D'une romanesque l'autre. Denis de Rougemont et René Girard

Benjamin Mercerat

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/edl/1880>
DOI : 10.4000/edl.1880
ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2019
Pagination : 147-162
ISBN : 978-2-940331-72-7
ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Benjamin Mercerat, « D'une romanesque l'autre. Denis de Rougemont et René Girard », *Études de lettres* [En ligne], 311 | 2019, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 17 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1880> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1880>

Ce document a été généré automatiquement le 17 décembre 2021.

© Études de lettres

D'une romanesque l'autre. Denis de Rougemont et René Girard

Benjamin Mercerat

La romanesque romantique de Rougemont

- 1 Résumons la thèse générale de *L'amour et l'Occident* en mettant l'accent sur la conception du roman qu'elle fonde, exposée dans le Livre IV de l'essai. L'amour-passion (terme que Rougemont emprunte à Stendhal) n'a pas toujours existé, mais est né en Occident, au XII^e siècle. Ses précurseurs sont les troubadours du sud de la France qui chantent leur sentiment dans l'instant de son éclosion. Les romans du Nord, influencés par cette lyrique, consistent en la transposition de cet amour-sentiment dans la durée narrative faite d'obstacles à surmonter, transposition qui se concrétise d'emblée et avec une puissance qui restera inégalée dans *Le Roman de Tristan* de Béroul, la plus vieille version connue de l'histoire de Tristan et Iseut. La version de Thomas, venant après celle de Béroul et décrivant des amants moins tragiquement asociaux, est déjà une profanation du mythe tel que manifesté en l'épiphanie béroulienne. Par suite et à cette aune, la littérature européenne consisterait en résurgences plus ou moins réussies du mythe originel, ou en procédés visant à le refouler.
- 2 Rougemont nous donne la clef de sa romanesque dans ces propos extraits de la conclusion du livre IV :

Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature. Le mythe courtois, mieux que tout autre, se prêtait à ce processus, puisqu'il n'avait pu se traduire que dans les termes de l'amour humain, bien qu'entendus au sens mystique. Ce sens évanoui restait une rhétorique. Elle pouvait exprimer nos instincts naturels, mais non sans les dévier, tout insensiblement, vers quelque au-delà de plus en plus mystérieux, apte à séduire le besoin d'idéal qu'avait laissé dans la conscience une connaissance mystique réprouvée, puis perdue¹.
- 3 L'on dit volontiers du roman courtois qu'il est profane, car il loue un amour exclusivement humain en s'emparant de formules normalement dédiées à Dieu pour les

détourner vers la Dame. Pour Rougemont, le roman courtois (premier avatar du roman) est profane dans le sens où il est profanation du mythe courtois (non différencié du mythe tristanien), car toute littérature est résolution d'une perte du sacré. Là où l'on a tendance à constater un état fixe du roman, Rougemont considère un processus dynamique (la profanation) qui agit non point sur l'orthodoxie catholique, mais sur un mythe d'origine hétérodoxe. Le roman est toujours déjà profanation du mythe courtois ou tristanien, et la profanation de ce mythe sous-tend l'histoire de la littérature européenne.

- 4 Cependant, aucun récit ne semble pouvoir dire le mythe exhaustivement, pas même celui de Béroul dont on ne peut d'ailleurs pas juger en pleine connaissance de cause, du fait que l'on ne dispose que de fragments... Non, il y a bien pour Rougemont, au XIX^e siècle, un récit qui révèle le secret jusque-là jamais totalement avoué du mythe :

En composant *Tristan*, Wagner a violé le tabou : il a tout dit, tout avoué par les paroles de son livret [...]².

- 5 Selon Rougemont, les chefs-d'œuvre du roman ne sont donc autres que les résurgences du mythe trouvant leur achèvement³ dans la refonte du matériau mythique en un art qui n'est plus exclusivement littéraire :

La musique seule pouvait dire l'indicible, elle a forcé le dernier mystère de *Tristan*⁴.

- 6 Mais la profanation du mythe originel est avant tout ce que l'auteur, mû par son éthique, croit devoir achever :

Le culte de l'amour-passion s'est tellement démocratisé qu'il perd ses vertus esthétiques et sa valeur de tragédie spirituelle. Reste une confuse et diffuse souffrance, quelque chose d'impur et triste, dont il me semble qu'on ne perdra rien à profaner les causes faussement sacrées [...]⁵.

