

AVERTISSEMENTS AUX LECTEURS

... un serf si libertin (I, 37)

La poésie du premier ^{xvii}e siècle est trop rarement inscrite au programme de l'agrégation pour ne pas se réjouir d'avoir à étudier cette année une partie importante de la poésie de Théophile de Viau et se dire que, peut-être, plus tard, Malherbe, Régnier, Saint-Amant ou Tristan l'Hermitte, ou d'autres encore, lui succéderont.

Passées les réjouissances de circonstances liées au fait qu'enseignants et étudiants s'intéressent à un corpus moins canonique que celui constitué par les auteurs du « classicisme » ou du « Grand Siècle » (Racine, Corneille, Molière, La Fontaine, Bossuet, La Bruyère, La Rochefoucauld), il faut admettre que la connaissance de la poésie des premières décennies du siècle est souvent entachée par des lieux communs qui sont d'ailleurs moins d'énormes erreurs que des approximations : on ne fera par exemple pas avancer le savoir sur les vers de Théophile en l'étiquetant comme auteur « irrégulier », « baroque », lyrique ou « libertin », comme si cela disait tout de l'homme et l'œuvre, des discours qu'il tient et des formes qu'il leur donne.

Le présent recueil se présente comme un parcours à travers cette poésie afin d'en dégager des spécificités et, conséquence immédiate, de la défaire de certaines approximations qui peuvent parfois en empêcher la lecture.

Il s'agira, au fil de ces « avertissements », tout en faisant écho aux convergences et divergences qui existent entre les contributions, d'ouvrir des perspectives pour la réflexion, de proposer des hypothèses et des cadres d'analyse pour le programme inscrit à l'agrégation, et de jeter un peu de lumière sur certaines difficultés inhérentes à cette poésie.

Brouillages

Qui est « je » ? Plus qu'aucun autre de ses contemporains poètes, Théophile de Viau suscite des questionnements sur ce que sont le « sujet lyrique », le « je » ou le « moi » qui habitent ses textes. Cela tient aux situations dans lesquelles l'auteur s'est trouvé, au fait que sa biographie semble assez bien connue, ainsi qu'aux statuts énonciatifs instables (instabilité due par exemple à la dissimulation du persécuté) qui en découlent : outre le registre amoureux (plaintes et douleurs, imprécations, etc.), les textes qui visent à rétablir sa réputation, et ceux qui entourent le procès et s'inscrivent dans un projet de désincarcération, adoptent une perspective illocutoire, se présentent comme les moyens d'une action, nous offrant plus ou moins la possibilité de faire coïncider auteur et sujet poétique. Les postures auctoriales topiques de l'exil, de la solitude, de l'isolement dans un monde uniment hostile, bref, ces lieux communs poétiques s'incarnent sans mal dans la personne de Théophile de Viau, tout semblant indiquer qu'il a effectivement expérimenté l'ensemble des aspects qui configurent cette conception du poète lyrique. Il devient alors difficile de faire l'économie de questions sur la manière dont s'effectue l'implication auctoriale.

Comme semble l'indiquer Théophile lui-même (« À force de médire ils m'ont débaptisé¹ »), les lectures qui ont été faites de son œuvre ont utilisé son nom, l'ont manipulé, voire auraient détourné l'usage qu'il faudrait faire des rapports entre noms d'auteurs et auteurs ou entre textes et auteurs, etc. Pour des raisons stratégiques (se mettre à distance d'un « Théophile » que les juges recherchent et qu'il prétend ne pas être) qui concordent assez bien avec la manière dont les auteurs conçoivent alors leur présence dans la poésie (entre codes définis par les genres et marge d'intervention individuelle, pour lesquels la rêverie est une médiation décisive, → Fl. Orwat), Théophile est parfois conduit à réfuter son auctorialité. Mais, dans le même temps, ces interprétations proposées par ses adversaires indiquent la latitude réelle qu'avait un lecteur du temps pour appréhender l'expression de la première personne dans les poèmes comme faisant bien référence à leur auteur (→ F. d'Angelo).

« Théophile » se substitue souvent à « Théophile de Viau », sous la plume de l'auteur lui-même (qui aime aussi se baptiser « Damon »), mais surtout sous celle de ses contemporains et des critiques. Ce nom de plume devait

Par le signe → on renvoie aux contributions du volume qui traitent de points abordés dans cette introduction, soit que les perspectives convergent, soit qu'elles divergent entre l'introduction et la ou les contribution(s).

1. Théophile de Viau, *Œuvres poétiques. Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, éd. G. Saba, Paris, Garnier, 2008 (rééd.), p. 275. Toutes les références aux poèmes de Théophile dans ce texte renverront à cette édition.

opportunément renvoyer par son étymologie (« qui aime Dieu »), au moment de son procès, à l'authenticité de sa foi alors mise en doute. Or, comme le souligne Joan DeJean, « le nom propre en deux parties est l'un des rares signes qui renvoient à un référent unique² », à la différence du prénom seul, qui peut transférer l'appellation d'une identité (patronyme familial, responsabilité juridique, etc.) vers une catégorie plus large et non référentielle. Le passage de « Théophile de Viau » à « Théophile » est donc le passage d'une personne avec une identité sociale à une figure d'auteur. J. DeJean y voit une opération pour empêcher qu'on la lui associe et, aussi, de proposer ce prénom comme enveloppe d'un « moi » que chaque lecteur peut remplir dans sa lecture, une figure idéale pour l'identification (d'autant que Marot, Du Bellay, etc. constituent une lignée fameuse pour ce type de figure d'auteurs). Elle croit donc y voir une dépersonnalisation de la poésie de Théophile, quelque chose comme une pure fictionnalisation de sa poésie.

