

L'analyse thématique : hier, aujourd'hui, demain

Jean-Paul Weber

Volume 2, numéro 1, 1966

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036218ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036218ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Weber, J.-P. (1966). L'analyse thématique : hier, aujourd'hui, demain. *Études françaises*, 2(1), 29–72. <https://doi.org/10.7202/036218ar>

L'ANALYSE THÉMATIQUE

HIER, AUJOURD'HUI, DEMAIN

L'analyse thématique a été conçue comme une doctrine scientifique, pourvue d'un ensemble de méthodes rigoureuses¹.

L'affirmation pourrait surprendre. En tant qu'elle constitue un élément de la Nouvelle Critique — tant prônée et si discutée aujourd'hui — l'analyse thématique s'apparente plutôt, en première approximation, à des tendances qui, à l'exception de la psychanalyse vieillotte de Charles Mauron, ne prétendent pas à la vérité objective. On a pu parler, à propos de la Nouvelle Critique, d'une sorte d'art nouveau, qui serait à l'érudition lansonienne ce que la peinture informelle est aux nus grassouillets et photographiques de Bouguereau. Lorsqu'un Butor consent à étudier Baudelaire et ses rêves, il se situe résolument à l'extérieur de toute méthode générale, comme le faisait déjà Spitzer en Amérique, ne se fiant qu'à des intuitions singulières et topiques. Un philosophe comme Bachelard, au contact des réalités poétiques, se forge d'abord des filtres élémentaires, eau, feu, air, terre, qui nous feraient plutôt songer aux classifications médiévales qu'à un esprit scientifique nouveau, procède ensuite à une phénoménologie rhapsodique de l'expérience infantile. Sartre, Starobinsky dérivent, radicalement ou prudemment, d'une phénoménologie existentialiste. Georges Poulet considère les cadres à priori de l'expérience poétique, auxquels il adjoint une métaphysique des structures, arbitraire et quant à ses intuitions fondamentales et quant à ses quêtes

1. Nous entendons par analyse thématique la discipline critique exposée et défendue dans nos ouvrages intitulés *Genèse de l'œuvre poétique* et *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1961 et 1963.

particulières. Jean-Pierre Richard cherche ingénument à retrouver partout, dans tous les écrivains lus, un visage semblable au sien, optimiste, ouvert, riant et cultivé, offrant ainsi des équations inattendues où les obsessions et le tragique de Mallarmé lui-même curieusement s'annulent, au terme d'un calcul thématique transcendantal. Barthes butine son miel aux fleurs de la psychanalyse et du marxisme, dont il combine le pollen en une essence rare, mais volatile. Et Goldmann tire sa substance d'une philosophie marxiste passablement usagée, prétextant des insuffisances de la psychologie classique pour mieux asseoir la primauté du social, alors que sous ses yeux la psychologie, et spécialement la psychologie littéraire, se transforme, s'armant d'un arsenal de méthodes pénétrantes et efficaces. Intuition singulière et topique; encyclopédisme médiéval; phénoménologies descriptives ou philosophiques; kantisme rabattu au niveau de l'expérience poétique pure; rhapsodisme de thèmes cueillis, comme des papillons, au bout d'un filet aux mailles trop larges; sociologie et dialectique ayant déçu les communistes eux-mêmes, idoles à abattre plutôt que sciences à élever: aussi loin que porte la vue, nous n'avons affaire qu'à des rêves, à des présages, à des philosophies jeunes ou vieilles, à des recherches impressionnistes traitant thèmes et structures à la manière d'un Jules Lemaitre et d'un Anatole France: seule la psychanalyse de Mauron s'efforce de se parer de prestiges scientifiques. Mais la psychanalyse freudienne ne pourrait être considérée comme science qu'au niveau des névroses, qu'elle parvient, tant bien que mal, à guérir; sur le plan des œuvres d'art sa faillite est retentissante, et tous les morticiens du monde n'arriveront pas à restituer au cadavre freudien le peu de vie et de jeunesse qui pouvait faire illusion il n'y a guère. Ainsi, dans la mesure où l'analyse thématique s'insère dans la Nouvelle Critique, l'on pourrait être tenté de n'y voir que ce que sont dogmes et phénoménologies, ses voisins: prétextes à des essais, souvent brillants, toujours excitants pour l'esprit, visant à circonvenir les lecteurs et à escamoter les problèmes.

Pour nous, on s'en doute, l'analyse thématique est tout autre chose : une discipline objective, rigoureuse, capable de progrès, apte à être approfondie et amendée, mais non niée en bloc, et sans formes ; bref, une science : mais en voie de se constituer.

Peut-être certains lecteurs, peu familiarisés avec la *néocritique*, souhaiteraient-ils de trouver ici une brève définition de la science de l'analyse thématique, à titre de préalable à toute discussion future.

L'analyse thématique, esquissée dès notre petit volume sur *la Psychologie de l'art*², systématisée et appliquée à huit cas particuliers dans une thèse parue en 1961³, puis à d'autres poètes, romanciers et conteurs⁴, affirme que l'acte de la création littéraire peut être cerné et formulé avec précision et rigueur. À la triple condition de poser la réalité de l'inconscient, d'accepter l'importance de l'enfance — débarrassée des mythes sexuels ou archétypaux — dans la formation des tendances adultes, enfin d'admettre la possibilité, pour un symbole conçu comme un *analogon* indéterminé, de représenter une réalité ancienne, à l'insu du sujet, l'analyse thématique affirme que la totalité de l'acte créateur peut être comprise comme *modulation*, à l'infini, d'un thème unique ; entendant par thème, une expérience unique, ou une série d'expériences analogues

2. P.U.F., coll. « Initiation philosophique », Paris, 1958, 3^e éd. 1965.

3. Les huit cas particuliers sont ceux de Vigny, de Hugo, de Baudelaire, de Verlaine, de Mallarmé, d'Apollinaire, de Valéry et de Claudel.

4. Dans *Domaines thématiques*, nous avons étudié Poe, Gogol, Nerval, Lautréamont, Kafka et Gracq. Le thème de Musset est esquissé dans un appendice. La thématique de Stendhal fait l'objet d'un volume, à paraître en 1966, intitulé *Stendhal ou les cristallisations de la Morsure*. Une étude sur *Thème et système chez Henri Bergson* est en cours d'achèvement. D'autres études sont en préparation, portant sur les thèmes de Platon, de Descartes, de Pascal, de Malebranche (thème de l'impuissance), de Montesquieu, de Voltaire, de Diderot, de Rousseau et, au XX^e siècle, de Gide et de Proust. Signalons le livre de Guiomar sur la thématique d'Alain-Fournier (Corti, 1963). Un de nos étudiants new-yorkais prépare une thèse sur le thème de Marcel Aymé.

formant unité et laissant, dès l'enfance, une empreinte ineffaçable sur l'inconscient et la mémoire de l'artiste ; et par *modulation*, tout symbole, tout « analogon » du thème.

Comment sommes-nous parvenu à la notion de thème, à l'idée d'un thème unique, à ce monothématisme qui contraste radicalement avec le polythématisme d'un Bachelard, d'un Poulet, d'un Jean-Pierre Richard ? Il ne peut être question ici d'un système philosophique à priori, ni d'un rêve prémonitoire. Nous avons été conduit à l'analyse thématique et au monothématisme à travers une série de péripéties dont il ne serait peut-être pas inutile de suivre le lent cheminement et les accélérations soudaines.

Agrégé de philosophie, et me passionnant depuis toujours pour les problèmes du roman, et pour la musique, j'ai tout d'abord voulu écrire une thèse de doctorat jetant les bases d'une Esthétique générale. L'idée maîtresse de cette Esthétique devait être celle qui a formé l'armature de la petite *Psychologie de l'art* que j'ai publiée aux Presses Universitaires de France : l'art est le ressouvenir de l'enfance.

S'agit-il du plaisir esthétique ? Il est le souvenir affectif des joies que ressent l'enfant à découvrir le monde, à découvrir les univers sensoriels, émotionnels, intellectuels qu'il aura à habiter ; le frisson qui nous parcourt au contact d'un chef-d'œuvre est l'écho de l'allégresse que nous éprouvions jadis, lorsque, enfant, nous saisissions une nouvelle dimension de l'être autour de nous et en nous. S'agit-il de la peinture ? Les grandes dominantes de cet art, et tout spécialement le relief à l'état naissant qu'elle nous présente, sont celles qui coloraient l'univers visuel de l'enfant, découvrant progressivement, et inconsciemment, la profondeur et la perspective. S'agit-il de la musique ? Ses dominantes nous rendent présents, analogiquement, les traits essentiels d'un univers sonore antérieur à la naissance de la parole et du sens, d'un univers où la voix des autres, disant des mots, pour l'enfant, inintelligibles, était pour lui pure mélodie — porteuse cependant, comme fait aussi la musique, de significations confuses, obscurément

devinées, joyeuses ou menaçantes, toujours incertaines, toujours profondément troublantes. S'agit-il de la poésie enfin ? Les traits les plus généraux qui la distinguent — du moins quant aux poèmes soumis aux règles — sont ceux-là même qui définissent l'apprentissage de la parole par l'enfant : répétition maladroite de mots et de phrases, symbolisée en poésie par les vers successifs qui *s'imitent* approximativement les uns les autres — par leur rythme, par leurs rimes, par leurs allitérations, par leurs assonances ; usage délibéré d'images, de métaphores, d'allégories, de symboles explicites, qui ne sont que l'écho des premières significations attachées par l'enfant aux mots qu'il prononce (ainsi *papa* appliqué à tous les hommes par une sorte de métaphore primordiale) ; et, quant à la poésie dite « libre », ses inventions verbales et son écriture cahotante se bornent à faire ressurgir, dans l'horizon adulte, les premières innovations linguistiques de l'enfant qui a appris à parler, et cherche à exercer anarchiquement, et parfois génialement, la liberté nouvelle qui l'a saisi. Toujours, le réseau des méthodes et des « règles » d'un art, quel qu'il soit, s'inspire, analogiquement, symboliquement, du réseau inconscient de méthodes et de techniques qui avaient permis à l'enfant que nous fûmes de maîtriser un élément ou un domaine du monde en nous ou devant nous.

Telle était donc l'idée qui me guidait lorsque je résolus de centrer ma thèse sur une certaine réinterprétation et réévaluation de l'Esthétique. C'est dans le cadre ainsi délimité que j'en vins, un peu plus tard, à essayer de pénétrer la signification préadulte des dominantes de l'architecture. Je préparais alors ma thèse sous la direction de M. Étienne Souriau. Un jour, comme je lui faisais part de l'orientation de mes recherches touchant l'art de bâtir : « Vous devriez relire les contes de Poe, me dit-il. Vous y trouveriez de quoi appuyer vos vues sur la naissance de l'objet, et sa relation à l'architecture ».

Je me procurai donc les œuvres complètes d'Edgar Allan Poe. Et, les relisant, presque tout de suite je tombai,

dans *la Chute de la maison Usher*, sur ces vers, qui comparent un château à un visage :

*In the greenest of our valleys,
By good angels tenanted,
Once a fair and stately palace —
Radiant palace — reared its head.*

.....

*Banners yellow, glorious, golden,
On its roof did float and flow*

.....

*And all with pearl and ruby glowing
Was the fair palace door,
Through which came flowing, flowing, flowing,
And sparkling evermore,
A troop of Echoes whose sweet duty
Was but to sing,
In voices of surpassing beauty,
The wit and wisdom of their king.*

*But evil things, in robes of sorrow,
Assailed the monarch's high estate;*

.....