- 7 La romanesque de Rougemont souffre d'un double autotélisme : d'une part, c'est à la lumière du *Tristan* de Wagner que l'essayiste juge des récits qui lui sont antérieurs ; d'autre part, c'est en partant du fait qu'une profanation ultime est nécessaire qu'il semble constater, *a posteriori*, que l'histoire littéraire consiste en une telle profanation, jamais totalement réalisée. Wagner a achevé le mythe en ceci qu'il a avoué pleinement son secret dans son livret, en même temps qu'il a révélé par la musique l'indicible qui résistait aux mots ; Rougemont, quant à lui, nous apprend l'achèvement wagnérien en même temps qu'il nous donne les raisons de ne pas y croire, en même temps qu'il profane définitivement le mythe, croyant ainsi réaliser son destin historique.

- 8 C'est sur ce point-là du rapport à Wagner que l'on saisit au mieux l'ambiguïté de l'attitude qu'adopte Rougemont face au mythe tristanien. Certes, l'essai se termine par une remise en cause de l'amour-passion par l'amour-action, d'Eros par Agapè. Mais, au moment de parler de Wagner dans le livre IV, l'essayiste commente ainsi une citation de l'opéra :

L'homme qui a écrit cela [...] savait que la passion est quelque chose de plus que l'erreur : qu'elle est [...] un choix en faveur de la Mort, si la Mort est la libération d'un monde ordonné par le mal⁶.

- 9 Le verbe est fort : Wagner savait, et Rougemont sait avec lui. La relative est nuancée, mais reste trouble : qu'entend-il par quelque chose de plus que l'erreur ? Soit la passion est une erreur, une faute spirituelle qu'il s'agit de combattre – ce que Rougemont fait dans les derniers livres de l'essai ; soit elle n'en est pas une, mais elle semble devoir perdre alors tout caractère tragique, ce dont l'auteur a d'ailleurs conscience :

Et l'adultère [...] n'est-ce que cela ? Un vilain mot ? Une rupture de contrat ? C'est cela aussi, ce n'est que cela dans trop de cas ; mais c'est souvent bien davantage : une atmosphère tragique et passionnée, par-delà le bien et le mal, un beau drame ou un drame affreux... Enfin, c'est un drame, un *roman*. Et romantisme vient de roman...⁷

10 Peu importe ici la vérité philologique du propos ; pour Rougemont, romantisme vient de roman, et c'est dans ce sens que l'essayiste se demande, lorsqu'il rédige la première version de son essai en 1938, si le « roman a[yant] perdu toute sève », la « fin du romantisme »⁸ n'est pas venue...

11 Rougemont est un romantique allemand dans l'âme ; c'est là tout le sens de sa romanesque. Ainsi, dans sa traversée de l'histoire littéraire européenne, quand il parle des romantiques allemands, il parle aussi bien de lui-même et de l'attitude mentale qui a présidé à l'écriture de *L'amour et l'Occident*. Il en est assez conscient pour regretter d'avoir à citer des extraits dont le sens coïncide pleinement avec sa pensée et qui acquerraient de ce fait le statut dérangeant d'arguments ; car il semble ne point vouloir qu'on l'accuse de redonner vie à des états d'âme qui eurent leur gloire littéraire, mais seraient dépassés, désuets. Cette peur semble peu fondée, à part si l'on y voit comme le scrupule d'avoir cédé à une tentation dont il connaît bien l'inanité morbide, qui est chez les Romantiques d'autant moins excusable que, selon l'auteur, elle est, contrairement aux troubadours ou aux romanciers antérieurs, pleinement consciente :

L'adoration de la Nuit et de la Mort accède pour la première fois au plan de la conscience lyrique⁹.

12 Le romantisme allemand est pour Rougemont « une nouvelle hérésie albigeoise »¹⁰ ; il semble bien que ce soit, dans sa démarche, l'hérésie première, à laquelle il adhère en ne se l'avouant qu'à moitié... Charles-Albert Cingria avait tout compris et tout condensé en une formule, qualifiant Rougemont de « talentueux albigeois de Neuchâtel »¹¹.

13 Au détour d'une analyse du théâtre de Racine, Rougemont signifie lui-même la faiblesse de sa romanesque. Cette analyse est construite principalement à partir de son interprétation de *Phèdre*, pièce qui trahirait un désir de punir le mythe et qui de ce fait même serait fondée sur lui. Avant *Phèdre*, Racine, eu égard à la pudeur toute classique qui refuse le sang et les morts comme nécessité tragique, n'accéderait pas au mythe dans toute sa vérité. À la « tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie » dont parle Racine et dans laquelle Rougemont voit la part diurne du mythe, il s'agirait d'opposer « cette joie majestueuse qui fait toute la douleur du Roman »¹². Voilà ce qu'il en résulte pour la passion :

Certes, l'on est fondé à contester la vérité dernière de la croyance mystique (manichéenne) qui est à l'origine de la passion et de son mythe : du moins faut-il bien reconnaître que cette croyance donne au drame et aux épreuves des amants une justification grandiose. S'ils aiment l'obstacle et le tourment qui en résulte, c'est que l'obstacle est un masque de la mort, et que la mort est le gage d'une transfiguration, l'instant où ce qui était la Nuit se révèle le Jour absolu¹³.

