

Claudio Fresina

## Sacripant ou le guerrier dupe d'une métaphore

### Masculin, féminin et les différents discours

J'envisage la lecture du *Furieux* sans présupposer de compétence spécifique dans le domaine de la littérature de la Renaissance, ni de savoir philologique. Je ne suis donc qu'un lecteur, semblable, sans doute, à ceux qu'affectionnait le New Criticism<sup>1</sup>, un lecteur pour qui il n'est, d'abord, que le texte. Primauté hiérarchique, certes – dans les textes qui lui font cortège, qui l'entourent, le servent, est inscrite leur subordination –, primauté pourtant à laquelle adhère toujours l'acception ordinale, syntagmatique, tout autant que chronologique, qui, retorse, appelle la suite (textuelle) et enclenche la série (des discours). S'« il n'y a pas de hors texte », c'est aussi parce que, finalement, tout est texte.

Ainsi quelques épithètes accompagnent-elles déjà le *Furieux* que je lis. Celle qu'en l'occurrence je ne puis ignorer est « classique ». Je ne saurais pourtant pas dire, avec clarté, ce qu'elle signifie, outre que tous les élèves italiens, les italianistes et les spécialistes de la Renaissance en ont une connaissance plus ou moins approfondie, et aussi que, pour certains, l'acception de « classique » est proche de « toujours actuel »<sup>2</sup>. Cette actualité de l'ouvrage classique, cependant, pour être intéressante, doit être rapportée à un lecteur sans qualités et non à une discipline. À l'horizon du discours spécifique de cette dernière, en effet, l'actualité en question reçoit une connotation de pertinence, comme dans l'hypothétique (si l'on veut avoir...) où la bonne connaissance de la Renaissance (la maîtrise du discours dont elle fait l'objet) dépend aussi de la lecture du *Furieux*. Le lecteur sans qualités pose un tout autre problème, car il ne se laisse pas inscrire spontanément dans la protase de notre proposition conditionnelle. Lorsqu'il est rapporté à un texte donné, « classique » devient une sorte de raccourci pour indiquer la « tradition » d'appartenance de son lecteur – où il se trouve être déjà toujours « jeté » –, tradition par rapport à laquelle le texte est « actuel », car il y est déjà inscrit. Là, sa lecture est toujours aussi une re-lecture. Elle engendre aussi bien de la re-connaissance de soi en « même » – déjà pris dans les mailles du texte classique – que de la re-connaissance par l'« autre » – non seulement chez Hésiode et Homère, mais aussi, par exemple,

---

1. Excepté en ce qui concerne l'attitude généralement anti-philosophique qui, d'après Rorty, aurait été, aux USA, un effet de l'influence du New Criticism. Cf. R. Rorty, « Deconstruction and circumvention » in *Essays on Heidegger and Others*, Cambridge University Press, 1991, vol. 2, p. 87, note 4.

2. Cf. par ex. Calvino I., *Perché leggere i classici ?*, Milano, Mondadori, 1991. Le problème se déplace ainsi sur l'interprétation d'« actuel ». Calvino ne s'y soustrait pas et, sans vraiment conclure, admet que chacun puisse avoir « son » classique et aussi que notre culture éclectique ne saurait rédiger un catalogue de ses classiques.

dans le roman réaliste du siècle passé. Toutefois, la *tradition* qui fait l'*actualité* du texte *classique* risque de demeurer tout aussi obscure que le sont ses termes synonymes, surtout lorsqu'elle est associée à la reconnaissance du même. C'est alors, en particulier, que, du fait même de sa globalité, elle se nimbe d'un flou qui n'est pas sans rappeler celui que Vattimo isole et stigmatise tant dans la notion herméneutique de la *Lebenswelt* (« le monde pré-catégoriel de la vie ») que dans celle, plus intéressante pour nous, du *logos-langue* selon Gadamer<sup>1</sup>.

La difficulté de faire de « classique » une épithète opérationnelle herméneutiquement découle de ce qu'il s'agit d'un « concept ouvert » au sens où l'est, pour Weitz, celui d'art<sup>2</sup>. Il implique, en effet, la *décision* de notre part de le modifier – pas nécessairement de l'étendre – pour qu'il continue de s'accorder avec ce que nous décidons de tenir pour constitutif de notre « tradition » et, donc, « actuel ».

Finalement, que le *Furieux* soit un classique ne nous indique pas vraiment comment en envisager la lecture, sinon, peut-être, lentement. N'est-ce pas pour cela que le questionnement de Calvino sur ce qu'est un classique se mue en un balancement révélateur entre des définitions qui forment parfois des oxymorons ? À celle qui affirme que « toute première lecture d'un classique est en réalité une relecture » Calvino accole son contraire apparent « toute relecture d'un classique est une lecture de découverte, comme la première ».

S'il est donc improbable que l'on puisse désigner le, voire un, « lecteur sans qualités », il n'est pas plus aisé d'attribuer un sens clair à l'épithète de « classique » qui pourtant colle opiniâtrement au *Furieux*. Cela pourrait suffire à notre propos, qui n'est pas de fonder *une* approche au texte, mais de ne pas en exclure. Ce qui aurait d'ailleurs commandé que l'on aborde sans ambages le texte pour, éventuellement, ne souligner qu'après l'intérêt de l'interprétation qui en est proposée.

Je lis donc, et tombe aussitôt sur la figure de Sacripant (chant 1, 38) qui m'arrête et m'amuse, « *morosa delectatio* ». C'est le chevalier gaillard qui appréhende l'amour dans le vocabulaire martial et dont les revers amoureux prennent des formes de défaite guerrière. Son ardeur érotique reflue dans la chute, lorsqu'il est jeté à bas de la selle, terrassé par la lance de la femme. Il gît alors vaincu, comme Arès dompté par Aphrodite, mais, à l'encontre du dieu sur qui il se modèle, le héros circassien ne s'endort pas comblé parmi les buissons fleuris. Si leurs défaites demeurent incomparables, bien qu'une même lance tombe pareillement des mains des deux guerriers, c'est que Sacripant, plus martial que Mars, s'est laissé enfermer dans la métaphore de l'« assaut » érotique. Il s'y trouve empêtré comme jadis ce même Arès paradigmatique, enlacé à Aphrodite, était pris dans le filet impalpable d'Héphaïstos.

L'échec qu'il lui faut endurer, véritable punition qu'il subit par la *ver-tu* virile de la femme (Bradamante), n'est que la plus apparente des défaites guerrières essuyées sur le terrain de l'amour. Le mélange de ces deux champs sémantiques ayant été imprudemment inauguré par Sacripant, celui-ci, par une sorte de loi du talion – l'erreur est ici fautive qui appelle le châtement –, finit par recevoir lui-même des traits féminins, au point qu'il

---

1. « Le *logos* en tant que rationalité partagée qui se trouve dans la langue naturelle d'une communauté et est constitué d'un vocabulaire, d'une grammaire, mais aussi et surtout d'une tradition textuelle dont les contenus font partie intégrante de l'ouverture originelle de la vérité au sein de laquelle la communauté vit », Vattimo G., *Oltre l'interpretazione*, Roma, Laterza, 1994, p. 28.

2. Morris Weitz, « The role of the theory in aesthetics », *The journal of aesthetics and art criticism*, XV, 1956 ; tr. française « Le rôle de la théorie en esthétique » in D. Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens-Klincksieck, 1988.

en est finalement acculé au rôle que son propre discours réservait inconsidérément à la femme. La situation la plus révélatrice, où l'inversion est à la fois la plus dérisoire et la plus infamante, et est pourvue, de surcroît, d'une certaine obscénité bouffonne, nous présente l'amant fervent allongé sous son cheval en rut qui l'assujettit et l'écrase de tout son poids mort.

L'épisode de Sacripant et Angélique, dès la première apparition du chevalier circassien jusqu'à la séparation de l'aimée qu'emporte sa fuite éperdue, n'est qu'une variation longue et articulée sur le motif de la méprise qui confond le lit et la lice et sur les déconvenues qui s'ensuivent pour l'étourdi qui associe les deux champs dans un seul discours. Mais la naïserie d'un tel mélange, par les causes qu'elle laisse entrevoir (le caractère du personnage au niveau du texte, et l'irruption de la comédie au niveau du genre), se confond elle-même avec la violence d'une parole irrespectueuse des contraintes de l'acte discursif qui la fonde. Sa grossièreté brouille donc d'autres frontières que celles seules qui séparent l'amour de la guerre<sup>1</sup>.