*And travellers now within that valley,
Through the red-litten windows see
Vast forms that move fantastically
To a discordant melody;
While, like a rapid ghastly river,
Through the pale door,
A hideous throng rush out forever,
And laugh — but smile no more.*

Étienne Souriau avait raison : dans ce poème, où si visiblement le palais symbolise — « module », dirions-nous plus tard — une tête humaine, on pouvait en effet reconnaître comme un écho de la *naissance de l'objet* ; cet objet étant ici le visage, la tête. Mais je continuai à lire. Et, un peu plus tard, je tombai sur le conte qui allait devenir,

en quelque sorte, la « pierre de Rosette » de l'analyse thématique. Ce conte, *The Devil in the Belfry*, je l'ai analysé en détail ailleurs⁵. Je ne l'envisagerai ici que relativement au rôle que son déchiffrement a joué dans la constitution de l'ensemble des méthodes thématico-analytiques. Des habitants qui passent leur temps à regarder l'heure aux sept horloges qui ornent le sommet d'un beffroi ; d'innombrables montres et pendules qui enjolivent tous les objets, et jusqu'aux animaux domestiques ; l'épigraphe « *What time is it ?* » ; le nom du bourg « hollandais » où se dresse la tour aux horloges : *Vondervotteimittiss*, c'est-à-dire « *Wonder-what-time-it-is* » . . . tout cela atteste évidemment la hantise, l'obsession de l'heure et de l'horloge. Mais il y a aussi quelque chose de plus, et de plus important : le village a une forme circulaire ; c'est simplement « un rang continu de soixante petites maisons » qui entoure « une vallée parfaitement circulaire », unie et plate ; le beffroi se dresse au centre. Or, point n'est besoin de savantes exégèses, ni d'être versé dans les méthodes de l'analyse thématique, pour reconnaître immédiatement — surtout dans un contexte d'obsession horlogère — dans la forme circulaire du bourg, dans les soixante maisons qui en bordent l'unique place, dans le beffroi s'élevant à la verticale au centre de la place ronde et plate, quoi ? Mais l'*image agrandie du cadran d'une horloge*, cadran circulaire, bordé de soixante marques parfaitement semblables, le beffroi vertical symbolisant, « modulant » l'une des aiguilles pointant vers le chiffre « 12 ». Mieux encore : si, après avoir reconnu l'existence de la hantise horlogère, après avoir discerné dans le bourg et son beffroi, le cadran et l'aiguille aux alentours du chiffre « 12 », nous nous tournons vers l'intrigue du conte, nous nous apercevons aussitôt, indépendamment de tout système d'interprétation, que cette intri-

5. Cf. *Domaines thématiques*, pp. 38-41. Une première version de cette étude avait été publiée dans la *Nouvelle Revue Française*, août et septembre 1958. La traduction anglaise doit en paraître dans un recueil d'essais sur Poe que prépare M. Regan, de l'Université de Virginie.

gue a, elle aussi, une signification horlogère. Le diabolotin noir qui, « une demi-minute avant midi », après avoir parcouru tout le village, escalade le beffroi vertical, s'assoit sur le gardien, et déclenche, à midi juste, une sonnerie de treize coups : ce petit diable rapide et noir *figure*, au moins partiellement, l'aiguille des minutes se rapprochant rapidement de l'aiguille verticale des heures — il est midi ! — se superposant à elle, et déclenchant, à l'instant précis de cette superposition, la sonnerie de midi — qui se trouve ici, pour des raisons qu'il faudrait expliquer, traduite par une sonnerie égrenant treize heures.

Ainsi, tout est heure, tout est horloge dans ce conte insignifiant et gai : le nom du bourg, les objets qui s'y trouvent, les actes des habitants, et le nom même du village ; au-delà de ces signes dispersés, la structure circulaire du bourg, la stature verticale de la tour ; et, plus loin encore, l'intrigue, où interviennent deux aiguilles, leur superposition au sommet du cadran, et une sonnerie de midi *détraquée*. Le déchiffrement, encore une fois, est immédiat, ne requiert aucune hypothèse préalable, aucun système de référence *a priori*. Or, la présence d'un symbolisme aussi transparent, et aussi total, dans l'un des contes célèbres d'un auteur fameux entre tous, posait un problème. Poe lui-même savait-il que son bourg est une transposition agrandie d'un cadran dont l'aiguille des heures pointerait vers le sommet, vers le chiffre « 12 » ? Savait-il surtout que l'incident, burlesque et insignifiant, qu'il raconte tout au long, symbolise la conjonction des aiguilles de *midi*, et la sonnerie qu'elle détermine ? Il est permis d'en douter ; il ne s'agit pas d'une allégorie consciente : ainsi, les marques des soixante minutes existent autour de la plage circulaire, mais non les chiffres des heures ; le beffroi vertical et le bourg circulaire ne sont pas dans le même plan, contrairement au cadran et à ses aiguilles ; le personnage symbolisant la grande aiguille est un tout petit diabolotin ; et surtout le dénouement de l'intrigue a si peu d'intérêt par soi qu'on ne comprendrait pas qu'un artiste comme Poe

eût pu centrer consciemment son conte sur un événement ni grotesque, ni dramatique, mais indifférent. Tous les symboles du récit, ou la plupart d'entre eux, sont donc *inconscients*, ont été dictés à Poe inconsciemment par son imagination créatrice⁶. Il y a, chez Poe, une hantise horlogère inconsciente.

Ce résultat me parut troublant, d'autant plus que, ainsi que je pus le vérifier aussitôt, il n'avait été signalé par aucun des nombreux commentateurs de l'œuvre poésque. Mais, s'il y avait une obsession horlogère chez le conteur, ne pourrait-on pas en discerner d'autres traces, dans d'autres textes ? Continuant à lire et à méditer les œuvres de Poe, je m'aperçus soudain — et, je dois l'affirmer, à ma grande surprise, car j'étais loin de m'imaginer qu'il pût n'y avoir qu'une seule hantise, un seul « thème », soit chez Poe, soit chez un écrivain quelconque — je m'aperçus soudain que l'heure et l'horloge étaient *partout*. Très manifestement dans *The Raven*, avec ses onze refrains horaires, *nevermore*, avec son « minuit » lugubre, faisant pendant au « midi » grotesque de *The Devil in the Belfry*; non moins manifestement dans *The Mask of the Red Death* où, à minuit, le spectre se poste à l'ombre d'une grande horloge, et arrête le temps; très évidemment aussi dans *The Pit and the Pendulum*; et tout à fait explicitement dans l'étrange *The Scythe of Time*, où la grande aiguille guillotine lentement une femme qui avait eu la funeste idée de passer sa tête par le trou d'un cadran d'horloge. De façon moins évidente, mais très visiblement encore, on pouvait retrouver, dans d'autres contes, d'autres éléments de l'univers horloger: les poids, par exemple, dans *The Gold Bug*, dans *Hop-Frog*; le tic-tac dans *The Tell-tale Heart*; la course circulaire des aiguilles dans *A Descent into the Maelstrom*; le balancement du pendule non seulement

6. La question de la sonnerie détraquée, du temps accéléré ou ralenti, qui se trouve posée par les « treize » coups d'horloge, ne pouvait être résolue complètement avec les données dont je disposais alors. Elle ne pourra l'être qu'à la lumière de recherches plus récentes, auxquelles il sera fait allusion *infra*, p. 63, 64.

dans *The Pit and the Pendulum*, déjà mentionné, mais aussi dans *Peter Pendulum*; etc.⁷ Très vite, l'hypothèse de travail devenait thèse, la conjecture prenait forme et corps: toute l'œuvre de Poe était bien axée sur une hantise unique, sur un objet unique, envisagé selon la variété de ses aspects. L'idée que la hantise *thématique* (comme je ne tardai pas à l'appeler), que le *thème* devaient se relier à quelque expérience de l'enfance, à quelque souvenir d'enfant — idée suggérée par le contexte même où se situaient mes lectures et interprétations, celui d'une Esthétique fondée sur le souvenir affectif de l'enfance — me parut bientôt confirmée par *William Wilson*, conte largement autobiographique, et où l'on trouve, parmi des souvenirs d'enfance, la terreur inspirée à l'auteur par une horloge gigantesque et de lugubres sonneries⁸.

Tout naturellement, j'étais amené à me demander si d'autres auteurs, si tous les auteurs ne présentaient pas des stigmates d'une obsession unique, d'une hantise privilégiée, semblables à ceux que j'avais relevés chez Poe: à l'idée d'une analyse thématique se joignait ainsi l'hypothèse monothématique. Il ne restait plus qu'à tenter l'analyse méthodique d'un certain nombre d'auteurs, choisis sans méthode. Peu à peu recherches et résultats s'organisaient autour d'une lignée royale: celle de poètes français des XIX^e et XX^e siècles⁹. Et l'ensemble de mes recherches m'apparaissait enfin comme suffisamment passionnant et autonome pour que je pusse faire part à M. Souriau de mon désir de déplacer le centre d'intérêt de ma thèse, de l'Esthétique générale du paléo-souvenir affectif de l'enfance, à l'Esthétique proprement littéraire du thème unique

7. Voir, pour le détail des interprétations, *Domaines thématiques*, chap. I.

8. Des investigations plus récentes montrent que le souvenir de *William Wilson* est à son tour une modulation, l'ombre portée, d'un souvenir plus ancien et plus terrible. Cf. *infra*, p. 63 et suiv.

9. D'autres analyses, entreprises vers la même époque, et exclues de la thèse, pour ne pas l'alourdir, ont été par la suite réunies dans les *Domaines thématiques*.

issu d'une paléo-expérience privilégiée, et indéfiniment *modulé* dans l'œuvre.

Quelques années plus tard, la thèse était terminée et soutenue en Sorbonne, au cours d'une séance que la presse s'accordait à trouver fort mouvementée. Dois-je dire que toutes les recherches que, depuis, j'ai esquissées ou menées à bien, n'ont fait que me confirmer dans l'idée que tout écrivain a un thème ¹⁰, que toute œuvre s'axe sur un souvenir privilégié, unique, qu'écrire c'est réveiller et, à la fois, exorciser, un thème singulier, un droit quelconque ?

*
* *
*

Dès le début, les objections n'ont pas manqué. Dans les quelques mois suivant la soutenance, une foule d'articles, de comptes rendus, d'essais, ont proposé toute une gerbe de critiques. Et nous avons tenté de répondre à cette première série d'objections, dans l'Introduction de nos *Domaines thématiques* ¹¹.

Deux nouvelles séries de critiques nous ont été adressées : l'une, tout récemment, par M. Raymond Picard, qui s'attaque à la Nouvelle Critique en général, prenant pour cibles plus particulièrement Barthes, Mauron et nous-même ¹²; l'autre, plus ancienne, mais à laquelle nous n'avons encore pu répondre, et que renferme la thèse de M. Ch. Mauron ¹³. Nous ne répondrons avec quelque détail qu'à la première, qui nous semble la plus intéressante des deux.

10. Sur la possibilité d'un bi-thématisme, lié à un certain déséquilibre, cf. *Domaines thématiques*, chapitres sur Nerval et sur Gogol.

11. Cf. pp. 9-33. Cf. aussi les trois Appendices, à la fin du volume.

12. R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965.

13. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963. Cf. *infra*, note 33.