14 Contester la vérité dernière de la croyance mystique (manichéenne), c'est ce que fera Rougemont dans les livres VI et VII de son essai, tâchant tout de même de préserver l'exigence passionnelle d'une condamnation trop radicale. On n'en assiste pas moins, dans cet extrait, à l'auto-effondrement de la romanesque de Rougemont : le mythe n'a pas de réel fondement mystique, il est une illusion, un mensonge romantique...

Girard lecteur de Rougemont

- 15 Le premier chapitre de *Mensonge romantique et vérité romanesque*, nommé *Le désir « triangulaire »*, est à lui seul une réécriture du livre IV de *L'amour et l'Occident*. Le roman moderne, pour Girard, ne commence plus avec *Le Roman de Tristan* de Bérout, mais avec *Don Quichotte* de Cervantès, qui contient en germe toutes les possibilités du roman occidental. Ainsi, ce premier chapitre propose un voyage à travers les œuvres des cinq « vrais » romanciers que sont Cervantès, Stendhal, Flaubert, Dostoïevski et Proust. Girard, au moment de conclure son premier chapitre par une virtuose démonstration de la parenté existentielle des romanciers qu'il a choisis, et bien que Rougemont n'ait que peu parlé de ces écrivains, compare sa démarche à celle du Neuchâtelois. Il est parti de Cervantès et de son Curieux impertinent, que le lecteur romantique idéalise aussi bien que Don Quichotte, pour arriver à *L'Éternel mari* de Dostoïevski, cousin germain et moins connu du célèbre « homme du souterrain », l'un et l'autre n'étant plus du tout admirés par ce même lecteur, alors que tous ces héros sont semblables en tant qu'ils agissent par mimétisme – ce que le roman révèle :

Le désir triangulaire est *un*. On part de Don Quichotte et l'on aboutit à Pavel Pavlovitch. Ou l'on part de *Tristan et Iseult*, comme le fait Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident*, et l'on aboutit bien vite à cette « psychologie de la jalousie qui envahit nos analyses ». En définissant cette psychologie comme une « profanation du mythe » qui s'incarne dans le poème de Tristan, Rougemont reconnaît, explicitement, le lien qui unit les formes les plus « nobles » de la passion à la jalousie morbide, telle que nous la décrivent un Proust et un Dostoïevski : « Jalousie désirée, provoquée, surnoisement favorisée », observe très justement Rougemont : « On en vient à désirer que l'être aimé soit infidèle, pour qu'on puisse de nouveau le poursuivre et " ressentir l'amour en soi " »¹⁴.

- 16 Lorsque, comme en ces lignes, Rougemont se distancie de son propre romantisme, il tient des propos qui conviennent particulièrement à la pensée de Girard. Ce dernier parle du poème de Tristan pour mieux réserver le terme « roman » aux œuvres modernes. De plus, il ne s'intéresse pas au processus profanatoire mis en exergue par Rougemont, mais considère une de ses conséquences qui fonde d'autant mieux sa propre démarche : affirmer que la littérature du XX^e siècle et les analyses qu'on en fait, influencées par la psychanalyse notamment, relèvent de la profanation d'un mythe né au XII^e siècle, c'est affirmer l'unité de la littérature occidentale ; la tâche que Girard se propose alors de réaliser, en particulier dans son premier chapitre, consiste à en préciser la teneur : cette unité est celle du désir triangulaire.
- 17 Le sujet désire l'objet parce qu'un médiateur le lui désigne comme désirable, et pour cette raison avant toute autre – voilà le désir triangulaire. Il faut distinguer, d'une part, la médiation externe : lorsque le médiateur est illusoire ou appartient à une classe trop différente de celle du sujet, et n'est donc pas à même de disputer au sujet l'objet du désir, comme dans *Don Quichotte* de Cervantès ou *Madame Bovary* de Flaubert ; d'autre part, la médiation interne : lorsque sujet et médiateur viennent à se disputer l'objet de leur désir, comme dans les romans de Stendhal, de Dostoïevski et de Proust. Cette médiation interne mène à la médiation double : on ne sait plus qui, des deux individus, tantôt sujet-médiateur, tantôt médiateur-sujet, a désiré en premier, chacun croyant que son propre désir est spontané et vient avant celui de l'autre. Ces phénomènes, et d'autres, comme la coquetterie, relèvent tous du caractère fondamentalement mimétique du désir, et coïncident, selon Girard, avec l'essence du romanesque tel qu'il

est incarné dans les romans de la maturité des cinq romanciers étudiés – c'est-à-dire les romans romanesques et non romantiques.

