

Licence : **Lettres Modernes**

Année de licence : 1^{ère} année

Semestre : S1

Code de l'UE : L1DMY3

Nom de l'UE : HISTOIRE DES IDEES ET DES FORMES 1

LA FICTION

Auteur : Alice Vintenon

**Année de création et de
mise à jour : 2013**

Les cours sont strictement réservés à l'usage privé des étudiants inscrits à l'UFR Humanités de l'Université Michel de Montaigne de Bordeaux 3. Toute personne qui utiliserait ce document à d'autres usages ou qui en ferait une reproduction intégrale ou partielle sans le consentement de l'UFR Humanités de l'Université s'exposerait aux poursuites judiciaires et sanctions prévues par la loi.

**UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE - BORDEAUX III – UFR
Humanités**

**Département de Lettres
Licence de Lettres Modernes**

2013

Histoire des idées et des formes (L1DMY3)

LA FICTION

Cours d’Alice Vintenon

Descriptif du cours

Les six séances de ce cours aborderont successivement six grands thèmes :

- La littérature s’identifie-t-elle à la fiction ?
- La fiction est-elle un mensonge ? Les arguments contre la fable depuis Platon
- L’allégorie, défense ou destruction de la fiction ?
- La fiction philosophique
- L’illusion fictionnelle et ses perturbations
- L’immersion fictionnelle

À chacun de ces objet d’étude est associée une courte bibliographie de lectures critiques. Il est très recommandé d’en prendre connaissance, même si une partie des textes est reproduite dans le cours. Pour une perspective générale sur les réflexions concernant la fiction, vous pourrez vous procurer le recueil de Christine Montalbetti, *La Fiction* (Paris, GF-Flammarion, « Corpus/Lettres », 2001).

Cours n° 1

LA LITTÉRATURE SE DÉFINIT-ELLE PAR LA FICTION ?

La réponse d’Aristote dans la *Poétique*

« Qu’est-ce que la littérature ? ». Cette question, sur laquelle ont planché des générations d’étudiants de Lettres, a pu inspirer de savantes constructions théoriques. Mais elle peut aussi faire surgir le souvenir d’expériences heureuses, comme celle d’avoir été captivé par un roman de Balzac ou d’Alexandre Dumas. L’attrait de la fiction est souvent le critère qui, spontanément, vient à l’esprit lorsqu’il s’agit de définir les traits distinctifs d’une œuvre littéraire. Pourtant, cette définition pose problème : en identifiant la littérature à la fiction, ne s’oblige-t-on pas à mettre au rang des œuvres littéraires des textes dépourvus de

qualités stylistiques ? Ne risque-t-on pas de perdre de vue la spécificité du texte littéraire, qui partage avec d'autres types de création (cinéma, jeu vidéo...) le recours à la fiction ? Réciproquement, n'exclut-on pas du champ de la création littéraire des écrits (poésie lyrique, textes descriptifs, autobiographie...) qui mériteraient d'y appartenir ?

Ces questionnements appellent un détour par la *Poétique* d'Aristote (384-322 avant J-C) qui, déjà, identifie la littérature au développement d'une intrigue fictionnelle, mais explique aussi ce qu'est une fiction réussie.

Éléments bibliographiques

- ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, éd. du Seuil, 1980, en particulier chap. I, IV, VIII, IX.
- CHEVROLET, Teresa, *L'idée de fable, théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, « La mimesis réinventée », p. 263-282.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points-essais", 2004.
- HORACE, *Art Poétique*, dans *Épîtres*, texte traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1961 (4^e édition).
- RICŒUR, Paul, « La mise en intrigue. Une lecture de la *Poétique* d'Aristote », dans *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983, p. 55-84.

I) Présentation de la *Poétique*

Quoique bref et consacré surtout à la tragédie et à l'épopée, le texte de la *Poétique* d'Aristote a joué un rôle majeur dans l'histoire de la théorie littéraire. Il propose une définition de la poésie, au sens large du terme : « poésie » signifie, dans ce contexte, la création littéraire dans son ensemble. Il faut en effet avoir en tête l'étymologie de « poésie » qui, en grec, vient du verbe *poiein* (faire, fabriquer). Le terme ne désigne donc pas seulement, dans son sens premier, le genre littéraire auquel il s'identifie aujourd'hui, mais la littérature de fiction en général.

Dans un premier temps, Aristote présente son sujet, la poétique, en décrivant différentes catégories de productions littéraires, classées en fonction de la manière (valorisante, rabaissante...) dont elles décrivent les personnages. La *Poétique* indique aussi aux auteurs les caractéristiques des intrigues tragiques et épiques, en théorisant par exemple la *catharsis* (ou « purgation des passions », propre à la tragédie) ou le merveilleux (propre à l'épopée). Si ces deux genres sont à l'honneur, les commentateurs ont montré qu'Aristote propose aussi, dans la *Poétique*, une théorie générale de la littérature.

Très lu dans l'Antiquité, le texte est encore étudié au Moyen Age (notamment par Averroès), mais avec des contresens, car les œuvres auxquelles il fait référence (en particulier le corpus tragique) ne sont alors plus disponibles. La Renaissance renouvelle radicalement sa lecture : en Italie, la *Poétique* fait l'objet de grands commentaires (par exemple ceux de Robortello et Castelvetro) et de traductions (dès 1548). En France, son influence est plus tardive, et se fait surtout sentir à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle.

II) *Mimèsis* et fiction

- **La fiction, âme de la poésie**

De la *Poétique*, vous avez vu, dans le premier volet de ce cours magistral, qu'elle est l'une des principales sources de la théorie de la *mimèsis*. Vous avez abordé les difficultés de traduction posées par ce terme, qui semble changer de sens en fonction des passages. Selon Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, dont la traduction fait autorité (c'est d'ailleurs cette traduction que nous citerons dans ce cours), le terme peut signifier « imitation » ou « représentation ». Les traducteurs privilégient donc ce second sens.

L'enjeu de ces questions de traduction est de taille car, **pour Aristote, c'est la *mimèsis* qui définit la poésie**, comme l'indique ce fameux passage du chapitre IX (51b 27) :

(...) Il ressort clairement de tout cela que le poète doit être poète d'histoires (*muthôn*) plutôt que de mètres, puisque **c'est en raison de la représentation (*mimèsis*) qu'il est poète**, et que ce qu'il représente, ce sont des **actions**.

L'activité qui définit le poète consiste, selon Aristote, à composer un *muthos*, c'est-à-dire une **histoire** (selon la traduction de Lallot et Dupont-Roc) ou, selon la traduction du philosophe Paul Ricoeur dans *Temps et récit*, une **intrigue**, qui agence et articule des faits et des actions (*pragmata*) pour former un ensemble cohérent (voir 50 a 5 : le *muthos* est « l'agencement des faits en système »).

Cette composition d'intrigues est, dans le passage cité, **presque synonyme d'une autre opération, la *mimèsis***, que l'on peut traduire ici par « activité mimétique » ou, plus précisément, par « représentation ». Cette identification est constante dans la *Poétique* : au chapitre VIII (51 a 16), Aristote affirme ainsi que « l'histoire (*muthos*) est représentation d'actions (*mimèsis tôn pragmatôn*) ».

Dans ce contexte, le terme *mimèsis* **ne peut pas avoir le sens de « copie »**, et ne se réfère pas à l'action de reproduire à l'identique un objet réel. Comme le dit bien Paul Ricoeur, la *mimèsis* ne doit pas être comprise comme un « redoublement de présence », qui tendrait un miroir devant le monde réel, et en constituerait le reflet exact. Bien au contraire, la *mimèsis* est l'opération qui construit l'intrigue (*muthos*), le récit : elle représente des actions, dont l'enchaînement et l'articulation constituent le récit.

Or, Aristote précise bien que **l'intrigue poétique n'est pas la restitution d'actions réellement advenues. Le poète n'est pas un historien**, et les actions qu'il articule entre elles pour former une intrigue sont forgées par son imagination :

De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de **dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable (*eikos*) ou du nécessaire (*anagkaion*)**. Car la différence entre l'historien¹ et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre en vers l'œuvre d'Hérodote, ce ne serait pas moins une chronique (*historia*) en vers qu'en prose) ; mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu. (*Poétique*, chap. IX, 51a 36)

Ce passage confirme bien que, chez Aristote, la *mimèsis* n'est pas la copie d'événements réellement advenus mais, bien au contraire, la **simulation d'actions et d'événements imaginaires**. Paul Ricoeur propose ainsi de faire de la *mimèsis* une **imitation créatrice** (par opposition à l'imitation qui décalque le réel), définie comme la « **coupure qui ouvre l'espace de la fiction** », comme un « **décrochage** » par rapport au réel. La *mimèsis* poétique ne vise donc pas à ressembler au réel : elle s'en écarte pour créer un univers neuf et original.

¹ Je modifie la traduction de Lallot et Dupont-Roc qui met « chroniqueur », et non « historien ».

C'est ce décrochage qui constitue, pour Aristote, le geste fondateur de l'activité poétique, à l'exclusion du critère stylistique que serait le recours à la forme versifiée. C'est ce que traduit, dans le texte ci-dessus, l'exemple de l'historien grec Hérodote : quelle que soit la forme dans laquelle celui-ci restitue les faits historiques, son œuvre restera historique, car elle relate des faits réels. Même exprimée dans des vers soignés et ciselés, elle reste véridique. Dans la même perspective, Aristote exclut de la confrérie des poètes ceux qui, comme Empédocle, utilisent la forme versifiée pour rendre attractives des théories philosophiques ou cosmologiques :

Les gens se contentent d'accoler le mot 'poète' au nom du mètre et nomment les uns 'poètes élégiaques', les autres 'poètes épiques' ; c'est **qu'ils les appellent poètes non en raison de la représentation (*mimèsis*), mais tous sans distinction en raison du recours au mètre**. En effet on a coutume d'appeler ainsi ceux qui exposent en mètres un sujet de médecine ou d'histoire naturelle ; et pourtant **il n'y a rien de commun à Homère et à Empédocle sinon le mètre, si bien qu'il est légitime d'appeler l'un poète et l'autre naturaliste plutôt que poète**. (*Poétique*, chap. I, 47a 28)

Dans ce passage, Aristote rejette encore la théorie qui définit la poésie par le recours à la forme versifiée (mètre) : sa propre définition, qui identifie la poésie à la représentation d'actions non véridiques (comme celles qui fournissent à Homère le sujet de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*), le conduit à **exclure des rangs des poètes les naturalistes**, qui ne font pas appel à leur imagination, mais exposent des vérités sur le réel et les lois physiques. Plus tard, les commentateurs d'Aristote appliqueront ces propos à d'autres poètes didactiques, qu'ils soient philosophes comme Lucrèce (dont le *De Natura Rerum* expose les principes de la philosophie épicurienne), théologiens comme Dante, ou historiens comme Lucain (dont la *Pharsale* traite d'un épisode véridique, la guerre civile qui a opposé César et Pompée).

L'importance de la fiction dans la définition aristotélicienne de la *mimèsis* n'a pas toujours été comprise : au Moyen Age, le commentaire d'Averroès comprend la *mimèsis* comme le fait de mettre en image le réel, d'en donner une représentation juste. Les lecteurs de la Renaissance, quoique toujours gênés par ce concept, comprennent mieux, néanmoins, l'exigence d'une ferme séparation entre l'activité de l'historien et celle du poète : puisque le premier a pour champ d'action les faits réels et passés, le second doit marquer la spécificité de son art en traitant du possible, du non-advenu.