Les pistes qui mènent à Théophile sont pour le moins brouillées depuis les origines de son œuvre, ne faisant jamais tout à fait l'unanimité (→ J.-P. Chauveau). Les retombées de cette plasticité onomastique sont multiples et à certains égards problématiques pour nous. Entre la dimension référentielle et un prénom sans nom qui peut opérer comme une coquille vide et accueillante pour chaque lecteur, il n'est probablement pas pertinent de choisir : l'implication auctoriale (sur la part de laquelle les auteurs divergent parfois dans ce recueil) et le recours à tout un ensemble de *topoi* ne s'excluent pas mutuellement (→ S. Hache). Il faut sans doute appréhender le « je » des poèmes comme une métonymie³ de Théophile de Viau (le prénom en est bien une partie), une figure complexe et hétérogène, pour laquelle la peur, à la fois panique mais aussi parfois dominée (quand le poète dénié fait preuve de sa supériorité face aux superstitions qui effraient la masse des non affranchis) pourrait faire office d'émotion emblématique (→ P. Debailly).

La réception en question

Les modes de production et de circulation des textes à l'époque, tout comme les stratégies que le poète déploya, notamment pour se faire libérer de prison (en faisant de son écriture une scène où il s'appropriait la *persona* du poète incarcéré tout en élaborant sa propre image d'auteur), nécessitent la prise en compte de la diversité de ses destinataires, de strates de lectures diffé-

2. « Une autobiographie en procès. L'affaire Théophile de Viau », *Poétique*, n° 12, 1981, p. 436.

3. Mot emprunté à D. Combe dans « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 56.

rentes programmées par les textes : nombre de poèmes ont un destinataire déterminé (au moins par Théophile) puis, dans un second temps, des destinataires indéterminés. Dans ce cadre, la coupure entre un manuscrit premier et une impression seconde permet grossièrement⁴ de repérer le passage d'une lecture privée à une lecture dans l'espace élargi⁵ (→ M. Folliard). La question de la destination est sans doute d'ailleurs plus complexe encore : la « Lettre de Théophile à son frère » (III, 11) s'adresse-t-elle (seulement) à Paul, le frère du poète ? Ce destinataire parfaitement identifiable n'est-il pas également une fonction textuelle qui permet la mise en place d'une tonalité mélancolique, celle de la plainte intime, la mise en scène du désarroi de l'incarcéré face à l'horreur de la prison adressée à d'autres lecteurs plus puissants ?

La dimension polémique (les disgrâces, le procès) qui surplombe l'œuvre de Théophile n'est pas sans ajouter aux brouillages auxquels sont confrontés ses lecteurs. Pour l'interprétation de cette poésie, et tout particulièrement pour la question de son libertinage, l'organisation des recueils et les actes de lectures dont il a été la scène sont décisifs. D'abord, le travail de composition de ses recueils auquel s'est attaché Théophile était voué à reprendre en main la fabrication de sa réputation pour la configurer à sa guise (→ M. Rosellini). Ensuite, entre accusation et réfutation, la réception se révèle périlleuse puisqu'elle se fait tantôt à charge (on tend alors à s'identifier aux accusateurs pour débusquer les traces d'hétérodoxie) et tantôt à décharge (on prend alors le risque de nier ce libertinage), pouvant devenir partisane à l'insu même de l'interprète (→ M. Bombart). L'affaire judiciaire, par laquelle des juges et des hommes d'Église s'intronisent critiques littéraires a donc un poids majeur dans notre rapport à cette production théophilienne : non seulement parce que cet événement produit une archive de lecture première et déterminante qui résonne encore aujourd'hui, mais aussi parce qu'elle a conditionné les positions de Théophile lui-même et les interprétations qu'il a souhaité susciter. La guérilla des modes de lecture à laquelle se livre le poète contre ses accusateurs⁶, cette stratégie de confusion des noms, d'implication dans les, ou d'extériorité aux, processus d'écriture et de publication a donc contribué à donner sa singularité à cette œuvre poétique⁷.

4. Les manuscrits pouvaient connaître des lectures à haute voix pour un public de quelques personnes.

5. Noter toutefois que les manuscrits étaient copiés et circulaient de telle sorte qu'il est nécessaire d'envisager un lectorat indéterminé par le biais du manuscrit.

6. Voir F. Lachèvre, *Le Procès du poète Théophile de Viau. 11 juillet 1623-1^{er} septembre 1625. Publication intégrale des pièces inédites des Archives nationales [1909-1928]*, Genève, Slatkine reprints, 1968, 2 vol.

