

L'amour passion et les métaphores scientifiques

On peut mesurer l'évolution et l'influence de la science aux textes de ses penseurs. On peut aussi les mesurer au bricolage d'adaptation qui en est l'indice dans les genres non-scientifiques. Il n'est pas nécessaire de comprendre pour utiliser!

Ce type de travail rentre dans le cadre d'une réflexion plus vaste débutée dans le cadre du MA-REN-BAR (groupe de recherche Moyen Âge – Renaissance – Baroque) à Montpellier III sur les «transferts de thèmes» et le pillage auquel se livrent les différents domaines littéraires et idéologiques pour se renouveler. Chacun annexe au passage tout type de prestige, de l'ancienneté comme de la nouveauté, et l'annexion justement nous révèle le prestige de ce qui est emprunté, car nous ne connaissons pas de cas d'enlaidissement volontaire, sauf de type parodique. Nous sommes partis d'une hypothèse globale, qui est la mise au pillage du domaine religieux, tant pour le domaine bien polémique de la politique que pour le domaine très rebattu de la poésie amoureuse. Or les poètes ont fait de l'idolâtrie, du martyre, de la divinité et des beautés célestes un emploi si abondant que ce qui devrait passer pour surenchère finit par n'être plus que le minimum exigible d'un poète débutant pour des amours conventionnelles. Que faire pour avoir l'air d'aimer vraiment? Que faire pour écrire de façon originale?

Notre hypothèse subsidiaire sera alors que là où le prestige de l'ancienneté et du sacré ne peut aller, il faut le prestige mondain et moderne de ce qui est matériel, corporel, médical, chimique, «mécanique». Là où l'abstraction théologique ne caractérise pas, il faut emprunter à ces sciences de l'expérience, parce qu'en somme l'amour est une expérience si on s'en tient à sa propre subjectivité (ce qui réhabilite le JE). Là où la loi de la rencontre élective ne se vérifie pas, il faut emprunter à ces sciences de la nécessité et de la loi matériellement inscrite, parce qu'en somme l'amour est une passion, une chose dont on ne maîtrise pas le déroulement (fléau, peste, blessure) et que la loi matérielle peut valablement se substituer à la figure religieuse du destin pour dire l'impuissance humaine.

Mais la question qui en résulte est la capacité du lecteur à comprendre, et à intégrer - et à quel prix pour sa lecture - la nouveauté, la coexistence ou la substitution d'univers mentaux disparates.

Nous prendrons nos exemples chez deux auteurs assez proches, diversement connus et qui ont pu se croiser à la Cour de France de 1574 à 1576, appartenant pour l'un, d'Aubigné¹, à la Maison du Roi de Navarre, pour l'autre, Clovis Hestean de Nuysement², à la Maison de François d'Alençon, deux groupes de toute façon en grande connivence culturelle et en recherche de nouveauté. Hestean de Nuysement fut ensuite poète de l'alchimie, qu'Aubigné n'ignorait pas. Tous deux donnent alors dans le «frénétique», avec excès et hallucination, morbidité et cauchemar, point que je n'aborderai pas. Tous deux sont susceptibles d'avoir participé à l'Académie du Palais - et même d'avoir croisé Palissy qui donna leçon à Paris en

¹ Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps. L'hécatombe à Diane*, éd. par B. Gagnebin, Genève, Droz, 1948; *Stances et odes*, éd. par F. Desonay, Genève, Droz, 1952.

² Clovis Hestean de Nuysement, *Les Œuvres poétiques*, éd. par R. Guillot, Genève, Droz, 1994, 2 tomes (tome I: Livres I et II de 1578, tome II: Livre III de 1578)