Mais comment comprendre la rupture entre la poésie et le réel, et le rapport entre ces deux univers ?

- **Les trois *mimèsis* d'après Paul Ricœur**

Que la fiction suppose un « décrochage » par rapport au réel n'implique pas qu'elle en soit, chez Aristote, complètement coupée. De fait, même l'objet fictionnel le plus fantaisiste (centaure, sirène, cheval ailé...) est un montage de formes existant dans le monde réel. C'est pourquoi Paul Ricœur, dans ses analyses, insiste sur le fait que, **dans la *mimèsis*, une « fonction de liaison » coexiste avec la « fonction de coupure »**. En amont de la création poétique, il y a en effet le monde réel, dont l'œuvre littéraire restitue certaines données lorsque, par exemple, elle prend pour cadre un pays existant, ou met en scène des créatures (hommes, animaux...) que le lecteur reconnaît pour les avoir pratiquées dans son quotidien ; c'est en vertu de cet aspect de la *mimèsis* que, par exemple, l'auteur respectera les lois élémentaires de la physique (alternance du jour et de la nuit...) ou tiendra compte des évidences (les feuilles des arbres sont vertes), de façon à rendre son récit vraisemblable. Cette référence au réel, inhérente à l'usage-même du langage (dont le bon fonctionnement suppose que tout le monde associe le mot « arbre » ou « ville » à un même référent), porte, chez Paul

Ricœur, le nom de « *mimèsis I* ». Elle précède la « *mimèsis II* » ou « *mimèsis création* », par laquelle l'auteur recompose librement le matériel et les formes observés dans le monde réel. **Cette *mimèsis II* a, selon Ricœur, un rôle-pivot car c'est au cours de cette étape que la fiction littéraire prend forme.** Ricœur postule aussi l'existence d'une « *mimèsis III* », qui concerne la réception de l'œuvre, la manière dont le lecteur comprend et perçoit son message éthique.

Il convient d'ailleurs, à présent, de se pencher sur la place qu'Aristote accorde au lecteur dans sa définition de la poésie. À première vue, la *Poétique* semble faire abstraction des questions de réception, et définir la poésie par des traits intrinsèques (usage de la fable). Pourtant, c'est au lecteur qu'il revient de valider la qualité de la fiction poétique. C'est son jugement, son adhésion à l'univers fictionnel qui, en dernière instance, décidera si l'auteur a composé un *muthos* vraisemblable.

III) Le vraisemblable selon Aristote

- **L'impératif de cohérence interne**

Selon Aristote, le poète ne traite pas du vrai mais du vraisemblable, de ce qui peut advenir. La fiction n'est donc pas l'espace de la liberté absolue, et **la fantaisie du poète est tenue de s'astreindre à des règles.** L'action représentée doit, en effet, présenter une forte cohérence. Chaque élément de l'intrigue participe de l'équilibre du tout, et a sa nécessité :

L'histoire (*muthos*), qui est représentation d'action (*mimèsis tôn pragmatôn*), doit l'être d'une **action une et qui forme un tout** ; et **les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé.** Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout. (chap. VIII, 51 a 16)

Une mauvaise intrigue est donc une histoire dans laquelle les épisodes s'enchaînent de manière artificielle et sans fluidité. Notons que, pour Aristote, l'enchaînement des faits réels peut, parfois, être moins vraisemblable que la fiction poétique, dans laquelle le poète veille à ce que les faits s'imbriquent toujours de manière logique.

Les catégories aristotéliennes traversent les siècles. Elles sont bien connues des auteurs latins, par exemple du poète **Horace** (65-8 avant JC), auteur d'un célèbre *Art Poétique*. Dans ce texte, manuel d'écriture à l'usage des jeunes poètes, **il recommande que la fiction poétique reste toujours « très proche du vrai »** (*proxima veris*) et prend pour repoussoir la figure de la chimère, composée d'un cou de cheval, d'une tête humaine et d'une queue de poisson : loin de captiver le lecteur, une telle figure est tout juste bonne à le faire rire, comme nous font rire les incohérences des « songes d'un malade » (*aegri somnia*). Dans la même perspective, Cicéron établit, dans le *De inventione*, une fameuse tripartition qui oppose l'histoire (*historia*), récit de faits vrais, à l'*argumentum*, fiction vraisemblable, et à la *fabula*, fiction invraisemblable, à laquelle le lecteur ne peut croire.

Mais si le poète parvient à construire une intrigue et un univers parfaitement cohérents, le lecteur ne risque-t-il pas d'y adhérer plus qu'il ne faudrait ? Fait-il toujours la différence entre le réel et l'univers vraisemblable établi par le poète ?

- **Le mode d'adhésion du lecteur**

Comme nous le verrons dans le prochain cours, la méfiance envers l'attrait de la fiction est fort répandue dans l'Antiquité. On en trouve déjà des traces au tout début d'un

poème très ancien, la *Théogonie* d'Hésiode (VIII^e siècle avant J.-C.) : le poète y raconte comment il a été séduit par les Muses qui se sont vantées de pouvoir inventer « des mensonges (*pseudea*) tout pareils aux réalités ». Nous verrons aussi que Platon condamne les représentations forgées par le poète comme autant de simulacres produisant une dangereuse impression de réalité.

Aristote, lui, insiste sur le caractère inoffensif de la *mimèsis* poétique: le plaisir qu'elle procure à l'enfant est de même nature que celui que nous ressentons à la vue d'une peinture bien ouvragée.

Dès l'enfance les hommes ont inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter (*mimeisthai*) – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : **nous avons plaisir à regarder les images (*eikonas*) les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres** ; la raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes (...); en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsque l'on dit : celui-là, c'est lui. Car si on n'a pas vu auparavant, ce n'est pas la représentation qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre. (*Poétique*, chap. IV, 48 b 4)

On le voit, dans ce passage, Aristote ne s'inquiète à aucun moment de savoir si les représentations vont être confondues avec le réel. Bien au contraire, **il montre que les représentations n'ont pas le même statut que les objets réels** : les créatures qui font peur dans la réalité (cadavres, bêtes sauvages...) suscitent de tout autres affects dès lors qu'elles sont *représentées*. Une fois écartée l'idée que la représentation pourrait nous illusionner, la place est libre pour le plaisir esthétique, qu'Aristote décompose en plusieurs causes : plaisir de reconnaître un objet connu, plaisir de voir que l'artiste a su le représenter avec talent... Cette évaluation esthétique de la représentation est en cohérence avec ce qu'Aristote dit de la *mimèsis* poétique : pour évaluer la création d'un poète, il ne convient pas de comparer l'intrigue qu'il a composée avec des données extérieures (réalité historique, vérité philosophique...) mais de considérer si, en elle-même, l'œuvre forme un « tout » cohérent et crédible.

Cette manière d'appréhender la représentation (artistique et littéraire) comme un « tout » autonome est très originale. Elle se distingue par la place centrale qu'elle accorde à la fiction, reconnue comme l'âme de la poésie et de la littérature. Une place qui pourra être jugée excessive par ceux qui définissent la littérature avant tout par la beauté de l'écriture et du style.

Il convient maintenant de resituer la conception aristotélicienne dans l'histoire des idées. Elle a pu, en effet, apparaître comme une réponse à la critique platonicienne des poètes et de la *mimèsis*, accusés de corrompre les esprits par des représentations fausses et immorales. C'est vers cette critique platonicienne de la fable, et la longue tradition de pensée qu'elle a innervée, que nous allons maintenant nous tourner.

Cours II : LA FICTION EST-ELLE UN MENSONGE?

LES ARGUMENTS CONTRE LA FABLE DEPUIS PLATON

Dans son *Dictionnaire philosophique*, Voltaire définit la vérité comme « ce qui est énoncé tel qu'il est ». Cette définition, relativement consensuelle en philosophie, pose problème lorsque l'on examine un énoncé fictionnel, par exemple « Madame Bovary s'est empoisonnée ». Puisque Madame Bovary est un personnage imaginaire, cet énoncé n'a aucun référent réel : on ne peut pas comparer ce que Flaubert dit de Madame Bovary à ce qu'aurait vécu une « vraie » Madame Bovary. Faut-il, pour autant, conclure que l'énoncé « Madame Bovary s'est empoisonnée » est faux ? Cela paraît discutable : en effet, produire un énoncé sans référent réel n'est pas la même chose que de produire un énoncé qui fait violence à la réalité, comme « le soleil se lève à l'Ouest » ou « les carottes sont bleues ». Il semble donc que la fiction échappe aux règles habituellement utilisées pour déterminer si un énoncé est vrai ou faux. Elle a un statut à part, et n'est ni vraie ni fausse dans la mesure où elle ne peut être confrontée à un référent réel.

Pourtant, au IV^e siècle avant J.-C., Platon prononce un tout autre jugement. Il formule **une condamnation de la fiction qui, des siècles durant, portera le soupçon sur les auteurs de fables**, et tirera parti de la polysémie du terme fiction, issu du latin *ingere*, qui veut à la fois dire « façonner, créer » et « feindre » (sens qui évoque le mensonge). Forger un univers imaginaire, est-ce nécessairement mentir sur le monde réel ?

Bibliographie :

PLATON, *La République*, livres II (376 e-383c) et X (595 a-608 b), dans *Œuvres Complètes*, tome VI, trad. Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1947.

PLUTARQUE, « Comment lire les poètes », texte établi et traduit par André Philippon, dans *Œuvres Morales, tome I, 1^e partie*, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1987.

SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, livres I-VIII, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, tome I, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1989.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

I) La critique platonicienne de la fiction

• La critique de la *mimèsis* : la fiction ontologiquement disqualifiée

Dans la philosophie platonicienne, **la norme première de la vérité est l'être**. Or, Platon établit plusieurs niveaux d'existence : au sommet, les Idées (Idée de beau, mais aussi idée de cheval, de table...) ; puis les multiples formes qui correspondent aux Idées dans la réalité matérielle (par exemple, les chevaux divers et variés qui correspondent tous à l'Idée de cheval) ; et enfin, **la représentation artistique, copie dégradée de formes visibles dont l'artiste ignore la nature profonde et qui, d'ailleurs, constituent elles-mêmes une copie dégradée des Idées**. Le statut inférieur des formes représentées est le premier aspect de la critique platonicienne de la *mimèsis*, formulée au livre X de la *République*.

598 d-599 a : Certaines gens prétendent que les poètes tragiques connaissent tous les arts, toutes les choses humaines qui se rapportent à la vertu et au vice, et même les choses divines, parce qu'il faut qu'un bon poète, pour bien traiter les sujets qu'il met en œuvre, les connaisse d'abord, sous peine d'échouer dans son effort. Il nous faut donc examiner si ces gens, étant tombés sur des artistes qui ne sont que des imitateurs, ne se sont pas laissés tromper, et si, en voyant leurs œuvres, il ne leur a pas échappé **qu'elles sont éloignées du réel de trois degrés**, et que, sans connaître la vérité, on peut les réussir aisément, car **ces poètes ne créent que des fantômes et non des choses réelles**.

