeare et à Cervantès, ils n'ont pas à déjouer beaucoup de sortilèges, seulement quelques masques encore à faire tomber : le monde moderne est déjà désenchanté et il ne fait que proposer un chaos de valeurs qui se bousculent les unes les autres. Cependant, dans le fond, le monde qui nous entoure (société, nature, matérialité des choses) nous reste mal connu et cette ignorance est la principale cause de la peur éprouvée. D'où chez nombre d'écrivains le désir d'apprendre le monde et d'abord par une expérience sensible : visuelle, tactile, auditive, olfactive, gustative et sensuelle, avant toute reprise réflexive. Mais aussitôt se pose le problème du commencement et de l'origine : par où commencer et quel serait le lieu légitime d'un tel commencement ? En général, l'effort débute là où nous sommes, dans le milieu où nous évoluons, dans l'épaisseur vitale qu'a donnée l'histoire à notre société et à notre langue, dans le rapport qu'entretient notre communauté humaine avec la nature et les autres peuples, avec le passé et l'avenir. De proche en proche, nous faisons le tour d'une manière commune de penser et d'éprouver la vie, de nommer les faits et les choses, de juger les êtres et les événements. Beaucoup d'hommes s'en tiennent là et s'intègrent à l'ambiance idéologique nationale. Mais pour l'écrivain moderne, ce n'est pas là savoir le monde ni même connaître le propre : il exige plus et découvre, comme Hölderlin ou grâce à lui, que même le propre doit être appris et ce, au prix d'un détour, d'un dépaysement — de quelque nature qu'il soit. Et l'auteur moderne entreprend son détour : il voyage ou il s'exile, il étudie les langues et les cultures, il lit les autres littératures, il fait des expériences, il se choisit des maîtres ou des intercesseurs. En un mot, il vit l'épreuve de l'étranger. Mais plus il progresse sur son «orbite excentrique», plus il lui apparaît que ce que l'on tient ordinairement pour le propre, le national ou même le *nationel*, est pâle et incertain, sans fondement réel, inauthentique : l'essence du propre ne fait à ses yeux que s'éloigner ou se déliter. Alors, le créateur moderne découvre qu'il est sans doute vain de chercher le propre ou l'origine en un temps et un lieu trop particuliers, en un pays natal ou en une langue maternelle : il est inutile et même nuisible de se chercher des racines. La quête de l'origine ne peut être que la quête de notre origine au monde : où et comment nous ouvrons-nous au monde des étants en y propageant la chance et l'élan de l'être ? Cette ouverture, qui peut avoir lieu n'importe où et n'importe quand, Peter Handke lui donne, dans *Le Chinois de la douleur*

, le nom d'«originement» et elle est inséparable de notre humanité, c'est-à-dire d'un regard, d'un visage et du langage :

«[...] Là, sur la berge de la rivière, à la hauteur de la tête rocheuse appelée «Urstein», un homme est un jour venu à ma rencontre qui, le regard dirigé vers le rocher en léger surplomb et creusé d'excavations, a dit : «Le monde est vieux, n'est-ce pas, monsieur Loser ?»

«Le silence s'est fait à la lumière de cet instant. La chaleur vide dont j'ai besoin s'est répandue. C'était comme un éclaircissement ou, si le mot existait, un «originement» par lequel tout s'inaugurait. Le front n'avait plus besoin de l'appui de la main» [\[70\]](#) [70].