- 18 Girard conclut ainsi le premier chapitre de son essai :

Forts de nos analyses et du témoignage de Denis de Rougemont, nous verrons désormais derrière toutes les formes du désir triangulaire un seul et même piège infernal dans lequel le héros s'enfoncé lentement¹⁵.

- 19 Il s'appuie sur l'autorité de Rougemont pour assurer ses fondements ; mais le plus intéressant, dans les citations qu'il fait de l'essayiste neuchâtelois, est la façon dont il vient bouleverser les perspectives de cette romanesque romantique. Il y a en effet une certaine efficacité heuristique de la romanesque girardienne, et on peut la décrire en montrant le dépassement qu'elle implique quant à un point précis de la romanesque rougemontienne : la conception de l'obstacle :

Denis de Rougemont a bien vu, dans *L'Amour et l'Occident*, que toute passion se nourrit des obstacles qui lui sont opposés et meurt de leur absence. Rougemont en arrive alors à définir le désir comme un désir de l'obstacle. Les observations de *L'Amour et l'Occident* sont remarquables mais la synthèse explicative, à ce stade, nous paraît insuffisante. Toute synthèse est incomplète qui aboutit à un objet ou à un concept abstrait et non à une relation vivante entre deux individus [...]. Partout, chez les romanciers de la médiation interne, nous vérifions l'exactitude des observations que fait Denis de Rougemont : « L'obstacle le plus grave... est... celui que l'on préfère par-dessus tout. C'est le plus propre à grandir la passion ». La description est exacte mais il faudrait ajouter que l'obstacle le plus grave n'a cette valeur que parce qu'il dénote la présence du médiateur le plus divin¹⁶.

- 20 Dans son analyse de *La Place Royale* de Corneille, Rougemont met certes en avant la nécessité pour l'amant d'avoir un rival, quitte à en inventer un ; sa conception de l'obstacle n'en reste pas moins établie : le rival n'est qu'un obstacle à chercher parmi d'autres, dont un des symboles les plus mystérieux est l'épée posée entre les amants lorsqu'ils dorment dans la forêt du Morrois. De l'épée, objet particulier investi d'une symbolique nécessairement arbitraire, à la conception générale de l'obstacle qui masque un soi-disant désir de mort, il n'y a là pour Girard que mythes romantiques. Car une telle théorie abstraite de l'obstacle consiste selon lui en un trou noir pour l'élucidation des relations entre individus. Selon la théorie mimétique, l'obstacle, dans le cadre de la médiation interne, est avant tout le médiateur, en tant qu'il désigne un objet qu'il désire et dont il peut également s'emparer.

- 21 La citation de Girard conclut en évoquant ce « médiateur le plus divin » ; mais qu'est-ce qui amène le sujet à diviniser le médiateur ? C'est le thème du deuxième chapitre de *Mensonge romantique et vérité romanesque*, au titre significatif : « Les hommes seront des dieux les uns pour les autres »¹⁷. Après avoir cerné le champ d'action du romanesque en commençant, dans le premier chapitre, par se focaliser sur l'objet du désir dont la réalité changeante est à la fois plus simple à comprendre pour le lecteur et plus aisée à expliquer pour lui ; après avoir pris ce point d'ancrage, Girard met l'accent, dans le deuxième chapitre, sur le médiateur, et démontre qu'il prime en fait sur l'objet du désir ; que c'est, en dernière analyse, lui qui est visé par le sujet, et non l'objet qu'il lui désigne. Cette réalité est d'autant plus vraie pour l'homme moderne qui a tendance à croire en une idole, c'est-à-dire substituée à l'*imitatio Christi* l'imitation du médiateur :

Choisir, c'est toujours se choisir un modèle et la liberté véritable se situe dans l'alternative fondamentale entre modèle humain et modèle divin¹⁸.