602 a-b : Mais l'imitateur apprendra-t-il par l'usage à connaître les objets qu'il peint et à distinguer s'ils sont beaux et bien faits ou non, ou en aura-t-il une opinion juste par les relations qu'il entretient forcément avec celui qui sait et par les instructions qu'il en reçoit, sur la manière de peindre les objets ? Ni l'un ni l'autre. Ainsi **l'imitateur n'aura ni science ni opinion juste touchant la beauté ou les défauts des objets qu'il peint**. (...) L'imitateur n'a qu'une connaissance insignifiante des choses qu'il imite, et (...) **l'imitation n'est qu'un badinage indigne de gens sérieux**.

La **représentation artistique est renvoyée au non-être**. Elle est évoquée dans les mêmes termes que le discours des sophistes, cibles permanentes de la philosophie platonicienne dans la mesure où leur discours obéit à une visée contraire à celle de la philosophie platonicienne (se rapprocher des Idées). Une des oppositions structurantes de la pensée de Platon est d'ailleurs l'**opposition entre le logos (discours argumenté et rationnel, qui manie les idées abstraites) et le muthos, récit fictif** composé d'images fort éloignées de la sphère des Idées.

- **La critique de la « contagion » fictionnelle dans le livre II de la République**

À l'argument ontologique s'ajoute, dans la critique platonicienne, une méfiance à l'égard des pouvoirs persuasifs de la poésie. Selon Platon, **le lecteur (ou spectateur d'une œuvre d'art) n'a pas les moyens de faire la différence entre une représentation conforme au réel et une représentation inadéquate**. La représentation artistique est donc doublement critiquée : d'abord, parce qu'elle *s'éloigne* du réel et le falsifie ; ensuite, parce qu'elle *ressemble* au réel et risque d'être *confondue* avec celui-ci. Aussi Platon ne manque-t-il pas de rapprocher la fiction du mensonge qui, lui aussi, fait passer le faux pour le vrai et trompe son destinataire.

Homère est, chez Platon, l'incarnation de ce mensonge poétique. Dans le livre II de la *République* (376 a-378 e), à propos de l'éducation des gardiens de sa cité idéale, **il met ainsi en question les qualités pédagogiques communément prêtées à l'*Illiade* et l'*Odyssee*, et aux fables en général**. Pour lui, la plupart d'entre elles entraînent l'âme de l'enfant sur une voie opposée à celle que doit emprunter le philosophe :

Laisserons-nous à la légère les enfants prêter l'oreille à n'importe quelle fable imaginée par le premier venu et recevoir dans leur esprit des opinions le plus souvent contraires à celles qu'ils devront avoir, selon nous, quand ils seront grands ? Nous ne le permettrons pas du tout. (377b)

C'est ici qu'intervient l'exemple **d'Homère et d'Hésiode qui ont tous deux, dans leurs poèmes, représenté les dieux comme de simples mortels, soumis aux passions basses et adonnés aux comportements les plus répréhensibles** (violences, adultères, beuveries, rires excessifs...). Ainsi de Cronos, qui émascule son père Ouranos pour prendre sa place : voyant qu'un dieu se livre à de telles turpitudes, un jeune enfant ne risque-t-il pas de l'imiter ?

[Hésiode et Homère] ont composé ces fables mensongères qu'on a racontées et qu'on raconte encore aux hommes. (...) **On représente en ces fictions les dieux et les héros d'une manière erronée**, comme lorsqu'un peintre fait des portraits qui n'ont aucune ressemblance aux objets qu'il prétendait représenter. (...) **C'est faire le plus grand des mensonges sur les êtres les plus augustes que de rapporter contre toute bienséance qu'Ouranos a commis les atrocités que lui prête Hésiode et comment Kronos en a tiré vengeance**². Quand même la conduite de Kronos et la manière dont il fut traité par son fils, seraient vraies, encore faudrait-il, à mon avis, éviter de les raconter à la légère, comme on le fait, à des êtres dépourvus de raison, à des enfants ; il vaut mieux les ensevelir dans le silence, ou, s'il est nécessaire d'en parler, le faire en secret devant le plus petit nombre possible d'auditeurs (...) afin qu'il y ait aussi peu d'initiés que possible. [Ces récits] ne sont pas à répéter, Adimante, dans notre État, et il ne faut pas dire à un jeune auditeur qu'en commettant les plus grands crimes et en ne reculant devant aucune cruauté pour châtier l'injustice d'un père, il ne fait rien d'extraordinaire, et qu'il ne fait que suivre l'exemple des premiers et des plus grands des dieux. (...) Il ne faut absolument pas dire que les dieux font la guerre aux dieux, qu'ils se tendent des pièges et se battent entre eux, récits d'ailleurs mensongers, si nous voulons que les futurs gardiens de notre cité se croient déshonorés en se querellant à la légère. Il faut bien se garder de leur conter ou de leur représenter sur des peintures ou des tapisseries les combats des géants et les innombrables querelles de toute sorte qui ont armé les dieux et les héros contre leurs proches et leurs amis. Au contraire, si nous voulons leur persuader que jamais un citoyen n'a eu de haine pour un autre citoyen et qu'une telle haine est un crime, ce sont là les maximes que les vieillards des deux sexes doivent répéter aux enfants, et quand les enfants deviennent grands, les poètes ne devront aussi composer pour eux que des fables conformes à ces maximes. (377d-378d)

De même, Platon condamne le récit des mésaventures de la déesse Héra, enchaînée par son fils Héphaïstos. Bref, selon lui, Homère n'a cessé de donner aux hommes une « fausse image » des dieux. Face à ces représentations, la **jeunesse est particulièrement démunie : les images des turpitudes divines s'impriment en elle de manière indélébile**.

En analysant le modèle platonicien, le critique Jean-Louis Schaeffer parle même, dans *Pourquoi la fiction ?*, de « **feintise sérieuse** » (c'est-à-dire **d'une feinte forgée dans l'intention de tromper autrui**) ou de « **contagion** » : pour Platon, l'esprit reste passif alors que les représentations poétiques viennent exercer sur lui leur ferme emprise et modeler la pensée et les comportements. Platon n'exclut pourtant pas que ces fictions, en apparence indignes des dieux, **puissent contenir un sens caché**, et soient plus profondes qu'elles en ont l'air. Mais selon lui, l'esprit du jeune lecteur est, face à la fiction, dans une telle passivité qu'il ne peut se lancer à la recherche de ce sens, qui lui échappe complètement. Dès lors, il ne peut qu'être contaminé par la fausseté du sens littéral des fables poétiques :

Mais de raconter qu'Héra a été chargée de chaînes par son fils, qu'Héphaïstos a été précipité par son père pour avoir voulu défendre sa mère contre les coups de son époux, et que les dieux se sont livrés tous les combats imaginés par Homère, voilà ce que nous n'admettrons pas dans notre république, qu'il y ait ou non allégorie dans ces fictions ; **car un enfant n'est pas en état de discerner ce qui est allégorique de ce qui ne l'est pas, et les impressions qu'il reçoit à cet âge sont d'ordinaire ineffaçables et inébranlables**. C'est pourquoi sans doute il importe extrêmement que les premières choses qu'il entend soient les fables les mieux imaginées pour le porter à la vertu. (378d-e)

² Selon Hésiode, Kronos aurait émasculé son père Ouranos, puis dévoré ses enfants pour éviter d'être détrôné par eux. Mais Rhéa parvient à en cacher un, Zeus, qui fait vomir par Kronos ses frères et sœurs.

Platon envisage bien de demander aux poètes de n'écrire que des fables exemplaires, présentant des héros dont le comportement serait en tout point un modèle à suivre pour les jeunes générations :

Il faut donc commencer, semble-t-il, par **veiller sur les faiseurs de fables, et, s'ils en font de bonnes, les adopter, de mauvaises, les rejeter**. Nous engagerons ensuite les nourrices et les mères à conter aux enfants celles que nous aurons adoptées et à leur façonner l'âme avec leurs fables beaucoup plus soigneusement que le corps avec leurs mains. Quant aux fables qu'elles racontent à présent, il faut en rejeter le plus grand nombre. (377b-c)

Cependant, à l'aune de ce modèle, la majeure partie du corpus poétique, à commencer par les plus grands noms (Homère et Hésiode), se trouve frappé d'indignité, et écarté du programme éducatif envisagé pour les gardiens.

- **La critique des fables relue par les platoniciens**

Les passages de la *République* consacrés aux poètes ont embarrassé les platoniciens, qui ont cherché à comprendre comment Platon pouvait faire tomber de son piédestal un poète aussi vénéré qu'Homère (dont l'œuvre est considérée par les Grecs comme l'origine de tous les savoirs). Ils se sont aussi demandé s'il n'y avait pas une contradiction entre la critique platonicienne des fables et l'usage qu'il fait, à maintes reprises, de la fiction et du mythe dans sa philosophie (par exemple dans le célèbre mythe de la caverne).

Ils ont cherché à atténuer la dureté des critiques de la fable formulées par Platon, par exemple en suggérant qu'elles ne devaient pas être généralisées parce qu'elles ne s'appliquaient que dans le cadre de la cité idéale, ou en réfléchissant sur un « mode d'emploi » susceptible de protéger le lecteur de toute contagion fictionnelle. Ainsi, dans *Comment faut-il lire les poètes ?*, Plutarque (46-125) se déclare sensible aux dangers signalés par Platon, mais il montre que ceux-ci doivent être surmontés pour que les jeunes lecteurs puissent profiter des apports bénéfiques de la fable, porte d'entrée de la philosophie :

Parmi les ouvrages de philosophie, les très jeunes lecteurs goûtent davantage ceux qui ne donnent pas l'impression d'être des écrits philosophiques et sérieux. De même que nous leur apprenons à manger proprement, **il faut donc leur apprendre dans les lectures qu'ils entendent ou qu'ils font (...) à ne trouver dans leurs éléments distrayants qu'un intérêt modéré** – celui que présente **un assaisonnement** – pour s'attacher à dégager leur contenu utile et salutaire. (...) [Lorsque la poésie] met une audace impudente à laisser **ses éléments de fiction et de théâtre pousser en tout sens avec une luxuriance** sans mesure, portons-y la main pour **tailler et rabattre** ; lorsque au contraire grâce à son charme elle remplit une fonction d'éducatrice, et que la douceur et la séduction de son langage ne sont **ni improductives ni vaines**, alors amenons près d'elle la philosophie et mêlons l'une et l'autre. **La mandragore qui pousse près des pieds de vigne** communique au vin sa vertu et rend plus léger pour les buveurs le sommeil qu'il produit ; la poésie de même, en faisant passer en elle les propos de la philosophie qu'elle mêle à la fable, offre aux jeunes garçons un enseignement facile à assimiler et agréable. (...) [La poésie est une] **manière de se préparer à philosopher en s'habituant à rechercher et à aimer l'utile** que contient l'agréable.

La poésie a, ici, un statut subalterne, celui d'une propédeutique (préparation) à la philosophie. De fait, dans sa comparaison des deux types de textes, Plutarque prend seulement en considération la densité du contenu philosophique : là où le philosophe expose son savoir « à l'état pur » et sans fioritures, le poète l'enrobe d'une enveloppe plaisante qu'il convient d'écartier pour parvenir à l'essentiel. Un réflexe qui doit être inculqué au jeune lecteur, et dont Plutarque cache le caractère frustrant ou fastidieux sous d'attrayantes

métaphores : ôter à la fable sa dimension de « plaisir coupable », c'est comme tailler les luxuriances végétales qui prolifèrent dans un jardin. Par ces images, Plutarque rend à l'acte de lecture la dimension active que lui refusait Platon.

