

B i b l i o t h è q u e
des
I D É E S

L'enchantement littéraire

**Écriture et magie
de Chateaubriand
à Rimbaud**

par

YVES VADÉ

nrf

Éditions Gallimard

À la mémoire de mon père,
et aux anciens Transparents.

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage n'aurait pu être mené à bien sans l'aide, les encouragements, les incitations intellectuelles de maîtres et d'amis à qui je suis heureux de pouvoir témoigner ici ma reconnaissance.

Tout d'abord M. Max Milner, qui voulut bien accepter de diriger le travail de thèse dont ce volume est une version allégée et remaniée. Ceux aussi qui furent mes maîtres à l'École des hautes études en sciences sociales : M. André Varagnac, aujourd'hui disparu, et surtout M. Charles Morazé dont la pensée et les recherches sur les mythes et les sciences, qui ouvrent tant de neuves perspectives, ont marqué ce travail en profondeur.

Il m'est agréable encore de mentionner mes amis de la Société des études euro-asiatiques, au premier rang desquels son fondateur M. Paul Lévy, ancien président de la 5^e section de l'É.P.H.É., et Mlle Lucienne Roubin, ainsi que ceux qui furent mes collègues à l'université de Nantes, particulièrement Jean Defoix et André Peyronie, qui, de longue date, portèrent à ce travail une attention amicale.

Mes remerciements s'adressent enfin à M. Pierre Nora : sans ses encouragements je n'aurais peut-être pas entrepris le travail de refonte dont ce volume est l'aboutissement.

Que tous soient assurés de ma fidèle et cordiale gratitude.

INTRODUCTION

En aura-t-on jamais fini avec la magie ? Toute la rationalité moderne tend à expulser cet héritage du passé, à le rejeter dans l'archaïsme, ou à ne l'admettre qu'à titre d'illusion et de survivance. Mais, dans le même temps, la magie ne cesse d'être reconsidérée, reprise en charge et réactivée par des écrivains qui, non contents d'exploiter dans leurs œuvres les motifs et les thèmes qu'elle fournit à l'imaginaire, n'hésitent pas à se la proposer comme un idéal à atteindre. Le magicien est proclamé le modèle de l'écrivain, et parfois son maître. De Chateaubriand l'enchanteur à Rimbaud le voyant, de Hugo-mage à Antonin Artaud promu par Jean Starobinski « chamane de notre époque »¹, c'est toujours la même référence à des personnages à la fois mystérieux et prestigieux ; à des pouvoirs dont on aime à rappeler qu'ils sont liés au verbe, et qui passent pour résulter soit d'un savoir secret transmis d'une manière initiatique, soit d'un don naturel ; qui dans tous les cas échapperaient à l'explication rationnelle et manifesteraient le privilège de celui qui en est revêtu. Vers le milieu de notre siècle encore les déclarations n'ont pas manqué, principalement dans la mouvance du surréalisme, faisant de la magie l'explication dernière et la justification suprême de la poésie, et de l'art en général. Pour Benjamin Péret, la magie est le dénominateur commun qui unit le sorcier, le poète et le fou : « Elle est la chair et le sang de la poésie². » « Consciemment ou non, écrivait de son côté André Breton, le processus de découverte artistique, s'il demeure étranger à l'ensemble de ses ambitions métaphysiques, n'en est pas moins inféodé à la forme

1. Jean STAROBINSKI, « Leo Spitzer et la lecture stylistique », Introduction aux *Études de style* de Leo SPITZER, Paris, Gallimard, 1970, p. 23.

2. « La parole est à Péret » (1943), texte repris dans l'Introduction de l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 23.

et aux moyens de progression mêmes de la haute magie. Tout le reste est indigence, est platitude insupportable, révoltante : panneaux-réclames et bouts-rimés¹. » En 1957 Breton devait réaffirmer sa position à l'occasion de son dernier grand ouvrage, consacré à *L'Art magique* : que l'œuvre d'art décide ou non de s'adapter à des fins magiques, « on ne saurait oublier que c'est de la magie même qu'elle tire son origine : se voudrait-elle purement "réaliste", rien ne peut faire qu'elle ne lui doive le plus clair de ses ressources »².