- 22 Pourquoi Girard n'a-t-il pas proposé une nouvelle analyse des romans tristaniens ? Il en donne une brève esquisse¹⁹, mais ne fait pas d'analyse approfondie car, au fond, il lui

suffit d'avoir constaté le romantisme de ce qu'il appelle les poèmes médiévaux en tant qu'il est incompatible avec ce qu'il considère comme la vérité du romanesque, pour ne pas avoir à les intégrer dans les romans qu'il étudie. Girard fait confiance à Rougemont pour ce qui est des romans romantiques, et il souligne volontiers sa lucidité lorsqu'elle révèle l'illusion, tout en regrettant qu'elle ne la révèle pas assez radicalement ; lui s'intéresse avant tout aux romans romanesques, dont l'analyse mène assurément à une telle lucidité dont Rougemont est parfois très proche :

La passion romantique est donc exactement l'inverse de ce qu'elle prétend être. Elle n'est pas abandon à l'*Autre* mais guerre implacable que se font deux vanités rivales. L'amour égoïste de Tristan et Iseult, premiers héros romantiques, annonce un avenir de discorde. Denis de Rougemont analyse le mythe avec une rigueur extrême et parvient à la vérité que cache le poète : la vérité des romanciers. Tristan et Iseult « s'entr'aiment, mais chacun n'aime l'autre qu'à partir de soi, non de l'autre. Leur malheur prend ainsi sa source dans une fausse réciprocité, masque d'un double narcissisme. À tel point qu'à certains moments, on sent percer dans l'excès de leur passion une espèce de haine de l'aimé »²⁰.

- 23 La romanesque rougemontienne, et non les œuvres qu'elle étudie, se rapproche de la conception de Girard en tant qu'elle dévoile l'illusion propre aux amants, leur mensonge romantique.

Les héritiers de Dante

- 24 La romanesque de Rougemont, séduisante à plusieurs égards, est particulièrement défectueuse lorsqu'elle tente de s'emparer de Dante : là s'exprime par excellence son idéologique sympathie pour l'hérésie cathare. En effet, Rougemont semble évacuer le Dante romancier pour ne prendre en compte que le Dante lyrique. Concernant la *Divine Comédie*, il ne s'intéresse qu'à Béatrice, et s'il agit ainsi, c'est probablement parce que sa conception du roman ne peut accueillir une telle œuvre. Mais c'est aussi parce qu'il joue Tristan contre l'œuvre romanesque de Dante. Son argument principal s'appuie sur la thèse, oiseuse, des tendances hérétiques du poète toscan – ce qui lui permet de mettre en cause le thomisme de la *Divine Comédie*. L'essayiste neuchâtelois joue le catharisme contre le thomisme et met sur le compte du premier son admiration pour Dante²¹. Qu'il y ait des influences courtoises (donc gnostiques, pour Rougemont) dans la *Divine Comédie*, cela semble inévitable étant donné l'influence des troubadours sur Dante. Mais de là à considérer que Dante est hérétique ! Il suffit de lire les derniers Chants du *Paradis* pour se convaincre du contraire. En effet, au Chant XXXI, Béatrice cède sa place de guide à saint Bernard, ce qui n'est pas du tout anodin : elle s'efface devant celui qui, dès le XIII^e siècle, a orienté le lyrisme non plus en direction de la Dame, mais de la Vierge Marie. C'est ce qui arrive à l'ultime Chant : Saint Bernard adresse une fervente et lyrique prière à la mère du Christ, car elle seule permet à Dante d'accéder à l'extase la plus haute.
- 25 De même que, dans la lecture rétrospective de Rougemont, l'achèvement wagnérien du mythe révèle le contenu gnostique latent des textes tristaniens, la lyrique de Dante révélerait pleinement l'art des troubadours dans le sens où elle dit ce que ces derniers ne disent pas : que la Dame est symbolique ; et « dans ce dire est la nouveauté »²². À travers le prisme de Dante, Rougemont pose ici la question centrale : quel est le statut de la Dame louée par le poète ; est-elle femme de chair ou allégorie ?²³ À cette question il faut ajouter une deuxième : doit-on nécessairement choisir l'une ou l'autre

interprétation ? Car c'est justement une telle équivoque qui aurait permis à la mystique cathare d'exister à travers les chants des troubadours, comme sous le sceau du secret. De fait, nombreux sont les troubadours qui ne chantent pas une Dame particulière (Jaufré Rudel chante une Dame qu'il n'a jamais vue) mais une Dame archétypique : « une belle qui dit toujours non »²⁴, constate Charles-Albert Cingria, car « dire oui » signifierait la fin du désir, donc du chant. Ainsi, Rougemont pense que de nombreux troubadours utilisent la Dame comme allégorie de l'Église d'amour des cathares, ce qui reste et restera – il en est tout à fait conscient – indémontrable.