Il est curieux d'observer que, si les critiques de M. Picard visant Roland Barthes sont essentiellement concrètes, cherchant surtout à mettre Barthes en contradiction avec lui-même ou avec Racine, en revanche, pour ce qui regarde notre *Genèse de l'œuvre poétique* (M. Picard ne paraît pas connaître nos autres ouvrages), les objections de détail sont relativement rares, l'essentiel portant contre les thèses théoriques sous-jacentes à nos efforts contingents. C'est là, pour ainsi dire, une attitude traditionnelle; on ne nous reproche guère des inexactitudes matérielles; la seule fois où une telle objection a été soulevée, nous avons pu établir que l'erreur était du côté de notre adversaire, qui avait mal lu et mal cité Hugo¹⁴. Il y a lieu de regretter qu'on ne se soit pas davantage attaché à examiner concrètement le dossier de nos analyses thématiques, démarche qui eût sans doute fait apparaître la solidité de nos interprétations. Quoi qu'il en soit, la partie la plus brillante de l'argumentation de M. Picard concernant les niveaux abstraits et philosophiques de notre thèse, c'est par là qu'il nous semble topique de commencer.

Passons sur l'objection liminaire et classique: « M. Weber... [pratique] une psychanalyse littéraire » (p. 93, note 1). Ou plutôt donnons la parole à un spécialiste, le D^r Rosolato: « Pour Weber, il ne saurait être question de psychanalyse, sinon pour quelques emprunts », dit-il; et, en note: « Une *méconnaissance farouche* [de la psychanalyse] laisse même percevoir de ces peccadilles qui ne viennent que d'un abord approximatif: dans la bibliographie, nous lisons Gravidia au lieu de Gradiva (Jensen et Freud), erreur d'ailleurs fréquente... »¹⁵. Et il précise, notant excellemment les frontières entre l'analyse thématique et la psychanalyse: « L'inconscient a droit de cité pour lui. Fort bien, mais l'inconscient a ses lois. Une analyse inté-

14. Cf. *Domaines thématiques*, Appendice C, pp. 336-338.

15. Mais il s'agit d'une simple coquille, comme on pourra s'en rendre compte en se reportant à notre *Psychologie de l'art*, p. 77, où l'on lit *Gradiva* dans les trois éditions de 1958, de 1961 et de 1965.

grale, qui ne recule pas devant les nécessités de l'élucidation jusqu'à l'atteinte d'un résidu caché, rencontre fatalement ce qui dans une civilisation — dans notre civilisation — s'offre sous le voile : la sexualité... »¹⁶. Le D^r Rosolato nous reproche précisément ce qui nous paraît faire l'originalité de nos recherches : d'avoir « reculé » devant, entre autres choses, la sexualité freudienne. Assurément, nous croyons à l'inconscient : mais celui-ci avait déjà droit de cité en psychologie bien avant Freud, ou indépendamment de Freud, ne serait-ce que chez Myers, chez James, chez Bergson. Assurément, nous soulignons le rôle du souvenir de l'enfance dans l'âge mûr et l'œuvre achevée : mais Wordsworth disait déjà « *The child is the father of the man* » ; et la psychologie de l'enfance telle que la conçoit un Piaget insiste elle aussi sur les paléo-sources de l'adulte, tout en évitant l'« enfer » freudien où l'enfant, ce « pervers polymorphe », se trouverait plongé, bien malgré lui. Assurément nous croyons au symbole : mais le symbolisme est vieux comme le monde, et Freud n'a fait qu'obscurcir la question en nous offrant un dictionnaire universel de symboles, code arbitraire, et que pour notre part, au niveau où nous nous situons, nous rejetons absolument. Somme toute, l'analyse thématique, à quelques « emprunts » marginaux et rares près¹⁷, aurait pu voir le jour même en l'absence de la psychanalyse, ainsi qu'on a pu s'en rendre compte en lisant, quelques pages plus haut, le récit de la « genèse » de nos travaux.

L'analyse thématique n'est pas une psychanalyse parce qu'elle nie la pansexualité et les instincts de mort, la censure, le refoulement, le ça, le moi et le surmoi, le code symbolique, les complexes traditionnels d'Œdipe, de castration, d'Électre, etc. ; tout comme elle refuse le complexe d'infériorité d'Adler, dans sa généralité ; et, absolument, les archétypes raciaux de Jung. Les psychanalystes profes-

16. *Les Temps modernes*, novembre 1961, p. 600.

17. Surtout dans l'étude sur Poe, la plus ancienne de toutes, et qu'il convient justement de reprendre sur plusieurs points importants.

sionnels ne s'y sont jamais trompés. Et il suffit de comparer à ceux de Mauron, qui s'obstine à appliquer strictement le réseau freudien, les résultats auxquels aboutit, *pour les mêmes auteurs*, notre propre méthode, pour discerner toute la distance qui nous sépare du point de vue psychanalytique, que nous estimons d'ailleurs, sur le plan littéraire et esthétique au moins, irrémédiablement dépassé, voire périmé.

M. Picard nous reproche également, non sans légèreté, de nous être inféodé à la biographie des écrivains ; et, sous ce prétexte, il nous range parmi les lansonistes traditionnels, plus acharné encore à scruter le détail biographique que Lanson lui-même (p. 109 sqq.). Mais comment ne voit-il pas que, dans notre cas du moins, il ne s'agit pas de la *même* biographie ? On connaît la supériorité des embryologistes sur les anatomistes purs, s'il s'agit de retrouver l'origine d'un organe, ou la lignée génétique par opposition à la simple « unité de plan ». Assimilera-t-il Huxley et Haeckel à Buffon et à Cuvier, parce que Huxley étudie l'anatomie de l'embryon ? La différence capitale, que M. Picard ne semble pas remarquer, entre l'analyse thématique et le lansonisme traditionnel, n'est-elle pas que nous cherchons à comprendre et la biographie et l'œuvre à la lumière d'un thème caché dans les replis de l'enfance, tandis que la critique classique se condamne à ne comprendre ni la vie ni l'œuvre par son obstination myope à collectionner les événements de la vie adulte, déjà prédéterminée dans une certaine mesure par les traumatismes antérieurs ? Pour parler comme Bergson, les lansonistes purs s'efforcent de reconstituer l'évolution avec des morceaux de l'évolué ; tandis que, en étudiant l'enfance de l'artiste, nous nous plaçons à la source même de l'évolution qui conduira à l'œuvre et au destin ; nous nous situons à l'inflexion infantile qui rendra raison de l'âge adulte, comme le thème, liminaire, porte en soi l'essence et la raison de tous les épisodes symphoniques qui le varient.

*

* * *

Mais venons-en tout de suite à l'examen des arguments opposés par M. Picard à nos analyses thématiques concrètes.

M. Picard a choisi, pour nous réfuter, trois cas : celui de Vigny, dont l'œuvre est dominée, selon nous, par le thème de l'Horloge ; celui de Valéry, de qui le thème fondamental n'est pas le Sein nourricier, mais, ce que M. Picard paraît vouloir farouchement ignorer, la Noyade parmi les cygnes ; et celui de Verlaine, qui se trouve marqué pour toujours par le thème de la Procession des Pénitents ¹⁸.

Nous nous bornerons au cas de Vigny, les lacunes de l'argumentation de M. Picard étant les mêmes, quel que soit l'auteur ou le thème discuté.

Dès l'abord, M. Picard mentionne un certain nombre de textes de Vigny parmi ceux que nous avons relevés et cités dans notre thèse, textes où transparait la hantise de l'horloge et de l'heure. « Il relève aussitôt, écrit M. Picard, dans l'œuvre du poète les mots ou idées d'heure, de moment, d'instant, de jour, de temps, de cadran, d'aiguille, de cercle, de balancement, etc., etc. — qui sont, comme on peut s'en douter, fort nombreux » (p. 94). Ce « comme on peut s'en douter » nous paraît un tantinet candide. M. Picard croit-il que tous les romanciers, que tous les poètes, sont pareillement hantés par les « mots ou idées » en question ? Il cite lui-même, chez Racine, deux exemples : « Vengez-moi dans une heure » et « Il n'est plus temps » (p. 98). Or, de deux choses l'une : ou bien ces exemples sont, chez Racine, isolés, et dans ce cas il serait impossible de parler de *hantise* de l'heure chez Racine ; ou bien Racine offre, proportionnellement, autant ou plus d'exemples d'heure, de moment, d'instant, de jour, de temps, de cadran, d'aiguille, de cercle, de balancement, etc., que n'en propose Vigny — ce qui ne nous paraît pas le cas, mais qui entraînerait alors la conclusion qu'il y aurait bien hantise horlo-

18. M. Picard mentionne également, mais en passant, les thèmes de Hugo et de Baudelaire.

gère chez Racine, dont il eût fallu, par conséquent, rechercher les sources et les implications. *Il faut bien comprendre que deux exemples ne prouvent rien.* Combien d'horloges trouverons-nous chez Stendhal ? Fort peu, assurément ; tandis que les mentions de la fenêtre, de l'étage, de la montée, du point de vue élevé, de la tache sur le visage, etc., abondent, dont nous ne trouverions que bien peu d'exemples aussi bien chez Racine que chez Vigny.

Le premier argument de M. Picard semble être celui-ci : toutes les constances lexicologiques se retrouvent pareillement chez tous les écrivains, donc on peut facilement retrouver chez tous les écrivains toutes les hantises que l'on voudra. Or, non seulement cet argument, ainsi qu'on vient de le voir, porte manifestement à faux ; mais l'idée même est singulière, parce que hantise suppose évidemment répétition, fréquence, constance de termes, d'idées, de situations, etc. ; et, lorsqu'on se place sur ce terrain, citer deux exemples (ou même un seul : M. Picard ne va-t-il pas jusqu'à dire, avec une apparente naïveté, « Demander à quelqu'un : « Quelle heure est-il ? » ce n'est pas manifester qu'on vit dans un univers exclusivement *horloger* » (p. 95). Bien sûr ! Mais qui a jamais eu l'idée d'établir l'existence d'une hantise sur une seule question, un seul mot, un seul exemple ?) revient à faire preuve d'une étrange méconnaissance de la question. Il est bien clair que, lorsqu'une personne vous demande de temps en temps l'heure, nous avons affaire à quelqu'un dont les obsessions sont ailleurs, si tant est qu'elles existent. Mais si cette même personne passe son temps à demander l'heure, si elle ne parle qu'heures, retards, cadrans, avances, aiguilles, poids, ressorts, etc. — alors, et alors seulement, nous pourrions en conclure que la personne en cause vit dans un monde obsessionnel, et que l'une de ses obsessions au moins est bien celle de l'horloge et du temps.

Nous ne nous sentons donc pas le moins du monde ébranlé en voyant que M. Picard récuse l'existence de la hantise horlogère chez Vigny sous prétexte que tout le

monde peut demander l'heure, que tous les écrivains ont pu une ou deux fois dire « il n'est plus temps », « dans une heure ». La hantise commence avec la répétition. Et ce que M. Picard ajoute un peu plus loin, savoir que « dès avant Racine, le théâtre français, à la recherche d'une concentration dramatique qui se manifeste en particulier dans l'unité de temps, est apparemment un théâtre de la hantise horlogère » (p. 98), nous apparaîtrait plutôt comme un argument en faveur de notre thèse. Car enfin, si, malgré les exigences de l'unité de temps, malgré les recherches d'une concentration dramatique temporelle, malgré le resserrement de la trame du drame en un laps de temps fort court, si malgré tout cela, on trouve très peu d'allusions à l'heure, dans une pièce *classique*, et moins encore à l'horloge, au cadran, aux aiguilles, aux ressorts, etc. — alors que nous trouvons des exemples horlogers sans nombre dans l'œuvre d'un poète *romantique*, qu'est-ce à dire sinon qu'il s'agit bien, chez Vigny, d'une obsession personnelle, indépendante de tout système ou de toute mode de l'époque ?

