

Rhapsodies

Pierre Frantz

Ce numéro est né d'une interrogation et d'un constat. Si on étudie et questionne souvent les genres littéraires constitués ou les formes repérées, on ne s'intéresse guère à ceux et celles qui, avant la littérature contemporaine, semblent inclassables. Sans doute, les doctrines poétiques, ou plutôt rhétoriques, anciennes avaient-elles réservé un sort enviable à la négligence, *neglegentia diligens* selon l'expression de Cicéron. Un certain *naturel*, qui refusait de se laisser commodément définir comme une forme, devait marquer la conversation mondaine et les formes littéraires qui, peu ou prou, pouvaient en dériver ou l'imiter. Qu'il s'agisse de narration ou de morale, la littérature ne se concevait guère *more geometrico*. De Marivaux à Voltaire, du *Spectateur français* aux « petits pâtés » et aux « fusées » voltairiennes, le XVIII^e siècle est ici l'héritier des époques précédentes. Mais peut-on lire dans la même perspective les *Rêveries du promeneur solitaire*, les songes de Mercier, le mélodrame du Directoire, Sade, Senancour, ou tant d'autres textes du dernier tiers du Siècle des Lumières ? La rêverie, pour prendre cet exemple, est-elle une forme autonome, un thème, naît-elle d'une négligence formelle étudiée, d'une *sprezzatura* suprêmement élégante ? Rien n'est moins sûr et on aurait tort de rabattre le naturel du Rousseau des *Rêveries* sur la tradition rhétorique, dont l'empreinte sur le philosophe est si manifeste. La rêverie est *informe*. L'essentiel de la vie de la littérature semble s'être réfugiée aux marges des formes consacrées, tragédie, comédie, épopée, sans que celles-ci soient effectivement abandonnées. D'où la prolifération de genres dramatiques nouveaux, réellement inclassables, de romans échelonnés ou d'œuvres qui portent un accent lyrique. Le refus des formes ou des genres littéraires institués répond, à l'époque néoclassique, à des

intentions variées et révèle des relations diverses au champ littéraire. Il se manifeste sous des apparences multiples et, souvent, n'est pas accueillant sans angoisse ou sans dégoût. Les études qui suivent font toutes apparaître les pouvoirs nouveaux de cette littérature qui s'invente aux marges des genres académiques mais, avant de lui faire place, je voudrais souligner les réticences qui l'accompagnent. Car l'esthétique du sublime lui donne certes une référence et une justification philosophique mais n'en épuise pas les virtualités : si elle convertit ce refus en une valeur positive, elle dissimule ou fait écran au pouvoir de négativité qui s'y manifeste.

C'est cette force négative que désignait un terme, qu'on rencontre souvent au XVIII^e siècle, et tout particulièrement dans le dernier tiers du siècle et à l'époque de la Révolution, sous les plumes les plus diverses, celui de *rhapsodie*. Utilisé de longue date pour désigner des morceaux de poèmes homériques, détachés d'abord, puis réunis en un seul corps à l'époque des Pisistratides, le mot désigne les textes constitués par une collection, une réunion de textes ou de phrases d'origine différente cousus ensemble. Dès le XVII^e siècle, il prend une signification péjorative, en particulier dans la critique dramatique. « Je viens de voir pour mes péchés cette méchante rhapsodie de *L'École des femmes*. Je suis encore en défaillance du mal de cœur que cela m'a donné. » Ainsi s'exprime la Climène de la *Critique de l'École des femmes*. L'*Encyclopédie* propose une analyse et une explication qui vaut ce qu'elle vaut du glissement, du retournement péjoratif de l'expression :

Le mot *rhapsodie* est devenu odieux, comme le remarque M. Despréaux dans sa troisième réflexion critique sur Longin, et l'on ne s'en sert plus que pour signifier une collection de passages, de pensées, d'autorités rassemblées de divers auteurs, et unies en un seul corps. [...] C'est pour avoir pris ce mot dans ce dernier sens, et à dessein de faire passer les poèmes d'Homère pour une collection ainsi faite des ouvrages de différents auteurs, que M. Perrault a fait une bêtise en disant, dans ses parallèles : "Le nom de *rhapsodies*, qui signifie un amas de plusieurs chansons cousues ensemble, n'a pu être raisonnablement donné à l'Iliade et à l'Odyssée, que sur ce fondement que c'était une collection de plusieurs petits poèmes de divers auteurs, sur différents événements de la guerre de Troie. Jamais poète, ajoute-t-il, ne s'est avisé, malgré l'exemple et l'autorité d'Homère, de donner le nom de *rhapsodie* à un seul de ses ouvrages.