- 26 L'essayiste remarque qu'il en va différemment pour Dante, qui a rencontré Béatrice en chair et en os : il s'agirait dans son cas d'une sublimation, « à l'inverse de ce qui se passe chez de nombreux troubadours »²⁵. Et Béatrice sublimée serait essentiellement, dans la *Divine Comédie*, l'allégorie de la philosophie, puis de la théologie ; mais une équivoque blasphématoire persisterait, notamment dans une strophe que Rougemont dit être au seuil de la *Vita Nuova*²⁶, alors qu'il s'agit de la deuxième strophe de la chanson du chapitre XIX de cet ouvrage essentiel du poète toscan. Cependant, avant de chercher la petite bête de l'hérésie chez Dante, il vaudrait peut-être mieux se demander s'il n'y a pas un point du dogme catholique avec lequel cette sublimation de la femme soit en accord – ce qui est le cas : l'existence des anges est tout à fait dogmatique, et il est bien connu que Dante et ses amis ont « en commun des thèmes et des attitudes lyriques, les interrogations subtiles sur la nature et les effets d'Amour, mais aussi la femme définie comme ange (*la donna angelicata*) »²⁷. Lire les troubadours derrière l'épaule de Dante nous incite donc à parler non plus d'une tentation gnostique, hétérodoxe, mais d'une tendance à l'angélisme, compatible avec l'orthodoxie catholique.
- 27 La lecture de la *Vita Nuova* confirme ces hypothèses. Il est très étonnant que Rougemont n'ait pas consacré le chapitre sur Dante essentiellement à cette œuvre, car à la différence de la *Divine Comédie*, la *Vita Nuova* relève, certes d'une manière originale, du roman tel que Rougemont le conçoit. L'on peut considérer les *Vidas* des troubadours comme des actualisations d'un potentiel romanesque contenu en puissance dans leur lyrique : c'est à cela que nous avons affaire avec la *Vita Nuova*, à ceci près que c'est le poète lui-même qui écrit son histoire, ou du moins celle de son amour – prose qui situe et introduit différentes pièces poétiques écrites sur le coup de l'émotion d'amour, leur donnant *a posteriori* un corps romanesque²⁸.
- 28 Lorsqu'on lit la *Vita Nuova* puis la *Divine Comédie* sans œillères albigeoises, tout devient clair. Il y a vraisemblablement à l'origine une femme réelle, qui fut peut-être Bice Portinari. À partir du prénom Bice, Dante aurait inventé le *senhal* Beatrice²⁹, dont les résonances sont évidentes même pour le lecteur francophone et dont le sens semble être indiqué littéralement par Dante à la fin de l'œuvre lorsqu'il utilise le nom sans majuscule : *beatrice*, c'est la béatitude³⁰. Venons-en maintenant à la strophe citée par Rougemont :

Un Ange en appelle à la divine intelligence
Et dit : « Seigneur, au monde on voit
Un miracle en acte qui procède
D'une âme dont la splendeur monte jusques ici ».
Le ciel, auquel il ne manque rien
Que de l'avoir, la demande à son Seigneur,
Et tous les saints la réclament en grâce.
Seule Pitié défend notre cause,
En effet Dieu parle, qui pense à ma dame :
« Mes bien-aimés, pour l'instant souffrez patiemment

Que votre espoir demeure autant qu'il me plaira
 Là où est un homme qui s'attend à la perdre,
 Et qui dira jusque dans l'enfer : " Ô mal nés,
 J'ai vu tout ce qui fait l'espoir des bienheureux " »³¹.