Afin que les propos ambigus de Sacripant retrouvent leur univocité dans leurs univers de sens, il faudra attendre qu'Angélique quitte la scène. L'amour et la femme – l'amour de la femme –, qui troublent la parole du guerrier et mettent en elle un ridicule de comédie, doivent cesser d'en représenter l'horizon herméneutique pour que la conduite et le discours de Sacripant redeviennent ceux d'un héros chevaleresque. L'éloignement d'Angélique est donc la condition qui rendra au Circassien toute sa vaillance et à son art martial son acception première. Le combat qui l'oppose à Renaud dès le départ de la femme en apporte la preuve. Car finalement, dans son domaine propre, Sacripant possède une maîtrise certaine de cet art. C'est dans son extension de la lice au lit que la virtuosité du héros guerrier s'étiolé inexorablement.

Bradamante, la femme par qui les deux champs de la guerre et de l'amour sont gardés séparés, œuvre ici comme une divinité ancienne préposée au maintien des frontières, châtiant l'*hybris* de ceux qui les ignorent (Artémis et Atalante ; Aphrodite et Hippolyte), ou comme le philosophe du langage exerçant avec humour sa thérapie. Sacripant ne reçoit pas sa correction parce qu'il a orgueilleusement présumé de sa bravoure. Autrement on ne comprendrait pas que, dans ce même épisode, il soit l'égal de Renaud quant au maniement des armes. Dans ce récit Bradamante et Renaud ne sont donc pas deux figures homologues. La première ne réalise pas une variante du guerrier qu'incarne en revanche le second. Elle s'en distingue par le lieu de sa signification qui est proprement le terrain où la guerre et le combat ne sont plus que métaphore. Son intervention empêche alors que se réalise le passage au figuré qui, à l'évidence, serait crûment réaliste. Gardienne du sens face aux sens, provoquée au combat par la ferveur qui ne sait pas se vaincre, Bradamante se laisse ainsi associer aux signes qui manifestent l'échec de la méta-phore, à la condition, toutefois, qu'on lui reconnaisse la primauté de la cause qu'elle est sur les marques de ce qu'elle institue.

C'est par l'attribution de quelques traits féminins au guerrier *outrécuidant*, et *indécents*, que s'annonce l'échec de l'opération translative, à moins que ce ne soit par la soustraction de traits masculins. Aussi bien ce brouillage du masculin et du féminin, au lieu de représenter la conséquence de la méprise, l'effet de l'erreur – diminution de la viri-

---

1. L'association de la grossièreté et de la violence sous le signe de la vitalité impétueuse qui rapproche du « réel », étant motif fréquent et typique de la comédie (avant de s'épaissir au sein de l'évolutionnisme positiviste [cf. par exemple Gadda, « Au parc, un soir de mai » et « L'Adalgisa »] ou du néo-réalisme) doit être considérée surtout dans la perspective du mélange des discours des genres.

lité –, pourrait-il en être la condition. Dans tous les cas Sacripant est d'emblée le lieu d'une sorte d'ambiguïté du signe – et de la conduite –, outre un contrebandier de discours.

Dès sa première apparition dans le récit, en effet, le circassien mêle quelques traits antinomiques. Guerrier armé de pied en cap dans la clairière où tout est paix et repos, il s'abîme, la joue mollement posée sur l'avant-bras, dans une rêverie amoureuse dont la longueur hyperbolique, scandée sèchement par le premier vers de l'octave (40), se dénoue en une plaintive élégie pastorale<sup>1</sup> indigne d'un brave. Tout chevalier y risquerait sa réputation. Sacripant la galvaude par son outrance impudique qu'une hyperbole se charge d'élargir à la dimension dérisoire des forces de la nature, en même temps qu'elle brouille davantage le personnage en y ajoutant des traits loufoques.

Sacripant semble ainsi réunir en sa seule personne plusieurs « styles » différents : le chevaleresque-héroïque, l'idyllique et le comique. Ce qui est une troisième manière d'en faire un lieu d'indétermination des discours par le brouillage de leurs horizons de sens. Il aurait été peut-être plus clair de parler ici de l'horizon que constituent spécifiquement les genres littéraires. Mais ceux-ci ne sont qu'un aspect de la signification du texte, qu'ils soient envisagés du point de vue philologique ou de l'histoire littéraire – selon l'intention de l'auteur ou « l'horizon d'attente » (H.R. Jauss) de son temps –, ou qu'ils nous questionnent plus directement. En tous les cas, la « plaidoirie » de Schaeffer « pour des frontières floues et mouvantes »<sup>2</sup> entre non seulement les genres littéraires canoniques mais aussi les termes les plus variés du discours « générique », me convenant parfaitement, je continuerai de parler d'horizon de sens d'une œuvre sans nécessairement m'efforcer de détailler les éléments singuliers qui tour à tour le constituent. Par ailleurs, l'acception normale de l'expression est couramment herméneutique.

Un autre trait peu viril dont Sacripant est affublé dès le début consiste en la passivité de son être vu, objet du regard de celle qu'il ne voit pas – alors même qu'elle est la visée de sa quête –, transie de peur, craignant d'être découverte, astreinte par les lois du genre à fuir<sup>3</sup>. Là encore Sacripant est l'occasion d'un renversement de signes, autour de la polarité masculin-féminin, dans le miroir de son autre, la femme, Angélique<sup>4</sup>.

Et c'est toujours pour frustrer le poursuivant de son rôle d'agent que la poursuivie se livre à lui, ce qui d'ailleurs révèle chez Sacripant un côté féminin supplémentaire. Sa joie est bien celle d'une mère à qui est rendu le fils aimé. Sa surprise aussi est pertinente, devant l'aubaine que sa vertu guerrière ne lui avait jamais value. Après le premier sursaut qui accélère le début du cinquième vers de 53, la stupeur ralentit le reste de l'octave, son rythme se brise pour, finalement, se muer en répertoire de délices. Et le guerrier, dompté comme déjà Arès, s'empresse de nommer Angélique conformément à la vérité : « domina », mieux « diva »<sup>5</sup>.

Si, dans la similitude de la rose, qui est au centre de ses propos élégiaques, le circassien s'identifie au rôle que lui offre tout naturellement la rhétorique de la comparaison – il y est le cueilleur, frustré, de la fleur –, il ne s'y cantonne pourtant pas, mais il superpose à l'idylle

1. Outre le berger délaissé par sa bergère, ce passage, par les effets de la plainte sur la nature environnante, peut rappeler Orphée pleurant la mort d'Eurydice.

2. J.M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p. 77, où l'on trouvera aussi : « J'ai donc décidé de n'exclure a priori aucun terme à condition qu'il soit utilisé pour classer des œuvres ou des activités verbales linguistiquement et socialement marquées et encadrées (framed), et qui se distinguent de l'activité langagière courante. »

3. Ce n'est d'ailleurs pas à Angélique qu'il revient de remettre Sacripant à sa place (dans le récit), bien qu'elle ne soit pas tombée de la dernière pluie.

4. On peut, par exemple, opposer la retenue de 39,4 à l'excès du dernier distique de 40.

5. C'est le vers 54,2, où « donna » et « diva », se faisant face, en position accentuée, par-dessus la césure, brisent non pas le rythme de la course de Sacripant mais bien sa saisie de l'être qui lui est apparu.

un discours plus adapté à l'épique où la rose devient la « riche dépouille »<sup>1</sup> dont s'emparent les plus audacieux. L'image, en apparence saugrenue, semble jaillir d'une nature impétueuse accoutumée à appréhender le monde sous l'aspect de la guerre et qui ne peut se soumettre aux contraintes d'un autre genre que le genre héroïque. Pour cette nature, la similitude de la rose émane d'une sorte de foyer de sens que représente le mieux le cueilleur. Cela autorise, d'un côté, le rapprochement de la fleur et du fruit, les deux étant, plutôt que deux étapes du même, des objets également possibles du même « cueillir », d'un autre côté, le passage au vocabulaire martial que la fleur ne justifierait pas par elle-même. Lorsque la « réalité »<sup>2</sup> dévoilera la méprise du glissement qui de « fleur » conduit à « butin »<sup>3</sup>, l'inadéquation essentielle d'un discours à une matière, c'est toute l'interprétation de ce discours qui en sera affectée en retour, et donc la légitimité aussi qui consiste à le focaliser sur le « cueillir ».