1576 devant de nombreux membres appartenant à la Maison d'Alençon. Tous deux sont susceptibles d'être atteints par ce goût du réel descriptif dont témoigne la poésie «scientifique» de Du Bartas, dont la première *Semaine*, Hymne à la Création, détaille en 1578 les merveilles de la nature, avant que la *Seconde Semaine*, espère-t-on, célèbre les merveilles de l'histoire et de l'industrie humaine. Lettres et sciences ne sont pas encore à ce point séparées; les traductions en français des livres scientifiques sont assez nombreuses (Vitruve, Plin, Cardan, Liebault). Soulignons combien la «poésie scientifique» contribue à rendre familier le lexique, les thèmes et les discussions des sciences naturelles, le plus souvent dans un cadre d'apologétique, avec un ton et un fonds d'encyclopédie descriptive qui, en soi, pose déjà de nombreux problèmes³, mais répond au désir explicite de faire progresser la connaissance du cosmos et d'éduquer le lecteur. Or ces préoccupations raisonnables sont absentes de la poésie lyrique: comment intégrer leur lexique, leurs motifs, à un rituel d'écriture amoureuse qui, d'amour courtois en pétrarquisme, puis en néopétrarquisme à la Desportes, vit de redites?

Notre objet de référence sera le sonnet 73 de l'*Hécatombe à Diane*. Ce recueil de jeunesse resté manuscrit porte ce titre comme un défi. Cent sonnets donnés en hommage à la cruelle adorée, comme on immolait cent taureaux devant la Diane de Phrygie: le cadre religieux domine ces métaphores de l'amour et de l'écriture. Or apparaît ceci:

*Nos désirs sont d'amour la dévorante braise,
Sa boutique nos corps, ses flammes nos douleurs,
Ses tenailles nos yeux, et sa trempe nos pleurs,
Nos souspirs ses soufflets, et nos seins sa fournaise.
De courroux, ses marteaux il tourmente nostre aize
Et sur la dureté, il rabbat nos malheurs,
Elle luy sert d'enclume et d'estoffe nos coeurs
Qu'au feu trop violent de nos coeurs il appaise,
Afin que l'appaisant et mouillant peu à peu
Il brusle d'avantage et rengrege son feu.
Mais l'abondance d'eau peut amortir la flamme.
Je tromperay l'enfant, car pensant m'embraser,
Tant de pleurs sortiront sur le feu qui m'emflame
Qu'il noyera sa fournaise au lieu de l'arroser.*

Etrange poème qui constitue l'énonciateur et l'aimée, démembrés, passionnellement dépecés, en instruments mécaniques de leur propre supplice. La métaphore filée rapproche des séries de termes affectifs et des termes concrets esquissant une forge. L'amour feu, légèrement arrosé d'eau pour mieux brûler, le conflit des larmes et du feu, donnent lieu à la surenchère finale qui n'est pas totalement originale. Mais le cœur fer martelé, des yeux tenailles sont des rapprochements plus étranges propres à surprendre et à choquer.

Dans la mesure où tout nouveauté est une infraction à la tranquillité d'esprit du lecteur, elle reste évidemment rare et entourée d'un système de formes médiatrices entre l'ancien (attendu, rassurant et banalisé) et le nouveau (qui provoque le frisson et l'intérêt). Le recueil compte sur

³ Outre les publications sur Du Bartas, on peut consulter le numéro 14-1 de la *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, «Poésie de la Connaissance», 1996, et la synthèse d'Isabelle Pantin, *La poésie du Ciel en France*, Droz, 1995, qui explore toutes les modalités esthétiques et scientifiques de l'adaptation de l'astronomie à la poésie.

la rhétorique de la lecture, la mémorisation et l'appropriation. Avant d'intégrer notre poème, des transitions acclimatent le recours au monde concret et au vocabulaire technique, et c'est selon leurs modalités que nous allons organiser notre propre progression.

Première étape: prendre la métaphore comme si elle n'en était pas une, donc resémantiser ce qui se banalisait. En pratique on restitue les sèmes que normalement on ne «valide» pas dans l'usage métaphorique. Chacun a lu que l'amour est un feu, une flèche de Cupidon, qu'il marque le cœur d'une image (ce qui est déjà un transfert hérité du répertoire religieux). Le jeu normal de l'interprétation consiste à savoir qu'il s'agit là d'un emploi littéraire ayant pour référent non la vie militaire, ou la pyrogravure, mais la psychologie intime. Pour faire ressortir la violence de ce répertoire de lieu commun, il suffit de modifier l'un des termes du jeu, et au contraire de souligner la référence «réaliste» inadéquate au psychologique.

