Description et interprétation

Quelques réflexions sur un poème de Théophile de Viau

John Pedersen

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/baroque/317>

DOI : 10.4000/baroque.317

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 1969

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

John Pedersen, « Description et interprétation », *Baroque* [En ligne], 4 | 1969, mis en ligne le 06 mai 2012, consulté le 11 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/317> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.317>

Ce document a été généré automatiquement le 11 juin 2022.

© Tous droits réservés

Description et interprétation

Quelques réflexions sur un poème de Théophile de Viau

John Pedersen

- 1 Le débat qui depuis des décennies se déroule autour du baroque littéraire, et qui ne cesse de se renouveler, a été aussi un débat portant sur l'équilibre combien délicat entre l'aspect stylistique et l'aspect thématique, voire même idéologique dans l'analyse littéraire. Cette perspective du débat nous offre, bien sûr, un problème d'ordre théorique, mais pour les baroquistes, précisément, ce problème théorique a souvent dominé les études du texte. Cela s'explique d'autant plus facilement que le baroque littéraire est défini par certains principalement comme un ensemble de procédés techniques, par d'autres essentiellement comme une conception du monde, une certaine attitude à l'égard de l'existence humaine.
- 2 En simplifiant énormément des relations très complexes, on pourrait affirmer qu'à des deux définitions opposées du baroque correspondent deux manières fondamentalement différentes d'approcher l'œuvre littéraire : la première consiste à la considérer comme une matière linguistique pour en examiner les différentes couches (les niveaux phonétique, syntaxique, métrique...), la seconde cherche avant tout, dans l'œuvre littéraire, l'expression d'une certaine attitude idéologique ou le témoignage d'une prise de conscience de la condition de l'homme.
- 3 Si donc tout critique littéraire doit faire face aux problèmes que pose cette opposition, il est évident que, pour les raisons que nous venons de donner, elle prend une envergure tout à fait particulière pour qui se penche sur les textes de la période baroque. Il est extrêmement intéressant de considérer, dans cette perspective, les brillantes et souvent très profondes « analyses spectrales » qui furent communiquées lors de la troisième session des Journées Internationales du Baroque¹. Dans la quasi-totalité de ces analyses, les constatations d'ordre stylistique sont subordonnées aux thèmes que l'on a choisi d'examiner. Pour Marcel Raymond, le baroque « se caractérise en premier lieu par des thèmes » (p. 75).
- 4 Admettons qu'il en soit ainsi. Acceptons l'idée que dans l'analyse des textes baroques, les éléments stylistiques ne doivent être examinés qu'en fonction des thèmes principaux. Mais alors, ne risque-t-on pas, par là même, de se laisser diriger, dans

l'analyse, par des idées préconçues, de ne voir dans le texte que ce qu'on s'attend à y trouver ? Nous n'avons évidemment pas l'intention de dire que cela est le cas pour les éminents critiques des *Actes de la troisième session*. Une telle affirmation serait absurde. Nous nous proposons tout simplement de procéder d'une autre manière en examinant un texte baroque, non pas, certes, pour essayer de mieux faire, mais pour tâcher de mieux nous rendre compte des différentes étapes de l'examen littéraire et pour voir, un peu plus nettement, les relations entre ces étapes.

- 5 Pour ce faire, nous essaierons de « décomposer » l'analyse littéraire en deux parties distinctes l'une de l'autre ; c'est ainsi que naît ce que nous appellerons *la description* et *l'interprétation*. En quoi ces deux notions consistent-elles ?
- 6 La description est un procédé fondé sur certains « points de vue » qu'a choisis le critique littéraire. Ces points de vue peuvent, par exemple, être pris au niveau des personnages, des figures rhétoriques, du mètre ou du vocabulaire, au choix du critique et dans l'ordre qui lui convient. Mais une fois qu'il a choisi ces angles, sous lesquels il veut examiner et décrire le texte, tout ce qu'il présente dans sa description doit être vérifiable et soumis au contrôle de n'importe quel lecteur.
- 7 Une telle description fondée sur les angles qu'a choisis le critique servira de base pour l'interprétation, qui ne pourra jamais faire l'objet d'une « vérification », mais qui doit convaincre le lecteur par sa simplicité et sa probabilité, en partant des renseignements que nous a fournis la description. Le but de l'interprétation doit être d'explicitier les couches plus profondes du texte en utilisant non seulement la description entreprise uniquement à cette fin, mais aussi les connaissances que l'on possède sur l'auteur, sa production entière, son époque... L'interprétation, donc, prend la forme d'une ouverture universelle tandis que la description est strictement fermée sur le texte.
- 8 Nous avons choisi, pour notre essai, un texte de Théophile de Viau, parce que ce poète admirable, qui n'est plus depuis longtemps un méconnu, reste tout de même un poète mal connu pour ce qui est de la plus grande partie de sa production. Considérons donc la pièce suivante, tirée des Œuvres poétiques de 1621².