7. Les répercussions des accusations de sodomie et d'homosexualité en sont un exemple frappant. Il est délicat de s'appuyer par exemple sur « La plainte de Théophile à son ami Tircis » (III, 1) pour arguer de la bisexualité du poète – si tant est que ce type de perspective ait une réelle

Usage des formes et des genres poétiques (*élégies, odes, stances*)

Tout en respectant globalement les usages poétiques de son temps, jusque dans l'ambiguïté ou l'instabilité de certains genres⁸, Théophile s'en approprie une part puisqu'il semble articuler dans ses vers à la fois ce qui relève des lieux communs poétiques et ce qui relève de son expérience personnelle (ce qui ne signifie pas qu'il soit sincère, authentique, etc.). Il est probable que ses affirmations de modernité et sa défiance à l'égard de l'imitation des anciens, plus polémiques que totales en pratique (→ J.-P. Chauveau), conditionnent jusqu'à un certain point sa manière d'habiter ces genres et ces formes. Son recours aux odes, aux *élégies*, aux *stances*, qui constituent une part importante de sa production poétique, mérite donc d'être présenté dans cette perspective. Or, la distance qui nous sépare de son époque de production induit deux effets pervers : d'une part, nous pourrions avoir tendance à rapporter ces formes (*stances*) et ces genres (*odes, élégies*) à notre propre horizon d'attente générique, c'est-à-dire à les coupler avec l'hypothèse d'un certain lyrisme dont on n'a vu qu'il devait être abordé avec mesure ; d'autre part, par banalisation, nous pourrions méconnaître quelque chose comme une poétique théophilienne des formes (*strophes, vers*).

Les élégies

Ces textes ne traitent pas exclusivement du malheur, ne sont pas nécessairement pour Théophile et ses contemporains un mode d'expression privilégiée de la plainte personnelle. Ils procèdent d'une diversité propre à notre auteur.

L'*élégie* théophilienne est composée en vers longs, de dix ou de douze syllabes. Le distique est la seule strophe utilisée, en référence au distique *élégiaque* (un hexamètre et un pentamètre dactyliques). C'est une mise en forme tout à fait commune pour l'époque. Elle est par ailleurs similaire à celle de *satires* et d'*épîtres* contemporaines (composées le plus souvent en distiques d'*alexandrins*). Il semble donc qu'il faille décrire l'*élégie* en fonction de son contenu plutôt qu'en fonction de son organisation formelle.

efficacité herméneutique pour le corpus en question. Une telle lecture tend à s'aligner sur les suspensions et les condamnations des accusateurs du poète et donc à s'apparenter à une lecture à charge, sans autre origine ou fondement que les accusations visant à tous crins l'élimination d'un individu. Cela aurait cependant le mérite (en suspendant toute traque de clefs) d'inviter à la prudence certaines lectures référentielles en introduisant par exemple l'idée que « *Cloris* » ou « *Phyllis* », etc., étaient peut-être des hommes. Il faudrait alors toutefois établir les conditions de possibilité d'une poésie masculine adressée à un homme à ce moment de l'histoire.

8. Puisqu'il arrive fréquemment qu'une ode soit rebaptisée « *stances* », par exemple, et l'« *Élégie à une dame* » parut sous le titre de « *Satire troisième* » dans le *Second livre des délices de la poésie française* (1620).

Au moment où Théophile compose, elle est souvent associée dans l'esprit des amateurs de poésie à l'épître (Marot, le premier en français, a nommé « élégie » des épîtres amoureuses); elle est éventuellement consacrée à l'émission d'une plainte (en référence à la tradition antique), cette plainte pouvant prendre une tonalité amoureuse, comme chez Théophile (hormis dans l'« Élégie à une dame », I, 34). Ce type de poésie repose sur l'absence et la distance, sur les douleurs qu'elles engendrent, ce qui mène à un dispositif énonciatif qui rappelle bien celui de l'épître. Il y aurait donc bien toutefois un registre spécifique du discours élégiaque.

L'élégie n'est pas pour autant un discours pleinement autobiographique ou dont la sincérité auctoriale serait la marque. « Marie », « Amarante », « Phyllis » ou « Cloris », à qui certaines des élégies du corpus sont adressées, sont des prénoms de convention dont le poète interroge lui-même le fonctionnement⁹ et qui, sans doute, désignaient des femmes aimées par d'autres qui lui demandaient d'écrire pour eux¹⁰ (→ B. Parmentier). Par ailleurs, rien ne permet d'assurer que « Cloris » ou « Phyllis » soient toujours les mêmes d'un texte à l'autre : ces prénoms étaient destinés à conférer aux textes une couleur pastorale et galante (dans le cadre d'une première réception privée et manuscrite) en même temps qu'à poser pour un public élargi un voile sur l'identité réelle éventuelle¹¹ de la destinataire (dans le cadre d'une réception seconde et imprimée) (→ M. Folliard).

Les postures adoptées par les différentes instances d'énonciation de ces poèmes s'accordent toutefois globalement dans le sentiment de la solitude, du rejet et de l'affliction. Dans la seconde élégie de la *Seconde partie des Œuvres poétiques* on peut lire des plaintes adressées à Apollon : « Pourquoi ne m'as-tu fait les sentiments meilleurs », « mon petit nom [est] à l'ombre » de la grandeur d'autres auteurs¹². Les « tristes sons rimeurs » revendiqués fabriquent une figure mélancolique¹³. À travers ces plaintes, adaptées à l'énonciation de l'élégie, le poète élabore évidemment sa propre figure d'auteur, qu'il distingue de Malherbe et Ronsard dans la même page. C'est-à-dire que transperce, dans les discours convenus et parfois commandés, derrière l'élaboration rhétorique

9. Dans l'élégie I, 43, p. 157 de l'édition de référence.

10. Voir p. 209, les vers 29 *sqq.* et comparer avec les v. 41 *sqq.*, p. 245. Voir également l'élégie II, 23, fondée sur le recours à la troisième personne qui découple la figure auctoriale de celle de l'amant.