Un niveau supplémentaire de complexité quant à la détermination de l'horizon de sens du discours est atteint dans le passage suivant où il est question de la chasteté préservée par Angélique. L'octave 56 est consacrée à des observations concernant la crédulité des amoureux. Elle doit donc être tenue pour une glose sur les effets du discours ; celui, avant tout, qu'Angélique adresse en l'occurrence à Sacripant pour le rassurer au sujet de sa virginité – ou, comme d'autres pourraient s'exprimer, les propos qu'énonce l'aimée à l'adresse du destinataire aimant pour lui communiquer l'état de l'objet désiré –, mais aussi et surtout le discours du narrateur lui-même, celui donc que « nous » recevons comme destinataires de sa glose. Nous sommes alors obligés de remarquer que ce n'est plus le seul Sacripant qui *erre* entre les discours. Aux domaines que rapproche le mépris des frontières de Sacripant (guerre et amour, virilité et féminité) le narrateur ajoute en effet des territoires qui relèvent de sa parole et qui demeurerait fermés au seul personnage : la couche méta-narrative. L'Arioste ne narre plus ; il commente la réception des propos d'Angélique, leurs effets et, par là, l'horizon de sens de ses vers s'élargit et se complique pour intégrer la « réalité » du moi énonciateur. C'est par rapport à cette dernière que l'énoncé d'Angélique pourrait faire problème. Dans le cadre de la fiction narrée, Angélique a dit vrai, nous n'en doutons point, bien que la vérité qu'elle profère soit peu plausible dans un autre monde, dans celui de la « réalité », notamment. Or, d'après le narrateur même du récit, l'inventeur de la fiction<sup>4</sup>, son propre propos devrait sonner faux aux oreilles d'un personnage par lui imaginé, ce qui ne serait concevable que si ledit personnage sortait de la fiction (pour se situer au niveau « supérieur » du narrateur) ou, à tout le moins, se plaçait sur le seuil du « réel » et du récit, si tant est que quelque chose de semblable existe<sup>5</sup>. Qui plus est, l'assertion

1. C'est la « spoglia opima » de 41,6. Elle « résonne » toujours dans «... di sé fece si larga copia » en rime avec «... ne moro io d'inopia » dans l'octave 44.

2. Cette « réalité » n'est pas une évidence. Elle me semble se constituer comme l'association de l'échec amoureux de Sacripant (par rapport à Angélique) et de son interprétation, qui repose sur l'échec de Sacripant face à Bradamante, à Bayard, etc.

3. La direction de fleur ou fruit à butin est celle que ces termes ont dans le discours de Sacripant. Si l'on considère en revanche la direction de la « métaphorisation » (le vocabulaire premier et son extension), il conviendrait d'inverser le sens du mouvement.

4. Mais ici il convient de ne pas oublier que les personnages du *Furieux* ont généralement une « réalité » dans le genre-discours littéraire qui précède l'œuvre de l'Arioste et dont celui-ci se pose en continuateur.

5. Le statut exceptionnel de cette parole de Sacripant est explicite, me semble-t-il, dans le vers 57,5, « (tra sé tacito parla Sacripante) : ». Non seulement elle est autre au sein du récit, ce que signifient les parenthèses, mais elle comporte aussi une contradiction : Sacripant *y parle* en se *taisant*. Ce qu'il dit ne saurait se dire en effet. Il faut donc le dire dans cette parole étrange qui est en même temps non-parole.

d'Angélique est vraisemblable, voire tout à fait naturelle dans l'univers chevaleresque qui la sous-tend. Pourquoi donc brouiller les cartes ? L'octave 56 offre certainement une sortie du récit, un de ces cas d'« élargissement » qui sont les lieux, généralement en début des chants, où le récit rencontre le « réel », où l'auteur rejoint le narrateur. Cependant, dans cette octave, le procédé s'épaissit de l'ambiguïté – ou indétermination du plan de référence – des propos et des conduites de Sacripant. On est alors amené à replacer la réflexion méta-narrative (la glose du narrateur sur la réception des propos d'Angélique par Sacripant) au sein du récit où elle doit pouvoir réveiller des homologies qui sanctionneraient son droit de cité dans le « discours » narratif. Finalement, il me semble qu'il convient de regarder ce commentaire de l'Arioste comme une sortie de la narration aménagée à l'intention du personnage Sacripant, qui d'ailleurs s'y engouffre. Car son orgueilleuse déclaration qu'il ne réglera pas, lui, sa conduite sur le modèle de Roland, c'est une manière de fuite de la fiction (chevaleresque), de cette fiction qui représente l'horizon de sens de paroles par ailleurs fort improbables. Il faut reconnaître que cet écart est largement justifié par l'occasion et par l'ardeur du désir dont brûle le héros. Finalement, son embarquée ne le déporte pas vraiment hors du récit, car, après tout, il y est caractérisé, dès son entrée en scène, on l'a vu, par cet emportement ardent du guerrier qu'indisposent les chicaneries. Il y est un brave dont la *volonté* est déjà un peu la réalité et qui, par conséquent, est amené à « vivre » les contraintes du genre comme des bornes à sa conduite (narrée), comme des interdits pour lui injustifiés<sup>1</sup>. Dans et par son désir érotique, que rien ne jugule, affleurerait une « réalité » dont l'urgence, s'imposant directement au texte, ferait fi de la médiation que représente le genre (discursif et littéraire). Plus que les errements transfrontaliers auxquels notre modernité est si sensible, le personnage de Sacripant serait alors « mieux » décrit par son enracinement dans la vérité de propos directement entés sur le réel, si toutefois cela n'était pas déjà un trait caractéristique du discours comique.

N'est-ce pas, en tout cas, son agencement direct au réel que signifie la compréhension du *véritable* désir de la femme que Sacripant s'attribue par-dessus les *fausses* – il n'en doute pas – répulsions affichées par elle ? Là aussi le héros enjambe allègrement les limites du dire, de ce qu'il convient de dire, pour atteindre au réel qui, étant d'ordre érotique, se livre dans le vocabulaire de prédilection du héros guerrier.

À ce point il convient peut-être de rappeler que cette figure des frontières est aussi, et sans doute pas par hasard, un personnage venu de loin. L'attribution d'un rôle semblable à un héros chrétien, loyal et appartenant à l'entourage de Charlemagne aurait pu s'avérer par trop « invraisemblable » et excéder le genre. Le monde merveilleux d'Atlante, de Merlin et de l'hippogriffe n'aurait sans doute pas pu l'accueillir.

Le chevalier de la marge, que son désir érotique est en passe d'éconduire de son univers originel, à cheval d'une métaphore erratique et abusé par le sentiment de son authenticité, va être rudement remis à sa place (discursive), rendu à son monde (littéraire) par un des personnages les plus chevaleresques du poème : Bradamante. Sa réalité semble bien être *toute* interne au genre. Elle traverse ce récit, dans la blancheur de son harnachement, sans nom, comme un justicier textuel, un paladin du canon, véritable deux ex machina chargé de le redresser et de le relancer. Ainsi, y est-elle quelque peu

1. Le vers 57,8, « e ch'a doler poi m'abbia di me stesso » dit on ne peut plus clairement que lorsqu'il refuse d'adhérer au paradigme chevaleresque représenté par Roland, Sacripant ramène l'horizon de son discours et de sa conduite à lui seul.

métadiscursive, légèrement irréelle. Il faut s'en souvenir lorsqu'on envisage la fonction généalogique que lui confère l'Arioste<sup>1</sup>, pour qui Bradamante est censée rattacher, dans la lignée, la matière du poème à la maison d'Este et au dédicataire du *Furieux*. Le procédé, largement exploité dans la « poésie » de la Grèce ancienne où il est parfaitement justifié épistémologiquement en tant qu'instrument pour rattacher le mythe et l'histoire<sup>2</sup>, semble n'être devenu qu'un artifice supplémentaire au sein de l'épopée fantastique de l'Arioste. N'est-ce pas pour cela, pour sa condition dans le poème envisagé comme acte de discours, que le personnage de Bradamante, sa quête de Roger, leur amour différé, nous laissent une impression d'inconsistance ? En tout cas, Bradamante, en ce début de poème, a sans doute un rôle de puissance préposée aux frontières des discours : celui du genre littéraire comme celui qui projette un vocabulaire impropre sur la relation des sexes.