Ces prises de position sont évidemment liées à l'idéologie surréaliste, et datées. Elles sont aussi le point d'aboutissement d'une longue tradition, qui a fortement marqué l'époque romantique et postromantique. Novalis en Allemagne, chez nous Nerval, la « sorcellerie évocatoire » baudelairienne, l'alchimie du verbe de Rimbaud en sont les jalons les plus immédiatement visibles. Antérieurement, on pourrait rappeler les spéculations courantes à la Renaissance sur la « chaîne magnétique » qui relierait de proche en proche le poète à l'âme du monde³ — écho des théories platoniciennes et néoplatoniciennes sur l'enthousiasme et la possession. Plus haut encore, surgissent les poètes magiciens des cultures traditionnelles, *vates* celto-latins ou bardes celtes, et leurs ancêtres communs, les chamanes d'Eurasie.

Comme toujours lorsqu'on aborde des phénomènes de longue durée, deux attitudes inverses, mais également simplificatrices, sont à proscrire. La première consiste à faire ressortir les points communs, gommer les différences, et conclure paresseusement qu'il n'est rien de nouveau sous le soleil. La seconde attitude, apparemment plus rigoureuse, conduirait à refuser toute comparaison entre des faits jugés trop éloignés dans le temps, et à se retrancher derrière les cloisons chronologiques de l'histoire traditionnelle. Assurément, l'abondance des références magiques dans la littérature romantique et surréaliste peut et doit être étudiée comme un phénomène propre à l'époque. Elle devient alors susceptible d'explications et de méthodes diverses, qui peuvent aller de la perspective théologique qui était celle de Michel Carrouges dans son ouvrage sur *La Mystique du surhomme* (1948), jusqu'à la sémiotique socio-historique de Claude Abastado dans ses *Mythes et rituels de l'écriture* (1979). Il faut pourtant poser la question du fondement de ce rapport toujours résurgent entre la littérature et la magie. Les

1. André BRETON, *Arcane 17*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1947, pp. 151-152.

2. *L'Art magique*, par André BRETON avec le concours de Gérard Legrand, Paris, Club français du livre, 1957 (Formes de l'art), p. 21. Souligné par A. Breton.

3. Cf. RONSARD, *Ode à Michel de l'Hospital*, et le commentaire d'Henri FRANCHET, *Le Poète et son œuvre d'après Ronsard*, Paris, Champion, 1922.

métaphores perpétuellement renaissantes d'enchantement, d'envoûtement, de poète magicien et d'incantation ne sont-elles que l'héritage d'idéologies anciennes réactivées pour des raisons historiques, ou traduisent-elles quelque parenté essentielle et fondée en nature entre la pratique de l'écrivain et celle du magicien ?

On ne peut contester, au départ, que l'écriture et la magie se reconnaissent en commun une certaine situation par rapport au désir. L'une et l'autre, en vue de buts différents, s'enracinent dans le sol pulsionnel. Cet enracinement commun peut être éclairé par ce qu'écrit Freud sur la croyance en la « toute-puissance des pensées », et la « surestimation narcissique de nos propres processus psychiques » comme fondement de la magie¹. Que l'on accepte ou non cette hypothèse, on doit admettre que, dans l'écriture comme dans la magie, du signifiant est investi par le désir. Rapprocher un texte de quelque effet ou pratique magique, fût-ce à travers les métaphores usées de l'enchantement ou de l'envoûtement, c'est, pour qui le lit et le commente, affirmer et reconnaître en soi la part du désir impliqué dans le texte.

En second lieu, écriture et magie entretiennent des relations complexes avec le domaine du mythe, considéré comme parole fondatrice. Aucune pratique magique reconnue (c'est-à-dire autre qu'individuelle et schizophrénique), qui ne se soutienne d'une croyance renvoyant, sinon à un récit mythique spécifique, au moins à cette appréhension symbolique du réel qui trouve dans le mythe son expression originiaire et structurante. Quant à la littérature, le mythe est son horizon permanent, soit qu'elle lui emprunte des thèmes et des figures primordiales, soit qu'elle vise à produire elle-même une parole dont la portée pourrait rivaliser avec celle des anciens mythes.