À cela M. Despréaux répond, après avoir rapporté les diverses étymolo-

gies dont nous avons parlé au mot RHAPSODES, “[...] que *rhapsodie* veut dire un amas de vers d’Homère qu’on chantait, y ayant des gens qui gagnaient leur vie à les chanter, et non pas à les composer, comme M. Perrault se le veut bizarrement persuader. Il n’est donc pas surprenant qu’aucun autre poète qu’Homère n’ait intitulé ses vers *rhapsodies*, parce qu’il n’y a jamais eu proprement que les vers d’Homère qu’on ait chantés de la sorte. Il paraît néanmoins que ceux qui dans la suite ont fait de ces parodies, qu’on appelait *centons d’Homère*, ont aussi nommé ces centons *rhapsodies*; et c’est peut-être ce qui a rendu le mot de *rhapsodie* odieux en français, où il veut dire un amas de méchantes pièces recousues”.

La définition de l’*Encyclopédie* appelle ici deux remarques. On notera tout d’abord que le terme de *rhapsodie* est directement lié aux notions d’œuvre et d’auteur. L’appliquer à Homère, c’est lui dénier l’existence en tant qu’auteur tout comme c’est dénier l’unité de l’œuvre. C’est pourquoi Boileau réfute l’opinion de Perrault au nom de l’étymologie. La rhapsodie était l’ouvrage du rhapsode et non du poète dont il prélevait des fragments. Et bien sûr, aux yeux de Boileau, la rhapsodie est un texte déshonorant. La seconde remarque concerne les termes associés, *centons* ou *parodie*, qui rime si bien avec rhapsodie. *Centon* suggère le vol, l’assemblage de morceaux dérobés. C’est l’idée d’un ensemble de morceaux *consus* et *recousus*, quelque chose entre la parodie et l’habit d’Arlequin (qu’on désigne parfois de ce nom), un texte de malandrin, informe. Au XVIII^e siècle le terme est utilisé dans ce sens de collection non unifiée formant un texte composite ou hétérogène, un texte inclassable.

Un exemple emprunté à Diderot dans l’*Essai sur les Règles de Claude et de Néron* confirme cette idée et place *rhapsodie* dans un contexte intéressant. Il évoque ici un ouvrage controversé de Sénèque, la *Consolation à Polybe*; ouvrage courtisan, écrit, pensait-on, pendant l’exil corse de Sénèque. Dion Cassius affirmait que Sénèque, honteux de cette « œuvre », l’avait effacée ou rejetée. D’autres ont regretté qu’il ne l’eût pas fait. Diderot veut démontrer que c’est un apocryphe, un fragment qui lui était prêté par des esprits malveillants :

Qu’est-ce que ce fragment ? Un centon d’idées ramassées dans les écrits antérieurs et postérieurs de Sénèque, sans précision, sans nerf; la rhapsodie de quelques courtisans, une rabutinade. Je l’ai lue et relue; je ne sais si mon oreille et mon esprit étaient préoccupés, mais il m’a semblé constamment que je n’entendais qu’un mauvais écho de Sénèque¹.

Il s'agit en somme d'un texte fabriqué de morceaux et d'échos de Sénèque mais que l'auteur ni son lecteur ne peuvent avouer comme tels. La rhapsodie est un texte sans auteur mais derrière lequel on entend l'écho, la voix fantôme de Sénèque. Un texte mauvais, malin, courtisan.

Le terme est alors utilisé dans le sens du dénigrement critique, comme dans *La Critique de l'École des femmes*. On le rencontre fréquemment dans le contexte des controverses religieuses pour désigner simplement de mauvais ouvrages. On ne s'étonnera pas de le voir apparaître dans un beau chapitre du *Tableau de Paris*, intitulé « Des Demi auteurs, quarts d'auteurs, enfin métis, quarterons etc. ». Mercier vise les journalistes, les critiques, petits auteurs qui s'arrogent ensuite « le titre d'*hommes de lettres* » :

L'un a fait quatre héroïdes, et l'autre deux opéras comiques. Tantôt ils disent qu'ils ne sont pas auteurs, et ils ont la rage de faire imprimer tous les mois leurs petites rhapsodies ; tantôt ils vous disent qu'ils n'écrivent que pour s'amuser ; mais le public ne s'amuse pas de leurs amusements ².