L'instant éclôt ici — c'est aussi une épiphanie (de type joycien), mais toutes les épiphanies ne sont pas des «originements» — sur le fonds même du monde évoqué en sa vertigineuse antiquité. Il naît d'une rencontre avec un témoin inconnu dont le propos apparemment banal fait basculer l'entente même des choses. Or, c'est par ailleurs l'ancestralité même du monde que ne cessaient de questionner les personnages principaux de certains des derniers livres de Peter Handke : le géologue Sorger (*Lent retour*), le professeur de langues anciennes et archéologue Loser (*Le Chinois de la douleur*)... Pourtant, leur étude patiente et laborieuse n'avait abouti qu'à cerner des manques, des vides, des creux et s'était réduite à la saisie de quelques traces à peine perceptibles ou à des conjectures. En fait, leur travail de recherche — Loser en a ici la révélation en ce qui le concerne — n'était que la préparation d'un tel «originement» (pourtant gratuit) qui, soudain, métamorphose la qualité même du vide en lui donnant une forme qui est un appel au sens : du fait de l'«originement», un «être-vidé» ou «une forme vide» s'impose «et», dit le texte, «la forme vide s'appelait récit». De plus, une certitude accompagne cette métamorphose : tout revient à sa place et «les choses doivent être comme elles sont maintenant». «L'originement», fruit ici d'une parole fortuite devant un rocher antédiluvien, béance active, est la prise de forme même du vide en appelant au récit comme à la nécessité d'un ordre des choses : il inaugure notre présence au monde. Nous le constatons, pour Peter Handke, pour l'artiste moderne, notre origine au monde ne se distingue pas de l'origine de l'œuvre d'art et de l'émergence du beau : nous ne naissons au monde qui nous entoure que par une telle «prise de forme», récit, lignes et couleurs, sons... et par l'émotion qu'elle crée en nous. Et il n'y a pas d'appréhension possible

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

de la «réalité» dans sa présence et dans son ordre sans l'essor d'une forme qui, potentiellement, se fait œuvre :

«La réalité, c'est donc l'accès à la forme et celle-ci n'est pas regret de ce qui est anéanti par les alternances de l'histoire, mais elle transmet, dans la paix, ce qui est» [\[71\]](#) [71].

C'est là ce que Cézanne appelle «réaliser», c'est-à-dire porter à la forme et donner ainsi sens et présence à ce qui est. La force de suggestion du peintre est si grande que l'écrivain voyageant dans la Provence cézannienne vit le paysage comme un tableau et y fait l'expérience d'un retour qui est retour aux sources de sa présence au monde. Le passage de l'œuvre peinte au paysage se fait ici, par exemple, par l'entreprise d'un nom d'arbre : pin parasol, c'est le titre d'un tableau de Cézanne, c'est le nom des arbres que le voyageur découvre lors d'un trajet en voiture :

«La route qui descendait légèrement passait tout près. Là (et non pas alors) le monde s'ouvrit. «Là», c'était aussi ailleurs. Le monde, une assise ferme. Le temps : éternel et quotidien. L'ouvert, ce peut, à tout instant, être moi. Je peux éloigner ce qui se ferme» [\[72\]](#) [72].

Le peintre est un intercesseur entre l'homme et le monde, mais aussi entre l'homme et lui-même : il le reconduit à la source de son humanité et de sa responsabilité envers soi et envers autrui. Pour Peter Handke, Paul Cézanne est, malgré les doutes qu'eut ce dernier sur ses capacités créatrices, «le maître d'humanité pour notre temps» [\[73\]](#) [73] et l'écrivain

moderne répond aussi aux paroles désenchantées du peintre :

«N'ai je pas [...] vécu les pins et les rochers comme tableau des tableaux devant lequel le «bon moi» pouvait encore se redresser ? Et parmi les autres ? Et en d'autres lieux ? Et ne m'est-il pas arrivé déjà de voir les natures mortes sur le mur d'en face comme des «enfants» dont on prend bien soin ?» [\[74\]](#) [74].

