

## Le Bestiaire de *La Solitude* de Théophile de Viau ou la métamorphose libertine du poète

Maxime Cartron

« Les paysages d'âme quêtent pour l'homme un nouvel habitat ». C'est en ces termes que Bernard Beugnot évoquait en 2002 l'espace intérieur et son rapport métonymique au monde qui l'entoure (« Quelques figures »). Ce « nouvel habitat », cet « isolement spatial », « espace privé » répondant à une impérative « aspiration à une liberté personnelle » (Beugnot « L'Imaginaire », 111), Théophile de Viau l'a ardemment recherché, s'efforçant de modeler par l'écriture poétique un « territoire » qui lui soit propre, c'est-à-dire un « espace porteur de la signature du singulier » (Beugnot « Quelques figures »). On pense évidemment à *La Maison de Sylvie* et à sa construction à vocation éternisante d'un lieu dévolu à l'intime et à son expression, occasion pour le poète de se réinventer, de renouveler son rapport à lui-même tout en se justifiant de son épicurisme<sup>1</sup>. Dans cette perspective, l'œuvre serait « image de la vie » (Rosellini 88), « projection du rapport de l'être au monde » (Beugnot « Quelques figures »), ou encore « expérience de soi » (Beugnot « L'Imaginaire », 120). Comme l'écrit Olivier Leplatre, « le poète loge en écriture, et le monde tout entier avec lui s'y retrouve ». Au sujet de ce véritable microcosme, on peut se demander, de manière plus restreinte, quel rôle jouent les autres formes de vie évoluant au sein de la nature dans un texte charnière pour la constitution de l'*ethos* du poète, *La Solitude*, composée, selon Beugnot, afin de « se construire contre l'invincible sentiment de l'exil » (« L'Imaginaire » 113), qui frappe alors, en 1619, Théophile<sup>2</sup>. Les animaux sont-ils, comme on pourrait être porté à le penser un peu hâtivement, de simples ornements descriptifs destinés à compléter le tableau peint par le poète, ou sont-ils au contraire investis d'un code herméneutique particulier ? On cherchera à montrer

---

<sup>1</sup> « Les registres de l'espace privé équivalent à la cartographie d'un rêve auquel la conscience perturbée s'identifie pour s'y réapproprier ; la poésie descriptive s'enrichit d'une fonction morale [...], plaidoyer incessant du prévenu ou du banni qui cherche à renvoyer au monde, à ses protecteurs et à ses juges l'image du sage épicurien, du poète heureux » (Beugnot « L'imaginaire », 119).

<sup>2</sup> À ce sujet, Hélène Merlin-Kajman fait observer que « le bannissement semble constituer une véritable matrice poétique », 82.

que le petit bestiaire de *La Solitude* procède de la création de « répondants allégoriques du poète » (Starobinski 402-412), qui matérialisent son inscription dans l'espace via le transfert de sa conscience, de l'intérieur à l'extérieur, projetant et inventant de la sorte une *persona* d'auteur, une fiction biographique de soi. Simultanément, les animaux sont investis d'une fonction symbolique. Indexée sur un implicite culturel témoignant d'une stratégie d'écriture libertine, celle-ci dévoile un matérialisme accessible seulement aux initiés, c'est-à-dire aux « déniés »<sup>3</sup>. Ainsi, l'écriture connivente<sup>4</sup> de Théophile consacre une volonté d'inscription du moi au sein de l'espace, mais aussi le souhait de laisser à la postérité une marque, une impression de soi universelle<sup>5</sup>.

Dans cette optique, le bestiaire de *La Solitude* résulte d'une appropriation et d'une instrumentalisation de l'animal, dont le statut ambivalent ouvre au poète la voie de la métamorphose et de la « résurrection » (Leplatre), c'est-à-dire de l'invention, voire de la réinvention de soi, avant même le mémorial de *La Maison de Sylvie*<sup>6</sup>.

On se rappelle l'ouverture fameuse du poème :

Dans ce val solitaire et sombre,  
Le cerf, qui brame au bruit de l'eau,  
Pendant ses yeux dans un ruisseau,

---

<sup>3</sup> Voir Cavallé.

<sup>4</sup> J'entends le terme « connivence » dans le sens théorique que lui confèrent Ariane Bayle, Mathilde Bombart, et Isabelle Garnier : « intelligence secrète active » pour lier des auteurs à un public, ou des auteurs entre eux, dans des écrits, et plus largement des œuvres artistiques, conçus pour être diffusés. Active – et construite [...], la connivence se différencie de l'empathie par la mise en place volontaire d'un dispositif, d'une stratégie, qui s'adresse à un ou plusieurs destinataires » (15).