D'autres philosophes néoplatoniciens, comme Proclus (+ Ve siècle), valorisent la dimension allégorique des mythes, même si elle concerne l'élite des lecteurs. Riches d'enseignements, les récits allégoriques (comme ceux d'Homère et Plutarque) ne doivent pas être mis entre toutes les mains, et doivent être réservés aux lecteurs les plus aguerris.

II) La réactivation chrétienne de la critique platonicienne

Au début de l'ère chrétienne, les arguments platoniciens contre les mythes d'Homère retrouvent une actualité. **Les analyses de la *République* apparaissent même comme une aubaine pour les polémistes chrétiens qui entendent montrer l'inanité de la religion païenne.** Comment, en effet, prendre au sérieux une religion qui n'a à offrir que des dieux criminels et tiraillés par de basses passions ? La critique peut même, au-delà des seuls mythes, englober l'ensemble de la production littéraire, qui peut apparaître comme une perte de temps et un inutile divertissement éloignant le chrétien de ce qui devrait être son seul objet d'intérêt, Dieu. Ainsi, à différentes époques de l'histoire de l'Église, les accusations d'impiété reviennent de manière cyclique contre ceux qui s'intéressent à la littérature. Nous aurons néanmoins l'occasion de voir dans un prochain cours que cette condamnation n'exclut pas le développement de positions plus modérées (qui, au lieu de proscrire la lecture des fables, préfèrent l'encadrer par des règles strictes) et d'une riche théorie de la lecture allégorique.

• De saint Augustin à Thomas d'Aquin : quelques positions célèbres contre les fables païennes et la poésie

Sur la poésie, saint Augustin (354-430) développe une position nuancée, dont la postérité n'a souvent retenu que les aspects les plus négatifs.

Ces derniers sont particulièrement présents dans les *Confessions*, lorsque saint Augustin revient sur les égarements de jeunesse qui ont précédé sa conversion. Ainsi, il se met en scène perdant son temps à pleurer sur la mort de Didon au lieu de pleurer sur sa propre condition d'homme éloigné de Dieu :

Quoi de plus misérable qu'un malheureux qui n'avait point pitié de soi-même, qui pleurait sur le trépas de Didon, morte de son amour pour Énée, mais qui ne pleurait pas sa propre mort, survenue faute d'amour pour Vous, ô Dieu, lumière de mon cœur, pain de la bouche intérieure de mon âme, force qui féconde mon intelligence et le sein de ma pensée ? (livre I, chap. 13, § 21)

Les belles-lettres sont ici décrites comme une forme de « **démence** » (*dementia*) qui égare l'esprit. Loin de voir dans les fables le réceptacle de mystères cachés, saint Augustin dénonce le temps perdu auprès des grammairiens, à étudier des sujets aussi vains que la guerre de Troie. L'analogie avec la critique platonicienne des fables homériques est, ici, particulièrement frappante. De fait, peu après avoir confessé le coupable plaisir pris à la lecture de Virgile, **saint Augustin dénonce les séductions des fictions d'Homère, qui sait « être vain avec la plus grande douceur »** (*dulcissime vanus est*). Son goût des Lettres le conduit même, comme il le raconte avec contrition au début du livre IV, à participer à un concours de poésie. Il se rend ainsi coupable d'un double péché : l'orgueil (puisqu'il recherche les acclamations) et l'intérêt pour les dogmes du paganisme. Enfin, il faut mentionner les célèbres préventions de saint Augustin contre les spectacles : au livre VI (13-

14), il évoque le cas d'un jeune homme qui, quoique hostile aux cruautés des combats de gladiateurs, se laisse néanmoins captiver par le sanglant spectacle.

Pourtant, dans d'autres passages, saint Augustin exprime des vues plus modérées : il atténue notamment la critique traditionnelle du mensonge des fables en affirmant que celles-ci représentent **un danger bien moindre que celui des croyances hérétiques** (comme celle des Manichéens) qui empoisonnent durablement l'esprit (lui-même en a fait l'expérience) :

Combien les sottes fables des grammairiens et des poètes sont encore préférables à de pareilles duperies ! Oui, les vers, la poésie, une Médée qui s'envole, sont plus utiles que les cinq éléments diversement métamorphosés pour lutter contre les cinq antres des ténèbres, toutes ces inventions qui, quoiqu'irréelles, tuent celui qui y croit. Car des vers, de la poésie, je sais tirer aussi un aliment solide. Au surplus j'avais beau déclamer la *Médée volante*, je ne donnais pas l'épisode pour authentique, pas plus que je n'y croyais quand je l'entendais déclamer. Tandis que ces autres folies, j'y ai cru, hélas ! hélas ! (livre III, chap. VII, § 11)

Bien que moins trompeuse que les discours mensongers des hérétiques, la poésie n'en est pas moins considérée, globalement, comme une activité inutile et vaine, qui détourne de Dieu et de l'Écriture sainte.

L'aversion des théologiens pour la fiction profane demeure une ligne de force pendant tout le Moyen Âge. **Elle s'accroît lorsque se développe la scolastique, c'est-à-dire l'enseignement universitaire de la théologie et de la philosophie**, centré sur la figure d'Aristote et le commentaire de ses écrits, mais aussi sur l'enseignement de la logique et de la théologie. Figure emblématique de la scolastique, Thomas d'Aquin (v. 1224-1274) consacre une partie de son œuvre à commenter Aristote à la lumière de la Bible. La *Poétique* est cependant absente des œuvres étudiées, et la poésie en général est considérée avec condescendance : **pour Thomas d'Aquin, elle est « la plus basse des doctrines » (*infima doctrina*), la moins enrichissante des disciplines du savoir**. En cohérence avec ce jugement, Thomas d'Aquin, et la scolastique en général, réduisent la fiction à la portion congrue dans leurs productions. Si la poésie intervient, c'est surtout dans les cours des grammairiens, qui enseignent la langue latine et ses tournures idiomatiques, sans proposer de véritables commentaires littéraires.

À la Renaissance, la redécouverte des Belles Lettres et de la poésie antique entraînera d'ailleurs un rejet de la langue des scolastiques, souvent jugée austère, voire déplaisante. Le grand humaniste italien Jean Pic de la Mirandole ironise ainsi, dans sa fameuse « Lettre à Ermolao Barbaro » (1485), sur l'un de ces scolastiques « barbares » qui refusent les séductions de la rhétorique comme autant d'ornements qui dénaturent le message transmis : la philosophie doit, selon lui, prendre modèle sur **le style « plutôt rude qu'élégant »** de l'Écriture sainte. Il revendique l'élitisme de cette rudesse, qui éloigne le public non instruit et réserve le savoir aux initiés. À l'inverse, l'humanisme³, qui débute dès le XIV^e siècle avec Pétrarque et Boccace, réclame des formes philosophiques nouvelles, propres à exprimer un savoir (moral, politique...) moins abstrait que celui des maîtres scolastiques. La fiction pourra ainsi se trouver mise à l'honneur. Pourtant, sa promotion est sans cesse contrariée par des critiques directement héritées de l'argumentaire platonicien.

- **Les Églises en guerre contre les fables : quelques cas célèbres**

Quelques exemples peuvent témoigner de la persistance des argumentaires anti-fictionnels : au Moyen Âge, Boccace (l'auteur des nouvelles du célèbre *Decameron*) devra, dans la *Généalogie des dieux païens*, justifier son goût pour les fables des Anciens. Au début

³ Terme créé en Allemagne autour de 1800 pour désigner la Renaissance, caractérisée par un regain d'intérêt pour les humanités (philologie, littérature, textes antiques...)

du XVI^e siècle, le moine François Rabelais sera inquiet pour avoir passé du temps à traduire du grec. **La méfiance à l'égard des fables atteint son intensité maximale lors des périodes de troubles religieux**, au cours desquels chacun des deux camps tâche de se présenter comme le représentant de la foi la plus pure. Ainsi, peu après 1517, date à laquelle Luther publie les thèses qui seront à l'origine du protestantisme, **certain Réformés formulent une aversion particulière pour les fables, dans le cadre d'un combat plus large contre la représentation** : Calvin reproche ainsi aux catholiques d'être « iconolâtres », et d'adorer non Dieu lui-même, mais ses reflets humains (le pape, les saints, la Vierge Marie...). Dans le même ordre d'idée, il dénonce dans le traité *Des scandales* les auteurs qui, tels Rabelais, oublient la vraie foi au profit d'histoires futiles.

Un peu plus tard, le poète **Ronsard devient la cible de poètes protestants** qui lui reprochent de s'être inspiré, dans ses poèmes de jeunesse, de poètes et de mythes grecs. Une longue polémique s'ensuit, dans laquelle Ronsard doit se justifier de s'être mis en scène, ainsi que certains de ses amis, dans un cortège bachique, sacrifiant un bouc comme le faisaient les Anciens : dans le poème « à la pompe du bouc d'Etienne Jodelle », le « je » observe en effet un cortège de Ménages et des satyres. Il pousse les interjections des dévots de Bacchus (« Iach ïach Evoé, Evoé iach ïach ») avant de voir surgir Ronsard et ses proches (le poète Baïf, Jodelle) avec un bouc qui doit être sacrifié. Ronsard subit aussi, de la part du protestant Lescaldin, le reproche d'avoir consacré un hymne aux démons, créatures mi-humaines mi-divines issues de la mythologie grecque. La polémique, dont on peut prendre connaissance en lisant les *Discours des Misères de ce temps* de Ronsard, oppose deux conceptions de la poésie : d'un côté, celle des polémistes protestants, qui affirment que, si Ronsard met en scène les mythes grecs, c'est qu'il adhère aux croyances fausses des païens. De l'autre, celle du poète, qui affirme la **dimension ludique de la poésie** : les représentations maniées par le poète sont comme des masques qu'il arbore pour s'amuser. En aucun cas elles n'imprègnent son esprit de fausses croyances :

Tu sembles aux enfans qui contemplent és nues
Des villes de Geans des Chimeres cornues,
Et ont de tel object le cerveau si esmeu,
Qu'ils *pensent estre vray* le masque qu'ils ont veu :
Ainsi tu *penses vrais les vers dont je me joue*,
Qui te font enrager et je les en advoue.
Ny tes vers ny les miens oracles ne sont pas,
Je prens tant seulement les Muses pour esbas
En riant je compose en riant je veux lire.
(Ronsard, *Discours des Misères de ce temps*, « Response aux injures »)

Identifiée à un jeu, la composition de fables est présentée comme une activité inoffensive, qui ne saurait contaminer l'esprit du lecteur.

Notons que **ces attaques contre la fable ne sont pas propres au camp protestant, et que l'Église catholique n'est pas en reste**. Déjà au XV^e siècle, dans la dictature théocratique instaurée à Florence par le frère Savonarole (1494-1498), les livres non religieux sont, de même que les œuvres d'arts, brûlés sur le célèbre « bûcher des vanités » établi sur la Piazza della Signoria. La littérature païenne et les tableaux profanes (comme certains nus mythologiques de Botticelli) sont détruits car considérés comme des incitations au vice. L'offensive contre la culture païenne reprend de plus belle lorsque l'Église catholique entreprend de réagir aux accusations d'immoralité lancées par les protestants : **le concile de Trente, qui s'ouvre en 1545 et durera 18 ans, condamne le plaisir pris à la littérature et à la mythologie païenne**, et réactive, plus globalement, les critiques platoniciennes contre la

fiction. **Les fidèles sont invités à s'en tenir à des lectures moins suspectes, comme la Bible, ou les textes historiques**, qui présentent l'avantage de n'évoquer que des faits avérés.