La défaite infamante que Bradamante inflige à Sacripant lorsque, justement, celui-ci « s'apprête à l'assaut amoureux », est donc un acte de justice avant tout linguistique. La frustration qui s'ensuit prive le héros de sa virilité au point étymologique où elle se noue à la *ver-tu* guerrière. Du coup l'« entreprise » que ce dévot d'Arès est obligé d'interrompre à l'approche du justicier métadiscursif est ravalée à sa valeur étymologique et dépouillée de toute consonance martiale. À l'inverse, par une sorte d'hypertrophie sémantique, le « cheval » fougueux à qui Sacripant doit imposer la bride s'enfle au-delà des limites de son signifié propre. L'effet de cette catachrèse n'est pourtant pas différent de celui que produisent les réductions étymologique et sémantique que subissent « virilité » et « entreprise ». Toutes les deux ouvrent en effet la perspective érotique qui constitue l'horizon herméneutique vers lequel est inexorablement attiré le vocabulaire équestre de la suite du récit, jusqu'à la fin du chant. C'est dans ce lexique que sont maintenant décrits sans détours les déboires amoureux de Sacripant<sup>3</sup>. Par un retournement narquois, où toutefois l'homologie de l'erreur et de la punition est préservée, c'est le plan érotique qui, manifestement, constitue l'horizon de sens du récit guerrier. Sacripant a imprudemment hybridé les deux discours en enjambant sans discernement, selon sa nature impétueuse, le pont de la métaphore qui l'autorisait à passer de la vertu guerrière à la virilité. Ce pont, désormais ouvert, permet aussi, maintenant, le passage du/en sens contraire.

Une fois Sacripant rattrapé par la réalité chevaleresque, l'assaut qu'il s'était imaginé amoureux, il va devoir le soutenir dans la lice. Là, sous les apparences mâles de celui qui lance le premier un fier défi à son adversaire<sup>4</sup> – à qui il croit faire « vider les arçons » –, Sacripant se montre trop bavard et est quelque peu féminisé. Sa plainte avait déjà été trop longue et trop verbeux même le monologue intérieur, lorsqu'il avait conçu le projet de posséder Angélique. Le combat est très marqué érotiquement, de la manière la plus explicite dans la comparaison des chevaux qui s'élancent l'un vers l'autre comme des animaux en rut. Les lances et les boucliers y contribuent. Tout le paysage y participe, finalement, secoué de bas en haut, depuis les vallées herbeuses et touffues jusqu'aux mamelons nus<sup>5</sup>. La conjonction ayant enfin eu lieu, Sacripant se retrouve ren-

1. Qu'il n'en soit pas lui-même l'inventeur n'est point pertinent ici.

2. Cf., par exemple, les épiniées de Pindare. Sur ce procédé et sa justification épistémologique, cf. Fresina C., *La langue de l'être. Essai sur l'étymologie ancienne*, Nodus Publikationen, Münster, 1991.

3. Pour confirmation explicite cf. l'épisode de l'ermite et Angélique, VIII, 49-50. L'assimilation qui s'y trouve posée éclaire en retour le passage du premier chant (I, 67) où Angélique traite des faiblesses du coursier de Sacripant terrassé dans le combat qui l'oppose à Bradamante.

4. Qui n'en est un que parce qu'il a interrompu l'assaut amoureux de Sacripant.

5. N'est-ce pas déjà le fameux précepte de Cézanne : « Voir des courbes de femme à des épaules de collines » ?

versé (inversé de rôle), dans l'étreinte cocasse de sa monture, par laquelle le combat, et l'octave, se terminent. Faut-il insister sur les traits féminins que le guerrier y reçoit ? Quelle immense moquerie que de se trouver enfin, après l'avoir désiré à longueur d'octaves, allongé dans le pré, serré dans l'étreinte subie du lourd symbole sexuel qu'est son cheval, foudroyé en plein rut<sup>1</sup>.

Sans que le récit ne se termine ici, on peut tout de même considérer que le tableau est complété par le dévoilement de la nature féminine du chevalier métadiscursif qui a remis Sacripant à sa place (narrative) ; dévoilement qui est l'œuvre d'un pseudo-personnage des plus traditionnels : le messenger. Les événements qui suivent se bornent à renforcer l'acquis. Ainsi, la couleur de la pudeur qui, par deux fois, empourpre le visage du guerrier devant son aimée continue-t-elle de signifier l'ambiguïté du héros circassien dans le champ que se disputent les traits masculin et féminin. Aussi bien le redressement du vocabulaire équestre n'est qu'apparent lorsque Sacripant « monte l'autre coursier, silencieux et tout muet » (71). Car, si, au niveau immédiatement référentiel, l'« autre » cheval est bien celui d'Angélique, dans l'espace que ce vocabulaire avait ouvert et qui est maintenu ouvert (cf. l'épisode de Bayard tout de suite après), cette autre monture que Sacripant, rendu enfin au sens propre de son lexique, n'est plus à même de chevaucher, est « proprement » Angélique elle-même<sup>2</sup>.

Finalement, pour ce héros des frontières discursives remis à sa place et contraint de s'avouer vaincu, la défaite (de sa parole) est figurée obligatoirement par son silence (71).

\*

Et notre parole ? Que signifie ce texte qui s'articule aux octaves de l'Arioste ? Pour commencer, son lecteur-interprète est sans doute mieux déterminé pour nous que ne l'était celui du *Furieux*, dont, au début, nous nous sommes efforcés en vain de fixer quelques traits, ne serait-ce qu'en tant que « lecteur d'un ouvrage classique ». Cependant, puisque le commentaire est sans fond et l'interprétation sans fin, à l'image de ce *Furieux* qui ne « commence » pas, mais prolonge un récit déjà engagé, et n'a pas d'aboutissement concevable, mais seulement un arrêt, il convient de poser plus précisément la question de la signification de notre commentaire et du lecteur qu'il appelle.

Nous n'avons manifestement pas donné une lecture philologique, vouée à éclairer notre « tradition » afin que « nous devenions ce que nous sommes », une lecture qui ferait de ce texte le lieu où le « même » et l'« autre » se laisseraient saisir. Le *Furieux* n'y est pas envisagé comme la « mise en œuvre d'une vérité » qui nous concernerait toujours, ne serait-ce que par ses différences, comme elle concernait toujours De Sanctis qui, au siècle dernier, au nom d'une certaine signification civile de l'œuvre, y stigmatisait l'apothéose de l'art. Notre interprétation de l'aventure de Sacripant comporte pourtant une connotation gnoséologique certaine, en un sens précis de ce terme, même si son horizon n'est pas représenté par l'appropriation de notre tradition et, donc, par cette philologie qui, à la manière de celle pratiquée par un Vernant à l'égard de l'hellénisme,

1. Et pour qu'aucun doute ne persiste, l'arbre de la similitude homérique devient ici le pin qui, dépouillé de son feuillage, est privé du même coup, et par hendiadys, de sa « gloire ».

2. Angélique, ou plus généralement la femme, est explicitement la « monture » d'un chevalier mordu, en l'occurrence Roger, dans X, 114.

pourrait être rapprochée de l'anthropologie<sup>1</sup>. Nous ne nous sommes guère occupés de lire l'épisode de Sacripant dans le con-texte (para-texte) des croyances qu'il comporterait et qu'il convient de penser comme étant si strictement tissées à la langue que les significations linguistiques ne seraient guère compréhensibles sans elles. Et, puisque les croyances elles-mêmes ne sont rien avant les discours qui les énoncent<sup>2</sup>, si nous avons envisagé notre texte philologiquement, nous aurions été acculés à une interprétation se balançant entre significations et croyances, entre le *Furieux* et tous les textes qui pourraient contribuer à en éclairer le « sens » instable, en équilibre toujours précaire entre dictionnaire et encyclopédie<sup>3</sup>. Toutefois, pour nous, pour qui le *Furieux* est un classique, sa lecture ne saurait se configurer comme l'interprétation radicale qui implique l'ignorance et de la langue et des croyances de l'auteur-énonciateur, et qu'on pourrait penser sur le modèle du parachutage d'un anthropologue auprès d'une société inconnue auparavant. Notre lecture comporte en effet des hypothèses implicites, aussi bien sur les croyances que sur les significations, avec lesquelles nous abordons l'épisode de Sacripant. Elles font partie, en un sens, du con-texte, sans qu'elles soient tirées au clair plus précisément que n'a été défini le signifié de l'épithète « classique ». C'est l'utilisation en raccourci de ce dernier, avec son implication, on l'a vu au début, de l'idée d'appartenance du lecteur à une tradition au sein de laquelle notre texte est un classique, qui autorise l'implicite de nos hypothèses linguistiques et culturelles. Or, bien que la philologie soit « pensée de la pensée », « connaissance du connu » (dans les termes que Veyne reprend de Boeckh), et donc distincte de l'histoire qui est connaissance « de ce qui s'est vraiment passé » (Ranke toujours cité par Veyne<sup>4</sup>), notre approche du texte de l'Arioste, malgré ses hypothèses implicites, n'en demeure pas moins non philologique, pour autant, du moins, qu'elle ne thématise pas le questionnement philologico-anthropologique et s'accommode de l'implicite. C'est d'ailleurs l'admission de ce dernier qui, écartant l'effacement étendu des croyances et des significations solidaires de notre texte, nous autorise à distinguer la lecture que nous en donnons de celle que préconise la philologie selon Riffaterre, pour qui « tout l'effort de la philologie a été de reconstituer des réalités disparues, de crainte que le poème ne meure avec son référent »<sup>5</sup>.