L'espace de la magie et celui de l'écriture se trouvent donc d'emblée délimités par ces deux termes entre lesquels l'une et l'autre, à des niveaux différents, se déploient : le *mythique* et le *pulsionnel*. Espace commun, où pourtant magie et écriture dessinent des figures non superposables. Dès que l'on essaie en effet de préciser leur position par rapport aux deux domaines qui les bordent, on constate que l'articulation se fait dans les deux cas de manière différente et non symétrique.

Par rapport au mythe d'abord : l'essentiel n'est pas que la littérature reprenne d'anciens mythes qui ont cessé d'être objets de croyance, mais qu'elle-même *tende* très généralement au mythe. La reprise de

1. Sigmund FREUD, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 193.

mythes constitués n'est qu'un moyen économique, et qui peut se révéler fallacieux, pour atteindre plus rapidement l'efficacité symbolique privilégiée qui est dévolue à la parole mythique. Le mythe n'est en effet jamais donné à l'écrivain moderne. Il est pour lui objet de conquête, et se dérobe toujours. Les notions mêmes de littérature, d'écrivain et d'écriture, sur lesquelles nous vivons, surgissent d'une coupure d'avec la parole mythique. Lorsque celle-ci se fait entendre dans sa plénitude, elle est la voix d'un peuple, ou d'une croyance, ou d'un dieu. Les prêtres anonymes qui rédigeaient les hymnes védiques, ou les bardes qui mirent en forme, au fil des générations, l'histoire de Cuchulainn étaient les desservants d'une parole sacrée. La littérature pour sa part ne peut s'établir en maîtresse au centre du domaine mythique, où elle serait très vite détrônée, et réduite aux fonctions subalternes de propagandiste ou d'illustratrice. Elle n'y atteint que de manière indirecte ou tangentielle. Ce qui ne l'empêche pas de viser toujours avec prédilection cet objectif suprême qu'est pour elle la recreation d'un monde dont la cohérence serait égale à celle des univers mythiques, ou mieux encore, la création d'un mythe nouveau. Objectif demeuré implicite dans la littérature romantique, mais lisible à presque toutes les pages ; explicite et délibéré chez les surréalistes¹, et couramment exprimé par les écrivains de la première moitié du siècle : « créer un mythe personnel à travers une série de symboles », telle est la définition que donnait Malraux, approuvé par Breton, du « travail d'un artiste occidental »². Cette quête, cette conquête du mythe sont étrangères à la magie, qui considère le mythe comme donné d'avance. La magie ne va pas consacrer son énergie à rechercher une parole fondatrice, dont il lui suffit de supposer qu'elle existe depuis toujours. L'univers du mythe — clos, unitaire, analogique — est pour elle une base tangible. Elle s'appuie donc sur ce fondement qui la rassure, et lui procure une illusion de légitimité. Il n'est pas question pour elle de renouveler des mythes et des symboles constitués, qui lui paraissent une garantie d'autant plus sûre qu'ils sont plus anciens. C'est ainsi qu'on voit le bouc des sorcières perpétuer à travers les siècles chrétiens d'anciennes formes religieuses, et permettre à la sorcellerie médiévale d'être vécue comme une contre-religion. À l'occasion, un coup de pouce à l'Histoire confèrera à une tradition d'origine dou-

1. Avec le surréalisme, déclarait André BRETON à Prague en 1935, « il s'agit en art (...) de la création d'un mythe collectif » (*Position politique de l'art d'aujourd'hui*, in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 272.)

2. Cité par A. BRETON, *ibid.*, p. 270.

teuse l'antiquité requise : on affirmera par exemple, à la manière d'Éliphas Lévi, que les lames du Tarot représentent le livre de Thot, ou constituent la vraie « clavicule de Salomon ». Seule l'Alchimie fait ici exception, dans la mesure où les Adeptes en renouvellent perpétuellement le symbolisme, à partir des mythes les plus différents, dont ils font une lecture originale. C'est sans doute, avec le schéma de quête qui est celui du Grand Œuvre, une des raisons qui expliquent l'affinité maintes fois constatée des écrivains pour les alchimistes — « les alchimistes nos ancêtres », disait Mallarmé.