11. Car on ne peut évacuer l'hypothèse de simples fictions galantes qui ne relèvent d'aucune référentialité.

12. T. de Viau, éd. cit., p. 208.

13. *Ibid.*, p. 217. Sur la mélancolie, voir P. Dandrey, « La Rédemption par les lettres dans l'Occident mélancolique (1570-1670). Contribution à une histoire de la jouissance esthétique », M. Fumaroli, Ph.-J. Salazar et E. Bury (essais réunis par), *Le Loisir lettré à l'Âge classique*, Genève, Droz, 1996, p. 63-91.

et poétique parfois convenue et parfaitement codifiée (→ F. Orwat et S. Macé), une tonalité constante (commandée dans une certaine mesure par les circonstances fictives de l'énonciation galante, mais également partie prenante de la fabrique de son image d'auteur), celle du mélancolique amoureux, solitaire et décontenancé par le sentiment de sa propre précarité (→ D. Riou), une tonalité également grandissante de l'expérience de la disgrâce (→ B. Parmentier), de l'exil (sous différentes formes), l'effroi face à un univers que tend notamment à structurer le réseau métaphorique d'un bestiaire qui révèle une inquiétude propre sans doute à cette œuvre (→ V. Adam).

L'élégie est donc un genre poétique suffisamment accueillant pour permettre à Théophile de combiner à la fois les exigences de sa situation de poète à gages, en quelque sorte, les caractéristiques de son imaginaire, les nécessités propre à sa situation d'auteur persécuté¹⁴ et la représentation de sa figure d'auteur.

Les odes

Le seul invariant de l'ode chez Théophile est le recours au vers de huit syllabes, la tendance étant alors de composer les odes en vers simples (huit syllabes et moins). En ce début de xvii^e siècle, ces vers, par leur brièveté, suggèrent simplicité, familiarité, spontanéité et oralité (au contraire des vers longs de dix et surtout douze syllabes, qui sont eux composés – deux hémistiches –, plus complexes, plus travaillés, moins « naturels », en somme, et renvoient davantage à une élaboration rhétorique du discours). L'emploi du vers bref dans les odes est donc commandé par la recherche de mise en scène d'une forme de simplicité du discours¹⁵ de l'ode, c'est un marqueur stylistique de la singularité de l'énonciation (la question de la sincérité étant toute autre).

Les odes paraissent plus hétérogènes sur les plans strophique et thématique que les élégies¹⁶. On y rencontre : des pièces encomiastiques adressées à des Grands, des poèmes traitant d'amour et de désamour, mais également des textes dédiés au matin, à la solitude, à une tempête et, enfin, « La Maison de Sylvie ». Théophile semble associer l'ampleur de la strophe à son sujet : les poèmes adressés à des puissants sont composés en dizains, de même que les odes d'amour ; les poèmes à l'hiver (I, 10) et au matin (I, 11), ou bien « La Solitude » (I, 12), sont respectivement en huitains et en quatrains¹⁷. Les

14. Il n'y a pas d'élégies dans la *Troisième partie* des œuvres poétiques, c'est-à-dire dans le recueil où l'instance d'énonciation poétique et la personne de l'auteur se rejoignent le plus explicitement : le registre amoureux, sous toutes ses formes, n'y est guère à sa place.

15. En cela, il y a à observer une vraie rupture avec les odes ronsardiennes par exemple.

16. Le choix du mètre qui les distingue des poèmes intitulés « stances », des odes ou les chansons.

17. L'ode I, 17 (p. 79) paraît différer des autres odes, dont les strophes sont plus longues (de quatre à dix vers) et séparées par un blanc typographique. On ne saurait suivre l'éditeur de

affaires sérieuses appelleraient les strophes longues (favorables au déploiement du discours), tandis que les poèmes les moins graves seraient en strophes brèves. Toutefois, les dernières odes de la *Première partie* contredisent cette observation : les odes 45 à 49 sont composées de sizains et de dizains dont le contenu relève plutôt du registre galant, de même que les dix odes de *La Maison de Sylvie*, sont toutes en dizains. En cela, Théophile privilégie un modèle strophique en vogue (→ J.-F. Castille).

Poème de célébration, l'ode est sous la plume de Théophile inscrite dans un programme épideictique complexe (incluant à la fois des Grands et la nature) et finalement, de ce point de vue, hétérodoxe, où se côtoient soumission conventionnelle et certaines ambivalences (→ J.-P. Chauveau) qui sont comme les traces d'une présence auctoriale, des usages libertins de l'écriture. Il est donc nécessaire de s'attacher à percevoir l'articulation entre des codifications et des modes d'appropriations de ces codes (→ S. Hache et S. Macé).