Et Mercier dénonce leur médiocrité orgueilleuse, le mépris de l'argent qu'ils affichent hypocritement, loueurs impertinents et censeurs téméraires :

Ils vont d'une injustice à une injustice plus grande, d'une méchanceté à une méchanceté plus injurieuse. Voués au journalisme, ce mélange absurde du pédantisme et de la tyrannie, ils ne seront bientôt plus que satiriques, et ils perdront avec l'image de l'honnête le moral des idées saines ³.

Voilà le journalisme incriminé, car n'est-il pas responsable en dernière analyse de cette composition sans ordre, de cette décomposition poétique ? Les rhapsodies sont des textes insignifiants, destinés à l'amusement, et liés à une actualité. L'écriture du jour, au jour le jour, ne fait pas œuvre et le papier n'est pas le marbre. Pigault-Lebrun sous-titre *L'Enfant du Carnaval* ainsi : « pour servir de supplément aux rhapsodies du jour ». Ces écrits sont tous marqués par l'immoralité et la méchanceté, par la

1. Diderot, *Œuvres complètes*, Club Français du Livre, t. XIII, p. 579.

2. Mercier, *Tableau de Paris*, LII, ch. 138, réédition du Mercure de France, Paris, 1994, t. I, p. 336-337.

3. *Ibid.*

satire malsaine. Celle de l'injure journalistique. Bref, on est ici chez ces « Rousseau du ruisseau », dans cette « Bohème littéraire » dont parle Robert Darnton ⁴.

L'écriture « rhapsodique » trahit une absence d'*autorité* qui peut prendre ainsi une signification profondément sociale. Comparons deux écritures fictives aussi libres l'une que l'autre, celle de Marianne et celle de *L'Indigent philosophe*. Lorsque Marivaux évoque l'absence de forme chez Marianne, c'est à la féminité élégante qu'il réfère son style naturel : « Parmi les faits que j'ai à raconter, je crois qu'il y en aura de curieux ; qu'on me passe mon style en leur faveur, j'ose assurer qu'ils sont vrais. » Le naturel est au service de la vérité. Si c'est de l'écriture de l'indigent philosophe, ce neveu de Rameau, un peu ivrogne et un peu clochard qu'il s'agit, c'est le terme de rhapsodie qui surgit :

Or sus, continuons mes rhapsodies, j'y prends goût, elles ne sont peut-être pas si mauvaises, mais je les ai gâtées en disant que j'étais français, et si jamais mes compatriotes les voient, je les connais, ils ne manqueront pas de les trouver pitoyables ⁵.

La désinvolture d'un bohème n'a pas le même nom que celle d'une comtesse. Celle du journaliste stipendié est du même ordre. Le marquis d'Argens dénonce avec ce mot à la fois la condition sociale inférieure de l'auteur de rhapsodies et la violence de son écriture. Violence dont on ne peut donc pas s'empêcher de penser qu'elle est violence sociale, comme on voit chez le marquis d'Argens qui fustige ainsi « le plus méprisable libelle, qui ait paru depuis longtemps » :

L'effronterie, la mauvaise foi et l'ignorance semblent se disputer à l'envi dans cette rhapsodie le déshonneur d'en flétrir toutes les pages. [...] un ancien comédien, qui, du théâtre avait passé dans l'anti-chambre d'un seigneur, aussi ennuyé d'être réellement domestique, que peu flatté d'être en imagination un prince troyen ou romain, a pris, il y a déjà plusieurs années, le parti de se faire auteur. Il compose ses ouvrages de la même manière qu'il copiait ses rôles. Il ramasse quelques passages dans plusieurs livres ; et, de ces passages pillés, il fait une rhapsodie à laquelle il donne son nom. Il est, dans ce pays, un nombre d'auteurs, qui ne travaillent que pour vivre. La faim, et la soif, sont les muses, qui les inspi-

4. Robert Darnton, *Bohème littéraire et Révolution*, Paris, Gallimard, 1983.

5. Marivaux, *Journaux et Œuvres diverses*, éditions Garnier, Paris, 1969, p. 303.

rent. Ils ont apprécié un pain à six lignes d'écriture : et la cuisine, chez eux, n'est fondée que sur le nombre des feuilles du papier qu'ils barbouillent. Les libraires trouvent le moyen de débiter ces livres, bons, ou mauvais ⁶.