L'amour est feu? qu'il soit brandon, ou braise, mélange de matière et d'élément, dans les stances II d'Hestieu⁴

*Je bruslay quelque temps en une douce ardeur
Honorant le brandon qui m'enflammait le coeur,
Sans penser et sans peur d'autres futures peines;
Mais o sort inhumain dont je pallis d'horreur
J'adorois malheureux l'objet de mon malheur,
Et versois l'huile au feu qui embrase mes veines.*

Ou à la fin du sonnet 50 d'Aubigné, qu'il soit matériau élémentaire soumis au paradoxe d'un être plein dans ses fragments mêmes, avec ce nouveau terme de la science, l'«infini», dans une nouvelle acception

*Tous mes sens esperdus souffrent de ses rigueurs,
Et tous esgalemment portent de ses malheurs
L'infiny qu'on ne peut pour despartir esteindre,
Car l'amour est un feu, et le feu divisé
En mille et mille corps ne peut estre espuisé,
Et pour estre party, chasque part n'en est moindre.*

L'alliance du verbe concret «esteindre» avec l'abstrait «infiny», tout comme le raisonnement sur la nature du feu élémentaire, divisé, multiplié, infini, généralise le sème «brûlable» à ce qui ne l'est pas dans un monde ordinaire. Ainsi dans le sonnet 96:

*Je brusle avec mon ame, et mon sang rougissant
Cent sonnet amoureux donnez pour mon martyre...*

⁴ Strophe 12, éd. cit., tome I, p. 329. Ce type d'image ne sert pas qu'à la poésie amoureuse bien sûr, et l'on trouverait dans les aspects politiques les mêmes formulations, telles cette fin de poème *A la fortune*, tome I, p. 165;

*O déesse, à mon vueil, que sous une autre enclume,
Après avoir éteint l'ardeur qui nous allume,
Tu voulusses le fer de nouveau reforge,
Pour le tremper au sang de l'avare étranger,
Qui superbe se rit de nos peines souffertes,
Et versant l'huile au feu s'enrichit de nos pertes!*

Le déplacement opéré dans ces resémantisations porte soit sur de nouvelles séries métaphoriques (le sang), soit sur des métonymies de la métaphore habituelle

| feu | corps | brûler |
|-----------|-----------------|-----------|
| fournaise | estomac, coeur | consommer |
| brandon | veines, tendons | écouler |
| | poitrine | ronger |
| | âme | cuire |

ce qui élargit le champ des combinatoires lexicales, renforce le caractère charnel et médical du langage employé de nouvelles précisions anatomiques⁵, et met en jeu autant une science nouvelle fondée sur la dissection qu'une nouvelle habitude de classer et de raisonner analytiquement du tout aux parties. Ce déplacement dénie *in fine* les frontières ordinairement posées par le langage, et en particulier les frontières entre la matière et l'esprit. Il n'est plus d'âme qui ne soit corps en quelque manière. Sur la métaphore resémantisée (qui attire donc l'attention à nouveau sur la fonction poétique et l'artifice à l'œuvre), le seul fait de glisser du genre vers l'espèce, si possible en termes plus rares, engendre «médicalisation» si on détaille les parties du corps, ou «matérialisation» si on détaille le premier terme. L'effet de lecture est souvent l'impression de malaise: ainsi même pour l'amour heureux, l'enfer surgit de l'image du brasier dans les veines, là où les ardents désirs, qui en disent tout autant sur l'attrait sexuel, restent au stade de l'expression clichée, comme dans ce passage d'Hesteau, *Pastorale*,⁶

*Et l'amour enfanté de leurs ardents désirs
Se loge dans leurs cœurs et s'expand par leurs veines
De brasier, d'allégresse et de délices pleines*⁷

et à plus forte raison pour la *disperata* de l'amour malheureux où le brasier devient fournaisie et forge

*/Un daimon, aveuglant mes esprits.../
Il bastit dans mon sein une ardente fournaisie
Où martelant mon cœur, soit de nuit, soit de jour,
Me saisit sang et sens du cruel mal d'amour*⁸.