Du côté du pulsionnel, les différences de situation de l'écriture et de la magie ne sont pas moins fondamentales. On pourrait insister sur la différence d'attitude de l'écrivain et du magicien, celui-ci attendant tout de la puissance de son désir et de sa volonté, dans une sorte d'éréthisme permanent, tandis que l'écrivain, moins immédiatement confiant, payé pour savoir que les mots se refusent, et que le langage est plein de détours, négocie son texte en faisant appel simultanément à toutes les ressources de son esprit, des plus obscures aux plus lucides. Seule l'écriture automatique, au moment de sa découverte, permit peut-être de retrouver l'immédiateté de la démarche magique ; ce qui explique, pour une large part, les références du surréalisme à la magie dans les années fondatrices — mais on sait que les pratiquants de l'écriture automatique déchantèrent assez vite quant à la qualité des résultats obtenus. Pourtant l'essentiel est ailleurs, et peut être défini par les rapports différents de l'écriture et de la magie à l'égard du symbolique et du réel. La littérature n'existe à l'évidence que dans et par la coupure symbolique, dans et par le langage. L'énergie pulsionnelle mise en œuvre se trouve en quelque sorte prise au piège du texte : devenue écriture, elle ne peut saillir hors de la page pour aller rejoindre et investir la réalité extérieure. Il lui faut jouer le jeu du symbole — fût-ce de manière conflictuelle, comme on le voit par exemple chez Lautréamont —, jeu qui assure la permanence du concept par sa coupure d'avec l'objet réel. Si grande que soit la part que l'on accorde au sémiotique dans la production textuelle, et même si l'on affirme que « le langage poétique, ou au moins celui du texte, fonctionne sur la voie de la pulsion »¹, il n'est de « texte » qu'au prix de cette clôture qui interdit d'atteindre l'objet réel au moment même où on le nomme.

Tout l'effort de la magie vise au contraire à forcer la barrière du

1. Julia KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1974, pp. 542-543.

symbolique, pour entrer directement en contact avec l'objet, en vue de le transformer, de le posséder ou de le détruire. Si le magicien fait appel au langage, le langage ne sera pour lui qu'un instrument ; instrument d'ailleurs le plus souvent déstructuré, puis restructuré d'une manière qui bloque le jeu habituel de la signification. Le langage magique, sous ses formes les plus spécifiques, échappe non seulement au concept, mais au système même de la langue, déformant les mots au point de les rendre méconnaissables, ou empruntant ses termes à des langues étrangères. Le message magique ne cherche qu'à signifier la violence même des pulsions, et à communiquer cette violence à son destinataire. L'emploi du langage n'y est nullement obligatoire. Une pierre, un crapaud, un bijou feront aussi bien l'affaire. Le paradoxe du « symbole » magique est d'échapper partiellement au symbolique, et d'être utilisé comme un outil pulsionnel, destiné à provoquer une sorte de court-circuit entre le désir et le réel.

La magie n'est donc pas la vérité de l'écriture, encore moins de la littérature en général. Elle n'en est pas même le point de fuite ou la limite idéale. Les manières différentes dont l'une et l'autre s'articulent au mythique, au pulsionnel, au réel (articulation dont la théorie reste à faire), interdisent d'espérer que le vœu surréaliste d'une fusion toujours plus complète de l'art moderne et de la magie puisse s'accomplir un jour. Mais on voit en même temps que leur parenté n'est pas illusoire — indépendamment des liens qui les unissaient du temps des origines, et qui ne sont pas contestables. Les différentes expressions de cette parenté que nous rencontrerons en chemin ne peuvent donc être réduites *a priori* à leur contenu idéologique, encore moins être considérées comme de simples formules figées, dépourvues de fondement et vidées de leur signification. Pour être en porte à faux, elles n'en pointent pas moins vers ces frontières communes que nous venons d'esquisser. D'où leur récurrence sans fin.

