

Jean Kaempfer
Université de Lausanne

Amor auctoris

Préambules

Le latin de mon titre demande une rapide justification. Elle viendra tout à l'heure. C'est que je dois d'abord préciser ceci : l'amour qui m'intéresse n'a strictement rien à voir avec la passion acharnée et dévoratrice que la télévision du 21^{ème} siècle réserve à certains auteurs de livres. La nécessité de ce *distingo* m'est apparue tandis que j'écoutais récemment une communication de Vincent Kaufman¹, lors d'un colloque sur l'autofiction. Voici sa thèse, en gros : la télévision aujourd'hui, par une sorte d'emportement autonome vers la maximalisation des possibilités inhérentes au médium, a généralisé pour tout sujet qui accepte de s'y exhiber, d'où qu'il vienne (de la politique, du show-business, du sport ou de la littérature), la structure de comparution humiliante qui préside aux émissions de télé-réalité. Il ne s'agit plus pour la télévision de *servir* la politique, la littérature, etc. dans des émissions respectueuses, voire déférentes, où la logique interne des champs concernés dicte le mode d'apparition. L'inverse est vrai : l'universalisation de *Kob Lanta* est patente et conditionne un mode de traitement indivis, également dégradant, pour quiconque accepte d'aller sur les plateaux. Le régime sacrificiel de la honte bue jusqu'à la lie, l'exhibition eucharistique de l'intimité pitoyable sont la règle, ou du moins l'asymptote que trace la libido impérieuse du médium télévisuel en marche vers son accomplissement.

De cette considération sans appel, je tire une première définition, négative, pour la complexion lectorale que je voudrais réhabiliter : *amor auctoris*, tel que je l'entends, cela ne saurait concerner les publieurs sensibles à l'attraction télé-réaliste. Admettons que la rencontre d'un écrivain et de la trash-tv induise un phénomène chimique de précipi-

¹ V. Kaufmann, « Autofiction et spectacle », in *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2012, pp. 53-67.

tation : un grumeau se forme, que la gravité entraîne vers le fond, dans une vase qu'il n'y a plus lieu dès lors de considérer. Reste un milieu limpide, celui où *amor auctoris* peut se déployer.

Mais pourquoi ce latin, j'y viens maintenant – *amor auctoris*, plutôt que « amour de l'auteur » ? On l'a deviné peut-être, c'est que je veux me placer dans le voisinage du latin d'Umberto Eco : *intentio auctoris, operis; lector in fabula*, etc. Et annoncer que l'amour qui m'occupe ne fait pas forcément bon ménage avec les intentions qui animent Umberto Eco. L'amour est partial, impétueux, impérieux, autant qu'il est oblatif et respectueux d'altérité ; le risque ici est donc grand d'utiliser les textes, plutôt que de les interpréter ; pour Eco, utiliser les textes, c'est, on le sait, la manifestation d'un moindre être herméneutique, une marque d'hybris, le franchissement non conseillé d'une limite ; de tout cela, *amor auctoris* s'accommode ; voire même, *amor auctoris* le réclame.

Clandestinité

Je sais bien sûr, comme tout un chacun, que l'auteur est mort il y a quarante ans², et que cette mort est l'aboutissement d'une longue agonie commencée au moment où la littérature, le texte, se sont absolutisés, au début du 19^{ème} siècle, avec les romantiques allemands : pour que la littérature grandisse, il fallait que l'auteur diminue. La situation est aujourd'hui inversée : ainsi peut-on comprendre la résurrection télérealiste de l'auteur, la vitalité obscène qu'il a retrouvée en ce mauvais lieu, comme un effet collatéral de la lente désaffectation, alentour, de la Littérature majuscule³. Je poserai pourtant que pendant ces deux siècles, *amor auctoris* a toujours hanté l'absolu littéraire, de façon parfois décomplexée, dans le sillage de Sainte-Beuve et de la « vieuvre » lansonienne ; ou de façon honteuse, mais parfois aussi joyeusement clandestine, depuis une cinquantaine d'années (depuis les années textualistes).

² Vincent Kaufmann a rouvert le dossier récemment, dans des pages suggestives. Voir *La Faute à Mallarmé, L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011, pp. 63-82.

³ Sur le crépuscule de la « religion de l'art », voir en particulier Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000 ; et plus récemment Dominique Maingueneau, *Contre Saint-Proust ou La fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006.