Cézanne est un maître pour notre temps mais le récit du monde qui nous confère forme humaine s'adosse à un logos immémorial qui est sens et ordre, justification et justesse. Et, ici, ô surprise ! surgit celui qu'on n'attendait pas ou qu'on n'attendait plus : le père latin par excellence, le père de l'Occident, le divin Virgile. Il ne s'agit plus toutefois du Virgile prophète ni du faux pasteur des *Bucoliques* ni du chanteur des armes ou du protecteur des lettres latines. Non, c'est le Virgile des *Géorgiques* qui revient. Hermann Broch dans *La Mort de Virgile* (1945) avait fait du destin du poète latin le symbole complexe d'une cassure dans la civilisation, analogue à ce qu'a vécu notre monde dans les années 30 et 40 de ce siècle : de la sorte, il montrait la permanence de la crise et la continuité du flux vital qui finit par englober et dépasser toute crise en un dénouement mystérieux (parce que lié au Verbe qui est au-delà de tout langage) et qui reste un appel ouvert (à la gnose ?). Claude Simon a placé à l'arrière-plan de son grand roman *Les Géorgiques* (1981) la référence à la stabilité et au caractère cyclique propres à une civilisation paysanne, virgilienne, apparemment déliée des vicissitudes historiques, mais c'est pour mieux montrer que les turbulences et les tragédies de l'Histoire, à force de répétitions, d'interférences et de chassés-croisés, pourraient bien aux yeux d'un spectateur qui aurait pris suffisamment de hauteur, aux yeux d'un Virgile moderne, se confondre avec les grands cycles naturels. Dans *Le Chinois de la douleur* (1983), le retour de Virgile est infiniment plus modeste : le narrateur, Loser, se contente d'appliquer à la lettre comme des conseils de jardinage les indications fournies par Virgile dans son poème et, ce qui l'éblouit le plus, c'est l'efficacité technique des directives versifiées par le poète. L'union de la plus haute poésie, portant le verbe à une fermeté et à une clarté inégalées, et de la précision matérielle la plus exacte est pour Loser la révélation d'un rapport au monde, au langage et à autrui qui est justesse et plénitude. Bien avant Cézanne et d'une manière plus complète, Virgile a dévoilé «le centre du monde» car il a réussi à allier le regard qui dénude les

assises de l'être avec l'emprise technique sur l'étant et la situation d'une humanité unie aux choses qu'elle travaille et grâce à elles.

Le Virgile, évoqué par Peter Handke, parle la langue maternelle de notre terre et de notre présence au monde : il est peut-être déjà le chantre de ce qu'à la fin de son livre qui nous a ici servi de guide, Rémi Brague appelle «une troisième romanité». C'est-à-dire une romanité qui établirait désormais un rapport de dénivellation actif et productif entre les grands équilibres de la Nature, le mystère de notre incarnation et nous-mêmes, qui ferait de nous les «héritiers et débiteurs d'une sagesse et d'une révélation qui nous précèdent : la «sagesse du corps» (Nietzsche) et l'apparition dans la chair d'un visage personnel» [\[75\]](#) [75] Et Virgile reste alors un modèle susceptible de surplomber notre destinée car la belle unité qu'il nous présente dans *Les Géorgiques*

est perdue : l'emprise technique est devenue autonome, elle a renié le sens de la justesse et de la justice, elle a oublié quelle est l'assise du monde : de la sorte, le labeur humain n'a plus de nécessité et le lien entre les hommes au travail comme dans la vie est défait. C'est ce qui explique sans doute la tournure que prend alors la quête de Loser : il se met à chercher un «témoin», c'est-à-dire un autre homme avec qui partager le récit de sa vie et le récit du monde. Le manque qui le dévore est celui de «quelque chose de corporel, un organe des sens, l'organe essentiel, sans lequel le murmure du vent et le ronflement du bus resteraient incomplets»

[\[76\]](#)

[76]. Cet «organe» est à la fois sensible et spirituel, il ne naît que sur le fond d'un rapport humain, de la présence de l'autre, il ne naît que de l'échange verbal, du récit ou du signe offert à l'autre, peut-être partagé : Loser finit par rejoindre son fils dont il était séparé pour lui dire :

«J'ai besoin de toi comme témoin» [\[77\]](#) [77].