Les stances

Théophile recourt souvent au titre « stance ». Ce terme désigne à l'époque un mode de composition en strophes séparées les unes des autres par un blanc typographique, syntaxiquement autonomes et terminées par une marque de ponctuation forte¹⁸. Les stances disparaissent presque totalement après le premier volume (une seule dans la *Deuxième partie des Œuvres*, aucune ensuite). Il est possible que Théophile suive la mode poétique du temps, dont Philippe Desportes avait été l'un des principaux instigateurs dans les années 1580¹⁹ et qui règne dans la première moitié du siècle. Leur déclin s'explique

l'édition de référence quand il y voit « une grande originalité » (n. 1, p. 79). Il s'agit bien d'un poème strophique (en distiques aa) dont la disposition sur la page est spécifique au regard du corpus, sans que cela soit une quelconque anomalie ou divergence d'importance, ces blancs n'étant qu'une convention typographique qui n'a guère de conséquences sur le plan de la versification. Et, au contraire, cette espèce d'autoportrait programmatique (qui s'achève sur la promesse « Tels seront mes amis et moi », p. 80) semble confirmer que l'ampleur de la strophe est indexée sur la nature du sujet traité : un tel texte, centré sur le « moi » ne saurait avoir l'importance accordée formellement aux poèmes encomiastiques, Théophile recourt au distique, la strophe la plus brève.

Noter que l'ode I, 5, alternance de sizains et de septains est évoquée plus loin.

18. Elles seraient donc un type spécifique de strophes. La pertinence de la distinction entre « strophe » et « stance » est cependant pour une part discutable (et procède surtout d'un engouement collectif au XVII^e siècle lié à une fixation sur la nécessité de clôture des strophes, de concordance et de variété générale des formes métriques). En effet, l'autonomie syntaxique et sémantique des stances est une conséquence de l'écriture en strophes et non l'inverse. Sur ce point, voir B. de Cornulier, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, PUL, « I.U.F.M. », 1995, p. 169-175.
19. Ses *Premières Œuvres* (1583) contiennent douze poèmes, en majorité composés de sizains, tous isométriques.

peut-être par le changement de registre au fil du temps, la place moindre accordée à la filière galante : hormis les pièces I, 19 et 32²⁰, les treize autres poèmes intitulés « stances » parlent d’amour et de désir. Ils se partagent équitablement en poèmes polymétriques (I, 18, 20, 24, 31-33 et II, 4) et isométriques (I, 19, 21, 25-30 ; sept de ces derniers sont composés en vers de huit syllabes, un l’est en alexandrins (I, 27) ; sur le total, enfin, cinq sont composés en sizains, deux en quatrains, un en dizains).

Les stances ne procèdent pas d’une quelconque sincérité ou référentialité indiscutables qui feraient se superposer l’instance d’énonciation avec l’auteur. Ce qui les définit, si l’on exclut I, 19 (demande de protection), c’est la prise en charge de la question amoureuse (plaintes, joies, désespoir, érotisme et consolation) avec une originalité pour l’époque, la parole donnée à un personnage féminin (I, 24)²¹. L’emploi du mot « stances » n’est sans doute pas un équivalent pour « strophes » quand il désigne un poème, même si le pluriel indique que le poète souligne cette mise en forme. On ne peut pas non plus affirmer que c’est la clôture syntactique et sémantique des strophes qui est constitutive de ces strophes²². Il semble plutôt que le poète attire l’attention du lecteur sur le rapport entre stances et pointe. En effet, l’insistance des poètes et théoriciens français sur cette clôture des stances s’associe un idéal de style brillant, pointu²³. La contrainte forte ressentie en fin de chaque strophe est muée en prétexte à formule ingénieuse (paradoxe, inattendue, effet de clausule, etc.)²⁴. Par là, Théophile fait donc plutôt acte d’allégeance aux codes poétiques du moment, au goût pour l’émerveillement poétique que partagent les lecteurs (mondains, lettrés).

Cette rhétorique de la pointe, que l’on peut relier sous certains aspects à l’hypothèse d’une « vision myope » (selon l’expression d’Odette de Mourgue²⁵)

20. Une « consolation », tout comme la pièce 33 des *Appendices* de l’édition de référence, ode en huitains d’octosyllabes.

21. Phénomène qui s’observe également dans les recueils de poésie satirique des années 1615-1620.

22. Voir la note 13.

23. Sur la pointe, voir M. Blanco, « Théories et pratiques de la pointe baroque », *Littératures classiques*, « Le Baroque en questions », 1999, n° 36, p. 234-251 ; Y. Giraud, « Le goût classique et la pointe », *Le Langage littéraire au XVII^e siècle. De la rhétorique à la littérature*, édité par C. Wentzlaff-Eggebert, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études littéraires françaises », 1991, p. 95-108 ; F. Graziani, « Le *conchetto* dans le sonnet », Y. Bellenger (dir.), *Le Sonnet à la Renaissance des origines au XVII^e siècle*, acte des journées rémoises (17/19-01-1986), Paris, Aux amateurs de livres, 1988, p. 103-109 ; P. Laurens, « *Ars ingenii* : la théorie de la pointe au dix-septième siècle (Baltasar Gracián, Emmanuele Tesauro) », *La Licorne*, 1979, n° 3, p. 185-213.

24. À propos des stances théâtrales, D’Aubignac souligne « la nature de cette poésie qui enferme toujours dans chaque strophe quelque pointe d’esprit, ou quelque agrément particulier » (*La Pratique du théâtre* [orthographe modernisée], éd. H. Baby, Paris, Champion, coll. « Sources classiques », 2001, p. 383).