L'absolu littéraire et les années textualistes ont imposé un modèle dominant du commentaire littéraire, le modèle herméneutique, qui place l'œuvre, le texte, au centre d'un intense affairément ; des contextes sont convoqués ; la philologie, l'histoire, la biographie se mettent au service de ces événements d'émotion et d'intelligence, les œuvres, dont il s'agit d'approcher le secret admirable. D'innombrables récits critiques, en accord avec les déclarations des créateurs, attestent de cet effort. Ce sont les récits *straight*, les récits majoritaires, qui définissent la norme des narrations critiques dignes de foi. Mais voici d'autres récits, d'autres commentaires, ceux auxquels va mon intérêt ici, qui ne se contentent pas de rester face à l'œuvre : dans la réserve de son secret, c'est un autre secret qu'ils veulent mettre au jour. Ils voudraient percer les portes de corne qui séparent l'œuvre de l'âme où elle a été conçue ; de cette ferveur, ils attendent le miracle d'une épiphanie, la visite, dans l'espace onirique ouvert par leur désir, de l'auteur en personne. Les récits critiques conduits par *amor auctoris* sont ainsi « unreliable », parce que leur intentionnalité est hétérodoxe – minoritaire, ou mineure : les narrateurs de ces récits s'intéressent passionnément à des brimborions, des biographèmes ; ils poursuivent obstinément une chimère, veulent accéder à l'intimité animique de l'être que ses œuvres leur ont fait chérir ; et les œuvres, dans l'efflorescence de leur beauté actuelle, leur sont comme les ombres de la caverne platonicienne – de pâles émanations du centre rayonnant subjectif qui seul les aimante. Ces récits critiques, selon la typologie proposée par Per Krogh Hansen⁴, appartiennent à la catégorie de l'« unreliability » *extratextuelle*. Cela veut dire que dans le contexte de la narration critique majoritaire, ils sont condamnés à la clandestinité, voire à l'opprobre : leurs narrateurs manquent en effet des réflexes herméneutiques minimalement exigibles ; ils exposent et évaluent mal les choses de la littérature. Mais ajoute Hanson, tout cela est historiquement relatif. Et le moment est peut-être venu où *amor auctoris* mérite d'être réhabilité, tandis que la vénérable *intentio operis* s'altère blasphématiquement dans la « manducatio impiorum – ou : indignorum » des eucharisties télérealistes⁵.

⁴ Hansen Per Krogh, « Reconsidering the unreliable narrator », *Semiotica*, special issue, *Semiotics of literature*, vol 165 - 1/4 (2007), pp. 227-246.

⁵ Rappelons le débat : il s'agit de savoir si les impies, lors du sacrement de l'eucharistie, mangent véritablement le corps du Christ (Luther) ; ou si leur impiété les exclut *ipso facto* de la communion (Calvin).

Crapules romanesques

Mais ces récits critiques mineurs, mus par *amor auctoris*, de quoi ont-ils l'air ? Je m'attarderai pour répondre auprès de *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon, dont le narrateur se range de lui-même dans la catégorie très « unreliable » des « crapules romanesques ». Le propre de ces crapules, c'est qu'elles aiment par-dessus tout surprendre les auteurs derrière leurs textes, dans le léger débraillé de leur naturel, lorsqu'ils sont pour ainsi dire *off stage*, et ne savent pas que quelqu'un, qui les aime, les observe. Je fais, pour donner une idée de cette pulsion scopique, un rapide crochet par *Trois auteurs*, et dans ce volume, par la monographie réservée à Balzac ; Michon évoque là une lettre dans laquelle un ami de Baudelaire, Prarond, raconte à Eugène Crépet « comment Baudelaire se présenta sans intermédiaire à Balzac⁶. » La scène est à Paris, sur un quai de la Seine : « Baudelaire s'arrêta devant Balzac et se mit à rire comme s'il le connaissait depuis dix ans. Balzac s'arrêta comme devant un ami retrouvé. » Et les deux de cheminer et de causer, « ne parvenant pas à s'étonner l'un l'autre ». Si Michon aime plus que tout « ces morceaux mythiques » c'est dit-il qu'on y saisit sur le vif « une des parties émergées de l'immense roman mille fois ébauché par mille plumes mais jamais rassemblé dans un impossible corpus, un corpus qu'aucun Bouvard ni Pécuchet ne pourrait boucler, le roman de *la littérature en personne*, en toutes ses personnes depuis Homère. C'est une petite épiphanie de la *littérature personnellement* qui m'émeut là⁷. »

Dans ce fantasme voyeuriste, je propose de voir la scène originelle de *amor auctoris*, en observant au passage que nous sommes avec ce dispositif aux antipodes du goût boucher pour les tripes étalées, propre aux « reality shows » post-modernes. Ici, la connaissance fervente des textes est présupposée et c'est de cette passion lectrice, de la singularité non-pareille des œuvres particulières qui l'éveillent et la relancent, que surgit, comme son prolongement, son pays de Canaan mythique, le désir et la nostalgie de la « littérature en personne ».

Dans *Rimbaud le fils*, à quoi j'en viens maintenant, Michon s'arrête par exemple aux quelques mois que Rimbaud et Verlaine passèrent à Londres ; or de ces quelques mois, à vrai dire, « nous ne savons rien », sinon quelques menues choses « caressantes », sans rapport avec les textes : « leur grande jeunesse à tous les deux, leur maladresse de jeune

⁶ Pierre Michon, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 39.