Tant du côté catholique que du côté protestant, **les guerres de religion conduisent à un durcissement idéologique, si bien que les poètes se tournent de plus en plus vers des sujets pédagogiques, et tendent à réduire, voire à éliminer, la part de la fiction**. C'est ce dont témoigne le cas du poète protestant Du Bartas qui, en 1578, publie la *Sepmaine*, grand succès de librairie au XVI^e siècle. Cette œuvre, qui suit pas à pas les étapes de la Création du monde, décrit méticuleusement chacune des espèces créées par Dieu, en donnant ses propriétés. Ce projet encyclopédique exclut la fable, comme l'explique le poète dans son « Bref avertissement sur sa première et seconde *Sepmaine* » (1584) :

Je ne mets point en œuvre des pierres fausses et contrefaites, ny des hapelourdes [personne de belle apparence, mais sotte] comme plusieurs, ains des vrais diamans, rubis et esmeraudes, prises dans le sacré cabinet de l'Escriture.

Il s'est, tout au plus, permis d'utiliser les ornements des vers et des figures pour rendre attractives ces vérités :

[Puisque] l'office d'un ingénieux écrivain est de marier le plaisir au proffit, qui trouvera estrange si (...) pour faire mieux avaler les salutaires breuvages que la sainte parole présente aux esprits malades et fastidieux de ce temps, j'y ai mêlé le miel et le sucre des lettres humaines ?

En parallèle, les fictions réputées légères ou fantaisistes se doivent, de plus en plus, de justifier leur raison d'être. C'est le cas, notamment, des romans.

III) Les procès du roman

Le roman constitue, avec les mythes païens, l'un des genres fictionnels les plus attaqués par les détracteurs de la fiction. Ceux-ci dénoncent le roman avec d'autant plus d'énergie que, des romans de chevalerie du Moyen Âge aux romans policiers d'aujourd'hui, la popularité de ce genre ne s'est jamais démentie.

• **Le roman de chevalerie est-il compatible avec la morale ?**

À la Renaissance, les romans traduits de l'espagnol ou de l'italien connaissent un très vif succès. **Tous doivent cependant, surtout à partir de l'époque du concile de Trente, démontrer leur utilité et ce qu'ils peuvent apporter à leurs lecteurs**. C'est le cas, par exemple, de la série des *Amadis*, traduite de l'espagnol à partir de 1540. Ce roman en 24 livres retrace les aventures du chevalier Amadis, dit « le beau ténébreux ». Dans le contexte du concile de Trente, les préfaces, qui montrent l'utilité pédagogique du roman, ne cessent de s'allonger pour répondre à ceux qui condamnent la vanité de la littérature romanesque et préfèrent orienter les lecteurs vers des genres plus moraux, comme l'histoire.

Un autre cas intéressant est celui du *Roland Furieux* de l'Arioste, roman qui connaît un immense succès en Europe peu après sa parution en Italie (1516). L'intrigue est particulièrement fabuleuse et fait appel à la magie, mais présente aussi de nombreux épisodes licencieux. Il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir le roman en son chant 25, dans lequel une dame espagnole, Fleur d'Épine, tombe amoureuse d'une femme (Bradamante) qu'elle a prise pour un homme et qu'elle ne peut s'empêcher d'aimer, même après avoir été détrompée sur son sexe. Le texte de l'Arioste semble donc incarner à la perfection la vanité et l'immoralité

reprochée, globalement, à la littérature romanesque. C'est pourquoi les éditeurs prennent la précaution d'accompagner le texte de « **moralisations** » qui suggèrent qu'en réalité, l'œuvre est conforme aux enseignements de la morale chrétienne.

Cela ne suffit pas à endiguer la méfiance à l'égard du roman de chevalerie. À la fin du XVI^e siècle, en Italie, Le Tasse prétend ainsi tourner le dos à ce genre immoral et impie en composant une épopée à sujet véridique et chrétien : sa *Jérusalem délivrée* (1581) est consacrée à la première croisade, qui oppose les hommes du chevalier chrétien Godefroy de Bouillon aux Musulmans. Le récit se veut une réponse à celui de l'Arioste, jugé trop fantaisiste.

Quelques années plus tard, **la critique du roman de chevalerie trouve sa figure emblématique dans le personnage de Don Quichotte** : dans le roman éponyme de Cervantès, publié entre 1605 et 1615, le pauvre hidalgo est obsédé par les romans de chevalerie, et passe pour un illuminé en s'évertuant à reproduire, dans l'Espagne de l'époque, les aventures des chevaliers médiévaux. Le premier chapitre explique comment la lecture de roman lui est montée à la tête, au point de développer en lui une forme de folie et de le couper du monde extérieur :

Il faut donc savoir que le temps que notre susdit gentilhomme était oisif (qui était la plupart de l'année), il s'adonnait à lire des livres de chevalerie avec tant d'affection et de goût qu'il oublia quasi entièrement l'exercice de la chasse et même l'administration de ses biens, et passa si avant sa curiosité et folie en cela qu'il vendit plusieurs minots de terre de froment pour acheter des livres de chevalerie, et ainsi en porta à la maison autant qu'il en put trouver (...) En résumé, il s'embarrassa tant en sa lecture qu'il y passait les nuits tout entières, du soir au matin, et les jours du matin jusqu'au soir. **Et par ainsi du peu dormir et beaucoup lire, son cerveau se sécha de telle sorte qu'il en vint à perdre le jugement. Il emplit sa fantaisie de tout ce qu'il lisait en ses livres**, tant des enchantements comme des querelles, batailles, défis, blessures, passions, amours, tourments et extravagances impossibles ; et **il lui entra tellement en l'imagination que toute cette machine de songes et d'inventions qu'il lisait était vérité**, que pour lui il n'y avait autre histoire plus certaine en tout le monde.

(*Don Quichotte*, trad. César Oudin et Jean Cassou, chap. I)

On connaît la suite : Don Quichotte décide de se faire chevalier errant, et parcourt l'Espagne sur sa mule Rossinante, à la recherche de monstres à combattre (les moulins à vent) et d'une dame à conquérir (Dulcinée du Toboso). Il finira par renoncer à sa folie.

- **Critiques et codification du roman à l'âge classique**

Si le roman parvient à justifier son utilité, la production se tarit néanmoins dans la France des guerres de religion, pour reprendre surtout au XVII^e siècle avec la **mode des grands romans sentimentaux et de la pastorale**. L'œuvre-phare de cette période est l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, roman-fleuve de plusieurs milliers de pages, dont la parution s'échelonne entre 1607 et 1619. L'auteur situe dans le cadre de la Gaule des druides les histoires d'amour qui unissent et désunissent des bergers du Forez. C'est aussi l'âge d'or du roman héroïque, notamment représenté par le roman *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) de Mlle de Scudéry. Ce roman, le plus long jamais écrit en France, et qui ne compte pas moins de 400 personnages, a pour principale intrigue la conquête amoureuse de Cyrus, souverain perse du VI^e siècle avant JC, amoureux de la princesse Mandane, mais en butte à de nombreux obstacles (opposition parentale, rivaux...). Ce fil principal se tresse à nombre d'intrigues secondaires, et ses péripéties sont typiques du roman héroïque : enlèvements, fausses morts, duels, tempêtes, lettres...

Cette production a fourni des arguments aux détracteurs de la fiction, qui n'ont pas de mal à dénoncer la perte de temps que représente la lecture de ces interminables romans, et l'in vraisemblance de leurs péripéties. Les romans héroïques et la pastorale sont fréquemment parodiés et tournés en dérision, par exemple dans le *Berger extravagant* de Charles Sorel (1627), qui se présente comme un « tombeau des romans » : il met en scène un fils de marchand qui, intoxiqué par l'*Astrée* et autres romans d'amour, décide de devenir un berger pour vivre comme ses personnages favoris. Le roman (intitulé, dans son édition de 1533, « anti-roman »), est accompagné d'un texte théorique qui condamne, globalement, les faux-semblants de la littérature de fiction, accusée de pousser au crime et d'être opposée à la morale et à la religion. Pourtant, la critique de Sorel reste ambiguë car, tout en critiquant la fiction, il la pratique, en inaugurant une voix romanesque nouvelle, qui consiste à parler de sujets triviaux plutôt que de ressasser les péripéties des romans héroïques. C'est dans cette voie que Sorel s'engage lorsqu'il rédige l'*Histoire comique de Francion* (1623), long roman dont l'intrigue se veut réaliste et située dans un milieu populaire.

Il est désormais rarement question de proscrire radicalement la production romanesque. **On préfère la réguler**, par exemple en publiant des textes théoriques sur la construction de l'intrigue romanesque, comme la *Lettre à M. De Segrais de l'Origine des Romans* de Huet (1670) qui, tout en réaffirmant la nature fictionnelle du roman (les romans sont pour Huet des « fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des Lecteurs. » Il précise d'ailleurs : « Je dis des fictions, pour les distinguer des Histoires véritables. »), invite à **rompre avec le modèle des « vieux romans », caractérisés par leur désordre et leur goût prononcé du merveilleux et du monstrueux.** Il plaide pour que le roman prenne pour cadre la réalité historique et ait toujours pour sujet des « choses qui ont pu être ». Et de fait, le roman classique se resserre pour relater des intrigues simplifiées, situées dans l'histoire proche et sur un arrière-plan historique véridique. C'est le cas, par exemple, de *La Princesse de Clèves* (1678), dont l'intrigue est située à la cour de Henri II. Point d'exploits, point de péripéties extraordinaires dans ce roman très intériorisé, qui se centre sur l'évolution des sentiments de la princesse de Clèves pour Monsieur de Nemours. Les digressions y sont réduites, et toujours reliées au sujet principal. Seules quelques péripéties ont pu être taxées d'in vraisemblance, comme le fait que M. de Nemours entende, par accident, l'aveu que Mme de Clèves fait à son mari des sentiments adultères qu'elle éprouve pour lui.

Pourtant, même réaliste, le roman demeure crédité d'une emprise puissante et dangereuse sur les esprits. **À la fin du XIXe siècle, le personnage de l'Emma Bovary de Flaubert inspire ainsi à Jules de Gaultier le néologisme de « bovarysme », qui désigne un sentiment d'insatisfaction éprouvé par les individus qui se mesurent à des personnages de fiction aux existences plus passionnées et tumultueuses que les leurs.** De fait, le début du roman de Flaubert montre comment la jeune Emma se nourrit de romans sentimentaux, en comparaison desquels son quotidien de femme mariée lui paraîtra bien terne :

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. **Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage,** qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. (*Madame Bovary*, chap. VI)

L'histoire d'Emma est bien celle de la contagion d'un esprit par des idéaux qui se heurtent à la décevante banalité du réel.

Conclusion :

Invraisemblable, coupée de la réalité, mensongère, vaine, inutile, immorale... On l'a vu, ce sont toujours les mêmes adjectifs qui, de Platon à Sorel, en passant par saint Augustin, sont décochés contre la fiction. Les cibles peuvent, bien sûr, varier, des mythes forgés par la « Grèce menteuse » (*Graecia mendax*) aux romans de chevalerie.