<sup>5</sup> « Le lecteur est [...] enrôlé affectivement dans la cause du poète » (Rosellini 90).

<sup>6</sup> On ira ainsi dans le sens de Bernard Bray, qui note au sujet de l'œuvre en prose : « représentation construite plutôt que photographie d'identité, est-ce un masque à usage spécifiquement littéraire ? Ou est-ce ici, au plus profond de lui-même, l'homme que Théophile a cru être, privilégiant au besoin certains traits de sa personnalité ? Ou est-ce, plus loin encore, le modèle auquel il a souhaité ressembler ? [...] Admirons, dans le miroir que nous tend l'œuvre de Théophile [...] la vraisemblable représentation d'un sujet fort préoccupé de son image : l'écriture trahit l'écrivain, et drape le moi dans ses voiles » (129).

S'amuse à regarder son ombre. (*La Solitude* 1-4)

On observera d'emblée, sans pour autant verser dans de hasardeuses extrapolations psychologisantes, que le cerf constitue une figuration du poète en Actéon. Comme l'a mis en évidence Mathieu-Castellani : « le cerf est toujours associé, dans le lyrisme baroque, à l'idée de blessure » (« Les bestiaires »). Plus intéressant, on remarquera que l'espace dans lequel le cerf évolue est menaçant<sup>7</sup>. Un obscurcissement du paysage est perceptible à travers l'adjectif « sombre », placé à la rime avec « ombre », l'*umbra* latine, tout aussi bien humeur mélancolique qu'« ombre » des morts. D'autre part, l'itération de la consonne fricative [r], qui essaime dans le brame du cerf, procède de cette charge mortifère, s'expliquant évidemment par le narcissisme (Genette 21-28), mais aussi par la pulsion de mort qui loge dans le désir amoureux et sexuel : culturellement, le brame du cerf peut renvoyer à la saison des amours. Il constituerait alors, via la figuration allégorique du poète, « l'appel érotique de l'autre » (Leplatre), c'est-à-dire Corine, qui, aux vers 109-112 renouvellera, comme l'a montré Véronique Adam, la posture du cerf contemplant son image dans le ruisseau. Mais le brame traduit également la violence, la rage de possession et, en contexte, est contaminé métonymiquement par les « ombres ». D'autre part, la projection de soi en animal possiblement blessé, victime potentielle de la chasse, car inscrite dans un espace précaire, renvoie aux ambivalences du lieu—solitude à entendre peut-être au sens d' « asile, lieu de refuge où l'on se met en sûreté » (Furetière)—et donc aux inquiétudes devant la possible violation de cet espace : Théophile pourrait devenir bien vite un cerf chassé par ses ennemis... La violence sourd, et la figuration du poète en cerf positionne à l'orée du texte les intrications d'Éros et de Thanatos. L'espace d'une liberté conquise ou acquise n'est jamais, malgré le souhait affiché (« Jamais la justice en courroux / Ici de criminels ne cherche » [v. 27-28]), que provisoire ou, en tout cas, miné par des forces occultes qui en menacent à chaque instant l'existence. Les amours libres du cerf sont sans cesse en danger d'être empêchées par une intervention extérieure.

Conjointement, la mention du « Satyre » au vers 12 encode des sèmes libertins : la monstruosité du désir sexuel n'est pas explicitement condamnée. Si « jamais la justice en courroux ici de criminels ne

---

<sup>7</sup> Nous avons en effet affaire à ce que Beugnot appelle « les registres extrêmes du paysage fermé » (*Discours* 104).

cherche », c'est précisément parce que ce lieu est *a priori* celui de la liberté absolue du désir, qui ne saurait s'accommoder des « bonnes mœurs ». Le satyre serait dans cette optique un outil polémique discret, qui plaiderait pour une libération des mœurs sexuelles. L'animalité, loin de n'être qu'un ornement mythologique, se ferait le réceptacle d'une pensée libertine. Espace du désir libéré ? À nouveau néanmoins, une ambivalence se manifeste : le satyre cherche bien à violer les nymphes. La violence n'est pas totalement éradiquée de cet univers, qui semble pourtant offrir un lieu de refuge aux persécutés :

L'esprit plus retenu s'engage  
 Au plaisir de ce doux séjour,  
 Où Philomèle nuit et jour  
 Renouvelle un piteux langage. (21-24)