⁷ *Ibid.*, p. 39-40. C'est Michon qui souligne.

chien, leurs dents de jeune chien⁸ ». Le plaisir que nous prenons à l'évocation de ces biographèmes, – chez Michon il s'alimente principalement de feuilleter l'*Album* Rimbaud de la Pléiade – est d'autant plus certain qu'il nous donne licence de négliger les textes. « Ces douceurs » ajoute Michon en effet « nous permettent de ne pas lire la poésie », dans l'oubli têtue de l'impératif herméneutique : « car lire, nul ne le peut, – sinon ceux qui croient que c'est chiffré, et lisent-ils davantage ? Nous sommes des crapules romanesques. Non, nous ne lisons pas, moi pas plus que les autres. » Cette décision de ne pas lire a sa poétique pourtant, car lorsqu'ainsi nous ne lisons pas, c'est, note Michon, « un poème que nous écrivons [à notre tour], chacun à notre manière », – un poème où ceux de Rimbaud, en l'occurrence, restent « au secret, [...] comme postulés : notre poème a pris tant de place qu'il nous arrive, ouvrant le petit livre où reposent les écrits d'Arthur Rimbaud, de nous étonner qu'ils existent. Nous les avons oubliés. »

Dans l'accueil décalé, renouvelé, que Michon réserve, avec *Rimbaud le fils*, au genre de la « vieuvre », à la vieille façon démodée de parler littérature propre au lansonisme épigonal, le « on » du discours rapporté domine d'abord. « On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif, fille de la campagne et femme mauvaise, souffrante et mauvaise, donna le jour à Arthur Rimbaud⁹ ». Cet *incipit* annonce une biographie d'écrivain, dont tout laisse penser néanmoins qu'elle sera tenue à distance, à la distance post-moderne d'une Vulgate – le terme revient souvent – que l'on récite, sans plus y adhérer sérieusement. Pourtant, une inflexion appropriante marque bientôt le texte de Michon, le « nous » succédant au « on » : « Et la suite de cette vie, ou notre dévotion, nous enseigne [...]»¹⁰ ». Puis, à la faveur de cet investissement affectif de faits biographiques positivement connus, la première personne apparaît, celle d'un narrateur non fiable qui s'appuie, dans l'oubli de l'*intentio auctoris*, sur tous les adjuvants que la Vulgate fournit pour nourrir et enflammer *amor auctoris*. L'arbitraire de la certitude empathique vient par exemple authentifier des scènes apocryphes : ainsi de l'enfant lisant à sa mère ses premiers poèmes. Cela s'est-il produit ? Nous n'en savons rien, mais rien n'interdit de l'imaginer : sous la protection de quelques modalisations –

⁸ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard [1991], coll. « Folio », 1993, p. 73-74. Citations suivantes, p. 74.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

« peut-être » ; « cela se peut¹¹ » – l'évidence de la scène désirée progressivement s'impose : « Dans ses petites années donc il disait sa poésie et elle l'écoutait, j'en suis sûr¹². » De même le passage, consigné par la Vulgate, de Banville dans la vie de Rimbaud fuit assez vite vers l'invention romanesque. Voici le fait, d'abord : « on sait que l'adolescent lui envoya [à Banville], aux bons soins de l'éditeur Lemerre, des vers dans lesquels il avait mis tout son cœur¹³ ». Mais la suite n'est pas à l'avenant, elle prend la forme d'un bref roman dont « vous » allez être le héros. Michon invite son lecteur à s'identifier à un jeune poète de ces époques (« certes pas tout à fait Rimbaud mais presque¹⁴ ») et déploie pour asseoir les conditions de l'empathie – outre le « vous » – une accumulation si généreuse de détails vraisemblables que nous ne pouvons pas ne pas y être, dans cette hypotypose : vous voici donc, venu de « Douai ou Confolens », la lettre encourageante de Banville en poche, « dans la cour intérieure sombre, fraîche, profonde, tout envahie par les bruits de la ville mais comme lointains, comme fantômes¹⁵ » du 10, rue de Buci, où habite le grand homme. « Vous hésitez », « vous fuyez » peut-être, « vous êtes déjà à la gare d'Austerlitz¹⁶ ». Mais aussi peut-être « dans cette cour vous ne fuyez pas [...] vous grimpez l'escalier de toute la force de vos jeunes jambes, et vous sonnez chez Théodore de Banville¹⁷. »

La suite, en ce point de suspens, est donnée entre parenthèses, comme une concession que l'auteur accorderait à notre « crapulerie romanesque », – ce qui est un peu cavalier de sa part, il faut le dire, puisque cette crapulerie, il vient de tout faire pour la susciter et l'alimenter ! « Et bien sûr là je pourrais vous voir tous les deux, de part et d'autre du gros bouquet, pivoines ou hortensias, posé sur le bureau du poète¹⁸ » ; et vous voici dans cette hypothèse – Rimbaud approximatif – « monté sur vos grands chevaux, [...] votre insolence a tant de jeunesse » que Banville vous « sourit. Il vous dit que vous lui rappelez Boyer ou Baudelaire quand ils avaient vingt ans ». Ce qui vaut élection au royaume des pairs... « Quel calme en vous alors, quelle force, quel luxe d'avenir ». Mais il y a

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 18.