25. *O Muse, fuyante proie : essai sur la poésie de La Fontaine*, Paris, Corti, 1962, p. 16.

à l'œuvre dans cette poésie, trouve un écho dans les jeux de temporalités et la réflexion sur le temps que Théophile développe dans certains poèmes (→ F. Dumora).

L'irrégularité en question

Il reste que le lecteur de Théophile peut parfois s'étonner face à la construction de certains vers. Il lui faut sur ce point être précautionneux. Ainsi, dans ces quelques vers²⁶, parmi d'autres :

1.
Lorsque plus un désir de liberté me presse, a
Amour, ce confident rusé de ma maîtresse,
Lui qui n'a point de foi, me fait ressouvenir b
Que j'ai donné la mienne et qu'il faut la tenir²⁷.
2.
Vous qui feignez d'aimer avecque tant de foi,
Trompeurs, vous êtes bien moins amoureux que moi²⁸;
3.
Votre objet en son sexe également pouvait a
Se dire le plus beau que la nature avait,
Et les traits de ta face, aujourd'hui que l'injure b
Du temps qui change tout a changé ta figure,
Uniquement parfaits, sont punis d'un amour
À qui mille beautés font encore la cour²⁹.
4.
Mon amour ne veut plus servir si lâchement,
Elle ôtera bientôt ce faible empêchement,
Rien plus ne me saurait obliger à me taire³⁰.

Il est nécessaire d'éviter de s'empresse de déclarer qu'il y a des fautes dans ces vers, des discordances ou à des anomalies de versification. On peut avancer plusieurs raisons qui incitent à une certaine prudence :

a) Notre perception de la syntaxe n'est pas nécessairement celle de Théophile et de ses contemporains (et risque donc d'être anachronique et rudimentaire).

b) Les regroupements de mots qui nous semblent familiers ou logiques ne l'étaient pas nécessairement pour Théophile et ses contemporains ; la sensibilité à la discordance entre les structures métriques et les expressions qui leur

26. Où les configurations apparemment problématiques sont soulignées.

27. P. 251.

28. *Idem*, p. 263.

29. *Idem*, p. 127.

30. *Idem*, p. 177.

sont associées est un facteur instable, y compris entre des contemporains de Théophile³¹ par exemple, et donc *a fortiori* très probable entre des personnes du début du xvii^e siècle et nous, et qui a peu de chance dans cette poésie, s'il s'agit bien d'une discordance établie, de procéder d'une quelconque recherche d'effet stylistique; nos compétences métriques sont aujourd'hui très probablement moins élevées que celles d'un lettré du xvii^e siècle.

c) Il y a fort à parier que ce qui nous échappe comme métrique, comme périodique, ou bien ce sur quoi trébuche notre oreille, dans la poésie (de Théophile par exemple), frappait comme une évidence les lecteurs et auditeurs du début du xvii^e siècle. De ce fait, la concordance, principale voie métrique pour minimiser les efforts des auditeurs, n'avait pas forcément besoin d'être continûment d'une rigueur absolue (ce qui entraînait alors sans doute une concordance moindre que celle à laquelle nous nous attendons). La thèse de cette concordance maximale (une proposition ou groupe de mots faisant un sens complet (?) = une mesure métrique) repose notamment sur l'idée que la césure doit être une coupure ou un moment pour souffler (même quand on lit en silence), ce qui n'a jamais été établi (autrement que sous la forme d'affirmations sans autre légitimité que leur seule existence) et qui tend à scinder les vers complexes en deux parties qu'on en arrive à croire pleinement autonomes.

d) La notion de concordance a fait l'objet dans les discours théoriques sur les vers d'une forme de culte au cours des xvi^e et xvii^e siècles³², que la pratique, sans les démentir, invite à nuancer un peu. Il existe une tendance³³ globale chez les poètes français à faire converger unités de sens et unités métriques³⁴.

31. Voir G. Peureux, *Sans rime ni raison. Essai d'histoire de la versification française*, à paraître.

32. *Ibid.*

33. Voir B. de Cornulier, *op. cit.*, p. 162-163.

34. Selon un principe élémentaire d'économie : le rythme de la syntaxe, avec ses élévations mélodiques en fin de groupes trouve son intérêt dans la convergence avec le rythme produit par l'équivalence des vers en nombre de syllabes. La versification française étant syllabique (à quelques exceptions près, comme les vers mesurés), son analyse en fonction d'accents n'est donc pas pertinente. Les marques accentuelles de fins de groupes de mots ne sont par ailleurs pas exclusives d'autres marques d'origines diverses (sociales, historiques, politiques, sexuelles, etc.) qui induisent que toute proposition d'analyse rythmique des vers non seulement ne saurait se cantonner à des hypothèses sur l'emplacement d'accents de groupes (ce qui serait négliger d'hypothétiques accentuations comme celles mentionnées ci-dessus) en fonction d'une description succincte de la syntaxe, mais aussi que ce type d'analyse prosodique relève pour une art au moins de la subjectivité du commentateur.