Mais il y a plus. La constatation de fréquences lexicologiques n'est, après tout, qu'un procédé d'approche, une technique d'enveloppement graduel. L'essentiel de notre méthode, comme peut s'en rendre compte tout lecteur tant soit peu attentif de nos ouvrages, c'est la recherche, d'une part, des images au sens le plus large du mot, d'autre part, des structures, explicites ou implicites, ressortissant à la hantise dont les relevés lexicologiques ne nous fournissent encore qu'une vue aérienne et imparfaite. Or, autant M. Picard est éloquent lorsqu'il parle de fréquences terminologiques (pour en nier aussitôt l'intérêt et la signification), autant il est avare de mots quand il s'agit, dans notre chapitre sur Vigny, de ces images et de ces structures. Que n'a-t-il pas approfondi ces vers de *Paris* que nous citons dans notre thèse¹⁹, et qui ne peuvent se comprendre

19. *Genèse de l'œuvre poétique*, p. 41 et 60. Cf. Vigny: *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1955, t. I, p. 162.

que comme une métaphore horlogère — ce dont personne, à notre connaissance, ne s'était même jamais avisé ? Nous y trouvons d'abord « le cœur du ressort », « la bascule », « l'aiguille », « le levier » qui monte et baisse, « le pas régulateur », un « rouage », une « chaîne », un « ressort »²⁰. Mais ce n'est point là pulvériser le texte ; les vers 41 à 66 de *Paris* (Élévation) renferment une image tout à fait précise dont la substance et les détails sont bien *horlogers* : et nous avons pu montrer²¹ que, lorsque Vigny dit :

Le cœur du ressort bat, et presse la bascule,

il définit par là le balancier ; lorsqu'il écrit :

. . . le levier

Monte et baisse en sa ligne, et n'ose dévier,

il décrit l'échappement à levier, inventé en Angleterre dès la fin du XVIII^e siècle ; et, quand il proclame que

Tous marchent leur chemin, et chacun d'eux écoute

Le pas régulateur qui leur creuse la route,

il met en évidence le rôle régulateur que joue, dans le mécanisme horloger, l'échappement lui-même, qui avance par bonds réguliers, à mesure que monte et baisse le levier.

Tout ce que M. Picard, s'il a lu ces textes et ces commentaires, et s'il s'est reporté au poème lui-même, pourrait nous opposer, c'est que cette image, magnifiquement horlogère, et qui définit Paris, serait isolée dans l'œuvre de Vigny. Or, nous avons justement essayé de prouver le contraire, et nous venons de voir que la faible argumentation de M. Picard ne saurait justifier, sur ce point, une fin de non-recevoir. Citons ici, puisque M. Picard les a oubliés, ou ne les a pas lus, les exemples mentionnés dans la *Genèse de l'œuvre poétique* : « C'est que les passions seules intéressent les hommes, toujours agités par des passions. *Les pendules seules se meuvent par des principes* ;

20. Vigny : *Œuvres complètes*, t. I, p. 162.

21. *Genèse de l'œuvre poétique*, p. 60-61.

les hommes font des principes et agissent contre ces principes mêmes » (p. 44) ; « *Les religions sont les verres de la pendule, la pendule est la morale* » ; « Les religions sont des verres qui recouvrent l'horloge. L'aiguille est lente » ; « Une fois l'horloge montée, on ne peut croire qu'elle en trouble l'ordre, en y mettant le doigt pour *avancer* ou pour *retarder* les aiguilles » (p. 45 ; il s'agit de la Providence) ; « Quatre-vingt-quatorze *sonnait à l'horloge* du XVIII^e siècle. Quatre-vingt-quatorze, dont chaque minute fut sanglante et enflammée » (p. 46, n. 6) ; « Vous vous rappelez cette grande et vieille *horloge* que je vous fis remarquer souvent ? Eh bien ! que ce souvenir me serve à vous expliquer ma pensée ; elle est pour moi la fidèle image de l'état des sociétés en tout temps. Son grand *cadran*, dont les chiffres romains sont pareils à des colonnes, est éternellement parcouru par trois *aiguilles* ... Et ce *balancier* pesant qui les régit par un mouvement invariable, ne verrions-nous pas en lui ... un symbole parfait de cette inflexible loi du progrès ... » (p. 48, n. 2).

Voilà pour le plan des symboles explicites : osera-t-on nier que les images de Vigny ne soient hantées par l'horloge, par le cadran, par les aiguilles, par le balancier ? Osera-t-on nier que le recours à l'horloge ne soit constant, que l'horloge ne soit l'univers de référence auquel Vigny a toujours recours quand il s'agit pour lui de préciser sa pensée, de donner de la vigueur ou du pittoresque à ses idées, à ses doctrines, à ses intuitions ? Qu'il y a loin de ces images nombreuses, techniques, précises, aux vagues questions sur « l'heure » ou sur la vengeance « dans une heure » ! Pourquoi M. Picard a-t-il oublié de citer tous ces textes, dont nous ne trouverons certes pas l'équivalent chez Racine, ni chez Stendhal, sinon tout à fait exceptionnellement²², ni même, malgré de visibles préoc-

22. Pour Stendhal, nous ne pourrions guère citer que la lettre à Pauline du 30 janvier 1803 (*Correspondance*, Editions du Divan, t. I, p. 96), où il parle de la vocation de Vaucanson déterminée par le « mouvement toujours égal du balancier ».

cupations horaires, chez Baudelaire ? Tant sur le plan des constances lexicologiques que sur celui des images, tant par la fréquence inusitée des textes que par le caractère original et philosophique des métaphores, les passages cités ici et d'autres, bien plus nombreux, que nous n'avons pu relever faute de place, et qu'on trouvera dans la *Genèse de l'œuvre poétique*, suffisent amplement, croyons-nous, à établir avec une absolue certitude la réalité de la hantise horlogère chez Vigny ²³.

Allons plus loin encore. Se souvient-on que dans l'une des œuvres les plus célèbres de Vigny, *Laurette ou le Cachet rouge*, les divers aspects de l'univers horloger règlent minutieusement tout le déroulement de l'intrigue ? Se rappelle-t-on que c'est sous une *pendule* que se noue le drame : « Elle me fit peur, cette lettre. Je la mis dans ma chambre, sous le verre d'une mauvaise petite pendule anglaise clouée au-dessus de mon lit ». — « Eh bien, monsieur, nous restâmes tous trois le nez en l'air à regarder cette lettre, comme si elle allait nous parler ». — « Cependant il fallait bien en venir là : j'ouvris la pendule, et j'en tirai vivement l'ordre cacheté » (p. 49-50). On le voit : ce n'est pas nous qui sommes hanté par l'horloge ; c'est Vigny. C'est une horloge qui cache la lettre fatale. C'est à l'ombre de cette horloge que se précisent les péripéties futures. C'est l'horloge qui est le ressort — c'est le cas de le dire — visible qui fait progresser le drame. Passons maintenant, du début de la nouvelle, à la fin : Laurette, folle depuis que la lettre aux cachets rouges, assimilée volontairement à un rouage de la *pendule*, a tué son mari, joue à la dernière page avec quoi ? avec une *montre*. Mieux encore, elle *se venge*, inconsciemment, de l'horloge tyrannique, de l'horloge bourreau, en *cassant*

23. Cela ne veut pas dire, évidemment, que les textes ainsi réunis suffisent à prouver que l'horloge soit la *seule* hantise de Vigny. C'est ici le moment le plus difficile et le plus passionnant de l'analyse : faire le bilan, noter toutes les hantises, trouver entre elles des rapports précis, enfin remonter, par là, au thème originaire. Tout ce travail est passé inaperçu de M. Picard.

son équivalent, une montre: « Ah ! diable ! elle a cassé ma montre que je lui avais laissée au cou ! Oh ! ma pauvre montre d'argent ! » (p. 51). Il est impossible de nier que non seulement le vocabulaire de Vigny est traversé de lignes de force horlogères, non seulement les images de Vigny les plus originales et les plus frappantes sont tirées par le poète de l'univers horloger, mais encore que l'horloge domine aussi, explicitement, et sans le moindre symbole dont on puisse nous disputer la signification, la nouvelle la plus parfaite de l'écrivain.

Il est vrai que bien des textes de Vigny nous paraissent régis non plus par l'horloge explicitement mentionnée, mais par des *analogas* de l'horloge, par des symboles analogiques s'enracinant dans l'univers horloger. Ainsi, dans: « La pensée est semblable au compas qui perce le point sur lequel il tourne, quoique sa seconde branche décrive un cercle éloigné » (p. 43), il s'agit, explicitement, d'un compas; mais nous y voyons l'*analogon* d'une aiguille décrivant sur le cadran de l'horloge un cercle exactement superposable à celui que trace sur le papier l'une des branches du compas; d'autant plus que, comme l'horloge bourreau de *Laurette*, le compas de *Vigny tue*: « Enfant, n'y touche pas. L'une de ces branches est appuyée au centre, mais elle le perce et le détruit, tandis que l'autre trace un cercle mystérieux » (p. 44); « *L'homme succombe* sous son travail et *est percé par le compas* » (p. 43). De même, dans la roue *circulaire* du char de Brahma, qui *tue* un fidèle, nous apercevons un autre *analogon* du cercle mortel que décrivent, chez Vigny, tant d'aiguilles d'horloge (p. 45). Le scorpion qui *décrit un cercle* avant de *se tuer* — mais ce sont des enfants cruels qui, en fait, le *tuent* — nous apparaît, dans cette perspective, comme un autre symbole analogique de l'horloge bourreau (p. 69, n. 2). Dans le nom de Bell, qui joue un rôle fatal dans le drame et la mort de Chatterton, on discerne sans peine des résonances horlogères: *bell* est le timbre de pendule; *it is eight bells* veut dire, en langage nautique, « il est quatre heures,

midi, etc. » ; *to strike one bell* signifie pareillement « piquer midi et demi, quatre heures et demie », etc. Avons-nous le droit d'interpréter ainsi, en termes horlogers, le compas mortel, le scorpion qui se donne la mort, la roue de Brahma qui tue, un « timbre de pendule » ou l'équivalent d'une indication horaire, qui condamne à mort un poète ? Réfléchissons. Nous croyons avoir établi que l'imagination créatrice de Vigny, à tous ses niveaux, est littéralement hantée par l'horloge, et tout particulièrement par l'horloge fatale, mortelle, par l'horloge qui donne la mort pendant que ses aiguilles décrivent des cercles impassibles. Or, y a-t-il une différence profonde, une différence essentielle entre les aiguilles aux courses circulaires, et qui tuent — et, d'autre part, la course circulaire d'une branche d'un compas mortel, la course circulaire d'un scorpion qui va se donner la mort, la rotation d'un cercle — la roue du char de Brahma — qui va tuer ? La multiplicité même de ces courses, différentes et semblables, mais toujours circulaires et mortelles, n'atteste-t-elle pas à elle seule l'existence d'une hantise axée à la fois sur un cercle décrit et sur la mort donnée ? Et n'est-on pas en droit, dès lors, de rattacher cette hantise parfaitement établie à celle que nous avons déjà discernée dans d'innombrables exemples, et où il s'agit d'horloge, de cadran, d'aiguilles décrivant des cercles, et de morts tragiques liées à ces aiguilles et à ces horloges ? On ne pourrait nous opposer ici qu'une conception rigide, momifiée, mécanique de la hantise. Et c'est un peu ce que tente M. Picard, lorsqu'il lui arrive de dire : « une idée fixe remontant à l'enfance » (p. 109), « la poupée mécanique qui dit *Maman* » (p. 108), « rabâchage » (p. 108), « répétition inlassable » (p. 109). Mais la hantise n'est justement pas un tic, verbal ou autre. La hantise est une réalité vivante, étonnamment souple, capable de toutes les stratégies, de toutes les transpositions, de rapprochements frappants d'inattendu, et proprement *généiaux*. M. Picard est obligé d'en convenir lui-même, du reste, sans trop le savoir, qui écrit : « rabâchage *obsessionnel et diffus*