La frayeur de la mort esbranle le plus ferme :
 Il est bien malaisé
 Que dans le desespoir, et proche de son terme
 L'esprit soit appaisé.
 L'ame la plus robuste, et la mieux preparée
 Aux accidens du sort,
 Voyant aupres de soy sa fin toute asseurée,
 Elle s'estonne fort.
 Le criminel pressé de la mortelle crainte
 D'un supplice douteux,
 Encore avec espoir endure la contrainte
 De ses liens honteux.
 Mais quand l'arrest sanglant a résolu sa peine,
 Et qu'il void le bourreau,
 Dont l'impiteuse main lui destache une chaîne,
 Et luy met un cordeau ;
 Il n'a goutte de sang qui ne soit lors glacée,
 Son ame est dans les fers ;
 L'image du gibet luy monte à la pensée,
 Et l'effroy des enfers.
 L'imagination de cet object funeste
 Luy trouble la raison,

Et sans qu'il ayt du mal, il a pis que la peste,
 Et pis que le poison.
 Il jette malgré luy les siens dans sa destresse,
 Et traîne en son malheur
 Des gens indifferens, qu'il voit parmy la presse
 Pasles de sa douleur.
 Partout dedans la Greve il voit fendre la terre ;
 La Seine est l'Achéron,
 Chaque rayon du jour est un traict de tonnerre,
 Et chaque homme Charon.
 La consolation que le prescheur apporte
 Ne luy fait point de bien :
 Car le pauvre se croit une personne morte,
 Et n'escoute plus rien.
 Les sens sont retirez, il n'a plus son visage ;
 Et dans ce changement
 Ce seroit estre fol de conserver l'usage
 D'un peu de jugement.
 La nature, de peine et d'horreur abbatuë,
 Quitte ce malheureux :
 Il meurt de mille morts, et le coup qui le tuë
 Est le moins rigoureux.

- 9 Pour notre description de ce texte, nous choisissons de commencer par le mouvement du poème. Il se laisse diviser en deux parties, la première (v. 1-8) traitant d'une manière générale un problème commun au genre humain, à savoir *la frayeur de la mort*. Ce concept, qui, en guise de titre, ouvre le poème, sera appliqué, dans cette première partie, au *plus terme* et, d'une manière tout à fait parallèle, à *l'âme la plus robuste, et la mieux préparée*. Il est évident que ces superlatifs n'ont pas ici un sens limitatif (« seulement le plus ferme »), mais que tout au contraire ils tendent à embrasser l'entière race humaine : ce qui vaut pour le plus fort étant naturellement valable pour n'importe qui. Donc une généralisation très prononcée dans les huit premiers vers. Le passage à la seconde partie est marqué par *Le criminel* qui indique nettement que l'intérêt sera porté, par la suite, non plus au genre humain en général, mais à un cas très particulier. L'écart qui sépare ainsi les deux parties du poème est élargi par le fait que le verbe *endure* suit d'assez loin son sujet. Cela contribue à mettre en relief ce criminel, qui sera le personnage principal du reste du poème.
- 10 Ajoutons que nous voyons, dans cette seconde partie du texte, un mouvement allant de l'abstrait vers le concret : *le criminel* (8) n'a pas, de loin, le caractère précis que possède *ce malheureux* (42). Ce dernier terme renvoie, avec son démonstratif, à une scène à laquelle le lecteur vient d'assister, c'est le terme adéquat pour caractériser une situation concrète tandis que *le criminel*, après les généralisations de la première partie, doit se comprendre comme l'expression d'une espèce particulière, mais donc une espèce, et non pas un individu.
- 11 L'individu prend de plus en plus de relief à travers la seconde partie pour devenir le protagoniste du poème. Essayons de décrire comment il nous est présenté. La première attitude qui lui est attribuée est formée d'un mélange de crainte mortelle et d'espoir, mélange qui caractérise sa situation indécise avant que le verdict ne lui soit connu. Ce verdict, *l'arrest sanglant* (13), marque le passage à une nouvelle étape si nous considérons le poème dans cette perspective, l'attitude ici changera, et nous trouvons assez remarquable la manière dont ce changement nous sera présenté : d'abord une