Notons qu'aujourd'hui, le débat reste vif, même s'il se porte plus volontiers sur les films sanglants et les jeux vidéos violents que sur le roman du Moyen Âge.

Il convient maintenant d'examiner en détail la manière dont les amateurs de fiction ont, au fil des siècles, défendu les fables en mettant l'accent sur le profit intellectuel que le lecteur peut en tirer. Le prochain volet de ce cours sera donc consacré à la théorie de l'allégorie et à son évolution au fil des siècles.

COURS N° 3 : L'ALLEGORIE, DÉFENSE OU DESTRUCTION DE LA FICTION ?

Le terme « allégorie » est issu de deux termes grecs, *allos* (autre) et *agoreuein* (dire). Littéralement, donc, l'allégorie consiste à « dire autre chose » que ce qu'on dit. Elle introduit en effet un **dédoublé entre un sens littéral et un sens figuré**, un sens manifeste et un sens caché. Mais l'allégorie consiste aussi à « **dire autrement** », **exprimer des idées sous une forme nouvelle, qui tranche avec la sécheresse du logos**. En cela, la théorie de l'allégorie permet de répondre au principal argument des détracteurs de la fiction, qui taxent celle-ci de mensonge : la fausseté de son sens littéral est compensée par la profondeur des vérités qu'elle dissimule et qu'elle formule de manière oblique et indirecte. Loin d'être un menteur, le poète serait un modèle de sagesse et de savoir, qui n'aurait rien à envier aux théologiens et aux savants.

Bibliographie :

COMPAGNON, Antoine, « Allégorie et philologie », dans *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Paris, Seuil, « la librairie du XX^e siècle », 1993.

PLATON, *Ion*, *Phèdre* (à partir de 245a).

RONCARD, « Ode à Michel de l'Hospital », « Hymne de l'automne », « hymne de l'hiver », dans *Œuvres Complètes*, éd. J. Céard, D. Ménagier et M. Simonin, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993 (2 vol.).

I) Problématiques

- **La fable allégorique rend-elle le savoir plus accessible ?**

Le modèle de la lecture allégorique soulève de nombreuses questions : si le poète connaît la vérité, **pourquoi choisir de la masquer sous une forme aussi suspecte que celle de la fable ? Sa coexistence avec le « faux » fictionnel ne dégrade-t-elle pas la vérité exprimée,**

et n'induit-elle pas, au moins, des simplifications dommageables ? Les poètes et théoriciens ont bien souvent apporté des réponses à ces questions en montrant **ce que la forme fictionnelle pouvait apporter à la philosophie**. Mais leurs arguments divergent, et peuvent même sembler contradictoires :

- Pour certains, **la fable est un outil pédagogique ; elle permet d'attirer vers la philosophie un public que rebuterait l'exposition brute des idées**. Nous avons vu au cours précédent que, dans *Comment faut-il lire les poètes ?*, Plutarque exposait une position de ce type : la fable est un assaisonnement, elle est cette mandragore qui pousse près des pieds de vigne et adoucit le goût du vin ; elle permet ainsi d'attirer les jeunes esprits vers la philosophie. Le poète latin Lucrèce qui, dans son *De Rerum Natura [De la nature]* (Ier siècle avant JC), met en vers la philosophie épicurienne, dit à peu près la même chose à travers sa célèbre métaphore de l'absinthe thérapeutique adoucie par le miel :

Le médecin veut-il faire boire aux enfants l'absinthe amère, il commence par **enduire les bords du vase d'un miel pur et doré, afin que leur âge imprévoyant se laisse prendre à cette illusion des lèvres, et qu'ils avalent le noir breuvage. Jouets plutôt que victimes du mensonge**, car ils recouvrent ainsi les forces et la santé. De même, comme nos enseignements paraissent amers à ceux qui ne les ont point encore savourés, et que la foule les rejette, j'ai voulu t'exposer ce système dans la langue mélodieuse des Piérides, et le dorer, en quelque sorte, du **miel de la poésie**.

Quoique Lucrèce lui-même recoure peu à la fiction, sa métaphore médicale est constamment reprise par les auteurs de fables allégoriques, qui expliquent comment, grâce au plaisir de la fable, le lecteur ingurgite presque à son insu des contenus philosophiques. Le poète latin Horace (Ier siècle avant JC) exprime une idée similaire en faisant, dans son *Art Poétique*, l'éloge du poète qui réussit à « mêler l'utile et le doux » (*utile dulci*) :

Le but du poète est ou d'instruire ou de plaire ; plus souvent, d'instruire et de plaire à la fois (...). Nos sévères sénateurs accueillent mal une farce où l'instruction n'est pour rien; un drame austère n'arrête pas nos bouillants chevaliers : pour enlever tous les suffrages, mêlez l'utile à l'agréable; amusez en instruisant.

- À l'inverse, d'autres voient la **fable comme un rempart protecteur**, qui permet de dissimuler des vérités philosophiques trop profondes et sacrées pour être galvaudées et mises à disposition de n'importe qui. Comme l'avait souligné Platon, le public le moins instruit s'en tient au sens littéral des fables, tandis que les lecteurs curieux et savants ont la curiosité de se lancer à la recherche du sens littéral, et possèdent les moyens de le faire émerger. Pour remplir sa fonction protectrice, **la fable se fait volontiers obscure, voire énigmatique, comme un hiéroglyphe ou un symbole mystérieux. Cette conception diffère de celle des partisans de l'allégorie « pédagogique », qui insistent sur le surcroît d'accessibilité** que permet la fable.

On le voit donc, la théorie de l'allégorie est tiraillée entre des postulats divers. Notons que celles-ci peuvent coexister dans l'œuvre d'un poète, et ne sont donc pas forcément perçues comme antagonistes. Ainsi, dans ses *Hymnes des saisons* (1563), le poète Pierre de Ronsard affirme d'abord, dans l'« Hymne de l'automne », que la fable est un « fabuleux manteau » dont la fonction première est de dissimuler la vérité à ceux qui ne peuvent pas la comprendre. Il raconte en effet que son maître Dorat lui a montré que l'

On doit feindre et cacher les fables proprement,
Et à bien déguiser la vérité des choses
D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses.

On voit dans ce passage l'importance du **vocabulaire de la dissimulation** (« cacher », « déguiser », « encloses », « manteau »). À l'inverse, dans l' « Hymne de l'hiver », pourtant strictement contemporain du précédent, Ronsard suggère que le poète doit se faire pédagogue et attiser la curiosité de ses lecteurs :

Elle [la poésie] a pour son sujet les negoces civiles,
L'equité, la justice et le repos des villes :
Et au chant de sa lyre a fait sortir des bois
Les hommes forestiers et leur bailla des lois :
Elle sçait la vertu des herbes et des plantes
Elle va dessous terre aux crevaces béantes
Tirer l'argent et l'or, et chercher de sa main
Le fer qui doit rougir en nostre sang humain.
Puis à fin que le peuple ignorant ne mesprise
La verité connue apres l'avoir apprise,
D'un voile bien subtil (comme les peintres font
Aux tableaux bien portraits) lui couvre tout le front,
Et laisse seulement tout au travers du voile
Paroistre ses rayons comme une belle estoile,
A fin que le vulgaire ait desir de chercher
La couverte beauté dont il n'ose approcher.

Ici, les connaissances portées par le poète n'ont rien de particulièrement abscons. Elles incluent des savoirs indispensables à la vie de tous les jours, comme le droit ou la botanique. Mais même dans ces disciplines très « humaines », la fable a toute son utilité : en voilant la vérité, elle donne au lecteur l'envie de la chercher activement, l'incite à sortir de sa paresse intellectuelle et de l'indifférence. **Parce qu'il fournit un effort pour découvrir la vérité, le lecteur lui accorde plus de prix que si elle lui avait été livrée directement. Pour l'avoir préalablement désirée, il s'y attache et la conserve, ainsi, durablement dans sa mémoire.**

Que l'on considère la fable comme une manière de toucher le plus grand nombre ou, au contraire, comme un moyen de l'écarter, il reste que **la théorie de l'allégorie distingue toujours, dans la fiction, un intérieur et un extérieur.** Dans toute l'histoire de la tradition allégorique, cette opposition « dedans-dehors » s'incarne dans des métaphores récurrentes, qui font de la fable un voile, une coquille, ou encore un os qu'il faudrait briser pour faire apparaître la substantifique moelle.

Dès lors, on peut s'interroger sur le statut accordé, dans la théorie de l'allégorie, à l'« enveloppe », c'est-à-dire à la fable qui enrobe les idées philosophiques. Apporte-t-elle quelque chose aux idées qu'elle sert à formuler ? Ou perturbe-t-elle, au contraire, leur compréhension ?

- **Allégorie et plaisir littéraire**

Qu'elle serve à occulter la vérité ou à l'enseigner, la fable semble, dans la théorie de l'allégorie, n'être qu'un moyen. Elle paraît être subordonnée à la philosophie, véritable finalité de la lecture. Dès lors, on peut s'interroger sur la place qu'y joue le plaisir littéraire. Celui-ci semble, en effet, devoir être dépassé au profit d'une compréhension du sens philosophique des textes.

L'allégorie ne doit-elle pas par conséquent, être considérée comme la négation de la littérature et du plaisir de la fiction ? Ne risque-t-elle pas, en effet, d'escamoter la singularité des œuvres littéraires en les rattachant à un fonds idéologique plus universel ? NE

risque-t-elle pas d'aliéner la poésie en la réduisant à une somme de connaissances extérieures à elle et formulables par le *logos* ?

Le critique Antoine Compagnon s'est penché sur ce problème dans *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie* (chapitre « allégorie et philologie »). Dans ce texte, il distingue deux types de lecture :

- **La lecture philologique** qui se concentre sur la compréhension du sens littéral du texte : elle cherche à établir celui-ci au plus juste, à expliciter les difficultés (vocabulaire, allusions historiques...)
- Dans **la lecture allégorique**, ce que dit l'auteur et ce que doit comprendre le lecteur cessent de ne faire qu'un. Le lecteur s'emploie donc à déterminer ce que l'auteur a voulu dire, et déploie cette activité herméneutique (= activité d'interprétation) avec une certaine liberté.

Ces deux lectures obéissent à des mouvements opposés : la lecture philologique cherche à rendre intelligible (et donc à mettre en évidence) ce qui, dans un texte ancien par exemple, nous est devenu incompréhensible ou étranger. **Il s'agit donc d'une ouverture à l'altérité historique, linguistique, intellectuelle... Au contraire, la lecture allégorique, dans laquelle chacun recherche ce que l'auteur a voulu lui dire, est une appropriation** : souvent, l'allégorie consiste à faire dire au texte un message (moral, politique, spirituel...) susceptible d'éclairer les temps présents. Au risque de fausser l'intention de l'auteur.

D'après Antoine Compagnon, c'est la rivalité de ces deux méthodes qui explique les rebondissements de la réception des textes littéraires :

L'histoire de la réception d'une œuvre littéraire est une suite de va-et-vient entre l'allégorie et la philologie, entre l'allégorie qui tire le texte à nous, révèle son actualité, ce qu'il a encore à nous dire, et la philologie qui le remet à sa place, le tient à distance, le reconduit à ses circonstances historiques et à l'intention de son auteur.