Par ailleurs, tous les alexandrins du corpus peuvent être scandés en 6-6. Seules certaines configurations auraient pu empêcher cela (en dernière position d'une unité métrique : un déterminant – articles définis, indéfinis, déterminants possessifs – ou un pronom antéposé – pronoms sujets, objets, *en* et *y*, négation *ne* –, une préposition monosyllabique – « à, chez, dans, de, dès, en, hors, par, pour, près, sans, sous, sur, vers », « entre et contre + mot jonctif » –, une voyelle atone de mot polysyllabique – toute voyelle antérieure à la dernière voyelle tonique de ce polysyllabe, comme « aujourd'hui, après-midi » – ou de noms avec traits d'union ainsi que de formes verbales –« mangeons-nous », des *e* post-tonique non élidés métriquement). Or, aucune n'apparaît dans les vers inscrits au programme. Sur ces questions,

Cette tendance est plus ou moins forte selon les moments. L'impression localisée de sa diminution ne conduit pas à la conclusion qu'il s'agit de divergences. En effet, la consistance sémantique des expressions associées aux hémistiches dans les vers complexes (plus de huit syllabes), ou aux vers simples (huit syllabes et moins) est une variable que les discours prescriptifs et à certains égards excessifs de nombreux théoriciens³⁵ tendent à empêcher de prendre en compte. Ainsi, pour revenir aux exemples donnés ci-dessus :

– **1a** : *un désir / de liberté me presse* : l'élément régime de la préposition (« liberté ») semble coupé par la frontière entre les mesures de ce dont il semble dépendre (« un désir »). Mais il semble plutôt qu'il faille comprendre : quand un désir « me presse de liberté », me pousse vers la liberté, m'y appelle (« presser de » signifie *appellare* d'après le *Thésor de la langue française*, 1606, de Nicot). L'expression commune aujourd'hui du « désir de liberté » ne fait pas partie sans doute de la langue de Théophile.

– **1b** : *me fait ressouvenir / Que j'ai donné la mienne* : la subordonnée complétive occupe tout l'hémistiche et lui donne de la consistance. La scission par le passage d'un vers à l'autre entre le verbe et le relatif n'entraîne pas une discordance : Théophile privilégie la dimension démarcative de « que » et met ainsi en vedette le dernier vers cité, où s'exprime l'implacable nécessité d'une fidélité inaliénable à Cloris du fait de la « foi » donnée. L'expression « presser de liberté » prend alors toute sa saveur : assailli de désirs, l'amant se rappelle ses serments, malgré le sentiment qu'il éprouve d'être mal aimé.

– **2** : *vous êtes bien / moins amoureux que moi* : l'adverbe « moins » paraît coupé de « bien » adverbial par la frontière entre les mesures métriques et l'on peut se demander s'il n'y a pas une discordance entre les expressions et les mesures. On peut toutefois se demander s'il faut lire « bien moins » ou plutôt « vous êtes bien (= « assurément ») moins... »

voir J.-M. Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2000, p. 87 sq.

35. Pour ne citer que des contemporains de Théophile : l'auteur anonyme du *Sommaire discours de poésie* (éd. G. Peureux, *Cahiers du Centre d'études métriques*, CNRS-université de Nantes, 1999, n° 4, p. 5-36), bref art poétique composé un peu avant 1610 et imprimé sous une forme réduite et avec le titre *Introduction à la poésie* (Paris, T. du Bray, 1620), insiste fortement sur la nécessité d'une concordance (il parle notamment de « sens aucunement parfait ») qui révèle la combinaison d'une exigence esthétique et d'une exigence quasi arithmétique ; L. Du Gardin parle de « petit sens et construction à part soy » pour désigner les groupes de mots qui doivent selon lui constituer les vers simples ou les hémistiches (*Les Premières Adresses du chemin de Parnasse, pour montrer la prosodie françoise par les menutez des vers françois, minutees en cent reigles*, Douay, B. Bellere, 1620, p. 77) ; P. de Deimier, enfin, écrit : « Les vers Alexandrins, et les Communs ne sont pas bons aussi, lors que le sens du premier Hemistiche est excessivement imparfait, et que de mesme par une autre façon, le commencement du second le gouverne entierement » (*L'Académie de l'art poétique*, Paris, J. de Bordeaux, 1610, p. 81).

– **3a** : également pouvait

Se dire le plus beau : la solidarité attendue entre « pouvoir » et « se dire » semble au premier abord brisée par le passage d'un vers à l'autre. En fait, « se dire le plus beau que la nature a » sonne comme une expression idiomatique (au moment où écrit Théophile) qui est parfaitement congruente avec le second vers cité ; la présence de l'adverbe « également », antéposé, tend à atténuer l'effet de solidarité et à rendre moins frappant l'affaiblissement de la cohésion du groupe de mots.

– **3b** : aujourd'hui que l'injure

Du temps qui change tout : l'expression (qui rend les mots solidaires) « injure du temps » semble énergiquement coupée par le passage d'un vers à l'autre. En fait, la relative donne une forte consistance au premier hémistiche du second vers, ce qui atténue le sentiment de déséquilibre. Ensuite, le complément du nom est second au regard de l'« injure » mise en vedette en fin de vers.

– **4** : *Mon amour ne veut plus / servir si lâchement*, : « servir » est ici en complément d'objet direct du verbe « vouloir » ; le verbe principal est logiquement énoncé en premier, le COD (verbe en emploi nominal complété par un adverbe) occupe de manière tout à fait commune le second hémistiche.