Puisque nous n'avons pas lu notre texte pour « devenir ce que nous sommes », y avons-nous, du moins, cherché à connaître des personnages qui, à l'instar de l'« autre » anthropologique, nous permettraient d'étendre notre perception de nous-mêmes en élargissant le cercle de nos connaissances-accointances ? C'est là l'autre manière d'envisager les textes du passé selon Rorty<sup>6</sup>. Cette fois, leur appartenance à notre tradition ne

1. C'est ce que je me suis efforcé de faire en relation à l'étymologie. Cf. *La langue de l'être*, Nodus Publikationen, Postfach 5725 D – Münster, 1991, où cependant j'appelle « épistémologique » ce qui pourrait aussi être appelé « culturel » (voire schème conceptuel par D. Davidson), parce que l'analyse vise surtout la conception de la « vérité » et les procédés mis en œuvre pour l'atteindre dans les cultures que j'étudie et qui ne sont telles justement que parce qu'elles se laissent individualiser par mon analyse.

2. Pour une approche analytique de la question de l'interprétation impliquant conjointement l'attribution de croyances au locuteur et l'assignation de significations à ses énonciations, cf. D. Davidson, « La croyance et le fondement de la signification » in D. Davidson, *Enquête sur la vérité et l'interprétation*, Éditions Jacqueline Chambon, 1993 (éd. originale 1974). Là la notion de croyance est spécifiée par ce qui en fait partie, comme : intentions, désirs, regrets, souhaits, approbations, conventions.

3. Pour l'utilisation de ces deux derniers termes en un sens très proche de celui de D. Davidson mais en relation directe avec l'analyse du texte poétique, cf. N. Ruwet, « Limites de l'analyse linguistique en poésie », *Langage* 12 (1968), maintenant in *Langage, musique, poésie*, Seuil, 1972. Ruwet s'y réfère à Bar-Hillel et à Katz-Fodor.

4. Veyne P., *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Seuil, 1983. L'opposition histoire-philologie se trouve à la page 119.

5. Riffaterre M., *La production du texte*, Seuil, 1979, p. 176.

6. Rorty Richard, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge Uni. Press, 1989 ; trad. fr. *Contingence, ironie et solidarité*, A. Colin, 1993.

nous semble pas obligée. Mais au fond, elle ne l'était pas non plus dans le cas précédent, lorsque le texte nous découvrirait à nous-mêmes, si du moins cela pouvait se faire aussi par le truchement de la différence, si, autrement dit, l'on est en droit de rapprocher la philologie de l'anthropologie, si, finalement, la philologie doit intégrer les croyances dans l'interprétation. Cette autre manière d'approcher les textes – du passé tout autant que contemporains – par les accointances, selon Rorty, ne semble pas se situer sur le même plan que la lecture philologique, où c'est la vérité « époquale » qui se donne à voir. Il s'agit, en revanche, d'une lecture solidaire de la fonction de redescription de notre « vocabulaire », celui où nous nous décrivons nous-mêmes et le monde, les deux ne faisant qu'un malgré notre coutume de reproduire l'ancienne distinction entre cosmogonie (cosmologie) et anthropogonie (anthropologie)<sup>1</sup>.

Le vocabulaire de Rorty étant identique à l'être où nous nous tenons, la tâche fondamentale qu'il assigne à la grande littérature, tout autant d'ailleurs qu'aux génies scientifiques, consiste à révolutionner – au sens des révolutions scientifiques de Kuhn – notre vocabulaire actuel pour qu'une redescription de nous-mêmes – l'horizon de la réflexion de Rorty est surtout éthique<sup>2</sup> – devienne possible, voire s'impose. Ce processus sans terme – car il procède de la fin de la métaphysique – se laisse décrire comme invention de nouvelles métaphores. C'est du langage, au sens élargi, qui est porté plus loin. De l'ancien jaillit du nouveau, par une invention de génie ; car il n'est pas de procédé heuristique compatible avec l'anarchisme épistémologique (Feyerabend). La nouveauté, pour être telle, ne saurait se laisser intégrer, devenir langage, qu'au prix de changements importants dans le système même qui, l'hébergeant, est contraint de se transformer. L'invention de nouveaux vocabulaires par le poète de génie, portant en dehors et au-delà du langage usé et asservi, est alors mesurée et ne vaut que par rapport aux ouvrages de ses devanciers.

Ainsi, cette fonction des (grands) textes littéraires – mais aussi des propos scientifiques révolutionnaires – n'est intéressante *pour nous* que dans la mesure où elle transforme *notre* langage. Les métaphores jadis inouïes, mais déposées désormais dans les discours inactuels, les inventions et les changements du passé, feront ainsi l'objet de la philologie et de l'histoire littéraire. Cependant, de manière quelque peu saugrenue, les textes du passé peuvent toujours, selon Rorty, élargir notre vocabulaire actuel, si je comprends bien, en nous faisant « connaître » des personnages que nous ne rencontrions pas dans notre quartier. Ces nouvelles fréquentations comprendraient, par exemple, Julien Sorel, les Karamazov, les mandarins de l'époque Sung... et aussi, ajouterais-je, Sacripant.

Avant de prendre en considération le sens de cette adjonction au répertoire de Rorty, je dois remarquer que je ne comprends pas si, pour lui, ces nouvelles « connaissances » sont intégrables dans notre langage, dont elles expliciteraient des possibilités, sans le révolutionner, ou si ces accointances entraînent à leur suite les différences solidaires de leurs propres langages qui, somme toute, sont la raison même de l'intérêt que nous leur portons. Une réponse possible à la question nous viendrait du rapprochement du langage rortyen et de la compétence linguistique chomskyenne. L'inouï, ce qui n'a jamais

---

1. La distinction, malgré son ancienneté, ne se cantonne pas dans la culture du mythe ou mythico-religieuse, car elle a pour tâche de dire l'hétéronomie du monde que d'aucuns souhaitent aujourd'hui encore.

2. La tâche actuelle de la critique littéraire est, pour Rorty, la réflexion morale ; cf. *Contingence, ironie et solidarité*, II, 4.

été proféré dans une langue, n'y comporte pas obligatoirement de changement de paradigme. Pour que celui-ci soit transformé et que la révolution linguistique ait lieu, il faut que les règles linguistiques changent. Si donc le langage de Rorty est l'équivalent d'une « vérité ouverte », il se configure comme l'ensemble des conditions de possibilité de tout énoncé possible en son sein. Dans ce cas, la rencontre d'un « autre » intégrable dans notre langage actuel ne saurait avoir l'impact ni l'importance d'une métaphore nouvelle. En revanche, si elle le bouleversait, le texte non contemporain où cette rencontre se produirait aurait, lui aussi, le pouvoir de transformer notre langage qu'ont les métaphores jamais proférées auparavant.

Quant au répertoire de Rorty, l'adjonction de la figure du roi circassien lui donne un air incongru. Car cette nouvelle connaissance, ne relevant ni de l'historique ni du vraisemblable, n'élargit pas notre expérience comme le ferait l'anthropologie, qui est ici le modèle du rapport à l'autre. Certes, inspirés par cette même anthropologie tout autant au moins que par la critique philologique qui se serait penchée sur le texte d'une culture révolue (Hésiode ou Dante, par exemple), nous pourrions tenir l'épisode de Sacripant pour un récit où cette culture se donnerait à voir. Dans ce cas, cependant, la généralité de l'approche serait rédhibitoire. Le texte littéraire n'aurait plus grand-chose qui le distinguerait de n'importe quel autre document. Ce qui n'est pas une manière illégitime ou déraisonnable de le questionner, beaucoup s'en faut. Toutefois, étant implicite dans toute lecture qui nous introduirait dans la familiarité d'autres êtres, cette façon ne saurait nous offrir un critère positif pour rapprocher Sacripant de Julien Sorel ou des Karamazov.