perception visuelle (*il void le bourreau*, 14) et les réactions du criminel à cette perception (17-18). Ensuite une image mentale (*l'image du gibet*, 19) et les conséquences qu'elle entraîne, exposées dans les vers suivants. Tout cela nous est rapporté par le conteur, qui nous reste parfaitement caché, mais par la suite nous le vivons nous-même dans les vers où perception et image mentale se superposent (*La Seine est Acheron...*, 30-32). Ici le « point de vue » est changé, nous assistons, avec le criminel, directement à sa destruction intérieure. Mais avant la fin du poème nous retrouverons le premier point de vue, et c'est encore du dehors que nous regardons *le pauvre, ce malheureux* (35, 42). Cette fois-ci, son état d'âme nous est présenté grâce à une image qui montre la même destruction, mais vue du dehors : *il n'a plus son visage* (37).

- 12 Les autres personnages du poème ont des fonctions assez claires. *Les gens indifferens et les siens* (27, 25) servent à refléter les différentes nuances de la situation du protagoniste. En outre, le texte nous offre deux personnages 'lui pourraient être considérés comme de simples accessoires de l'intrigue s'ils n'avaient pas en commun une particularité qui attire l'attention du lecteur. De fait, on perçoit un élément de paradoxe dans la façon dont ils s'acquittent de leurs devoirs dans l'intrigue : le bourreau *luy destache une chaine* (15) et le délivre en même temps de l'insupportable incertitude, et la consolation du prêcheur *ne luy fait point de bien* (34). Nous ne nous serions peut-être pas attardé là-dessus si, dans le texte entier, le paradoxe ne jouait un rôle prépondérant. C'est ce qui se révèlera si l'on examine sous cet angle notre poème.
- 13 Il s'avèrera, quand on passe à l'énumération des paradoxes exprimés dans le texte, que ceux-ci se présentent à un rythme qui va s'accéléralant à travers le poème. Dans les huit premiers vers, la « partie générale », on pourrait voir des paradoxes dans les faits que *le plus ferme* est ébranlé et que *le plus robuste... s'estonne fort*. Voilà des énoncés qui contiennent, on l'avouera bien, les germes d'une contradiction. Mais la liste sera beaucoup plus longue dans la seconde partie, où l'on constate de plus que les éléments constituant les paradoxes se rapprochent de plus en plus dans les constructions syntaxiques : la contradiction apparente est probablement plus frappante quand elle s'établit entre le sujet et l'attribut de la phrase qu'entre le verbe et son régime. Quoi qu'il en soit, le nombre de paradoxes paraît assez élevé pour un texte si court. Il y a, dans les vers 15-16, un paradoxe qui réside dans la situation entière, dans le jeu entre *la chaine* et *le cordeau*. Par la suite, il s'agira de paradoxes d'un caractère plus simple, où la contradiction est manifestée dans le texte :

sans qu'il ayt du mal il a pis que la peste
 les gens indifferens... Pasles...
 Chaque rayon du jour est un traict de tonnerre
 La consolation... ne luy fait point de bien
 Ce seroit estre fol... un peu de jugement
 le coup qui le tue Est le moins rigoureux.

- 14 Notre description des paradoxes nous a fait frôler le domaine des images, domaine vaste et riche, mais souvent mal défini. Nous allons essayer de décrire, après les paradoxes, les différents types d'images que nous trouvons dans le poème, ainsi que la manière dont ils se distribuent à travers le texte. Nous avons souligné, dans la première partie de la description, que les huit premiers vers restent au plan général. Il est partant assez intéressant de constater que l'ensemble des images contenues dans ce poème se situe dans la seconde partie, celle qui traite le cas particulier du criminel. Là, nous jugeons utile de distinguer entre trois espèces d'images : les animations ou personnifications, les visions et finalement les hyperboles ou énoncés « impossibles ».