Dans l'insolence des écrivains payés, on entend une forme de violence, de menace contre l'ordre. Un peu plus d'un demi-siècle plus tard, le recueil de poésies de Pétrus Borel, intitulé *Rhapsodies*, comportait un frontispice représentant un jeune homme en bonnet phrygien considérant un poignard.

Associée par Pétrus Borel au souvenir de la Révolution, la rhapsodie n'y avait cependant pas bonne presse, comme le démontre l'exemple du théâtre. On y percevait un désordre intellectuel inquiétant, porteur d'une menace directement politique. Aussi bien ce terme revient-il sans cesse sous la plume des policiers chargés de la police des spectacles. Ils dénoncent les spectacles « informes » et, parfois, souhaitent même les interdire alors qu'ils ne contiennent aucune allusion explicite à la politique du jour. Ces rapports d'esprit public dénoncent régulièrement les spectacles lorsqu'ils paraissent « monstrueux » ou composites. Ainsi de celui-ci, daté du 1^{er} germinal an VI ⁷. Il s'agit de deux pièces *Les Spectres* et *Le Cordonnier de Damas* ; après avoir hésité à en recommander l'interdiction, l'observateur de police y renonce :

C'est au public à se faire justice de ces rhapsodies [...] Cette œuvre est une espèce de mêlis qui tient également de la farce et de la tragédie. Un cordonnier et un bacha en sont les principaux personnages. Pour les faire agir et parler d'une manière convenable, l'auteur a mis à contribution *Le Bourgeois gentilhomme* et *Zaire*, *Le Ramoneur prince* et *Alzire*, *La Vie de Cocagne* et *L'Orphelin de la Chine*. Il résulte de ce mélange un tout grotesque assez piquant pour ceux qui fréquentent les petits théâtres. Rien à reprendre dans les scènes tragiques. Dans les autres on trouve quelques plaisanteries un peu fortes, particulièrement par les eunuques qui se félicitent de n'être plus hommes, sont appelés incomplets et auxquels on présente un jeune homme tout entier.

Grotesque et castration ne sortent donc pas, après tout, des limites tolérées par la sourcilleuse Anastasie.

6. Boyer d'Argens, *Lettres juives*, La Haye, 1738, p. 168-169, lettre 19.

7. Archives nationales, série F7.

La rhapsodie, du point de vue formel, résulte donc du mélange des genres, non de celui qui fonde le drame, mais plutôt de celui que l'on comprenait sous les catégories du burlesque ou de la parodie ou d'un mixte qui prend la figure d'un échec, d'un ratage, d'une chimère. Un autre rapport de police s'en prend à un jeune comédien-auteur, Cammaille Saint-Aubin, dans les termes suivants :

Mais qu'a-t-il fait pour mériter le titre d'homme de lettres ? *Le Moine, la Fausse mère, les Chinois* et autres rhapsodies de même force. Charlatan dans ses productions qui ont l'air d'appartenir à quelque échappé des petites maisons.

Et le policier de railler le prospectus du théâtre : « c'était des mots grecs, égyptiens, chinois que le pauvre diable ne comprenait peut-être pas lui-même ». L'absence de forme et le mélange monstrueux atteignent à l'inintelligible. À la folie qu'on enferme aux « petites maisons ». C'est là une menace pour les Lumières, qui avaient fait de l'exigence d'unité et de clarté, aussi bien pour le théâtre que pour les autres genres, la condition de tout effet sensible. Le non-sens et le désordre ne sont pas supportables car ils menacent l'édifice tout entier de l'art et du savoir : car « il est dans le cœur de l'homme un goût de l'ordre plus ancien qu'aucun sentiment réfléchi », dit Constance dans *Le Fils naturel*, définissant ainsi la vertu. Ordre moral, ordre intellectuel, l'ordre est sacralisé en soi puisqu'il est fondé en nature. Mais Diderot, parce qu'il est un grand écrivain, ne pouvait en rester à ce postulat. Son ambivalence éclate dans une série de textes splendides qui font la part de l'ombre et qui – il n'y a là aucun hasard – sont ceux qu'il a réservés à la minuscule élite des lecteurs de la *Correspondance littéraire* ou, plus simplement à la postérité, *Le Neveu de Rameau*, le *Salon de 1767* ou *Le Rêve de d'Alembert*.