Quand le corps, plus anatomiquement désigné, se fait donc l'associé d'un feu plus matériellement circonscrit, l'expression conjugue deux réécritures «techniciennes»

Dans mon chaud estomac il fait une fournaisie...

On joue de l'éventuelle saugrenuité du vocabulaire anatomique que nous ne sommes pas habitués à associer au sentiment (alors que c'est un automatisme pour cœur), «estomac», «poumons», plus rares dans les lexiques poétiques, qui sont en général assez banalement stables. Et la différence des imaginaires se fait à moindres frais: la fournaisie est un grand four où brûle un feu violent (four, gueule de l'enfer), un feu enclos, intérieur, où l'on ne voit pas la matière,

⁵ La conséquence concrète sur la médicalisation de la passion amoureuse nous renvoie aux études de Don Beecher, présentées dans leur ensemble dans D. Beecher et M. Ciavolella, *Eros and Anteros, the medical Traditions of Love in the Renaissance*, Ottawa, Devehouse Editions, 1992.

⁶ Tome II, p. 37.

⁷ Tome II, p. 37.

⁸ Tome II, p. 41.

quand le brasier, comme tas de braise, est un feu sans flammes et sans contenant. Un mot suffit...

Second procédé: transformer la métaphore qui est un rapport intellectuel en une scène active physique. C'est particulièrement le cas pour l'image de l'aimée gravée:

*Je veux forcer mes mains de briser le saint traict
Qui premier ulcera mes poulmons et mon âme,
Je veux forcer mon sang d'estaindre ceste flame
Qui des yeux et des os le repos m'a soustrait.
Je veux forcer mes pleurs d'effacer le portrait
Qui offre à mes esprits les beautez de ma dame,
Je veux tout et puis peu, car la fatalle lame
Qu'Amour forge en ses yeux regrave chacun trait.
Jupiter grave au Ciel toutes nos destinées,
La Parque au divers lieu insère noz journees,
Les mortels sur la carthe impriment ce qu'ils font.
L'ouvrage des humains par l'usage s'efface,
Mais Amour fait son ciel et sa carthe en ma face,
Qui ne permet perir ce qu'il peint sur mon front.⁹*

Les métaphores mêlées de la gravure, de l'imprimerie et de la métallurgie sont unies par une même propriété: exprimées au présent, comme une lutte actuelle.

Ou l'on peut modifier l'acteur de l'action. En assumant à la première personne l'acte comme un geste d'infraction à l'intérieur du coeur de l'autre, on obtient une imagerie sadique. Le glissement entre l'image euphémisée:

*J'ay bien dessus mon coeur portraicte vostre face
De la main de l'amour...¹⁰*

et l'image sadique s'opère par déplacement de la peinture à la gravure, de la gravure (incision) à la rupture (brisure, fente) (et accessoirement par l'intrusion de comparants inattendus dans le cadre amoureux: le franchissement des Alpes par Hannibal qui est aussi l'ouverture des *Tragiques*)

*Mais je n'y puis graver ny terme ny peinture
Tableau saint où mon nom servira de figure,
Sois dure à l'effacer ainsi qu'en l'incisant.
Car si les diamantz se gravent par les eaux
Et si l'on voit les rochz fendus par les ruisseaux,
Si du borgne affricain le soin, les feux aussy
Parmy les rochz brisés firent chemin aux armes,
Je graveray mon nom sur ce coeur endurcy
Le bruslant de mes feux, le minant de mes larmes¹¹*

On savait que l'amour fait souffrir: et si l'on prenait littéralement qu'il soit une torture? si le martyr devient un cliché, qu'en est-il des scènes actives de supplices? Leur incongruité éclate parfois en rapprochement inattendu de ce qui, révérence gardée, rappelle la sauce d'un rôti,

⁹ Hesteau de Nuysement, sonnet 36, tome I, p. 245-246.

¹⁰ Aubigné, *Hécatombe* 23.

¹¹ *Ibid.* 68.