Ne pouvant inscrire ma lecture ni dans le cadre philologique ni dans celui que caractérise la rencontre avec autrui, suis-je obligé de lui retirer sa connotation gnoséologique ? N'est-ce pas d'ailleurs extravagant de vouloir envisager dans ce champ le récit chevaleresque de l'Arioste, avec son merveilleux et cet aspect de feuilleton, voire de « telenovela », qu'on lui associe parfois ? Son domaine propre n'étant ni le vrai ni le juste serait-il donc le beau, comme le regrettait De Sanctis ? Cette tripartition kantienne n'a toutefois plus cours depuis que l'expulsion du littéraire du champ de la vérité, accomplie de manière exemplaire par Platon, a été questionnée tant dans le cadre de l'épistémologie des sciences (Popper, Kuhn, Feyerabend) que dans celui de la philosophie (existentialiste et analytique). Depuis, notre modernité se trouve dépourvue de tout métadiscours qui serait à même de fonder la hiérarchisation des récits scientifiques et littéraires<sup>1</sup>. L'approche gnoséologique du *Furieux* devient ainsi possible, non seulement dans l'acception inaugurale de « connaissance » – par laquelle le *Furieux* serait le lieu d'une sorte d'« avènement de la vérité » où l'on traquerait son « ouverture » ou, du moins, ses caractères<sup>2</sup> – mais aussi dans l'acception positive – d'un savoir déjà ouvert, donc – qui relève de la théorie des actes de discours. Là, la parole véridique n'est pas, du fait de la représentation et de la référentialité, ontologiquement différente de la parole du poète. Ce qui ne signifie pas que le *Furieux*, comme jadis *Les Travaux et les Jours* voire *Illiade*, nous aiderait à aller sur la lune ou à tenir le juste comportement devant la femme désirée. Ce que le *Furieux* dit à ce propos relève toujours de la philologie qui nous fait voir le cadre où cela se tient. La similitude des deux paroles – véridique et poé-

1. Sur ce point cf. entre autres G. Vattimo, notamment, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

2. Ce que fait déjà la philologie pour laquelle l'interprétation résulte à la fois des croyances et des significations. Elle ne se distingue donc de l'usage philosophique du texte que par le but qu'elle poursuit.

tique – signifie pour nous que la maîtrise de l'une n'est pas sans conséquence sur celle de l'autre. C'est donc par les tours linguistiques que l'épisode de Sacripant donne à voir que nous pouvons lui attribuer aussi une certaine valeur de connaissance.

Cela présuppose les faits suivants : (a) il doit y avoir quelque chose de commun aux deux paroles qui serait indépendant de leurs usages respectifs et auquel se rattacherait cette valeur de connaissance ; (b) ce quelque chose doit pouvoir se trouver même dans des paroles (textes) épistémologiquement obsolètes, qui, du coup, comporteront aussi un savoir distinct de celui qui relève de la philologie ; (c) ce savoir a un caractère technique, c'est un art. Mais il se distingue des arts dont l'Antiquité puisait la connaissance chez ses poètes-maîtres de vérité, non seulement parce que son objet est singulier – il se borne au langage, à l'instrument langage –, alors que chez le poète ancien on apprenait tous les arts, indistinctement, mais surtout parce que, loin d'être positif – ce qui l'inscrirait inéluctablement dans une épistémologie –, il est fondamentalement manie-ment aisé d'un instrument non asservi à quelques buts bien définis.

Finalement, entre les actes discursifs que sont les œuvres littéraires et toutes les autres activités langagières, quelles que soient les visées qui pourraient les caractériser, voire les informer, la circulation est, ne serait-ce qu'en théorie, tout à fait ouverte. Certes, à l'encontre des poèmes cosmologiques et épiques, qui étaient les lieux de tous les savoirs dans et par l'identité d'une même parole parfaitement étymologique (proférant l'être) et totalement hétérogène à son énonciateur d'après la fin de la cosmogonie (énonciateur de mémoire), ce qui circule entre les textes et les paroles désormais multiples, ontologiquement depuis Platon et jusqu'à ce qu'ils ne le soient que par leurs usages, chez le second Wittgenstein, par exemple, c'est un même savoir<sup>1</sup>, mais de la langue cette fois, d'une parmi des langues, plurielles après Babel, irréductiblement séparées du monde, malgré la résistance de Cratyle et les efforts sagaces du Portique. Savoir technique, rhétorique, de la langue en sa qualité d'instrument, non en tant que « maison de l'être », mais dans le sillon ouvert par Simonide de Céos, pour qui la poésie se configure comme un métier et comporte ses tours de main, au même titre que la peinture ; mais plus loin encore que lui, car ce savoir de la langue ne se borne pas à l'outil de la persuasion, à la doxa, pour laisser en dehors de son champ la vérité qui, dès lors, relèverait d'une autre parole, celle des philosophes<sup>2</sup>.

Si ce savoir circule dans tous les textes qui tous en présupposent une compétence certaine, pourquoi le porter sur le devant de la scène dans l'épisode de Sacripant ? Parce que là, manifestement, il ne se consomme pas jusqu'à l'exhaustion au service du « message », si tant est qu'il y en ait un outre la représentation de ce qui dans la langue et par elle peut être fait. De l'abus d'une métaphore par le guerrier fougueux, jusqu'à la remise en place de celui-ci dans l'ordre du discours, en passant par l'oscillation entre masculin et féminin, ces octaves du premier chant du *Furieux* sont des voltiges linguistiques. Ce texte – comme tout texte littéraire, sans doute – s'avère ainsi fonctionner en guise de gymnase pour la langue. Certes, il n'est point de parole, quel que soit son genre, qui n'exécute pas de figures. Mais, alors que tout acte langagier – à l'exception notable du

---

1. D'autant plus depuis que la logique et la philosophie linguistique se sont concentrées sur le langage ordinaire (École d'Oxford) en délaissant la construction d'un langage qui serait à même de servir sans faille les savoirs positifs à commencer par les disciplines de la *physis* (la « stratégie métalinguistique » de Carnap).

2. Sur Simonide de Céos dans la perspective de notre texte, cf. J.-P. Vernant, « Aspects mythiques de la mémoire en Grèce », *Journal de Psychologie*, 1959, maintenant in *Mythes et pensée chez les Grecs*, Maspero, 1965, vol. I, et M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Maspero, 1967, chap. VI.

« bavardage »<sup>1</sup> – a un usage spécifique et vise un but, la parole littéraire n'a pas, n'a plus, de fonction propre, au sens où elle servirait (à) quelque chose, serait asservie à une fin : re-présentifier (mythe), représenter, légiférer, enseigner, exhorter, etc. Elle n'est pas non plus astreinte à narrer ni à divertir. Toute fonction peut par elle être simulée, ou aucune. C'est un trait qui lui est spécifique, un aspect de sa force, la qualité qui, en accord avec l'anarchisme épistémologique contemporain, en fait un des lieux les plus aptes à l'invention de nouveaux « vocabulaires », la « maison des métaphores » qui seront peut-être la vérité à venir.

Mais, bien plus modestement sans doute, le discours littéraire est ce qui permet de garder la langue en exercice, à tous ses niveaux, depuis le phonologique jusqu'au pragmatique, pour éviter qu'elle ne s'ankylose. C'est à son corps qu'on demande la souplesse qui consiste à passer rapidement et imperceptiblement d'un lieu (discursif) à un autre, comme dans l'épisode de Sacripant. Et ce corps, par lequel la langue s'épaissit et s'opacifie, en même temps qu'il l'enchaîne à sa qualité instrumentale jusque dans son usage non asservi, la soustrayant à la divinisation heideggerienne – mais aussi à l'emploi qu'en fait Rorty<sup>2</sup> – la rend à l'analyse.

Le corps est nu dans le gymnase où il compose ses tropes. Là, tout en demeurant outil docile – pour exécuter ses tours ou *schemata*, dont le sens premier, rappelle Chklovski, signifiait les mouvements de la gymnastique –, il ne sert aucun but : c'est un *pur* instrument. Saugrenue lorsqu'on songe à la navette pour tisser du *Cratyle*, ou au marteau d'*Être et Temps*, où l'outil est le paradigme même du sens, la notion d'instrument pur s'éclaire lorsqu'elle est envisagée à partir du corps du gymnaste et en pensant aux exercices par lesquels il l'entretient et en accroît les possibilités. Lancer au loin le disque de métal ou conter la frustration de Sacripant, à quoi bon ? Si servir implique la transparence de ce qui se laisse traverser dans le mouvement vers sa visée, les actes – inutiles – de lancer et de conter reviennent sur eux-mêmes pour exalter ce dont ils sont faits, leurs propres corps. L'athlète montre ce que son corps, le corps, peut faire, sans que ce qu'il fait – lancer le disque, en l'occurrence – n'ait en soi d'importance. La langue qui se met à l'épreuve est un peu comme le corps du discobole : elle demeure instrumentale sans qu'elle ne soit asservie. L'athlète et la langue mettent en scène leurs possibilités, qui sont aussi les nôtres, dans ce qu'on peut appeler des jeux, comme on dit « jeux olympiques » (ou jeux de mots) mais non, avec Wittgenstein, « jeux de langage ». Car il faut y entendre : langue en exercice, gymnique linguistique, instrument utilisé de façon ludique, mais non sans sérieux.