L'allégorie peut donc conduire à des excès, elle peut fausser le sens du texte ou du moins empêcher le dépaysement chronologique et intellectuel qu'il devrait susciter. **Pourtant, si l'on suit Compagnon, les appropriations successives d'un texte sont aussi ce qui lui donne vie.**

Cette dynamique pose néanmoins une autre question essentielle : dans un texte allégorique, les « sens cachés » sont-ils sciemment introduits par le poète, ou présents à son insu dans les fables qu'il développe ?

- **L'intention du poète**

Dans la tradition de l'allégorie, **deux conceptions du poète coexistent.**

- Selon la première, représentée par exemple par l'« Hymne de l'hiver » de Ronsard, vu plus haut, **le poète est un savant qui transpose dans ses vers un savoir dont il est entièrement conscient.**
- Selon la seconde, **le poète est, lorsqu'il compose ses vers, inspiré par une instance transcendante** (les dieux, les Muses...). Elle lui communique temporairement une sagesse qu'il ne détient pas forcément lorsqu'il est dans son état normal. C'est chez Platon, pourtant détracteur des mythes homériques, que l'on trouve les formulations les plus célèbres de cette théorie de l'inspiration. Dans le dialogue *Ion* (dont le nom est celui de l'interlocuteur de Socrate, un rhapsode, c'est-à-dire un artiste qui récite des poèmes à la population, en particulier ceux d'Homère), **Socrate estime que l'art du**

poète ne peut pas faire l'objet d'un apprentissage, mais qu'il lui est communiqué par une inspiration divine. Cela fait du rhapsode un intermédiaire entre les dieux et la population, qui se voit transmettre une partie de l'inspiration. Celle-ci est en effet décrite comme un processus d'aimantation, qui se communique au point de former une véritable « chaîne d'inspirés ». Cette conception doit être mise en perspective avec celles exposées dans le *Phèdre*, qui fait de la poésie l'une des quatre formes de délire (*mania*) inspirées par les dieux, aux côtés de la divination (associée à Apollon), de l'inspiration mystique (confiée à Dionysos) et de l'amour (prérogative d'Aphrodite et Éros). Voici comment Socrate décrit le délire poétique :

La troisième forme de possession et de délire vient des Muses. Si elle trouve une âme sensible et préservée, elle l'éveille, elle l'exalte, et la fait s'exprimer en odes et en poésies de toutes sortes, elle glorifie par milliers les exploits des Anciens, et instruit la postérité. Mais l'homme qui, sans le délire des Muses, arrive aux portes de la poésie en étant convaincu que le métier suffira pour qu'il soit bon poète, est un poète manqué, et la poésie composée de sang-froid est éclipsée par la poésie de ceux qui délirent. (Platon, *Phèdre*, 245 a)

Homère, Orphée, ou encore Hésiode, incarnent au fil des siècles cette conception du poète visité par les Muses et l'inspiration divine.

Ces deux conceptions justifient la lecture allégorique. **Mais on peut imaginer que, face à l'œuvre d'un poète inspiré, les capacités d'interprète du lecteur peuvent se trouver débordées.** Le défi herméneutique est plus grand, en effet, que s'il s'agissait de mettre à jour, dans une fable, des idées à hauteur d'homme, comme la philosophie politique ou la philosophie naturelle, citées par Ronsard dans l'« Hymne de l'hyver ». Nul mieux que ce poète, d'ailleurs, n'a éclairé l'opposition entre les poètes inspirés et les poètes plus « humains ». Dans son « Ode à Michel de l'Hospital » de 1550 (sans doute l'une de ses œuvres les plus célèbres. Le poème évoque le parcours des neuf Muses qui sont envoyées par leur mère Mémoire auprès de leur père Jupiter), le poète fait défiler l'histoire de la création poétique à travers les siècles. En premier lieu viennent les « poètes divins », que l'inspiration met dans le secret des dieux :

Divins, d'autant que la nature
Sans art librement exprimoyent :
Sans art leur naïve escriture
Par la fureur ils animoyent.
Eumolpe vint, Musée, Orphée,
L'Ascrean, Line, et cestuy-là
Qui si divinement parla,
Dressant à la Grece un trophée. (OMH, strophe 17)

Puis viennent les « poètes humains » qui ne sont plus animés par la fureur, mais chantent des sujets plus humains (la guerre, l'agriculture) en adoptant des genres appropriés (comédie, épopée). Fragile, cette production est menacée par l'ignorance qui gagne du terrain.

Il convient à présent d'examiner plus en détail l'histoire de la lecture allégorique : loin d'être uniforme, cette méthode de déchiffrement des textes a connu des évolutions et a donné lieu à d'importants débats.

II) La lecture allégorique et son histoire

• L'allégorie dans la littérature païenne

Comme on l'a vu dans le cours précédent, Platon, dans sa critique des fables homériques, fait allusion, non sans méfiance, à la lecture allégorique des mythes homériques. Celle-ci est pratiquée très tôt : dès le VI^e siècle, Théagène de Rhegium considère que, loin d'être si frivoles qu'ils en ont l'air, **les mythes d'Homère traduisent souvent des vérités sur la Nature**. Cette piste de lecture est aussi celle des Stoïciens, qui considèrent que souvent, les dieux d'Homère sont la transposition anthropomorphique de forces naturelles. Ainsi, lorsque Homère met en scène l'union amoureuse de Zeus et d'Héra, le récit n'est scabreux qu'en superficie. Son sens profond, lui, décrit à la perfection les lois de l'univers, puisque l'union des deux personnages peut être prise comme une métaphore de celle de l'air (Héra) et de l'éther (Zeus). Mais le même mythe reçoit aussi une lecture morale : la scène dans laquelle Héra cherche à séduire Zeus peut ainsi être lue comme une métaphore des efforts de la raison humaine pour s'unir à Dieu, à l'Un. Il n'est pas de mythe trop scabreux pour la lecture allégorique : même la castration d'Ouranos par Chronos reçoit une lecture physique. Ainsi, le fait que les génitoires mutilés d'Ouranos, jetés dans l'océan, donnent naissance à Vénus, renvoie au moment où, à la fin de la création du monde, le Ciel cesse de répandre directement sur le monde la semence génératrice des éléments : l'accouplement des hommes et des animaux (incarné par Vénus) suffit à perpétuer les espèces. De même, le fait que Chronos (Saturne) ait mangé ses enfants peut être métaphorique du temps qui dévore tout. **La figure-clé de la lecture allégorique est, on le voit, la métaphore** : les divers éléments qui composent un mythe constituent autant d'images renvoyant à un sens physique, historique ou moral.

Un autre mode de déchiffrement consiste à **voir dans les mythes la transcription d'un événement historique avéré**. Portée par Évhémère (-III^e siècle), et poursuivie par Paléphate (-II^e siècle), elle montre, mythe par mythe, à quel point le sens littéral est peu crédible, voire absurde. Qui croira, par exemple, à l'existence de Scylla, monstre marin mi-femme mi-chien mi-serpent auquel Ulysse se trouve confronté dans l'*Odyssée* ? Le plus probable est, selon Paléphate, que cette figure ait été forgée à partir du souvenir de pirates. De même, la plupart des héros mythologiques sont identifiés à des inventeurs, à des rois ou à de grands civilisateurs.

La diversité des modes de lecture (lecture historique, morale, naturelle...) n'est pas vraiment un problème pour les partisans de l'interprétation allégorique : les mythes sont polysémiques, et c'est leur pluralité de sens qui fait leur richesse. Cette polysémie se codifie cependant dans la pratique chrétienne de l'allégorie.

• L'allégorie chrétienne

On a précédemment évoqué l'hostilité des pères de l'Église à l'égard des fables des païens. Leurs critiques s'étendent, bien sûr, aux interprétations allégoriques qui, pour eux, ne sauraient faire oublier l'impiété et l'immoralité des mythes païens. Pourtant, **les chrétiens sont, très tôt, conduits à utiliser des méthodes d'interprétation allégoriques pour justifier les passages qui, dans la Bible, peuvent paraître indécentes ou invraisemblables**. Ceux-ci sont en effet fréquemment pris pour cibles, dans les premiers siècles du christianisme, par les adversaires de la nouvelle religion, qui ironisent par exemple sur le récit de la création de la femme à partir de la côte d'Adam, ou sur les métaphores étranges employées pour désigner le Christ (agneau, ver de terre...).

Dès lors, **les pères de l'Église, notamment Origène (fin IIe siècle-IIIe siècle), affirment la nécessité de lire certains passages de l'Écriture comme l'expression figurée de significations cachées.** Certains arguments sont les mêmes que chez les allégoristes païens : il s'agit de mettre à l'épreuve le lecteur, de le rendre plus actif et plus désireux de trouver la vérité :

[Il est certain] qu'on découvre plus volontiers la vérité sous les figures qui la voilent, et qu'on trouve avec une satisfaction plus vive ce qu'on a cherché avec quelque peine. Ceux qui ne découvrent pas aussitôt l'objet de leurs recherches se sentent excités comme par l'aiguillon de la faim ; tandis que la découverte trop facile de la vérité engendre souvent la tiédeur avec le dégoût : dans les deux cas, néanmoins, il faut se prémunir contre le découragement. C'est dans ce dessein que l'Esprit-Saint a composé les divines Écritures de la manière la plus admirable et la plus salutaire. Il a disposé des passages clairs et évidents, comme aliment au besoin pressant de connaître, et d'autres plus obscurs, comme remède contre le dégoût et l'ennui. Il n'est presque rien d'ailleurs de ce qui est caché sous ces obscurités, qu'on ne trouve exprimé clairement en d'autres endroits.

(Saint Augustin, *De Doctrina Christiana* [Sur la doctrine chrétienne] livre II, chapitre 6)

S'ajoute un argument théologique : **Dieu, qui s'est incarné en Jésus, incarne aussi son message**, car la connaissance humaine passe nécessairement par le visible pour atteindre l'invisible. Dans cette opération, il ne manque pas de guider les fidèles, en leur fournissant divers indices de la présence d'un sens caché : les passages incohérents ou indignes de la majesté divine sont ceux qui appellent, de toute évidence, une lecture à plus haut sens, car leur signification littérale ne peut satisfaire le désir de sens du lecteur. Ce principe est largement suivi, en particulier chez Saint Jérôme et saint Augustin.

Si elle rappelle les fondamentaux de l'allégorie païenne, l'allégorie biblique n'obéit pas exactement aux mêmes méthodes. **Elle développe son propre protocole, celui de la quadruple exégèse**, qui superpose quatre niveaux d'interprétation

- Le **sens littéral** est ce que dit le texte au premier degré, ce qu'il raconte.
- Le **sens allégorique** consiste à donner aux récits bibliques une valeur actuelle.
- Le **sens moral** tire des textes sacrés des modèles et des recommandations pour l'action.
- Le **sens anagogique** évoque les mystères des fins dernières, le sort des âmes dans l'au-delà.

- **La généralisation de la quadruple exégèse**

Paradoxalement, **la méthode de la quadruple exégèse a pu être appliquée à ce qui, au départ, constituait le principal repoussoir des chrétiens : les fables païennes.** Leur lecture semble, en effet, redevenir acceptable dès lors qu'elles sont accompagnées de sens moraux et théologiques qui viennent les rendre compatibles avec la foi chrétienne.