- 15 Quant aux animations, Théophile les forge à l'aide d'un adjectif épithète. Trois exemples sont là pour le confirmer : *liens honteux*, *arrest sanglant* et *impiteuse main*. En outre, nous relevons une personnification dans le vers 17, *Son ame est dans les fers*.
- 16 Si nous prenons le mot image dans le sens de *vision*, le texte nous offre également des exemples, qui sont d'ailleurs si évidents qu'il n'est guère besoin de les rappeler au lecteur : *il voit fendre la Terre*, *La Seine est l'Acheron* et *chaque homme (est) Charon*.
- 17 Finalement, nous voyons une troisième espèce d'images dans notre texte. Il s'agit là ou bien d'énoncés « absurdes », qui se situent forcément sur un plan autre que le plan quotidien, ou bien d'hyperboles : *la nature quitte ce malheureux*, *il n'a plus son visage*, *il meurt de mille morts*.
- 18 Il est évident qu'une telle énumération de différents types d'images est d'une valeur très restreinte, mais elle peut néanmoins être utile, et dans notre description elle nous servira à montrer un aspect intéressant de la répartition dans le texte de ces images. Il est en effet remarquable que les divers types semblent se grouper selon un système précis et que, vu sous cet angle, le poème se laisse diviser en quatre parties : v. 1-8, v. 9-18, v. 19-36, v. 37-44. La répartition symétrique qui apparaît nous intéresse moins que le fait que ces quatre groupes pourraient souligner le rythme d'intensité progressive que nous avons déjà cru constater plus haut, en traitant du mouvement.
- 19 Comme il s'agit d'un poème assez court, nous jugeons inutile d'entrer dans une description détaillée du vocabulaire. On constate une dominance particulière de noms tels que *mort*, *frayeur*, *désespoir*, *peine*, *horreur*, et un regard sur les autres classes de mots ne changerait en rien cette impression sinistre et fatale.
- 20 Si nous nous sommes dispensés d'une étude plus approfondie du vocabulaire, il nous semble en revanche très souhaitable de regarder de plus près les problèmes qui relèvent du mètre et de la syntaxe. On s'étonnera peut-être de ce que nous mettions ensemble mètre et syntaxe, mais à tort, croyons-nous. Souvent, il y a des constatations très intéressantes à faire en combinant ces deux points de vue. L'essentiel sera alors de mettre bien en lumière la liberté syntaxique dans le cadre des exigences métriques, et le profit que le poète sait en tirer.
- 21 Dans notre texte, on constate une tendance très nette à marquer une pause après un vers court sur deux, donc après les vers 4, 8 et ainsi de suite. Dans les « strophes » qui semblent ainsi se détacher, le rythme entraîne, presque dans chaque cas, un enjambement du second au troisième vers, ce qui a pour conséquence que le quatrième et dernier vers de chaque « strophe », avec ces deux syllabes accentuées dont une finale, sera très fortement relevé. Un tel regroupement donnerait une ou deux phrases principales par strophe, à une seule exception : la « strophe » que constitueraient les vers 13 à 16 serait la seule à ne pas contenir une principale, la seule qui ne se terminerait pas par un point. Nous le constatons et nous soulignons en même temps que c'est exactement à cet endroit dans le texte que nous avons pu voir des tournants décisifs à plusieurs plans différents de notre description. En terminant celle-ci, nous nous permettons donc de conclure qu'elle a pu dégager pour nous un « centre d'intérêt » dans le poème.
- 22 Il est évident que l'interprétation, à laquelle nous passons, doit tenir compte d'un tel centre, mais néanmoins nous aimerions la commencer par des réflexions sur l'importance qu'il faut accorder à la première partie du poème. Il serait évidemment possible de la considérer comme une introduction assez neutre, dont la signification

resterait limitée. Pour nous, cependant, il en est tout à fait autrement. C'est que nous voyons, précisément dans les huit premiers vers que nous avons appelés plus haut la partie générale du poème, son thème principal, thème qui sera repris, avec une intensité beaucoup plus frappante, dans la seconde partie du texte. On est, en règle générale, enclin à concevoir *le criminel* comme un cas isolé, un spécimen de la race humaine qui se détache du normal, mais au cours de la lecture, nous acquérons une attitude sympathique à son égard : nous vivons ce qu'il vit, le changement du monde extérieur auquel il assiste sera aussi le nôtre. Ce fait important pourrait impliquer que son sort ne diffère pas fondamentalement de celui de tout le monde, qu'il existe une identité profonde entre son univers et le nôtre. Vues sous cet angle, les deux parties du poème forment une unité très cohérente.