*Quel cœur s'embrasa onc d'un feu plus dévorant,
Et quel martyr réduit à un plus grief tourment
Que moy qui meurs au feu tout degouttant de larmes?*¹²

mais se précise dans la pire des formes de supplices qu'on connaisse: l'éviscération, rarement utilisée dans notre bel occident, sinon en cas de régicide. Ces tenailles, que l'on ose à peine désigner comme instruments d'une technologie – et pourtant c'en est une – unissent lexicalement le domaine de la forge et le domaine du supplice:

*Quand du sort inhumain les tenailles flambantes
Du milieu de mon corps tirent cruellement
Mon cœur qui bat encor' et pousse obstinément,
Abandonnant le corps, ses plaintes impuissantes,*

*Que je sens de douleurs, de peines violentes!
Mon cœur demeure sec, abbatu de tourments
Et le cœur qu'on m'arrache et de mon sentiment,
Ces parts meurent en moi, l'une de l'autre absentes.*¹³

Le cœur crie; mais quel est ce MOI qui énonce, démantelé, privé de cœur, privé de corps? Ce qui crée une énonciation paradoxale et terrifiante puisque littéralement le supplicié fait le reportage en direct de sa mort subie - et alors les termes excessifs deviennent des euphémismes de sa souffrance. Ceci s'épanouira dans les longues plaintes des stances:

*A longs filets de sang ce lamentable corps
Tire du lieu qu'il fuit les liens de son ame
Qu'il a laissé dehors et aux mains de sa dame...*¹⁴

On peut aussi tout aussi formidablement faire des prières l'appel au meurtre, comme en témoignent diversement les textes, trop longs pour être cités, *Enchantemens*, *La Jalousie de Canidie*, et *Acherontide* de Nuysement (p. 951-958) ou les stances IV et XIV de d'Aubigné. Toute vision d'Enfer, toute monstruosité énonciative, préparent à l'invraisemblance des comparaisons.

Troisième procédé: trouver un comparant mythologique, ce domaine relevant de la culture acceptable et noble, et le modifier par le changement des acteurs. Remplaçons Cupidon par Jupiter, ou Cupidon par Vulcain, ou vice-versa: la culture du lecteur va meubler les allusions d'un savoir antérieur au poème. Quoiqu'on sache qu'Amour peut dompter les Dieux, peut-il les remplacer? La déhiérarchisation des rôles qui s'ensuit participe d'un brouillage qui construit un nouveau monde à partir des référents culturels de l'ancien. Amour même devient forgeron sans cesser d'être allégorie, sans cesser d'être passion interne.

*Amour pour foudroyer les hommes et les Dieux,
Non du feu dont Vulcan en sa caverne basse
Le tonnerre sifflant sur son enclume amasse,
Ains d'un autre incogneu au monde spacieux,*

¹² Hestean, Stances 2, tome I, p. 328.

¹³ *Ibid.* 50.

¹⁴ Aubigné, Stances 3, début.

*Ardemment jaloux de voir que des hauts Cieux
De son bras rougissant, Jupiter seul terrace
Le sommet des rochers qui le contremenace
Rabaissant leur orgueil d'un esclat furieux,
Dans mon chaut estomac il fait une fournaise,
Il prit vostre froideur et ma cuisante braise,
Les rayons de vos yeux, mes souspirs et mes pleurs,
Et du tout mis ensemble il forgea son tonnerre,
Ses esclairs, ses nuaux, pleins d'eau, vents et chaleurs,
Dont ore hommes et dieux foudroyant il atterre.¹⁵*

Amour en rivalité avec Jupiter (péché d'ubris tout démoniaque) invente son feu et sa forge. Il sera à la fois le nouveau Jupiter et le nouveau Vulcain. Prenant dans l'âme humaine ses ingrédients (chaleur de l'homme, froideur de la femme), le lieu (fournaise dans l'estomac) et ses instruments (souspirs des soufflets, pleurs de l'eau de trempe), il construit une nouvelle caverne de la puissance absolue, mais toute interne au corps humain qui est ainsi substitué au cosmos mythologique. L'Etna d'Amour... Caverne des plus culturelles puisqu'Homère y va faire forger son bouclier d'Achille; Etna de la révolte, dont les ouvriers sont des Cyclopes écrasés; Etna qui est un volcan, un cataclysme naturel, un feu enclos qui rejaillit, Montgibel des anciens romans.