d'un thème » (p. 108) ; « la seule supériorité du poète sur la poupée mécanique qui dit *Maman ...* , c'est que son thème ... s'exprime du moins à travers une multitude en droit indéfinie de symboles, c'est-à-dire d'analogies » (p. 108). Mais comment ne voit-il pas qu'un rabâchage ne peut être à la fois « mécanique » et « diffus », qu'un *rabâchage diffus* n'est plus un rabâchage, un tic, une stéréotypie, mais précisément son contraire : variations libres, parfois proches, parfois éloignées du thème donné, tantôt distraites et mornes, tantôt ailées et géniales ? Comment ne voit-il pas que la modulation d'un thème unique, à quoi se réduit en gros, selon nous, le labeur de l'imagination créatrice, n'est pas davantage justiciable de ses attaques que les merveilleuses *32 Variations* de Beethoven, que les *Variations sur un thème de Paganini* de Brahms, que les géniales *Études symphoniques* de Schumann ? Toutes œuvres « monothématiques », et cependant scintillant d'invention et de liberté... M. Picard dira-t-il, ici encore, que Beethoven, Brahms, Schumann, ont mécanisé l'œuvre musicale, l'ont réduite à l'état d'une poupée mécanique répétant inlassablement quatre, huit ou seize mesures ? Non, n'est-ce pas. Pourtant la distance est-elle si considérable entre 16 variations géniales sur un thème fourni par un amateur, et des milliers de modulations, certaines d'entre elles majestueuses comme une cathédrale, sur un thème fourni par l'enfance du poète ? Mais, s'il en est ainsi, si par modulation on doit entendre non pas un tic mécanique, mais une variation libre, *et analogique* — mais d'une analogie précise et structurée, au moins dans le cas des images et des intrigues globales — rien ne nous empêche alors de considérer le compas de Descartes, le scorpion tournant autour d'un cercle de feu, la roue de Brahma qui va écraser un fidèle, comme des modulations libres et analogiques du thème que nous avons déjà vu sous-tendre tant de faits lexicologiques, tant d'images, tant de structures chez Vigny : du thème horloger.

Mais peut-être nous objectera-t-on que, si la hantise horlogère paraît certaine au niveau terminologique, stylistique

tique, comme au niveau des images et métaphores explicites, du moins, pour ce qui regarde les grandes structures globales, nous n'aurions produit que des exemples insuffisants en nombre et en clarté. Que répondre à cela ? Supposons que, au moment où nous rédigeons notre chapitre sur Vigny, nous eussions été dans l'impossibilité de tenir compte de tel inédit récemment publié, et que le hasard nous eût empêché de consulter. Supposons que, lisant, bien plus tard, ce gros volume d'inédits, nous y retrouvions de nouvelles modulations, fort précises, du thème que nous avions discerné indépendamment de ce volume. Supposons enfin que nous y trouvions des projets de récits explicitement *horlogers*, des scénarios cadrant parfaitement avec ceux, implicites, que nous découvrions dans l'œuvre publiée de Vigny, et des souvenirs d'enfance qui, à la fois, corroborent et précisent ceux que nous avons produits dans notre thèse, à l'appui de la thématique horlogère du poète. Ne serions-nous pas alors en présence, si toutes ces hypothèses se réalisaient soudain, d'un argument nouveau, et de taille, en faveur de notre interprétation thématique de Vigny ?

Or, ce que nous avons proposé ainsi sur le mode hypothétique s'est produit en fait, un an environ après la soutenance de notre thèse. Nous n'avons pu prendre connaissance qu'en 1962, à Bryn Mawr, des *Mémoires inédits* de Vigny, « fragments et projets édités par Jean Sangnier », publiés un peu auparavant.

Ouvrons donc ces *Mémoires*, inutilisés, et pour cause, dans notre thèse, et lisons :

« D'Orsay tient la place d'une *seconde* dans la première *heure* de ma vie, dans l'heure du collège » (p. 169)...
 « L'homme s'agite contre le froid néant qui précède sa mort et celui qui suit sa vie, comme la terre tourne vivement entre ses deux pôles de glace » (p. 365)²⁴.

24. Toujours l'idée d'une *rotation* (ici, d'une sphère; mais chacun de ses points décrit évidemment un *cercle*) liée à la *mort*; à ajouter au dossier comprenant déjà le compas de Descartes, le

Mais ce sont surtout deux projets de récits qui nous paraissent révélateurs quant à la réalité de la hantise horlogère : deux textes où celle-ci s'inscrit en clair, sans le moindre symbolisme, et que nous ne connaissions pas, encore une fois, en élaborant notre interprétation thématique. Celui-ci d'abord, où l'intrigue se noue et se dénoue *sous une horloge* — souvenons-nous de la pendule fatale de *Laurette* :

À Strasbourg, grand dîner sur la *terrasse de l'horloge*. Repas. L'ami de Turenne, l'officier d'artillerie. On lui parle de ses actions d'éclat à l'armée.

— Vraiment, ce n'est pas maladroit et cependant jamais je ne me suis battu en duel.

— Jamais ? dit Féra, qui, malheureusement, venait de boire. Eh bien ! vous vous battrez... Il lui donne un soufflet.

Le vieux Capitaine rougit, devient bleu et tombe frappé d'apoplexie... Féra est poussé, les plus proches lui tournent le dos, il est précipité sur les pavés, se relève et tombe mort²⁵ (p. 330).

Et cet autre texte, plus transparent encore, plus explicite dans sa thématique de *l'heure qui tue*, et qui nous fait d'emblée penser à notre analyse de *Chatterton* :

scorpion et le cercle de feu, la roue du char de Brahma, etc. Ajouter également à ce dossier, à cette hantise qui se rattache si évidemment à celle de l'horloge, du cadran circulaire, de la course circulaire des aiguilles, ce texte de *Stello* qui nous avait échappé, et que nous ne citons pas dans notre thèse : « Blaireau se redressa de toute sa hauteur et dit à ses quatre camarades, qui se tenaient à leur poste pour servir la pièce, deux à droite, deux à gauche : « Ce n'est pas tout à fait ça, mes petits amis. — Un petit tour de roue encore ! » Moi, je regardai cette roue du canon qui tournait en avant, puis retournait en arrière, et je crus voir la roue mythologique de la Fortune... *A cette roue était suspendu le destin du monde*. Si elle allait en avant et pointait la pièce, Robespierre était vainqueur... Si le canon faisait feu, l'Assemblée se séparait, et les Sections réunies passaient au joug de la Commune... » (*Stello*, dans Vigny, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 783). Encore une roue qui tourne, et qui — à un grain de sable près — va donner la mort.

25. Quelle est la source explicite de cette anecdote ? On en trouve une tout à fait analogue dans *l'Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal (Editions du Divan, t. I, p. 320) ; mais il s'agit

Lord Littleton raconte ceci à Clarinda: « Un jour j'étais à Londres et je passais devant le *Poets' corner* à Westminster. Un pauvre me regarda et me dit: « Il y a des gens marqués d'avance, vous mourrez tel jour à minuit ». Ce jour c'est aujourd'hui ». Il dort la sieste et s'éveille. Elle lui dit: « Vois comme on s'est trompé. Minuit est passé ».

Il rit.

Clarinda avance les pendules.

Il voit passer l'heure et rit. Il fait un long discours très dédaigneux sur la destinée, rentre dans sa chambre et tire sa montre, une montre oubliée. Il est minuit ! Il dit: « C'est singulier ! », devint rouge et mourut (p. 434).

Or, non seulement ce texte est une preuve de plus de la réalité de l'obsession horlogère chez Vigny; mais, de plus, des indices précis permettent de rattacher ce nouveau spécimen de la *montre bourreau* à *Chatterton*, et plus exactement à l'interprétation horlogère de ce drame, interprétation que nous ne pouvions guère fonder jusqu'ici que sur des symboles et des *analogia*.

Nous avons essayé de montrer, dans notre thèse, que *Chatterton* est, profondément, la tragédie de l'horloge détraquée, démontée, où Chatterton lui-même représente la pièce essentielle du mécanisme — et, par conséquent, symbolise le mécanisme tout entier —, et les lords, en particulier le lord-maire de Londres, des personnages funestes qui finissent par causer la mort du poète et, donc, l'arrêt et la mort du mécanisme horloger tout entier (pp. 61-69). Cette analyse, fondée exclusivement sur les textes lus à la lumière de la hantise horlogère, conçue comme démontrée, a pu parfois paraître arbitraire, en tout cas singulière.

Mais relisons attentivement le projet de nouvelle que nous venons de citer tout au long. La scène se passe à Londres, comme pour *Chatterton*. La mention du *Poets'*

là d'officiers allemands, et il n'est pas question de la terrasse de l'horloge. Il serait intéressant de préciser ce point.

corner, où reposent, à Westminster, les grands poètes anglais, établit que l'intrigue se noue auprès de cadavres de poètes — comme, dans *Chatterton*, l'intrigue se dénoue autour du cadavre d'un poète. Le projet commence, somme toute, là où *Chatterton* finit. Mais qui est lord Littleton ? C'est un lord, d'abord, pareil à ceux qui avaient causé, indirectement, la mort du malheureux héros du drame de Vigny. D'autre part, un Littleton est mentionné par le lord-maire du *Chatterton* : « Jamais, dit-il, Littleton, Swift et Wilkes n'ont écrit pour les belles dames des vers plus galants et plus badins que les miens »²⁶ ; ainsi le lord-maire, l'ennemi principal de *Chatterton*-l'horloge, s'égale à Littleton, et, ce faisant, s'identifie partiellement à lui.