Les tours « sans emploi » de la langue ne sont donc pas la « réalité ». Les en sépare une *distance* qui est celle-là même où s'installe le jeu et que réalise, entre autres, le gymnase. Cette distance n'est pas solidaire seulement du voile et du masque – dont la vocation est justement de séparer<sup>3</sup> –, mais aussi, et peut-être surtout, du corps (de la langue). C'est par lui que, paradoxalement, l'écart se creuse avec la « réalité ». Par son épaisseur et son opacité il arrête le regard que l'absence de la visée n'est pas à même d'entraîner hors du corps nu, dans la réalité. C'est la condition du jeu en ses aspects d'activité sépa-

1. Ce n'est pas le bavardage d'*Être et Temps*, bien sûr, mais celui de l'ingénieur Gadda. Cf. mon article « Le "bavardage" de l'ingénieur », *La Revue des Études italiennes*, t. XLI, 1-4/1995.

2. Qui délaisse son côté corporel. Cf. *infra*.

3. Quelques brèves remarques sur le voile et le masque comme figures de cette distance (l'équivalent de la « séparation » de Caillois) dans A. Del Lago, Rovatti P.A., *Per gioco. Piccolo manuale dell'esperienza ludica*, Milano, Raffaello Cortina, 1993.

rée, « soigneusement isolée du reste de l'existence, et accomplie en général dans des limites précises de temps et de lieu », et fictive, « accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante », selon Caillois<sup>1</sup>. Dans notre cas « séparé » et « fictif » seraient synonymes de littéraire<sup>2</sup>. Mais le rapprochement avec le jeu selon Caillois ne saurait être poussé jusqu'à inclure le trait d'« improductif » qu'il lui attribue pour en faire une activité impuissante à fournir des biens et des œuvres autant que de l'art. Notre jeu est proche du « bavardage », dont l'acception, on s'en doute, n'est pas celle d'*Être et Temps*, d'où pourtant elle prend son essor, pour s'en démarquer. Il s'agit plutôt du « bavardage » de l'ingénieur Gadda, « séparé » et « fictif », et cependant en mesure d'attirer dans son champ ludique et grave à la fois, outre la langue comme instrument, même les fonctions qu'elle sert normalement, dans la « réalité », jusqu'aux « plus » dénotatives : le discours scientifique, par exemple, dans le récit post-naturaliste du « petit Zola » italien<sup>3</sup>.

Considéré donc en sa qualité de pur instrument, de corps au gymnase, de jeu, même un texte épistémologiquement obsolète semble pouvoir être envisagé d'un point de vue gnoséologique et nous fournir, outre la reconnaissance de notre tradition, un « savoir » accru de notre langue. C'est par celui-ci que quelque chose de ce texte peut se soustraire à l'anachronisme qui touche, en revanche, tant les savoirs positifs que la morale, en un mot, les cultures qui les sous-tendent. Ce savoir linguistique qui est pratique, savoir-faire, manipulation, est alors partiellement indépendant du cadre épistémologique (au sens large) où il sert. En revanche, les usages qui en sont faits, ce qui par lui est dit, ce à quoi il sert, sinon son accroissement même, se tiennent dans la vérité qui a cours, dans son « ouverture ». Là se trouve même le savoir positif de la langue, le discours dont elle fait l'objet, alors que son corps nu s'exerçant à ses voltiges *muettes* n'en dépend que partiellement.

S'il en était autrement, ses tours ne vaudraient que pour les textes qu'ils constituent et ne sauraient nullement les excéder. Tant de docilité de la part de l'instrument le rendrait deux fois transparent. D'abord au sens où l'instrument adhérerait sans reste à l'emploi du texte – qui sera alors univoque et parfaitement convenu. « Langue » et « parole » ne feraient plus qu'un ; la contingence se muerait en nécessité, comme envisagée par Dieu ou, dans son rêve inavoué, par le philologue. N'est-ce pas ce qui autorise l'étrange entreprise du Ménard de Borges réécrivant, au xx<sup>e</sup> siècle, le *Quichotte* ? Et dans l'impossible identité des passages réécrits avec l'original n'est-ce pas l'écart de la langue et du texte (significations et croyances) qui point toujours, obstinément ? ou, ce qui revient peut-être au même, la distance entre l'auteur et le philologue<sup>4</sup> ? L'instrument docile serait ensuite transparent au sens où, identique au but poursuivi, il ne saurait nous y introduire. Car il ne serait pas avant lui, mais lui-même ; il ne pourrait donc pas être ce par quoi nous y accéderions, autre déjà partiellement connu se laissant saisir dans sa métamorphose qui est le texte nouveau. Mais ce que nous savons de ce

1. R. Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, 1967 (édition revue et augmentée).

2. Austin J.L., pour dire les échecs de ses énonciations performatives en leur aspect langagier, évoque justement les espaces littéraires (qu'il appelle « parasitaires ») du théâtre et du poème auxquels il ajoute le soliloque. *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962, trad. fr. *Quand dire c'est faire*, Seuil, 1970, p. 55.

3. Pour cela, notre bavardage se laisserait classer dans la catégorie des activités mimétiques (mimicry, si du moins il pouvait être tenu pour un jeu selon Caillois, ce qu'il n'est pas).

4. Il faut cependant remarquer que cet écart ineffaçable peut tout de même être nommé : ce sont, entre autres, les archaïsmes et les interprétations dépendantes des schèmes conceptuels. L'intérêt de la réflexion de Borges a été mis en relief par J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 1989.

moyen avant qu'il ne prenne forme dans une parole, en sa « pureté » donc, n'est pas de l'ordre de la connaissance de l'objet, la langue, comme l'anatomie est la connaissance du corps. Se tenant dans l'ouverture d'une vérité, ce genre de connaissance en suivrait les vicissitudes et ne saurait être appréhendé que philologiquement. C'est d'une autre connaissance et du corps et de la langue dont il est question ici, celle, pratique, sans presque d'abstraction, qui est comprise dans l'usage habile de l'instrument pur et que le gymnase nous semble indiquer assez convenablement.

Mais elle se laisserait aussi bien signifier, peut-être, par les compétences « abstraites » que sont l'écriture et le dessin, voire la « connaissance » d'une langue étrangère. Leur prégnance gnoseologique est moins évidente, à l'exception sans doute de la langue étrangère, pourtant elle n'est pas nulle. Jean Clair s'est récemment plu à illustrer le pouvoir heuristique du dessin se déployant « non dans l'ordre du mimétique, mais dans l'ordre du graphique »<sup>1</sup>. Bien des écritures doivent receler la même puissance de pensée.

Ce savoir sans objet, qui est manipulation aisée et ludique de l'instrument non asservi, lorsqu'on le relève dans un texte épistémologiquement obsolète que l'on n'envisage pas philologiquement, représente une sorte de reste, résidu d'une parole *désobjectivée*, paradoxale parce que sans (plus de) « message », parole qui ne veut rien dire. Mais n'est-ce pas justement de cette manière qu'on parle parfois du poème contemporain lorsqu'il est envisagé en son aspect d'expérience de pensée, pensée pensant la « présence » chez Bonnefoy, par exemple ? ou laissant surgir le sacré de Bataille, qui est adhésion à un monde non encore catégorisé, demeuré cet immense continu gluant d'avant la cosmogonie où les objets n'ont toujours pas été nommés ? ou, encore, dénommant le vide « the presence of a nothingness » selon Paul de Man ? N'est-ce pas cela aussi la poésie pour Badiou, pour qui « le poème non seulement n'a pas d'objet, mais une grande partie de son *opération* vise précisément à renier l'objet, à faire que la pensée ne soit plus dans le rapport à l'objet. Le poème vise à ce que la pensée déclare ce qu'il y a en déposant tout objet supposé. Tel est le cœur de l'expérience poétique comme expérience de pensée : accéder à une affirmation d'être qui ne se dispose pas comme une appréhension d'objet »<sup>2</sup>. Ce qui reste de notre texte obsolète, non contemporain, est-ce alors l'expérience poétique selon Badiou ? On pourrait le croire. Sa pensée sans objet semble en effet constituer pour lui une constante de la poésie et s'étendre largement en arrière de notre modernité. En particulier, Badiou en fait la raison fondamentale de la condamnation platonicienne de la poésie. La pensée désobjectivée aurait donc droit de cité même dans l'épisode de Sacripant. Cela ne serait pas inconcevable dans la mesure où sa désobjectivation soustrairait la pensée purifiée à ce qui, autrement, l'ancrerait dans les différents cadres épistémologiques qui se sont succédé dans le temps. Cependant un trait essentiel de cette poésie selon Badiou, celui-là même d'où son argument prend son essor, la traduisibilité du poème, est incompatible avec notre accentuation de l'instrument pur (parce que sans objet), du corps au gymnase. C'est même ce corps de la langue qui est écarté du poétique traduisible de Badiou et lui est sacrifié. La pensée du poème

---

1. Clair J., « Art et connaissance : de la règle au gouffre », in Droit R.-P., *L'art est-il une connaissance?*, Le Monde Éditions, 1993. Les exemples de J. Clair sont Cuvier dessinant des fossiles et le neurologue Ramon y Cajal, prix Nobel 1906, qui aurait compris l'agencement du neurone et son organisation en dessinant ce qu'il voyait dans son microscope. Il y aurait donc un savoir de la main (l'ordre graphique de J. Clair) qui ne correspondrait pas tout à fait à celui de la vue.