Certes, il est possible d'articuler les rapports de l'écriture au désir en faisant l'économie de toute référence à la magie. Beaucoup d'écrivains actuels rejettent l'emploi de ce vocabulaire magique qui électrisait les surréalistes. Certains, comme Yves Bonnefoy, refusent d'assimiler la poésie à une démarche qui leur paraît marquée par l'imposture¹. D'autres, jetant le soupçon sur la tendance manifestée par toute littérature jusqu'à nos jours d'atteindre au mythe, et ne voulant considérer que l'économie libidinale à l'œuvre dans la produc-

1. C'est le sens de la réponse que me fit Yves Bonnefoy, un jour que j'eus l'occasion de l'interroger sur ce sujet.

tion du texte et de ses effets, imposeront les notions de « plaisir du texte » et de « jouissance »¹. Les vieilles métaphores magiques n'en sont pas moins toujours prêtes à resurgir, et l'on parlera par exemple, à propos d'une pratique très contemporaine du texte, de « shamanisme de l'écriture »².

Reformulés périodiquement après des périodes d'occultation plus ou moins prolongées, les rapports de l'écriture avec la magie s'inscrivent donc dans une histoire. Celle-ci impose de remonter assez haut dans le temps, à la fois pour saisir, lorsque c'est possible, des configurations originelles (on ne peut étudier par exemple la signification de figures comme Orphée et Merlin dans la littérature moderne sans éclairer leur genèse), et pour mieux discerner les variables, en fonction des auteurs, des œuvres, et des circonstances socio-historiques. Dans le cadre de la littérature moderne, le point de départ que nous avons choisi se justifie aisément. Le titre d'enchanteur conféré à Chateaubriand, si anecdotique qu'il paraisse, constitue une sorte de signal. L'écriture cherchée, et trouvée, par l'homme des *Mémoires*, semble appeler irrésistiblement les métaphores magiques, pour des raisons qu'il faudra préciser. Et ce n'est pas un hasard si c'est à partir de Chateaubriand, homme d'ancien régime jeté par l'Histoire sur les rivages du monde moderne, que la notion d'écriture commence à prendre le sens que nous lui donnons désormais.

Toute la période romantique se caractérise à la fois par l'abondance des thèmes magiques dans les œuvres, aux divers registres que nous aurons à examiner, et par la mise en question des conceptions intellectuelles qui conféraient à la magie, au moins depuis le néoplatonisme, une apparence de justification. Ce double mouvement contradictoire (déjà manifeste à la fin du siècle précédent dans la coexistence de l'illumination et des Lumières), constituera la permanente toile de fond de notre travail.

Aux ruptures de l'Histoire et à l'entrée dans l'ère des Révolutions, aux ruptures du savoir (conséquences d'une autre révolution, celle de la science) et aux ruptures du sens lui-même (dont les garants semblent se dérober à mesure que le siècle progresse vers sa fin), répond la présence toujours plus insistante de la magie, sous des formes diverses, dans le champ littéraire. Les métaphores magiques qui sont appliquées à l'écrivain, ou qu'il s'applique à lui-même, sont autre chose

1. « L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage », affirmait Roland BARTHES en 1973 (*Le Plaisir du texte*), Paris, Éd. du Seuil, p. 14.

2. Catherine CLÉMENT, « Le shamanisme de l'écriture » (lecture de Roger Laporte), *Sud*, n° 10, 1973, pp. 68-77.

que l'héritage dévalué des siècles où l'enchanteur était craint ou vénéré. Elles traduisent, en même temps que l'affirmation du rôle nouveau qu'il s'attribue, une réaction de défense à l'égard d'un monde de plus en plus sévèrement soumis à la rationalité « positive », voire une postulation du désir qu'une réalité désenchantée ne peut satisfaire. Plutôt qu'un vestige, c'est une base de départ, pour une tentative de reconquête du monde merveilleux : reconquête en vue de laquelle certains écrivains seront prêts à toutes les alliances, notamment avec les contre-courants illuministes et occultistes, où ils verront une voie pour accéder, par-delà les métaphores, à une réalité magique.