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 41, puis p. 42.

¹⁷ *Ibid.*, p. 42-43.

¹⁸ *Ibid.*, p. 43. Citations suivantes, p. 44.

la pointe, avant que ne se referme la parenthèse, Michon ajoutant *in extremis* : « c'est que vous n'êtes pas Arthur Rimbaud. »

L'imitation de Rimbaud, comme celle de Jésus-Christ, est nécessaire aux fervents, et leur est délicieuse ; mais tôt ou tard, la distance se creusera à nouveau, rétablissant l'auteur aimé dans sa singularité absolue, inimitable. Restent alors la fascination simple, la sidération perpétuelle (comme on parle en d'autres lieux, proustiens particulièrement, d'adoration perpétuelle) – fixées et relancées, dans l'album de la Pléiade, par la théorie des témoins : de tous ceux qui ont vu Rimbaud, de tous « ces regards qui se sont posés sur la poésie personnellement », dont des photographies attestent la réalité, comme si « le sens qui tourbillonne et s'en va dans les *Illuminations*, vous [pouviez penser] avec quelque raison que vous le retrouveriez là, dans les très simples portraits d'hommes qui vécurent.¹⁹ » Ce « vous », c'est à nouveau le « jeune homme de Douai ou de Confolens » que nous connaissons : mais il est maintenant à moto, avec un walkman (c'était il y a vingt ans, *Rimbaud le Fils* ayant paru en 1991 – aujourd'hui il aurait un iPod). A la bibliothèque de Confolens, le narrateur « unreliable » a maintenant rejoint le jeune homme et se penche par-dessus son épaule : il regarde avec ses yeux tous ces autres yeux, dans l'album, qui ont vu Rimbaud, les yeux de Carjat particulièrement, l'auteur de la célèbre photo de Rimbaud – un Carjat qu'il nous faut imaginer « songeur, regardant pencher cette cravate, hésitant s'il la redresserait avant de prendre la photo. Nous avons vu Carjat dans cet instant vertigineux où dans le plateau de la balance il jetait le portrait ovale qui pèse autant que l'oeuvre entière, ou peu s'en faut²⁰. »

Le jeune homme de Douai ou de Confolens est perpétuel, parce qu'il est générique. Il est le héros idéal-typique de tous ces romans crapuleux où derrière les ombres vaines du texte seul, une vaste cohorte de narrateurs peu dignes de foi – au regard de la philologie – mais tellement convaincus !, racontent les hallucinations stupéfiantes dont les livres peuvent être l'occasion, lorsqu'on les traverse à toute vitesse, avec l'aisance locomotrice formidable que nous connaissons parfois dans les songes, pour y célébrer la fête toujours frustrée et partant, toujours désirable, d'une rencontre avec les auteurs en personne.

¹⁹ *Ibid.*, p. 98-99.

²⁰ *Ibid.*, p. 101.

Âmes à nu

Et bien, *Rimbaud le fils* m'a désillé les yeux ; du coup, ce jeune homme de Douai ou de Conflens, je le retrouve dans les textes les plus insoupçonnables. Ainsi, chez Georges Poulet par exemple, critique calviniste austère ; mais il faut voir le dispositif merveilleusement – crapuleusement, allons-y ! – romanesque qu'il met en place au terme de sa *Conscience critique*, lorsqu'il évoque réflexivement le style singulier de son activité de commentateur. Critique calviniste austère, viens-je de dire : il faut entendre cela à la lettre. Poulet déteste cordialement le monde créé et ne se console de l'abomination sublunaire qu' « en songeant que, là-haut, là-bas, il y a un être intact, dont la perfection nous dispense de quoi que ce soit, sinon de la reconnaître, d'en distinguer en nous le manque, et d'accepter le juste arrangement par lequel en fin de compte, notre disparition rend au jour que nous souillons « toute sa pureté »²¹ ». Or cette théologie, longuement exposée dans une lettre à Marcel Raymond, ne reste pas sans conséquence au moment où Georges Poulet se tourne vers la littérature : rien ne lui fait plus horreur, dans la considération critique, que l'évidence extérieure des formes et des structures, ces manifestations esthétiques atroces de notre pauvre condition incarnée : « il ne faut jamais, au grand jamais, s'arrêter aux formes. » « Non, les formes sont faites pour être sucées. Dès qu'on en a exprimé le jus, la vie, il faut jeter l'écorce²². » Et c'est ainsi que la haine des formes va offrir à Georges Poulet une anticipation imaginaire, dans l'élément subjectif et substantiel de la littérature, de sa propre décorporation paradisiaque.