2. Badiou A., « Que pense le poème ? », in Droit R.-P. (éd.), *L'art est-il une connaissance?*, Paris, Le Monde Éditions, 1993.

est en effet pour lui ce « qui demeure en dépit de la ruine langagière de presque tout ».

Ne pouvant étendre aux textes du passé les qualités que Badiou découvre dans la poésie contemporaine, nous ne saurions nous en prévaloir pour expliquer l'attitude de Platon envers les poètes. L'analyse que nous en avons donnée ailleurs<sup>1</sup> se fonde en effet sur l'identification de la parole des poètes anciens avec le discours qui est seul à même d'énoncer la vérité de chaque « objet », tant technique qu'éthique<sup>2</sup>. C'est pour cette raison – de concurrence – que leur parole ontologiquement autre que celle, apodictique, des philosophes, leur est intrinsèquement opposée. Du coup, ce contraste ne vaut que pour l'époque de passage de la culture du mythe à celle du *logos*.

C'est donc principalement le corps de la langue qui se donne à voir au gymnase de la littérature, surtout lorsque le javelot qui y est lancé ne sait même plus nous rappeler qu'il fut jadis une arme. Parmi les postures que ce corps prend, certaines relèvent de ce qu'aujourd'hui on répertorie sous la rubrique pragmatique d'actes langagiers ou, dans le gymnase, genres littéraires. Certes, ces derniers sont profondément marqués du point de vue historique, à un tel degré que Blanchot peut caractériser notre siècle comme celui où les genres se sont dissipés. Mais, comme corrige Todorov, ce qui a véritablement disparu ce sont les genres traditionnels. Ce qui signifie que le principe même de la distinction des discours demeure parfaitement valable et, ajouterions-nous, occasionne maints exercices de langue. Le passage de l'Arioste que nous avons commenté ne montre-t-il pas assez explicitement que la contrainte discursive représentée par le genre peut elle-même devenir un objet du récit et y être questionnée ? Ce qui, d'accord avec Blanchot, est un trait des plus saillants de notre modernité, mais, ajoutons-nous, ne saurait en dériver en tant que sous-produit de la conception actuelle de la vérité. Il s'y trouve être, en revanche, fortement éclairé, ce qui est certainement un effet des temps comme le serait un intérêt accru pour l'athlétisme.

Est-ce parce que, malgré son insistance sur le « vocabulaire », Rorty ne prend pas sérieusement en compte ce corps<sup>3</sup>, qu'il n'attribue pas de force d'innovation (de métaphorisation) aux textes du passé, mais la réserve, conforté par les thèses de H. Bloom, à la (grande) littérature contemporaine, en confinant les autres textes dans la tâche de représenter notre « tradition » ? C'est sans doute une raison, mais peut-être pas la seule ni la principale. Car son « vocabulaire », du fait de sa prégnance morale, est l'équivalent d'une vérité époquale ou, dans les termes de Davidson, d'un schème conceptuel. Il en suit donc les vicissitudes. Finalement, le vocabulaire de Rorty n'est pas solidaire du corps de la langue, mais, loin d'en refléter la retenue, vise sans cesse à la dépasser pour se faire éthique et politique. Son insouciance envers ce corps ne se conjugue avec l'assertion que « le poète, en tant que créateur de mots nouveaux et bâtisseur de langages inouïs, est l'avant-garde du genre humain », que pour mieux en asservir l'art aux propos du philosophe. Celui-ci – en échange ? – lui reconnaît le privilège, non exclusif, d'ouvrir des vérités et d'inaugurer des époques dans un langage qui ne dirait pas l'étant, déjà là dans les métaphores mortes qui sont notre langue en usage, usée, mais qui, por-

1. Cf. en particulier le chapitre consacré à l'analyse du *Cratyle* dans mon essai : *La langue de l'être*, Münster, 1991.

2. Ce qui, soit dit en passant, écarte aussi, et à plus forte raison, l'explication solidaire de celle de Badiou qui aurait recours à la notion de sacré de Bataille.

3. On peut en avoir un exemple éclatant dans l'interprétation qu'il donne d'une partie du poème de Larkin. Cf. *Contingence, ironie et solidarité*, partie 1, chap. 2. L'absence du spécifique littéraire dans le commentaire de Rorty a été soulignée par P. Fabbri dans un séminaire du Collège International de Philosophie en 1996.

tant plus loin, ailleurs, se risquerait à dire la « parole » inédite qui se transformerait en « langue ». Ce privilège, on l'a vu, ne lui est pas spécifique et, plus fondamentalement, n'a pas grand-chose à voir avec la langue. Le poète le partage en effet avec d'autres révolutionnaires, ceux notamment qui, transformant les paradigmes scientifiques de Kuhn, en sont le véritable modèle. Finalement, le poète de génie selon Rorty n'est l'avant-garde du genre humain que par ce qu'il dit et non pas par ce qu'il fait de la langue. Le littéraire inscrit dans les textes qui portent hors du langage est alors négligé, bien qu'il en soit le corps – synapses sans ankylose : sons, signifiés, signes, syntaxe, rythmes, figures, formes discursives –, de même que la souplesse tacite du corps (de la langue) est comme oubliée dans la marche qui le conduit au travail, ordinaire aussi bien que révolutionnaire. Sans la sourdine que Rorty y met, on ne comprendrait pas que la tâche explicite de la critique soit (aujourd'hui) la réflexion morale.

En conclusion, ce que l'épisode de Sacripant déploie au regard de notre lecteur sans qualités, sans intérêts philologiques notamment, me semble consister, au premier chef, en les articulations de son propre corps, dont il met en scène les voltiges. Les personnages eux-mêmes n'en sont que des membres, leur caractérisation est tout intérieure au discours, exceptée peut-être la condition excentrique (par rapport au monde courtois qui est tout d'abord cadre langagier) du roi circassien venu de loin. Toutefois son statut est parfaitement et exhaustivement signifié dans et par l'abus de langage qui le qualifie : son égarement entre lice et lit. Par ces personnages se tissent donc des péripéties du discours, plutôt des discours. Quelque chose en eux se disloque et introduit une sorte de négativité qui met en branle le récit. Une forme de violence en est généralement le ressort, en l'occurrence celle que Sacripant fait, en premier lieu, à la langue. Ce récit est alors narration de son rétablissement, narration, plutôt, qui rétablit dans l'ancien ou dans un nouvel équilibre, thérapie par laquelle le discours recouvre sa santé, *catharsis* finalement, mais linguistique. Cette santé du discours ne saurait toutefois se borner à un corps qui n'aurait point d'usage. Le récit peut être thérapeutique même au sens où l'instrument serait mis à l'épreuve du monde qui n'avait pas été dit auparavant. Dans ce cas, sa santé correspondrait davantage à un équilibre nouveau, alors que dans le texte de Sacripant on se trouve plutôt confronté à l'explicitation de ce qui est déjà dans la langue, de quelques-unes de ses possibilités. Dans le *Furieux* qui, en sa totalité, ne comporte pas de conclusion (ou équilibre final), le cadre de telles restaurations ne dépasse guère, généralement, les épisodes singuliers du poème<sup>1</sup>. Dans celui que nous avons lu, Sacripant nous est ainsi apparu comme le chevalier de la marge discursive, éconduit de son univers langagier à cheval d'une métaphore erratique, abusé par une interprétation entachée de désir, que le justicier textuel et chevalier du canon, l'éthérée Bradamante, repousse dans les régions de son genre d'origine.

---

1. De là le rôle que jouent tant d'éléments secondaires, des objets souvent, qui, comme des témoins dans la course, font que le récit continue.