Dans le cadre même des cultures anciennes, le miroir de la magie est à deux faces. L'une reflète des pratiques plus ou moins institutionnalisées, des croyances, des fragments de cosmologie et de mythes. Des rites y sont effectivement accomplis en vue de transformer, pour le bien ou pour le mal, des fragments plus ou moins considérables de réalité : il s'agit de protéger (un animal, une récolte ou un royaume), de faire périr un ennemi, de s'assurer un amour, de voir un absent, de s'assujettir des phénomènes naturels qui échappent habituellement au pouvoir de l'homme. L'autre face reflète la fiction, le merveilleux, le trésor des contes — en un mot, l'imaginaire. Dualité irréductible. Non seulement les actions et les pouvoirs magiques prêtés aux enchanteurs et aux fées des contes n'ont souvent qu'un rapport lointain avec les pratiques réelles des magiciens, sorciers ou thaumaturges, mais surtout, n'ayant d'autre existence que celle que leur confèrent des récits aux conventions reconnues, ils ignorent nécessairement l'échec, les risques et les difficultés que les magiciens réels ne cessent d'affronter.

À cette dualité viennent s'ajouter, dans le domaine littéraire, les distinctions habituelles entre les genres, qui se manifestent principalement par l'opposition entre genres narratifs et poésie. Ces deux plans de clivage ne se confondent évidemment pas, mais se croisent. Alors que les thèmes de l'imaginaire magique se retrouveront principalement dans les récits en prose (contes, nouvelles et romans), l'incantation demande à être examinée en référence avec des formules réelles — êtres de langage dont la fonction n'est pas d'énoncer ou de dénoter, mais de transformer l'objet réel par l'intermédiaire du symbole linguistique.

Le terme d'*enchantement* recouvre cet ensemble diagonal : à la fois techniques magiques, épisodes merveilleux, enfin états émotionnels où le principe de plaisir l'emporte pour un instant sur le principe de réalité. La notion subit de perpétuels retournements de l'actif au pas-

sif, et ne cesse de glisser du sens fort au sens faible. Dans les textes théologiques ou juridiques, depuis le XIV^e jusqu'au XVII^e siècle, les mots *enchanter* et *enchantement* dénotent une action où le diable est en cause. L'*enchanteur* est assimilé à un invocateur du démon¹. En 1679 encore, Jean-Baptiste Thiers note dans son *Traité des superstitions* que « tout enchantement (...) est de soi un péché mortel, puisqu'il ne s'en fait point sans une invocation, ou expresse ou tacite, du Démon ». Le « Monde enchanté » dénoncé par le pasteur Bekker à la fin du XVII^e siècle est un monde hanté. En 1722, N. de Lamare parle dans son *Traité de la police* de « cette vermine de Magiciens, de Sorciers et d'Enchanteurs », pour constater du reste qu'elle n'a cessé de diminuer depuis la fin du XIV^e siècle. Un récent *Dictionnaire de théologie catholique* définit encore l'enchantement comme « une espèce particulière de magie » ; c'est « l'art d'opérer des prodiges par des chants ou par des paroles ». Mais dès le XVIII^e siècle, ces termes apparaissent le plus souvent dans le domaine de la fiction. Des spécialisations s'esquissent : « En terme d'Opéra, précise le *Dictionnaire de Trévoux*, on donne couramment ce nom [d'*enchanteur*] aux Magiciens bienfaisants : les autres s'appellent *Magiciens*. » La croyance à la réalité des enchantements passe alors pour une faiblesse : « Le peuple croit encore qu'il y a des magiciens qui enchantent les hommes et les animaux », lit-on dans le même dictionnaire, à l'article « Enchanter ». Seuls seront admis des effets aisément explicables : « Il n'y a guère d'animaux qu'on n'accoutume à venir au son d'une musette ou d'un simple cornet pour recevoir sa nourriture » remarque Voltaire, trop heureux d'expliquer ainsi la légende d'Orphée, dans ses « Notes sur l'enchantement »².

Pour aborder cet ensemble, à la fois diagonal (par les champs différents qu'il traverse) et glissant (par son instabilité diachronique), nous nous attacherons principalement aux personnages d'enchanteurs et à la situation de l'écrivain, aux pouvoirs qui lui sont prêtés ou qu'il s'arroge, au désir profond qu'il trahit, lorsqu'il choisit de faire vivre ou de ressusciter quelqu'une de ces figures. C'est en effet à l'occasion et par l'intermédiaire des figures d'enchanteurs que le rapport entre l'écrivain et la magie se laisse le plus clairement appréhender dans les textes de la période romantique. De l'écrivain au magicien s'affirment

1. Pour l'historique du terme, nous renvoyons au travail de R.L. WAGNER, « Sorcier » et « Magicien ». *Contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*, Paris, Droz, 1939.