Nouveau « répondant allégorique du poète » : tout comme Philomèle, le poète a été mutilé—métaphoriquement s'entend : privé de sa liberté de parole—par l'exil<sup>8</sup>. Dès lors, par-delà la réappropriation de soi, germe la volonté de créer une communauté de solitaires. C'est le sens de cet étrange « nous » au vers 8 : si les « mortels » y sont *persona non grata*, il renvoie par conséquent aux rares initiés qui ont droit à l'ouverture du « portal » de la « demeure de cristal » (v. 27) de la Naïade. Via l'utilisation de l'itératif (« tous les soirs » [v. 6]), se crée une temporalité cyclique, éternisante : un retour à l'âge d'or serait possible, en une compagnie bien choisie, dont les animaux fournissent la trace indicielle<sup>9</sup>. Et en même temps, ce monde idéal est sans cesse travaillé, non seulement par la malveillance de l'extérieur, qui voit d'un mauvais œil cet espace de liberté<sup>10</sup>, mais aussi par les tentations néfastes provenant de l'intérieur même. Ces quatre vers, qui marquent l'apparition de Philomèle, sont deux à deux antithétiques : le lieu est cyclique à la fois

---

<sup>8</sup> « Bannir, c'est couper la communication verbale à laquelle le droit introduit » (Merlin-Kajman 82).

<sup>9</sup> « Ce qui rend la connivence si fascinante tient peut-être aussi à la nécessité d'en débusquer les indices » (Bayle, Bombart, et Garnier 11).

<sup>10</sup> Benjamin Dupas évoque une « parole "interdite", sans cesse plus menacée d'être "capturée" et discréditée par la médisance ».

dans le bonheur et dans le malheur. La plainte du rossignol-poète<sup>11</sup> est tout aussi itérative que les délices offerts par la Naïade et les autres « plaisirs de ce doux séjour ». C'est pourquoi l'appel à une sexualité débridée n'est pas le « message » de Théophile, surtout si elle s'accompagne de violence faite à autrui :

Cette forêt n'est point profane,  
Ce ne fut point sans la fâcher  
Qu'Amour y vint jadis cacher  
Le berger qu'enseignait Diane. (33-36)

Pourquoi ce sens du sacré attribué à la forêt, et comment expliquer qu'elle s'estime offensée d'être, par la force des choses, complice du rapt d'Endymion ? Précisément parce que son libre-arbitre a été bafoué. Or, la forêt accueille, on l'a vu, les victimes, et non les bourreaux ; elle alloue à ses hôtes une liberté de mouvement entière. Elle forme un espace où la brutalité n'a théoriquement pas droit de cité. Reste que l'ambivalence persiste, dans les vers suivants en particulier, qui mobilisent un personnel animalier assez fourni :

L'orfraie et le hibou s'y perche,  
Ici vivent les loup-garous. (25-26)

Saba a signalé que « Théophile confond l'orfraie, rapace diurne, avec l'effraie, oiseau nocturne et de mauvais augure comme le hibou », et il en conclut « qu'au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles cette confusion était fréquente » (note 25, 255). Ne peut-on voir malgré tout dans cette association le redoublement et le renforcement de certaines connotations culturelles ? Non seulement le hibou symbolise la tristesse, la recherche mélancolique de la solitude, mais encore, il est l'émissaire d'Atropos, et donc annonciateur de mort<sup>12</sup>. Rosellini note que « le cri du hibou est présent chez Ovide comme un mauvais présage au seuil de l'union amoureuse : Procnè l'entend lors de sa nuit de noces avec Térée et n'en tient pas compte » (*Théophile* 129). De même, le chant sinistre de l'effraie, autre « oiseau nocturne et de mauvais augure » selon Furetière,

<sup>11</sup> Sur ce paradigme, voir Mathieu-Castellani, *Le Rossignol poète*. Dans l'œuvre de Théophile, on pense immédiatement à la dixième et ultime ode de *La Maison de Sylvie*, « Rossignol, c'est assez chanté ».

<sup>12</sup> « Le hibou est un oiseau de mauvais augure (...). Son cri est fort lugubre et affreux » (Furetière).