Dans ces conditions, et Littleton étant l'équivalent approché du lord-maire de *Chatterton*, l'intrigue du « projet » acquiert brusquement un sens : celui de la *vengeance de l'horloge*. En effet, le mendiant qui, près du *Poets' corner*, annonce au lord sa mort prochaine, module le cadavre du poète mort pauvre, et victime d'un lord qui s'est identifié avec Littleton. *C'est Chatterton se vengeant du lord-maire*. Mais la vengeance elle-même n'a guère de sens que si Chatterton, poète mort misérable, victime du lord-maire de Londres, est en même temps l'Horloge — comme précisément nous avons cherché à l'établir dans notre thèse, bien avant d'avoir lu les *Mémoires inédits*. Comment, sinon, expliquer que la vengeance se précise et s'accomplit *sur le plan horloger* ? « Vous mourrez tel jour à minuit... » Prédiction banale ? Soit ; mais la mort du lord Littleton est tout de même une mort *par la montre* : Clarinda a beau avancer les pendules, c'est une montre, une montre oubliée, qui apprend l'heure à l'homme marqué pour la vengeance ; c'est une montre qui tue Littleton-le-lord-maire, comme le lord-maire avait tué Chatterton-l'Horloge, Chatterton-le-mécanisme-horloger... On le voit : ou bien le « projet » n'a aucun sens, n'est qu'une esquisse

26. *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 886, 887.

sans importance, sans portée, légèrement ridicule, avouons-le ; ou bien ce « projet » a un sens, une portée, une structure dramatique : mais c'est à condition d'admettre la validité de nos analyses de *Chatterton*. C'est *Chatterton*, et l'interprétation horlogère de celui-ci, qui donne une signification au « projet », à la mort de Littleton, à la prédiction du mendiant près du tombeau des poètes, à la montre de Littleton. Sans le savoir, Vigny « projette » dans le texte des *Mémoires inédits* le drame de la vengeance de Chatterton, c'est-à-dire de la vengeance du mécanisme horloger, détraqué, dans *Chatterton*, par Littleton-le-lord-maire.

Veut-on, en revanche, ne pas tenir compte des hantises horlogères, ne pas tenir compte de notre analyse de *Chatterton*, récuser nos interprétations et nos méthodes ? Du coup, le « projet » s'écroule en poussière, se « pulvérise », cesse d'exister en tant que projet d'une œuvre signifiante et valable. Ce n'est pas nous qui « pulvérisons » les œuvres : c'est, dans le cas du « projet » du moins — et aussi dans bien d'autres, où l'interprétation par la hantise, par le thème, donne à l'œuvre ou à l'esquisse un sens plus riche et plus plein — la critique traditionnelle, obsédée par le texte, fermée aux horizons et aux profondeurs de la pensée qui s'y exprime.

Ainsi, des « inédits » que nous ne connaissions pas en rédigeant notre étude sur Vigny révèlent des formules, des images, des structures, des œuvres esquissées, qui s'inscrivent totalement dans la perspective du thème de l'horloge et qui confirment des analyses concrètes qu'on eût pu être tenté de tenir pour gratuites — faute de contextes qui nous ont été fournis plus tard.

Mais continuons l'exploration des *Inédits*. Nous y avons trouvé de quoi confirmer l'étude des *modulations* du thème de l'horloge. Nous pourrions y découvrir également de quoi préciser notre définition du *thème* horloger lui-même.

Nous avons cité, dans notre thèse, des textes qui établissent la présence d'une horloge dans les niveaux trau-

matissables de l'enfance de Vigny (p. 46 sqq.). Un autre texte, d'une importance primordiale, se trouve dans les *Mémoires inédits*. Ouvrons ensemble ce volume, M. Picard, et lisons :

Ma mère qui ne laissait rien échapper, me conduisant à de longues promenades où j'étais infatigable, s'aperçut de la portée lointaine et de la pureté de ma vue quand, placé au milieu de la place Louis-XIV, je lisais l'heure à l'horloge du château des Tuileries à une minute près (gageure que je tiens encore, étant né presbyte) ; dès lors, l'arc et l'arquebuse, puis le pistolet me furent donnés comme délassement et but de combat en même temps et il n'y eut point d'arbre dans les plus longues allées du jardin de l'Elysée qui ne portât la cible, percée juste, aux plus grandes distances, par mes flèches et mes balles (p. 53, 54).

Ce texte, thématiquement le plus important peut-être de Vigny, confirme d'abord la place que joue l'horloge dans les souvenirs d'enfance du poète. Si la pendule noire s'installe dans l'inconscient créateur avec son cortège de récits poétiques ou guerriers²⁷, l'horloge des Tuileries ouvre dans la mémoire souterraine de Vigny une galerie axiale : c'est à cause de cette horloge qu'on donne à Vigny arc, arquebuse, pistolet ; c'est grâce à cette horloge, qu'il avait un jour *visée juste*, qu'il lui est loisible de *percer juste* des cibles, autres cadrans tentants et circulaires ; c'est parce qu'il avait su voir l'heure à un cadran lointain qu'il lui est permis d'affirmer ses dons et sa vocation de guerrier. Or, cette fonction instauratrice et guerrière de l'horloge — outre qu'elle converge avec les influences exercées par la pendule noire pour bien asseoir la hantise fondamentale du poète — nous permet de mieux comprendre certaines allusions et certains textes, déjà interprétés certes, mais à une petite marge d'imprécision près, qui à présent va disparaître.

D'une part, certains passages s'illuminent, acquièrent du relief. Lorsque, dans *Stello*, nous lisons que le sort du

27. *Genèse de l'œuvre poétique*, p. 46, 47.

monde est suspendu à une pièce qui *visé* les *Tuileries*, où s'est réunie la Convention²⁸, nous comprenons qu'il s'agit d'une modulation de l'enfant Vigny visant l'horloge du château des Tuileries; et la roue qui tourne, avant de semer la mort, cette roue qui symbolise l'horloge, est là comme un rappel discret du traumatisme horloger et guerrier du poète. Lorsque nous lisons, dans la *Veillée de Vincennes*: « On me plaça dans la position des feux du premier rang, un genou sur le pavé, ayant en face de moi un soleil éblouissant et superbe que j'étais forcé de coucher en joue »²⁹, cette visée d'un disque solaire, au loin, est une modulation du cadran circulaire des Tuileries, que vise le regard du petit Vigny, et des cibles circulaires issues de cette première « visée juste ». Et, de même, si nous trouvons, à la fin de cette *Veillée de Vincennes*, « un soleil qui n'était pas celui du ciel, et qui se levait sur la dernière tour du côté du bois. Ses rayons étaient rouges, et, à l'extrémité de chacun d'eux, il y avait un obus qui éclatait; devant eux un brouillard de poudre »³⁰, nous comprenons que ce soleil, celui de l'explosion, est l'*analogon* du soleil visé par l'adjutant, au texte précédent, et qu'il est, pareillement, une modulation de l'horloge des Tuileries. Mais surtout, nous discernons mieux les *structures*. Nous découvrons la raison profonde des *vengeances de l'horloge*, des *horloges bourreaux* (et par horloge nous entendons ici aussi bien les pendules, les montres, etc.) qui parsèment l'œuvre de Vigny. Toute cible, pour l'enfant Vigny, était, d'une certaine façon, horloge: parce que circulaire; parce que visée; parce que suscitée devant Vigny par la première visée, celle de l'Horloge du château des Tuileries. Viser une cible, c'est encore, d'une certaine manière, viser l'Horloge, totem vénéré, et par quoi tout

28. Vigny: *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, pp. 779-785. Cf.: « La Convention assiégée fit une sortie et vint des Tuileries assiéger la Commune à l'Hôtel de Ville » (p. 785).

29. *Genèse de l'œuvre poétique*, p. 52; Vigny: *Œuvres complètes*, *ibid.*, t. II, p. 586.

30. Vigny: *Œuvres complètes*, t. II, p. 599.

avait commencé. Mais toute chose, pour l'enfant, est animée, vivante ; susceptible d'être menacée, d'en concevoir de l'humeur, et d'en tirer vengeance. Chaque fois que l'enfant Vigny visait et atteignait une cible, c'est donc une horloge qu'il visait, et dont il avait lieu de craindre la vengeance. C'est cet ensemble, où figurent, étroitement mêlés et complémentaires, les cibles, les visées, les coups de pistolet, les horloges, les victoires et les vengeances redoutables, qui reparaît, structurellement, dans l'œuvre de l'adulte Vigny. Dans *Laurette*, le capitaine avait insulté le cadran d'une pendule ; elle se venge, envoyant le protégé du capitaine servir de cible à un peloton d'exécution ; et la pauvre folle vengera à son tour son mari, tué par une pendule, en cassant une petite montre d'argent. Dans la *Veillée de Vincennes*, l'adjudant offense l'Horloge, en visant, il est vrai en manière de punition, le disque éclatant du soleil, autre Horloge, autre Cadran ; et le soleil-horloge se venge de l'adjudant, en apparaissant soudain, au cours d'une explosion causée, involontairement il est vrai, par cet officier, sous forme d'un autre soleil, d'un « soleil qui n'était pas celui du ciel », et dont chaque rayon porte un obus, visant en quelque sorte le narrateur. Dans *Chatterton*, le lord-maire offense le mécanisme horloger dont fait partie, thématiquement, le malheureux poète ; et il est à son tour tué dans *Littleton* par une montre, victime d'une vengeance conjugquée du poète-horloge et de la montre-horloge. Mêmes visées, mêmes offenses, et mêmes vengeances dans *la Canne de jonc*³¹. Et l'on comprend aussi qu'un cercle de feu tue le scorpion, dont le dard vise successivement, et sans succès, tous les points de ce cercle : vengeance de l'horloge, de la cible visées ; on conçoit que l'homme soit tué par l'une des branches du compas, dont l'autre lui sert à tracer un cercle, semblable aux cadrans et aux cibles *qui se vengent* ; que le « regard d'extase » jeté par l'Indien sur la roue circulaire — ou horloge, ou cible — soit exactement contemporain de la mort dudit Indien, écrasé aussitôt

31. *Genèse de l'œuvre poétique*, p. 54 sqq.

par la roue — ou cible, ou horloge³². Rien n'est changé, à dire vrai, dans les interprétations de notre thèse. Mais, comme nous connaissons mieux à présent le « moment thématique » de Vigny, comme nous y discernons désormais de subtils rapports entre horloge, cible, visée et vengeance, bien des rapports établis obscurément par les textes entre les différents éléments d'un conte, d'un projet, d'une esquisse, nous apparaissent maintenant en pleine clarté.

Des textes que nous ignorions apportent ainsi, à nos interprétations, des confirmations, des précisions, de nouvelles dimensions de cohérence et de profondeur.

On voit bien, au terme de tous ces rapprochements, de toutes ces analyses, pourquoi les objections de M. Picard, croyons-nous, ne portent pas. C'est que M. Picard — dont nous admirons, par ailleurs, les belles études magistrales sur Racine, et dont l'érudition, la compétence, la subtilité ne sont nullement en cause — M. Picard n'a pas compris que seules comptent pour nous, sur le plan des constatations lexicologiques, les fréquences, et non les mentions isolées. Il n'a pas vu que notre méthode propose et projette des structures, et non une poussière de faits, dès qu'il s'agit d'images, de métaphores et d'intrigues globales. Il n'a pas vu enfin qu'on ne peut tenir pour un hasard la correspondance entre des souvenirs d'enfance précis, et des hantises et des structures de l'œuvre plus tard érigée par l'adulte : autant récuser l'évolutionnisme, sous prétexte que chaque forme vivante, différant de la précédente selon un certain point de vue, aurait pu être créée par un *fiat* indépendant ; autant prôner le fixisme. Et surtout, M. Picard n'a pas su nous combattre avec nos propres armes, sur un terrain où il aurait pu, en principe, nous atteindre. S'il l'avait su, il nous aurait produit des textes que nous ne citons pas, il nous aurait obligé à nous mettre en

32. *Genèse de l'œuvre poétique*, pp. 43-46. L'explication proposée en ces pages ne contredit pas celle que nous venons de préciser. C'est dans la vengeance de l'horloge que gît la source de l'animosité qu'éprouve Vigny envers l'horloge et l'heure.

contradiction avec nous-même, il nous aurait invité à préciser, à enrichir, à rendre plus exhaustive et plus convaincante la série de nos analyses thématiques. Faute de cela, il a dû se borner à énoncer des formules où transparaisait trop clairement un certain manque d'élaboration des concepts tels que la liberté, la personnalité, l'inconscient; et à nous opposer une poussière d'arguments de détail révélant une incompréhension fondamentale de nos méthodes, de nos doctrines et de nos résultats.