- 29 Les pièces poétiques de la *Vita Nuova* sont divisées en parties et commentées par Dante lui-même. Cette strophe se situe au début de la deuxième partie de la chanson, dans laquelle Dante donne l'idée. Elle est la première séquence de la deuxième partie et prétend dire « comment on parle d'elle [Béatrice] au ciel », avant de dire dans la strophe suivante « comment on parle d'elle sur la terre ». Ainsi, un ange en appelle à Dieu pour qu'il convoque Béatrice, qu'il la mène dans les hautes sphères du paradis avec les autres anges et les bienheureux. Rougemont voit des potentialités blasphématoires dans ce qu'il prend vraisemblablement pour de l'idolâtrie – mais une idolâtrie qu'il s'agit d'excuser sous le prétexte de la poésie : telle est l'ambiguïté de sa position quant aux troubadours et quant à Dante ; or il ne peut s'agir ici de placer un être humain plus haut que tout ; l'ange, simplement, signifie à Dieu qu'il a reconnu une bienheureuse parmi les hommes : il s'agit d'une sanctification.
- 30 Dans la *Divine Comédie*, Béatrice trouvera place dans l'empyrée avec les bienheureux et les anges. Or, comme déjà évoqué, l'ultime médiation est celle de saint Bernard chantant la Vierge : Marie se substitue à Béatrice, la mère du Christ se substitue à l'âme-sœur, la Vierge à l'ange. Ainsi, dans les derniers Chants du *Paradis*, Dante unifie chant courtois et orthodoxie en faisant de la Dame des troubadours ou des poètes siciliens une figure angélique, certes, mais qui cède le pas devant la Dame par excellence, la Vierge Marie. Plutôt que de voir en Dante un hérétique, il faut voir en lui un catholique qui, étant poète et non philosophe, tend à explorer les marges du dogme plutôt qu'à renforcer son socle rationnel, mais dont le geste poétique ultime (il compose *Le Paradis* et ses derniers chants quelques mois avant de mourir) consiste à inféoder la lyrique courtoise à la lyrique mariale.
- 31 Rougemont, dans l'introduction de l'essai, suggère que la structure de *L'amour et l'Occident* est inspirée par celle de la *Divine Comédie* :
- Le premier livre expose le contenu caché de la légende ou du mythe de Tristan. C'est une descente aux cercles successifs de la passion. Le dernier livre indique une attitude humaine diamétralement opposée, et par là il achève la description de la passion, car on ne connaît que les choses dépassées, ou du moins celles dont on a pu toucher, fût-ce même sans les franchir, les limites³².
- 32 Dans une communication qu'il donne en 1998 lors d'un colloque à San Francisco, et qui est reprise dans les annexes d'un des derniers recueils parus rassemblant plusieurs articles³³, René Girard compare également son premier essai à l'œuvre de Dante :
- Dans mon cas, ce ne furent ni Virgile ni Dante qui me guidèrent, mais les cinq romanciers dont je parle dans mon premier livre : Cervantès, Stendhal, Flaubert, Dostoïevski et Proust. Plus le roman est moderne, plus nous nous enfonçons dans les cercles d'un enfer qui peut être défini en termes théologiques, comme chez Dante, mais aussi en termes profanes – pour décrire ce qui nous arrive, quand nos relations avec les autres sont dominées par nos désirs et par les leurs, et quand leurs propres relations sont dominées par leurs désirs et par les nôtres³⁴.
- 33 Rougemont et Girard comparent leurs travaux à la *Divine Comédie* car cette grande œuvre leur a intimé une structure, elle leur a indiqué une direction. Cependant, Rougemont, prenant appui sur Bérout en qui il semble voir un maître hérétique digne de ses fantasmes, n'a qu'une connaissance déformée de l'œuvre du poète toscan ;

Girard, quant à lui, la cite, dirait-on, pour mieux l'ignorer, car il a pris son départ dans l'œuvre de Cervantès.

Les quatre pères du roman

- 34 Définir un unique inventeur du roman « moderne » témoigne d'une vision réductrice de l'art du roman, qui n'est d'ailleurs pas né au XII^e ou au XVII^e siècle, mais durant le I^{er} siècle avant Jésus-Christ. Rougemont, prenant son départ dans l'œuvre de Bérout, aurait l'avantage de la chronologie. Le roman de Bérout est en effet, selon les hypothèses historiques, un des premiers romans « modernes » ; mais l'œuvre de Chrétien de Troyes, quelque peu postérieure et forte de cinq romans (à nous être parvenus), n'est-elle pas plus radicalement fondatrice ? Girard érige Cervantès en père du roman. Ce faisant, il se situe à l'autre extrême chronologique. Cependant, entre le Moyen Âge de Chrétien de Troyes et l'Âge classique de Cervantès, deux romanciers majeurs ont publié leurs œuvres : Dante, dont a été constatée la partialité du traitement que lui réserve Rougemont, Girard ne le considérant vraisemblablement pas comme un « vrai romancier »³⁵ ; et Rabelais, simplement ignoré par l'un comme par l'autre.
- 35 Toute généalogie sérieuse du roman dit « moderne » gagne à se fonder sur deux considérations. D'une part, l'art narratif qu'est le roman n'est pas né avec le Moyen Âge, la Renaissance ou l'Âge classique, mais dans l'Antiquité gréco-latine³⁶. D'autre part, entre les XII^e et XVII^e siècles, cet art est considérablement rénové, non pas par un seul écrivain, mais, si l'on ne prend en compte que les réalisations réellement novatrices, par ces quatre pères du roman que sont Chrétien de Troyes, Dante, Rabelais et Cervantès.
- 36 Dès lors, pourquoi utiliser l'adjectif « moderne » ? L'appellation générique « roman » suffit, seule, à qualifier ces textes narratifs écrits à partir du XII^e siècle lors duquel elle fut instituée, notamment par Chrétien de Troyes. Il y aurait donc, de manière plus simple et évidente, les « romans antiques », que l'on qualifie de « romans » par anachronisme, mais somme toute à juste titre ; et les « romans » écrits dès le XII^e siècle, dont le nom n'appelle aucun adjectif.