« Dans une chambre vide, sur une table, un livre attend son lecteur.²³ » Ce livre, dans l'espèce de garçonnière minimaliste où Poulet nous convie au début de sa « Phénoménologie de la conscience critique » (c'est le texte que j'évoquais tout à l'heure), nous est présenté comme s'il avait honte de son habit de papier et n'attendait qu'une chose, en être délivré. Un sourd désir d'extase l'habite, exacerbé par l'« étrange pénétrabilité dont [il] fait preuve²⁴. » Vienne alors le lecteur, et les barrières aussitôt tombent, l'étreinte est immédiate, fusionnelle : « vous êtes en lui,

²¹ *Correspondance, 1950–1977, Marcel Raymond, Georges Poulet*. Choix et présentation par Pierre Grotzer, Paris, Corti, 1981, p. 58.

²² *Ibid.*, p. 61.

²³ Georges Poulet, *La Conscience critique*, Paris, Corti, 1971, p. 275.

²⁴ *Ibid.*, p. 277. De même pour la citation suivante.

il est en vous, il n'y a plus de dehors ni de dedans. » Ce bonheur critique, si on en interroge plus précisément la possibilité, est oblatif, marqué par la passivité. C'est une véritable « main-mise d'autrui sur le fond subjectif de mon être²⁵ » dont il s'agit ici. « Je me suis prêté à quelqu'un d'autre et ce quelqu'un d'autre pense, sent, souffre et agit à l'intérieur de moi. » *Intimior intimo meo* : l'œuvre, extasiée dans le for intérieur de son commentateur, y occupe toute la place – cette sorte de *manducatio piorum* ou *dignorum* laissant loin derrière elle, en termes de présence réelle, l'irritant désir michonien de rencontrer la littérature en personne !

Mais le repos, que procure le bris des formes, dans l'intimité amniotique de l'auteur aimé – Poulet parle de « matière coulante », de « chaude et confuse intériorité²⁶ » – ne fait pas encore un roman critique. Il faudra à cette fin pousser plus loin encore, s'il est possible, l'identification animique et sensible, remonter à la source du courant mental, là où un *Cogito* inaugural donne le ton, naît, se forme, s'organise en « efforts interrompus, [...] retombées, [...] rejaillissements²⁷ ». Quelle variété, alors ! Renouvelant pour chaque œuvre élue « ce mouvement premier par lequel la pensée critique se glisse dans la pensée critiquée et s'y installe provisoirement dans le rôle de sujet connaissant », c'est tout le théâtre des mille et une *manières* de la conscience, selon les catégories du temps, du lieu, de la cause, – « que sais-je encore²⁸ ! » (Poulet s'enthousiasme) – qui peut désormais être mis en scène. Ainsi vont les *Etudes sur le temps humain*, vaste suite de monographies où les auteurs considérés se déploient en états d'âme, en personnages, en drames, comme des fleurs japonaises, à partir du noyau dense de leur *Cogito* particulier. Belle photo de groupe de la littérature en toutes ses personnes, – ou, plus intimement encore, en toutes ses consciences !

Pierre ou Thomas ?

Gustave Lanson, dont on retient surtout – à cause de Péguy – qu'il fut un traqueur de sources et un bibliographe maniaque, avait aussi une grande conscience du « caractère spécial » de son objet. La littérature doit relever d'un savoir positif, cela ne fait pour lui aucun doute ; mais

²⁵ *Ibid.*, p. 282. De même pour la citation suivante.

²⁶ *Ibid.*, p. 303.

²⁷ *Ibid.*, p. 307. Citation suivante, p. 312.

²⁸ *Ibid.*, p. 314 (et dernière).

l'historien, le spécialiste, en déployant les opérations requises par le scrupule positiviste, doivent veiller aussi à garder vif le souvenir de la façon émouvante et toujours singulière dont la littérature vient à nous, lors des rendez-vous très privés qu'elle nous ménage avec ses auteurs. Ces « faits spéciaux » que sont les œuvres littéraires, « nous ne pouvons les étudier sans un ébranlement de notre cœur, de notre imagination et de notre goût.²⁹ » L'expérience première de la « littérature en personne » nous persuade utilement de cette vérité – toute négative – que les œuvres, dans leur particularité ultime, sont ineffables ; c'est-à-dire qu'elles restent, en tout état de cause, *hors de cause*³⁰. Le maillage de contextes et d'influences que l'enquête historique resserre autour des auteurs peut être exact : il n'en sera pas moins toujours, dit Lanson, « au génie près ». Ainsi s'en prend-il aux tainiens, chez qui l'appétit déterministe s'est figé en dogme : « Ceux qui *font* La Fontaine avec la Champagne, l'esprit gaulois et le don poétique [...] sont des charlatans, ou des naïfs. L'approximation où nous arrivons dans nos déterminations est *au génie près*. Nous savons la composition de la tragédie classique ; nous tenons les formules : voilà de quoi faire Corneille. Seulement sera-ce Pierre, ou Thomas³¹ ? » Cette hésitation dernière est une pierre d'achoppement pour les causalistes ; mais comme elle conforte *amor auctoris* dans sa passion exclusive ! En effet, cette citadelle au pied de laquelle le savant construit ses circumvallations, n'a-t-il pas, lui, l'amoureux des auteurs, l'assurance d'y avoir ses entrées, voire d'être là comme chez lui, à la maison.