L'examen détaillé de l'argumentation visant notre chapitre sur Vigny nous dispense, croyons-nous, d'une étude minutieuse des objections de M. Picard concernant le reste de nos analyses³³.

Et maintenant, après avoir retracé les origines de l'analyse thématique, après avoir fait le point pour ce qui regarde la situation présente de cette méthode, et de ses critiques, qu'on nous permette de jeter un coup d'œil rapide sur l'avenir de nos recherches, et sur leurs prolongements immédiats.



33. Faute d'espace, nous ne dirons que peu de mots au sujet des objections qui nous ont été adressées par M. Mauron dans sa thèse de doctorat (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963). M. Mauron admet que le recours aux premières années de la vie d'un écrivain puisse être utile; cependant il pense que les données biographiques seraient ici trop rares pour qu'on puisse fonder sur elles une méthode d'interprétation. Mais, outre que les données en cause sont bien plus nombreuses qu'on ne croit généralement, rien ne nous empêche d'en tenir compte lorsqu'elles existent. M. Mauron semble oublier, d'autre part, que nous définissons des procédés qui permettent, inductivement, de remonter vers un souvenir traumatisant, à côté de techniques déductives qui permettent de descendre du thème vers ses modulations. M. Mauron estime, d'autre part, qu'il est impossible de faire reposer tout le poids d'une analyse thématique sur un événement le plus souvent insignifiant, et qui ne saurait par conséquent laisser une trace durable dans l'inconscient d'un artiste. Mais certains des événements qu'il taxe de futiles impliquent au contraire de profonds bouleversements, il en conviendra lui-même, dans la psyché d'un enfant: ainsi la noyade de Valéry, la mort du père chez Baudelaire, les examens d'admission ou de passage chez Kafka, etc. Et surtout, il ne faut pas juger ici conformément aux points de vue et aux échelles de valeur adultes. Tout le monde sait que l'enfant peut être très profondément

L'une des premières tâches qui nous défient découle du caractère *perspectif* des analyses thématiques. Nous entendons par là que toutes les analyses sont valables à *n* souvenirs thématiques près, et à *n* modulations près : tant que la quasi-totalité des textes n'a pas été expliquée à partir de la thématique de l'auteur, il y a lieu de penser qu'un souvenir thématique existe, complémentaire à ceux qui avaient permis l'établissement du thème, et il est loisible de rechercher ce souvenir dans les sources biographiques, ou bien de le deviner à partir des œuvres. Et, semblablement, tant que la totalité des souvenirs disponibles n'a pas été soigneusement explorée, on peut conjecturer qu'un secteur, ou une certaine configuration de l'œuvre attend encore son déchiffrement exhaustif. Il faut ici se laisser guider, croyons-nous, par l'analogie linguistique : une langue inconnue étant donnée, dont subsistent des

influencé par un incident à nos yeux sans importance — la mort d'un animal familier, par exemple — et demeurer imperturbable en présence d'une catastrophe pour nous désastreuse : une révolution, une guerre, voire dans certains cas, *et avant un certain âge*, la mort d'un proche, ou même d'un parent. Parlant de l'enfance de Wordsworth, Emile Legouis remarque justement : « Ce qui paraît à son entourage un événement considérable passe souvent inaperçu de l'enfant. Au contraire, un détail imperceptible pour d'autres, que nul dans la famille même n'a soupçonné, a parfois causé une de ces secousses mystérieuses qui impriment au jeune esprit sa direction pour toujours ... La mémoire de Wordsworth, laissant s'écouler les faits jugés d'ordinaire importants dans l'histoire de la vie, en a retenu beaucoup d'autres que personne auprès de lui n'avait pu remarquer » (*la Jeunesse de William Wordsworth*, 1896, p. 15, 16). Cette constatation banale ne pourrait guère être contestée, et pour des raisons à priori, que par un freudien intransigeant. Lorsque M. Mauron proclame enfin que seule la psychanalyse strictement freudienne peut être jugée *scientifique*, on nous permettra de passer outre. Personne ne prend plus au sérieux *Totem et tabou*, ou l'étude sur Moïse du maître défunt. Une foule de freudiens s'efforcent de combiner Freud avec Adler. Discutable dans son domaine propre, qui est l'étude et la guérison des névroses, la psychanalyse freudienne est franchement insuffisante dans le domaine esthétique, et plus spécialement littéraire : si l'on s'en tient aux banalités œdipiennes, on manque la personnalité de l'artiste ; si l'on veut aller au-delà, on se heurte aux difficultés de méthode, fort bien exposées par M. Picard (pp. 88-93 ; cf. déjà notre *Psychologie de l'art*, pp. 83-85). Ne craignons pas d'affirmer que l'analyse thématique, moins inféodée aux *a priori* que la psychanalyse de M. Mauron, est plus rigoureuse et plus *scientifique* que celle-ci.

textes mystérieusement hiéroglyphiés, et des lambeaux de grammaire et de dictionnaire bilingue, on aura beau déchiffrer l'écriture à l'aide des clefs disponibles, il est toujours possible que des rapprochements inattendus, ou des découvertes bilingues nouvelles puissent introduire davantage de clarté et de précision dans la traduction admise, ou permettre la traduction de textes encore inexpliqués. Ainsi, les pages qu'on vient de lire sur l'exploration des *Inédits* de Vigny nous ont appris que, si l'interprétation globale de cet écrivain en fonction de la thématique de l'Horloge demeure inchangée, en revanche, certains textes déjà expliqués en reçoivent un complément de précision, sont susceptibles d'être traduits d'une manière plus nuancée, plus élégante; et, d'autre part, certains souvenirs d'enfance, se glissant dans les cadres établis de la thématique de l'Horloge, autorisent une « grammaire thématique » plus vigoureuse et plus systématique³⁴. On en dirait autant d'Edgar Allan Poe: sa thématique est certainement dominée par l'horloge, l'heure, le temps; cependant, l'étude que nous avons consacrée à l'écrivain n'explicite la signification que de la majorité des contes, non de la totalité de ceux-ci; la plupart des poèmes restent en dehors du déchiffrement proposé; enfin, certains détails (importance du cycle marin, du puits, des chutes, etc.) s'interprètent malaisément à la lumière du thème de l'Horloge tel que nous l'avons défini. Or, une étude plus approfondie des premières années du poète, entreprise à Bryn Mawr (Pennsylvanie), où nous avons enseigné en 1961-1962, nous a permis de découvrir un fait peu connu: amoureux d'une petite voisine, Catherine Poitiaux, et voulant éviter de rentrer chez lui avant une certaine heure pour obéir aux ordres de son père adoptif, Edgar s'est

34. Notons ici que les *Mémoires inédits* renferment au moins un autre souvenir d'enfance qui s'intègre facilement au thème fondamental de l'Horloge visée, modulé aussitôt en cible visée et atteinte. Ce souvenir permettrait de rattacher quantité de textes laissés en dehors de l'analyse à la thématique dégagée par nous, et d'y intégrer les faits réunis par Georges Poulet dans son étude sur la sphère, la perle, etc., chez Vigny.

caché dans un grand arbre du jardin des Poitiaux, arbre situé au-dessus d'une rivière; quand il s'est agi de descendre, le petit Poe est tombé dans la rivière, où il a manqué de se noyer. Or, ce souvenir, non seulement cadre rigoureusement avec le thème de l'Horloge: puisque l'enfant veut vaincre le *Temps*, ruser avec le *Temps*, nier le *Temps* de nos « horloges »; mais, de plus, tout en *confirmant* nos inductions thématiques concernant le thème, l'incident permet de les *élargir* et de les *affiner*: désormais nous pouvons rattacher sans peine au thème les contes du cycle marin; nous comprenons l'importance de la noyade, du puits, du tourbillon; nous déchiffrons la présence de la *chute* dans une foule de textes dominés par l'Horloge; nous élucidons la quasi-totalité des poèmes; et enfin, nous comprenons mieux la place et la signification de l'Horloge elle-même: elle est suspendue au mur, ou adossée au mur, comme l'enfant Poe était accroché aux branches de l'arbre; elle égrène des heures mortelles, comme l'étaient les minutes que Poe lui-même avait vécues avant sa noyade évitée de justesse; elle est en instance de retard, d'arrêt, de désintégration, comme le petit Edgar lui-même, enfant-horloge, attendant la chute, la noyade et la mort. Le caractère *scientifique* de l'analyse thématique est souligné par la possibilité du progrès, par le caractère ouvert de la recherche, toujours en quête de nouvelles réminiscences, de rapprochements nouveaux, qui s'insèrent néanmoins rigoureusement dans le cadre thématique élucidé par l'étude consciencieuse et impartiale des sources³⁵.

Approfondir les thématiques découvertes; s'attaquer à des écrivains non encore analysés: telles sont les premières tâches qui nous attendent, et ceux qui pourraient s'intéresser à l'application et à la généralisation de nos méthodes. Ce double travail, outre qu'il nous mettrait à même de mieux comprendre les écrivains et leurs œuvres,

35. De même, en ce qui concerne Nerval, nous avons été amené à préciser la thématique de son œuvre en fonction de textes et de rapprochements nouveaux, sans pourtant rien changer à l'opposition fondamentale du Feu et du Double.

et les subtiles ramifications du thème nourricier à travers la végétation somptueuse, aurait peut-être en outre l'intérêt de préciser et la structure des thèmes et celle des univers où se modulent les thèmes, des univers « modulateurs ». Nous avons jusqu'ici, dans les ouvrages déjà publiés, insisté surtout sur le caractère monothématique et monolithique de l'œuvre. Et, certes, le monothématisme est toujours la pierre angulaire de l'analyse thématique, et il le restera, croyons-nous, excepté dans quelques cas particuliers³⁶. Pourtant, si le thème est toujours unique, nous voyons mieux maintenant qu'il peut s'offrir selon une structure déjà complexe, quoique une. Dans le cas de Vigny, nous venons de discerner une structure thématique, une constellation thématique, un *système thématique* où l'Horloge, thème unique, se nuance du motif de la Visée de l'Horloge, et se module immédiatement en Visée de la Cible. Rien n'est donc changé quant à l'inspiration profonde de nos analyses : il y a toujours un traumatisme unique (ou une série de traumatismes quasi-identiques : gravure aperçue *chaque soir* par l'enfant, etc.). Mais l'événement originel peut présenter une succession de faces, ou de phases ; et il peut se moduler d'emblée en un autre souvenir, modulation du thème, et qui sera à son tour modulée, séparément ou conjointement, dans l'œuvre. *Le thème peut lui-même être structuré, le thème est une structure* — dominée il est vrai par un traumatisme unique. C'est à cette conclusion que nous amèneraient également les études en cours sur les thèmes de Poe et de Nerval ; et le travail, aujourd'hui achevé, sur la thématique de Stendhal³⁷. Toutes ces études et recherches convergent vers l'*unité d'une multiplicité* à l'intérieur de la thématique et du thème. Et, toujours dans cette direction, nous apercevons de mieux en mieux l'importance, dans les modulations d'un thème, des *réactions de l'enfant à l'égard du thème lui-même* : réaction de crainte, réaction de nég-

36. Cf. *Domaines thématiques*.

37. A paraître en 1966.

tion, réaction d'affirmation courageuse, réaction d'attente apeurée d'une vengeance, etc. On nous a reproché naguère³⁸ de nous en tenir exclusivement au niveau de l'appréhension du thème. Il nous est loisible maintenant d'esquisser, grâce aux remarques qu'on vient de lire, une véritable *théorie des modulations*.