Quatrième procédé: trouver un comparant naturel, sur la foi d'une métaphore complémentaire extrêmement habituelle: corps = univers. Le poème d'Hestean que nous venons de citer combine les deux procédés, mais le comparant naturel, l'Etna, ne figure que par association implicite, par l'allusion à Vulcain. Aubigné, au sonnet 80 passe au premier plan le comparant naturel.

*On dit que la vapeur des mynes sulphurées
Repousse contre mont une secrette humeur
Des vaines de la terre, et de ceste liqueur
Sont comme en alembicq' les sources engendrées.
Qui voudra voir en moy ces choses comparées,
Qu'il regarde comment la secrette chaleur
Qui m'eschauffe le sang fait monter de mon cœur
Aux sources de mes yeux les larmes desserrées.
Ceste source fumante est de souffre et d'alun
Par qui mes pleurs ne sont d'un usage commun.
Les bains de Bar le Duc nous portent medecine
Par ces deux mineraux dont ils sont estoffez,
Mes pleurs sont medecins des maux de ma poitrine,
Plus amers que l'alun, plus que soufre eschauffez.*

Là encore *in fine* l'excès du mal (larmes) crée un soulagement (médecine), comme dans 73 l'excès d'eau finit par éteindre le feu: notionnellement on ne progresse guère! Pourtant l'univers de référence a changé. Ce poème atteste le rôle des sciences naturelles qui font prendre consciences des «merveilles encloses» (ce qu'on ne voit que par les signes extérieurs et qu'il a fallu déduire) dans un univers concret d'une «loi de la merveille», l'anomalie répétée des sources chaudes dans le cas particulier, sorte de produit visible de la chaleur enclose.

¹⁵ Hestean, sonnet 13, tome I, p. 222.

Ce qui attire encore plus l'attention est, par les variantes, la trace d'une tentation double¹⁶: une association avec une merveille positive, soleil / nuages et pluie, qui a été déplacée pour former un poème autonome, le sonnet 81, afin de laisser l'unité des phénomènes internes à la terre et au psychisme; la tentation du répertoire référentiel d'autre part, où l'on retrouve les eaux minérales tant vantées par Du Bartas dans sa *Sepmaine*¹⁷, Spa, Banières (Bagnières de Bigorre). La réflexion sur les causes du phénomène des sources salines, ou des sources chaudes, se retrouve par ex. chez Palissy, et elle est ici exprimée dans des termes corrects par rapport à l'explication scientifique du temps.

De surcroît, les sciences naturelles ici sont expliquées par les sciences expérimentales, par ce qu'on voit dans un dispositif matériel: l'alambic des distillations qui extrait l'essence ou l'alcool des choses, leur essentialité concentrée. Système chimique d'une relative complexité technique, l'alambic transforme le «naturel» en une autre nature, dépouillée des accidents les plus communs. Le passage à la distillation de l'alambic, qui extrait quintessence ou eau de vie, extrait ici du Moi hyperconcentré, filtré. Les larmes seront une eau-de vie, une quintessence du Moi, et, si l'on en croit la logique chimique, ce qui dans la nature est le plus durable, le plus proche du principe d'immortalité.

L'étude du phénomène psychique se fait comme pour l'étude du phénomène chimique: si «qui voudra voir» est une formule littéraire empruntée à Ronsard («qui voudra voir comme amour me surmonte»), «voir» s'applique désormais à un observateur objectif: et ici les sources de larmes «expliquent» par figure miniaturisée les sources saline et vice-versa.

L'explication des qualités thérapeutiques des sources salines par le fait qu'elles ont passé sur des minéraux dont elle gardent les propriétés renvoie à des textes comme ceux de Palissy¹⁸, y compris l'appellation de «minéraux» pour l'alun et le soufre. L'alun est le sulfate de potassium et d'aluminium, mordant utilisé pour le décapage des cuirs, il ronge; le soufre, fondamental en alchimie, est un des trois composants de base (soufre, sel, mercure). «Soufre» est de surcroît équivoque: l'enfer au feu ensouffré est bien une représentation clichée, «l'étang de soufre vif»¹⁹ des *Tragiques* où finiront les damnés; le soufre de la souffrance est ainsi à la fois cause et