- 23 Théophile n'a pas donné de titre à son poème. Cela peut, parfois être un excellent exercice d'interprétation que d'essayer de « comprimer » son interprétation dans un titre valable. Si l'on adoptait ici ce petit jeu anodin, on pourrait évidemment choisir les tout premiers mots du texte, *La frayeur de la mort*. Voilà, dirait-on, le thème principal exprimé en peu de mots. Mais il serait peut-être possible d'aller un peu plus loin. Le poète ne s'adonne pas, tout simplement, à une description de ce sentiment. Ce qui confère au poème son effet de choc psychologique c'est plutôt sa pénétration dans une âme en proie à une crise capitale. Le texte nous communique un effondrement intérieur, manifesté dans le texte par cette fusion de la perception et de l'imagination que nous avons dans la description du poème. C'est très précisément *dans ce changement* (v. 38) qu'est placé le lecteur, et voilà pourquoi, s'il fallait trouver au poème un titre, nous nous arrêterions à ces trois mots.
- 24 L'idée du changement nous paraît capitale dans ce texte, surtout parce qu'il s'agit d'un changement qui se poursuit à travers ses différents niveaux. Nous l'avons vu se produire du plan général au plan particulier, il est apparu dans les visions du criminel aussi bien que dans les points de vue divers que nous avons trouvés et décrits. Mais, bien entendu, le changement le plus important du poème, celui qui renferme son motif, sa raison d'être, c'est le passage de la vie à la mort.
- 25 Qu'est-ce que la mort pour Théophile ? Si, pour trouver la réponse à cette question, l'on se tourne vers l'ensemble de l'œuvre poétique, on sera frappé par la diversité des tons que trouve le poète pour traiter ce thème. Dans la *Lettre à son frère*, par exemple, qui clôt le recueil de 1625, le ton est celui d'une calme résignation :

Non non, quelque cruel complot
 Qui de Garonne et du Lot
 Veuille esloigner ma sépulture,
 Je ne dois point en autre lieu
 Rendre mon corps à la Nature
 Ny résigner mon ame à Dieu
 (éd. Streicher, II, p. 195, v. 275 ss.).

- 26 Il est certain que le ton n'est pas toujours aussi calme, mais, dans l'ensemble, on peut affirmer que la mort ne figure pas, dans la poésie de Théophile, comme l'ouverture sur les peines et la terreur. Le moins qu'on puisse dire c'est qu'elle ne l'est pas non plus dans notre poème ! Quelle que soit l'admiration qu'on éprouve pour l'art de Théophile évoquant l'angoisse du criminel, il ne faut pas oublier que c'est justement la mort qui l'en délivre. Ce n'est pas là le moindre paradoxe du poème que de nous montrer, avec tant d'insistance, une angoisse qui sera anéantie par ce qui l'avait causée, les terreurs

que nous imaginons étant infiniment pires que les réalités : *et le coup qui le tuë Est le moins rigoureux.*

- 27 Nous avons essayé, à travers notre interprétation, d'explicitier les couches du poème qui n'étaient pas manifestées dans le texte. Nous y avons vu la crise de l'esprit humain devant le passage fatal de la vie à la mort. Il nous a paru légitime d'en voir des répercussions dans la composition du texte comme dans les éléments stylistiques que nous avons relevés. Ajoutons que l'impression que nous a laissée ce poème a été beaucoup renforcée par son ton sobre et bien-équilibré. Le poète ne se permet pas d'y accumuler des effets extérieurs pour peindre la terreur qu'éprouve l'homme face à la mort. Ce qui nous a saisi c'est justement ce constat si peu prolixe d'une réalité psychique bouleversante. C'est bien un poème baroque que nous venons de commenter. Mais son auteur n'en a pas pour autant perdu toute identité personnelle. Le texte est lié à son époque et en porte les marques, mais il montre en même temps à quel point Théophile de Viau a su assimiler la problématique et les traditions poétiques de cette époque sans pour autant succomber à ses influences. C'est dans la lutte entre les exigences d'une période et l'indépendance de l'individu que la poésie baroque – voire la poésie tout court – atteint son apogée.
- 28 Mais, pour captivante qu'elle soit, cette lutte ne doit pas nous d'aire oublier celle que nous avons évoquée avant d'entamer la description et l'interprétation du poème de Théophile de Viau. De fait, ces pages n'ont sans doute guère soutenu la critique littéraire dans les efforts qu'elle fait pour combler le fossé qui sépare la description stylistique et les conclusions idéologiques qu'on aimerait en tirer. Devant la modestie du résultat, nous nous réconfortons à l'idée que nous aurons traité une question qui vaut d'être posée et reposée.

NOTES

1. « Analyse spectrale et fonction du poème baroque ». Cahiers du Centre International de Synthèse du Baroque n°3. Montauban, 1969.
2. Nous citons d'après l'édition de Mlle Jeanne STREICHER, *Théophile de Viau : Œuvres poétiques*, première partie, Droz 1951.

AUTEUR

JOHN PEDERSEN

Copenhague