Pourtant, son fils n'a pas tourné vers lui son regard, pourtant son fils n'a pas répondu. Mais il a entendu et, grâce au récit, à la forme que les mots et les signes émis ont donné au monde et à

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)

Mardi, 18 Mai 1993 00:00

la vie, le père et le fils ont été ensemble et le monde a repris sens parce qu'il a trouvé forme. Le père et le fils ont été un moment dans la «réalité» des choses et sont (re)devenus humains. Est-ce que la vocation de l'écrivain de l'Europe moderne, notre contemporain, toujours surplombé par un idéal qui le précède, n'est pas de ce genre ? Parler, écrire, continuer à parler, à écrire malgré tout, non pour flatter des identités préétablies ou des idéologies mais pour émettre un «signe» qui fera éclore quelque part, sans réponse peut-être, un visage qui sera «lumineux, rieur», qui sera «comme une source», qui sera «notre seuil». Permettez-moi de citer, pour finir, parce qu'ils sont beaux, justes et humbles, les deux derniers poèmes d'une série publiée l'an passé par mon ami Michel Dugué [\[78\]](#) [78] que l'amitié, ici, vous porte les mots ! :

Un signe

ainsi qu'un nuage

amène la pluie.

Visage lumineux, rieur.

Nous, blanchis

revenons à la danse

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

échappons à la torpeur.

Puis nous penchant sur le visage

le retournant comme une source

habitons paisiblement notre seuil.

*

Aucun de nous

ne tient seul.

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

Il lui faut outre les os

une parole, fût-elle bégaiement.

Alors le jour contemporain s'éclaire

un peu.

[1][1]. Paris, Criterion, 192 p.(Idées).

[2] [2]. Rémi Brague, «Elargir le passé, approfondir le présent», *Le Débat*, n° 72, novembre-décembre 1992, p. 37.

[3] [3]. *Europe, la voie romaine*, p. 36-37.

[4] [4]. *Ibid.*, p. 39.

[5] [5]. *Essais*, Livre II, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 300. Nous modernisons l'orthographe.

[6] [6]. Cité par Erich Auerbach : *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977, p. 336 (TEL).

[7] [7]. *Europe, la voie romaine*, p. 112.

[8] [8]. Cité in *ibid.*, p. 112.

[9] [9]. *Ibid.*

[10] [10]. *Ibid.*, p. 119. Référence à Hölderlin, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 1003-1005 (Pléiade).

[11] [11]. Référence aux *Tusculanes* de Cicéron, *ibid.*

[12] [12]. *Ibid.*, p. 107.

[13] [13]. *Ibid.*, p. 100.

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

[14] [14]. *Ibid.*, p. 106-107.

[15] [15]. Cf. *ibid*, p. 100.

[16] [16]. *Essais*, Livre II, éd. cit., p. 302.

[17] [17]. Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Curiosités esthétiques*, Paris, Gallimard, , 1976, tome II, p. 685 (Pléiade).

[18] [18]. *Ibid.*, p. 694.

[19] [19]. Eric Auerbach, *op. cit.*

[20] [20]. Dante, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965, p. 289 (Pléiade).

[21] [21]. *Ibid.*, p. 300.

[22] [22]. *Ibid.*, p. 300. Nous soulignons.

[23] [23]. Eric Auerbach, *op. cit.*, p. 300.

[24] [24]. *Ibid.*, p. 196 : références Paradis, XXV, 1-2.

[25] [25]. *Ibid.* , p. 202-203.

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

[26] [26]. *Ibid.*, p. 212.

[27] [27]. Voir Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*.

[28] [28]. Bernard Groethuysen, *Anthropologie philosophique*, Paris, Gallimard, , 1980, p. 131 (TEL).

[29] [29]. Pétrarque, *Mon secret*, traduit par F. Dupuigrenet, Desroussilles, Paris, Rivages, 1991, p. 171-172 (Rivages/poches/Petite Bibliothèque).

[30] [30]. *Essais*, livre III, éd. cit., p. 20-21.

[31] [31]. Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 292 sq.

[32] [32]. *Ibid.*, p. 302.

[33] [33]. Rémi Brague, *op. cit.*, p. 123.

[34] [34]. Shakespeare, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, tome II, p. 1525-1526 (Pléiade, 1959).

[35] [35]. Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 390.

[36] [36]. *Ibid.*

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

[37] [37]. Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 297 (Bibliothèque d'histoire du Théâtre).