Prenons ici la mesure de cette menace. Il n'y a pas lieu de distinguer entre les différentes périodes de la Révolution : le même mot sert à décréditer le texte de l'adversaire, quel qu'il soit, en affirmant un point de vue identique, celui de l'ordre et des Lumières. Aux yeux de La Harpe, la littérature révolutionnaire tout entière, mais celle de la Terreur tout particulièrement – entendons celle des journalistes, des orateurs dans les assemblées, les clubs et les sections, mais aussi les pièces qui étaient jouées dans les quarante théâtres de la capitale et sur les innombrables

tréteaux provinciaux – en cédant à cet esprit rhapsodique, est devenue criminelle :

Quand la raison étonnée jette les yeux sur ces inconcevables discours, répétés à toutes les heures et à toutes les tribunes par les dominateurs en chef ou en sous ordre ; quand elle observe ce langage inconnu jusqu'alors aux oreilles humaines, ce mélange inouï de dépravation monstrueuse et de rhétorique puérile, de jactance emphatique et de grossièreté triviale ; la démente s'énonçant par axiomes comme la raison.

C'est la langue elle-même qui s'est trouvée destituée :

les mots que l'on avait l'habitude de respecter quand on les employait dans leur vrai sens avaient été progressivement détournés de ce sens originel et invariable, et conduits enfin dans l'application journalière jusqu'à un sens entièrement opposé⁸.

Même analyse chez Louis-Sébastien Mercier, dans *Le Nouveau Paris* :

Ce sont toutes ces phrases insignifiantes et même celles qui étaient le plus inintelligibles qui ont été le ciment des prisons et des échafauds⁹.

Rhapsodie et Terreur sont nées à l'envers des Lumières. La seconde de la première. Les mots et les formes les plus nobles ont été employés par des assassins, ont fomenté les massacres. Le sens du discours s'est perdu. La Terreur paraît donc à La Harpe comme à Mercier être le fruit d'une dégradation de la langue et l'inquiétude des policiers du Directoire a pour objet tout autant que le retour de l'Ancien Régime, celui de la Terreur et de ses formes *inqualifiables*. Leur inquiétude renvoie à la même ombre les productions du mélodrame naissant et les comédies pétulantes du théâtre des muscadins. En 1795 Martainville fait jouer *Le Concert de la rue Feydeau* au théâtre des Variétés Montansier. Il opposait sa pièce à une autre, du même titre, jouée au Théâtre de l'Ambigu, qui avait attiré les jacobins parce qu'elle s'en prenait aux muscadins. Sa pièce fut donc ardemment défendue par les muscadins et la jeunesse dorée. Une querelle éclata et un coup de feu fut tiré en direction des acteurs. La police ferma les deux spectacles. Le policier qui fait le rapport d'esprit public¹⁰ écrit à propos du *Concert de la rue Feydeau* :

8. La Harpe, *Du Fanatisme dans la langue révolutionnaire*, an V, 1787, p.47.

9. Mercier, *Le Nouveau Paris*, I, XXII, réédition du Mercure de France, Paris, 1994, p. 18.

Cette immorale rhapsodie est affichée pour le lendemain. Comme le théâtre où elle se représente est situé dans un quartier peuplé par une classe de citoyens qu'on cherche à égarer, elle pourrait produire les plus dangereux effets, jeter la division, exciter les haines entre patriotes et ressusciter les dénominations odieuses de Muscadins et de sans culottes.

C'est l'ordre public qui est directement menacé : immoralité et désordre politique, on le voit, sont associés. Et d'autant plus nettement qu'il s'agit du rapport au public. L'indigent philosophe, déjà, inventait à ses divagations un public virtuel et nouveau :

Voulez-vous gager que mes rhapsodies trouvent des imprimeurs et que vous les lirez ? Si ce n'est vous ce sera un autre et c'est à cet autre à qui je parle.