Henri Morier, qui reprend d'ailleurs à Lanson l'apologue des deux Corneille, en est intimement convaincu. « L'individu, c'est toujours l'imprévisible. On ne doit pas expliquer son essence par un rapport avec l'ascendance, mais par l'observation de ce qu'il est en soi.³² » Le Pour-soi irréductible des auteurs, loin d'arrêter l'amateur de singularités inconfondables, lui ouvre la promesse d'un ciel platonicien où l'En-soi de chacun d'eux repose, clair, distinct, dans l'essence de son Nom propre. Cet enthousiasme anime un ouvrage aujourd'hui bien méconnu, *La Psychologie des styles*, où Henri Morier – on consulte encore parfois son monumental

²⁹ Gustave Lanson, « La méthode de l'histoire littéraire » [1910], in *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965, p. 35.

³⁰ « Nous prétendons définir les originalités individuelles, c'est-à-dire des phénomènes singuliers, sans équivalents, et incommensurables », dit encore Lanson (*Ibidem*).

³¹ *Ibid.*, p. 41.

³² Henri Morier, *La Psychologie des styles*, Genève, Georg, 1959, p. 69.

Dictionnaire de poétique et de rhétorique – développe l'hypothèse d'une « stylistique subjective³³ ». Celle-ci trouve son aliment comme l'autre (la stylistique objective), ... ou comme le Morier du *Dictionnaire*, dans le subtil chatolement des faits de style épars sur l'humain discours. Mais pour Morier le séjour auprès des formes, même s'il ne suscite pas la vive réaction de rejet que nous avons reconnue chez Poulet, doit rester temporaire ; la « stylistique subjective » a hâte en effet de quitter ces apparences pour « retourner[r] vers le sujet créateur », dans le giron accueillant d'une « âme singulière³⁴ » : l'âme, cette « matrice de la parole ». ... La rhétorique des effets (« comment on agit sur le lecteur ») n'aura été qu'une étape propédeutique ; le but véritable, c'est « de déterminer ce qui se passe chez l'auteur.³⁵ »

Mais comment entreprendre cette anabase, tandis que nous ne disposons, au départ, que d'un ensemble de « manifestations concrètes du vocabulaire, de la syntaxe, du rythme, de la mélodie³⁶ » ? Morier, pour donner une idée de sa méthode, déploie une comparaison d'allure noblement épique : il faut considérer les faits de style, dit-il, comme des flèches jaillies d'une intimité subjective ; une métaphore, une anacoluthie, voilà autant de points d'impact balistiques sur la page ; aussi, en établissant leur relevé, nous nous donnons le moyen de remonter à « l'archer qui détermine le tir. » Morier sait en effet que cet archer existe, et où : « à mi-chemin du cerveau et du cervelet, se blottit, quelque part dans la masse cérébrale, une cellule-reine, siège du Moi et temple de la conscience » – une « cellule no 1 [qui] rétracte ou projette autour d'elle ses fibrilles tentaculaires³⁷ », inaugurant ainsi un rythme originaire qui se propage ensuite de proche en proche. « Si donc nous appelons *âme* la force de rayonnement qui anime cette cellule et par ailleurs régit toute l'activité de l'individu, nous admettrons que cette force initiale varie d'une personne à l'autre en intensité, en qualité, par le rythme ou l'orientation morale.³⁸ » L'âme peut être forte ou débile ; elle obéit à des rythmes propres, continus ou capricieux ; elle s'étend en souplesse ou en force, est réticente ou approbatrice. Etc. Un schéma général rend compte de l'ensemble de ces possibilités (je le reproduis³⁹) : c'est la *poétique* de

³³ *Ibid.*, p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 20 (je souligne) ; citation suivante, p. 8.

³⁵ *Ibid.*, p. 22 (italique d'origine).

³⁶ *Ibid.*, p. 24. De même pour la citation suivante.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁸ *Ibid.*, p. 28-29.

³⁹ Cf. annexe 1, in Morier, *op. cit.*, p. 50.

l'âme. Un autre, que je ne reproduis pas, met en correspondance chacun de ces traits psychologiques avec des préférences formelles : c'est la *stylistique* de l'âme (exemple : le goût pour l'hyperbole ou les voyelles éclatantes accentuées trahit une sensibilité physique affirmée).