BIBLIOGRAPHIE

CINGRIA, Charles-Albert, *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1967-1981.

DEBLUË, Romain, « Romans antiques et romans en toc », *Zone critique*, revue en ligne (<<http://zone-critique.com/2016/02/22/romans-grecs-et-latins/>>).

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010 [1961].

—, « La conversion romanesque : du héros à l'écrivain », in *La conversion de l'art*, Paris, Flammarion (coll. « Champs essais »), 2008, p. 187-200.

—, *Géométries du désir*, Paris, L'Herne, 2011.

LUCIANI, Gérard, *Vita Nuova – Vie Nouvelle*, Gallimard, coll. « folio bilingue », Paris, 1999.

ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972 [1939, 1956].

NOTES

1. D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, p. 261.
2. *Ibid.*, p. 248.
3. *Ibid.*, p. 248 : le chapitre sur le *Tristan* a pour titre : « Wagner ou l'achèvement ».
4. *Ibid.*, p. 237.
5. *Ibid.*, p. 25.
6. *Ibid.*, p. 248.
7. *Ibid.*, p. 25.
8. *Ibid.*, p. 262.
9. *Ibid.*, p. 237 (Rougemont souligne).
10. *Ibid.*, p. 239.
11. Formule utilisée par Cingria dans une interview reprise sur le disque Charles-Albert Cingria, *La Jongleresse. Textes inédits, entretiens et lectures de l'auteur*, Timbres, Éditions Héros -Limites, 2006.
12. D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, p. 220 sq.
13. *Ibid.*, p. 221.
14. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 62 sq.
15. *Ibid.*, p. 63.
16. *Ibid.*, p. 205 sq.
17. *Ibid.*, p. 69.
18. *Ibid.*, p. 75.
19. *Ibid.*, p. 206.
20. *Ibid.*, p. 128 sq.
21. D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, p. 362 sq.
22. *Ibid.*, p. 196.
23. Comme l'on cherche justement ici à savoir ce qui se cache derrière la Dame, il est plus judicieux d'utiliser la notion d'allégorie que celle de symbole, pour reprendre la célèbre distinction goethéenne.
24. Ch.-A. Cingria, *Oeuvres complètes*, IV, p. 225.
25. D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, p. 197.
26. *Ibid.*, p. 197.
27. G. Luciani, « Préface », in *Vita Nuova – Vie Nouvelle*, p. 21.
28. « Le procédé de Dante qui redécouvre *a posteriori* ses poèmes, cette sorte de présentation-justification “biographique” de ses poèmes, rappelle les *vidas* et les *razos* des troubadours, qui donnaient sur les auteurs des détails biographiques et commentaient leurs textes. [...] elles [*vidas* et *razos*] constituent souvent des romans tirés... des textes poétiques eux-mêmes » (*Ibid.*, p. 10).
29. *Ibid.*, p. 12.
30. Au chapitre XL, le « prénom a pris valeur de nom commun et signifie “béatitude” » (G. Luciani, *Vita Nuova – Vie Nouvelle*, p. 249, n. 1).
31. G. Luciani, *Vita Nuova – Vie Nouvelle*, p. 127. La traduction que Rougemont utilise (on ne sait pas d'où elle vient) est un peu différente, surtout son premier vers : « Un ange crie en l'intelligence divine et dit » (voir p. 197 ; je souligne).
32. D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, p. 7.
33. R. Girard, « La conversion romanesque ».
34. *Ibid.*, p. 188.

35. Bien qu'il ait consacré en 1963 un court article à l'épisode de Paolo et Francesca de la *Divine Comédie* (R. Girard, *Géométries du désir*, p. 48-64).

36. Voir l'article de R. Debluë, « Romans antiques et romans en toc ».

RÉSUMÉS

Il s'agit, dans cette étude, d'interroger la cohérence de la romanesque de *L'amour et l'Occident* (1939) de Denis de Rougemont, c'est-à-dire de cette pensée du roman qui fait du mythe tristanien un archétype dont l'histoire de la littérature européenne moderne serait une profanation continuée ; interroger cette romanesque, c'est en signaler les failles heuristiques qui, d'elles-mêmes, mènent à une vision du roman à la fois inspirée par celle de l'écrivain suisse et qui lui est opposée : celle de René Girard (1923-2015) dans son célèbre essai publié en 1961, *Mensonge romantique et vérité romanesque*.