Dans les textes du XII^e ou du XIII^e siècle, au contraire, l'enchanteur, note Wagner, était d'abord « un type littéraire, l'homme qui fait des prodiges » (p. 149). L'assimilation avec l'*incantator* défini par les théologiens s'est faite ensuite.

2. *Questions sur l'Encyclopédie*, cinquième partie (1771).

alors comme jamais auparavant des relations complexes, mais qui peuvent être ramenées à deux formes principales : ou bien le magicien (réel, fictif ou légendaire, peu importe) *métaphorise* l'écrivain ; ou bien l'écrivain *représente* ou met en scène le magicien. Ce second rapport contribue à nourrir le premier, le pouvoir de représentation de l'écrivain étant un des aspects de la « magie » qui lui est attribuée.

Entre ces deux formes simples, tous les cas intermédiaires peuvent être envisagés. Parallèlement à Edgar Quinet qui endosse en 1860 le vêtement trop grand de Merlin l'Enchanteur, Michelet choisit la perversion et investit de puissants affects dans l'histoire qu'il prête à sa sorcière. Par ailleurs Gérard de Nerval, puis Rimbaud, transgressant les frontières de la métaphore et de la représentation, vivent de manière différente, mais également dramatique, l'impossible identification du poète avec un magicien. Expériences diverses qui, dans ce quart de siècle où le monde moderne installe son matériel et ses doctrines, témoignent, mieux que toute proclamation idéologique, à la fois de l'aspiration des écrivains à assurer les pouvoirs des anciens magiciens, et de l'impossibilité d'y parvenir.

YVES VADÉ

L'Enchantement littéraire

Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud

Époque des grandes ruptures — de l'Histoire, du savoir, du sens, du religieux — le XIX^e siècle n'a cessé de chercher des compensations et de faire resurgir, parfois malgré lui, ce qu'il croyait avoir enterré. Ainsi la magie, condamnée au nom de la raison scientifique, réapparaît-elle dans le champ de la littérature pour nourrir les œuvres et les formes d'écriture les plus novatrices. C'est ce qu'Yves Vadé s'attache ici à démontrer, au fil d'une double histoire, intellectuelle et textuelle. Par-delà le sacre de l'écrivain, le sacre de l'écriture, de Chateaubriand l'« Enchanteur » à Rimbaud le « Voyant ».

Chateaubriand est en effet le premier écrivain chez qui les prestiges de l'incantation se transposent en une « écriture d'enchantement », parvenant à recréer au plan du texte un équivalent du monde mythico-magique, au moment même où elle en constate la disparition. Yves Vadé met en lumière la période de formation de cette tradition littéraire qui passe par Hugo, Nerval, Gautier, Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud et qui se poursuit jusqu'à André Breton dont le dernier livre portait précisément sur *L'Art magique*.

Le sujet est à deux entrées : celle de l'*imaginaire magique*, que la littérature romantique exploite à sa manière, mais qui renvoie à un fonds immémorial ; celle de la *magie de l'écriture*, qui suppose, elle, des ambitions neuves, des procédés originaux, des situations historiques inédites. Registres différents, dont l'auteur montre qu'ils se conjoignent en miroir. Si l'écrivain se reflète dans les figures de magiciens qu'il aime à mettre en scène, il doit bien se rendre à l'évidence : « si proches qu'elles soient de la magie, ses formules ne sont douées d'aucun pouvoir sur le monde des phénomènes. Elles n'émeuvent que le vieux désir humain, enfermé en lui-même comme Merlin dans sa prison d'air ».

Dans l'articulation de ces deux versants du même thème se dessine une thèse. Plutôt qu'un héritage ou un vestige dévalué des siècles où le sorcier, le mage, le prophète, l'enchanteur étaient craints ou vénérés, la magie propre au langage est la forme de reconquête d'un merveilleux perdu. À la cohérence ébranlée des croyances collectives se substitue la cohérence intrinsèque des écritures personnelles. En l'espace d'une page, d'une phrase ou d'un vers se reconstitue l'unité fugitive de l'univers et du mythe.



9 782070 718467



90-III A 71846 ISBN 2-07-071846-8

190 FF tc