Autant d'âmes, autant de manières d'être ; et autant de styles, dont les œuvres singulières constituent le dessin nécessaire : car toutes ces flèches qui partent de l'âme, avec leur énergie et leur *clinamen* propres, il faut voir maintenant comment, au cours de leur vol, elles attrapent au passage les figures, les tours syntaxiques, les sonorités, etc. qui leur sont essentiellement⁴⁰ appropriées, pour figurer, au moment de se ficher dans l'œuvre en train, un nuage de points spécifique et identifiant. Ce nuage, c'est la *critique* de l'âme : voyez par exemple comme celle de Stendhal est déjetée sur la gauche⁴¹ ! Les motions toniques – égoïsme, sensualisme, volonté, courage – y sont sur-représentées ; mais on cherche en vain chez lui la bonté, l'esprit de sacrifice, la mysticité... Tout le contraire de l'âme hugolienne, admirable d'équilibre⁴². Ainsi va la *Psychologie des styles*, dessinant les nuages – les merveilleux nuages – de nos âmes, dans le ciel des Idées stylistiques : Henri Morier est le dernier des platoniciens heureux...

Vénération

Madame de Staël, en 1800, déplorait que la Révolution française ait brutalisé la vie sociale ; le cynisme est partout, disait-elle à peu près, et le désir de n'être dupe de rien conduit à glorifier la bassesse d'âme. Or nous en sommes là à nouveau, dans la souille amoralisée, à devoir nous indigner... Aussi, lorsque tout devient trop concret, trop vulgaire (trop *trash TV*), il peut être précieux et consolant de se ressouvenir d'*amor auctoris* : de la « crapulerie » michonienne, nouant des camaraderies idéales au-delà de la mort ; du jansénisme de Georges Poulet, qui veut

⁴⁰ Morier n'éprouve pas le besoin de justifier les équivalences qu'il institue entre catégories psychologiques et stylistiques. De même, il ne juge pas nécessaire de légitimer son arbre des facultés de l'âme (Freud, d'évidence, n'a pas été invité dans le verger d'auteurs complanté par la *Psychologie des styles*...) Pour Morier, tout repose sur l'évidence sourde d'un réseau généralisé de correspondances : « Nous croyons au style parce que nous croyons à l'unité du Grand Tout. » *Ibid.*, p. 115.

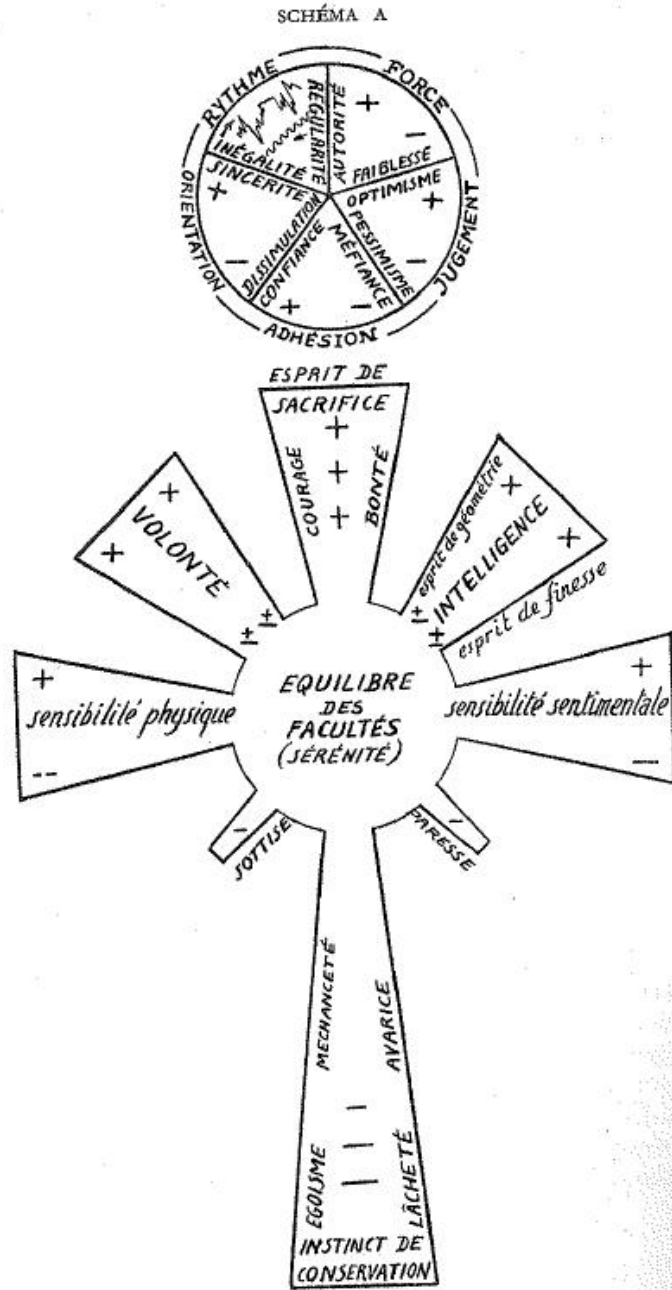
⁴¹ Cf. annexe 2, in Morier, *op. cit.*, p. 53.