Ces exemples illustrent l'idée que notre perception des vers de Théophile risque d'être parfois biaisée et qu'il faut donc être prudent avant d'affirmer qu'ils sont déséquilibrés, discordants ou faux. Rien n'indique, ni dans l'expression stylistique du temps, ni dans les discours théoriques, ni dans le corpus qui nous intéresse, qu'ait existé quelque chose comme la possibilité mentale de divergences métriques ou stylistiquement pertinentes ou envisageables comme négligences formelles dans une poésie savante à laquelle appartient celle de Théophile.

Complexité du discours lyrique

Une poésie comme celle de Théophile est parfois l'objet d'idées préconçues qui font croire ou à son irrégularité (alors qu'il s'agit d'une poésie métriquement tout à fait classique), à son lyrisme (quand, au moment où écrit Théophile, le mot même n'existe pas sous cette forme, et *a fortiori* avec le sens qu'on lui donne généralement aujourd'hui), ou encore à sa conformité avec notre

perception des formes et genres poétiques alors que, précisément, l'usage qu'il en a, qui n'a rien de singulier en son temps, nous est en fait peu familier³⁶.

La complexité de son approche réside en somme dans la triple segmentation de la construction du « moi » dans les vers, à la fois fonction poétique traditionnelle, ensemble d'arguments contribuant à produire une image « vraie » de l'homme victime de persécutions injustifiées (→ M. Bombart), et combinaison des deux autres segments qui tend à inventer, préserver ou reconstruire, selon les moments, une figure de l'auteur (→ M. Rosellini). Le lyrisme de Théophile, sa poésie non dramatique, s'inscrit ainsi dans une triple temporalité dont se dégagent des niveaux différents de fictionnalité : la figure topique du poète, héritée et régie pas des conventions poétiques ; la réputation publique de l'homme en son temps, fiction que Théophile doit inventer pour sauver son existence ; l'invention d'une image de l'homme de lettres, qui en découle.

36. L'emploi dans les vers de mots comme « nier » (dissyllabique), « jouir » (dissyllabique), « fuir » (dissyllabique), « ruine » (dissyllabique ou trissyllabique si l'e est masculin), « ouvrier » (dissyllabique), « sanglier » (dissyllabique), « meurtrière » peut faire difficulté au premier examen (Comment les « compter » dans les vers ? Comment les lire ?). Théophile suit les usages poétiques, sans intention stylistique ni intervention sur leur prononciation.

Éléments bibliographiques

Éditions

« *Après m'avoir fait tant mourir.* » *Œuvres choisies*, J.-P. Chauveau, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002.

Œuvres poétiques, éd. J. Streicher, Genève, Droz, 1951-1958, 2 vol.

Œuvres complètes, éd. G. Saba, Rome, éd. dell'Ateneo, Paris, Nizet, 1978-1987, 4 vol.

Études

ADAM Antoine, *Théophile de Viau et la Libre pensée française en 1620* [1935], Genève, Slatkine, 1965.

DEBAILLY Pascal, « Le masque du satirique au début du XVII^e siècle », *La Parole masquée*, M.-H. Prat et P. Servet (textes réunis par), *Cahiers du GADGES*, n° 2, 2005, p. 159-165.

DEBAILLY Pascal, « Viau et le déclin de l'*ethos* satirique », *La Parole polémique*, Paris, Champion, 2003, p. 149-172.

DEJEAN Joan, « Une autobiographie en procès. L'affaire Théophile de Viau », *Poétique*, n° 12, 1981, p. 431-448.

DUPAS Benjamin, « Médisance et liberté de parole : l'œuvre menacée de Théophile », I. Moreau et Gr. Holtz (dir.), « *Parler librement* ». *La liberté de parole au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle*, Lyon, ÉNS Éditions, 2005, p. 133-144.

GIAVARINI Laurence, « Le libertin et la fiction sorcière à l'âge classique : essai de mise au point », F. Lavocat (dir.), *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, PUR, 2004, p. 185-218.

GODARD DE DONVILLE Louise, « Théophile et son milieu dans les années précédant son procès », *Théophile de Viau*, actes du colloque du CMR 17 offerts en hommage à G. Saba, éd. R. Duchêne, *Biblio 17*, n° 65, PFSCCL, 1990 p. 31-44.

MOREAU Isabelle, « *Guérir du sot.* » *Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique*, Paris, Champion, coll. « Libre pensée et littérature clandestine », 2008, p. 48-56, 63-67, 71-80, 84-107, 110-117, *passim*.

RIZZA Cecilia, « Théophile de Viau : libertinage et liberté », *Libertinage et littérature*, Bari/Paris, Schena/Nizet, 1996, p. 13-72.

RIZZA Cecilia, « Un manifeste déguisé : la *Première journée* de Théophile de Viau », *Le Miroir et l'image. Recherches sur le genre narratif au XVI^e siècle*, Pubblicazioni dell'Istituto di Lingua e letteratura francese, Facoltà di Lettere e filosofia, Università di Genova, Cuneo, SASTE, 1982, p. 47-88.

ROSELLINI Michèle, « Écrire de sa prison. L'expérience de Théophile de Viau », *Cahiers de Centres de Recherches Historiques*, n° 39, 2007, p. 17-38 (consultable sur Internet : <http://www.ehess.fr/centres/grihl/Travaux/TravauxPrison.htm>).

SABA Guido, *Théophile de Viau : un poète rebelle*, Paris, PUF, 1999.