[38] [38]. *Ibid.*

[39] [39]. *Ibid.*, p. 316.

[40] [40]. *Ibid.*

[41] [41]. Hölderlin, *Oeuvres*, éd. cit., p. 113.

[42] [42]. Voir *Poésie naïve et poésie sentimentale*, (1796-1800).

[43] [43]. «Mais ce qui nous est propre, il faut l'apprendre tout comme ce qui nous est étranger. C'est en cela que les Grecs nous sont indispensables. Pourtant, c'est justement en ce qui nous est essentiel, national, que nous n'atteindrons jamais leur niveau, car, répétons-le, le plus difficile c'est le libre usage de ce qui nous est propre» Hölderlin, *Lettre à Böhlendorff*, op. cit
p. 1004. ,,

[44] [44]. Cité in Louis Dumont, *L'idéologie allemande*, Paris, Gallimard, 1991, p. 122 (Bib. des sciences humaines).

[45] [45]. Cité in *ibid.*, p. 124.

[46] [46]. Cité in *ibid.*, p. 212.

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

[47] [47]. Cité in *ibid.*, p. 225.

[48] [48]. Cité in *ibid.*, p. 233.

[49] [49]. Cité in *ibid.*, p. 223; référence à Goethe, *Romans*, Paris, Gallimard, p. 885 (Pléiade, 1954).

[50] [50]. *Ibid.*, p. 233.

[51] [51]. Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain*, extraits de la correspondance choisis par Geneviève Bollème, Paris, Seuil, 1963, p. 62 (Pierres Vives).

[52] [52]. *Ibid.*, p. 71.

[53] [53]. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard,, 1945, p. 867 (Pléiade).

[54] [54]. *Ibid.*, p. 366.

[55] [55]. *Ibid.*

[56] [56]. Mallarmé, *Correspondance*, tome II, Paris, Gallimard, 1965, p. 266.

[57] [57]. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, éd. cit., p. 368.

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

[58] [58]. Hoffmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*.

[59] [59]. Voir Mallarmé, *Correspondance*, tome I, Paris, Gallimard, 1959, Lettre à Lefébure du 17 mai 1867 : «Je vais travailler du coeur», p. 249.

[60] [60]. James Joyce, *Oeuvres*, tome I, Paris, Gallimard, 1982, p. 512 (Pléiade).

[61] [61]. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, tome I, Paris, Gallimard, p. 176 (Pléiade, 1987).

[62] [62]. *Ibid.*, p. 178.

[63] [63]. *Ibid.*, p. 179.

[64] [64]. *Ibid.*, p. 180.

[65] [65]. Trad. française, Paris, Robert Laffont, 1989.

[66] [66]. *Le Pendule de Foucault*, Paris, Grasset, 1990.

[67] [67]. Trad. française, Paris, Seuil, 1985.

[68] [68]. Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, trad. française, Paris, Seuil, 1981, p. 178.

De l'Europe considérée en sa littérature

Écrit par Serge Meitinger (professeur de littérature à l'Université de La Réunion)
Mardi, 18 Mai 1993 00:00

[69] [69]. Nous empruntons la notion à Paul Ricoeur, voir *Esprit*, juillet-août 1988, p. 295-304 et *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990 (L'ordre philosophique).

[70] [70]. *Le Chinois de la douleur*, trad. française, Paris, Gallimard, 1986, p. 11-12.

[71] [71]. *La leçon de la Sainte-Victoire*, trad. française, Paris, Gallimard, 1985, p. 21 (Arcades).

[72] [72]. *Ibid.*, p. 23.

[73] [73]. *Ibid.*, p. 64.

[74] [74]. *Ibid.*, p. 69.

[75] [75]. Rémi Brague, *op. cit.*, p. 167.

[76] [76]. *Le Chinois de la douleur*, *op. cit.*, p. 112-113.

[77] [77]. *Ibid.*, p. 151.

[78] [78]. Michel Dugué, *Un jour contemporain*, poèmes, *La Revue de Belles-Lettres*, 115e année, 1992, n° 2, p. 81-82.