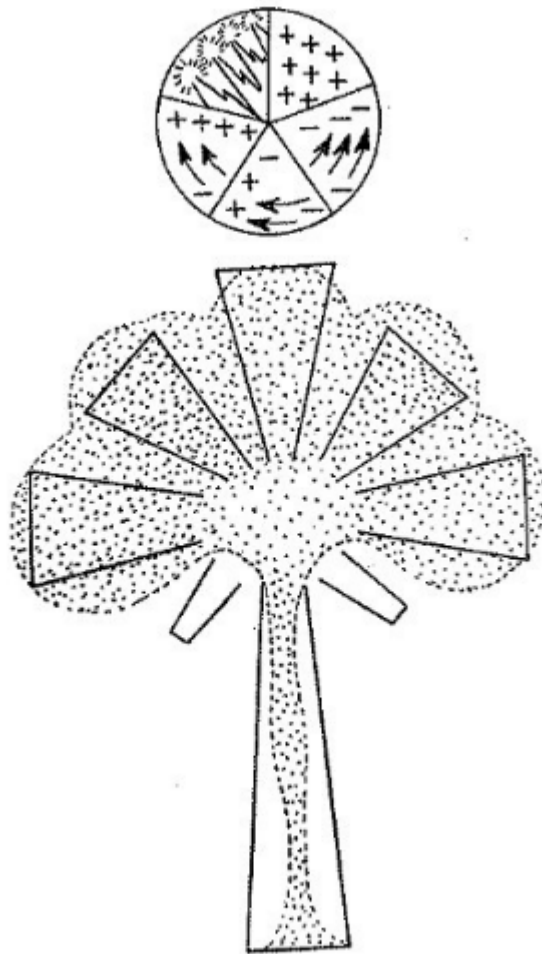
⁴² Cf. annexe 3, in Morier, *op. cit.*, p. 52.

enlever les auteurs à la substance étendue pour les concentrer dans le point lumineux de leur Cogito ; de la « cellule no 1 » d'Henri Morier, où la variété des styles retourne comme à son idéale patrie. Ces trois récits critiques, mus chacun à sa manière par le désir – et la nostalgie – de ce qui se refuse dans ce qui est donné, racontent la littérature de manière résolument idéaliste : ils rêvent d'unions mystiques entre lecteurs et auteurs, de transparences retrouvées derrière l'opacité des mots et des siècles, de puretés primitives et non encore incarnées. En somme, ils poussent la littérature à bout, pour que soit comblé enfin le profond besoin de fraternité qu'il nous arrive de projeter en elle. Cet usage désirant⁴³ des livres manque sans doute de patience et de respect (pour les formes) ; peu importe, s'il est capable ainsi d'éveiller une vertu aimable et démodée, la *vénération* – qui est l'estime portée à des « objets que nous considérons comme des causes libres capables de nous faire du bien⁴⁴ ».

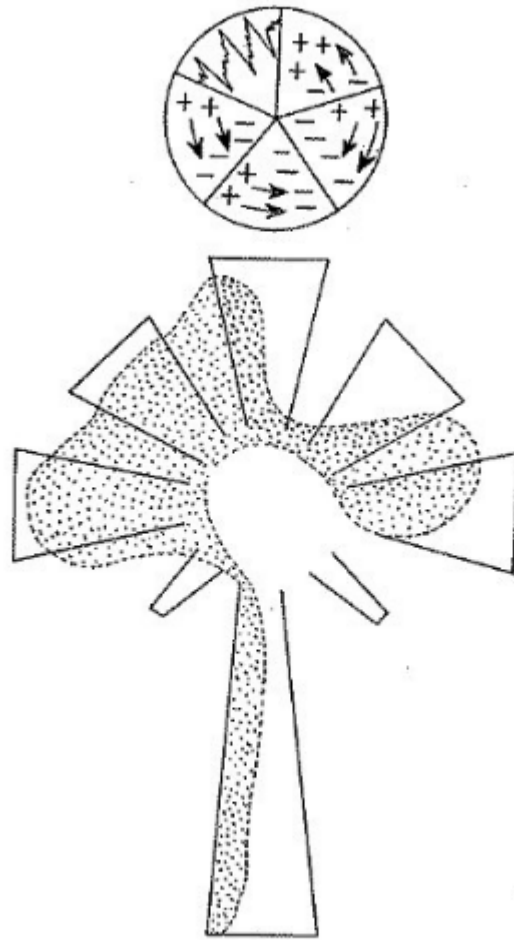
⁴³ Voire, dans le cas de Morier, un peu délirant...

⁴⁴ Descartes, *Traité des passions*, art. 55.





HUGO



STENDHAL