Le destinataire du discours, le public ou le lectorat porte donc, autant que les « auteurs », la responsabilité du crime. Le lecteur est auteur lui aussi. Car il y a un lien entre le rhapsode et son public, lien profondément vicieux. Mercier l'affirme dans le chapitre déjà cité :

Tout ce tapage littéraire fournit néanmoins un aliment à l'insatiable voracité de ce public pour tout ce qui respire la critique, la satire et la dérision. Il n'y a des auteurs méchants, que parce qu'il aime cette guerre intestine et qu'il s'ennuie de la paix¹¹.

Un horizon d'attente s'esquisse dans le texte rhapsodique, jusqu'au paradoxe, comme l'écrit *Le Cosmopolite* de Fougeret de Montbron :

Je m'attends qu'une conduite et une façon de penser aussi singulières m'attireront beaucoup plus de censeurs que d'approbateurs ; mais après m'être déclaré dès le commencement de cette rapsodie, comme je l'ai fait sur le chapitre des hommes, on peut bien juger que leur blâme et leur suffrage me sont également indifférents. Qu'ils m'applaudissent, ou non, mon amour-propre n'en sera ni flatté, ni humilié. L'estime des humains dépend de si peu de chose ; on l'acquiert et on la perd si aisément, que l'acquisition n'en vaut pas les frais, quelque médiocres qu'ils puissent être. Veut-on que je m'explique d'une manière plus affirmative ? Je méprise trop les hommes pour ambitionner leur approbation et leurs applaudissements, permis à eux de me rendre mépris pour mépris : je les

10. Archives nationales, série F7.

11. *Tableau de Paris, op. cit.*, t. I, p. 338.

y exhorte même; aussi bien y a-t-il longtemps que j'ai choisi pour ma devise: *contemni et contemnere. Dixi*¹².

C'est son propre texte que le scripteur désigne de ce terme. Il revendique avec ce drapeau l'originalité, l'indifférence misanthropique au lecteur. Bref il y fait entendre une provocation :

Je fais la même entreprise que Montaigne, - écrit Rousseau - mais avec un but tout contraire au sien: car il n'écrivait ses *Essais* que pour les autres, et je n'écris mes rêveries que pour moi¹³.

Le déni du lecteur retourne la posture victimale de l'auteur et en révèle l'ambivalence. Si le choix d'un genre correspond à une stratégie d'écriture qui vise une inscription et une reconnaissance par un public et une société, le mépris du genre invente un lecteur unique.

Reprenant, retournant à son profit la rhapsodie, assumant la forme vague et le vagabondage de l'écriture, la littérature se fraie un chemin de liberté. « Et votre Jacques n'est qu'une insipide rhapsodie de faits, les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre. - Tant mieux, mon Jacques en sera moins lu¹⁴. ». L'adresse à un lectorat qui n'existe pas encore, la posture de l'appel à la postérité, si caractéristique de l'œuvre diderotien, permet la naissance d'une littérature nouvelle, qui ne craint pas les impasses. Pour l'histoire littéraire, *Le Rêve de d'Alembert* est resté sans postérité: géniale stérilité! Impasse bénie! Le songe philosophique, étudié par Françoise Dervieux, participe de l'extension du domaine de la lutte; de l'extension de l'empire de la raison à son envers. Car les lumières de la raison se portent bien au-delà du rationalisme sec, qui a pu le menacer parfois. Il serait faux, on le sait bien, de prendre le refus romantique du rationalisme académique pour un refus de la raison. La philosophie elle-même se trouve, dans les dernières années du XVIII^e siècle, devant la question de son destinataire. L'analyse du *Tableau de Paris* (Nicolas Veysman) fait apparaître la manière dont Louis-Sébastien Mercier interroge l'objet même dont il veut faire le tableau, c'est-à-dire son destinataire, l'opinion publique. Le parti-pris délibéré d'une origina-

12. Fougeret de Montbron, *Le Cosmopolite*, Londres, 1753, p. 165-166.

13. Rousseau, *Rêveries*, éd. H. Roddier complétée par Y. Stalloni, Classiques Garnier, Paris, 1997, p. 11.

14. Diderot, *op. cit.*, p. 255.

lité sans limites clairement définies, est au point de départ d'une aventure de l'écriture sans modèle. L'action du philosophe sur l'opinion publique échappe au *tableau* car c'est le texte qui fait surgir, par la vertu de son *électricité*, l'opinion publique là où précédemment, il n'y avait qu'un lecteur ou un public.