On ne pourra systématiser cette théorie qu'en multipliant les recherches particulières. Nous songeons à une encyclopédie thématique, dépassant les forces d'un seul chercheur, et qui nous donnerait les thèmes et les modulations de tous les écrivains qui comptent, dans toutes les littératures, toutes les langues, tous les siècles. L'utilité d'une telle encyclopédie serait considérable. Transcendant les thématiques isolées, l'on pourrait, à mesure que s'accumuleraient les résultats individuels, s'efforcer vers des thèmes plus généraux, thèmes implicites d'une civilisation, d'une époque, d'une école, d'un style. Qui sait si les thèmes de Diderot et de Voltaire ne se ressentent pas semblablement de quelque spectacle ou quelque récit atroce, lié à un châtement exemplaire ? Qui sait si les efforts convergents de ces écrivains n'ont pas été éperonnés par des réactions communes à des thèmes différents, mais appartenant au même genre ? Et qui sait si l'étude de l'histoire ne pourrait être renouvelée par le recours aux thèmes et aux réactions infantiles, se modulant ensuite à l'infini dans des œuvres dont l'audience s'expliquerait par des réactions thématiques analogues du public lisant ? Du domaine littéraire, l'analyse thématique passerait ainsi, insensiblement, au domaine historique. Aux banales psychologies des historiens classiques, aux stéréotypies des freudiens et jungiens, pourrait ainsi se substituer une recherche respectueuse de la diversité des faits et des esprits, émergeant en un faisceau innombrable de thèmes, de réactions, de modulations, à l'intérieur desquels il serait possible peut-être de trouver de quoi s'élever au-dessus de la poussière des événements, au-dessus de la multiplicité

38. Otto Hahn: *Les Temps modernes*, mai 1963, p. 2088.

des esprits, vers une organisation cohérente et objective des grandes tendances de la civilisation et de l'histoire.

À la limite, toutes les sciences sociales, et humaines, pourraient sans doute recevoir un supplément de lumière, et un tribut d'œuvres, de l'analyse thématique. Le thème qui illumine les ouvrages et les vies de tant d'hommes de génie, dans les lettres, les arts, les sciences, la politique, brille sans doute au fond de l'inconscient de chacun de nous. Si une systématisation thématique s'impose au niveau des évolutions et des bouleversements sociaux, une autre systématisation pourrait peut-être *individualiser* les disciplines psychologiques, sans rien leur faire perdre de leur nécessaire généralité. Et tout ce qui paraît mystérieux dans la conscience et le comportement des hommes n'attend peut-être que le secours des méthodes thématiques pour s'élucider et s'inclure dans un code précis.

Mais, de toutes les généralisations possibles de l'analyse thématique, nous avouons que deux, tout particulièrement, nous tiennent à cœur.

La première généralisation concerne la philosophie, et plus précisément la métaphysique. Il y a sans aucun doute lieu d'étudier les thèmes des philosophes. Déjà Bergson a montré, d'une façon fort convaincante, que les systèmes philosophiques partent d'une « intuition » élaborée en « système ». Ce que Bergson ne pouvait savoir, toutefois, c'est que l'« intuition » n'est pas nécessairement contact fécond avec l'un des aspects de la durée. L'intuition d'un système n'est pas autre chose que le *thème* du philosophe, ainsi que nous espérons le montrer dans un ouvrage en préparation³⁹. Or, en partant de cette vue, il serait possible de renouveler jusqu'aux bases de l'histoire et de l'enseignement de la métaphysique.

Est-ce à dire que la philosophie, dans la mesure même où elle reposerait sur des intuitions-thèmes infantiles, relevant des traumatismes et des réminiscences personnels des auteurs de systèmes, serait condamnée ? Quelle foi

ajouter, dira-t-on, à des doctrines s'inspirant, à la manière d'œuvres purement littéraires, d'événements traumatisants vécus durant la haute enfance, et n'offrant en soi aucune généralité, aucune profondeur ? Comme les plus belles variations brodent souvent autour d'un thème fourni par un amateur, ou par le hasard d'une combinaison de lettres ou de notes, les systèmes les plus prestigieux seraient-ils autre chose que des modulations géniales servant, de plus en plus étroitement, un grain d'enfance ou de folie ?

Et d'autre part, l'idée même que tout système pré-suppose un thème, et un thème infantile, puéril, n'est-elle pas mortelle à elle-même, s'il est vrai qu'elle porte en soi la possibilité et la virtualité d'un système ? Comme toutes les philosophies, la nôtre, thématique, serait-elle autre chose qu'une série de variations sur un thème philosophiquement *nul* ?

Or, non seulement il n'en est rien : il est même possible d'établir que, en admettant le caractère thématique et puéril de tout système, la seule philosophie valable serait alors la nôtre, fondée sur la réalité et le privilège du thème. En effet, si tous les philosophes ne sont pas également conscients de la présence de *leur* thème personnel au fond de leur méditation, de leur quête de l'absolu, du moins sont-ils tous, au moins obscurément, confusément, conscients de la présence d'*un* thème au fond de leur imagination créatrice. Le monothématisme du système n'est pas diminué ou affaibli par cette constatation, dont il nous serait facile de fournir des preuves innombrables. Tout thème en effet porte en lui-même, autour de lui-même, un vague halo de conscience de la réalité d'*un* thème et non *du* thème, du thème *en tant que tel* et non de *tel* thème, de l'idée générale et abstraite du thème et non de l'idée particulière et concrète du thème personnel au philosophe. Ainsi les philosophes ont beau chercher à exprimer, à exorciser le thème même qui les a blessés ;

39. *Thème et système chez Henri Bergson*, à paraître en 1966.

ce faisant, ils ne peuvent s'empêcher de moduler aussi, d'une façon complémentaire et conjuguée, la *présence d'un thème* au fond de leur passé. De là, dans toute philosophie, deux aspects, deux versants, deux éléments: un versant personnel, et qui est nécessairement puéril et faux; et un versant impersonnel, remontant vers la présence, dans l'enfance, d'un thème, quel qu'il soit: cette *présence d'un thème* étant au contraire nécessairement valable et vraie, puisque tout philosophe, tout artiste et, à la limite, toute enfance ont été effectivement atteints par la blessure féconde d'un thème. En d'autres termes, la vague conscience, et les modulations qui en procèdent, de la présence d'un thème sont, chez un philosophe, le seul élément de son système qui transcende la personnalité propre du penseur, le seul que n'affecte pas de façon irrémédiable l'équation personnelle du philosophe, le seul qui ait quelque chance de communiquer avec l'Être, et non avec la conscience personnelle et avec ses avatars contingents. Tout est alors une question de degré et de clarté. Chez certains métaphysiciens, le thème personnel tient presque toute la place, et le thème de la présence d'un thème chante d'une manière à peine audible: ce sont des penseurs pleins de génie, mais de qui la personnalité étouffe l'Être. Chez d'autres — ainsi chez Kant, chez Platon, chez Bergson surtout — le thème de la Présence d'un thème se module au contraire clairement, audiblement, évidemment. Ainsi, sans le savoir, c'est le thème de la Présence d'un thème que Bergson module dans sa célèbre théorie de l'*Intuition philosophique*. Et il serait très aisé et très élémentaire de faire le départ, chez Bergson, entre ce qui vient du thème propre de Bergson, et qui est nécessairement faux, et ce qui vient du thème de la Présence thématique, thème indépendant de l'enfance, des traumatismes et de la personnalité de Bergson, et par conséquent qui a toute chance de lui inspirer des développements objectivement valables. Or, ce qui paraît légitime dans le cas de Bergson, ou de Platon, doit l'être encore dans le cas de toutes les autres

doctrines, de tous les autres systèmes. À partir du moment où, pour une raison ou une autre, dépendant sans doute de quelque particularité de notre thème personnel, nous avons atteint le thème de la Présence d'un thème, nous sommes sur la voie royale, nous ne pouvons plus errer. La seule philosophie valable est celle qui aboutit à la Présence thématique, et qui en part pour la moduler dans son système et pour retrouver cette Présence au fond de toute réalité, — s'il est vrai que notre réalité propre n'est pas un monstre ontologique. La seule philosophie valable est celle qui, consciemment ou inconsciemment, s'est dépouillée de l'élément perturbateur du thème personnel, devenant par là une *philosophie pure*, au sens à la fois thématique et ontologique du terme, — pure du thème personnel, pure du vice originel, du péché originel du thème traumatisant à la base des systèmes *impurs*. Et, en ce sens, une philosophie de la Présence d'un thème, de la Présence thématique, de la Présence, pour être bref, est une philosophie moins riche sans doute que d'autres, moins subtile, moins complexe, mais plus vraie, et sans doute la seule vraie, du moins quant à son point de départ. Toute métaphysique future devra débiter par cette constatation *critique* qu'un seul système, qu'une seule philosophie est inaccessible à l'erreur du thème originel, du péché originel de tout système antérieur: savoir, le système qui part de la Présence d'un thème, et non de la Présence du thème; la philosophie qui part de la Présence ontologique, et non de l'Absence épistémologique, cernée par de subtiles et industrieuses modulations du système. Et c'est dans cette direction que nous voudrions progresser désormais: vers la pure, concise, et avare Présence, et dont l'unique clarté éclaire les systèmes et les mondes.

Quant à l'autre généralisation, elle aurait trait aux recherches mêmes qui nous avaient servi d'aiguillon. Nous avons commencé, en effet, par lire une lumière dans les souvenirs de l'enfance; de là nous avons procédé vers une théorie du théâtre, une théorie de la musique, une

théorie de la poésie, une théorie de l'architecture. Et c'est en cherchant à élaborer cette dernière que nous avons été saisi par l'évidence et la révélation du thème personnel de l'œuvre, que nous avons ensuite tenté d'ériger en un système de critique littéraire, puis de généraliser en l'idée d'une psychologie et d'une histoire thématiques, et enfin en l'intuition pure d'une *critique thématique* fondée sur la méditation d'une Présence.

Une fois construits ces systèmes et synthèses, une fois accomplies les analyses particulières et leurs transpositions, nous voudrions retourner à l'origine des axes, au point alpha de nos méditations. De nouvelles réflexions s'imposent, de nouvelles observations, des abstractions et des expériences nouvelles. Tout proche des dialectiques adultes d'une Présence saisie à la fois au fond de toute pensée et au centre de toute réalité, peut-être parviendrons-nous à esquisser le profil perdu ou la vue cavalière d'une science qui serait comme l'antidote de la science, d'une doctrine qui serait comme une guérison des doctrines : une mise en perspective où chaque art nous apparaîtrait comme un château d'eau mystérieux, dont la haute et imperceptible présence rendrait possible, dans un monde appelant, ou défiant, la mort, la passion et l'oubli, la lente et salutaire circulation des sèves montant de l'enfance de l'homme et de l'Être.

JEAN-PAUL WEBER
(*New York*)