Ainsi, les *Métamorphoses* d'Ovide, vaste somme mythologique dont les différents récits ont pour point commun de mettre en scène la métamorphose d'un héros (par exemple, celle de Narcisse en fleur, celle de Daphné, poursuivie par Apollon, en laurier...), font, dès le XIVe siècle, l'objet de plusieurs « moralisations ». La première, anonyme, et sans doute réalisée par un franciscain, se présente de la manière suivante : le lecteur lit d'abord, résumé en vers français, un segment du récit ovidien. Après ce segment, il découvre une série de gloses, en nombre variable (une à quatre). Ces moralisations donnent souvent l'impression d'inverser le signe d'un récit scandaleux, pour en faire l'image de vérités chrétiennes.

L'exemple de l'histoire de Myrrha peut en témoigner : il s'agit d'une histoire d'inceste, dans lequel une jeune fille, Myrrha, élabore une ruse pour pouvoir passer une nuit avec son père Cinyras. Enceinte de son père, elle implore les dieux de la bannir du monde, et est exaucée en étant transformée en arbre. À travers son écorce, elle donne naissance à Adonis.



Illustration de Bernard Salomon dans l'éd. de Jean de Tournes (Lyon, 1557)

Dans la moralisation, cette histoire particulièrement scandaleuse reçoit un sens théologique : Myrrha est présentée comme une image de la Vierge Marie, qui a conçu Jésus-Christ avec Dieu le père. Mais le récit donne lieu à une seconde interprétation, apparemment contradictoire avec la première : Myrrha serait une image l'âme qui avale l'hostie alors qu'elle est en état de péché.

Ce mode de lecture connaît un grand succès : au XVe siècle, un *Ovide moralisé* en prose paraît. Peu avant, le bénédictin Pierre Bersuire rédige un *Ovide moralisé* spécialement destiné aux ecclésiastiques, qui sont invités à utiliser les récits ovidiens dans leurs sermons. L'apparition de l'imprimerie, au milieu du XVe siècle, donne un retentissement supplémentaire à cette production.

Avec les débuts de l'humanisme, le développement de la lecture philologique des textes ne diminue pas forcément l'engouement pour la glose morale et théologique des fables païennes. Bien au contraire, la curiosité pour les fables païennes s'accroît, comme en témoigne la publication de recueils mythographiques, qui recensent les mythes, leurs variantes et leurs diverses interprétations.

Les humanistes se dotent même d'une théorie susceptible de justifier la recherche (il est vrai un peu improbable) **de significations chrétiennes dans des mythes païens, la théorie de la *prisca theologia*.** Les poètes grecs des premiers temps (Orphée, Musée, Linus), les sages égyptiens, puis Homère et Hésiode, auraient, grâce à une inspiration divine, pressenti les vérités chrétiennes, avant même la venue du Christ. Ainsi, le parcours erratique d'Ulysse vers sa terre natale d'Ithaque, dans l'*Odyssée*, a pu être rapproché des tribulations de l'âme qui, incarnée dans un corps pendant la durée d'une vie humaine, attend de rejoindre son Créateur.

La tradition de la lecture allégorique est constamment appliquée aux fables païennes, et ce jusqu'au XVIIe siècle. Pourtant, certaines voix s'élèvent pour soulever des doutes que l'on pourrait, en des termes modernes, formuler ainsi : **est-il légitime de gommer le travail littéraire et la dimension esthétique des textes en ramenant leur intrigue originale à une banale somme d'idées morales et religieuses déjà bien connues ? Et surtout, peut-on se permettre de faire dire aux textes des messages que leur auteur pouvait difficilement imaginer ? En somme, jusqu'où l'interprète peut-il aller lorsqu'il dévoile le sens caché d'un texte ?**

- **L'allégorie en question**

Sans forcément condamner tout recours à l'explication allégorique, nombre d'auteurs en ont signalé les excès ou les erreurs : ainsi, certains protestants reprochent aux catholiques de faire l'exégèse de fables païennes qui ne méritent pas d'être lues avec les mêmes attentes que le texte sacré. Mais c'est peut-être du côté des simples lecteurs que l'on trouve les plus **vives réactions contre des gloses qui apparaissent comme autant de surinterprétations et de lectures forcées**. Ainsi de Montaigne qui, dans les *Essais*, déplore qu'Homère ait été tiré dans tous les sens par les différentes écoles philosophiques, et que chaque profession se l'approprie abusivement :

Est-il possible qu'Homere aye voulu dire tout ce qu'on luy faict dire ; et qu'il se soit presté à tant et si diverses figures que les theologiens, legislateurs, capitaines, philosophes, toute sorte de gens qui traittent sciences, pour differemment et contrairement qu'ils les traittent, s'appuyent de luy, s'en rapportent à luy: maistre general à tous offices, ouvrages et artisans ; General Conseillier à toutes entreprises. Quiconque a eu besoin d'oracles et de predictions, en y a trouvé pour son fait. (*Essais*, II 12).

À force de faire tout dire à Homère, on finit par ne lui faire rien dire, et à perdre la substance propre du texte.

De manière plus ambiguë, Rabelais évoque également, dans le célèbre prologue de *Gargantua* (1534), les interprètes qui s'éloignent de la lettre du texte. Le prologue, adressé aux « beuveurs tres illustres » et « verolez tres precieux », commence pourtant par opposer, à propos du livre que les lecteurs ont entre les mains, l'intérieur et l'extérieur. Le livre est comparable aux silènes (petites boîtes peintes de figures grotesques, mais recelant des produits précieux), eux-mêmes comparables à Socrate, que sa laideur n'a pas empêché d'être reconnu comme le prince des philosophes. De même, le lecteur ne saurait s'arrêter au titre grotesque de *Gargantua* (nom du géant éponyme). Il doit ouvrir le livre, en pariant sur un contenu plus profond.



Mais une fois le livre ouvert, le dédoublement entre intérieur et extérieur se produit de nouveau : le « sens littéral », annonce maître Alcofribas Nasier (anagramme de François Rabelais, narrateur du roman) pourrait en effet masquer un « plus haut sens » :

Et, posé le cas qu'au sens literal vous trouvez matieres assez joyeuses et bien correspondentes au nom, toutes fois pas demourer là ne fault, comme au chant de Sirenes, **ains à plus hault sens interpreter** ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cuer.

Suit alors la très célèbre métaphore de la « substantifique moelle ». Le lecteur est invité, tel un chien, à rompre l'os pour accéder à la moelle du sens allégorique :

Mais veistes vous oncques chien rencontrant quelque os medulare ? [os à moelle] C'est, comme dict Platon, lib. ij *de Rep.*, la beste du monde plus philosophe. Si veu l'avez, vous avez peu noter de quelle devotion il le guette, de quel soing il le garde, de quel ferveur il le tient, de quelle prudence il l'entomme, de quelle affection il le brise, et de quelle diligence il le sugce. Qui le induict à ce faire? Quel est l'espoir de son estude? Quel bien pretend il? Rien plus qu'un peu de mouelle. (...) A l'exemple d'icelluy vous convient estre saiges, pour fleurir, sentir et estimer ces beaulx livres de haulte gresse, legiers au prochaz et hardiz à la rencontre; puis, par curieuse leçon et meditation frequente, **rompre l'os et sugcer la sustantifique moelle** (...) avecques espoir certain d'être faitz escors et preux à ladicte lecture ; car en icelle bien aultre goust trouverez et doctrine plus absconce, laquelle vous revelera de très haultz sacremens et mysteres horrificques, tant en ce que concerne nostre religion que aussi l'estat politicq et vie oeconomicque.

Rabelais s'inspire manifestement, ici, de la théorie de l'exégèse, à laquelle il emprunte l'une de ses métaphores les plus traditionnelles, la moelle. On s'attendrait, alors, à ce que la suite du texte fasse l'éloge de la lecture allégorique, pour justifier son application à *Gargantua*. Mais, par une pirouette inattendue, Rabelais utilise le raisonnement suivant :

Croiez vous en vostre foy qu'oncques Homere, escrivent *l'Iliade et Odyssee*, pensast es allegories lesquelles de luy ont calfreté Plutarche, Heraclides Ponticq, Eustatie, Phornute, et ce que d'iceulx Politian a desrobé? Si le croiez, vous n'approchez ne de pieds ne de mains à mon opinion, qui decrete icelles aussi peu avoir esté songées d'Homere que d'Ovide en ses *Metamorphoses* les sacremens de l'Evangile, lesquelz un Frere Lubin, vray croque lardon, s'est efforcé demonstrer, si d'adventure il rencontroit gens aussi folz que luy, et (comme dict le proverbe) couvercle digne du chaudron. Si ne le croiez, quelle cause est pourquoy autant n'en ferez

de ces joyeuses et nouvelles chronicques, combien que , les dictans, n'y pensasse en plus que vous, qui par adventure beviez comme moy ? Car, à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdiz ne employay oncques plus, ny aultre temps que **celluy qui estoit estably à prendre ma refection corporelle, sçavoir est beuvant et mangeant**. Aussi est ce la juste heure d'escrire ces haultes matieres et sciences profondes, comme bien faire sçavoit Homere, paragon de tous philologes, et Ennie, pere des poetes latins.

En résumé, le raisonnement est le suivant :

- Le lecteur doit chercher dans *Gargantua* une « substantifique moelle »
- Car des sens allégoriques ont été découverts même chez les auteurs qui, comme Homère, ne pensaient aucunement aux sens en question alors qu'ils rédigeaient leur poésie.
- Or justement, Alcofribas, lors de la composition de son livre, ne pensait qu'à manger et boire (comme Homère). Les chances de trouver un sens allégorique dans son livre sont donc considérables !

On le voit, le pacte de lecture du prologue est placé sous le signe du paradoxe : Alcofribas explique que, si son livre contient des sens philosophiques, c'est précisément parce qu'il n'a pas eu l'intention d'en exprimer un ! Un autre passage prête à sourire : tout en revendiquant pour son livre une lecture allégorique, Alcofribas suggère que, la plupart du temps, les interprétations « à plus haut sens » sont « tirées par les cheveux » : certaines d'entre elles sont « calfretées » (verbe synonyme de « calfater », qui signifie « boucher avec de l'étoupe les trous d'un navire ») et forment comme un mauvais rafistolage. D'autres (celles qui concernent les *Métamorphoses* d'Ovide) sont l'œuvre d'un cocasse religieux, décrit comme un bon mangeur (croque-lardon) et un « fol ».

La référence rabelaisienne à l'allégorie est donc partiellement ironique, car elle invite à prendre modèle sur des interprètes qui n'en ont fait qu'à leur tête. Elle interroge ainsi sur la légitimité de la lecture allégorique d'un texte qui n'a ni le prestige des mythes antiques ni la dimension sacrée de la Bible. Les interrogations qui, légitimement, peuvent venir au lecteur à la lecture de ce prologue, pourraient refléter ce que certains critiques appellent une « crise de l'allégorie ». Les questionnements du prologue rabelaisien sont d'ailleurs contemporains de l'essor de la philologie humaniste qui, comme on l'a vu plus haut, privilégie la compréhension du sens littéral des textes, et condamne les extrapolations herméneutiques.

L'objet de la prochaine séance sera de voir que l'interprétation allégorique est en concurrence avec d'autres modèles de fiction philosophique, qui ne reposent pas sur l'opposition entre le sens littéral et le sens caché, mais constatent que le sens littéral lui-même peut solliciter des opérations intellectuelles multiples et fécondes.