Aux marges des classifications génériques, les sous-genres ou les genres composites se multiplient, car le contrat générique entre l'auteur et le public ne peut plus s'énoncer clairement. Des formes nouvelles apparaissent, qui, pour avoir été parfois baptisées par la tradition, n'en acquièrent pas moins de nouvelles libertés, assument et revendiquent leur dimension rhapsodique. Le roman rétivien (Pierre Hartmann), le théâtre sadien (Sophie Marchand), l'élégie (Pierre Loubier), les mémoires (Jean-Christophe Igalens) sont des formes qui disent des choses nouvelles. Et fortes. Par la force des choses car la littérature (il n'est pas inutile de le rappeler à ceux qui l'oublient) a des choses à dire sur un monde en passe de se transformer profondément, un monde en révolution. Est-ce un hasard si Parny choisit le poème en prose pour ses *Chansons madécasses*? Les modèles romanesques s'ouvrent à de nouveaux personnages, de nouvelles classes sociales, de nouvelles réalités matérielles jusqu'alors cantonnées, *contenues* dans le genre burlesque et qui désormais revendiquent leur place (Stéphanie Genand). Comme l'explique Pierre Hartmann, entre délitement et recomposition, des romans comme ceux de Rétif « affrontent l'informe non plus comme un problème de forme mais comme la matière rebelle d'un contenu inexploré », irréductible à tous les idéaux du classicisme. Et c'est pour des raisons au fond analogues que les mémoires des contemporains de la Révolution hésitent entre les différents pouvoirs de la prose: les individus traversent les catégories autrefois hermétiques de la société et se confrontent à l'histoire des pratiques encore inédites. Les sentiments même, qui, comme l'inceste (Sophie Marchand) trouvaient au théâtre une place relativement rassurante, s'ouvrent aux forces monstrueuses qu'ils recèlent en eux. Ceux qui recherchent une expression lyrique, ne peuvent la trouver dans les formes traditionnelles. L'élégie se voue au vague et à la mollesse pour laisser vibrer l'énergie de sentiments nouveaux et de forces encore innommées. L'amollissement de l'élégie laisse apparaître « une vague culpabilité face à l'inaptitude à l'épique ou à l'héroïque, face à l'histoire et à ses orages »,

comme l'écrit Pierre Loubier, et il rappelle le mot de Sainte-Beuve : « Que faire d'une lyre en ces jours d'orage ? ».

Car la menace de l'informe et la mise en question de la forme elle-même – non de telle ou telle forme – est bien adressée au champ de la culture (à ce que nous désignons aujourd'hui par ce terme) dans toute son étendue. On en prendra conscience en lisant les deux articles de Fabrice Moulin sur Cochin et de Renaud Bret-Vitoz sur le décor de théâtre. Dès le mitant du XVIII^e siècle, Cochin prenait la défense du mouvement critique, porté par l'Académie, qui visait à promouvoir une esthétique plus rigoureuse et plus sévère. Ce sont les « mauvaises formes », celles de l'ornement et de la rocaille du premier demi-siècle qu'il visait alors. Mais si ce que nous appelons aujourd'hui le « néoclassicisme » a bien réussi à s'imposer contre le rococo comme une esthétique nouvelle et dominante dans la peinture d'histoire et l'architecture, il a laissé subsister une force entropique, qui ne lui est extérieure qu'en apparence, celle qu'entraîne avec soi le déchirement violent du sublime. Celle que nous lisons encore dans les chemins ombreux du pittoresque en architecture ou dans le développement croissant du paysage. La recherche d'une théâtralité nouvelle, notamment incarnée par l'art du décorateur de théâtre et par celui de l'acteur, a porté vers *l'effet*, vers le sublime, les formes les plus rigoureusement rationnelles et le laconisme le plus déterminé. La présence de ces forces négatrices explique, entre autres raisons, pourquoi la France n'est pas parvenue à la sérénité sublime du classicisme allemand contemporain. Mais ce premier romantisme est porteur d'une tension qui ouvre, par-delà l'époque romantique, des perspectives durables, celles du réalisme moderne et celle du symbolisme de la fin du XIX^e siècle.