et donc doublet du hibou, appelle la mort. À nouveau, les animaux matérialisent la pulsion mortifère qui habite l'espace. Mais simultanément, ces deux rapaces peuvent constituer des signes libertins : leur proximité potentielle avec la chouette d'Athéna<sup>13</sup>, « espèce de hibou » aux dires de Furetière, symbole de la sagesse philosophique, expose à la fois la prolepse (un destin fatal attend le poète) et sa cause (son libertinage). Plus nettement, les « loups-garous » redoublent le « satyre » (rebaptisé, au pluriel, « Faunes » au vers 114) : la force positive qu'ils incarnent dans la religion païenne explique leur caractère marginal, hors de la norme. Leur incursion dans le corps du texte invite implicitement à considérer un retour aux origines, à l'espace d'avant le christianisme, jugé totalisateur voire totalitaire<sup>14</sup>. D'où l'accointance possible avec un discours de connivence libertine. Si « les visites des mortels / ne troublent point ces solitudes » (*La Solitude*, v. 31-32), c'est que ces lieux ne sont pas pour le « profane » ; ils sont consacrés à un petit groupe d'érudits : les libertins, ceux qui partagent la pensée de Théophile et qui savent décoder les allusions sous-tendues par le bestiaire. Les animaux relèvent donc d'un processus de cryptage culturel que seuls les « déniaisés » peuvent percevoir. Le poème, par là, s'ouvre seulement à une élite, dont le tiers-exclu est le peuple ignorant<sup>15</sup>. Le texte joue entre le sens des représentations et l'effet descriptif, qui affiche le poème comme tableau pour mieux prendre le lecteur dans les rets de l'illusion esthétique et de la morale sexuelle effrénée qu'elle semble—faussement en réalité—promouvoir de prime abord. Le décalage entre le destinataire imaginé et le tiers-exclu éclate particulièrement au sujet du loup-garou qui, selon Furetière, est « dans l'esprit du peuple un esprit dangereux et malin qui court les champs ou les rues la nuit ». Le libertin est la mauvaise conscience d'une société fondée sur l'obscurantisme religieux, qui rejette les discours hétérodoxes. Il rend compte, par la création de ce monde habité par un bestiaire composite, de sa résistance aux carcans moraux et épistémologiques qui l'enserrent. L'écriture est,

---

<sup>13</sup> Voir le point réalisé par Claude Meillier, qui met notamment en avant sa fonction prophylactique.

<sup>14</sup> Rosellini démontre qu'il ne s'agit pas de revenir à une quelconque religion originelle, mais bien de mettre à la question l'ethnocentrisme qui serait, pour Théophile, inhérent au Christianisme (« Animal » 138).

<sup>15</sup> « Secrète (ou du moins contrôlée à des degrés divers), la communication connivente repose aussi sur l'existence, réelle, postulée ou fantasmée, d'un tiers exclu vis-à-vis duquel se joue la relation » (Bayle, Bombart, et Garnier 15).

par la connivence, l'expression fantasmée d'une libération intérieure. Tout se passe comme si, pour reprendre les mots de Leplatre, « le poème a[vait] besoin du don de la mort ». Théophile a besoin de se sentir en danger pour vivre intensément ; Éros a besoin de Thanatos pour exister. C'est seulement à partir de ces données que la scène amoureuse peut avoir lieu :

Ois le pinson et la linotte  
 Sur la branche de ce rosier,  
 Vois branler leur petit gosier,  
 Ois comme ils ont changé de note. (133-136)

Voir et entendre : la conjonction de ces deux sens matérialise la complétude du sensible que le poète recherche. L'exhaustivité qu'ils suggèrent est érotique en ce qu'ils appellent un autre sens : le toucher. Le chant des oiseaux transcrit la sensation amoureuse, tout en projetant en surimpression l'image du poète lyrique. Pour Furetière en effet, le pinson « contrefait le chant du rossignol », associé intimement à la linotte, ce « petit oiseau de couleur grise qu'on nourrit en cage, qui chante agréablement, & à qui on apprend aussi à parler ». Ici, nulle cage : le chant de la linotte traduit d'une manière qui se rêve performative une liberté de parole qui, en résonant dans la forêt, aménage un « safe space » contre tous les pouvoirs coercitifs qui cherchent à s'emparer d'elle pour la brider. Le poète est cette linotte à qui la pensée épicurienne a appris à déparler le langage du social et de l'hypocrisie afin de réassigner un sens à la parole poétique, qui exprime la vérité d'un être au monde se vivant sur le mode de la *présence* à la nature sensuelle et aux choses<sup>16</sup>.

En somme, le paysage de *La Solitude* et les animaux qui le peuplent procèdent d'une projection de la conscience du poète sur l'espace, qu'il modèle en fonction de ses inquiétudes, de sa rhétorique profonde, de son lieu d'énonciation et de ses désirs. Site immémorial de l'âge d'or recréé par le langage<sup>17</sup>, l'espace du poème demeure poreux : la violence rôde aux alentours et se fraye parfois un passage jusqu'à la forêt, quand elle ne parvient pas à la contaminer de l'intérieur. Le bestiaire rend donc

---

<sup>16</sup> « Pour Théophile, *être banni* par le pouvoir royal et *s'abandonner à la nature* se révèlent parfaitement identiques » (Merlin-Kajman 86).