¹⁶ Rédaction du manuscrit 159 pour les vers 9-14, qui deviendront ensuite les vers 9-11 du sonnet 81:

*Ma divine beauté du divin de son œil
Fait en moi ce que fait au monde le soleil
Exalle mes humeurs et puis les faits dissoudre
Tantost bruslé de feuz et noié de ruisseaus
Aujourduy asseché par le chault mis en pouldre
Le lendemain ma vie est un éluge d'eaux*

Ratures sur 9-12:

*Cette segrette source est de souffre et d'alun
Non, mais larmes n'ont pas un usage commun
Les bains de Bar le Duc, de Lespa, de Banières
Par le souffre et l'alun dont ils sont estoffés*

Ratures sur la rature sur 11-12 pour la version définitive.

¹⁷ Du Bartas, *Sepmaine*, 3^{ème} Jour, v. 299-312, édition Y. Bellenger, STFM, 1981, tome I, p. 112.

¹⁸ Palissy, *Recepte veritable et Discours des eaux et Fontaines*, p. 53 sur la chaleur ensouffrée du fond de la terre, éd. sous la dir. de M-M Fragonard, Editions Interuniversitaires, 1996.

¹⁹ *Tragiques, Jugement* v. 955 qui reprend Apocalypse XIV, 10.

conséquence marquée dans la similitude nominale. La larme soufrée est donc le principe vital du Moi, sa souffrance et sa base d'immortalité tout à la fois.

Cinquième procédé: trouver un comparant ordinaire qui «démythifie» et la mythologie et le prestige latent des grands cataclysmes naturels: ni les grottes de feu de Vulcain, ni les grondements de l'Etna, ni l'alambic des feux souterrains, mais une forge sans Dieu. Il s'agit d'une réalité technique simple, connue, miniaturisant ainsi le grand cataclysme qui devient quotidien (aller faire ferrer ses chevaux est une expérience banale), mais rend le quotidien dangereux de toute l'extension latente dont il serait capable.

D'où la forme de 73, où l'enfer et la forge, aux mains d'un dieu forgeron usurpateur, remodelent le corps humain.

L'espace se concentre, par incorporation de ce qui fut une grandiose chose extérieure, par inversion des rapports d'emboîtement ordinaires. On redécouvre dans la caverne du dedans le monde qui fut extérieur. Qu'est-ce que l'homme entre ces deux enfers? Trajet inverse du trajet platonicien libérateur: chez Platon les ombres font pressentir le soleil libérateur, il n'y a ici que mort dans le brasier intérieur. Trajet plus décevant que dans le jeu habituel des univers emboîtés: il y a un monde dans la bouche de Gargantua, ou dans le ventre des monstres marins des fables, qui est un double, mais ici l'enfer s'accroît. La compression de l'espace est la vraie norme de l'image: le brasier est plus fort dans un coeur immense ou dans une forge miniaturisée que dans le volcan extérieur.

On assiste donc à un double phénomène de matérialisation des processus psychiques devenus forces cosmiques ou techniques mécaniques, c'est-à-dire fonctionnant de cause à effet sans la participation d'un vouloir humain organisateur. Il en résulte une inversion fondamentale du processus qui en principe motive l'*Hécatombe*: l'offrande volontaire est remplacée par un processus de deshumanisation. L'homme n'est même plus le boeuf égorgé, mais la matière dans l'alambic, le fer sous le marteau, broyé, malaxé par un processus interne de désintégration²⁰: informe et innommable, à qui ne reste pour seul trait de vie - paradoxal à son état de matière - que la souffrance et la parole. Dans tous les cas, ce qui se dit est l'impuissance à maîtriser un phénomène qui rend étranger à soi même et non humain: autrement dit l'amour comme passion. Ce n'est pas nous en nous.

Encore y aurait-il un bon usage de la chair: l'amour forgeron cruel s'oppose à l'amant orfèvre, comme la technique brute à l'art, qu'on conçoive l'art comme l'alchimie ou la joaillerie:

*Diane je sçay bien, vous estes de bon or,
Mais il est blémissant, pour ce qu'il n'a encor
Prins couleurs aux chaleurs d'une ardente fournaise.
Ayez pitié de vous, et comme peu à peu
La flamme roussit l'or, l'amour soit vostre feu
Et que je soy l'orphevre, et l'hymen soit la braise²¹.*

Dans le monde de l'art, le maître du feu purifie et esthétique: on se marie... La purification métallurgique ou alchimique dit aussi ailleurs l'épreuve organisée par la divinité pour s'assurer

²⁰ Voir M. H. Prat, *L'imagerie du corps chez d'Aubigné*, Droz, 1996.

²¹ Aubigné, *Hécatombe*, sonnet 38.

de la pureté de l'écu. Dans le monde de l'amour sans alliance, de la passion sans purification, le maître du fer forge on ne sait quoi.

Eaux minérales ou forge, alchimie ou météorologie, la question de l'intelligibilité se pose, surtout là où plusieurs métaphores se sont entremêlées dans une formule qui défie la raison raisonnable. La forge est indiscutablement connue, mais la métaphore associe alors des zones d'expériences très distantes... La métaphore des eaux minérales n'est pas forcément inintelligible: elle fait partie de l'expérience pratique, ou encore des lectures scientifiques et géographiques, mais elle oblige à faire intervenir des noms propres inusités, régionaux. De Bar le Duc à l'Etna, c'est peut-être bien l'Etna qui est, pour des lettrés, la réalité repérable. Une telle inversion des situations constitue une dé-hiérarchisation des motifs littéraires et une forme d'agression antipoétique contre l'arsenal de ses lieux communs

Mais pour en rester à notre thème, je voudrais souligner que la référence au concret devient le révélateur de cette étrangeté, et que ce «concret» n'est plus seulement les phénomènes naturels apprivoisés: mais la science, la technique, la merveille, avec leur lexique précis. Ce qui signifie donc que les sciences et techniques sont à la fois assez intelligibles pour participer à la confection d'un sens, participant donc à la culture de base de l'honnête lecteur, et assez exotiques pour que leur application littérale (qui au départ s'effectue souvent par l'extension du très utilisé lien Macro / microcosme) crée instantanément un malaise.

Soit dit en passant, ce malaise prouve que les lieux communs sont d'un usage assez difficile et ne gagnent jamais à être vraiment pris au sens littéral: une métaphore est faite pour être une manière approximative de parler. Les applications précises des correspondances auxquelles la métaphore filée peut donner lieu n'ont en fait pas de vrai site littéraire: la métaphore fonctionne comme cadre général, comme phénomène de reconnaissance collective. Dès que les applications se développent, on s'aperçoit qu'en fait elles fonctionnent bien en listes, en collages de paradigmes assertifs: ceci correspond à cela, ceci s'harmonise, équivaut, s'assemble, ressemble, c'est la base des traités sur les merveilles, comme celui de Porta, ou des traités sur les mystères, comme celui de François Georges, *Harmonia Mundi*. Mais elles ne fonctionnent pas bien quand elles sont organisées dans des scènes: on s'aperçoit que les correspondants ne sont pas du tout si substituables.

Enfin et surtout, l'anomalie provient du transfert énonciatif, avec l'énonciation à la première personne. Ordinairement les lieux communs du domaine scientifique ou technique sont des assertions à la troisième personne, des normes. Seuls des moments à la première personne relatent au passé biographique des expériences temporaires, qui sont des aperçus, des possibilités éclairantes, quand les lois plus tard se disent à la troisième personne et au présent. Les passions sont des séismes, soit. Mais «*Je suis un volcan*», «*je suis une forge*» relèvent de l'énonciation aberrante. Mourir comme Prométhée est prétentieux. Mourir comme un cerf eviscéré est douloureux, d'expérience usuelle (quand on est chasseur, elle est une figure de la mort des autres) et mythologisable («*Je suis cet Actéon par ses chiens dévorés*»). Mais mourir comme du fer battu au feu? pleurer comme une source sulfureuse? L'anomalie constituée par le recours à l'univers référentiel pour ce qui est une phénoménologie intime fait ressortir ces deux étrangetés.

MARIE MADELEINE FRAGONARD

Paris