<sup>17</sup> « L'espace de l'exil est l'espace souverain – l'espace où le banni ne reste plus qu'en présence de souverains » (Merlin-Kajman 84).

compte du décalage irréparable entre l'idéal et la réalité, entre la volonté de créer un espace en retrait du monde, non souillé par l'extérieur, avec une morale propre, libertine, et attentive aux opprimés, et la certitude anticipatrice d'un destin funeste. Par l'animal, Théophile s'invente une figure de poète, tout en prévoyant avec une lucidité bouleversante les orages qui le frapperont bientôt.

**Université Jean Moulin-Lyon 3**



### Ouvrages et articles cités ou consultés

- Adam, Véronique. « Le bestiaire de Théophile, miroir de la confusion naturelle. » *Lectures de Théophile de Viau. Les Poésies*. G. Peureux, [dir.] Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Bayle, Ariane, Bombart, Mathilde, et Garnier, Isabelle, [dir.] *L'Âge de la connivence : lire entre les mots à l'époque moderne*. Genève, Droz: « Cahiers du GADGES », 2015.
- Beugnot, Bernard. « L'imaginaire de l'espace privé dans l'œuvre de Théophile de Viau. » *Théophile de Viau. Hommage à Guido Saba*. R. Duchêne, [dir.] Paris-Seattle-Tübingen: PFSCL, « Biblio 17 », 1991.
- . *Le Discours de la retraite au XVII<sup>e</sup> siècle. Loin du monde et du bruit*. Paris: PUF, « Perspectives littéraires », 1996.
- . « Quelques figures de l'espace intérieur. » *Études littéraires*, vol. 34, n<sup>o</sup> 1-2, 2002, p. 29-38. <https://id.erudit.org/iderudit/007552ar>. Page consultée le 27/12/2018.
- Bray, Bernard. « Effets d'écriture, image du moi dans l'œuvre en prose de Théophile. » *Théophile de Viau. Hommage à Guido Saba*. R. Duchêne, [dir.] Paris-Seattle-Tübingen: PFSCL, « Biblio 17 », 1991.
- Cavaillé, Jean-Pierre. *Les Déniaisés. Irréligion et libertinage au début de l'époque moderne*. Paris: Classiques Garnier, « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle », 2013.
- Dupas, Benjamin. « Médisance et liberté de parole : l'œuvre menacée de Théophile. » « Parler librement ». *La liberté de parole au tournant du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle*. I. Moreau et G. Holtz [dir.] Lyon: ENS Éditions, « Feuilletés », 2005.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. La Haye et Rotterdam: Arnout et Reinier Leers, 1690.
- Genette, Gérard. « Complexe de Narcisse. » *Figures I*. Paris: Seuil, « Points », 2005 [1966].

Leplatre, Olivier. « Viau ou le poète ressuscité. » *L'Information littéraire*, vol. 60, 2008/4. <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2008-4-page-3.html>

Mathieu-Castellani, Gisèle. « Les bestiaires dans la poésie amoureuse de l'âge baroque. » *CAIEF*, n° 31, 1979. [https://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1979\\_num\\_31\\_1\\_1181](https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1979_num_31_1_1181).

———. *Le Rossignol poète dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Paris: Classiques Garnier, « Études et Essais sur la Renaissance, » 2016.

Meillier, Claude. « La chouette et Athéna. » *Revue des Études Anciennes*, tome 72, 1970, n°1-2, p. 5-30.

Merlin-Kajman, Hélène. *L'Excentricité académique. Littérature, institution, société*. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

Rosellini, Michèle. « Animal et animalité dans les *Œuvres poétiques* de Théophile de Viau. » *Méthode !, Agrégation de lettres 2009*, Bandol: Vallongues, 2008.

———. *Théophile de Viau. Œuvres poétiques*. Paris: Atlande, « Clefs concours, » 2009.

Saba, Guido, éditeur. *Œuvres complètes*. Roma-Paris: Edizioni Dell'Ateneo-Nizet, 1984.

Starobinski, Jean. « Sur quelques répondants allégoriques du poète. » *RHLF*, 67<sup>e</sup> année-n° 2, 1967.

Viau, Théophile de. *La Solitude. Œuvres complètes*. Guido Saba (éd.) Roma-Paris: Edizioni Dell'Ateneo-Nizet, 1984.

———. *Œuvres poétiques*. Guido Saba (éd.) Paris: Classiques Garnier, 2008.